



**SCUOLA SUPERIORE PER MEDIATORI LINGUISTICI**  
(Decreto Ministero dell'Università 31/07/2003)

Via P. S. Mancini, 2 – 00196 - Roma

**TESI DI DIPLOMA  
DI  
MEDIATORE LINGUISTICO**

(Curriculum Interprete e Traduttore)

Equipollente ai Diplomi di Laurea rilasciati dalle Università al termine dei Corsi afferenti alla classe delle

**LAUREE UNIVERSITARIE  
IN  
SCIENZE DELLA MEDIAZIONE LINGUISTICA**

“L’EVOLUZIONE DELLA COMUNICAZIONE NEL TEATRO EUROPEO”

RELATORE:

Prof.ssa Adriana Bisirri

CORRELATORI:

Prof. Alfredo Rocca

Prof.ssa Marie-Françoise Vaneecke

Prof.ssa Claudia Piemonte

CANDIDATA:

**Ariela La Stella**

**ANNO ACCADEMICO 2016/2017**



*A chi crede nei sogni del Teatro.*



## Sezione Italiano

<b>INTRODUZIONE.....</b>	<b>6</b>
<b>1. LA NASCITA DEL TEATRO OCCIDENTALE.....</b>	<b>7</b>
1.1 Origine della tragedia greca .....	8
1.2 Argomenti e motivi.....	9
1.3 Il ruolo del coro.....	10
1.4. Le tre unità aristoteliche .....	11
1.5 Il teatro latino: origini.....	14
1.5.1 La commedia latina .....	15
1.5.2 La tragedia latina .....	16
<b>2. IL TEATRO E LA LINGUA .....</b>	<b>17</b>
2.1 Caratteristiche della lingua teatrale.....	17
2.2 L'italiano e il volgare nell'Umanesimo e nel Rinascimento.....	18
2.3 L'italiano e il teatro: il plurilinguismo della commedia.....	19
2.3.1 La lingua della Commedia dell'Arte .....	20
2.3.2 La lingua di Goldoni.....	22
2.4 Vittorio Alfieri e il monolinguisimo della tragedia .....	25
<b>3. L'ITALIANO E IL TEATRO NEL PROCESSO DI UNIFICAZIONE LINGUISTICA .....</b>	<b>28</b>
3.1 Il teatro dell'Ottocento .....	29
3.2. Giovanni Verga e il teatro verista.....	31
<b>4. L'ITALIANO E IL TEATRO NEL NOVECENTO .....</b>	<b>34</b>
4.1 La lingua del teatro Pirandelliano .....	34
4.2 Eduardo De Filippo e il superamento della bipolarità lingua-dialetto nel teatro italiano .....	37
<b>5. OLTRE LA LINGUA.....</b>	<b>40</b>
5.1 Il grammelot .....	40
5.2. φωνή: la voce.....	44
<b>CONCLUSIONI .....</b>	<b>49</b>
<b>English Section</b>	
<b>1. The history of Rock Opera .....</b>	<b>54</b>
<b>2. Jesus Christ Superstar.....</b>	<b>57</b>

2.1 Considerations .....	59
2.2 Judas .....	60
2.3 Jesus Christ Superstar today.....	61
<b>3. Ted Neeley Interview: Music is the language of the world. ....</b>	<b>63</b>
<b>Section Français</b>	
<b>1. AU-DELÀ DU TEXTE – LA PENSÉE D’ANTONIN ARTAUD .....</b>	<b>75</b>
1.1 Antonin Artaud : la vie en bref.....	76
<b>2. L’INFLUENCE DU THÉÂTRE BALINAIS.....</b>	<b>78</b>
2.1 Théâtre oriental et Théâtre occidental.....	80
<b>3. EN FINIR AVEC LES CHEFS-D’ŒUVRE .....</b>	<b>82</b>
<b>4. LE THÉÂTRE DE LA CRUAUTÉ.....</b>	<b>84</b>
<b>RINGRAZIAMENTI .....</b>	<b>88</b>
<b>BIBLIOGRAFIA .....</b>	<b>90</b>
<b>SITOGRAFIA .....</b>	<b>92</b>

## INTRODUZIONE

*“Chi cerca di uscire dal linguaggio non può trovare una maniera accettabile per spiegare l’inspiegabile. Bisogna accettare l’intraducibile. C’è una parte dell’esistenza, governata dal linguaggio, che nonostante tutto è intraducibile. È la differenza tra poesia scritta e poesia detta, tra il mettere in lingua e il mettere in voce. Del mettere in voce non si può dare traduzione. L’intensità la governa la mancanza, la perdita. Quanto più si perde l’io, tanto più si alimenta l’intensità.”* Maurizio Grande.

Cos’è che accomuna la lingua del teatro italiano, il musical e Antonin Artaud? Il voler slegarsi dal testo, dal significato delle parole. L’obiettivo del mio lavoro è capire quali sono gli elementi grazie ai quali è possibile *uscire dal linguaggio* per affidarsi all’intraducibile, e finalmente, accettarlo.

## SEZIONE ITALIANO

### 1. LA NASCITA DEL TEATRO OCCIDENTALE

Si pensa che l'origine del teatro occidentale risalga al VI secolo a.C., quando ad Atene il tiranno Pisistrato decise di ampliare le occasioni festive del Culto di Dioniso aperte a tutta la popolazione, per far sì che il popolo approvasse la sua politica assolutistica. Questo lo portò ad istituire all'interno delle Grandi Dionisie<sup>1</sup> un vero e proprio "festival" in cui gli autori teatrali gareggiavano per conquistarsi il favore del pubblico. Secondo alcune testimonianze, il primo vincitore fu Tespi, che la tradizione individua come inventore del genere tragico.

In seguito alla cacciata dei Pisistratidi nel 510 a.C. e la conseguente instaurazione della democrazia ateniese, il teatro acquistò sempre più importanza nella vita cittadina, tanto da diventare "il glorioso simbolo della partecipazione di un'intera comunità di uguali"<sup>2</sup>. La forma d'arte di ispirazione più elevata era la *tragedia*, che rielaborò in forma drammatizzata miti e racconti eroici. Oltre ad avere scopo educativo, prevedeva la celebrazione della grandezza di Atene e della sua

---

<sup>1</sup> Celebrazioni cittadine che si svolgevano in primavera.

<sup>2</sup> M. Cavalli – Lo spettacolo nel mondo Greco.

democrazia, in contrapposizione a quegli organismi politici basati sulla sudditanza propri di altre città.

Il significato profondo del teatro ateniese sta nella libertà di parola, non solo nella commedia (di carattere più leggero e divertente, dove venivano presi di mira politici e personaggi pubblici dell'epoca) ma soprattutto nella tragedia che, spesso, contiene messaggi scomodi e che vanno in controtendenza rispetto all'opinione pubblica.

Lo spettacolo ateniese del VI-V secolo si presenta con delle caratteristiche ben definite: l'occasione religiosa, la limitazione ad alcuni periodi fissi dell'anno, l'organizzazione statale, la forma agonale, la coincidenza tra pubblico e cittadinanza.

### 1.1 Origine della tragedia greca

Nella *Poetica*, Aristotele afferma che la tragedia greca nasce da coloro che intonano il ditirambo (canto in onore di Dioniso improvvisato dal coro). Diverse sono le ipotesi riguardo il passaggio dal ditirambo alla tragedia. Alcuni studiosi ritengono che durante una rappresentazione il *corifeo*<sup>3</sup> si distaccò dal coro e cominciò a dialogare con esso, diventando un vero e proprio personaggio; e quando al loro dialogo si aggiunse un

---

<sup>3</sup> Il capocoro

ulteriore personaggio<sup>4</sup>, che non cantava ma parlava, nacque la tragedia.

Da canto epico lirico, il ditirambo diventa teatro.<sup>5</sup>

## 1.2 Argomenti e motivi

Gli argomenti principali delle tragedie sono tratti dalla mitologia greca: nonostante vi siano tragedie dal tono più leggero, spesso, gli eventi presi in considerazione sono luttuosi (si pensi all'*Edipo Re*) e il protagonista si trova in una situazione dolorosa e difficile. I temi mitici più utilizzati erano senz'altro la Guerra di Troia, le imprese di Eracle, il ciclo Tebano con una particolare attenzione verso la dinastia di Edipo, la famiglia degli Atridi.

Per evitare ripetizioni, gli autori tragici ricorrevano a delle varianti del mito stesso oppure se ne distaccavano completamente: infatti in Eschilo, Sofocle e Euripide le uccisioni di Clitemnestra ed Egisto non seguono lo stesso ordine, così come il personaggio di Elettra è prima estranea all'assassinio (Eschilo), poi alleata del fratello Oreste (Sofocle) e infine, artefice della morte della madre (Euripide).

---

<sup>4</sup> Hypocritès, ossia "colui che risponde". Successivamente questo termine prenderà il significato di *attore*.

<sup>5</sup> Fabrizio Festa, Silvia Mei, Sara Piagno, Ciro Polizzi, *Musica: usi e costumi*, Edizioni Pendragon, 2008

Tra i temi più ricorrenti troviamo la vendetta (che culmina nella *Medea* di Euripide e nell'*Antigone* di Sofocle); la supplica (nelle *Supplici* di Eschilo e di Euripide) e la follia (*Le Troiane*, *Eracle* e *le Baccanti* di Euripide, *Aiace* di Sofocle).

### 1.3 Il ruolo del coro

Il coro, inizialmente composto da dodici coreuti (portati poi a quindici, con Sofocle) eseguiva passi di danza cantando o recitando durante la tragedia. Era guidato da un capocoro, e cioè il corifeo: quest'ultimo si esibiva spesso autonomamente, ribadendo ciò che il coro aveva detto o rispondendo in sua vece.

Il coro rappresenta un vero e proprio personaggio e si differenzia dall'attore grazie all'uso del ditirambo. Inoltre, mentre le parti per gli attori sono scritte in trimetri giambici e non prevedono accompagnamento musicale, quelle del coro vengono cantate in metrici lirici e accompagnate dalla musica dell'*aulos*<sup>6 7</sup>.

L'evoluzione del genere tragico passa attraverso il cambiamento del ruolo del coro<sup>8</sup>. Allo sviluppo delle parti di azione, consegue

---

<sup>6</sup> Strumento musicale aerofono usato nell'antica Grecia.

<sup>7</sup> Carlo Fatuzzo, *La musica nella tragedia greca*.

<sup>8</sup> Harold Caparne Baldry, *The Greek Tragic Theatre*, Cambridge University Press, 1951

l'indebolimento del rapporto eroe-coro, la cui presenza all'interno della tragedia si riduce sempre di più. Tramontata l'era dei grandi tragici, l'intervento del coro si riduce a brevi intermezzi intercambiabili tra una tragedia e un'altra<sup>9</sup>.

#### 1.4. Le tre unità aristoteliche

*“Tragedia è opera imitativa di un'azione seria, completa, con certa estensione; eseguita con linguaggio adorno distintamente nelle sue parti per ciascuna delle forme che impiega; condotta da personaggi in azione, e non esposta in maniera narrativa; adatta a suscitare pietà e paura, producendo tali sentimenti per la purificazione che i patimenti rappresentati comportano.”* Aristotele, *Poetica*.

Le tre unità aristoteliche (di tempo, di luogo e d'azione) rappresentano un canone di narrazione che intreccia interessi storici, letterari e filosofici. Nella *Poetica*, il filosofo afferma che, per essere perfetta, la *favola* deve avere unità, e cioè un inizio, uno svolgimento e una fine. Inoltre, Aristotele affermò che l'azione dell'epopea differisce da quella della tragedia perché *“la tragedia fa tutto il possibile per svolgersi*

---

<sup>9</sup> Di Benedetto-Medda

*in un giro di sole ventiquattro ore o poco più, mentre l'epopea è illimitata nel tempo".*

La formazione delle tre unità risale all'umanesimo cinquecentesco, più precisamente in seguito alla traduzione in lingua latina della *Poetica* (1536). Dunque, i canoni aristotelici vennero interpretati e completati con norme e indicazioni, e ciò che in Aristotele consisteva nella descrizione di uno stato di fatto del teatro a lui contemporaneo, venne interpretato come una vera e propria norma da seguire. Tutti i drammi dovevano possedere:

- Unità di luogo: e cioè, svolgersi in un luogo unico. Da notare il fatto che nella tragedia, il pubblico non è mai testimone dell'azione, perché questa viene quasi sempre riferita dagli attori in scena.

- Unità di tempo: l'azione deve compiersi in un'unica giornata, dall'alba al tramonto.

- Unità di azione: il dramma deve comprendere un'unica azione, con l'esclusione di trame secondarie o successivi sviluppi della stessa vicenda.

Questi canoni furono utilizzati per differenziare il teatro "alto" – e cioè la tragedia – da quello "basso" – la commedia – anche se servivano principalmente per classificare le opere del passato latino e greco.

Tra gli autori più famosi che si sono attenuti alle tre unità troviamo  
Ben Jonson e Carlo Goldoni.

## 1.5 Il teatro latino: origini

Il teatro latino è una delle più grandi espressioni della cultura della Roma Antica. Collegato alle feste religiose della città, sin dalle origini era considerato una forma di intrattenimento. I testi di riferimento erano quelli greci, in forma di traduzioni letterali o rielaborazioni, mescolate ad elementi di tradizione etrusca. Alle volte, veniva utilizzata la *contaminatio*, che consiste nell'inserire in un testo principale scene provenienti da altre opere, adattandole al contesto.

Le origini della letteratura latina risalgono convenzionalmente al 753 a.C., periodo storico della fondazione di Roma. Nel mondo greco-italico, si assiste alla fioritura di spettacoli teatrali fin dal VI secolo a.C., nei quali domina l'aspetto buffonesco; in Magna Grecia e in Sicilia, dalla fine del V secolo all'inizio del III, si diffonde la commedia popolare (*farsa fliacica*), dove gli attori-mimi indossavano maschere e costumi caricaturali; nel 391 a.C. a Roma fu introdotta l'*atellana*, farsa popolaesca di origine osca, che prevedeva l'utilizzo di maschere e l'improvvisazione degli attori su un canovaccio.

Nel 364 a.C., durante i ludi romani vennero istituiti per la prima volta nel programma della festa i *fescennina licentia*: una forma di teatro

originale, costituita da una successione di scenette farsesche, contrasti, parodie, canti e danze. Sebbene il genere non abbia mai avuto una vera e propria evoluzione teatrale, contribuì alla nascita di una drammaturgia latina.

#### 1.5.1 La commedia latina

Il teatro latino comincia ad acquisire una propria identità grazie ad autori quali Andronico e Gneo Nevio; mentre il primo rimane legato ai modelli della commedia nuova greca, il secondo scrive drammi di soggetto romano più originali nel linguaggio e ricchi di invenzioni nello stile.

Tito Maccio Plauto adatta temi e personaggi greci al pubblico romano e si ispira a modelli greci per creare invenzioni linguistiche, intrecci, battute, musiche e danze; a lui vengono attribuite centotrenta commedia (di cui soltanto ventuno ci sono pervenute) che ebbero molto successo e che ancora oggi vengono rappresentate. Ciò contribuì a far evolvere il ruolo del teatro nella società romana, sfidando il rigore censorio dei costumi antichi dell'epoca.

### 1.5.2 La tragedia latina

Negli ultimi decenni della Repubblica romana (509 a.C. -27.a.c) il teatro è una vera e propria istituzione che coinvolge e affascina sia gli strati popolari, che le classi medie e alte, fino ad arrivare all'élite intellettuale. Cicerone ci documenta il sorgere di nuove e più fastose strutture e l'evolvere del senso critico del pubblico romano, che fischiava agli attori che sbagliavano la metrica delle battute.

Lo spettatore latino comincia ad appassionarsi anche alle tragedie. Come per la commedia, il genere tragico prende ispirazione dai modelli greci: la *fabula cothurnata* e la *palliata* erano le tragedie di ambientazione greca, mentre nelle *praetextae* l'ambientazione era Romana. "*Octavia*", tragedia erroneamente attribuita a Lucio Anneo Seneca, è l'unica praetexta giunta fino ai nostri giorni.

Si ritiene che il maggior tragediografo latino fu Accio, che scrisse all'incirca quaranta tragedie di argomento greco e compose due praetextae. Seneca si distinse per lo spostamento del nodo tragico, dalla contrapposizione tra l'uomo e il divino, alla passione che muove l'essere umano.

## 2. IL TEATRO E LA LINGUA

### 2.1 Caratteristiche della lingua teatrale

La lingua del Teatro è un tipo di lingua scritta, dove l'oralità gioca un ruolo fondamentale: il testo si realizza nell'arco dello spettacolo teatrale, evento caratterizzato dalla presenza di attore e pubblico e che si compie grazie ad una molteplicità di mezzi espressivi: la parola, il suono, la mimica facciale, il gesto, l'immagine, le interazioni tra gli attori e il movimento, che rendono lo spettacolo un'esperienza multisensoriale.

Le componenti non-verbali che accompagnano l'enunciato trovano un corrispettivo a livello verbale nell'uso delle interiezioni, dei dimostrativi, dei deittici e più in generale di tutti i tratti del parlato che attualizzano l'enunciato e lo collocano nello spazio e nel tempo.

Il parlato del testo drammatico si distingue dal parlato reale perché presenta un grado di elaborazione maggiore e perché viene inserito in una situazione prestabilita dall'autore.

Alcuni ritengono che una *"buona lingua teatrale"* sia quella che può essere parlata. Poiché la lingua teatrale si colloca tra scrittura e oralità, il testo drammaturgico è stato definito come *"scritto per essere detto come"*

*se non fosse scritto*<sup>10</sup> o ancora *“scritto per l’esecuzione orale nella finzione scenica”*<sup>11</sup>; Nencioni invece lo colloca nella categoria del *“parlato-scritto”*, più precisamente in quella del *“parlato-recitato”*.

Nel corso dei secoli, genere teatrale e parlato reale si sono profondamente condizionati. Fino al Novecento, la mancanza di un italiano parlato, ha inciso molto sul teatro: ciò che mancava era una vera e propria *lingua di comunicazione che agisse su quella letteraria*.

## 2.2 L’italiano e il volgare nell’Umanesimo e nel Rinascimento.

Nel XV e XVI secolo emergono in Italia e negli altri paesi dell’Europa occidentale le lingue nazionali. L’italiano, il francese, lo spagnolo, il portoghese, l’inglese e il tedesco si affermano come lingue di cultura e competono con il latino e, grazie all’invenzione e all’affermazione della stampa, conseguono un’uniformazione che supera i particolarismi regionali ereditati dal medioevo. Nel Cinquecento, quando l’Italia è sotto dominazione straniera, la stampa funge da motore di unificazione linguistica e grazie ad essa, il mercato del libro si estende sull’intero territorio.

---

<sup>10</sup> C. Lavinio, *Teoria e didattica dei testi*, Firenze, La Nuova Italia, 1990

<sup>11</sup> P. Trifone, *L’italiano a teatro. Dalla commedia rinascimentale a Dario Fo*, Pisa – Roma, Istituti Editoriali e poligrafici nazionali, 2000

Nel Quattrocento il volgare conosce una crisi a causa della sua mancanza di codificazione, nel suo essere lasciato a sé stesso e di essere considerato inferiore rispetto al latino. Inoltre, bisogna ricordare che il Concilio di Trento (1545 – 1563), vietando la traduzione in volgare della Scrittura e della liturgia, fa mancare l'impulso all'alfabetizzazione volgare di massa e al conguaglio linguistico su scala nazionale <sup>12</sup>.

Ma nel giro di pochi secoli a cavallo fra il Quattrocento e il Cinquecento, il quadro della situazione cambia completamente: grazie all'azione della stampa, tra il 1520 e il 1530 il volgare torna in auge: vengono prodotte centinaia di grammatiche e di trattati e i più celebri letterati del secolo si mobilitano per difenderlo. Nel corso di questo processo, il volgare diventa gradualmente italiano e si afferma in tutto il territorio, a scapito del latino.

### 2.3 L'italiano e il teatro: il plurilinguismo della commedia.

Fin dalle prime rappresentazioni medievali, il genere comico si rivolge ad un pubblico ampio ed eterogeneo e ricerca mezzi espressivi verbali comprensibili e dotati di ampia diffusione: per questo motivo, la commedia è il terreno ideale per l'accostamento e la mescolanza di

---

<sup>12</sup> R. Librandi, *L'italiano nella comunicazione della Chiesa e nella diffusione della cultura religiosa*, in Serianni e Trifone (1993-1994)

diversi gerghi e linguaggi. L'adozione di un'ampia gamma di varietà linguistiche diventa il tratto caratterizzante della grande commedia rinascimentale: nella *Mandragora* (1518) ad esempio, Machiavelli utilizza frasi idiomatiche e costrutti vernacolari per dare una connotazione psicologica ai personaggi (Callimaco, fingendosi medico, parla in latino all'ingenuo messer Nicia, il quale utilizza proverbi e espressioni tipiche popolaristiche); nella *Cortigiana* di Pietro Aretino (1534) vengono sfruttate tutte le potenzialità del parlato volgare, dando vita ad un'ibridazione linguistica; e infine nel *Candelaio* di Giordano Bruno (1582), dove ad una trama eccentrica e complessa corrisponde un linguaggio caleidoscopico, che oltre ad inserire termini in latino, toscano e napoletano prevede anche l'utilizzo di metafore, allusioni oscene, citazioni e storpiature linguistiche.

### 2.3.1 La lingua della Commedia dell'Arte

Il cardinale Bernardo Dovizi da Bibbiena afferma nel prologo della sua *Calandria*: “Voi sarete oggi spettatori d'una nuova commedia [...] in prosa non in versi; moderna, non antiqua; volgare, non latina”<sup>13</sup>. L'autore esprime la necessità per questo nuovo genere di accostarsi al parlato

---

<sup>13</sup> Bibbiena, *La Calandria*, a cura di Giorgio Padoan, Antenore, 1985 (prima ed. 1967), p. 61

spontaneo, al fine di stabilire un efficace rapporto comunicativo con un pubblico ampio e stratificato. Nella commedia del cinquecento l'accostamento di lingue e dialetti diversi è uno dei più importanti elementi comici. Dopo aver abbandonato il latino delle opere di Plauto e Terenzio, la lingua della commedia diventa il volgare.

Nel XVI secolo viene istituito il teatro privato a pagamento e si formano le prime compagnie teatrali. In questo clima, nasce la Commedia dell'Arte. La caratteristica principale che contraddistingue questo genere di spettacolo è l'assenza del copione: infatti, gli attori basavano la propria interpretazione su un canovaccio e improvvisavano la scena: questo contribuì alla cristallizzazione delle componenti dialettali che si identificavano con caratteri fissi (le maschere). Dal momento che il teatro dell'arte era prima di tutto, un "commercio", la necessità principale divenne quella di creare rapidamente spettacoli sempre diversi, improvvisando. Ogni attore infatti, aveva un repertorio fisso di battute, canzoni, brevi scene comiche e monologhi da usare in più occasioni, formati da caratteristiche linguistiche ricorrenti: gli Innamorati si esprimevano in toscano e dovevano utilizzare figure retoriche e complessi artifici verbali per rendere la loro recitazione lirica; lo Zanni (o

servitore), fortemente legato alla terra e alla vita rurale parla in bergamasco; attraverso il dialetto veneziano, Pantalone forma morali persuasive e dispensa consigli e massime agli altri personaggi.

### 2.3.2 La lingua di Goldoni

Pur rifiutandone le schematizzazioni e gli stereotipi recitativi, Goldoni coglie il valore innovativo dell'oralità della Commedia dell'Arte e la rielabora nei suoi testi: ricerca una lingua comune che sia adatta al suo pubblico, ma non può trarre spunto né dalla tradizione letteraria, né dalla conversazione colta. Per questo motivo, capisce che la strada giusta da intraprendere è quella della realtà in cui vive: è proprio nel dialetto veneziano che risiede lo strumento comunicativo di cui ha bisogno, poiché è una lingua flessibile ed è diffusa sia fra il popolo sia nella classe dirigente.

Goldoni scrive le sue commedie in veneziano e dà a questo dialetto piena dignità letteraria: è un vero e proprio strumento comunicativo che va oltre l'uso caricaturale o l'invettiva. Gianfranco Folena, docente di Lingua Italiana ed esperto lessicografo, afferma che *“Goldoni chiude una pagina, e ne apre una nuova nella storia delle letterature dialettali e della concezione del dialetto come strumento espressivo: in lui il dialetto*

*acquista per la prima volta piena autonomia di lingua parlata, fuori di caricatura e di polemica. [...] Questo suo sentimento del dialetto come “linguaggio”, lingua materna in cui si specchia la vita di tutta una società, darà espresso tante volte dal Goldoni. [...] La parola “linguaggio”, coi suoi sinonimi, indica sempre in Goldoni la parlata, il discorrere naturale e vivo, la lingua come spontaneità: una realtà topografica, psicologica e sociale prima che storica, o storico solo in quanto patrimonio vivente, ma sempre fuori della tradizione letteraria.”<sup>14</sup>*

Folena nota che nella lingua utilizzata da Goldoni le proposizioni sono legate da rapporti di coordinazione, senza congiunzioni e senza gerarchie interne. Usa raramente la subordinazione, fondata su proposizioni costituite da soggetto e predicato. Conserva le caratteristiche proprie del dialogo, caratterizzato dall'uso di interiezioni, deittici e privilegia gli aspetti del parlato, del parlar familiare veneziano, della conversazione e della comunicazione.

Goldoni utilizza questo tipo di linguaggio perché la sua intenzione è quella di comunicare con un pubblico molto vasto, che riesca a comprendere le battute e che possa immedesimarsi nei personaggi. Ogni

---

<sup>14</sup> G.Folena, *L'esperienza linguistica di Carlo Goldoni*, in *Lettere Italiane*, X (1958)

commedia è preceduta da una prefazione, in cui l'autore si rivolge direttamente al lettore, instaurando con lui un dialogo diretto e vivace. Nella prefazione della *Locandiera* (1750), Goldoni scrive:

*“[...] Deggio avvisarvi, Lettor carissimo, di una picciola mutazione, che alla presente Commedia ho fatto. Fabrizio, il cameriere della Locanda, parlava in veneziano, quando si recitò la prima volta; l’ho fatto allora per comodo del personaggio, solito a favellar da Brighella; ove l’ho convertito in toscano, sendo disdicevole cosa introdurre senza necessità in una Commedia un linguaggio straniero. Ciò ho voluto avvertire, perché non so come la stamperà il Bettinelli; può essere ch’ei si serva di questo mio originale, e Dio lo voglia, perché almeno sarà a dover penneggiato.[...]”*

Pur facendo attenzione a non deludere i gusti del suo pubblico, Goldoni attuò una vera e propria riforma del linguaggio teatrale e della commedia, che trovò seguito in drammaturghi sette-ottocenteschi come Giovanni Giraud, Alberto Nota, Paolo Ferrari i quali, però, non raggiunsero il livello artistico del commediografo veneziano. Bisognerà attendere la fine dell’Ottocento e il Novecento perché autori del calibro

di Pirandello e Eduardo De Filippo recepiscano la sua lezione linguistica e teatrale.

#### 2.4 Vittorio Alfieri e il monolinguisimo della tragedia

Nel corso dei secoli, la tragedia si è distinta dalla commedia per i contenuti storici o mitologici e per l'uso costante dell'italiano letterario in versi della tradizione poetica volgare di Dante e di Petrarca. Nel Cinquecento la tragedia, sia quella composta sul modello greco, sia quella composta sul modello latino, restaura il canone tragico attribuito ad Aristotele e utilizza a livello espressivo stilemi poetici danteschi e petrarcheschi che sarebbero poi rimasti alla base del linguaggio tragico<sup>15</sup>. Soltanto tra il Settecento e l'Ottocento Vittorio Alfieri ne offre una rielaborazione innovativa: lo scrittore sostenne che la lingua del dialogo tragico dovesse avere *“la nobiltà e grandiloquenza dell'epica senza averne il canto continuato”*<sup>16</sup>, pur facendo riferimento alla lingua della tradizione poetica “alta” di Dante e Petrarca. Dunque, la prosa alfieriana è segnata da tendenze opposte: da una parte il recupero di termini arcaici; la coniazione di neologismi dall'altra.

---

<sup>15</sup> A. Sorella, *La Tragedia*, in *Storia della lingua italiana*, a cura di L. Serianni e P. Trifone, Torino, Einaudi, 1993

<sup>16</sup> A. Sorella, *La Tragedia*, in *Storia della lingua italiana*, a cura di L. Serianni e P. Trifone, Torino, Einaudi, 1993

Secondo Alfieri, il linguaggio della tragedia deve distanziarsi da quello degli altri generi letterari e, ovviamente, da quello della conversazione quotidiana. Sostituisce i condizionali toscani con quelli poetici e adotta varianti più auliche: ad esempio, *sarebbe* diventa *saria*, poi *fora*; *vivrei* si trasforma in *vivria* (ecc.) Il suo stile tragico è caratterizzato da un volontario distacco dalla normalità, dalla trasposizione sintattica e dalla spezzatura delle frasi; il risultato è un linguaggio elevato, aspro e duro. Le critiche non mancarono: Melchiorre Cesarotti gli rimproverò la mancanza di naturalezza e scorrevolezza causata dall'eliminazione quasi totale degli articoli, dalle inversioni forzate e dalle ripetizioni insistenti dei pronomi personali a breve distanza (su imitazione del modello greco) per “*enfaticizzare le personalità contrapposte [...] allo scopo di esasperare la tensione dialettica*”<sup>17</sup>

Vittorio Alfieri non si ricollegò mai ai tragici italiani, anzi, si presentò ai contemporanei come l'inventore dello stile tragico italiano. Dichiarò di aver preso ispirazione da scrittori celebri in altri generi letterari: da Cesarotti per l'endecasillabo sciolto, spezzato, e ricco di enjambement; da Virgilio per l'alternanza di ritmo; da Seneca per il metro “poco

---

<sup>17</sup> A. Sorella, *La Tragedia*, in *Storia della lingua italiana*, a cura di L. Serianni e P. Trifone, Torino, Einaudi, 1993

sonante, e spezzato". Nonostante i suoi stilemi fossero per la maggior parte già consolidati nella tradizione tragica del Cinquecento, Alfieri raggiunse livelli di maestria mai toccati prima, tanto da essere considerato il maggiore rappresentante della tragedia classica italiana.

### 3. L'ITALIANO E IL TEATRO NEL PROCESSO DI UNIFICAZIONE

#### LINGUISTICA

La storia linguistica dell'Ottocento si apre con l'arrivo dei francesi in Italia nel 1796: la loro dominazione non solo modificò l'assetto politico dell'Italia, ma ebbe anche forti ripercussioni linguistiche. Il francese influenzò sia i dialetti che i vari generi dell'italiano scritto, soprattutto in Piemonte, dove il francese divenne la lingua ufficiale dei tribunali e delle istituzioni scolastiche e amministrative. Questa ondata di francesizzazione (e di francesismi) portò alla luce un *“culto fortissimo della lingua, sentita come vincolo della nazione e stimolo del sentimento di italianità<sup>18</sup>”*, ideale condiviso dagli esponenti del purismo e del classicismo.

Con il Romanticismo si aspirò ad una lingua che fosse anche strumento sociale, di comunicazione scritta e parlata, e si rivalutarono i dialetti e la letteratura dialettale come *“immagine fedelissima dei popoli<sup>19</sup>”*, sebbene i classicisti li considerassero un ostacolo alla diffusione

---

<sup>18</sup> M. Vitale, *La questione della lingua*, Palermo, Palumbo. (1984)

<sup>19</sup> Vedi nota 18

della “comune lingua” italiana, come affermò Pietro Giordani sulla “Biblioteca italiana” (1916).

Negli usi scritti e nella comunicazione scientifica veniva privilegiato l’italiano e il francese; mentre negli usi parlati erano impiegati i dialetti o comunque, commistioni di dialetto e italiano: infatti, gli scambi comunicativi tra parlanti di regioni diverse richiedevano necessariamente il ricorso all’italiano. Secondo Manzoni, queste conversazioni erano paragonabili ad un *“un vestito [...] pieno di toppe, di buchi e di sbrani”* ed erano lungi dall’essere *“l’intendersi di quelli che possiedono una lingua in comune”*.<sup>20</sup>

Sebbene l’italofonia non fosse molto diffusa nella penisola (con l’eccezione della Toscana e di Roma), la competenza passiva, vale a dire la capacità di comprendere la lingua, era decisamente più estesa grazie a canali di diffusione dell’italiano come la Chiesa, la politica, l’amministrazione e il teatro.

### 3.1 Il teatro dell’Ottocento

Durante la prima metà dell’Ottocento la tragedia si rifece ai suoi grandi predecessori, in particolare, ripercorse le orme di Vittorio Alfieri

---

<sup>20</sup> F. Bruni, *Storia della lingua italiana. L’italiano nelle regioni*. Milano, Garzanti, (1996)

(ad eccezione delle tragedie di Alessandro Manzoni). Tuttavia, nonostante il favore del pubblico, nel corso del secolo si assisté ad “*un lento declino della tragedia di tipo classico*<sup>21</sup>”.

Al fine di rendere realistici gli aspetti della realtà contemporanea, la commedia era tentata dall’acquisire stilemi dell’uso vivo, ma questo impulso al rinnovamento era frenato dagli scrupoli puristici dell’epoca. Agli inizi del secolo, la lezione del teatro goldoniano era ancora viva nei testi di Giovanni Giraud, Alberto Nota e soprattutto Paolo Ferrari, che riuscì ad ottenere effetti stilistici di gran naturalezza grazie al gioco teatrale del recupero goldoniano nella sua “*Goldoni e le sue sedici commedie nuove*” (1852).

Nel quadro dell’unificazione politica in corso, il teatro riscosse sempre più successo. Ciò grazie anche all’emergere del fenomeno dei grandi attori come Eleonora Duse o Ermete Zacconi, che si esibivano nelle *compagnie di giro* in Italia e all’estero.

Nella lingua teatrale dominava un “*sostanziale eclettismo*<sup>22</sup>”: da una parte si insisteva nell’adozione dell’italiano letterario, dall’altra ci si

---

<sup>21</sup> L. Serianni, *Il primo Ottocento. Dall’età giacobina all’Unità*, Bologna, Il Mulino, (1989)

<sup>22</sup> L. Serianni, *Il secondo Ottocento. Dal’Unità alla prima guerra mondiale*, Bologna, Il Mulino (1990)

avviava all'acquisizione di modalità dialogiche moderne, ricorrendo a mescolanze linguistiche e stilemi del parlato quotidiano.

Tuttavia, il crescente gradimento del teatro in dialetto da parte dei pubblici regionali si legò in questa fase alle difficoltà espressive che incontravano gli autori nel misurarsi con un italiano medio colloquiale ancora poco diffuso.

### 3.2. Giovanni Verga e il teatro verista

*“Ho scritto pel teatro, ma non lo credo certamente una forma d'arte superiore al romanzo, anzi lo stimo una forma inferiore e primitiva, sopra tutto per alcune ragioni che dirò meccaniche. Due massimamente: la necessità di scrivere non per un lettore ideale come avviene nel romanzo, ma per un pubblico radunato a folla così da dover pensare a una media di intelligenza e di gusto, a un 'average reader' [lettore medio] come dicono gli inglesi. E questa media ha tutto fuori che gusto e intelligenza; e se un poco ne ha, è variabilissima col tempo e col luogo.”* **Giovanni Verga.**

La necessità di una “*lingua dutilmente impura*”<sup>23</sup> che esprimesse le esigenze del verismo narrativo guidò Giovanni Verga nella composizione dei suoi romanzi e delle sue novelle, e, successivamente, delle sue opere teatrali. Tra i suoi drammi ricordiamo: *Cavalleria rusticana* (1884) tratta dall’omonima novella di *Vita dei campi*; *In portineria* (1885); *La Lupa* (1896) e molte altre, che affrontano il tema dell’amore e sono ambientate nel mondo contadino e nel mondo aristocratico.

Grazie ai suoi personaggi e al suo linguaggio popolare, il teatro verista si impose al di sopra del dramma borghese e riscosse un grandissimo successo.

Verga scelse l’italiano, utilizzando però qualche sfumatura del dialetto locale e termini più comprensibili al pubblico, che a volte risultavano contrastanti rispetto all’ambientazione del dramma. Ad esempio nella *Cavalleria Rusticana*, Alfio chiama la noiosa zia Filomena “pittima” (persona noiosa) con un evidente toscanismo.

Questo processo non aumentò il tasso dei regionalismi ma incrementò la presenza dei fenomeni tipici del parlato, dando luogo a un

---

<sup>23</sup> P. Trifone, *L’italiano a teatro. Dalla commedia rinascimentale a Dario Fo*, Istituti editoriali e poligrafici internazionali (2000)

italiano regionale comprensibile da un pubblico nazionale, senza che la componente dialettale venisse censurata.

## 4. L'ITALIANO E IL TEATRO NEL NOVECENTO

Con il conseguimento dell'unità politica (1861) e la proclamazione di Roma capitale (1870), si ha un'accelerazione del processo di unificazione linguistica, che tuttavia si completa soltanto nel corso del Novecento. Le vicende della lingua teatrale, tra italiano e dialetto, che hanno caratterizzato tutto l'Ottocento, si manifestano nelle esperienze drammaturgiche e linguistiche di tre importanti figure delle scene italiane e internazionali: Luigi Pirandello, Eduardo De Filippo e Dario Fo.

### 4.1 La lingua del teatro Pirandelliano

“Pirandello si è assicurato un posto significativo nella storia della formazione della nostra lingua nazionale<sup>24</sup>”: laureato a Bonn con una tesi sul dialetto di Girgenti, Pirandello è stato in grado di modellare un parlato teatrale sulle strutture tradizionali dell'italiano.

Di fronte alla *vitalità* dei dialetti, la lingua italiana appariva inesistente ai suoi occhi: a partire dal 1890, Pirandello denunciò una situazione di diglossia, dove l'italiano era la varietà 'alta' utilizzata nello scritto, mentre il dialetto la varietà 'bassa' che predominava nei contesti informali. Per questo motivo considerava la prosa italiana *innaturale*,

---

<sup>24</sup> M.L. Altieri Biagi, *La lingua in scena*, Bologna, Zanichelli (1980)

essendo un miscuglio discordante di stili, registri e varietà geografiche difformi. Tuttavia, secondo Pirandello la differenza tra italiano e dialetto non stava tanto nella differenza di 'valore', quanto nel loro raggio di azione: maggiore per l'italiano, minore per il dialetto.

La lingua di Pirandello è una lingua aperta a una varietà di influssi: il suo modello non è il fiorentino colto proposto da Manzoni, ma un italiano di stampo toscano che ingloba in sé dialetti delle altre regioni italiane (come il siciliano, ma non di tipo popolare) e della tradizione letteraria (ma non quella aulica).

Prendendo come esempio "*L'amica delle mogli*" (commedia teatrale tratta dall'omonima novella del 1894, composta nel 1926), si nota che Pirandello sceglie voci letterarie obsolete ('*ovato*' per "a uovo", *picchio* "il bussare", *sogguardare* "socchiudere gli occhi", e così via), preferisce sinonimi comuni di tipo colto (*affannoso, cagionare, rincasare, discorrere...*) e ricorre ad un registro formale (*apprestarsi, discernere, nequizia...*).

Analizzando le componenti regionali, vale a dire il toscano e il siciliano, bisogna sottolineare nel primo caso il troncamento nei sintagmi formati dalle sillabe -re, -le, -no + consonante, che diventano -r, -l, -n +

consonante (“*non posso voler niente*”), l’utilizzo dei dimostrativi *codesto*, *costà*, *costì*, la presenza del pronome clitico ‘*si*’ con valore impersonale e l’articolo davanti al nome proprio femminile; nel secondo caso invece, si possono rilevare a livello morfosintattico alcuni esempi di passato remoto invece del passato prossimo (“*Lui accorse*” invece di ‘è accorso’), l’uso di ‘*addio*’ al posto di ‘*arrivederci*’ e ‘*il giovine*’ per ‘*l’impiegato*’.

Da segnalare inoltre la presenza di interiezioni, esclamazioni (es.: *Dio mio!*; *Oh Dio!*; *Vedi*; *Guarda!*) e voci fonosimboliche (es.: *Ehi!*; *Oh!*), elementi importanti per la caratterizzazione della lingua pirandelliana che rendono l’italiano dei testi teatrali un “*parlato-recitato*<sup>25</sup>”.

Pirandello non vuole essere l’artefice di una lingua che imita la realtà, ma punta a rendere foneticamente quelle che lo scrittore chiamava ‘*mosse d’anima*’: non conta tanto la ‘*forma*’ o ‘*bellezza*’ delle parole, quanto ciò che esse riescono ad esprimere a livello di *tensione emotiva*.

---

<sup>25</sup> G. Nencioni, *Di scritto e di parlato. Discorsi Linguistici*, Bologna, Zanichelli (1983)

## 4.2 Eduardo De Filippo e il superamento della bipolarità lingua-dialetto nel teatro italiano

Eduardo De Filippo (Napoli, 1900 – Roma, 1984) è stato un drammaturgo, attore, regista, poeta e senatore a vita italiano. Cominciò la sua carriera artistica giovanissimo, recitando nella compagnia del padre Eduardo Scarpetta, uno dei più importanti attori e autori del teatro napoletano tra la fine dell'Ottocento e i primi del Novecento e creatore del teatro dialettale moderno.

Nell'arco della sua carriera, Eduardo De Filippo arricchì il teatro dialettale di nuovi temi e spunti, avendo come scopo quello di rappresentare gli infiniti aspetti della condizione umana. Per fare ciò, prese ispirazione dall'ambiente popolare napoletano e creò dei personaggi con un'identità precisa, sciogliendoli da ogni farsa caricaturale.

L'attività di Eduardo come autore, attore e regista dei propri drammi segnò il superamento dell'antica bipolarità lingua-dialetto nel teatro italiano: *“L'opzione per il dialetto da parte di Eduardo De Filippo sembra lontana da qualsiasi intento di espressiva contrapposizione all'italiano, ma si realizza con modalità che ripropongono nel testo una gamma di*

*varietà contigue che si riscontrano anche nella realtà<sup>26</sup>*". Nelle sue commedie, dialetto e italiano si affiancano in maniera più che credibile e soddisfano la volontà dell'autore di adottare un registro linguistico che fosse "parlato" e meno "letterario" possibile, che avesse la stessa colloquialità e naturalezza del dialetto e che fosse adatto al dialogo familiare come alla scrittura. Eduardo stesso afferma: *"Io scrivo per tutti: ricchi, poveri, operai, professionisti. Tutti, tutti! Belli, brutti, cattivi, buoni, egoisti... Quando il sipario si apre sul primo atto di una mia commedia, ogni spettatore deve potervi trovare una cosa che gli interessa."* La lingua rappresentava per lui il mezzo grazie al quale esprimere la realtà che voleva rappresentare; lingua che, nel corso della sua carriera, continuerà a modificare e ad adattare in base alle proprie esigenze e a quelle del pubblico. Eduardo riteneva infatti che il linguaggio teatrale fosse trattabile secondo il tipo di drammaturgia, che la lingua dovesse adattarsi al tema, al componimento e all'ambiente che veniva trattato, poiché il teatro non possiede un unico linguaggio.

Come è noto, De Filippo revisionò diverse volte le sue commedie a seconda del tipo di messa in scena (teatro, radio, televisione, cinema): le

---

<sup>26</sup> N. De Blasi, *Dialetto e realismo linguistico nella percezione degli autori napoletani di teatro*, 2006

sue opere mostrano dunque una variazione linguistica di ampio spettro, che non si può classificare superficialmente come dialetto napoletano. Prendendo come esempio l'edizione del 1959 di *Natale in casa Cupiello*, si può notare il passaggio del corso del tempo dal dialetto all'italiano regionale campano di più facile comprensione: *"nun te puo' cucca' ca sùbbeto se fanno 'e nnove"* diventa, nell'edizione del '79, *"La sera sei privo di andare a letto che subito si fanno le nove del giorno appresso"*; *"Fa friddo?"* muta in un semplice *"Fa freddo fuori?"* e la risposta di Concetta *"Haie voglia, Lucarie'... Fa friddo assaie"* diventa *"Hai voglia! Si gela!"*. Il linguista Nicola De Blasi dimostra come la dialettalità si riduca nell'edizione successiva ad un italiano locale napoletano che, nelle battute di alcuni personaggi *"è spesso un italiano imperfettamente controllato, con ricadute verso il dialetto e verso forme improprie tipiche dell'italiano popolare"*. La lingua di Eduardo suscita la risata e rappresenta un modo verosimile di esprimersi diffuso presso alcuni parlanti di un certo tipo di ambiente; è lingua della commedia e punto di riferimento per tutte le successive generazioni di drammaturghi di area campana, come Annibale Ruccello, Manlio Santanelli ed Enzo Moscato.

## 5. OLTRE LA LINGUA

### 5.1 Il grammelot

Il *grammelot* è un tipo di linguaggio scenico che sfrutta l'intonazione, il ritmo, la sonorità e la cadenza per riprodurre parodicamente una determinata lingua o varietà, senza ricorrere all'uso della parola: il risultato è una rapida sequenza di suoni. La forza del grammelot sta nella sua componente espressiva mimico-gestuale che l'attore accompagna alla vocalità: la comprensione di un brano di grammelot è possibile proprio grazie all'interazione tra il livello sonoro e quello gestuale.

Diverse le opinioni riguardo l'etimologia del termine, anche se in linea di massima è considerato un prestito dal francese: Sabatini e Coletti ritengono che sia un composto di *grammaire* (grammatica), *mêler* (mescolare) e *argot* (gergo); tuttavia, si ritiene più probabile che il termine derivi dal verbo *grommeler*, cioè "bofonchiare, borbottare".

Dario Fo, che ha fatto del grammelot uno dei punti cardine del suo teatro, ne propone una definizione nel *'Manuale minimo dell'attore'*: *"Grammelot è un termine di origine francese, coniato dai comici dell'arte e maccheronizzato dai veneti che dicevano gramlotto. È una parola priva*

*di significato intrinseco, un papocchio di suoni che riescono egualmente a evocare il senso del discorso. Grammelot significa appunto, gioco onomatopeico di un discorso, articolato arbitrariamente, ma che è in grado di trasmettere, con l'apporto di gesti, ritmi e sonorità particolari, un intero – meglio, articolare – grammelot di tutti i tipi riferiti a strutture lessicali le più diverse. La prima forma di grammelot la eseguono senz'altro i bambini con la loro incredibile fantasia quando fingono di fare discorsi chiarissimi con farfugliamenti straordinari.”*

Contrariamente a quanto sostiene Fo, le sue prime attestazioni sono recenti e risalgono alla seconda metà del Novecento; è probabile che questa parola si sia diffusa nell'italiano proprio grazie a lui, che lo utilizza per la prima volta durante la lavorazione di *Mistero Buffo* nel 1969. La lingua utilizzata in questo spettacolo contamina e fonde diversi dialetti lombardo-veneto-friulani ed evoca la lingua dei giullari medievali: una scelta linguistica orientata in senso ideologico, che ha come scopo quello di recuperare una cultura popolare in via di estinzione. Ma è nella famosissima *Fame dello Zanni* che Fo ricorre alla lingua *inventata* per raccontare la fame onnivora di un contadino nella Venezia del

Cinquecento, giocando con onomatopee e interiezioni pertinenti al campo semantico culinario e digestivo.

*“Le lingue inventate – afferma Fo - sono più comunicative e anche quando sono formate da frasi asemantiche come il grammelot si fanno capire, suscitano riso, indignazione, divertimento perché hanno fantasia, immaginazione, ricchezza lessicale iperbolica. Inoltre sono un codice semiotico articolato. Più che di lingua parlerei di linguaggio, di un modo di comunicare che comprende altre forme di comunicazione, nel caso del grammelot, per esempio, la pantomima, i gesti, il linguaggio del corpo, la danza.”*

Il sistema fonetico della lingua alla quale il grammelot si riferisce svolge un ruolo fondamentale: ogni lingua naturale è caratterizzata da una cadenza e da un certo tipo di sonorità, e attraverso l'imitazione di esse, lo spettatore capisce immediatamente a quale lingua, varietà o dialetto ci si riferisce. Inoltre, grazie all'intonazione e ad altri elementi soprasegmentali, si può cogliere l'intenzione del parlante di fare un'affermazione, una domanda, un'esclamazione o di lasciare la frase in sospeso: informazioni che il grammelot è in grado di comunicare allo spettatore, nonostante l'assenza di vere e proprie parole.

A tutto questo bisogna aggiungere il complesso mimico-gestuale, che avviene parallelamente e coerentemente all'esecuzione sonora e che indica al pubblico qual è la lingua a cui si fa riferimento: per esempio, quando il grammelot di Dario Fo si riferisce all'inglese, la sua mimica è improntata allo stile formale e controllato che tradizionalmente si attribuisce ai gentiluomini britannici.<sup>27</sup>

Nonostante si basi su un canovaccio stabilito, ogni recitazione in grammelot costituisce un evento unico a causa delle infinite possibilità di varianti che intervengono nella combinazione tra fonemi, gesti ed espressioni del volto. Il ruolo dello spettatore è fondamentale: infatti, il pubblico interpreta attivamente il senso della comunicazione dell'attore e lo completa attraverso le proprie conoscenze e la propria cultura.

*“Solo se rompi i canoni produci qualcosa di nuovo. – sostiene Fo – Il grammelot mi serviva perché spiazzare e spiazzare il pubblico vuol dire portarlo fuori da quella condizione passiva di chi viene a teatro che se ne sta lì, comodo, seduto e pretende che tu lo faccia divertire. Col grammelot*

---

<sup>27</sup> A. Pozzo, *Grr... grammelot, parlare senza parole. Dai primi balbettii al grammelot di Dario Fo*, CLUEB, (1998)

*sono io che guido il gioco e dico allo spettatore: vuoi ridere? Prima devi capire, essere intelligente.”*

## 5.2. φωνή: la voce

*“Ciò che nel linguaggio meglio si comprende non è la parola, bensì il tono, l'intensità, la modulazione, il ritmo con cui una serie di parole vengono pronunciate – insomma la musica che sta dietro alle parole, la passione dietro questa musica, la personalità dietro a questa passione: quindi tutto quanto non può essere scritto.”*

***Friedrich Nietzsche, Su verità e menzogna in senso extramurale.***

Il grande teorico russo Stanislavskij afferma infatti, che l'attore deve rivolgersi in primis alla *musica*, perché è solo in questo modo che farà risultare i personaggi non come “tipi unici”, ma come maschere sociali. In questo senso, la dizione dell'attore deve trasformarsi in *“melodia che provoca negli spettatori delle associazioni”*. È da qui che comincia la sperimentazione sulla musicalità del linguaggio: l'attore deve abbandonare tutto ciò che è strettamente psicologico, slegare la parola dal discorso quotidiano in favore della *“creazione di una trama verbale organizzata musicalmente.”* Non vengono più privilegiati dunque i *referenti concettuali* di una lingua, quanto la parola intesa come *corpo*

*sonoro*, dunque viene dato rilievo al *significante* piuttosto che al *significato*. Mejerchol'd, allievo di Stanislavskij e importante regista e teorico teatrale, afferma: “*Il mio sogno è uno spettacolo provato con un sottofondo musicale, ma poi recitato senza musica. Senza musica, ma con la musica, giacché i ritmi dello spettacolo saranno organizzati secondo le leggi musicali e ogni interprete porterà la musica dentro di sé.*”

Nel corso dell'ultimo secolo alcuni attori hanno scelto di utilizzare il testo come un tramite per affermare loro stessi e la loro vocalità, diventando così *compositori* della partitura vocale del testo. Parliamo di un attore *poeta* che, liberatosi dal linguaggio parlato tutti i giorni e dal testo scritto, tende al *canto*. Come afferma Antonio Attisani, nello spettacolo l'attore non dice, ma significa e canta: liberando la voce dalla dipendenza dal significato lo rende fluido e ne amplifica l'efficacia, in quanto viene *raddoppiato* dalla φωνή dell'attore.

Basti pensare a Carmelo Bene e alla sua principale ricerca: la messa in scena *totale* della parola. L'obiettivo di Bene è stato quello di rompere la prosodia quotidiana per arrivare ad una “sonora costruzione dei periodi”, costruendo una partitura basata su un “apparente disordine” rispetto ad un andamento normale. La parola si esplicita secondo

parametri assimilabili alla musica, senza però diventare canto vero e proprio: l'attore modula la voce in un modo che è "prossimo al canto e distante dalla dizione naturalistica". Fondamentale è il respiro, che non segue più il messaggio del discorso ma, articolato secondo parametri ritmici, riesce a "penetrare nell'intimo del linguaggio".

La musicalità del dire produce senso. È proprio grazie alla φωνή che il teatro di Carmelo Bene ha avuto un successo di vasta portata popolare. Il Grande Teatro, *incomprensibile* per definizione, è comprensibile su un piano d'ascolto diverso, in quanto è affidato completamente ai significanti e non al *senso* o al *significato*. In questo modo, il Grande Teatro (così come la musica), diviene comprensibile anche da persone che parlano lingue diverse, poiché la *babele linguistica* viene risolta tutta nella φωνή, e non nel senso.

Jean-Paul Manganaro, grandissimo traduttore francese e autore di una monografia su Carmelo Bene, afferma: *"la voce è medium tra il corpo dell'attore e lo sguardo dello spettatore, voce eidetica, che assume in sé, oltre ai significati e ai significanti, anche il più vasto repertorio della gestualità. La voce sola può annullare i valori tradizionali affidati al testo, sempre riduttivi delle molteplicità possibili, e dare un corpo fisico alle*

*immagini mentali, obbligarle ad un percorso uditivo sempre nuovo, renderle continuamente un'orgia sensitiva che lo spettatore riceve come volume sonoro e che la sua retina deve riprodurre. La voce sola trattiene in sé e rimanda l'intreccio, le situazioni, i conflitti di uno o più personaggi, si traveste nella varietà dei sensi che le sono offerti.”<sup>28</sup>*

---

---

<sup>28</sup> J.-P. Manganaro, *Il pettinatore di comete*, in: C. Bene, *Otello, o la deficienza della donna*, cit, pp. 67-68



## CONCLUSIONI

*“Non si tratta di sopprimere la parola articolata, ma di dare alle parole all’incirca l’importanza che hanno nei sogni.”<sup>29</sup>*

Partendo dall’analisi della lingua nel teatro nel corso dei secoli, possiamo affermare che, al di là della parola scritta, si è sempre riconosciuto alla voce un valore autonomo: lo stesso teatro greco delle origini, così come la poesia epica, impiegavano la parola facendo vacillare il limite tra parlata e canto. Anche la Commedia dell’Arte rompe la catena del linguaggio naturale attraverso interruzioni del discorso (i cosiddetti *lazzi*), allontanando la voce da quel «portare all’orecchio del popolo il concetto che la parola esprime» (Tasso). Nel *recitar cantando*, dove la struttura del parlato assume connotazioni fortemente musicali, la parola articola il significante come «una sorta di accompagnamento al significato» (Pagnini). Fino ad arrivare a Vsevolod Mejerchol’d, regista e teorico teatrale russo contemporaneo di Stanislavskij, che contestava l’immedesimazione dell’attore nel personaggio: secondo la sua visione infatti, l’attore deve far apparire la propria *distanza* dal personaggio

---

<sup>29</sup> A.Artaud, *Il teatro e il suo doppio*, cit., p.209

servendosi di una struttura gestuale e vocale modulata al di là delle convenzioni linguistiche.

Ed è proprio questo l'obiettivo: andare oltre le convenzioni linguistiche. Come? Ovviamente, grazie al Teatro. Dobbiamo ricordarci che dietro le parole e il loro significato si nascondono delle armi potentissime: la φωνή, il significante, il sotto-testo, la comunicazione non-verbale. Voler *comprendere* a tutti i costi ciò che viene detto non fa altro che limitarci: concentrandoci sul *sensò*, scegliamo di rimanere eternamente semplici osservatori, negandoci la possibilità di diventare spettatori *attivi*. È solo scavalcando il *significato*, che potremo guardare al teatro (e alla vita) con occhi nuovi. A testimonianza di questo, Carmelo Bene afferma: *“All'estero, stabilito l'handicap della lingua, che non intendono, (gli spettatori) sono in grado di concentrarsi sulla funzione orale dell'attore e sul disagio dell'attore. [...] A Parigi venivano già delle reazioni esilaranti e incredibili, che non si erano mai verificate col miglior pubblico italiano. Loro hanno il vantaggio di non fruire. Io all'estero sono meno mediatore, mi aiuta l'handicap della lingua. Loro seguono soltanto l'attore. Qui, per quanto cerchi di de-concettualizzare le parole in scena, restano comunque concetti.”*

Robert McKee, autore di *Dialoghi, l'arte di far parlare i personaggi nei film, nei romanzi, a teatro* afferma che “Quando leggi una pagina di dialoghi espressivi o guardi un bravo attore che recita una scena importante, il tuo sesto senso invade i personaggi. Come se avessi il potere della telepatia. Capisci quello che sta succedendo nella loro interiorità. Spesso, meglio di quanto lo capiscano i personaggi stessi. Il tuo sonar a trazione narrativa traccia le vibrazioni lungo le correnti subconscie nelle parti più intime di un personaggio, finché le azioni implicite nel sotto-testo delle sue battute rivelano la sua identità e tu scopri le sue dimensioni personali profonde.

*Alcuni credono che tutto possa essere espresso a parole, se fosse vero dovremmo smetterla di raccontare storie e metterci a scrivere saggi. Ma non è così, perché nel fondo roccioso dell'essere le indicibili energie che si agitano nel subconscio sono reali e chiedono di esprimersi.*

*I dialoghi uniscono questi tre livelli (il detto, il non detto e l'indicibile) perché la parola quando viene pronunciata risuona di tutte e tre le sfere che abbiamo descritto. I dialoghi contengono il doppio potere di esprimere l'effabile, ciò che si può dire a parole, mentre illuminano*

*l'ineffabile, ciò che si può solo mettere in azione e che esprime il vero personaggio."*

In effetti, la parola greca *δρᾶμα* significa azione. Il pubblico della Grecia antica sapeva che non era importante cosa stesse accadendo alla superficie di un'opera teatrale poiché, come accade anche oggi, erano le azioni a dirigere tutte le attività visibili.

Non dobbiamo sforzarci di *comprendere* ciò che viene detto, quanto piuttosto aprirci ad un nuovo livello di comprensione, che va oltre il significato. Dobbiamo servirci del testo e usarlo come *pre-testo* per guardare oltre. Ed è proprio il Teatro, che ci offre i mezzi per farlo. È grazie al Teatro, che possiamo abbattere ogni barriera linguistica.

---



## ENGLISH SECTION

### 1. The history of Rock Opera

A Rock Opera is a work of rock music that presents a dramatic story told over different songs in the traditional manner of opera. The songs are unified by a common theme or narrative and they are presented in the form of a LP record. Musical theatre responded very slowly to the rock and roll revolution that influenced the entire world: it wasn't until 1967 that rock opera became an important part of the musical theatre scene with the hit show *Hair*, followed by *Jesus Christ Superstar* in 1971.

But what is the difference between Rock Opera and Musical theatre? Many rock operas have never been staged as theatrical works and they only exist as audio musical works; but the main difference between the two consists in the fact that a rock opera is a story that is told entirely through singing, while musical theater uses both spoken dialogues and songs.

Some think that the first rock opera was a rock operetta called "A Quick One While He's Away", a song of 9 minutes written by Peter Townshend for the Who's 1966 album "A Quick One". After two years, Townshend and The Who created "*Tommy*", one the best-known rock

opera in the world and the first musical work explicitly considered as a rock opera. It is a double-record album that tells the allegorical story of Tommy Walker, who was born in England at the end of World War I. His father, who was missing in action and presumed dead, suddenly returns home after some years, and he finds that his wife has taken up with another man. Tommy's parents decide to kill the suitor, and then realize that their son has witnessed the murder. They tell him that he imagined everything and nothing happened, and that he must never say anything to anyone about what he thinks he saw. As a result, the traumatized little boy loses his ability to see, hear and speak. Along the way, he experiences a complex inner life. He becomes a pinball champion and a messianic spiritual leader who is worshipped by fans, who eventually become disillusioned by him and attack and abandon him.

*Tommy* had a profound influence on the rock music world. During the 1970s many great works were created, such as *"The Rise and Fall of Ziggy Stardust and the Spiders from Mars"* by David Bowie in 1972, *"Berlin"* by Lou Reed in 1973, *"The Wall"* by Pink Floyd in 1979.

In 1980's the importance of rock opera declines: due to the punk rock rebellion against the excesses of rock recording and touring, *"rock*

*opera*” became a pejorative term associated with the excessively inflated budgets and personas associated with the increasingly corporate-dominated rock industry.

Nevertheless, during the ‘90s the interest in the rock opera form recovered: in 1995, Rivers Cuomo from the band Weezer, recorded songs for a rock opera called “Songs from The Black Hole”; the project was later abandoned, although some of the songs contained in it were released in the album “*Pinkerton*”. In the same year, David Bowie released a rock opera called “*Outside*”, opening in a new phase of his musical career. In 1996 Marilyn Manson released “*Antichrist Superstar*”, and in 1998 “*Mechanical Animals*”.

The 21<sup>st</sup> century has been marked by an increasing interest in the rock operas of the past, and many artists decided to challenge themselves with the form of rock opera: in 2004, Green Day published “*American Idiot*”, which was described as a *punk rock opera*; in 2009 they followed up with another one called *21<sup>st</sup> Century Breakdown*. In 2006, My Chemical Romance released “*The Black Parade*”, while in 2009 The Decemberists published a rock opera called “*The Hazards of Love*”.

Today, the form of rock opera is alive and constantly evolving.

## 2. Jesus Christ Superstar

*“We made him a type of Everyman. Judas did not think of himself as a traitor. He did what he did, not because he was basically evil, but because he was intelligent. He could see Christ becoming something he considered harmful to the Jews. Judas felt that they been persecuted enough. As far as what Christ was saying, general principles of how human beings should live together – Judas approved of this. What Judas was worried about was that as Christ got bigger and bigger and more popular, people began switching their attentions from what Christ was saying to Christ himself. They were saying that Jesus is God, here is the new Messiah, and Judas was terrified because he didn’t agree with it – he thought Christ was getting out of control and it was affecting Him, and Judas reckoned that if the movement got too big and people began worshipping Christ as a god, the Romans who were occupying Israel would come down and clobber them.”*

*-Superstar lyricist Tim Rice*

At the age of 19 Tim Rice and Andrew Lloyd Webber created the most famous rock opera of the world, Jesus Christ Superstar. It was 1970. The album is a musical dramatization of the last week of the life of Jesus

Christ, which begins with his entry into Jerusalem and ends with the Crucifixion. The songs were first written and conceived as a concept album, before the musical was created and staged in 1971.

Even if the story is based in large part on the Synoptic Gospels and Fulton J. Sheen's *Life of Christ*, it shows political and interpersonal struggles between Judas Iscariot and Jesus that are not present in the Bible.

The story is told from Judas' point of view: he is dissatisfied with the direction in which Jesus steers his disciples, because he thinks that due to their enthusiasm, they will be perceived as a threat to the occupying Roman Empire. The group ignores Judas' concerns, and urges Jesus on to Jerusalem. Meanwhile, the high priest Caiaphas discusses Jesus with his associate Annas and they decide that Jesus and his followers must be crushed: Caiaphas believes that Jesus' popularity will bring down the anger of the Romans. They meet Judas, who tells them Jesus will be in the Garden of Gethsemane the following night and agrees to betray him for 30 pieces of silver in payment. Jesus is arrested and sent to Caiaphas, then Pontius Pilate, to King Herod, and finally back to Pontius Pilate, who condemns him to die on the cross.

## 2.1 Considerations

With *Jesus Christ Superstar*, Tim Rice and Andrew Lloyd Webber introduced important innovations. First, the idea of rock opera was still brand new; even if The Who's *Tommy* had already been released, no rock opera had been staged. Second, they chose the language of *rock and roll* to tell the story of the last seven days of Jesus, which was a quite radical idea. Third, they decided to focus the show on Judas rather than on Jesus: the aim is not talking about Jesus' teachings, his divinity, his suffering on the cross or his resurrection, but understanding why Judas felt he needed to betray Jesus.

Although there are different dramatizations of this story, *Jesus Christ Superstar* is the only one who offers us a new point of view of it: Tim Rice infused the characters with personality, psychology and ideology; they are active, dramatic, they are able to change fate because they are not subdued to divine providence. Rice focused on dramatic elements such as the politics, the complicated relationship between Judas and Jesus and so many other elements which gave us back the tension, the surprises and the unknowns that keep us involved in the story.

The title *Jesus Christ Superstar* embodies the reason for Judas' betrayal – the “superstardom”, which became more important than the philosophical message Jesus wanted to convey, a message that Judas believed in. Today, most productions of *JCS* have lost the idea which lied at the heart of the show: at the time it was conceived, the show aimed to be a call to political action, on considering that all the great political and human rights movements in world history found their roots in the radical political agenda of Jesus and Judas.

## 2.2 Judas

The original intention of Tim Rice and Andrew Lloyd Webber was that of writing a musical about Judas, in which Jesus was only a minor character. Even if in the definitive version of the musical they are both protagonists, Judas emerges as the main character. The title of the show is Judas' own words: it reflects his criticism of Jesus.

Judas is the most complex and fully drawn character of the show: he is passionate, fiery, impatient, smart. He does not believe Jesus is the son of god, and that is what he says in the first song, “*Heaven on their minds*”. At that time there were dozens of men who claimed to be the Messiah, each with his own fervent followers; Judas thinks that Jesus and

his movement have become just like them. He knows that the minute Jesus becomes famous, he and his followers may be killed.

The heart of the show is represented by the relationship between Judas and Jesus. The first one is the practical one, concerned with image, message, public opinion and money; the second is only concerned with his Message and his ideas. Each of them is missing what the other has: they fight because they both care about each other and the cause. Judas is concerned over the political message they are sending out (*Heaven on Their Minds*), the money wasted on Mary's ointments and oils (*Everything's Alright*). Judas believes in Jesus' philosophy but not in his choices. Since he is a man full of frustration, one of the ways the anger manifests itself is in jealousy against the closest people to Jesus, like Mary Magdalen. She cares about the movement, but she cares about Jesus more; in contrast, Judas cares very much about Jesus, but he cares about the movement more.

### 2.3 Jesus Christ Superstar today

Nowadays, so many people still love *Jesus Christ Superstar* and it is still produced everywhere around the world. Thanks to rock music, Rice and Lloyd Webber made the story live for us, they took Jesus and Judas

out of the dusty language of the Bible: they let us see them as real people with real triumphs and failures, with personalities and contradictions. They didn't see *Superstar* as a religious or political story, but as a human story: Jesus is a real man who sometimes loses his temper, and who has doubts as in the Bible, particularly in the garden of Gethsemane. They wanted to bring out the human side without making a statement about his divinity: *Superstar* does not say Jesus was the son of God, but it certainly does not say He wasn't.

“I think *Superstar* has lasted and is still performed because it's a great story. I think the prime duty of anybody writing a play or a book or making a film is to tell a great story and to make the characters truthful, because then people identify with them and that's the key. People can read what they want into it on top of the basic story. In America it's looked back on with some affection by people younger than us: it is perceived as a fantastic album, while in England, *Superstar* is much more perceived as a great show. If you made a list of twenty musicals in the twentieth century, I think *Superstar* would have a good claim to be there.”

-Tim Rice.

### 3. Ted Neeley Interview: Music is the language of the world.

In April 2017 I had the chance to interview Ted Neeley, an American rock and roll drummer, singer, actor, composer and record producer who's most famous for having played the role of Jesus Christ in the movie *Jesus Christ Superstar*. I wanted to understand the reason why even if *Jesus Christ Superstar* has never been translated from English, Italians feel a strong connection with the opera and they consider it fundamental for their personal growth, and immortal. I find it curious, because most part of Italians hardly understand English. How can something we don't fully understand be so deeply-rooted in our culture?

**A: I am a student, as I told you, and I am interested in what concerns the linguistic aspect of the opera. You have been playing Jesus here in Rome for some years now. How is your relationship with the Italian audience?**

T: Absolutely amazing. Seriously, I have done this for all, pretty much all languages, in many countries, and when we first arrived in Rome I didn't know what to expect, because it was my first time to come here. I instantly felt like I was home. Everybody makes us feel like we live here. You have seen how the audience respond, it is breath-taking for us. And

they want the show to be performed in English, which is good for me. Everybody else is Italian, the musicians, the singers, actors, dancers... everybody. I am the only American in the company. So, everybody has been so gentle and kind to me to welcome me into the Italian spirit. And I just feel like I live here. It is wonderful.

**A: So even though the show is in English, you feel a spiritual connection with the Italian audience.**

T: There's no question! They want it in English, because that was the original language that the opera was written, it was in English. And it's done, it's been done. The reason I came here was they invited me to celebrate their twentieth year of doing the show, and they wanted me to be in that particular production. And I was supposed to be here for maybe four weeks of rehearsals and six weeks of the show. That was 2014. And we're just into the fourth year. So, what I'm saying is the reason I am still here is because the Italian audience appreciates this show so much.

**A: And in your opinion, what is the key to break the linguistic barrier?**

T: Absolutely music. Music I believe is the language of the world. And when you say a linguistic barrier, everywhere I go here in Italy, when I am

on a street I hear a lot of guys playing accordion, people singing on the street in Italian. But when I go into restaurants, or stores they're playing either English or American music, all the time. So, for me there is no linguistic barrier in Italy. There's one in America, because I can't speak Italian. So, I am an example of the linguistic barrier, because "*stupido Americano*" hasn't learned Italian. So, I am so honoured to be part of this country, because it helps me broaden my own linguistic barrier. And I am honoured to speak with you because we need so many people like you to help to come to a change. And I have been told that here in Europe, English is the universal language. Well, that is good for me. I think it's wonderful if it is, but I want to learn as much as I can, any language where we are in any country. I wish I had someone like you with me all the time, who can help me speak. What I am saying is, this music is known around the world, these songs are known around the world. I can tell you how many people have come to talk to me after the show, saying: "I was seven years old when my parents showed me the movie, and so on for generations" and most of them say that they used this album, this music, to learn how to speak English. Singing word by word and understanding. So, you think about, music is helping them learn to speak another

language. And I know, since I was born, that music is the language of the world. It's remarkable. So, we have a big advantage with these songs.

**A: It's true. Did you know that there are other versions of JCS in Italian?**

T: Oh, sure. This group had been doing the show twice a year, Easter and Christmas, every year for twenty years before I came. And now we've had it three more years to that, just into their fourth. So, the thing about it is it's something wonderful, obviously about the music, also about the story because it's about Jesus of Nazareth. People have a sole spot in their heart for Jesus, because this is the heart of Christianity. The Pope is right here down the street... my pal Papa Francesco! So, I think this show is a wonderful example of how we can all understand a single language around the world, because this has been popular and has continued since 1971, when we first did it in New York and then in '73, the movie came out. It's still popular, it's still played on TV all the time. And it's in English, you see, there is no subtitles. So, you're an example of how a new generation adapted to this, because you probably weren't even born when we did this movie. So, think of that. And you're talking to me, and I was in that movie. So that means you could be my grandchild. But I'm only thirty-three. I shall forever be thirty-three. I stopped at thirty-three.

**A: With my English professor I tried to adapt some songs of the musical in Italian. The difficulty was keeping the style high but at the same time direct. In your opinion, which are the elements that make the lyrics of the songs so powerful?**

T: Absolutely it's Tim Rice, the man who wrote the lyrics for the music. He went into the first four books of the New Testament: Matthew, Mark, Luke and John, primarily the book of John to get the idea for the story. Then he translated that into his own English language, because they're both from London (*Tim Rice and Andrew Lloyd Webber, AN*), in a very, shall we say... sub-textual street language. So, at the time, because it was in the 70's, and certainly that was the time of the hippies in America, he wanted to do that with a street language that everyone could understand. For example, there's a line where Caiaphas, the high priest, says about Jesus: "*One thing I'll say for him, Jesus is cool*". And I had never heard that before in English. So, he tried to be able to speak to that generation and it has spoken to every new generation ever since. May I ask your age?

**A: I am twenty-three.**

T: Okay. So, I have been doing this show twice as long as you have been alive. And each new generation loves it. That is remarkable. There were twins here last night, seven-year-old boys, two beautiful little boys. They came after show, I was talking with people. And they came right up to me and started speaking English to me, just talking like we were buddies. And I was so amazed at their confidence in themselves, and then I found out from their mother and father who were with them, that they have already enrolled in an Arts School, because they have both decided they want to be actors and singers, because they loved this movie so much they want to do it when they grow up.

**A: Why do you think JCS changed people's lives?**

I think mainly because of the story, obviously. It looks at a man called Jesus of Nazareth in the last seven days of his life on the Earth. It looks at him as a human being. It does not challenge the deity, absolutely it accepts Jesus as the son of God. But nobody knows that except Jesus. They see him as a street person, who is outspoken, peaceful and kind to everyone. And it's his friends. You see Jesus of Nazareth through the eyes of his friends... Judas, Caiaphas, Annas, Pilate, Herod. So, it shows you a human being, a man who walked on the Earth with people when

he was alive. They didn't know he was a superior being until crucifixion, and then of course resurrection. So, it gives you the human side. You see this man go on through the same things that we go through in our daily life. He is questioning all kind of things. He is confused, he doesn't know why he is not able to communicate his message. We all do that. You're doing this wonderful College education, you're not sure where you will be when you have finished. So that's stressful for you. You say: "I have done all this work" – and you're obviously very well prepared – and then you're going to go in the society and go: "I need a job!". Then, basically Jesus was at that point where everything was supposed to work, but it didn't quite work the way it was supposed to work. For he has this moment in the show, where he talks to his father: "*Why?*" He knows he is going to die in three days, "*Why? Why must I die, I am not finished.*" So, we are all confused. And that is what we have been told, is what makes this communicate the people in every generation. Because they can see themselves somehow in that character of Jesus of Nazareth. So, it's human beings being very spiritual about the message and our human spirituality connects to what Andrew Lloyd Webber and Tim Rice did. It's magic.

**A: So, it's for this reason that Jesus Christ Superstar is an immortal opera?**

T: I think so. I have been told that by so many people for so many years. I just had a meeting with people before you came and they all agree that is why they still want to hear the songs and see the film, and see the play. And each time we come back to Italy the people are there, and everywhere we go the people are singing the songs with us, they know the songs. I have an Italian phrase I was taught recently, because I say this to people all the time, about how fortunate I am: "*Io sono un uomo molto fortunato*". Because I am in this show. I couldn't be happier.

**A: What is the connection between Jesus and Rock music?**

T: Well, it came because of this. The connection is Jesus Christ Superstar. And I say that because when we did the World Premiere show on Broadway, it was 1971, we were protested every night in New York City in front of the theatre, because people thought we were doing the ultimate blasphemy. "*You can't go in that theatre, and be that horrible...*" and so on and so on. The idea is that that show looked at Jesus through the eyes of his friends who sang rock music. And the objection then was: "*Jesus didn't sing.*" When they would say that to me, I would think, but

not say: *“Where you there? Do you know if he sang or not?”* And then they would say: *“We hear him singing with a rock band. That’s ultimate blasphemy!”* And I would say: *“Would you please do me a favour? Will you come in tonight as my guest and watch the show? Wait for me in the lobby after the show, tell me what it is that you don’t like. Maybe we can address that.”* And their opinion would be: *“You would do that?”* And I said: *“Yes, absolutely, because we are here to entertain you. Not to upset you.”* The ones who were really brave, accepted. After the show, they waited in the lobby. The soon as I opened the lobby door, they would go: *“We love your show, it’s great!”*

**A: So, first row.**

T: Yes! And then they would come back and see it, and bring friends and families. So, the protestors became our promoters. And they brought their friends. And the show started to grow, and grow and grow. So, the connection with rock music and religion happened because of this show. And it was preceded by a show called *Hair*. I was in that one too for three years. So, *Hair* was the first ever rock musical to be on Broadway. It opened the door for *Superstar*. And it’s still there, the door is still open. And even the people of the Vatican love this album, they love the show.

So many have come to see the show here. Now, what was, shall we say.. protested in the 70's, now is embraced by all religions, because they - the ministers, the nuns, the priests – have learned that they can play this movie for the children. And they get interested because of the songs. Because it's not something that is, shall we say.. preached to you from an educational point of view I have understand being a child. They hear songs. They hear the pretty songs. And then they see: *"Oh, that's Jesus! Oh, that's Mary Magdalene!"* And then they say: *"Okay: here's what goes on in our religious belief."* So, everybody is happy about this show, especially me! But everybody who comes to see it connects their spiritual belief. And there's many people who were atheists who loved this show. So, it connects the human spirituality one with another. And then whatever your faith is, that expands into your own faith. And you can celebrate the idea of Jesus of Nazareth, as opposed to maybe be frightened of it. So we sing: *"Hosanna, hey.."* it's celebration. But you do see in the show the horrible things he goes through. But it's still, even the horrible stuff, is great music that has played Andrew.

**A: And there's no need of any language.**

T: No! There's not a word. We have spoken words, but actually the words were written for the songs. Some of us had chosen to speak just to dialogue. Like, there's one line where Pontius Pilate says: "*Are you king? King of the Jews?*" and my response is: "*Your words. Not mine.*" But that's the only real line it's spoken. Everything else is song. So, it's all music, it's a rock opera, the first one ever to be made into a movie and it still works.



## SECTION FRANÇAISE

### 1. AU-DELÀ DU TEXTE – LA PENSÉE D'ANTONIN ARTAUD

*« Je suis imbécile, par suppression de pensée, par mal-formation de pensée, je suis vacant par stupéfaction de ma langue. Mal-formation, mal-agglomération d'un certain nombre de ces corpuscules vitreux, dont tu fais un usage si inconsideré. Un usage que tu ne sais pas, auquel tu n'as jamais assisté.*

*Tous les termes que je choisis pour penser sont pour moi des TERMES au sens propre du mot, de véritables terminaisons, des aboutissants de mes mentales, de tous les états que j'ai fait subir à ma pensée. Je suis vraiment LOCALISÉ par mes termes, et si je dis que je suis LOCALISÉ par mes termes, c'est que je ne les reconnais pas comme valables dans ma pensée. Je suis vraiment paralysé par mes termes, par une suite de terminaisons. Et si AILLEURS que soit en ces moments ma pensée, je ne peux que la faire passer par ces termes, si contradictoires à elle-même, si parallèles, si*

*équivoques qu'ils puissent être, sous peine de m'arrêter à ces moments de penser.» Antonin Artaud, correspondance avec Jacques Rivière.*

---

### 1.1 Antonin Artaud : la vie en bref

Antonin Artaud (Marseille, 4 septembre 1896 – Ivry-sur-Seine, 4 mars 1948) a été un acteur, écrivain, essayiste, dessinateur, poète français et l'un des plus importants théoriciens du théâtre du vingtième siècle. À l'âge de 4 ans il est affecté par une grave méningite, qui sera la cause de tous ses problèmes de santé (bégaiement, névralgies, dépression). Adolescent, il est envoyé au sanatorium de la Rouguière. Entre 1917 et 1919 il fait différents séjours dans des lieux de cure et des maisons de santé ; parallèlement il peint, dessine, écrit. En 1919 le directeur du sanatorium lui prescrit le Laudanum (une teinture alcoolique d'opium) et Artaud développe une addiction aux opiacés qui conditionnera toute sa vie : il ne se débarrassera jamais de sa dépendance. La douleur est une présence constante dans le monde d'Antonin Artaud, qui influe sur ses relations comme sur sa création. En

1937 il est déclaré « dangereux pour l'ordre public et la sûreté des personnes » par le préfet de la Seine-Inférieure : jusqu'en 1945, Artaud est interné dans différents hôpitaux, isolé dans une cellule, condamné à l'immobilisation par une camisole de force et soumis à des électrochocs.

Le 6 janvier 1945 il écrit au docteur Latrémolière : « *L'électrochoc, M. Latrémolière, me désespère, il m'enlève la mémoire, il engourdit ma pensée et mon cœur, il fait de moi un absent qui se connaît absent et se voit pendant des semaines à la poursuite de son être, comme un mort à côté d'un vivant qui n'est plus lui, qui exige sa venue et chez qui il ne peut entrer.* »

Finalement, en 1946, les amis d'Artaud obtiennent qu'il sorte de l'asile de Rodez et ils l'installent temporairement à la maison de santé du docteur Delmas à Ivry, où il est libre de ses mouvements.

Atteint d'un cancer du rectum diagnostiqué trop tard, Antonin Artaud meurt le matin du 4 mars 1948, à cause d'une surdose accidentelle d'hydrate de chloral.

---

## 2. L'INFLUENCE DU THÉÂTRE BALINAIS

En 1931, à l'occasion de l'Exposition coloniale, Antonin Artaud voit pour la première fois un spectacle de théâtre balinaï<sup>30</sup>: cette découverte aura une incidence sur l'élaboration du manifeste du théâtre avant-gardiste « Le Théâtre et son Double » du 1938.

Artaud est fasciné par le mélange de genres : danse, chant, pantomime et musique sont indissociables, contrairement au théâtre occidental, où ces éléments sont généralement séparés.

Le théâtre oriental est un théâtre de gestes, de signes, d'attitudes constituant un langage qui a une valeur plus significative par

---

<sup>30</sup> Dans la terminologie indonésienne, ce genre de spectacles s'appelle *Topeng* : il s'agit d'un théâtre masqué accompagné d'un orchestre de *Gamelan* (gongs, xylophones, percussions...)

rapport au langage de la parole : en Orient, on lui attribue des pouvoirs magiques et il s'adresse à l'esprit et aux sens. Ce théâtre rejette l'importance excessive que les occidentaux accordent aux mots en faveur d'un retour aux formes ancestrales de l'art du théâtre, en substituant aux paroles un langage à base de signes spirituels. Les Balinais utilisent un large éventail de gestes et postures pour toutes les circonstances de la vie ; chaque mouvement ou état d'esprit est dû à une *exigence spirituelle*. Les acteurs balinais répètent en boucle chaque geste : de cette manière on a l'impression de voir quelque chose de parfait, spontané et naturel, au point qu'Artaud va jusqu'à comparer les acteurs de ces spectacles à des « hiéroglyphes animés » ou « vivants ». C'est exactement cette sensation de « *vie supérieure parfaite* » qui touche le spectateur occidental : on peut dire qu'il assiste à un vrai rite, plutôt qu'à un spectacle.

Le théâtre balinais est un théâtre qui élimine la figure de l'auteur en faveur de celle du metteur en scène, qui dirige cette « cérémonie

sacrée » et qui, grâce à sa créativité, n'a pas besoin de mots pour transmettre au public des émotions fortes.

*« (Le metteur en scène) n'est qu'un artisan, un adaptateur, une sorte de traducteur éternellement voué à faire passer une œuvre dramatique d'un langage dans un autre... »<sup>31</sup>*

---

## 2.1 Théâtre oriental et Théâtre occidental

La parole joue un rôle très important dans le théâtre occidental, au point qu'on croit que c'est le seul et unique moyen d'expression possible. Donc, selon Artaud, les Occidentaux voient le théâtre comme une sorte de *branche* de la littérature, et chaque fois qu'on assiste à un spectacle, on assiste en réalité à la représentation d'un texte. La priorité accordée à la parole est si profondément enracinée en nous qu'on pense que

---

<sup>31</sup> A. Artaud, *Le Théâtre et son double*, 1938.

chaque chose qui n'est pas *texte*, appartient au domaine de la mise en scène de l'œuvre (considérée comme étant inférieure).

Artaud s'interroge sur l'existence d'un vrai langage du théâtre, vu sa subordination aux mots. Il arrive à la conclusion que si ce langage existe, alors il s'identifie avec la totalité du spectacle, avec tout ce qu'on peut représenter indépendamment de la parole : c'est un langage du théâtre *pur*. Il faut vérifier si ce langage (constitué de gestes, formes, sons...) a la même puissance que la parole et s'il est capable de faire réfléchir le public, qui, comme le théâtre balinais nous l'enseigne, est la vraie mission du théâtre.

*« Si au théâtre le texte n'est pas tout, si la lumière est également un langage, cela veut dire que le théâtre garde la notion d'un autre langage qui utilise le texte, la lumière, le geste, le mouvement, le bruit. C'est le Verbe, la Parole secrète qu'aucune langue ne peut traduire. C'est en quelque sorte la langue perdue depuis la chute de Babel. Ce langage,*

*cette langue perdue, cette sorte d'antique folie, cette vertigineuse utopie, en France quelques hommes ont cru la retrouver au théâtre ».*<sup>32</sup>

---

### 3. EN FINIR AVEC LES CHEFS-D'ŒUVRE

Artaud croit que c'est plutôt une erreur de penser que les chefs-d'œuvre sont réservés à une « *soi-distante* » élite et qu'ils ne sont pas compréhensibles au grand public. En réalité, la mise en scène d'une œuvre littéraire importante apparaît souvent extrêmement formelle, au point qu'on a l'impression de voir quelque chose de très loin de nous. Pour cette raison, on a besoin d'un théâtre qui parle la langue de la foule et qui soit direct. Artaud affirme : « *Les chefs-d'œuvre du passé sont bons pour le passé : ils ne sont pas bons pour nous. Nous avons le droit de dire ce qui a été dit et même ce qui n'a pas été dit d'une façon qui nous*

---

<sup>32</sup> A. Artaud, *Messages Révolutionnaires (textes mexicains)*, écrits en 1936.

*appartienne, qui soit immédiate, directe, réponde aux façons de sentir actuelles, et que tout le monde comprendra.* <sup>33</sup>»

Si aujourd'hui la foule n'aime pas les chefs-d'œuvre, c'est parce qu'ils sont des œuvres littéraires qui ne répondent pas à nos besoins. Les gens sont ennuyés par le théâtre, parce qu'à partir de la Renaissance on a eu un théâtre strictement psychologique et narratif : il suffit de penser à toutes les histoires d'amour, d'arrivisme, de séduction, de vengeance. Elles sont liées à la psychologie, mais pas au théâtre. Artaud croit que concevoir le théâtre comme un divertissement est absurde et que les Occidentaux ont oublié sa vraie mission et le motif pour lequel il a été institué.

Par conséquent, Artaud propose un *Théâtre de la cruauté* : on ne doit pas penser à un théâtre fait de sang et de massacres, mais plutôt à la *souffrance d'exister* : « *Il ne s'agit pas de cette cruauté que nous*

---

<sup>33</sup> A. Artaud, *Le théâtre de la cruauté*, 1932

*pouvons exercer les uns contre les autres [...] mais [...] celle beaucoup plus terrible et nécessaire que les choses peuvent exercer contre nous. Nous ne sommes pas libres. Et le ciel peut encore nous tomber sur la tête. Et le théâtre est fait pour nous apprendre abord cela. »*<sup>34</sup>

---

#### 4. LE THÉÂTRE DE LA CRUAUTÉ

En suivant l'exemple des tragédies antiques, Artaud veut reconstruire un théâtre « autour de personnage fameux, de crimes atroces, de surhumains dévouements<sup>35</sup> » et « extraire les forces »<sup>36</sup> de ces images cruelles. Il veut récupérer l'idée d'un théâtre sacré, un retour aux sources. Artaud est convaincu que le théâtre est le seul moyen au monde qui peut réveiller l'esprit humain, mais c'est un concept qui aujourd'hui n'appartient pas à la plupart d'entre nous. Actuellement, le spectateur est simplement un voyeur : pas étonnant donc que le cinéma est devenu le lieu d'une recherche de sensations et d'émotions fortes.

---

<sup>34</sup> A. Artaud, *Le théâtre et son double*, « En finir avec les chefs-d'œuvre »

<sup>35</sup> A. Artaud, *Le théâtre et son double*, « Le théâtre et la cruauté »

<sup>36</sup> A. Artaud, *Le théâtre et son double*, « Le théâtre et la cruauté »

Toutefois il ne pourra jamais parvenir au même niveau que le théâtre, puisqu'il s'agit d'images filtrées par une caméra.

Artaud croit que le théâtre peut agir pour potentiellement changer la société : « *le théâtre utilisé dans un sens supérieur et le plus difficile possible a la force d'influer sur l'aspect et sur la formation des choses* »<sup>37</sup>, mais il faut « *lui rendre son langage* »<sup>38</sup> : la mise en scène c'est le point de départ de la création théâtrale. Artaud veut rendre à la représentation une sorte de *magie*, il veut faire d'elle un *rêve* et produire *des transes* pour s'adresser directement à l'organisme du spectateur, puisque, comme Artaud le dit, « *la foule pense d'abord avec ses sens et non avec son entendement* ». Dans son *Théâtre de la cruauté*, le spectateur se trouve au milieu tandis que le spectacle l'entoure : c'est un vrai spectacle *tournant et total* qui élimine la séparation entre spectateurs et acteurs. « *La scène et la salle [...] sont remplacées par une sorte de lieu unique,*

---

<sup>37</sup> A. Artaud, *Le théâtre et son double*, « En finir avec les chefs-d'œuvre »

<sup>38</sup> A. Artaud, *Le théâtre et son double*, « Le théâtre de la cruauté »

*sans cloisonnement, ni barrière d'aucune sorte, et qui deviendra le théâtre même de l'action. Une communication directe sera rétablie entre le spectateur et le spectacle, entre l'acteur et le spectateur, du fait que le spectateur placé au milieu de l'action est enveloppé et sillonné par elle ».*<sup>39</sup>

En partant de l'idée que tout ce qui agit est cruauté, Artaud affirme que le théâtre doit se renouveler. Le théâtre de la cruauté veut le spectacle de masse, il veut recréer une réalité crédible aux yeux du spectateur : alors seulement il croira aux rêves du théâtre.

---

---

<sup>39</sup> A. Artaud, *Le théâtre et son double*, « Le théâtre et la cruauté »



## RINGRAZIAMENTI

Vorrei ringraziare tutte le persone che mi sono state vicine e mi hanno mostrato il loro supporto durante questo percorso.

Ringrazio la relatrice Adriana Bisirri e tutti i professori: ognuno di loro ha contribuito notevolmente alla mia crescita personale. Un grazie sentito al professor Alfredo Rocca che nel corso di questi tre anni ha sempre creduto in me e nelle mie idee; alla professoressa Vaneecke, che con la sua competenza e comprensione si è dimostrata un'insegnante eccezionale; alle professoressa Crisari e Nocito, eccellenti professioniste che mi hanno spinto a fare sempre del mio meglio e a superare i miei limiti; al professor Tirone, che mi ha trasmesso ancor più l'amore per la lingua portoghese.

Ringrazio i miei genitori Fiammetta e Marcello, che mi hanno donato tutti loro stessi e che mi hanno insegnato a credere nei sogni. Grazie per avermi fatto vedere il mondo, e per avermi insegnato che cosa è davvero importante nella vita. Ringrazio mio fratello Gavriel per avermi sempre supportata e ascoltata e i miei nonni Clara e Franco per tutto l'affetto che mi hanno saputo dare. Ringrazio mia zia Antonella che mi è sempre vicina e che, con la sua determinazione, ha reso possibile l'intervista a Ted

Neeley; ringrazio Piero per le parole di conforto e i consigli che dà con il cuore. Ringrazio Margherita, Dario, Fiorella, Roland e tutto il resto della mia famiglia: vi voglio bene.

Ringrazio Antonio per l'amore infinito che mi dona ogni giorno e per la forza che mi ha trasmesso quando ne avevo bisogno. Sei la mia metà.

Ringrazio le mie amiche Camilla, Giulia, Gioia e Federica perché sono ciò che di più prezioso c'è: senza di voi sarei persa. Grazie a Claudia, Paola, Valeria e Caterina: vi porto sempre nel mio cuore.

Ringrazio Gennaro per tutto quello che mi ha insegnato, perché il Teatro ha influito su tutte le mie scelte, o meglio: è il Teatro che ha scelto per me. Ringrazio Eleonora ed Eleonora perché la passione che mettono in ciò che fanno mi stimola a crescere sempre di più.

Ringrazio Elena, Antonio e Maria Angelica per avermi accolta nelle loro vite con così tanto affetto.

Grazie ad ognuno di voi: siete essenziali.

## BIBLIOGRAFIA

### SEZIONE ITALIANO

M. Cavalli, *Lo spettacolo nel mondo greco*, Mondadori, 2008

F. Festa, S. Mei, S. Piagno, C. Polizzi, *Musica: usi e costumi*, Edizioni Pendragon, 2008

H. Caparne Baldry, *The Greek Tragic Theatre*, Cambridge University Press, 1951

C. Lavinio, *Teoria e didattica dei testi*, Firenze, La Nuova Italia, 1990

P. Trifone, *L'italiano a teatro. Dalla commedia rinascimentale a Dario Fo*, Pisa – Roma, Istituti Editoriali e poligrafici nazionali, 2000

Bibbiena, *La Calandria*, a cura di Giorgio Padoan, Antenore, 1985 (prima ed. 1967)

G. Folena, *L'esperienza linguistica di Carlo Goldoni*, in *Lettere Italiane*, X, 1958

A. Sorella, *La Tragedia*, in *Storia della lingua italiana*, a cura di L. Serianni e P. Trifone, Torino, Einaudi, 1993

R. Librandi, *L'italiano nella comunicazione della Chiesa e nella diffusione della cultura religiosa*, in Serianni e Trifone (1993-1994)

A. Pozzo, *Grr... grammelot, parlare senza parole. Dai primi balbettii al grammelot di Dario Fo*, CLUEB, 1998

### ENGLISH SECTION

E. L. Wollman, *The Theater Will Rock: A History of the Rock Musical, from Hair to Hedwig*, The University of Michigan Press, 2007

S. Miller, *Sex, Drugs, Rock & Roll and Musicals*, University Press of New England, 2011

E. Nassour, Richard Broderick, *Rock Opera: The Creation of Jesus Christ Superstar, from Record Album to Broadway Show*, Hawthorn Books, 1973

### SECTION FRANÇAIS

O. Penot – Lacassagne, *Vies et morts d'Antonin Artaud*, C. Pirot, 2007

A. Artaud, *Le Théâtre et son Double*, 1938

A. Artaud, J. Rivière, *Correspondance avec Jacques Rivière*, Éditions de la Nouvelle Revue Française, 1927

## SITOGRAFIA

### SEZIONE ITALIANO

[https://it.wikipedia.org/wiki/Tragedia\\_greca#cite\\_note-ReferenceA-18](https://it.wikipedia.org/wiki/Tragedia_greca#cite_note-ReferenceA-18)

<http://www.mondogreco.net/tragedia.htm>

[https://it.wikipedia.org/wiki/Teatro\\_latino](https://it.wikipedia.org/wiki/Teatro_latino)

[http://www.treccani.it/enciclopedia/teatro-e-lingua\\_%28Enciclopedia-dell%27Italiano%29/](http://www.treccani.it/enciclopedia/teatro-e-lingua_%28Enciclopedia-dell%27Italiano%29/)

<http://www.vlrom.be/pdf/041caniato.pdf>

[http://www.treccani.it/enciclopedia/umanesimo-e-rinascimento-lingua-dell\\_\(Enciclopedia-dell'Italiano\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/umanesimo-e-rinascimento-lingua-dell_(Enciclopedia-dell'Italiano)/)

<http://www.sapere.it/sapere/strumenti/domande-risposte/cultura-spettacolo/commedia-dell-arte.html>

<http://www.eduthinktag.it/it/resources/il-linguaggio-della-commedia-dellarte>

<http://www.viv-it.org/schede/lingua-di-goldoni-ragioni-e-caratteristiche>

<http://www.viv-it.org/schede/linguaggio-colloquiale-nel-teatro-di-goldoni>

[http://www.treccani.it/enciclopedia/vittorio-alfieri\\_\(Enciclopedia-dell'italiano\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/vittorio-alfieri_(Enciclopedia-dell'italiano)/)

[http://www.treccani.it/enciclopedia/lingua-dell-ottocento\\_\(Enciclopedia-dell'italiano\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/lingua-dell-ottocento_(Enciclopedia-dell'italiano)/)

[http://www.treccani.it/enciclopedia/teatro-e-lingua\\_%28Enciclopedia-dell%27italiano%29/](http://www.treccani.it/enciclopedia/teatro-e-lingua_%28Enciclopedia-dell%27italiano%29/)

[http://online.scuola.zanichelli.it/letterautori-files/volume-2/pdf-verde/letterautori\\_verde\\_volume2\\_verga\\_drammaturgo.pdf](http://online.scuola.zanichelli.it/letterautori-files/volume-2/pdf-verde/letterautori_verde_volume2_verga_drammaturgo.pdf)

[http://www.treccani.it/enciclopedia/luigi-pirandello\\_%28Enciclopedia-dell%27italiano%29/](http://www.treccani.it/enciclopedia/luigi-pirandello_%28Enciclopedia-dell%27italiano%29/)

[http://www.teatro.unisa.it/archivio/autori/eduardo/eduardo\\_la\\_lingua](http://www.teatro.unisa.it/archivio/autori/eduardo/eduardo_la_lingua)

[http://www.treccani.it/enciclopedia/grammelot\\_%28Enciclopedia-dell%27italiano%29/](http://www.treccani.it/enciclopedia/grammelot_%28Enciclopedia-dell%27italiano%29/)

<http://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2014/08/10/dario-fo-perche-il-mio-grammelot-e-una-vera-scienza40.html>

## ENGLISH SECTION

[http://www.larockopera.com/what\\_is\\_rock\\_opera.html](http://www.larockopera.com/what_is_rock_opera.html)

[https://en.wikipedia.org/wiki/Rock\\_musical](https://en.wikipedia.org/wiki/Rock_musical)

<http://newlinetheatre.com/jcschapter.html>

[https://en.wikipedia.org/wiki/Jesus\\_Christ\\_Superstar](https://en.wikipedia.org/wiki/Jesus_Christ_Superstar)

#### SECTION FRANÇAIS

[https://fr.wikipedia.org/wiki/Antonin\\_Artaud](https://fr.wikipedia.org/wiki/Antonin_Artaud)

<http://biografieonline.it/biografia-antoin-artaud>

<https://www.erudit.org/fr/revues/jeu/2013-n147-jeu0681/69493ac.pdf>