

Teatro: altri testi

Obiettivi

Conoscere alcune pagine
tra le più importanti
della produzione teatrale
moderna e contemporanea

1

Conoscere
elementi essenziali
della storia del teatro e
del suo linguaggio

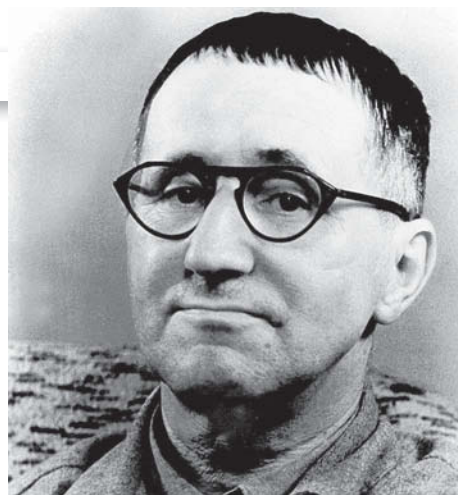
2

Intraprendere
una prima analisi
del testo teatrale

3

1





L'autore e l'opera

Bertolt Brecht nacque nel 1898 ad Augusta, in Germania, da famiglia benestante. Compì gli studi a Monaco di Baviera dove cominciò a frequentare la facoltà di lettere che poi abbandonò per quella di medicina. A Monaco fece anche le sue prime esperienze teatrali, come critico e compositore.

Nel 1927 fu pubblicata la raccolta in versi, dal titolo ironico, *Libro di devozioni domestiche*. Si dedicò, quindi, ai lavori teatrali: nel 1928 scrisse *L'opera da tre soldi* e subito dopo *Santa Giovanna dei Macelli* (1929-30), testi in cui lo scrittore esprimeva un'accesa critica al capitalismo e al militarismo. Essi ottennero uno strepitoso successo quando furono trasmessi per radio, anche per la commistione dei mezzi espressivi: i dialoghi erano, infatti, intercalati da didascalie e canzoni.

Nel 1933, in seguito alla salita al potere dei nazisti e all'incendio del palazzo del Reichstag, a Berlino, sede della Camera dei deputati, Brecht, temendo di essere arrestato, si trasferì in Svizzera, poi in Francia e quindi in Danimarca, dove rimase fino al 1939. In quegli anni si dedicò alacremente alla produzione teatrale; compose *Madre Courage e i suoi figli* (1939), le varie versioni di *Vita di Galileo* (1938-1955), dramma sul rapporto tra scienza e fede, ispirato alla vicenda di Galileo Galilei, *L'anima buona del Sezuan* (1938-40). Nel 1941, per sfuggire all'invasione delle truppe tedesche, Brecht si rifugiò in America, dove si occupò anche di sceneggiature cinematografiche.

Terminata la guerra, lo scrittore tornò in Europa, stabilendosi a Berlino Est dove, nel 1949, pur tra difficoltà di ordine burocratico, fondò il Berliner Ensemble, il teatro che egli stesso diresse, insieme alla sua compagna e grande attrice Helene Weigel, sino alla morte, avvenuta nel 1956.

Teatro "epico" e...

Per il drammaturgo tedesco compito del teatro non è quello di rappresentare realisticamente (mimesi) la realtà, bensì di suscitare nello spettatore il desiderio di conoscerla in modo critico e approfondito e di risalire alle cause storiche degli eventi. Erroneamente nel passato il teatro di Brecht è stato riduttivamente considerato teatro di propaganda politica. È, invece, un teatro didattico che non si propone di inculcare idee e ideologie, ma di risvegliare le coscienze addormentate, e di costringere lo spettatore a scelte e decisioni di rottura nei confronti del potere ingiusto e avido. A questo fine Brecht idea il teatro "epico", cioè narrativo, che è in sostanza teatro didascalico, concepito come mezzo di denuncia e soprattutto come valente strumento nell'esortare l'uomo ad avvalersi della ragione per sconfiggere errori e pregiudizi.

... teatro dello "straniamento"

La caratteristica fondamentale del teatro brechtiano è di essere essenzialmente **basato sulla ragione e non sulle emozioni**; per questo motivo **lo scrittore elimina drasticamente tutti gli effetti ipnotici**, ossia tutte quelle situazioni di totale immersione nella rappresentazione, che annebbiano il pensiero. Sono evitate pertanto le scene piene di pathos e di tensione che inducono lo spettatore a immedesimarsi nella storia, quasi dimentico di sé, completamente rapito e assorbito nella finzione. Brecht ricerca tenacemente **l'effetto dello straniamento**, che consiste nell'attitudine a tener sempre desta nello spettatore la consapevolezza di assistere a uno spettacolo, cioè a un evento finto. Neppure per un momento colui che guarda deve abbandonarsi al flusso narrativo, identificandosi nei personaggi, alienandosi in essi.

Brecht ottiene questi risultati tramite varie tecniche, estese ai vari "linguaggi teatrali": il testo, l'attore, le scenografie.

- Innanzitutto il fluire della rappresentazione è costantemente interrotto da canzoni, dall'esposizione di cartelli e didascalie che commentano i fatti, li spiegano, invitando indirettamente a giudicarli.
- Il testo è volutamente frammentato, costituito da scene o quadri tra loro scollegati, ciascuno in sé concluso e autonomo.
- Gli attori escono costantemente dalla parte, evitando di investirsi nel personaggio: commentano i fatti, citano eventi, e fanno capire continuamente che stanno recitando, anche esprimendosi in terza persona. Il personaggio brechtiano è più "mostrato" che interpretato.
- Le luci sono fredde e chiare, gli scenari poveri e stilizzati per eliminare drasticamente atmosfere suggestive e trascinanti.

Tutto è mirato a far ragionare lo spettatore, a promuovere giudizi critici, liberi da preconcetti.

Madre Courage e i suoi figli

È opera estremamente importante e significativa dell'intera produzione del grande drammaturgo tedesco, sia sotto il profilo tematico e contenutistico, sia sotto quello delle tecniche teatrali.

Il dramma, composto da Bertolt Brecht negli anni 1938-39, mentre in Europa si addensavano cupe le nubi della Seconda guerra mondiale, ha come tema centrale proprio quello della guerra, in questo caso la Guerra dei Trent'anni (1618-1648), in particolare i rapporti economici, sociali, familiari, di potere che tale realtà evidenzia ed esaspera.

Personaggio principale è Madre Courage, una povera vivandiera che vive trasportando il suo carro e le sue cianfrusaglie da un campo di battaglia a un altro, nel disperato intento di sopravvivere, di continuare a campare e a guadagnare. Differente e drammatica è invece la sorte che la guerra riserva ai suoi tre figli. Il maggiore viene fucilato per aver ucciso una contadina; il secondo, arruolato come furiere, muore torturato dai nemici pur di non rivelare dove ha nascosto il tesoro del suo reggimento. Madre Courage per potersi salvare non ne riconosce il cadavere.

La figlia è Katrin, un povero essere: muta in seguito a un episodio di violenza subita da un soldato, vive in una dimensione sua, carica di affetto per i bambini, i poveri, i feriti. Ma anche ella subirà la stessa sorte dei fratelli. Infatti, venuta a conoscenza che alcuni soldati intendono attaccare nottetempo la vicina città, capisce nella sua estrema semplicità che ciò significherebbe la morte di molti innocenti. Decide allora di avvertire anche a rischio della sua vita gli abitanti del villaggio. Salita sul tetto di una casa di contadini, a colpi di tamburo sveglia la gente facendo fallire la sorpresa dell'attacco nemico.

Tutti si salvano; unica vittima è la giovane, colpita da una fucilata nemica. Madre Courage, ormai sola, riprende la sua peregrinazione, con l'incosciente atteggiamento di chi non ha più nulla da perdere.

Katrin c'è riuscita

Proponiamo alla lettura la scena XI, la penultima del dramma brechtiano.

Protagonista è la figlia di Madre Courage, Katrin, la quale è rimasta presso il carro mentre la donna si è recata in città per rifornirsi di merci. Di notte giunge all'improvviso un manipolo di soldati cattolici, con l'intento di attaccare e saccheggiare la città addormentata, agendo di sorpresa.

Katrin allora si arrampica sul tetto di una casa e suona il tamburo svegliando le sentinelle e l'intera città; purtroppo l'infelice ragazza viene uccisa da un soldato. Eroicamente ella sconta il suo gesto generoso con il sacrificio della vita.

Scena XI

Gennaio 1636.¹ Gli imperiali minacciano la città protestante di Halle. La pietra² comincia a parlare. Madre Courage perde la figlia e continua da sola. Per molto tempo ancora la guerra non sarà finita.

Il carro, ormai in rovina, è accanto a una casa di contadini dall'altissimo tetto di paglia, addossata a una parete di roccia. È notte. Dal bosco compaiono un alfiere e tre soldati coperti da armature pesanti.

- 5 ALFIERE Non voglio rumore. A chi grida, un colpo di picca.
- PRIMO SOLDATO Ma se vogliamo avere una guida bisognerà pur picchiare all'uscio.
- ALFIERE Ma picchiare all'uscio non è un rumore strano. Potrebbe anche essere una vacca che si frega contro il muro della stalla.

I soldati picchiano alla porta della casa. Una contadina viene ad aprire. Le tappano la bocca. Due soldati entrano.

- 10 VOCE D'UOMO (da dentro) Chi è?

I soldati trascinano fuori un contadino e suo figlio.

- ALFIERE (indicando il carro, da cui spunta la testa di Katrin). Ce n'è una anche qui.
(Un soldato la trascina fuori). Siete tutti?

1. Gennaio 1636: si sta combattendo la Guerra dei Trent'anni, dal 1618 al 1648, che devastò la Germania e altri Paesi d'Europa. I contendenti erano da una

parte l'imperatore e i principi tedeschi cattolici, dall'altra i principi protestanti. Vi presero parte inoltre le principali potenze europee, alleate alternativamente con

l'uno o con l'altro fronte.

2. pietra: è un'allusione a Katrin, la ragazza muta, che riesce a trovare il modo di comunicare grazie al suono del tamburo.

- CONTADINI Questo è mio figlio. – Questa è una ragazza muta. – Sua madre è andata in città a far compere. – Per il suo spaccio, perché tutti quelli che scappano, svendono la roba. – Sono gente che viaggia, vivandieri.
- 15
- ALFIERE Vi avvertiamo: statevene quieti, altrimenti al primo rumore, vi pigliate questa sulla zucca. E uno di voi deve indicarci la strada che porta in città. (*Fa cenno al giovane contadino*). Tu, vieni qui!
- 20 GIOVANE CONTADINO Non ne so, io, di strade!
- SECONDO SOLDATO (*ghignando*). Non ne sa, lui, di strade!
- GIOVANE CONTADINO Non aiuto i cattolici, io.
- ALFIERE (*al secondo soldato*). Dagli nei fianchi!
- GIOVANE CONTADINO (*buttato in ginocchio e minacciato dalla picca*). Nemmeno se mi ammazzate.
- 25 PRIMO SOLDATO Lo so io che cosa ci vuole per farlo diventar ragionevole. (*Si dirige verso la stalla*). Due mucche e un bue. Sta' a sentire. O metti giudizio, o ti fo a pezzi le bestie con questa spada.
- GIOVANE CONTADINO No, le bestie no!
- CONTADINA Signor capitano, non ci ammazzi le bestie, moriremo di fame!
- 30 ALFIERE Se lui non intende ragione, dagli pure un addio, alle tue bestie.
- PRIMO SOLDATO Comincio dal bue.
- GIOVANE CONTADINO (*al padre*). Devo andare? (*La contadina annuisce con la testa*). Va bene.
- CONTADINA E mille grazie, signor capitano, di averci risparmiati, in eterno, amen...
- Il contadino fa cenno alla contadina di smetterla coi suoi ringraziamenti.
- 35 PRIMO SOLDATO Lo sapevo che per voialtri il bue valeva più di tutto!
- Guidati dal giovane contadino, l'alfiere e i soldati continuano la loro strada.
- CONTADINO Chissà che cosa stanno armeggiando. Nulla di buono, mi pare.
- CONTADINA Forse sono solo in esplorazione... Che cosa vuoi fare?
- CONTADINO (*salendo su una scala che ha appoggiata al tetto*). Vedere se sono soli. (*Dall'alto*). Dentro il bosco vedo muoversi qualcosa.
- 40 Fin giù alla cava c'è movimento. E nella radura ci sono dei corazzieri. E un cannone. Un reggimento, e anche di più. Dio protegga la città e chi c'è dentro.
- CONTADINA Si vedono luci in città?
- CONTADINO Nulla. Dormono. (*Scende dalla scala*). Se questi entrano in città, scannano tutti.
- 45 CONTADINA Le sentinelle li avvisteranno in tempo.
- CONTADINO La sentinella della torre in cima alla collina, devono averla ammazzata, altrimenti avrebbe suonato il corno...
- CONTADINA Se fossimo di più...
- CONTADINO Qui, soli, con quella sciagurata...
- 50 CONTADINA Dici che non si può far nulla?
- CONTADINO Nulla.
- CONTADINA Non possiamo correre fin laggiù, nel buio.
- CONTADINO Tutta la discesa è piena di soldati. Non potremmo nemmeno fare un segnale.
- CONTADINA Per farci ammazzare anche noi, quassù?
- 55 CONTADINO Sì, non c'è niente da fare.

CONTADINA (a Kattrin). Prega, povera bestiola, prega! Non possiamo far nulla per fermare il sangue che sta per scorrere. Anche se non sai parlare, almeno sai pregare. Se nessun altro ti sente, Lui ti sente. Ti aiuto io. (*Tutti si mettono in ginocchio. Kattrin dietro ai contadini*). Padre nostro che sei nei cieli, ascolta la nostra preghiera, non lasciare che la città muoia con tutti quelli che ci sono dentro e dormono e non sospettano di nulla. Svegliali, fai che salgano sulle mura a vedere come quegli altri scendono verso di loro dalla collina con le lance e cannoni, nella notte, attraverso i prati. (*Rivolta a Kattrin*). Proteggi nostra madre e fai che la sentinella non dorma, ma si svegli invece, o sarà troppo tardi. Assisti anche nostro cognato, anche lui è là dentro, con quattro bimbi, non lasciarli morire, sono innocenti e non capiscono. (*A Kattrin che geme*). Uno non ha ancora due anni, il maggiore ne ha sette. (*Kattrin si alza, sconvolta*). Padre nostro, ascoltaci, solo tu puoi aiutarci, perché altrimenti periremo, siamo deboli e non abbiamo né lance né nulla e su di noi non possiamo contare e siamo nelle tue mani con le bestie nostre e la casa, e anche la città è tutta nelle tue mani, e il nemico è di fronte alle mura, con la sua forza grande. (*Kattrin se ne è andata di nascosto verso il carro, ne ha tirato fuori qualcosa, l'ha messa sotto il grembiule ed è salita per la scala fin sul tetto*). Pensa ai bambini, che sono in pericolo, soprattutto ai più piccoli, ai vecchi che non si possono muovere, e a tutte le creature.

CONTADINO E rimettici i nostri debiti, come noi li rimettiamo ai nostri debitori. Amen.

75 Seduta sul tetto, Kattrin comincia a battere il tamburo che ha tratto di sotto il grembiule.

CONTADINA Gesù, che cosa fa, quella!

CONTADINO È diventata pazza.

CONTADINA Tirala giù, presto! (*Il contadino fa per prendere la scala, ma Kattrin la tira sul tetto*). Ci vuol rovinare!

80 CONTADINO Smettila subito, brutta storpia!

CONTADINA Ci vuol far venire addosso gli imperiali!

CONTADINO (*cercando delle pietre per terra*). Ora te le tiro!

CONTADINA Ma non hai pietà? Non hai cuore? È finita se vengono qui. Ci sbudellano!

Kattrin guarda in lontananza verso la città e continua a battere il tamburo.

85 CONTADINA (*al contadino*). Te l'avevo detto di non permettere a questa gentaglia di fermarsi qui. Che cosa gliene importa, a loro, se ci rubano le nostre bestie fino all'ultima!

ALFIERE (*arriva correndo con un soldato e col giovane contadino*). Vi taglio a fette, vi taglio!

CONTADINA Signor ufficiale, siamo innocenti, non è colpa nostra. È salita di nascosto. È un'estranea.

ALFIERE Dov'è la scala?

90 CONTADINO Sul tetto.

ALFIERE Butta giù quel tamburo! È un ordine! (*Kattrin continua a suonare*). Traditori, tutti quanti! Ma questa non la racconterete!

CONTADINO Là, nel bosco, hanno abbattuto degli abeti. Andiamo a prendere un tronco, si potrà starla...

95 PRIMO SOLDATO (*all'alfiere*). Chiedo il permesso di farle una proposta. (*Mormora qualcosa all'orecchio dell'alfiere; l'alfiere annuisce*). Stai a sentire, ti facciamo una proposta per il tuo bene. Scendi e accompagnaci in città, avanti. Facci vedere tua madre e avrà salva la vita.

Kattrin continua a battere il tamburo.

ALFIERE (*dando una spinta al soldato*). Non si fida. Col tuo muso, non c'è da stupirsi. (*Gridando su a Kattrin*). Se ti do la mia parola?

100 Sono un ufficiale, ho una parola d'onore
(*Kattrin continua a suonare anche più forte*). Non ha niente di sacro, quella!

- GIOVANE CONTADINO Signor ufficiale, non lo fa soltanto per sua madre!
- PRIMO SOLDATO Bisogna che la smetta. In città la sentiranno per forza.
- 105 ALFIERE Dobbiamo fare un rumore che sia più forte di quel tamburo. Cosa si può fare?
- PRIMO SOLDATO Ma è proibito far rumore!
- ALFIERE Un rumore innocente, idiota! Un rumore non di guerra.
- CONTADINO Potrei spaccar legna con la scure.
- ALFIERE Sì, spacca. (*Il contadino va a prendere la scure e la dà sul tronco*). Più forte! Più forte!
- 110 Dai, o t'ammazzo.
- Katrin ha ascoltato, battendo più piano sul tamburo. Ora, guardandosi tutt'intorno inquieta, riprende a battere.
- ALFIERE (*al contadino*). Troppo debole! (*Al primo soldato*). Su, dai anche tu.
- CONTADINO Ho una scure sola. (*Smette*).
- ALFIERE Avanti, diamo fuoco alla casa! La staneremo col fumo!
- 115 CONTADINO Inutile, signor capitano. Se dalla città vedono il fuoco, capiscono.
- Katrin è stata a sentire, fra un rullo e l'altro del tamburo. Ora ride.
- ALFIERE Ride di noi, guarda. Ne ho abbastanza. Ora le sparo, anche se va tutto al diavolo. Portate qui l'archibugio!
- Due soldati si allontanano, Katrin continua a battere il tamburo.
- 120 CONTADINA Signor capitano, lo so io che cosa bisogna fare. Lì c'è il suo carro.
- Se glielo sfasciamo, vedrete che smetterà. Il carro è tutto quel che hanno.
- ALFIERE (*al giovane contadino*). Fracassalo. (*A Katrin*) Ti fracassiamo il carro, se non la smetti!
- Il giovane contadino mena qualche debole colpo al carro.
- CONTADINA Smettila, bestiaccia!
- 125 Katrin leva mugoli lamentosi guardando disperatamente verso il carro. Ma continua a battere il tamburo.
- ALFIERE E quegli idioti con l'archibugio, dove si son ficcati?
- PRIMO SOLDATO In città non devono aver inteso nulla, altrimenti si sentirebbero le artiglierie.
- ALFIERE (*verso Katrin*). Non ti sentono! E ora ti ammazziamo. Per l'ultima volta: butta giù il tamburo!
- 130 GIOVANE CONTADINO (*improvvisamente, gettando via la trave che ha in mano*). Continua! O è finita per tutti! Dài, continua!
- Il soldato lo butta per terra e gli va addosso con l'alabarda. Katrin comincia a piangere ma continua a suonare il tamburo.
- CONTADINA Non nella schiena! Dio benedetto, me lo ammazzate!
- Arrivano di corsa i soldati con l'archibugio.
- 135 SECONDO SOLDATO Il colonnello ha la bava alla bocca, alfiere. Finiamo tutti alla corte marziale!
- ALFIERE Puntalo, presto! (*Rivolto a Katrin mentre l'archibugio vien messo sulla forcella*)
- Per l'ultima volta: smettila! (*Katrin, piangendo, batte più forte che può*) Fuoco!
- I soldati sparano. Katrin, colpita, continua ancora con qualche rullo, poi cade lentamente su se stessa.
- ALFIERE L'hai finita, col tuo rumore!
- 140 Ma agli ultimi rulli del tamburo di Katrin succede il rombo dei cannoni dalle mura della città. Da lontano, un confuso scampanio e colpi di cannone.
- PRIMO SOLDATO C'è riuscita.

da B. Brecht, *Teatro*, a cura di E. Castellani, Einaudi, Torino, 1973

NOTE A MADRE COURAGE, SCRITTE DALL'AUTORE

Con le guerre dei contadini, sciagura massima della storia tedesca, furono strappati alla Riforma, per quanto riguarda l'aspetto sociale, i denti per mordere. Sopravvissero gli affari ed il cinismo.

Madre Courage – e ciò sia detto per aiutare la rappresentazione teatrale – riconosce, non diversamente dagli amici ed ospiti suoi e da quasi ogni altro personaggio, il carattere puramente mercantile della guerra; ed è proprio questo ad attirarla. Crede nella guerra sino alla fine. Non le passa nemmeno per la testa che ci vuole un coltello molto lungo, al tavolo della guerra, per potersi tagliare la propria fetta di torta.

Chi contempla le catastrofi si aspetta sempre, a torto, che le vittime imparino qualcosa. Finché è oggetto della politica, ciò che di essa avviene, la massa non può considerarlo un esperimento, ma solo un destino; la lezione della catastrofe non le insegnerà più di quanto la cavia non impari di biologia.

Non è compito dell'autore aprire gli occhi a Madre Courage, alla fine dello spettacolo: essa vede qualcosa, verso la metà del dramma, alla fine della VI scena; poi torna a perdere la capacità di vedere. All'autore importa invece che, a vedere, sia il pubblico.



A Berlino, sulla Bertolt Brecht Platz nel quartiere di Mitte, a pochi passi dal fiume Spree, si trova il Berliner Ensemble.

Fritz Cremer, statua bronzea di Bertolt Brecht, Berlino.



Kattrin e sua madre, due figure emblematiche

Kattrin è un personaggio emblematico e positivo cui Brecht affida il suo messaggio educativo contro la violenza della guerra. Ben diverso è invece il personaggio di Courage, figura complessa, sintesi contraddittoria di madre e commerciante. L'autore ha dichiaratamente voluto creare un personaggio incapace di capire il flagello della guerra. Paradossalmente Courage, che è molto abile e acuta nell'appropriare del potenziale affaristico del sanguinoso conflitto, ne ignora l'aspetto tragico e insensato. In questa prospettiva anch'essa, a suo modo, acquista tratti emblematici: rappresenta le masse popolari, il cui uso della ragione e la cui sensibilità sono ottenuti a causa della dura vita di stenti e di fatiche cui sono costrette. L'incapacità di comprendere la catastrofe degli eventi non è pertanto imputabile al popolo oppresso, ma piuttosto alle tragiche condizioni storiche da cui è travolto. L'ottusità lo rende ancor più indifeso, strumento inerme di un potere arrogante, egoista e violento. Coerentemente il drammaturgo non sembra condannare i suoi personaggi per la passività con cui accettano eventi tanto drammatici e rovinosi. Affiora, al contrario, una sorta di commiserazione per quegli esseri sfortunati, spinti dal bisogno e costantemente ossessionati dalla fame; semmai l'autore indirettamente esprime un'ulteriore e più forte condanna contro coloro – i potenti rapaci ed egoisti – che abbrutiscono l'uomo e gli impediscono di elevarsi moralmente e di capire. In ultima analisi è l'ossessione della miseria che riscatta tutti i personaggi.

Il carro

Come si può ben osservare leggendo l'inizio della scena, il carro di Madre Courage è costantemente presente sul palcoscenico. Gradualmente esso si deteriora fino alla rovina finale, così come via via si aggrava e precipita la condizione dei personaggi: Madre Courage perde tragicamente i suoi figli e non fa niente, pur amandoli, per proteggerli, sempre occupata a salvare il carro, unico mezzo di sopravvivenza, sola speranza davanti alla incombente minaccia della miseria. Nella visione marxista di Brecht, il carro è fortemente emblematico, simboleggia l'aspetto economicistico non solo della guerra ma della vita stessa, dominata dalla stritolante legge del profitto, che distrugge gli uomini e i loro più nobili sentimenti.

Tecniche stilistiche

Osserviamo come Brecht ottiene l'effetto straniamento.

- Oltre alle normali didascalie, scritte in corsivo tra parentesi, compaiono nel testo numerose frasi esplicative che possono essere lette da una voce fuori campo o da uno degli attori, oppure possono essere stampate su cartelli o proiettate su schermi.
- Quando Kattrin, la povera ragazza muta, si sacrifica eroicamente e muore, l'autore interrompe bruscamente l'azione e cambia scena per evitare troppo intense emozioni.



- Il palcoscenico è volutamente nudo. Molti eventi sono evocati e non rappresentati: ad esempio il passaggio di un reggimento e il protrarsi della guerra sono allusi dal suono di tamburi e pifferi che giunge da dietro le quinte. Sulla scena spoglia si staglia sempre e solo il carro di Courage.
- Sempre per evitare emozioni e pathos, Brecht utilizza battute rapide e scarne e si avvale di un registro linguistico basso e popolare.

▶
*Meryl Streep protagonista
in un adattamento di Madre Courage.*

Comprensione del testo

1. Dopo aver letto la sintesi del dramma, stendi un breve riassunto delle tristi vicende di cui è protagonista Madre Courage.
2. Madre Courage è un personaggio contraddittorio, in quanto è una madre che, pur amando i suoi figli, pone al di sopra di ogni valore il suo carro con cui può continuare a svolgere un misero e macabro commercio, sfruttando la guerra e i suoi morti.
Dopo aver letto il testo, rispondi alle seguenti domande.
 - a. Quale messaggio sulla guerra vuol trasmettere l'autore?
 - b. Come vede la guerra Madre Courage?
3. La figlia di Madre Courage, Katrin, è muta; tuttavia, venuta a conoscenza che i soldati stanno per attaccare la città indifesa, riesce a trovare il mezzo di comunicare.
Rileggi attentamente la scena e rispondi alle seguenti domande.
 - a. Perché Katrin è muta?
 - b. Come riesce a svegliare la città in pericolo?
 - c. Che cosa in particolare spinge Katrin a compiere il suo eroico gesto?
 - d. Quale fine attende l'infelice ragazza?

Analisi del testo

4. Brecht è uno dei più noti innovatori del teatro novecentesco. Spiega brevemente in che cosa consiste l'effetto straniamento.
5. Brecht è l'ideatore del teatro "epico" moderno. Egli stesso fornì, in uno schema, le differenze tra la forma drammatica e quella epica. Illustra la concezione dell'autore tedesco seguendo la traccia che lui stesso fornì.

FORMA DRAMMATICA	FORMA EPICA
• Attiva. • Coinvolge lo spettatore in un'azione scenica. • Gli consente dei sentimenti, delle emozioni. • Lo spettatore è immerso in qualcosa. • Suggerimenti. • Lo spettatore sta nel bel mezzo, partecipa. • Una scena serve l'altra. • L'uomo come dato fisso. • Sentimento.	• Narrativa. • Fa dello spettatore un osservatore. • Lo costringe a decisioni, a una visione generale. • Viene posto di fronte a qualcosa. • Argomenti. • Lo spettatore sta di fronte, studia. • Ogni scena sta per sé. • L'uomo come processo. • Ragione.

Oltre il testo

6. Il teatro di Brecht prevede una recitazione "distaccata", in cui l'attore esca continuamente dalla parte e spieghi al pubblico la situazione. Tenendo conto di ciò, organizza con i tuoi compagni di classe la recita della morte di Katrin o, se preferisci, di una scena scritta da te. Per rendere la recitazione "distaccata", gli interpreti potranno leggere la loro parte su cartelli o fogli.

L'autore e l'opera

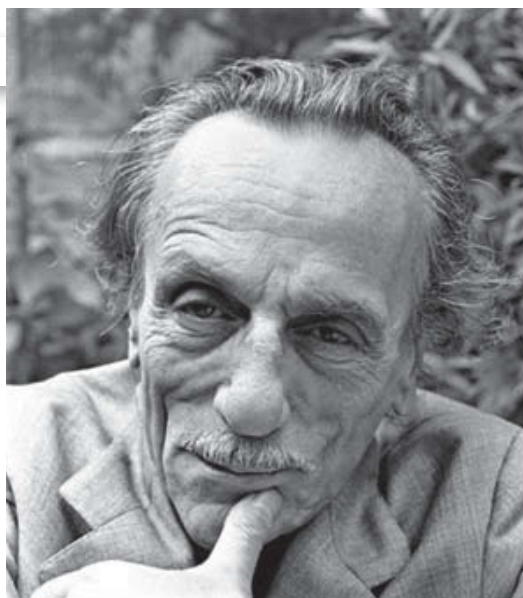
Fu attore, regista di teatro e regista cinematografico tra i più significativi del Novecento. Nato nel 1900, figlio d'arte (il padre naturale era l'attore e commediografo Eduardo Scarpetta), Eduardo, con i fratelli Titina e Peppino, trascorse l'infanzia e la prima giovinezza a stretto contatto con l'ambiente teatrale napoletano. Lavorò per molto tempo con i fratelli in diversi ambiti teatrali: dal teatro dialettale, al varietà, alla rivista.

Nel 1929, ancora insieme ai fratelli, passò presso la compagnia Molinari per cui scrisse nel 1931 *Natale in casa Cupiello*, che pure interpretò nella parte di Luca Cupiello. Nel 1932 fondò poi la compagnia del Teatro Umoristico "I De Filippo", che fu attiva dal 1932 al 1944, ispirata agli antichi testi della Commedia dell'arte.

Decisivo fu per lui l'incontro con Luigi Pirandello, di cui interpretò l'opera *Il berretto a sonagli*. Terminata la Seconda guerra mondiale, acquistò lo storico Teatro San Ferdinando di Napoli, che ricostruì, salvaguardando la facciata settecentesca ed elaborando all'interno un progetto di teatro d'avanguardia.

Tra le opere più significative dell'autore vanno ricordate *Napoli milionaria!*, del 1945, *Questi fantasmi!* e *Filumena Marturano* (entrambe del 1946), *Mia famiglia* (1955), *Bene mio, core mio* (1955), *De Pretore Vincenzo* (1957), *Sabato, domenica e lunedì* (1959), *Il sindaco del rione Sanità* (1961), *Gli esami non finiscono mai* (1973).

Nelle opere teatrali che egli compose adottò la parlata napoletana popolare, rivalutando il teatro dialettale e conferendo al dialetto napoletano stesso la dignità di lingua. Le sue opere furono poi ampiamente tradotte e conosciute in tutto il mondo. Egli influenzò con il suo teatro molti attori e autori moderni, tra cui Dario Fo. Morì nel 1984, dopo che nel 1981 era stato nominato senatore a vita.



Napoli milionaria!

La commedia venne composta quasi di getto e fu rappresentata per la prima volta il 15 marzo 1945 al teatro San Carlo di Napoli. Qualche anno più tardi venne girato un film dallo stesso titolo, con regia di Eduardo De Filippo.

La vicenda si svolge in tempi diversi. In apertura siamo nel 1942, il secondo anno di guerra per l'Italia, in un basso di Napoli, cioè in uno dei quartieri più poveri e degradati della città. Due personaggi, i fratelli Maria Rosaria e Amedeo, compaiono in scena. Il secondo chiede se il padre stia ancora dormendo. Il padre è Gennaro Jovine, che già da tempo si è svegliato per il bombardamento notturno e che ora non riesce a riprendere sonno a causa delle urla provenienti da un litigio. Nella strada sua moglie Amalia sta litigando animatamente con un concorrente della zona per la vendita abusiva di prodotti, la cosiddetta borsa nera. Amalia, per racimolare qualche soldo, si dedica ormai apertamente a traffici illeciti. Addirittura ha organizzato a casa sua una mescita di caffè. Già di prima mattina arrivano i clienti; tra questi vi è il ragioniere Spasiano, un vicino giunto per comprare, a caro prezzo, qualche genere alimentare per i suoi figli. Gennaro non approva l'attività della moglie, ma vi si rassegna: la sua famiglia senza quei traffici non potrebbe sopravvivere. Il brigadiere Ciappa sta per arrivare ad arrestare il capofamiglia. Gennaro è stato avvertito e non esita a farsi passare per morto, steso sul letto nel quale sono nascosti i generi di prima necessità che poi la moglie penserà a rivendere. I familiari assistono in lacrime il defunto, in compagnia di false monache che pregano e implorano il brigadiere di rispettare il defunto. Una sirena annuncia un bombardamento imminente. I congiunti in lacrime si allontanano prontamente dal letto del defunto. Il finto morto resta immobile tra le bombe che cadono a poca distanza, suscitando l'ammirazione del brigadiere che, colpito dal suo coraggio, promette di non arrestarlo.

Del tempo è passato. Napoli, come molte città del Sud d'Italia, è già stata liberata dagli alleati. Lo squallido appartamento dei Jovine è stato ristrutturato. Amalia appare florida e ingioiellata: la guerra ormai è superata ed ella ha fatto fortuna, in società con Settebellizze, un proprietario di camion, che, visto che l'assenza di Gennaro in guerra si prolunga, propone ad Amalia una convivenza, cui ella non acconsente, fiduciosa che Gennaro possa ritornare.

Se la famiglia si è arricchita sul piano economico, certamente sul piano morale si sta invece sfasciando. Il figlio Amedeo, infatti, si è messo sulla brutta strada, compiendo una serie di furti di pneumatici d'auto. La figlia Maria Rosaria ha avuto una relazione con un soldato americano che l'ha messa incinta e poi è ritornata negli Stati Uniti... Proprio in questo clima, misto di festa – è il giorno del compleanno di Settebellizze – e di problemi, rientra Gennaro dalla prigionia, desideroso di trovare un clima familiare in cui possa raccontare le peripezie appena trascorse. Ma nessuno vuole più sentire parlare di guerra: tutti pensano solo a festeggiare. Gennaro si ritira accanto alla figlia più piccola, Rituccia, gravemente ammalata. Egli pensa che se la guerra è finita, bisogna ora ricostruirsi moralmente, recuperare il senso dell'onestà e della solidarietà. Su questi argomenti si svolge il discorso tra Gennaro e il brigadiere Ciappa, venuto in casa Jovine ad avvertire che arresterà il figlio se quella sera stessa lo sorprenderà a rubare. Gennaro questa volta non lotta: risponde al maresciallo di fare il suo dovere. Ma un'altra disgrazia incombe sulla famiglia. Rituccia si è aggravata e morirà senza una medicina particolare che non si riesce a trovare in tutta Napoli. Il ragionier Spaiano, a suo tempo impoverito dai traffici illeciti di Amalia, porta la medicina che ha ancora in casa perché era servita per uno dei suoi figli. Per essa non vuole nulla. Esprime così una profonda solidarietà, ripagando con moneta diversa quanto aveva a suo tempo subito da Amalia. Quest'ultima capisce allora la lezione: *Chi prima, chi dopo ognuno deve bussare alla porta dell'altro*. In chiusura, i problemi non si appianano certo, ma sembrano giungere a una nuova dimensione: Maria Rosaria resterà in famiglia e si terrà il bambino; Amedeo non è uscito per rubare quella sera, e l'indomani, se Rituccia starà meglio, andrà con il padre a riprendere il suo lavoro. Amalia si pente del suo passato e piange, confortata da Gennaro, che rappresenta la saggezza: il momento è brutto, ma se si riuscirà a superare la crisi, c'è possibilità di una schiarita.

S'ha da aspetta', Ama'. Ha da passa' 'a nuttata

È la parte conclusiva della commedia, che ne mostra il lieto fine: una promessa di vita nuova per la famiglia, così come dovrà avvenire per l'Italia, per il mondo, dopo che il conflitto non solo ha annientato vite umane, ha devastato i campi e le case, ma pure ha portato disordine morale, negando i valori della solidarietà e dell'onestà.

[La casa di donn'Amalia Jovine ha un volto di lindura e di "sciccheria" fastosa.]

RICCARDO¹ *(entra dal fondo con un impermeabile scuro che ricopre un pigiama da letto. Premuroso). Permesso? Buonasera. (A Gennaro). Mi hanno detto che avete bisogno di una medicina per la vostra bambina. Io credo di averla. (Mostra una piccola scatola). È questa?*

5 GENNARO *(emozionato). Accomodatevi. (Si alza e parlando verso la prima a sinistra). Dotto', venite nu mumento*².

IL DOTTORE *(dall'interno). Eccomi. (Entrando). Che c'è?*

GENNARO *Questo signore abita proprio qua appresso a noi. Dice che forse tiene la medicina che avete chiesto voi. Vedite si è essa*³.

10 IL DOTTORE *(a Riccardo). Fatemi vedere. (Osservando la scatola). È proprio questa.*

RICCARDO *Io me la trovo per combinazione. Sei mesi fa ebbi la seconda bambina a letto, appunto con questo male.*

IL DOTTORE *È stata veramente una fortuna. Date a me.*

RICCARDO *(rifiutandosi di consegnare la scatola). No. Io la vorrei consegnare alla signora Amalia.*

15 GENNARO *(scambiando una occhiata d'incertezza con il dottore, chiama verso la prima a sinistra). Ama'! Viene nu mumento ccà ffore. Vide 'o raggiunire che vo'*⁴.

1. Riccardo: è il ragionier Riccardo Spaiano, vicino di casa dei Jovine. Insieme con la sua famiglia è stato ridotto sul lastrico da Amalia, attraverso la pratica della borsa nera. Si presenta in casa Jovine

per portare a Rituccia, la figlia gravemente ammalata, il farmaco – la penicillina – che le può giovare. I Jovine, milionari, non sono riusciti a trovarla in tutta Napoli.

2. Dotto', venite nu mumento: dottore,

venite un momento.

3. Vedite si è essa: vedete se è questa.

4. Ama'!... che vo': Amalia, vieni un momento qui fuori. Vedi che vuole il ragioniere.

(Amalia entra [...] e si ferma a guardare il gruppo con atteggiamento interrogativo. Pausa).

RICCARDO (ad Amalia con tono di fatalità, senza ombra di vendetta nella voce, né di ritorsione). Donn'Ama', la medicina che ha prescritto il dottore per vostra figlia, ce l'ho io. (La mostra). Eccola qua.

20 AMALIA (colpita, non disarmata). Quanto volete?

RICCARDO (commiserandola, ma senza cattiveria, quasi comprensivo). Che mi volete restituire? (Amalia lo scruta). Tutto quello che avevo è nelle vostre mani. Mi avete spogliato⁵... Quel poco di proprietà, oggetti di mia moglie, biancheria... ricordi di famiglia... (Amalia abbassa un po' lo sguardo). Con biglietti da mille⁶ alla mano ho dovuto chiedervi l'elemosina per avere un po' di riso per i miei figli... Adesso pure di vostra figlia si tratta...

25 AMALIA (come per richiamarlo all'umanità, quasi con tono di rimprovero). Ma chesta è mmedicina...⁷

(Gennaro lentamente raggiunge il fondo e volge le spalle ai due, come per sottrarsi alla scena. Il dottore segue il dialogo, dando un'occhiata ora ad Amalia ora a Riccardo).

RICCARDO D'accordo. E giustamente voi dite, senza medicina indicata, se more⁸. Ma peccché, secondo voi, donn'Ama', senza mangia', se campa?⁹ (Amalia rimane inchiodata, non sa cosa rispondere. Riccardo ribatte): Se non mi fossi tolto la camicia, 'e figlie mieie nun sarrieno muorte 'e famma?¹⁰ Come vedete, chi prima e chi dopo deve, ad un certo punto, bussare alla porta dell'altro. Sì, lo so, voi in questo momento mi daresti tutto quello che voglio... Donn'Ama', ma se io per esempio me vulesse leva' 'o sfizio 'e ve vede' e correre pe' tutta Napoli comme currevo io, pe' truva' nu poco 'e semolino, quanno tenevo 'o cchiù piccerillo malato...¹¹ (Amalia all'idea trasale). Se io ve dicesse: "Girate donn'Ama', divertitevi purtune pe' purtune, casa per casa"¹². Ma io chesto nun 'o ffaccio!¹³ Ho voluto solamente farvi capire che, ad un certo punto, se non ci stendiamo una mano l'uno con l'altro... (Porgendo la scatola al dottore). A voi, dotto'¹⁴. E speriamo che donn'Amalia abbia capito. Auguri per la bambina. Buonanotte. (Ed esce per il fondo).

40 (Immediatamente Amalia con un gesto deciso costringe il dottore a precederla nella camera da letto, dov'è la sua piccola inferma).

[...]

IL DOTTORE (dalla sinistra, seguito da Amalia, Assunta e Adelaide). Io me ne vado. Statevi di buon animo. Mo ha da passa' 'a nuttata¹⁵. Deve superare la crisi. Io torno presto domani mattina e sono certo che mi darete una buona notizia. Buonanotte.

45 ADELAIDE Buonanotte.

ASSUNTA Buonanotte.

(Il dottore esce per il fondo. Amalia, assorta nel suo dolore, lentamente siede accanto al tavolo, con le braccia conserte, quasi stringendo intorno alle spalle lo scialle che indossa. Ha freddo. Sente profondamente nel suo cuore tutta la responsabilità del momento, tutta la sua colpa).

50 ADELAIDE (scorge lo stato d'animo di Amalia e amorevolmente le si avvicina).
E va buono, mo. Stàteve 'e buonumore. Chillo 'o duttore steva preoccupato primma peccché nun se trovava 'a mmedicina, ma mo, avete visto comme se n'è ghiuto cuntento?¹⁶

5. Mi avete spogliato: il ragioniere accusa Amalia di averlo ridotto sul lastrico per un poco di cibo che egli ha chiesto per i suoi figli.

6. biglietti da mille: vecchi biglietti da mille lire, un simbolo dell'immediato dopoguerra.

7. Ma chesta è mmedicina...: ma questa è una medicina...

8. se more: si muore.

9. Ma peccché... se campa?: ma perché, secondo voi signora Amalia, senza

mangiare si campa?

10. Se non mi fossi tolto la camicia... 'e famma?: è una metafora per dire: se non mi fossi sacrificato fino all'osso, le mie figlie non sarebbero morte di fame?

11. me vulesse leva' 'o sfizio... piccerillo malato...: mi volessi levare la soddisfazione e vi vedessi correre per tutta Napoli come correvo io, per trovare un po' di semolino, quando avevo il figlio più piccolo ammalato...

12. Girate donn'Ama'... casa per casa:

girate, signora Amalia, divertitevi portone per portone, casa per casa.

13. Ma io chesto nun 'o ffaccio!: ma io questo non lo faccio!

14. dotto': dottore.

15. Mo ha da passa' 'a nuttata: ora deve passare la notte.

16. E va buono... se n'è ghiuto cuntento?: e va bene, ora. State tranquilla. Il dottore era preoccupato prima perché non si trovava la medicina, ma ora, avete visto come se ne è andato contento?

(Amalia la guarda con riconoscenza. Quelle parole le fanno bene). Nuie ce ne iammo. Qualunque cosa, chiammatece¹⁷.

ASSUNTA Buonanotte.

(E zia e nipote escono per il fondo, in silenzio. Gennaro è rimasto fermo, in piedi, fissando il suo sguardo da giudice su sua moglie. Amalia lo avverte e ne riceve quasi un senso di fastidio. Infine, esasperata, è proprio lei che rompe il silenzio con una reazione quasi aggressiva).

60 AMALIA E pecché me guarde? Aggio fatto chello che hanno fatto ll'ate. Me so' difesa, me so' aiutata... E tu pecché me guarde e nun parle? 'A stammatina tu me guarde e nun parle. Che colpa me può da'? Che t'hanno ditto?¹⁸

GENNARO (che a qualunque costo avrebbe voluto evitare la spiegazione). Aggia parla'? Me vuo' sèntere proprio 'e parla'?¹⁹ [...] (chiude il telaio a vetri e lentamente si avvicina alla donna. Non sa di dove cominciare; guarda la camera della bimba ammalata e si decide). Ama', nun saccio pecché, ma chella criatura ca sta llà dintò me fa penza' 'o paese nuosto. Io so' turnato e me credevo 'e truva' 'a famiglia mia o distrutta o a posto, onestamente. Ma pecché?... Pecché io turnavo d' 'a guerra... Invece, ccà nisciuno ne vo' sèntere parla'. Quann'io turnaie 'a ll'ata guerra²⁰, chi me chiammava 'a ccà, chi me chiammava 'a llà. Pe' sape', pe' sèntere 'e fattarielle, gli atti eroici... Tant'è vero ca, quann'io nun tenevo cchiù che dicere, me ricordo ca, pe' m' 'e lleva' 'a tuorno, dicevo buscie, cuntavo pure cose ca nun erano succiese, o ca erano succiese all'ati surdate... Pecché era troppa 'a folla, 'a gente ca voleva sèntere... 'e guagliune...²¹ (Rivivendo le scene di entusiasmo di allora). 'O surdato! 'Assance sèntere, 'conta! Fatelo bere! Il soldato italiano! Ma mo pecché nun ne vonno sèntere parla'? Primma 'e tutto pecché nun è colpa toia, 'a guerra nun l'he' vuluta tu, e po' pecchè 'e ccarte 'e mille lire fanno perdere 'a capa...²² (Comprensivo). Tu l'he' accuminciate a vede' a poco 'a vota, po' cchiù assaie, po' centomila, po' nu milione... E nun he' capito niente cchiù²³... (Aprire un tiretto del comò e prende due, tre pacchi di biglietti da mille di occupazione²⁴. Li mostra ad Amalia). Guarda ccà. A te t'hanno fatto impressione pecché l'he' viste a ppoco 'a vota e nun he' avuto 'o tiempo 'e capi' chello ca capisco io ca so' turnato e ll'aggio viste tutte nzieme... A me, vedendo tutta sta quantità 'e carte 'e mille lire me pare nu scherzo, me pare na pazzia...²⁵ (Ora alla rinfusa fa scivolare i biglietti di banca sul tavolo sotto gli occhi della moglie). Tiene mente, Ama': io 'e ttocco e nun me sbatte 'o core... E 'o core ha da sbattere quanno se toccano 'e ccarte 'e mille lire...²⁶ (Pausa). Che t'aggia di? Si stevo cca, forse perdevo 'a capa pur'io... A mia figlia, ca aieressera, vicino 'o letto d'a sora, me cunfessaie tutte cosa, che aggi' 'afa'? 'A piglio pe' nu vraccio, 'a metto mmiez' 'a strada e le dico: – Va fa' 'a prostituta? – E quanta pate n'avesser' 'a caccia' 'e ffiglie? E no sulo a Napule. Ma dint' 'a tutte 'e paise d' 'o munno. A te ca nun he' saputo fa' 'a mamma, che faccio, Ama',

17. Nuie... chiammatece: noi ce ne andiamo. Per qualunque problema, chiammateci.

18. E pecché me guarde?... Che t'hanno ditto?: e perché mi guardi? Ho fatto quello che hanno fatto le altre. Mi sono difesa, mi sono aiutata. Da questa mattina tu mi guardi e non parli. Che colpa mi puoi attribuire? Che ti hanno riferito?

19. Aggia parla'? Me vuo' sèntere proprio 'e parla': devo parlare? Mi vuoi proprio sentire parlare?

20. ll'ata guerra: la guerra del 1915-18, cioè la Prima guerra mondiale.

21. Ama', nun saccio pecché... 'e guagliune...: Amalia, non so perché ma quella creatura che sta là dentro mi fa pensare al nostro paese. Io sono tornato e credevo di trovare la mia famiglia, o distrutta o a posto, ma onestamente. Ma perché?

Perché io sono tornato dalla guerra... Invece qua nessuno mi vuole sentire parlare. Quando sono tornato dall'altra guerra, chi mi chiamava da una parte, chi dall'altra. Per sapere, per sentire raccontare i fatti, gli atti di eroismo... Tant'è vero che, quando non avevo più niente da dire, mi ricordo che, per levarmi la gente di torno, dicevo bugie, raccontavo cose che non erano successe, o che erano successe ad altri soldati... Perché era troppa la gente che voleva sentire... i ragazzi...

22. 'O surdato!... perdere 'a capa...: O soldato, facci sentire, racconta! Fallo bene! Il soldato italiano! Ma ora perché non ne vogliono sentir parlare? Prima di tutto perché non è colpa tua, la guerra non l'hai voluta tu, e poi perché le mille lire fanno perdere la testa...

23. Tu l'he' accuminciate a vede'...

niente cchiù: tu hai cominciato a vederle poco alla volta, poi sempre di più, poi centomila, poi un milione... e non hai capito più niente.

24. di occupazione: così vengono definite le banconote emesse dal 1943 al 1945 nei territori occupati dalle truppe anglo-americane.

25. Guarda ccà... me pare na pazzia...: Guarda qui. A te hanno fatto impressione perché le hai viste poche alla volta e non hai avuto il tempo per capire quello che capisco io che sono tornato e le ho viste tutte insieme. A me, vedendo tutta questa quantità di biglietti da mille lire, mi pare uno scherzo, mi pare una pazzia...

26. Tiene mente, Ama'... 'e mille lire...: considera, Amalia: io le tocco e non mi batte il cuore... E il cuore deve battere sì quando si toccano i biglietti da mille lire.

- t'accido? Faccio 'a tragedia?²⁷ (*Sempre più commosso, saggio*). E nun abbasta 'a tragedia ca sta scialanno pe' tutt' 'o munno, non abbasta 'o llutto ca purtammo 'nfaccia tutte quante... E Amedeo? Amedeo che va facenno 'o mariuolo?²⁸ (*Amalia trasale, fissa gli occhi nel vuoto. Le parole di Gennaro si trasformano in immagini che si sovrappongono una dopo l'altra sul volto di lei. Gennaro insiste*). Amedeo fa 'o mariuolo. Figlieto arrobba. E... forse sulo a isso nun ce aggia penza', pecché ce sta chi ce penza...²⁹ (*Il crollo totale di Amalia non gli sfugge, ne ha pietà*). Tu mo he' capito. E io aggio capito che aggi' 'a sta' ccà. Chhiù 'a famiglia se sta perdenno e cchiù 'o pate 'e famiglia ha da piglia' 'a responsabilità³⁰. (*Ora il suo pensiero corre verso la piccola inferma*). E se ognuno putesse guarda' 'a dint' 'a chella porta...³¹ (*mostra la prima a sinistra*) ogneduno se passaria 'a mano p' 'a cuscienza... Mo avimm'aspetta', Ama'... S'ha da aspetta'. Gomme ha ditto 'o dottore?³² Deve passare la nottata. (*E lentamente si avvia verso il fondo per riaprire il telaio a vetri come per rinnovare l'aria*).
- 100 AMALIA (*vinta, affranta, piangente, come risvegliata da un sogno di incubo*). Ch'è ssuccieso... ch'è ssuccieso...³³
- GENNARO (*facendo risuonare la voce anche nel vicolo*). 'A guerra, Ama'!³⁴
- AMALIA (*smarrita*). E che nne saccio? Che è ssuccieso!³⁵
- (*Maria Rosaria, dalla prima a sinistra, recando una ciotolina con un cucchiaino, si avvia verso la "vinella"*).
- 105 GENNARO Mari, scàrfeme nu poco 'e cafè...³⁶
- (*Maria Rosaria senza rispondere si avvicina al piccolo tavolo nell'angolo a destra, accende una macchinetta a spirito e dispone una piccola cócoma³⁷*).
- AMALIA (*rievocando a se stessa un passato felice di vita semplice*). 'A matina ascevo a ffa' 'o poco 'e spesa... l'Amedeo accumpagnava a Rituccia a scòla e ghieva a fatica'... Io turnavo 'a casa e cucenavo... Ch'è ssuccieso... 'A sera ce assettavamo tuttu quante attorno 'a tavula e primma 'e mangia' ce facevamo 'a croce... Ch'è ssuccieso...³⁸ (*E piange in silenzio*).
- 110 AMEDEO (*entra lentamente dal fondo. Guarda un po' tutti e chiede ansioso*). Gomme sta Rituccia?
- GENNARO (*che si era seduto accanto al tavolo, alla voce di Amedeo trasale. Il suo volto s'illumina. Vorrebbe piangere, ma si domina*). S'è trovata 'a mmedicina³⁹. (*Si alza e dandosi un contegno, prosegue*). 'O duttore ha fatto chello ch' 'avev' 'a fa'. Mo ha da passa' 'a nuttata⁴⁰. (*Poi chiede con ostentata indifferenza*). E tu? nun si ghiuto 'appuntamento?⁴¹
- 115 AMEDEO (*timido*). No. Aggio pensato ca Rituccia steva accussi e me ne so' turnato⁴². Pareva brutto.

27. Che t'aggia di'?... Faccio 'a tragedia?: che ti devo dire? Se stavo qui, forse perdevi la testa pure io... a mia figlia, che ieri sera vicino al letto della sorella, mi confessava ogni cosa (di aver avuto una relazione con un soldato americano), che debbo fare? La piglio per un braccio, la metto in mezzo alla strada e le dico "Vai a fare la prostituta?" E quanti padri dovrebbero cacciare le figlie? E non solo a Napoli. Ma in tutti i paesi del mondo. A te, che non hai saputo fare la mamma, che faccio, Amalia, ti uccido? Faccio una tragedia?

28. E nun abbasta... 'o mariuolo?: e non basta la tragedia che si è abbattuta con abbondanza su tutto il mondo, non basta il lutto che portiamo in faccia tutti quanti... E Amedeo? Amedeo che sta facendo il delinquente?

29. Amedeo... ce sta chi ce penza...: Amedeo fa il delinquente, il figliolo ruba. E... forse solo a lui non devo pensare.

Perché c'è chi vi pensa (le forze dell'ordine)...

30. Tu mo he' capito... 'a responsabilità: tu mi hai capito ora. E io ho capito che debbo stare qui. Più la famiglia si sta perdendo e più il padre di famiglia deve assumersi le sue responsabilità.

31. E se ognuno putesse guarda' 'a dint' 'a chella porta...: e se ognuno potesse guardare dentro a quella porta...

32. ogneduno... 'o dottore?: ognuno si passerebbe la mano sulla coscienza... Ora dobbiamo aspettare, Amalia... Bisogna aspettare. Come ha detto il dottore?

33. Ch'è ssuccieso... ch'è ssuccieso...: che è successo... che è successo...

34. 'A guerra, Ama'!: la guerra, Amalia!

35. E che nne saccio? Che è ssuccieso!: e che ne so? Che è successo!

36. Mari, scàrfeme nu poco 'e cafè...: Maria, scaldami un po' di caffè. Maria è la figlia Maria Rosaria. Particolare curioso: ella in apertura di commedia si pre-

senta in scena con in mano la cócoma, cioè la caffettiera cosiddetta "napoletana", come ora.

37. cócoma: caffettiera, del tipo "napoletana", in uso a metà del secolo scorso.

38. 'A matina... Ch'è ssuccieso...: alla mattina facevo un po' di spesa... Amedeo accompagnava Rituccia a scuola e andava a lavorare... Io tornavo a casa e cucinavo... Cos'è successo... A sera ci sistemavamo tutti quanti attorno alla tavola e prima di mangiare ci facevamo il segno della croce... Cos'è successo...

39. S'è trovata 'a mmedicina: si è trovata la medicina.

40. 'O duttore... 'a nuttata: il dottore ha fatto quello che doveva fare. Ora deve passare la notte.

41. E tu? nun si ghiuto 'appuntamento?: e tu, non sei andato all'appuntamento?

42. No... turnato: no, ho pensato che Rituccia stava così e sono ritornato.



Napoli milionaria!, 25 marzo 1945.
Regia e interpretazione:
Eduardo De Filippo.
Teatro San Carlo, Napoli.



Napoli milionaria!, 1986.
Regia di Francesco Rosi.
Interpreti: Luca De Filippo,
Mariangela D'Abbraccio,
Gigi Savoia.

GENNARO (con lieve accento di rimprovero). Era brutto. Damme nu bacio⁴³. (Amedeo bacia Gennaro, con effusione). Va' te miette nu poco vicino 'o letto d' 'a piccerella ca tene 'a freva forte⁴⁴.

120 AMEDEO Sì, papà. (Si avvia).

GENNARO (fermandolo). E si Rituccia dimane sta meglio, t'accompagno io stesso 'a Cumpagnia d' 'o Gas, e tuorne a piglia' servizio⁴⁵.

AMEDEO (convinto). Sì, papà. (Ed esce per la prima a sinistra).

(Maria Rosaria ha riscaldato il caffè e ora porge la tazzina al padre. Gennaro la guarda teneramente.
125 Avverte negli occhi della ragazza il desiderio d'un bacio di perdono, così come per Amedeo. Non esita. L'avvicina a sé e le sfiora la fronte. Maria Rosaria si sente come liberata e, commossa, esce per la prima a sinistra. Gennaro fa l'atto di bere il suo caffè, ma l'atteggiamento di Amalia stanco e avvilito gli ferma il gesto a metà. Si avvicina alla donna e, con trasporto di solidarietà, affettuoso, sincero, le dice):

GENNARO Teh... Pigliate nu surzo 'e caffè...⁴⁶ (Le offre la tazzina. Amalia accetta volentieri e guarda il marito con occhi interrogativi nei quali si legge una domanda angosciata: "Come ci risaneremo? Come potremo ritornare quelli di una volta? Quando?". Gennaro intuisce e risponde con il suo tono di pronta saggezza): S'ha da aspetta', Ama'. Ha da passa' 'a nuttata⁴⁷. (E dicendo questa ultima battuta, riprende posto accanto al tavolo come in attesa, ma fiduciosa).

da E. De Filippo, *Cantata dei giorni dispari*, Einaudi, Torino, 1968

43. **Damme nu bacio:** dammi un bacio.

44. **Va' te miette... forte:** va' a metterti un poco vicino al letto della piccolina, che ha la febbre alta.

45. **E si Rituccia... servizio:** e se Rituccia

cia domani sta meglio, ti accompagno io stesso alla Compagnia del Gas, e riprendi il lavoro.

46. **Teh... Pigliate nu surzo 'e caffè...:** tieni, prendi un sorso di caffè...

47. **S'ha da aspetta', Ama'. Ha da passa' 'a nuttata:** di nuovo Gennaro risponde con tono comprensivo: bisogna aspettare, Amalia. Deve passare la notte.

La guerra come disordine morale

Il tema di fondo del passo presentato è legato al disordine morale che la guerra porta con sé, una situazione che si ripercuote nella società, scossa dal conflitto appena terminato e ancora impreparata alla piena ricostruzione.

La guerra ha modificato la famiglia Jovine, al punto che Gennaro, appena tornato, non se ne sa capacitare. Le ripercussioni sono evidenti sui giovani, entrambi segnati dal conflitto: Amedeo si è messo sulla cattiva strada, è diventato un *mariuolo* (riga 90); Maria Rosaria è stata sedotta e abbandonata. La stessa malattia grave di Rituccia è una sorta di metafora morale dei mali della guerra: difficoltoso è trovarne i rimedi, che non avranno comunque effetto immediato. Come dice Gennaro, al termine della commedia, *ha da passa' 'a nuttata* (riga 132), cioè bisogna dare tempo al tempo, lasciare che le soluzioni maturino, con quel discreto ottimismo che caratterizza il finale dell'opera.

La solidarietà come punto di partenza per la ricostruzione

Se la guerra ha sconvolto i vecchi equilibri, portando ovunque una situazione di disordine, il termine del conflitto, il lento ritorno alla normalità, corrisponde ad alcuni episodi significativi che la profonda umanità di Eduardo De Filippo mette in evidenza. Al centro del passo presentato sta l'episodio edificante del ragioniere Riccardo Spasiano che, dopo aver dilapidato i suoi capitali per procurare durante la guerra generi di prima necessità per le sue figlie al mercato nero della signora Amalia, ora che la guerra è finita, offre gratuitamente la propria medicina per la guarigione di Rituccia, la figlia di Amalia, gravemente ammalata. L'episodio invita Amalia a pensare, in una giornata particolare, iniziata in festa e terminata in riflessione. Questo sembra essere il senso del suo pianto liberatore, quando, ora che il marito è ritornato, ricorda i momenti belli trascorsi in famiglia prima della guerra, quando la smania di denaro non l'aveva ancora presa e trasformata in una donna gretta; quando i figli bambini non avevano ancora problemi.

Il senso dell'unità familiare come rimedio ai problemi

Il ritorno dalla guerra del padre corrisponde al momento di massimo sbandamento morale della famiglia, quando la madre sta quasi per cedere alle lusinghe di Settebellizze che vorrebbe che abbandonasse la famiglia per vivere con lui. Ma, nello stesso tempo, corrisponde ai primi segni di ripresa verso una nuova, più consapevole unità familiare. Il padre, in particolare, è il simbolo del superamento della crisi, l'individuo a cui tutti fanno riferimento: la figlia, che riceve il bacio del perdono; il figlio, che promette un futuro nuovo; la madre che si scioglie in lacrime e a cui il padre offre bonariamente un poco del suo caffè.

I due piani dello stile

Nel testo appaiono evidenti due piani linguistico-stilistici ben distinti: quello del dottore e in alcuni tratti del ragioniere, che si esprimono in italiano corretto, e quello dei personaggi del popolo, rappresentati dall'intera famiglia Jovine, che si esprimono in dialetto napoletano. Il dottore, in particolare, usa un linguaggio misto di italiano e napoletano, quest'ultimo utilizzato quando con frasi sintetiche si riferisce all'esigenza di attendere con pazienza: *ha da passa' 'a nuttata*. Questa frase diventa poi simbolica di tutto l'atteggiamento che la famiglia, ma non solo, dovrà assumere: la paziente attesa.

Le numerose didascalie di scena

Il teatro di Eduardo De Filippo non è solo fatto di testo scritto, ma di gesto, di espressioni del volto, di atteggiamento del corpo, di oggetti di scena. Ne sono una riprova le numerose didascalie di scena che accompagnano, in corsivo e tra parentesi, il testo, offrendo all'attore e al lettore un orientamento per la recitazione, o per la comprensione. La regia dell'autore è quindi molto attenta a fornire indicazioni precise, che rendono il vero senso della recitazione e integrano il linguaggio del teatro.

Comprensione del testo

1. Preparati a rispondere oralmente alle seguenti domande.
 1. Chi è Riccardo, il primo personaggio che appare in scena? Che cosa è venuto a fare in casa Jovine? Che cosa si viene a conoscere dalle sue parole?
 2. Per quale ragione il dottore si è recato in casa Jovine? Quale dei familiari è ammalato? È possibile la sua guarigione?
 3. Quali sono gli elementi essenziali del discorso che Gennaro rivolge ad Amalia? Per quale ragione egli è amareggiato dopo il suo ritorno?
 4. Come mai il discorso di Gennaro cita molte volte il denaro, in particolare i biglietti di banca? Di che cosa diventano simbolo questi oggetti scenici?
 5. Qual è l'atteggiamento di Gennaro nei confronti di sua figlia Maria Rosaria?
 6. E nei confronti del figlio Amedeo? Come lo definisce? In particolare quale verbo viene usato per descrivere le sue attività?
 7. Quali prospettive si aprono per i figli, sul finale?
 8. Si tratta di un finale:
 - a. ottimistico.
 - b. moderatamente ottimistico.
 - a. decisamente ottimistico.
 - a. piuttosto pessimistico.

Motiva adeguatamente la tua scelta, argomentando con precisi riferimenti al testo.

Analisi del testo

2. Rintraccia nel testo elementi utili per la ricostruzione dell'ambiente. Descrivilo poi sulla base dei dati della tua ricerca.
3. Tratteggia il personaggio di Riccardo Spasiano quale ci viene presentato in queste pagine.
4. Amalia mantiene in alcune sue battute le caratteristiche della donna pratica, dedita agli affari. Dove lo puoi notare in particolare?
5. Gennaro rappresenta nel testo la maturità e la saggezza tipiche del capofamiglia, ma anche l'amoroso affetto verso i figli e la moglie. Dove puoi rintracciare nel testo queste caratteristiche?

Napoli milionaria!, 1991.
Interpretazione di McKellen,
Pemberton, Strong, McKee.

Oltre il testo

6. Leggi per intero la commedia, ricercando le scene che maggiormente sembrano stimolare il riso.
7. Goldoni sosteneva che la commedia deve migliorare i costumi degli uomini. Secondo te, anche *Napoli milionaria!* poté contribuire, nel periodo successivo alla Seconda guerra mondiale, a un miglioramento dei costumi?



L'autore e l'opera

Attore, autore, regista, Dario Fo nasce nel 1926 a Sangiano, piccolo paese del Lago Maggiore. La sua attività artistica inizia alla Rai con la trasmissione radiofonica *Poer nano*.

Fondamentali nella sua vita sono il matrimonio e la collaborazione artistica con l'attrice Franca Rame, con la quale nel 1959 fonda la Compagnia Dario Fo – Franca Rame. Ha inizio per l'autore un periodo particolarmente fecondo, durante il quale compone brillanti commedie, talora animate da vena surreale, via via sempre più pervase di corrosiva satira sociale e politica. Sono da annoverare tra le commedie più note e meglio riuscite *Gli arcangeli non giocano al flipper* (1959), *Settimo: ruba un po' meno* (1964), *La signora è da buttare* (1967).

Nel 1962 abbandona la televisione in seguito alle censure subite. In un contesto progressivamente più "caldo", anche per la nascente contestazione giovanile, abbandona i circuiti del teatro borghese tradizionale. Egli cerca allora il confronto diretto con un più ampio pubblico, per lo più di estrazione popolare, al quale via via adegua il proprio linguaggio, ispirandosi non solo alla vita presente ma anche alle antiche tradizioni popolari, alle giullarate medievali e alla Commedia dell'arte. Nel 1997 l'autore viene insignito del premio Nobel, ambito riconoscimento internazionale, che consacra la sua lunga dedizione al teatro.

Un teatro raccontato

Spiccano nelle opere di Fo **l'anticonformismo e la forte carica satirica tesa a colpire principalmente il potere politico ed ecclesiastico e lo stritolante ingranaggio burocratico**. Sono ricorrenti le dissacranti frecciate mirate contro l'ipocrita moralismo del tempo, la retorica dei discorsi ufficiali, il mondo degli affari e il suo avido egoismo. Agiscono nelle commedie di Fo strampalate figure di emarginati, sempre riscattati da una nota positiva: matti, ma più ragionevoli dei cosiddetti normali, simpatiche prostitute, fantasiosi imbroglioni e poveracci di ogni sorta.

Sebbene uomo di teatro e non autore di narrativa, Fo fin dalle sue prime prove mette in luce **una straordinaria capacità di raccontare**, di avvincere con storie assurde e tuttavia affascinanti. Questa scelta espressiva lo ricollega alle origini della letteratura, alle narrazioni tramandate oralmente dai cantastorie, abili nel trascinare e affascinare gli ascoltatori con la magia del racconto.

Il teatro di Fo è incentrato soprattutto sulla presenza in scena dell'attore, sul magnetismo e la forza suggestiva della sua voce e del suo corpo. Sono eliminate le macchine sceniche e le strabilianti scenografie, nella convinzione che solo la nudità del palcoscenico fa risaltare la bravura dell'attore e l'energia evocatrice del testo. Allo stesso modo Fo si oppone a certo teatro di regia, dove il regista persegue soprattutto l'aspetto estetico dello spettacolo e non dà voce al popolo e alla sua rabbia.

Farsa, rovesciamento e "grammelot"

Fin dalle prime prove le commedie di Fo presentano la struttura della farsa in cui si insinuano sempre più esplicitamente venature polemiche e satiriche.

I personaggi, ispirati ora all'attualità, ora alla storia o alla religione, sono proposti **secondo una prospettiva rovesciata contrapposta a quella comune**. Ad esempio il gigante Golia è mite e remissivo, mentre Davide è litigioso e violento. Col tempo Fo affina sempre più la sua inclinazione ad architettare perfette macchine della risata, avvalendosi anche dei lazzi della Commedia dell'arte, delle trovate del circo o del cinema muto. Tutto è articolato su di un turbinoso e demenziale avvicinarsi di surreali malintesi, esilaranti smascheramenti e inattesi rovesciamenti. Ad esempio, il Lungo, protagonista de *Gli arcangeli non giocano al flipper*, per una serie di assurdi equivoci si trova iscritto all'anagrafe come cane bracco ed è costretto dai ferrei ingranaggi burocratici a comportarsi da cane; potrà tornare a vivere da uomo solo dopo che sarà ufficialmente eliminato come cane randagio. Nelle opere migliori e di grande impegno politico, Fo riprenderà spesso i **meccanismi della farsa**, intrecciati con un sarcasmo di grande efficacia.

Riconosciuto **merito di Fo è quello di aver inventato un originale linguaggio**, straordinariamente adatto a esprimere i temi prediletti. Questo particolarissimo idioma, il grammelot, che ha come antico modello la parlata del cantastorie medievale, è uno strampalato miscuglio di voci dialettali piemontesi, venete e lombarde, intrecciate con onomatopée, neologismi diversamente assonanti, spesso insaporiti da smorfie e boccacce.



Mistero buffo

Mistero buffo, scritto nel 1969 e successivamente rielaborato, è considerato il capolavoro di Fo. Il termine “mistero” è utilizzato nella sua accezione originaria di “sacra rappresentazione”. Si tratta, infatti, di brani religiosi e storici presentati in versione demistificante, ricavati da fonti diverse e alternative, come i vangeli apocrifi, alcuni testi medievali cecoslovacchi e polacchi, veneti e siciliani oltre che dalla narrazione orale. Il punto di vista è sempre quello dissacrante del popolo oppresso, ma la voce narrante muta continuamente, in un costante alternarsi di personaggi, interpretati sulla scena da un solo attore, l'insostituibile Fo.

***Mistero buffo* è un monologo molto particolare in cui è ribaltata, grazie a una comicità fresca e trasgressiva, la cupa concezione della vita del bigottismo borghese, di certa dottrina cattolica.** Fo con quest'opera attinge e si ispira alla Commedia dell'arte e nello stesso tempo ricrea l'atmosfera delle giullarate medievali. Personaggio chiave della rappresentazione è, infatti, il giullare, nel quale Fo si immedesima, figura recuperata nel suo ruolo originario di voce popolare, sincera e piena di rabbia. L'opera è incentrata sulla persona di Cristo, rivista secondo l'ottica della gente comune, non divinità lontana, ma figura umanizzata e perciò vicina alla mentalità dei più umili.

Tema guida è la contrapposizione tra cultura “bassa”, popolare e quella “alta” delle classi al potere. Fo dà la parola agli oppressi che nel tentativo di opporsi ai potenti si avvalgono di canali sotterranei, non istituzionali, e utilizzano forme di comunicazioni proprie, cariche di forza espressiva, nascosta ma pronta a prorompere. Anche in questo caso è il comico, evocato dal termine “buffo” del titolo, l'elemento liberatorio e dissacrante che conferisce corrosiva e irrispettosa energia alla voce del popolo così spesso repressa. Per altro il leitmotiv dello spettacolo è che la letteratura “colta” si sia sempre appropriata indebitamente della cultura popolare, contrabbandandola come frutto autonomo e originario.

Punto debole dell'opera, spesso rimproverato dalla critica, è una troppo semplicistica e schietta contrapposizione tra buoni e cattivi, ossia tra sfruttati e sfruttatori.

La nascita del giullare

Lo spunto per l'episodio che segue – tratto dalla commedia Mistero buffo –, è fornito a Fo da alcuni racconti medievali, incentrati sulla leggenda della nascita del giullare. Vi si racconta di un villano che, oppresso a tal punto dal suo signore e padrone, giunge sull'orlo del suicidio, dopo aver perduto la terra, la moglie, i figli e, perfino, la propria dignità. Viene salvato in extremis da un miracolo, compiuto da uno sconosciuto viandante, Cristo stesso, pellegrino sulla terra per ripristinare la giustizia là dove viene iniquamente calpestata. Cristo dona all'infelice villano una dote che egli non possedeva, l'abilità di parlare. Lo straordinario dono verrà usato per denunciare i soprusi compiuti dai potenti ai danni dei poveri, degli sfruttati, degli emarginati. Da allora il giullare se ne va in giro per i villaggi a svelare le infami macchinazioni celate sotto le sfarzose apparenze del potere.

L'episodio è ispirato a una antica storia orientale, giunta fino a noi in una versione siciliana del Duecento. Poiché – a detta dello stesso Fo – l'antica lingua suonerebbe oggi incomprensibile, lo scrittore ne ha fatto una traduzione lombarda, maggiormente accessibile agli spettatori moderni.

– Ahh... gent... vegnì chí che gh'è 'l giular! Giular ca son mi... che fa i salt e ca 'l tràmbula e che... oh... oh... a u fai rider, ca foi coi alt e fai vedar com'a sort groli e grossi i balon che vai d'intorna a far guere son sfigurat, o trai via ci pileo e... pffs... soi sengobrà. Vegnì chí ca è ora e lōgu ca'l fa 'l pajasso tutt inturna, mi a v'insegni, vegna... vegna... Ul fa el saitin, ul fa el cantin, ul fa i giughetti! Va' la lengua 'me la gira! Ah... ah... a l'è un cultell... boja sta' a recurdat... Ma mi no a l'era sempar... quest ca voi contar, come sunt nasūo, Che mi non son nasūo giular, non son vegnu d'un fiat dai zielo, e, op! e son rivà chi: “Bondí, bonasera”. No! Mi a son el frai d'on miracol! Un miracol es fait sū d' me! Vuri' credem? U l'è fait! Mi son nasūt vilan. Vilan, cuntaden propi. U s'eri tristo, alegro, no g'avevi tera, no! U s'eri rivado a 'ndà a lavurar, paréi a tūti in de sti vaj, da partütt. E un

– Oh, gente, venite qui che c'è il giullare! Giullare son io, che salta e piroetta e che vi fa ridere, che prende in giro i potenti e vi fa vedere come sono tronfi e gonfi i palloni che vanno in giro a far guerre dove noi siamo gli scannati, e ve li faccio sfigurare, gli tolgo il tappo e... pffs... si sgonfiano. Venite qui che è l'ora e il luogo che io faccia da pagliaccio, che vi insegni. Faccio il saltino, faccio la cantatina, faccio i giochetti! Guarda la lingua come gira! Sembra un coltello, cerca di ricordartelo. Ma io non sono stato sempre... e questo che vi voglio raccontare, come sono nato. Non che io non son nato giullare, non sono venuto con un soffio dal cielo e, op! sono arrivato qui: “Buongiorno, buonasera”. No! Io sono il frutto di un miracolo! Un miracolo che è stato fatto su di me! Volete credermi? È così! Io sono nato villano. Villano, contadino, proprio. Ero triste, allegro, non avevo terra, no! Ero arrivato a lavorare, come tutti in

zorno o jtat vesen 'na muntagna, ma de piera. U l'era de nissün, u l'hai saüdo, U dimandat: «No! Nissün veul sta muntagna!» E mi sunt andai fin su... sun 'dait raspà
 20 cui ung e hu vist che gh'era un po' de tera, e hu vist che gh'era un filolin di aqua co l'andeva da giò de basso, e allora hu scuminsà a gratare. Son andai a tacat al fiüm, hu sbrancat inscí ste brasce, hu te portat la tera, u gh'era i me fjulit, la mia mujer. U l'è dolza la mia mujer, blanca
 25 c'ù l'è, u l'ha dü zine tunde, e l'andar morbido cu l'hai... cu la par 'na giunca ca meuvasse. Oh... l'è bela! A'g voj ben mi, e voj parlarne. La tera u purtà sù coi brasci! e l'erba, che fasevet: pfut... e te vegneva sù tütu. E dàì ca l'era belo, l'era tera d'ora! U ciapeva la sapa, u te la me-
 30 teva e... zu... te nasceva un arbero. Meravegia, u l'era sta tera: u l'era un meracol! U andava piopi, u andava tüti i arbori, a roveri, andava da pertütu. I andava a semenar 'n la lüna giüsta, mi cunusseva! E vegniva roba de magnar dulza, bela, bona. U gh'era zicurín, u gh'era crodi,
 35 u gh'era fazoj, rave, u gh'era tüto! Par mi, par nüm. O era cuntentu! O se balava, e pö el piueva sempar par di dí e ol sol ci brüsava e mi andava, vegniva, e i lüne ereno giüsti, ne gh'era gi-mai tropo vento o tropa gruma. U l'era bel! bel! U l'era tera nostra! Bela u l'era, stu
 40 gradün. E ogni dí, u ne fazeva üni... la pareva la torre de Babele... bela cun sti gradi, u l'era ol paradis, ol paradis terrestre. Ol giüri. E tüti i pasava i cuntaden e i diseva:
 – Che cù ca ghet... boja, varda! Da na muntagna u l'ha tirà feura!... Me disgrassià ca nun hai pensat!
 45 E invidia i g'aveva e un die l'è pasat ul padron. Ul padron de tüta la vale, u la vardà e l'ha dit:
 – Du' l'è ca l'è nassüda sta torre? De chi l'è sta tera?
 – Me, – a g'ho dit, – a l'ho faja me con sti mani, u l'era de nissün.
 50 – De nissün? L'è na parola ca nu gh'è, nissün, a l'è la mea. [...]

[Il padrone pretende la terra che il contadino ha reso fertile grazie al suo faticoso lavoro. Poiché il villano non intende cedere alle prepotenze del signore, questi comincia a perseguitarlo. Dapprima incendia tutti i raccolti e tutti gli animali, poi violenta pubblicamente la moglie. In seguito a questo episodio oltraggioso, il villano viene messo al bando dalla gente del villaggio, che lo accusa di non essere stato capace di difendere il proprio onore e quello della sua famiglia. La situazione dell'infelice villano peggiora sempre più: la moglie lo abbandona, i bambini muoiono di stenti. Ma ecco che...]

E i fiulit no i podeda 'ndare intorna, tüti eremo lí e no ghe guardava pù nissün. La mia mujer a l'è scapada! Mi l'hai pù vidüa; mi no so indue l'è 'ndada, e i fiulit nu me vardava: maladi son vignit, ne manco i plangeva. E son morti!
 55 E mi son restai sol. Sol cun sta tera! Nun saveva cossa che fare. Una sera hu ciapai un toc de corda, hu бүтà sù una trave, me la son metüda inturna al colo, hu dit:

queste valli, dappertutto. E un giorno sono andato vicino a una montagna, ma di pietra. Non era di nessuno: io l'ho saputo. Ho chiesto: «No! Nessuno vuole questa montagna!» Allora io sono andato fino in cima ho grattato con le unghie e ho visto che c'era un po' di terra, e ho visto che c'era un filino d'acqua che scendeva, e allora ho cominciato a grattare. Sono andato in riva al fiume, ho schiantato queste braccia, ho portato la terra (alla montagna), c'erano i miei bambini, mia moglie. È dolce mia moglie, bianca che è, ha due seni tondi, e l'andamento morbido che ha, che sembra una giovenca quando si muove. Oh! è bella! Le voglio bene io e voglio parlarne. La terra ho portato su con le braccia e l'erba (cresceva velocemente) faceva: pff... e veniva su di tutto. E dàì che era bello, era terra d'oro. Piantavo la zappa e... pff... nasceva un albero. Meraviglia era, quella terra. Era un miracolo! C'erano pioppi, roveri e alberi dappertutto. Li seminavo con la luna giusta, io conoscevo (io sapevo), e cresceva roba da mangiare, dolce, bella, buona. C'era cicorino, cardi, fagioli, rape, c'era di tutto. Per me, per noi! Oh, ero contento! Si ballava, e poi pioveva sempre per dei giorni e il sole scottava e io andavo, venivo, le lune erano giuste e non c'era mai troppo vento o troppa nebbia. Era bello! bello! Era terra nostra. Bello era questo gradinone¹. Ogni giorno ne facevo uno, sembrava la torre di Babele², bella con queste terrazze. Era il paradiso, il paradiso terrestre! Lo giuro. E tutti i contadini passando dicevano:
 – Che fortuna che hai, boia, guarda: da una pietraia l'hai tirata fuori! Me disgraziato che non l'ho pensato!
 E avevano invidia. Un giorno è passato il padrone di tutta la valle, ha guardato e ha detto:
 – Da dove è nata questa torre? Di chi è questa terra?
 – Mia, – gli ho detto, – l'ho fatta io con queste mani, non era di nessuno.
 – Nessuno? È una parola che non c'è, nessuno, è mia!

I bambini non potevano andare in giro, tutti erano lì, e non ci guardava più nessuno. Mia moglie è scappata! Io non l'ho più vista: io non so dove è andata. I bambini non mi guardano: sono venuti ammalati e manco piangevano. Sono morti! Io sono rimasto solo. Solo con questa terra! Non sapevo cosa fare. Una sera ho preso un pezzo di corda l'ho buttato su una trave, me la sono messa intorno al collo, ho detto:

1. **gradinone**: opera di terrazzamento per evitare scivolamenti di terreno.

2. **torre di Babele**: la biblica torre di Ba-

bele sembra corrispondere alla gigantesca ziqqurat la cui costruzione fu iniziata dal sovrano Nabucodonosor (XII secolo

a.C.). Era una monumentale e imponente opera, a più piani sovrapposti, con la forma di piramide a gradoni.

– Bon, me lassi andà, adess!
 Fo per lassam andà impicatt, u me senti pugià una ma-
 60 nada, a me volti, a gh'è vùn co 'na faccia smorta, cui ogi
 grosi che 'l me dis:
 – Me dàj un po' de bevar?
 – Ma te par el mument de vegnì a dumandà de bevar a
 vùn che fa l'impicatt? Boja!
 65 Ul vardi e 'l g'aveva una faccia de pover crist anca lù e
 vardi e ghe n'era altri doi, anca lor con una faccia pati-
 da.
 Va ben, ve darò da bevar, dopo me impichi.
 A vo' a teu par bevar, i vardi ben:
 70 – Pù che bevar, vialtri avì besogn de magnar! Ma mi
 l'è tanti dí che nun fai de magnare... U gh'è de farlo,
 se vurí.
 Hu ciapat un baslot, hu metüd in sul feug, a g'ho fait
 scaldare de te fave, e gh'i ho dai, un baslot per ün, e i
 75 magnava! I magnava! Mi no g'aveva voia de magnar...
 “Speci che adess imagna e peu me impichi”. E intanto
 ch'el magnava, quel cui òg plu grandi che'l pareva pro-
 pi un pover crist ul surideva e ul disea:
 – Bruta storia l'è ti che te vöret impicass! Mi so ben ul
 80 perché t'ol vòl fare. T'è perdu tüt, la mujera, i fiulit e te
 g'ha sojament una tela, bon, mi savie ben! Se füsse in ti
 no lo vorrai fare.
 E 'l magnava! E 'l magnava! E peu a la fin l'ha metüd
 giò tüt e l'ha dit:
 85 – Ti sai chi son me?
 – No! Ma g'ho avüt dübi che ti te set Jesus Cristo.
 – Bon! T'è induinat. Quest l'è Pietro, e'l Marco l'è quel
 là.
 – Piazer. E cussa fait qua?
 90 – Ti te m'hait dait de magnar e mi te do de parlare.
 – De parlare? Cussa l'è sta roba?
 – Disgrassià, giüsta che t'hai tegnit la tera, giüsta che
 non te vòl de padron, giüsta che t'hai üt la forza de no
 molar, giüsta... At vol ben, aite forte, bon! ma t' manca
 95 un qui cos che t'ha d'aver: qua e qua! (fa segno alla
 fronte e alla bocca). No star lí atchí in sù la tera, vai
 d'intorna e a quei che te tira piere, ti parla e dighe, faig
 comprender, e fai de manera che sta vesciga sgiunfiada
 ca l'è ol to padron, ti sbüsa cun la tua lengua e fa' andar
 100 feura l'acqua e ul sier ca vegn feura a sbrodar marscio.
 Ti devi schisciare sti padrun, e i previti e tütü quei che
 va inturna, i nodari, i avogador, quei che va d'intorna.
 No par ben de ti, par la tua tera, ma par quei che è
 come ti, ca non han tera e che non han gnente e che
 105 han de soffregare sojamente, e che non han dignità da
 vantare. Campar de servelo, e no de pie!
 – Ma noi comprende? Mi non son capace. Mi g'ho 'na
 lengua che non se move de reentra, embiscigo de par
 tütö e intopigo a ogni parlar... e no g'ho de stil e g'ho el
 110 servelo che u l'è fioco, molo! Come fabia a far le robe
 che te diset, andà intorna a parlar co i altri?
 – No arpanza, che ol miracol 'gne adess,

– Bene, mi lascio andare, adesso!
 Faccio per lasciarmi andare, impiccato, quando mi sento
 battere una mano sulla spalla, mi volto, c'è uno (e vedo
 uno) con una faccia pallida, con gli occhi grandi che mi
 dice:
 – Mi dai un po' da bere?
 – Ma ti sembra il momento di venire a chiedere da bere
 a uno che si sta impiccando? Boia!
 Lo guardo e (vedo che) ci aveva una faccia da povero
 cristo anche lui, poi guardo e (vedo che) ce n'erano altri
 due, anche loro con una faccia patita.
 – Va bene, vi darò da bere e poi mi impicco.
 Vado a prendere da bere, li guardo bene:
 – Più che bere voialtri avete bisogno di mangiare! Ma io
 sono tanti giorni che non faccio da mangiare... C'è da
 farlo, se volete.
 Ho preso un tegame e ho messo sul fuoco a scaldare
 delle fave e gliel'ho date, una ciotola ciascuno, e mangia-
 vano, mangiavano! Io non avevo voglia di mangiare...
 “Aspetto che mangino e poi mi impicco”. E intanto che
 mangiava, quello con gli occhi più grandi, che sembrava
 proprio un povero cristo, sorrideva e diceva:
 – Brutta storia questa che vuoi impiccarti! Io so bene
 perché lo vuoi fare. Hai perso tutto, la moglie, i bambini
 e ti è rimasta solo la terra, bene, io so bene! Se fossi in te
 non lo vorrei fare (lo farei).
 E mangiava! mangiava! Poi alla fine ha appoggiato tutto
 e ha detto:
 – Tu sai chi sono io?
 – No, ma ho avuto il dubbio che tu sei Gesù Cristo.
 – Bene! Hai indovinato. Questo è Pietro, e il Marco è
 quello là.
 – Piacere. E cosa fate qua?
 – Tu mi hai dato da mangiare e io ti do da parlare.
 – Da parlare? Cos'è questa cosa?
 – Disgraziato! Giusto che hai tenuto la terra, giusto che
 non vuoi padroni, giusto che hai avuto la forza di non
 mollare, giusto... Ti voglio bene, sei forte, buono! Ma
 ti manca qualche cosa che è giusto che tu devi avere
 (abbia); qua e qua (fa segno alla fronte e alla bocca).
 Non rimanere qui attaccato a questa terra, vai in giro e
 a quelli che ti tirano le pietre digli, fagli comprendere, e
 fai in modo che questa vescica gonfia che è il padrone tu
 la buchi (possa bucare) con la lingua, e fai uscire il siero
 e l'acqua a sbrodolare marcio. Tu devi schiacciare questi
 padroni e i preti e tutti quelli che gli stanno intorno: i
 notai, gli avvocati, eccetera. Non per il bene tuo, per la
 tua terra, ma per quelli come te che non hanno terra, che
 non hanno niente e che devono soffrire solamente e che
 non hanno dignità da vantare. (Insegna loro a) Campare
 di cervello e non di piedi!
 – Ma non capisci? Io non sono capace, io ho una lin-
 gua che non si muove di dentro (dentro la bocca), mi
 intoppo ad ogni parola e non ho stile (dottrina) e ho il
 cervello fiacco e molle. Come faccio a fare le cose che tu
 dici, e andare in giro a parlare con gli altri?
 – Non preoccuparti che il miracolo viene adesso.

Ul m'ha catat per la crapa, ul m'ha catat visin e peu 'l m'ha dit:

115 – Jesus Cristo a soi mi che t' vegna a ti a dat parlar. E sta lengua u la beuciarà e 'ndrà aschisciar 'me 'na lama da partùto vescighe a far sbrogare, a da' contra i padroni e li far schisciare parché i altri i capissa, parché i altri imprenda e parché i altri i poda rigolar. Che no è che
120 col ridare ch'ol padron ul s' fa sbragare, che se i ride contra i padron, ol padron, da montagna ca l'è dijen colina e peu niente ca se move. Tegne! A t' do un baso che at farà parlare.

El m'ha basao sù la boca, lungo el m'ha basao. E de bot
125 ho sentit la lengua ca sbissava da partùto, e un zervel c'al se mueva, e tüt i jambi che s'andava in dar par lori, e sunt andà in mess a la piassa del paes a vusà:

– Gniii! Zente! Vegni chi! Giulare! Ai fao giugar, giosrare col padron, vesciga granda o l'è e mi de lengua i vo'
130 sbüsare! E ve racconto de tütto, come 'l vien, come 'l vaga e come el Deo nu l'è quello che 'l roba! È 'l rubar che pregne e i legi sù i libri che son lor... parlare, parlare. Ehi gente! Ol padron se va a schisciare! Schisciare! O l'è de schisciare!...

da D. Fo, *Mistero buffo*, a cura di F. Rame,
Einaudi, Torino, 2000

Mi ha preso per la testa, mi ha tirato vicino e poi mi ha detto:

– Gesù Cristo sono io, che vengo a te a darti la parola. E questa lingua bucherà e andrà a schiacciare come una lama vecchie vesciche dappertutto e a dar contro ai padroni, e schiacciarli, perché gli altri capiscano, perché gli altri apprendano, perché gli altri possano ridere (riderci sopra, sfotterli). Che non è che col ridere che il padrone si fa sbracare, che se si ride contro i padroni, il padrone da montagna che è diviene collina, e poi più niente. Tieni! Ti do un bacio che ti farà parlare.

Mi ha baciato sulla bocca, a lungo mi ha baciato. E di colpo ho sentito la lingua che guizzava dappertutto, e il cervello che si muoveva e tutte le gambe che andavano da sole, e sono andato in mezzo alla piazza del paese a gridare:

– Venite! Gente! Venite qui! C'è qui il giullare! Vi faccio far satira, giostrare col padrone, che vescica grande è e io con la lingua la voglio bucare. E vi racconto di tutto, come viene e come va, e come Dio non è quello che ruba! È il rubare impunito e le leggi sui libri che sono loro... parlare, parlare. Ehi gente! Il padrone si va a schiacciare! Schiacciare! È da schiacciare!...

Analisi del Testo

Teatro epico

Il brano, incentrato sulla figura del giullare, mette in luce l'inclinazione di Fo ad aprirsi al mondo degli sfruttati di tutti i tempi, di cui assume le difese non con i toni accesi della polemica o dell'invettiva, bensì con quelli pungenti e grotteschi della comicità. Egli stesso si considera l'incarnazione della figura del giullare, il buffone dei tempi moderni. Come il giullare medievale si presentava sulla piazza e – inscenando finti processi contro i nobili e i ricchi, l'imperatore e i cardinali, i mercanti e gli strozzini – svelava al popolo quale fosse la condizione di sfruttamento della povera gente, così Fo si presenta alla platea per smascherare – grazie alla finzione scenica – le trame dei potenti, dei padroni, di tutti coloro che maneggiano grandi quantità di denaro, sfruttando e opprimendo chi non lo possiede. È evidente nella pagina la tendenza di Fo ad accentuare i toni popolareshi, ispirandosi contemporaneamente alla vita presente e alle antiche tradizioni medievali. Il villano-giullare diviene icona degli sfruttati di tutti i tempi che in ogni luogo subiscono affronti e soprusi. A essi Fo rivolge un incitamento a reagire non con la violenza, bensì con la forza delle parole che possono essere più taglienti delle lame. Parlare, denunciare, svelare le ignobili trame del potere, portare alla luce i giochi sotterranei del maneggio del denaro, questo è il messaggio che emerge con forza dall'affascinante storia della nascita del giullare. Lo spettacolo presenta i tratti tipici del teatro epico: si rivolge al pubblico con l'intento di insegnare, di rendere palese una verità spesso ignorata, di additare la via da seguire per migliorare le condizioni di vita delle classi subalterne. Inoltre il testo mette in luce l'atteggiamento di Fo nei confronti della religione e del sacro: il racconto non ha nulla di blasfemo, anzi rivela rispetto e ammirazione per la figura di Cristo, colta con tratti non ieratici, bensì realistici e profondamente umani. Semmai vengono smascherati coloro che si avvalgono della religione per perpetuare i propri privilegi.

Un solo attore in scena

È l'estrema semplicità dell'impianto teatrale che rende il brano altamente significativo delle tendenze e delle convinzioni di Fo sul teatro. La scena è completamente spoglia. Sul palco è presente un solo attore. Il testo, come di consueto, è un monologo che consente una sorta di comunicazione diretta con il pubblico, quasi un parlare con gli spettatori, in contrasto con il dialogo che dà invece agli spettatori la sensazione di essere lasciati fuori dagli eventi rappresentati, di essere osservatori indiscreti dei fatti altrui. Il monologo è anche il mezzo con cui Fo mette in luce la sua inclinazione alla fabulazione, ossia al narrare che avvince e cattura con i soli, magici potenziali della parola e della mimica.

L'azione scenica è resa concitata dal dinamismo del protagonista, che interpreta tutte le parti; egli entra ed esce dai diversi ruoli dando voce ora al giullare, ora al padrone, ora a Cristo, ora ai villani. La riuscita della rappresentazione sta proprio nella capacità dell'attore di mutare rapidamente atteggiamento e tono della voce nell'avvicinarsi delle battute e dei gesti. Ad esempio, egli dovrà assumere alternativamente il tratto umile e sottomesso del contadino e l'aria arrogante e sprezzante del signore. Nella chiusa l'attore dovrà essere in grado di passare rapidamente dall'interpretazione della disperazione dell'infelice protagonista sul punto di impiccarsi, a quella piena di umana comprensione della dimessa e patita figura di Cristo.

L'assenza delle didascalie e l'effetto straniamento

Una caratteristica che contraddistingue il testo è l'assenza delle didascalie. Fo non indica apertamente il modo in cui le battute devono essere pronunciate, non impone all'attore gesti e movimenti. E tuttavia, le parole delle battute sono così espressive che implicitamente suggeriscono l'azione scenica. Un esempio: quando vengono raccontate le fatiche del villano, grazie alle quali egli è riuscito a dissodare un terreno arido e sassoso, è evidente che l'attore dovrà minimamente accennare ai gesti di chi lavora la terra, oppure quando è allusa la morte dei figli, l'interprete dovrà esprimere, nel volto e nella posa, un inconsolabile ma composto dolore.

Tutto concorre a creare l'effetto straniamento: l'autore vuole evitare l'immedesimazione dello spettatore nella storia rappresentata sulla scena; intende risvegliare le coscienze, far sì che i presenti sappiano trasferire nella vita quotidiana il pressante impulso alla giustizia che permea il testo, divenendo consapevoli delle condizioni politiche e sociali del proprio tempo.



Comprensione del testo

1. Dopo aver letto l'introduzione all'opera *Mistero buffo*, rispondi alle seguenti domande.
 - a. In quale accezione viene usato il termine *mistero* nel titolo?
 - b. Perché il mistero è detto *buffo*?
 - c. Quali temi e argomenti vengono affrontati nella commedia?
2. Dopo aver letto il brano proposto, esegui i seguenti esercizi.
 - a. Qual è lo spunto dell'episodio?
 - b. Chi è il protagonista della vicenda? Quale lavoro svolge? Com'è la sua famiglia?
 - c. Riassumi brevemente le pazienti fasi del lavoro che rendono fertile l'arida montagna, quindi descrivi la meraviglia dell'ambiente creato, paragonato a un paradiso.
 - d. Perché il villano cade in disgrazia? Che cosa gli accade?
 - e. Chi sopraggiunge a salvarlo? Quale qualità gli dona?
 - f. Qual è, da allora, il compito del giullare?
3. Quali tratti contraddistinguono la figura di Cristo?
4. Il brano costituisce un esempio di teatro epico, ossia di teatro teso a insegnare, a trasmettere valori agli spettatori. Quali insegnamenti e incitamenti si possono cogliere nel testo?

Analisi del testo

5. Il teatro di Fo ha caratteristiche controcorrente. Quali differenze scenografiche, rispetto al teatro tradizionale, lo contraddistinguono?
6. Quali difficoltà interpretative deve superare l'unico attore presente sulla scena?
7. Dopo aver spiegato in che cosa consiste l'effetto straniamento, spiega con quali mezzi Fo riesce a ottenere la non immedesimazione dello spettatore.

►
Mistero buffo
è una delle opere più note di Fo e
una delle più recitate
in tutta Europa.

Oltre il testo

8. Prova ad aggiornare la storia della nascita del giullare. Sostituisci al villano un altro lavoratore, ad esempio un muratore o un operaio meccanico. Inventi le angherie e le moderne forme di persecuzione a cui potrebbe essere sottoposto. Quindi immagina una sorta di miracolo, che potrebbe condurre il misero lavoratore a denunciare i potenti attraverso la televisione.

