

Storia del teatro occidentale: una carrellata che definire rapida sarebbe riduttivo...

« Il teatro è molto di più del teatro » (Jean Duvignaud)

La **storia del teatro**, nella sua definizione più moderna di disciplina autonoma, interpreta e ricostruisce l'evento teatrale basandosi su due elementi principali: l'attore e lo spettatore e più precisamente sulla relazione che li lega, la relazione teatrale. Entrambi hanno una funzione primaria necessaria all'esistenza del fatto teatrale: mentre l'attore rappresenta un corpo in movimento (non necessariamente fisico o accompagnato dalla parola) in uno spazio, con precise finalità espressive e narrative, lo spettatore è il fruitore *attivo* e partecipe dell'avvenimento, che ne condiziona l'andamento e decodifica l'espressività dell'evento artistico.

La storia del teatro è una scienza giovane, che solo recentemente (in Francia e Germania alla fine degli anni cinquanta, in Italia all'alba degli anni sessanta) si è affrancata da una interpretazione riduttiva che la limitava alla storia della letteratura drammatica. In particolare la moderna storia del teatro analizza il fatto teatrale prendendo in considerazione il suo più ampio contesto storico, sociale, culturale ed esistenziale, ed ha come protagonisti non solo drammaturghi e attori, ma tutti gli artisti che hanno collaborato alla nascita e all'evoluzione del fenomeno teatrale: musicisti, scenografi, architetti, registi e impresari, per citarne alcuni.

Questa disciplina, nata e sviluppata in Europa, tende in genere a restringere il campo di indagine alle forme di teatro occidentali, e a fondarne le origini nel teatro classico dell'Atene del V secolo a.C., allargando la visuale ad un'ottica mondiale solo a partire dal teatro contemporaneo. Tuttavia, specialmente in opere più recenti, grande attenzione è rivolta alla tradizione teatrale precolombiana, africana e asiatica. In particolare, per quanto riguarda quest'ultima, l'interesse da parte degli artisti e studiosi europei e statunitensi risale alla seconda metà del novecento, e contribuì non poco alla evoluzione delle forme teatrali occidentali e alla nascita di una antropologia teatrale.

Occorre specificare che la nascita dell'arte teatrale nei vari continenti è profondamente legata ai culti religiosi dai quali derivano momenti di accomunamento tra gli individui e i rituali di celebrazione: l'evoluzione del teatro occidentale permise il discostamento della letteratura drammatica dall'argomento religioso, mantenendone tuttavia gli elementi caratterizzanti. Solo la nascita delle moderne discipline teatrali e gli studi in materia hanno permesso l'individuazione del rito nelle pratiche teatrali, permettendo l'accomunamento e la comparazione delle diverse tradizioni mondiali all'interno dell'antropologia teatrale.

Il teatro dei popoli primitivi

Sebbene lo studio delle manifestazioni teatrali nei popoli primitivi sia di difficile ricostruzione, sappiamo per certo che alcuni rituali che sfociavano in vere e proprie rappresentazioni erano presenti nel quotidiano di molte culture.

Riti propiziatori con carattere di spettacolarità erano infatti allestiti secondo il ciclo stagionale allo scopo di venerare, pregare o ringraziare gli dei per la stagione futura. Gli eschimesi, ad esempio, erano soliti rappresentare un dramma per celebrare la fine della notte polare: la drammatizzazione dell'evento avveniva tramite un narratore che accompagnava gli attori ed il coro, composto da sole donne.

Sempre a carattere propiziatorio e segnati dal trascorrere del tempo, ma slegati dai ricorsi della natura erano i riti sociali, che sottolineavano un avvenimento quotidiano. Il passaggio dall'adolescenza all'età adulta, le nascite e le morti erano celebrate, in maniera differente, con caratteri drammatici e pubblici che ne giustificano la teatralità. Soprattutto le cerimonie iniziatiche comprendevano rituali e celebrazioni di forte caratterizzazione drammatica. Anche la caccia, la pesca o l'agricoltura offrivano spunti per rappresentazioni teatrali.

Una componente importante per il teatro dei primitivi era l'azione mimica, che poteva essere sia stilizzata che naturalistica, accompagnata da danze e musica; non meno importanti erano, inoltre, quelli che oggi definiremmo trucco e costume: molteplici culture sottolineavano l'estraneità dell'avvenimento al mondo reale (e quindi la finzione o il ribaltamento della realtà) tramite il mascheramento e l'ornamento. L'uso della maschera, tuttavia, non era pratica comune a tutte le popolazioni: i pigmei ed i boschimani non ne facevano uso. La maschera era infatti simbolo di potere, di solito prerogativa di personalità importanti della comunità, come gli sciamani. I Kono,

popolazione primitiva dell'attuale Papua Nuova Guinea, utilizzavano le maschere per impersonare gli dei, attribuendo al mascheramento da parte dell'attore anche il conferimento, a quest'ultimo, dei poteri del dio rappresentato^[1].

L'apporto della danza e della musica è un punto non molto chiaro, poiché non sempre queste avevano le caratteristiche di teatralità: sebbene il confine tra le manifestazioni artistiche sia nel contesto labile, alcune di esse rientrano propriamente nella storia dei generi suddetti.

In ultima analisi è importante sottolineare l'estrema diversità della relazione teatrale esistente tra il teatro come comunemente lo si intende nel mondo occidentale ed il teatro dei primitivi. Accadeva infatti che l'attore, incline a spostare la sua soggettività al personaggio rappresentato, potesse essere preda di trance o possessioni: non di rado ciò accadeva anche al pubblico, come la moderna avanguardia teatrale ha dimostrato. L'estremizzazione del processo è distante dalle comuni pratiche teatrali odierne, nelle quali l'attore non perde mai la propria soggettività e non vi è rischio di spersonalizzazione. Già dal XX secolo, tuttavia, registi e teorici del teatro hanno dimostrato un forte interesse verso una più massiccia partecipazione del pubblico alla rappresentazione se non all'azione scenica stessa, modificando il ruolo da fruitore passivo a partecipatore attivo dell'evento, ristabilendo così un legame con il teatro del passato.

Storia del teatro occidentale

La divisione temporale del fenomeno teatrale occidentale che generalmente viene utilizzata si può così schematizzare:

- il teatro classico, che comprende la rappresentazione teatrale antica greca e romana;
- il teatro medioevale, riferita al periodo del medioevo europeo, con la nascita della sacra rappresentazione;
- il teatro moderno, dal rinascimento fino al romanticismo;
- il teatro contemporaneo, che comprende le esperienze teatrali del novecento fino ai giorni nostri.

L'antica Grecia

L'origine del teatro occidentale come lo conosciamo è senza alcun dubbio riferibile alle forme drammatiche sorte nell'antica Grecia, così come sono di derivazione greca le parole *teatro*, *scena*, *dramma*, *tragedia*, *coro*, *dialogo*.

La tradizione attribuisce le prime forme di teatro, a Tespi, giunto ad Atene dall'Icaria, verso la metà del VI secolo. Tradizione vuole che sul suo carro trasportasse i primi attrezzi di scena, arredi scenografici, costumi e maschere teatrali.

Molto importanti per l'evoluzione del genere comico furono i *Phlyakes* (Fliaci), attori già professionisti, girovaghi. I Fliaci provenivano dalla Sicilia e, dato il loro carattere nomade, erano soliti muoversi su carri che fungevano anche da spazio scenico. Gli attori portavano maschere molto espressive, una stretta camicia e rigonfiamenti posticci; per gli uomini il costume prevedeva anche un grande fallo, esibito o coperto dalla calzamaglia.

Gli Ateniesi svilupparono la consuetudine di organizzare regolarmente grandi festival in cui i maggiori autori teatrali dell'epoca gareggiavano per conquistarsi il favore del pubblico. La forma d'arte di ispirazione più elevata era considerata la tragedia, i cui temi ricorrenti erano derivati dai miti e dai racconti eroici. Le commedie, che spesso fungevano da intermezzo tra le tragedie, di carattere più leggero e divertente, prendevano spesso di mira la politica e i personaggi pubblici del tempo.

I principali tragediografi greci furono Eschilo, Sofocle ed Euripide; i commediografi più importanti furono Aristofane e Menandro.

Per **teatro greco**, in letteratura e nella storia del teatro, si intende l'arte teatrale nel periodo della Grecia classica.

Le forme teatrali che oggi conosciamo discendono da quelle che si praticavano e che vennero perfezionate nella Atene del V secolo a.C..

Gli Ateniesi organizzavano alcuni giorni l'anno grandi festival in cui i maggiori autori teatrali dell'epoca gareggiavano per conquistare la vittoria. Gli attori, esclusivamente uomini anche nelle parti femminili, indossavano maschere che li rendevano riconoscibili anche a grande distanza (nel teatro di Atene gli spettatori più lontani potevano essere anche a quasi cento metri dagli attori), e forse ne ampliavano la voce (ma la cosa è controversa). La recitazione era rigorosamente in versi, e alle parti soliste si accompagnava un Coro, gruppo di attori che assolveva la funzione di collegamento delle scene, commento e narrazione della trama. La forma d'arte di ispirazione più elevata era considerata la tragedia, i cui temi ricorrenti erano derivati dai miti e dai racconti eroici. Le commedie, di carattere più leggero e divertente, prendevano spesso di mira la politica, i personaggi pubblici e gli usi del tempo.

La tradizione attribuisce le prime forme di teatro, a Tespi, giunto ad Atene dall'Icaria, verso il 535-530 a.C.. Tradizione vuole che sul suo carro trasportasse i primi attrezzi di scena, arredi scenografici, costumi e maschere teatrali.

Le feste durante le quali avvenivano ad Atene le rappresentazioni teatrali erano:

C:\Documents and Settings\francesco\Desktop\testi_07_08\II BL_ITA\analisi\teatro02_rapida storia.docx

1. Le Lenee, feste popolari che si tenevano in inverno, caratterizzate dalla rappresentazione di commedie e a volte di tragedie.
2. Le Dionisie, che si dividevano in *Grandi Dionisie* e *Dionisie rurali*. Le prime erano le feste più importanti, celebrate all'inizio della primavera, in cui venivano messe in scena sia tragedie sia commedie, e a cui potevano assistere i cittadini di tutte le città della Grecia (ad eccezione, si può supporre, delle città nemiche di Atene). Organizzate dallo Stato, erano finanziate dai cittadini più abbienti, a tre dei quali l'arconte eponimo affidava la "coregia". Le Dionisie rurali erano invece feste di minore importanza, organizzate durante l'inverno nei paesi attorno ad Atene, aperte solo ai cittadini ateniesi e nelle quali venivano rappresentate solo commedie.

Il teatro e la Polis

I Greci consideravano il teatro non come una semplice occasione di divertimento e di evasione dalla quotidianità, ma piuttosto come un luogo dove la polis (πόλις, la città) si riuniva per celebrare le antiche storie del mito, patrimonio comune della cittadinanza, che lo spettatore greco conosceva, insieme a tutte le informazioni specifiche sullo spettacolo dedotte dal Proagòn. Ciò che non poteva sapere era come le vicende del mito, codificate dalla tradizione, sarebbero state nuovamente interpretate e declinate dal drammaturgo. Lo spettatore greco si recava a teatro per imparare precetti religiosi, per riflettere sul mistero dell'esistenza, per rafforzare il senso della comunità civica.

L'evento teatrale aveva dunque la valenza di un'attività morale e religiosa da assimilare ad un vero e proprio rito

Il teatro era per i greci uno spettacolo di massa, molto sentito e vissuto da parte dei cittadini di ogni classe sociale e condizione economica: esso era infatti un rituale di grande rilevanza religiosa e sociale, considerato uno strumento di educazione nell'interesse della comunità, tant'è che da Pericle in poi è la tesoreria dello stato a rimborsare il prezzo del biglietto (circa due oboli al giorno). Agli spettacoli la popolazione partecipava in massa e probabilmente già nel V sec. a.C. erano ammessi anche donne, bambini e schiavi.

La rappresentazione teatrale non è dunque soltanto uno spettacolo: è un rito collettivo della polis che si svolge durante un periodo sacro in uno spazio sacro (al centro del teatro sorgeva l'altare del dio). Il teatro, proprio per questo suo carattere collettivo, assunse la funzione di cassa di risonanza per le idee, i problemi e la vita politica e culturale dell'Atene democratica: se è vero infatti che la tragedia parla di un passato mitico, è anche vero che il mito diventa metafora dei problemi profondi che Atene vive.

Aristotele a questo proposito formula il concetto di "catarsi" (κάθαρσις, purificazione), secondo cui la tragedia pone di fronte agli uomini gli impulsi passionali e irrazionali (matricidio, incesto, cannibalismo, suicidio, infanticidio...) che si trovano, più o meno inconsciamente, nell'animo umano, permettendo agli individui di sfogarli innocuamente, in una sorta di esorcizzazione di massa.

Tragedia

La tradizione attribuisce a Tespi la prima rappresentazione tragica. Delle sue tragedie sappiamo poco, se non che il coro era ancora formato da satiri e che fu certamente il primo a vincere un concorso drammatico. I più importanti e riconosciuti autori di tragedie furono però, nell'Atene del V secolo a.C., Eschilo, Sofocle ed Euripide.

Nei diversi momenti storici, affrontarono i temi più sentiti dell'epoca. Eschilo fissò le regole fondamentali del dramma tragico: la tragedia inizia generalmente con un prologo (da πρό e logos, discorso preliminare), che ha la funzione di introdurre il dramma; segue la parodo, che consiste nell'entrata in scena del coro attraverso dei corridoi laterali, le parodoi; l'azione scenica vera e propria si dispiega quindi attraverso tre o più episodi (epeisòdia), intervallati dagli stasimi, degli intermezzi in cui il coro commenta, illustra o analizza la situazione che si sta sviluppando sulla scena; la tragedia si conclude con l'esodo (èxodos).

Mentre i primi due vennero considerati come i depositari dei valori della polis, Euripide espresse le contraddizioni di una società che stava cambiando: nelle sue tragedie spesso le motivazioni personali entrano in profondo contrasto con le esigenze del potere, e con i vecchi valori fondanti della città greca. Il personaggio di Medea, ad esempio, arriva ad uccidere i propri figli pur di non sottostare al matrimonio di convenienza di Giasone con la figlia del re. *Aristofane, il maestro riconosciuto della commedia, ci offre ne Eschilo a fessamente le Rane la cronaca del tempo riguardo alla disputa fra i tragediografi, e del pubblico che parteggiava con l'uno o con l'altro, presentando Euripide come un rozzo portatore di nuovi costumi.*

Il teatro dell'epoca ignorava il concetto di scenografia così come lo intendiamo oggi. L'intera azione drammatica si svolgeva con la stessa facciata, forse decorata con dipinti in prospettiva. Non tutti gli eventi del dramma venivano rappresentati sulla scena; quelli più violenti avvenivano infatti fuori di essa. Gli spettatori prendevano coscienza dell'avvenimento tramite l'annuncio di un messo o un personaggio che aveva assistito all'evento (presa di coscienza dopo lo svolgimento), oppure per metonimia tramite le urla dei personaggi (presa di coscienza durante o immediatamente dopo lo svolgimento).

Il motivo della tragedia greca è lo stesso dell'epica, cioè il mito, ma dal punto di vista della comunicazione essa sviluppa mezzi del tutto nuovi: il mythos (μῦθος, parola, racconto) si fonde con l'azione, cioè con la rappresentazione diretta (δρᾶμα, dramma, deriva da δράω, agire).

Della grande produzione tragica dell'Atene democratica ci sono rimaste solamente alcune tragedie dei tre maggiori autori. Poco o nulla si sa della veste che i romani diedero alla tragedia greca, ma pare che ne abbiano ricalcato da vicino il modello. L'unica fonte romana

sicura è Seneca, che però non era uomo di teatro e scrisse tragedie con l'idea che dovessero essere lette più che recitate. Egli ne accentuò l'aspetto dell'orrore e della violenza, e non sappiamo se fu una sua scelta oppure una tendenza di tutti i tragediografi romani.

Il teatro latino

Nella Roma antica il teatro, che raggiunge il suo apice con Livio Andronico, Plauto e Terenzio per la commedia e Seneca per la tragedia, è una delle massime espressioni della cultura latina.

I generi teatrali romani che ci sono rimasti meglio documentati sono di importazione greca: la *palliata* e la *cothurnata*. Si sviluppano altresì una commedia e una tragedia di ambientazione romana, dette rispettivamente *togata* (o *trabeata*) e *praetexta*. La *togata* viene distinta da generi comici più popolari, quali l'atellana e il mimo. La tragedia (*praetexta*) di argomento romano si rinnova negli avvenimenti, considerando fatti storici. La *tabernaria* era invece un'opera comica di ambientazione romana. Il genere popolare dell'atellana è stato accostato alla commedia dell'arte.

Il teatro nel Medioevo

Dopo la caduta dell'Impero romano sembrò che il teatro fosse destinato a non esistere più. La chiesa cattolica, ormai diffusa in tutta Europa, non apprezza il Teatro ed addirittura scomunica gli attori. A questa situazione, però, sopravvivono i *giullari*, eredi del mimo e della farsa atellana. Intrattengono la gente nelle città e nelle campagne con canti ed acrobazie e pende su di loro la condanna della chiesa la quale, dal canto suo, dà origine ad un'altra forma di Teatro: il dramma religioso o sacra rappresentazione, per mezzo del quale i fedeli, spesso analfabeti, apprendono gli episodi cruciali delle Sacre scritture.

Il primo luogo scenico del **teatro medievale** è la chiesa. Durante le funzioni religiose, si cominciò a mettere in scena i passi del vangelo commentate dal sacerdote. Queste rappresentazioni assunsero in seguito una propria autonomia, spostandosi infine in luoghi esterni agli edifici religiosi.

Dall'*antifona* al dramma religioso

Nel x secolo si iniziarono a musicare alcuni passi del vangelo, i *Tropi*, affidandone l'esecuzione a due cori che si scambiavano battute in un dialogo cantato. Questa è l'*antifona*, un canto liturgico che, esattamente come il ditirambo di memoria greca, genererà una nuova forma di teatro, quello liturgico, che avrà origine laddove i tropi, dapprima cantati, divennero rappresentati dagli stessi celebranti. Ben presto questi ultimi, coadiuvati da alcuni ragazzi del coro, daranno corpo alla narrazione biblica su appositi palchetti di legno, vestiti di costumi appropriati, con lo scopo di donare anche ai fedeli analfabeti la conoscenza degli episodi cruciali delle sacre scritture. E fu proprio l'affluenza dei fedeli a spingere gli "attori" a spostarsi sul sagrato, dinnanzi ai fedeli riuniti i quali assistevano ormai alla messinscena di veri e propri "cicli" come quello della nascita di Cristo, ovviamente composto da più episodi. A fare da sfondo ad ognuno degli episodi del "ciclo" c'era un'apposita struttura lignea (*mansio*) cosicché, concluso un episodio, gli attori passavano in un'altra *mansio* ed iniziavano a recitarne uno nuovo. Le *mansiones*, dette dagli storici "luoghi deputati", rappresentavano luoghi diversi dell'azione ed erano compresenti, per cui si è parlato di "scena multipla simultanea".

Una delle prime testimonianze del teatro medievale sacro è del 970, quando il Vescovo di Winchester descrive una sacra rappresentazione vista probabilmente a Limoges in Francia.

Queste prime prove fatte all'interno delle chiese ben presto ebbero bisogno di uno spazio scenico più capace poiché le più importanti sacre rappresentazioni erano costituite da scenografie multiple, dove apparivano contemporaneamente le varie scene della vita di Cristo.

In Francia, ma non soltanto, si cercò di recuperare lo spazio rappresentativo degli antichi teatri romani e ciò aprì la stagione anche del teatro profano medievale che ripropose ai cittadini le antiche commedie dei vari Plauto e Terenzio che, in seguito tradotti in lingua volgare dagli Umanisti furono gli spettacoli antesignani del teatro rinascimentale.

La lauda drammatica

La *lauda drammatica*, che racchiudeva in sé già tutte le caratteristiche di uno spettacolo teatrale con attori, costumi e musiche, trae le sue origini dalla ballata profana e, come la ballata, è composta da "stanze" per lo più affidate ad un solista o ad un gruppo da intendersi anche come coro. Il precursore della forma dialogica che porterà alla nascita della lauda drammatica fu senza dubbio Jacopone da Todi (1230-1306). La sua lauda più celebre fu la "Donna de paradiso" (o "Pianto di Maria"), scritta in versi settenari e in

cui, oltre alla Madonna, compaiono numerosi personaggi come: Gesù, il popolo, il nunzio fedele (facilmente identificabile in san Giovanni apostolo).

A rappresentare le laude nacquero quindi le cosiddette "fraternite" (poi "confraternite") composte spesso da chierici, ma anche da laici. Dalle fraternite si svilupparono poi successivamente i laudesi, i battuti, i disciplinati ecc..

Dal sacro al profano

La chiesa, intesa come spazio architettonico, diventò ben presto un ambiente troppo stretto per lo svolgimento delle rappresentazioni sacre, sia dal punto di vista volumetrico sia dal punto di vista riguardante la libertà espressiva. Si iniziarono presto (cioè fin dalla fine del 1300) a costruire dei "palcoscenici" nei sagrati all'esterno delle chiese e la conseguenza fu proprio la nascita di rappresentazioni teatrali con tematiche profane (dal greco *pro fanòs* che significa proprio *prima/fuori dal tempio*).

Tutti in piazza

Nel 1264, in occasione dell'istituzione della festa del Corpus Domini, il sagrato si dimostrò inadatto ad ospitare eventi tanto solenni e magnificenti, la rappresentazione si sposta in piazza. Qui l'interpretazione venne affidata ad attori conosciuti per la loro bravura e non più da chierici e le *mansiones* (da *mansio* = piccola casa) si arricchiscono di botole, trabocchetti, gru e fumo per simulare resurrezioni, cadute nell'inferno, voli di angeli ed antri infernali. Dopo il 1300, però, le *confraternite* avocarono a sé l'onere di organizzare gli spettacoli, coadiuvati dalle *corporazioni*, che si preoccupavano della costruzione e dell'arredamento delle scene. Dopo la piazza, il teatro si sposta nella città stessa attraverso le vie (soprattutto nel '600). Di queste rappresentazioni è rimasto qualche aspetto: nella festa del carnevale ancora oggi questi carri si spostano per le vie della città e mettono in scena uno spettacolo.

Il giullare

Il giullare, figura emblematica del teatro medievale, è a tutti gli effetti un attore professionista, si guadagna cioè da vivere divertendo il popolo nelle piazze od allietando i banchetti, le nozze, i festini e le veglie. Prima che prevalesse il termine generico "Giullare" (da latino *Joculator*), tali attori venivano chiamati con appellativi specifici che designavano ogni "performer" secondo i loro campi d'azione. C'erano i *saltatores* (saltimbanchi), i *balatrones* (ballerini) i *bufones* (comici) e persino i *divini* (gli indovini) ed ancora trampolisti, vomitatori di amene scurrilità, acrobati. Alcuni di loro agivano sulla pubblica piazza, alcuni nelle corti dei grandi signori; cantavano ai pellegrini le vite degli eroi e dei santi, oppure si potevano trovare nelle taverne ad incitare l'"audience". La chiesa li condannava perché rei di possedere le capacità di trasformare il loro corpo e la loro espressione, andando così contro natura e quindi contro la volontà di Dio creatore (soprattutto dopo la formazione dell'associazione di giullari fatta a Parigi nel 1332 al quale presero parte anche le giullaresse); perché girovaghi e conoscitori del mondo e per questo ragionevolmente irridenti nei confronti delle regole monastiche. Le cose però cambiarono quando gli spettacoli dei mimi e dei giullari vennero messi per iscritto e la Chiesa iniziò a conservarli e contemporaneamente tramutò le feste pagane, legate ai giullari, in feste proprie dette paraliturgiche.

Alla luce di tanta narrativa e cinematografia che ha contribuito negativamente alla formazione dell'immagine del buffone uniformata a quella del giullare, mi sembra doveroso chiarire la distinzione che invece esiste tra queste due figure; devo necessariamente collegarmi ad alcune fonti storiche e andare nella Spagna medievale, segnatamente in Castiglia tra il XIII e il XIV secolo. Sappiamo che i giullari percorrevano preferibilmente le strade che conducono alle tre città sante: Roma, Gerusalemme e Santiago de Compostela; certo, la mèta era una di queste città, ma lo scopo era quello di poetare, divulgare notizie, suonare e cantare versi a quanti più pellegrini possibile, affinché questi, ritornando nei rispettivi paesi, potessero a loro volta divulgare le parole dei giullari. Percorrendo il "Camino de Santiago", Gerardo Riquier, giullare spagnolo, giunge in Castiglia alla corte del Re e, spavaldo, fa al sovrano una richiesta precisa: essere riconosciuto come giullare, distinto dai buffoni ed ottenere una "patente" di giullare. Quando il Re volle sapere il motivo di questa curiosa richiesta, Riquier rispose che i buffoni sono soltanto esecutori di opere altrui, mentre egli è un trovatore, cioè un artista colto che trova e crea da sé musiche e versi originali. Saggiamente il Re accolse la richiesta, Gerardo Riquier ottenne la sua "patente" e da quel momento si distinsero i buffoni dai giullari.

Il teatro nel Rinascimento

Il Rinascimento fu *l'età dell'oro* del teatro per molti paesi europei (in particolare in Italia, Spagna, Inghilterra e Francia), rinascita preparata dalla lunga tradizione teatrale medioevale.

Autori di commedie furono, in Italia, Niccolò Machiavelli, il cardinale Bernardo Dovizi da Bibbiena, gli eruditi Donato Giannotti, Annibal Caro, Anton Francesco Grazzini, il nobile senese Alessandro Piccolomini, gli intellettuali cortigiani Pietro Aretino, Ludovico Ariosto e Ruzante; Gian Giorgio Trissino, Torquato Tasso e Giovan Battista Guarini composero tragedie di carattere epico.

La riscoperta e valorizzazione degli antichi classici da parte degli umanisti permise lo studio delle opere concernenti il teatro non solo dal punto di vista drammaturgico ma anche dal punto di vista architettonico, scenografico e teorico, che permisero la costruzione e l'allestimento di nuovi teatri.

Il **teatro rinascimentale** è l'insieme dei generi drammaturgici e delle diverse forme di rappresentazione teatrale scritti e praticati in Europa tra la fine del medioevo e l'inizio dell'età moderna

In questo periodo si assiste ad un fenomeno di rinascita del teatro, preparata dalla lunga tradizione teatrale medioevale che si era manifestata nelle corti, nelle piazze e nelle università in molteplici forme, dalla sacra rappresentazione fino alle commedie colte quattrocentesche.

Il teatro rinascimentale in Italia

Il Rinascimento fu *l'età dell'oro* della commedia italiana, anche grazie al recupero e alla traduzione nelle diverse lingue moderne, da parte degli umanisti di numerosi testi classici greci e latini (sia testi teatrali che opere teoriche come la Poetica di Aristotele, tradotta per la prima volta in italiano nel 1549).

Uno dei commediografi più rappresentativi del teatro rinascimentale è stato Niccolò Machiavelli; il *segretario fiorentino* aveva scritto una delle commedie più importanti di questo periodo, *La Mandragola* con riferimenti satirici alla realtà quotidiana.

Il cardinale Bernardo Dovizi da Bibbiena scrisse un'unica ma interessante commedia esemplare del gusto del periodo: *La Calandria*. Fra i molti che si cimentarono in composizioni di testi teatrali si possono citare gli eruditi Donato Giannotti, Annibal Caro, Anton Francesco Grazzini detto *Il Lasca* e il nobile senese Alessandro Piccolomini.

Un posto particolare occupano Pietro Aretino, Ludovico Ariosto e Ruzante, che furono tutti intellettuali al servizio delle corti. Per quella estense di Ferrara, Ariosto, oltre *Orlando furioso*, scriverà delle divertenti commedie come *La Cassaria*. Nella Roma di Leone X imperverserà Pietro Aretino con le sue *pasquinate* ma anche con commedie come *La Cortigiana*.

In caso a parte è rappresentato dalla figura e l'opera di Angelo Beolco detto il *Ruzante* dal nome del contadino padovano protagonista delle sue opere. La particolarità del teatro di Ruzante era quella di introdurre nel teatro italiano, che sino ad allora aveva usato il volgare fiorentino, l'uso del dialetto. Ruzante lavorava alla corte padovana di Alvise Cornaro il quale fece costruire un'apposita scenografia nella sua villa di Padova che fu detta la *Loggia del Falconetto* dal nome dell'architetto che la ideò, spazio atto alla rappresentazione delle commedie ruzantiane come la *Betia* e *l'Anconitana* per citare le più famose fra le commedie di Beolco. Nel caso di Ruzante il dialetto con il quale si esprimeva la sua drammaturgia era il padovano cinquecentesco delle campagne venete: le sonorità onomatopoeiche della difficile lingua furono di ispirazione, a distanza di molti secoli, per artisti contemporanei come Dario Fo, che trasse ispirazione appunto dalla lingua di Ruzante per il suo *grammelot*.

Il teatro in dialetto cominciò a svilupparsi in questo periodo con la Commedia dell'Arte e le sue *maschere*, come il bergamasco Arlecchino (che poi assumerà come lingua il veneziano) e il napoletano Pulcinella.

Anche il teatro tragico trovò un suo spazio; il conte Gian Giorgio Trissino e Torquato Tasso composero tragedie di carattere epico. La tragedia più rappresentativa di questo periodo, di sapore molto arcadico, fu *Il Pastor fido* di Giovan Battista Guarini.

Questi testi teatrali venivano rappresentate da giovani dilettanti, come le Compagnie della calza dei nobili veneziani, l'Accademia dei Rozzi di Siena o le Confraternite fiorentine: la professionalità dell'attore non era riconosciuta, sebbene la professione esistesse e sviluppò, nel tempo, progressi notevoli dal punto di vista dell'arte drammatica e dell'interpretazione del testo, nonché dell'allestimento scenico, spesse volte a carico delle compagnie girovaghe.

Con la ripresa del teatro si cominciarono a costruire anche degli spazi atti a contenere scenografie, alle volte anche molto complesse: in questo periodo vennero costruiti nuovi teatri, l'esempio più eclatante è il Teatro Olimpico di Andrea Palladio che si trova a Vicenza dove ancora oggi viene conservata la scenografia originale cinquecentesca di Vincenzo Scamozzi dell'*Edipo re* di Sofocle, opera con la quale fu inaugurato il teatro nel 1585.

La riscoperta e valorizzazione degli antichi classici da parte degli umanisti permise lo studio delle opere concernenti il teatro non solo dal punto di vista drammaturgico (nel 1425 Nicolò di Cusa scoprì, ad esempio, nove commedie plautine) ma anche dal punto di vista architettonico: architetti e trattatisti come Girolamo Genga o Leon Battista Alberti cercarono ispirazione in Vitruvio negli aspetti teatrali del suo trattato sull'architettura romana, mentre lo scenografo Sebastiano Serlio adattò al teatro del Cinquecento i modelli delle scenografie: *comica, tragica e pastorale*, tripartizione che fu rispettata nelle opere del teatro del Rinascimento

Il teatro del XVII secolo

Il Seicento fu un secolo molto importante per il teatro. In Francia nacque e si consolidò il *teatro classico* basato sul rispetto delle tre unità aristoteliche.

In Italia il teatro dei professionisti, i comici della Commedia dell'arte, soppiantò il teatro erudito rinascimentale. Per circa due secoli la commedia italiana rappresentò il "Teatro" *tout court*, per il resto d'Europa. La sua influenza si fece sentire dalla Spagna alla Russia e molti personaggi teatrali furono direttamente influenzati dalle maschere della commedia dell'arte: Punch la versione inglese di Pulcinella, Pierrot la versione francese di Pedrolino e Petruška la versione russa di Arlecchino. Sempre in Italia c'erano già delle prove di tragediografi come Federico Della Valle e Carlo de' Dottori e anche commediografi ancora legati alle corti come Jacopo Cicognini alla corte fiorentina dei Medici.

Altri esponenti del teatro elisabettiano furono Christopher Marlowe (1564-1593) e Thomas Kyd (1558-1594). Il vero rivale di Shakespeare fu tuttavia Ben Jonson (1572-1637), le cui commedie furono anch'esse influenzate dalla commedia dell'arte; fu attraverso di lui che certi personaggi scespiriani sembrano tratti da una commedia italiana, come ad esempio Stefano e Trinculo de *La tempesta*.

Il teatro del XVIII secolo

La situazione italiana dopo un lungo secolo di Commedia dell'Arte dedicò l'inizio di questo secolo all'analisi delle forme teatrali e la riconquista degli spazi scenici di una nuova drammaturgia che oltrepassasse le buffonerie del teatro all'improvviso. Se per la commedia i conti con il teatro dell'arte è subito conflittuale poiché in tutta Europa la commedia delle maschere è considerata la "commedia italiana" con i suoi pregi ma anche i difetti di una drammaturgia quasi assente e la poca cura dei testi rappresentati, spesso quasi mai pubblicati, il confronto con la commedia del resto d'Europa penalizza molto il teatro italiano.

All'inizio del XVIII secolo la commedia cortigiana s'avvale della produzione della scuola toscana della commedia detta pregoldoniana del fiorentino Giovan Battista Fagiuoli e dei senesi Girolamo Gigli e Jacopo Nelli. L'esempio di Molière e il lento distacco del francese dalla commedia italiana per costituire una forma intermedia di dramma a metà tra quella dell'arte e la commedia erudita, pur mantenendo fisse le presenze di ruoli classici della commedia dell'arte, per la prima volta scopre i volti degli attori e le maschere cedono il posto a nuove figure come quella del *Borghese gentiluomo*, *Tartufo*, il *Malato immaginario* etc.

Su questo esempio i pregoldoniani costruiscono e stendono le trame delle loro commedie, alle volte anche sin troppo simili a Molière, in particolare il personaggio di *Don Pilone* di Girolamo Gigli è costruito su quello del Tartufo da rischiare il plagio. Altri come Fagiuoli partono invece dalle maschere per ripulire gli eccessi degli zanni; infatti uno dei ruoli fissi delle sue commedie è quello di Ciapo, contadino toscano, che richiama lo zanni ma anche i servi scaltri della commedia rinascimentale.

Se per la commedia la situazione italiana è oscurata dalla ormai centenaria tradizione della commedia dell'arte, per la tragedia, la situazione in Italia è peggiore. In Italia non era mai esistita una tradizione tragica alla quale ricondursi, anche il '500 aveva espresso ben poco oltre Trissino, Guarini e un Tasso decisamente minore rispetto a quello della *Gerusalemme liberata*. In compenso esisteva un ampio patrimonio tragico all'interno del melodramma ma che non rispondeva certo alle esigenze di coloro che ammiravano il secolo d'oro francese di Corneille e Racine.

L'erudito e teorico del teatro tragico Gian Vincenzo Gravina, già maestro di Metastasio, tentò una via italiana alla tragedia che rispettasse le unità aristoteliche ma le sue tragedie sono fredde, preparate a tavolino e poco adatte alla rappresentazione. Nacque comunque sulla spinta di Gravina uno dei migliori tragediografi italiani del '700 prima di Alfieri: Antonio Conti che insieme a Scipione Maffei che scrisse *La Merope*, la tragedia italiana più rappresentativa di questo inizio secolo e aprì le porte alla tragedia di Alfieri.

Per la tragedia va ricordato Pier Jacopo Martello (1665-1727), che si rifà al teatro francese del Seicento.

Il Settecento pose le basi anche dello sviluppo teorico della recitazione e della funzione dell'arte teatrale per la società. Il teorico di maggior prestigio fu Denis Diderot, filosofo illuminista ma anche autore di tre testi teatrali che s'inseriscono nel nuovo filone del dramma borghese, che con il suo trattato *Paradosso sull'attore* (1773) gettò le basi di una nuova visione della recitazione che precorse la teoria brechtiana dello straniamento in opposizione alla teoria dell'immedesimazione. Già sin dal 1728 l'attore italiano Luigi Riccoboni con il trattato *Dell'arte rappresentativa* e *L'Histoire du Théâtre Italien* (1731) aveva cercato di fare il punto sulla recitazione partendo dalla sua esperienza di attore della Commedia dell'Arte.

Questo trattato aprì una discussione alla quale parteciparono il figlio di Luigi Antoine François Riccoboni con *L'Art du théâtre* (1750) e la moglie di lui Marie Jeanne de la Boras detta Madame Riccoboni grande amica di Goldoni, vi parteciparono anche Antonio Fabio Sticotti, colui che introdusse il personaggio di Pierrot sulle scene francesi, con *Garrick ou les acteurs anglais* (1769) e lo stesso David Garrick il più grande interprete scespiriano del '700.

Nel frattempo in Francia l'arte drammatica si era evoluta con la comédie larmoyante di Pierre-Claude de La Chaussée e il dramma rivoluzionario di Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais l'inventore del personaggio di Figaro ripreso da Mozart e Rossini.

Il medico Giovanni Bianchi (Rimini 1693-1775), rifondatore nel 1745 dell'Accademia dei Lincei, compose nel 1752 una *Difesa dell'Arte comica*, messa dalla Chiesa di Roma all'Indice dei libri proibiti. Nella vicenda rimase coinvolta l'attrice romana Antonia Cavallucci. Raccontiamo quanto accadde. È l'ultimo venerdì di Carnevale del 1752. Prima di leggere il suo discorso sull'Arte comica all'Accademia dei Lincei riminesi, Giovanni Bianchi fa esibire una giovane e bella cantante romana, Antonia Cavallucci. Il concerto della Cavallucci provoca scandalo in città. Bianchi allontana la ragazza, spedendola a Bologna e Ravenna con lettere di raccomandazione che, praticamente, a nulla servono. Contro la Cavallucci il vescovo di Rimini, Alessandro Guiccioli, inoltra a Roma «illustrissime e reverendissime insolenze», come riferisce a Bianchi un suo corrispondente, Giuseppe Giovanardi Bufferli. Attraverso la Cavallucci si vuole colpire il suo protettore. Bianchi è stato sempre insofferente verso l'ortodossia filosofico-scientifica della Chiesa, ed è in stretta concorrenza rispetto al monopolio pedagogico e culturale dei religiosi, sia con il proprio Liceo privato sia con i rinnovati Lincei. Le manovre ecclesiastiche riminesi producono l'effetto desiderato. Contro il discorso dell'Arte comica si celebra presso il Sant'Uffizio un processo, affrettato ed irrituale, che porta alla condanna del testo. L'accusa è formalmente di aver esaltato la Chiesa anglicana, più tollerante di quella romana, nella considerazione degli attori. In sostanza, non piace la difesa dei classici che Bianchi ha tentato.

Antonia Cavallucci nelle lettere a Bianchi racconta la sua vita disperata. Ha dovuto sposare, per imposizione della madre, un uomo violento ed avaro, da cui vorrebbe separarsi con la pronuncia di un tribunale ecclesiastico: e proprio a Bianchi lei chiede una memoria da recitare in quella sede. A Bologna ed a Ravenna, deve contrastare gli assalti galanti di chi avrebbe dovuto aiutarla. Invoca così l'aiuto economico di Bianchi. Lo chiama «mio padre» ed anche «nonno», mentre sul medico ricade il sarcasmo degli amici che lo accusano di essersi innamorato di una ragazza allegra.

Il teatino padre Paolo Paciaudi chiama Antonia «infame squaldrina» e «cortigiana svergognata», d'accordo con il padre Concina, grande avversario di Bianchi, che definisce «putidulæ meretriculæ», leziose puttanelle, quante come lei sono artiste teatrali. Antonia cerca un ruolo di cantatrice: soltanto «per non fare la puttana mi è convenuto fare la comica», confida a Bianchi da Ravenna, respingendo le accuse che volevano la sua casa frequentata da troppi «abatini e zerbinotti».

Antonia si difende incolpando un nemico di Bianchi. Usano insomma lei, per colpire lui. Talora i rapporti epistolari tra l'attrice ed il medico sono burrascosi. Quando Bianchi, accusato da Antonia di essere la causa delle sue sfortune presenti, assume un tono distaccato, lei lo accusa: «Mostrate tutte finzioni». Ma Bianchi ha altri pensieri per la testa, appunto il processo all'Indice. Non ha tempo per ciò che forse considera non un dramma umano, ma le stravaganze di una donna. Di una ragazza. Di un'attrice, per giunta.

Il teatro del XIX secolo

Il teatro europeo all'inizio dell'Ottocento fu dominato dal dramma romantico. Gli ideali romantici vennero esaltati in modo particolare in Germania. Nel romanticismo si situano Johann Wolfgang von Goethe e Friedrich Schiller, che videro nell'arte la via migliore per ridare dignità all'uomo. Degli ideali romantici e neoclassici si nutrono molte tragedie di soggetto storico o mitologico. Al romanticismo teatrale fecero riferimento anche gli autori italiani come Alessandro Manzoni con tragedie come *l'Adelchi* e *Il Conte di Carmagnola*, oltre a Silvio Pellico con la tragedia *Francesca da Rimini*, ambientazioni analoghe tornarono anche nel melodramma. Molto importante fu anche il teatro romantico inglese fra i maggiori rappresentanti ci furono Percy Bysshe Shelley, John Keats e Lord Byron. In Inghilterra, in Francia ed in Italia, in concomitanza con la nascita del naturalismo e del verismo (perenne ricerca della realtà in maniera oggettiva), intorno alla metà del secolo le grandi tragedie cedettero il posto al dramma borghese, caratterizzato da temi domestici, intreccio ben costruito e abile uso degli espedienti drammatici. Il maggiore esponente del teatro naturalista fu Victor Hugo e del teatro verista Giovanni Verga.

Il teatro contemporaneo

Il primo Novecento

Il Novecento si apre con la rivoluzione copernicana della centralità dell'attore. Il teatro della parola si trasforma in teatro dell'azione fisica, del gesto, dell'emozione interpretativa dell'attore con il lavoro teorico di Kostantin Sergeevič Stanislavskij e dei suoi allievi Vsevolod Emil'evic Mejerchol'd su tutti. Il Novecento aprì anche una nuova fase che portò al centro dell'attenzione una nuova figura teatrale, quella del regista che affiancò le classiche componenti di autore e attore. Fra i grandi registi di questo periodo vanno citati l'austriaco Max Reinhardt e il francese Jacques Copeau e l'italiano Anton Giulio Bragaglia.

Con l'affermarsi delle avanguardie storiche, come il Futurismo, il Dadaismo e il Surrealismo, nacquero nuove forme di teatro come il teatro della crudeltà di Antonin Artaud, la drammaturgia epica di Bertolt Brecht e, nella seconda metà del secolo, il teatro dell'assurdo di Samuel Beckett e Eugene Ionesco modificarono radicalmente l'approccio alla messa in scena e determinano una nuova via al teatro, una strada che era stata aperta anche con il contributo di autori del calibro di Jean Cocteau, Robert Musil, Hugo von Hofmannsthal, gli scandinavi August Strindberg e Henrik Ibsen; ma coloro che spiccarono tra gli altri, per la loro originalità furono Frank Wedekind con la sua *Lulù* e Alfred Jarry l'inventore del personaggio di *Ubu Roi*.

Contemporaneamente però il teatro italiano fu dominato, per un lungo periodo, dalle commedie di Luigi Pirandello, dove l'interpretazione introspettiva dei personaggi dava una nota in più al *dramma borghese* che divenne dramma psicologico. Mentre per Gabriele D'Annunzio il teatro fu una delle tante forme espressive del suo decadentismo e il linguaggio aulico delle sue tragedie va dietro al gusto liberty imperante. Una figura fuori dalle righe fu quella di Achille Campanile il cui teatro anticipò di molti decenni la nascita del teatro dell'assurdo.

La Germania della Repubblica di Weimar fu un terreno di sperimentazione molto proficuo, oltre al già citato Brecht molti artisti furono conquistati dall'ideale comunista e seguirono l'influenza del teatro bolscevico, quello dell'agit-prop di Vladimir Majakovskij, fra questi Erwin Piscator direttore del *Teatro Proletario* di Berlino e Ernst Toller il principale esponente teatrale dell'espressionismo tedesco.

Nella Spagna del primo dopoguerra spicca la figura di Federico García Lorca (1898-1936) che nel 1933 fece rappresentare la tragedia *Bodas de sangre* (Nozze di sangue) ma le sue ambizioni furono presto represses nel sangue dalla milizia franchista che lo fucilò vicino Granada.

Il secondo dopoguerra

La ricerca degli anni '60 e '70 tenta di liberare l'attore dalle tante regole della cultura in cui vive (*seconda natura*), per mettersi in contatto con la natura istintiva, quella natura capace di rispondere in modo efficiente e immediato. In questo percorso, il teatro entra in contatto con le discipline del teatro orientale, con lo yoga, le arti marziali, le discipline spirituali di Gurdjef e le diverse forme di meditazione. L'obiettivo di perfezionamento dell'arte dell'attore diventa insieme momento di crescita personale. La priorità dello spettacolo teatrale, l'esibizione di fronte ad un pubblico, diventa in alcuni casi solo una componente del teatro e non il teatro stesso: il lavoro dell'attore comincia molto prima.

Molti parteciparono a questa maturazione sia fra i drammaturghi come Eduardo De Filippo che con lo sperimentale teatro di Carmelo Bene, sia con l'apporto fondamentale di grandi registi come Giorgio Strehler e Luchino Visconti. In Germania fu fondamentale l'apporto di Botho Strauss e Rainer Werner Fassbinder, in Francia, fra gli altri, Louis Jouvet che i testi estremi di Jean Genet, degno figlio della drammaturgia di Artaud.

Anche la Svizzera ha contribuito nel corso del '900 all'evoluzione del teatro europeo con autori come Friedrich Dürrenmatt (1921-1990) e Max Frisch (1911-1991). Dalla Polonia arrivano grandi innovazioni nella concezione di una messinscena grazie a Tadeusz Kantor (1915-1990) pittore, scenografo e regista teatrale tra i maggiori teorici del teatro del Novecento. Il suo spettacolo *La classe morta* (1977) è tra le opere fondamentali della storia del teatro.

L'influenza di questi maestri sul movimento teatrale del dopoguerra è immenso, basti pensare all'*Odin Teatret* di Eugenio Barba, al *teatro povero* di Jerzy Grotowski, al *teatro fisico* del Living Theatre di Julian Beck e Judith Malina, fino alle applicazioni "commerciali" dell'Actor's Studio di Stella Adler e Lee Strasberg (da cui provengono Marlon Brando, Al Pacino, Robert De Niro).

Viene definito **teatro contemporaneo** il teatro che si è sviluppato in un periodo compreso tra gli inizi del Novecento e i giorni nostri, il cui atto di nascita è la reazione novecentesca al teatro verista della fine del XIX secolo.

In questo periodo si riscoprono elementi dei secoli precedenti, come il simbolismo o la recitazione in versi, il ritorno ad una 'arte pura' o al contrario ad un fine 'morale' del teatro. Il carattere comune, di cui è ancora permeata la cultura teatrale a noi contemporanea, fu per tutti il superamento della semplice rappresentazione della realtà, e in seguito, con l'avvento del cinema e della televisione, una netta separazione tra ciò che è quotidiano e immediatamente percepibile e la 'verità teatrale', resa possibile da strumenti propri del teatro quali la suggestione, l'affabulazione e il gioco immaginifico che l'attore instaura con il pubblico. In questo contesto, anche gli autori-attori che in tempi recenti hanno dato vita al genere teatrale più aderente alla realtà quotidiana, il cosiddetto teatro di narrazione,

sono più vicini ad un modello di cantastorie di epoca medioevale che al concetto di teatro verista ottocentesco, che della cura del dettaglio anche scenografico e della fedeltà e plausibilità faceva le sue ragioni d'essere.

Centralità dell'attore e nascita della regia

Il Novecento si apre con la rivoluzione copernicana della centralità dell'attore. Il teatro della parola si trasforma in teatro dell'azione fisica, del gesto, dell'emozione interpretativa dell'attore con il lavoro teorico di Kostantin Sergeevič Stanislavskij e dei suoi allievi Vsevolod Emil'evic Mejerchol'd su tutti. Il Novecento aprì anche una nuova fase che portò al centro dell'attenzione una nuova figura teatrale, quella del regista che affiancò e superò in importanza le classiche componenti di autore e attore. Fra i grandi registi di questo periodo vanno citati l'austriaco Max Reinhardt e il francese Jacques Copeau e l'italiano Anton Giulio Bragaglia. Con il teatro contemporaneo, la figura del regista teatrale diventa preminente. Anche in passato le rappresentazioni avevano avuto bisogno di una direzione, ma il ruolo più importante era sempre stato rivestito dal primo attore o dall'autore dell'opera. La moderna regia compie il primo passo nella riforma del teatro europeo, rigettando l'idea 'fotografica' della scena, e affermando la preminenza dell'arte.

Nuove forme e stili

Con tutte le differenze che in più di un secolo sono emerse nell'affrontare una messa in scena, questa iniziale conquista ha fatto da minimo comun denominatore di tutti i generi e le tendenze: che la messa in scena non debba essere una copia della realtà, ma una sintesi, o una trasfigurazione.

Uno dei primi personaggi ad inserire questi nuovi elementi nella realizzazione di uno spettacolo fu lo scenografo svizzero Adolphe Appia, disegnando scene schematiche e suggestive, di una austerità (come fu definita) "calvinista".

Con l'affermarsi delle Avanguardie storiche, come il Futurismo, il Dadaismo e il Surrealismo, nacquero nuove forme di teatro come il teatro della crudeltà di Antonin Artaud, la drammaturgia epica di Bertolt Brecht e, nella seconda metà del secolo, il teatro dell'assurdo di Samuel Beckett e Eugene Ionesco modificarono radicalmente l'approccio alla messa in scena e determinano una nuova via al teatro, una strada che era stata aperta anche con il contributo di autori del calibro di Jean Cocteau, Robert Musil, Hugo von Hofmannsthal, gli scandinavi August Strindberg e Henrik Ibsen; ma coloro che spiccarono tra gli altri, per la loro originalità furono Frank Wedekind con la sua *Lulu* e Alfred Jarry l'inventore del personaggio di *Ubu Roi*.

Contemporaneamente però il teatro italiano fu dominato, per un lungo periodo, dalle commedie di Luigi Pirandello, dove l'interpretazione introspettiva dei personaggi dava una nota in più al *dramma borghese* che divenne dramma psicologico. Mentre per Gabriele D'Annunzio il teatro fu una delle tante forme espressive del suo decadentismo e il linguaggio aulico delle sue tragedie va dietro al gusto liberty imperante. Una figura fuori dalle righe fu quella di Achille Campanile il cui teatro anticipò di molti decenni la nascita del teatro dell'assurdo.

La Germania della Repubblica di Weimar fu un terreno di sperimentazione molto proficuo, oltre al già citato Brecht molti artisti furono conquistati dall'ideale comunista e seguirono l'influenza del teatro bolscevico, quello dell'agit-prop di Vladimir Majakovskij, fra questi Erwin Piscator direttore del *Teatro Proletario* di Berlino e Ernst Toller il principale esponente teatrale dell'espressionismo tedesco.

Nella Spagna del primo dopoguerra spicca la figura di Federico García Lorca (1898-1936) che nel 1933 fece rappresentare la tragedia *Bodas de sangre* (Nozze di sangue) ma le sue ambizioni furono presto represses nel sangue dalla milizia franchista che lo fucilò vicino Granada.

Nel secondo dopoguerra il teatro occidentale si arricchisce di nuovi stimoli. Torna ad assumere grande importanza, dopo un periodo di supremazia della parola, l'azione fisica, il gesto. Si sviluppano metodi che mettono l'accento sull'emozione interpretativa dell'attore (con l'utilizzo del metodo Stanislavskij rielaborato in seguito da Lee Strasberg) e sull'allenamento fisico (il *training* dell'attore).