

IMPARARE L'ITALIANO L2/LS CON TESTI TEATRALI

*Erminia Ardissino*¹

I nobili tedeschi nel Settecento studiavano l'italiano sull'*Aminta* del Tasso, e ancor prima, a fine Cinquecento, le commedie fiorentine e senesi servivano, a chi veniva in Italia per frequentarvi l'università, per esercitarsi nello studio dell'italiano. Per una lingua prevalentemente letteraria come la nostra, di prestigio, ma non unitaria né popolare, l'esperienza linguistica maturata a teatro costituiva una risorsa unica di lingua parlata disponibile anche a stampa. Il teatro offriva allora, come oggi, occasioni per una pratica linguistica viva e mobile, che fu una delle vie di esportazione dell'italiano in Europa.

In queste pagine non tratteremo della drammatizzazione in classe, che è pratica consolidata e studiata nell'insegnamento dell'italiano L2/LS², ma cercheremo di studiare quali possibilità offre un testo drammatico per l'incremento di competenze dello studente di italiano lingua non materna. In linea con la metodologia impiegata per i due volumi sull'uso della letteratura nei corsi di lingua, di cui sono coautrice, cercherò qui di mostrare come le specificità dei testi drammatici possano essere sfruttate dal docente di italiano L2/LS per creare percorsi utili all'apprendimento linguistico³.

Ancora prima della messa in scena, il testo teatrale è un'intrigante miniera di esercizi perché si offre all'interpretazione attraverso analisi inconsuete. Diversamente dal testo narrativo, le informazioni su personaggi, ambienti e storie non sono offerte dallo scrittore, ma devono essere ricavate dal fruitore. In questo modo sono messe in gioco al massimo le abilità degli studenti, specie di quelli già abituati all'analisi testuale nella lingua madre. Le didascalie, le indicazioni sugli oggetti da mettere in scena, i suggerimenti gestuali sono testi brevi, facili da comprendere, che mettono però in moto un percorso ermeneutico complesso.

La pagina teatrale comprende infatti oltre ai dialoghi, anche (più o meno esplicito) un testo scenico, deve dunque essere analizzata per queste due componenti. Il testo drammatico, scritto per la rappresentazione, è spettacolo in potenza: lettura e azione scenica sono da considerarsi complementari. Sarà quindi utile accompagnare la lettura e l'analisi di un brano teatrale con prove di recita o con la visione di un video di messinscena. Così l'interpretazione della lingua si accompagnerà più facilmente all'individuazione e alla decodifica degli altri segni (indicazione di gesti, cambi di scena, movimenti, toni di voce, descrizione di luoghi, effetti di luce, musiche, etc.) che nella loro interazione formano lo spettacolo.

Prima di offrire un testo teatrale alla classe converrà decidere l'obiettivo che si persegue: occasione di lettura dialogata ed espressiva; analisi della pagina drammatica; eventuale recitazione, ecc. Non è necessario che gli studenti siano edotti sulla storia dei

¹ Università di Torino

² Cfr. Scaglione, Alessio, 2007; N. Marini-Maio, C. Ryan-Scheutz (eds.), 2008.

³ Cfr. Ardissino, Stroppa, 2001; 2009.

generi drammatici e la loro normativa, ma è utile che il docente abbia con esse qualche familiarità per cogliere indicazioni altrimenti non esplicite. Infatti la tradizione ha pesato lungamente sul teatro, determinando non solo i generi (commedia, tragedia, satira, dramma sacro, azione mitologica, pastorale, tragicommedia, melodramma, opera, etc.), ma generando anche una severa normativa per lo svolgimento dell'azione, per la natura dei personaggi e per le scelte linguistiche. È importante capire a quale genere teatrale appartiene il testo che si intende presentare agli studenti, e se risponde alla codificazione tradizionale dei generi. L'accettazione o il rifiuto della normativa agisce sull'azione, sui personaggi, sul registro linguistico, e le tracce della tradizione teatrale sono riscontrabili nella caratterizzazione dei personaggi e nella struttura del testo.

Tratteremo anzitutto del personaggio, di cui all'inizio di una rappresentazione non si conosce nemmeno il nome. E se si conosce il nome, per averlo desunto dal sistema dei personaggi, premesso a ogni opera drammatica stampata, non si sa nulla più del nome e dei rapporti di parentela o di relazione che intercorrono con gli altri personaggi. Agli occhi dello spettatore o del lettore i personaggi prendono forma attraverso le battute, i gesti e le altre indicazioni che li concernono. Sono quindi enti psicologici che si costruiscono principalmente dalla voce. Ecco come Carmelo Bene (1982: 125) definisce i personaggi drammatici: «Questi non sono altro che proiezioni immaginarie (e possiamo anche banalizzarle: il re, l'eroe, il traditore, l'amante); voci *limitate*, nel senso che appartengono a *un* ruolo. Il pubblico è abituato alla divisione delle parti e alla topografia sociale e psicologica dei ruoli, porzioni attendibili di comportamenti individuali, enti portati alla realtà da una voce e da un parlare».

La costruzione dei personaggi nel testo drammatico è perciò diversa da quella in atto nel testo narrativo, basata per lo più sulla descrizione. Tuttavia dalle didascalie è possibile talora ricavare informazioni sulle caratteristiche fisiche, psicologiche, sociologiche dei personaggi che si integreranno con le informazioni ricavabili dalle battute.

PROPOSTA DI LAVORO 1

(Livello C1-C2)

Proviamo a creare degli esercizi sui personaggi di un atto unico di Pirandello, *La morsa*⁴:

- a) *Raggruppare le informazioni offerte dalle didascalie costruendo tre sistemi di informazione (fisico, psicologico, sociologico) per ciascuno dei tre personaggi principali del dramma.*
- b) *Mettere a confronto i tre sistemi. Che cosa si può inferire dalla prevalenza data alle connotazioni psicologiche e sociologiche?*
- c) *Elencare i gesti attribuiti a Giulia. Che cosa si può inferire dal suo modo di agire?*
- d) *Elencare i gesti attribuiti ad Antonio e ad Andrea. Quali differenze emergono tra i due personaggi?*

⁴ Non si possono qui riportare i testi. Cfr. L. Pirandello, *Maschere nude*, Mondadori, Milano, 1978, pp. 163-180).

- e) *Quale personaggio appare in scena per primo? È significativa questa scelta? Vi è un personaggio che rimane sempre in scena?*
- f) *Le didascalie danno suggerimenti relativi al tono di voce?*
- g) *Si nota insistenza sui gesti: perché? cosa possono significare?*
- h) *Nel sistema dei personaggi, ve ne sono di puramente ausiliari?*

Soluzione:

a) Giulia:

Fisico: –

Psicologico: atto di sorpresa, cauta, attende, butta le braccia al collo, è contenta, piena di spavento, febbricitante, si copre il volto, è fiera, grida, rompe in lacrime, cerca di rimettersi, fissa biecamente, con pensiero truce, sospira di stanchezza desolata, non riesce a scacciare il pensiero dominante, va inquieta, si guarda allo specchio, rifiuta di guardarsi, si nasconde la testa tra le braccia, pensa, scuote la testa, mostra sprezzo e nausea, si alza, siede, è indecisa, sta in pensiero, disdice, è in preda a una grande inquietudine, tende l'orecchio, ostenta indifferenza, impallidisce, mostra disperazione, piange, è esitante, atterrita, bacia rapidamente il marito.

Sociologico: lavora a uncinetto, chiama la persona di servizio, comanda, riprende il lavoro all'uncinetto, ma senza reale impegno, tende la mano al marito, si inginocchia davanti al marito, resta come schiacciata da una condanna.

Antonio:

Fisico: –

Psicologico: si schermisce, è turbato, parla con rabbia, guarda l'orologio (ripetuto), passeggia, parla con gravità, insiste sulle parole, poi cambia tono, è esitante, grida.

Sociologico: –

Andrea:

Fisico: –

Psicologico: s'interrompe, attacca, canterella, ride, ride con stranezza, si domina, cambia tono, sospira, si acciglia, si contiene, quasi ride, è furibondo, afferra la moglie, la spinge, respinge la moglie, diviene violento, mostra indifferenza, è perplesso, smarrito.

Sociologico: entra con la valigia.

b) In effetti non ci sono descrizioni fisiche. Tutto si gioca nell'interiorità dei personaggi, quindi il dramma si mostra attraverso le loro reazioni. Molto è indicato anche per i rapporti tra i tre, ma ovviamente ancor di più si ricava dalla combinazione delle battute con le didascalie.

c) Si veda il punto a). La sua posizione va mutando nel corso del dramma. Prima è solo in attesa quieta, poi spasmodica. La rivelazione dell'amante la mette prima in un'agitazione che cerca di dominare, ma il marito la costringerà a prendere atto della sua ambivalenza, quindi delle conseguenze sul suo ruolo di madre. È qui che il dato sociologico gioca un ruolo importante: il dramma è una riflessione sulla condizione della donna. In particolare è da

considerare che la scrittura del dramma coincide con le prime rivendicazioni femminili. La donna tradisce perché è stata già tradita dal marito che per il lavoro la trascura.

d) Si veda il punto a). Antonio mostra evidente distacco dall'amante. Sapendo che il marito ha scoperto la tresca se ne allontana. Mostra chiaro il desiderio di uscire di scena. Il marito non ha dubbi sulla colpevolezza della moglie e infierisce su di lei, escludendo ogni possibilità di remissione. Di Andrea occorre però ben considerare la sua storia di *self-made man*, che dalla condizione di povertà umiliante, rispetto all'agiatezza della famiglia di lei, si è riscattato, lavorando tenacemente per dare alla moglie tranquillità, ma togliendole tempo e amore.

e) Giulia è già in scena all'alzarsi del sipario ed è l'unica che rimane sempre in scena (esce solo per l'atto finale, che è però ancora suo, sebbene fuori scena). È Giulia infatti il motore dell'azione: è donna appassionata ed energica. Tutta la sua storia lo mostra. È anche capace, pur nell'inquietudine crescente, di controllare l'azione dell'amante. La sua determinazione viene meno quando si confronta con il suo ruolo di madre, allora emerge la colpevolezza perché ha tradito i figli. Seguendo la passione ha voluto il marito e poi l'amante, ma i figli hanno dei diritti che lei ha misconosciuto: ecco la sua colpa (come lei la vive) e su questo si autocondanna al suicidio, riscattandosi.

f) Sì, e sono sempre esplicative delle passioni che motivano il tono di voce.

g) I gesti sono indicati quando il personaggio è in scena da solo. Parlano invece delle parole. Mostrano molto bene i sentimenti e il crescere della tragicità.

h) Anna, la persona di servizio, è certamente un personaggio ausiliare. Andrea e Antonio sono invece ambedue necessari.

PROPOSTA DI LAVORO 2

(Livello C1-C2)

Anche dalla lettura e dal confronto di *Cavalleria rusticana*, nelle sue due versioni, narrativa e drammatica, si possono creare esercizi utili che aiuteranno a vedere le implicazioni relative alla costruzione di uno spettacolo (tralasciamo la versione operistica perché troppo complessa la sua comprensione, sia per la trasposizione lirica, sia per le scelte del librettista)⁵. I testi di Verga non sono linguisticamente difficili, ma estremamente stimolanti per l'intensità delle passioni e la caratterizzazione di personaggi e luoghi siciliani.

Esercizi:

- a) Leggere la novella "Cavalleria rusticana". Evidenziare gli elementi dialettali e chiarirli anche con l'uso del vocabolario.
- b) Creare una lista dei personaggi principali con le loro caratteristiche. Chiedere agli studenti di prestare attenzione ai rapporti tra di essi e alla loro collocazione sociale.

⁵ G. Verga, *Tutte le novelle*, Mondadori, Milano, 1980, pp. 139-44; G. Verga, *Drammi*, Mondadori, Milano, 1980, pp. 29-48).

- c) *Leggere la versione teatrale. Quale l'ambientazione data? Varia da quella della novella? Interrogarsi sulla ricchezza di didascalie e sulla loro precisione.*
- d) *Osservare la tabella dei personaggi del dramma. Dare a ciascuno di loro le caratteristiche che si ricavano dal testo drammatico. Che cosa emerge per ciascuno?*
- e) *Mettere a confronto le due tabelle dei personaggi (della novella e del dramma). Osservare anzitutto la differenza fra la situazione economica di Turiddu nell'una e nell'altra forma. La situazione di Lola, quindi di Santa.*
- f) *Nella versione teatrale si registrano altre differenze rispetto al dramma. Nel numero dei personaggi per esempio, ma anche nei tempi di svolgimento.*
- g) *Sulla sostanziale identità della storia Verga costruisce percorsi diversi. Quali personaggi appaiono in scena per primi e per ultimi? Chi appariva invece per primo nella novella?*
- h) *Osservare la lunga presentazione del personaggio Turiddu nella novella. È significativa l'attenzione che gli dedica Verga?*
- i) *Chi è la vittima di ciascuna delle due versioni? Di quali connotati si colora? Apparirà chiaro che la centralità della novella è posta in Turiddu, quella del dramma in Santuzza. Formulare delle ipotesi per spiegare questo mutamento. Si potranno seguire eventuali percorsi: ragioni sceniche, ragioni ideologiche, ecc.*
- j) *La novella mette in campo il conflitto povertà (Turiddu) - benessere (Compare Alfio), con la significativa sconfitta del primo campo per il passaggio di Lola a Compare Alfio. Su quali elementi si basa questa lettura? Il dramma è invece inscenato sulla tensione passione - gelosia - morte. Come viene abbandonata la questione sociale per lasciare il campo al dramma delle passioni?*
- k) *Il linguaggio dei gesti muta dalla novella al dramma? E le battute?*

Soluzione:

a) “Gnà”, “massaro”, “compare”, “viaggio” (= pellegrinaggio), “facemu cuntutu ca chioppi e scampau, e la nostra amicizia finiu” (facciamo conto che abbia piovuto e spiovuto e che la nostra amicizia sia finita), “racinedda” (uva). Ma anche “quello della buona ventura” (colui che nelle fiere predice la sorte, legge le carte) necessita forse di chiarimento.

b) Turiddu = povero, già bersagliere, bel giovanotto, ama pavoneggiarsi, è innamorato, corteggiato, vendicativo.

Lola = fidanzata di Turiddu, poi sposa del più ricco compare Alfio.

Santa = ricca e decisa, figlia di massaro Cola, è innamorata.

Gnà Nunzia = premurosa madre di Turiddu, povera contadina.

Cugini e amici.

c) È ovviamente un'ambientazione circoscritta, perché deve essere contenuta nello spazio scenico. È unica, mentre nella novella la vicenda ha diverse collocazioni: oltre alla piazza,

anche la via dove abitano Lola e Santa. Ma soprattutto il luogo del duello, che nel dramma non può essere rappresentato.

Nel dramma tutto si svolge in piazza. Le didascalie sono precise e abbondanti, l'obiettivo è ricreare un'ambientazione realistica, dare l'illusione della vera vita siciliana. Siamo d'altra parte nell'ambito della poetica verista.

d) **Dramma:**

Turiddu Macca = compassionevole, innamorato, libero, generoso, benestante.

Compar Alfio di Licodiano = carrettiere, deciso, vendicativo.

La Gnà Lola, sua moglie = ricca, già maritata.

Santuzza = povera, in peccato, gelosa.

La Gnà Nunzia, madre di Turiddu = bottegaia.

Lo zio Brasi = stalliere, allegro.

Comare Camilla, sua moglie = pettegola, sottomessa al marito.

La zia Filomena = vicina di casa.

Pippuzza = povera contadina.

e) Il sistema dei personaggi è più ricco nel dramma. Turiddu Macca non è più povero, ma figlio di bottegaia. La differenza sociale tra Lola e Turiddu non ha più luogo, questo è un dramma d'amore e di gelosia. Povera è invece la vittima della tresca di Turiddu e Lola, cioè Santuzza che resta senza appoggio, se non verrà aiutata dalla 'mancata' suocera. Il rapporto tra Santuzza e Turiddu è andato oltre il lecito, infatti Santuzza si sente in peccato, non va in chiesa. La scelta del dramma orienta l'interesse su Santuzza. Di Lola non si dà la storia, è vista solo come l'antagonista di Santuzza.

f) I personaggi di contorno sono necessari al dramma per mettere in rilievo certe azioni, per renderlo vario. Il morso all'orecchio non sarebbe capito dagli spettatori non siciliani, se non fosse commentato dallo zio Brasi. La comparsa di Pippuzza sottolinea la condizione di benestante della madre di Turiddu. La presenza dei carabinieri poi aggiunge un elemento di contrasto tra la vendetta alla siciliana e la legge. Il tempo della messa è quello del dramma, la novella aveva una durata di mesi.

g) In scena appaiono per primi i meno importanti: zio Brasi, zia Filomena, comare Camilla; per ultimi ancora loro e la Pippuzza. Nella novella invece è sempre Turiddu ad aprire e a chiudere la vicenda.

h) Turiddu si fa personaggio con questa presentazione. Nel dramma invece si costruisce con le battute poco per volta. La differenza è costitutiva dei generi, nel dramma si poteva presentare Turiddu attraverso le parole di un altro personaggio, ma Verga ha preferito una caratterizzazione che emerge dall'azione.

i) La vittima nella novella è Turiddu, tradito per denaro. Nel dramma è piuttosto Santuzza, sedotta per crescere la gelosia di Lola e abbandonata quando lo scopo è raggiunto. Santuzza è qui il personaggio più importante, tutto si svolge col suo intervento. Le ragioni della scelta possono essere diverse, ma fu certo determinante il fatto che il ruolo di Santuzza fosse coperto nella 'prima' da un'attrice come Eleonora Duse, che non poteva essere seconda neppure a un attore.

j) Nella novella è Turiddu a parlare della sua condizione di povertà con Lola dicendo come la madre avesse dovuto vendere la mula quando lui era al servizio militare, poi è con Santa che torna a parlare di povertà, con senso di inferiorità. Tutto questo scompare nel dramma che

s'incentra invece sulle gelosie rivelate dai dialoghi di Santa e di Alfio. Turiddu si sente padrone (è figlio di bottegaia), non parla più da una condizione d'inferiorità rispetto alle due donne e ad Alfio, può offrire il vino agli amici.

k) Scompare il corteggiamento di Turiddu verso Santa e il colloquio con Lola prima del suo matrimonio. Scompaiono ovviamente anche le drammatiche battute del duello. Sono intensificati i dialoghi tra Santuzza e Turiddu e di fondamentale importanza è quello tra Alfio e Santuzza, che si fa delatrice del tradimento.

I personaggi si muovono in uno spazio, lo scenario, organizzato e corredato di oggetti finalizzati alla realizzazione dell'azione drammatica. Gli scrittori indicano con precisione attraverso le didascalie come deve essere questo luogo, perché con esso contribuiscono alla creazione di significato del testo. Vediamo ora come la definizione dello spazio scenico, in cui è situato l'universo della finzione nel testo drammatico, può essere oggetto di esercizi nei corsi di Italiano L2/LS. Si utilizzeranno appunto le didascalie, che danno le informazioni necessarie per indicare i luoghi dove si svolge l'azione, gli oggetti che li arredano, gli abiti dei personaggi, l'atteggiamento da tenere, il modo di pronunciare le battute, la gestualità, i mutamenti di scena, etc. Le didascalie mancano del tutto nei testi antichi (del Cinque-Seicento), sono appena sufficienti nei testi settecenteschi, divengono abbondanti nei drammi moderni che vogliono essere veristi o di costume, per cui l'autore si preoccupa di definire i contesti per prevenire eventuali inverosimiglianze.

PROPOSTA DI LAVORO 3

(Livello B2-C1)

Ancora un atto unico di Pirandello: *Lumie di Sicilia*⁶, una lettura affascinante, non difficile. Il titolo (che indica i frutti tipici di una pianta simile al limone) sembra suggerire l'uso di un vocabolario inusuale, ma non è così.

Esercizi:

- a) *Vi sono didascalie? Come appaiono? Con quale frequenza? Che cosa indicano?*
- b) *Dove è situata l'azione? Il luogo è unico? Che cosa si può inferire dall'ambientazione?*
- c) *Elencare gli oggetti che devono apparire in scena. Che cosa si può desumere dalla loro presenza? Le indicazioni sugli oggetti si limitano a definire il contesto, per una finalità mimetica, o assumono anche significati simbolici?*
- d) *Quali indicazioni vengono date per l'azione? Appaiono sufficienti per la recitazione?*

⁶ Cfr. Pirandello, *Maschere nude*, cit., pp. 331-54.

Soluzione:

a) Come in ogni opera teatrale di Pirandello, le didascalie sono molto abbondanti. Si direbbe che egli tende, anche nella scrittura drammatica, verso la narrazione. Infatti fornisce informazioni anche molto dettagliate, non necessariamente applicabili nella recitazione. Per esempio si veda quanto viene detto del personaggio Micuccio: “La vista gli si annebbia. È tanto lo stupore, tanta la commozione, che non s’accorge egli stesso che gli occhi gli si sono riempiti di lacrime. Li chiude, e si restringe in sé, quasi per resistere all’ansietà e allo strazio che gli cagiona una squillante risata [...]” (p. 346). Difficile immaginare che si possa rappresentare quella “vista che si annebbia” oppure il non accorgersi che “gli occhi gli si sono riempiti di lacrime”.

Le didascalie sono chiaramente indicate sia inizialmente per la descrizione della scena, sia durante lo svolgimento per suggerire l’azione dei personaggi e persino la mimica, dettagliatamente, con i loro sentimenti.

b) L’azione è situata in “una camera di passaggio, con scarsa mobilia”, porte a destra e a sinistra, da cui si intravede una salone e una mensa “suntuosamente apparecchiata”. Difficile non vedere la funzione simbolica di questa collocazione. Il dramma racconta di Micuccio che, amando Teresina, l’avvia a sue spese verso una brillante carriera di cantante. Quando crede di poter realizzare il suo sogno di sposare la donna, si accorge di non essere stato che uno strumento del suo avanzamento sociale. Egli è escluso dalla mensa e dalla vita della donna. Non è stato che un uomo “di passaggio” nella vita della donna. La sua vita, non ricca ma benestante, è ora ridotta a povertà e squallore, come oggetto sfruttato e buttato via dalla ormai ‘superiore’ Teresina.

Il luogo è unico per tutto lo svolgimento, ma sdoppiato. Dalla camera di passaggio si intravede il salone e si ode la vita tumultuosa che vi si svolge. Doppio il luogo come doppia è la vita della protagonista, divisa tra un passato umile ma limpido e un presente lussuoso ma torbido, ambiguo, sdoppiato. Infatti ora la donna non si chiama più Teresina, ma Sina Marnis.

c) La stanza ha un solo tavolo e alcune sedie, ma molti usci, dai quali le persone vanno e vengono. Il luogo è sempre disturbato dalla presenza di camerieri. Gli oggetti che porta Micuccio nella prima scena sono pure significativi: un ruvido pastrano, stivaloni, un sudicio sacchetto, una vecchia valigetta e uno strumento musicale. Il più insignificante di questi oggetti sarà quello che dà il titolo e il significato al dramma. È il sacchetto contenente le lumie, che Micuccio ha portato per Teresina. Ma alla fine non le darà a lei, accontentandosi di rovesciare il sacchetto sul tavolo, per lasciar emanare tutta la loro fragranza. È la fragranza della Sicilia, delle cose paesane, semplici ma genuine, così diverse dalla cantante Teresina che ha perso appunto verginità, fragranza, sapore agli occhi di Micuccio, perché si è data a una vita dissoluta. Dunque l’ambientazione e gli oggetti hanno un valore fortemente simbolico.

d) Le indicazioni per la recita sono molto precise. Il cameriere appare in scena in maniche di camicia. Vuol dire che i padroni non sono in casa, egli non è in servizio, ma è pronto per servire. Ha la marsina a portata di mano. Micuccio deve apparire sfinite “quasi non può più reggere dal freddo e dalla stanchezza”.

All’inizio vengono indicati gli atteggiamenti: per Micuccio si dice che deve essere “imbarazzato, esitante”, poi “stizzito”; di Dorina si dice che “ronfa”, che “sbadiglia”, che è “incuriosita, sebbene ancor mezzo assonnata”. Ma poi le indicazioni si diradano perché la conversazione non ha nulla di drammatico, si è in attesa del personaggio chiave della storia,

la cantante. La conversazione cade quasi nel pettegolezzo. Ma la situazione acquista la sua tensione drammatica al comparire di Sina. Allora il dramma si svolge a due livelli: quello dell'azione, governato da Teresina, la madre, i camerieri, gli ospiti, e quello dell'interiorità di Micuccio, in cui agiscono i suoi sentimenti, più suggeriti che detti (ecco perché la precisione nelle didascalie).

PROPOSTA DI LAVORO 4

(Livello C1-C2)

Il racconto “(Senza titolo)” di Tommaso Landolfi è un dialogo (non difficile, anche se un po' tragico) a cui si potrebbero aggiungere delle didascalie, per trasformarlo in testo scenico:

- Oh Dio, ma che è un petto di donna questo? È troppo piccino, troppo tenero, non so... Le punte poi son proprio da bambina.
- Ma se l'hai bellissimo!
- E i fianchi? Si può dire che non ce li ho per nulla; son quasi tutta d'un pezzo, di qui in giù. Oh Dio oh Dio, non c'è speranza.
- Ma che cosa dici! Va tutto bene, non metterti queste idee in testa. Sta buona.
- Guarda questo viso, poi; ho persino un po' di baffi. E i capelli son troppo gonfi...
- Senti, vuoi smetterla? Non essere così agitata, che diamine: attacchi il nervoso anche a me.
- Fai presto a dire tu, che sei tutta dura come una perla... E ho le cosce un po' pelose... Oh Dio oh Dio, non c'è speranza, no.
- Voialtre laggiù, perché non cominciate a spogliarvi?
- Oh, dica, Signore, a che punto sono?
- Eh, sono già abbastanza avanti, presto toccherà a voi.
- Dobbiamo metterci qui in fila?
- Sì, mettetevi da questa parte: appena vi chiamano... Ecco anzi che ne viene fuori una.
- Signorina, signorina, com'è andata? Sono stati severi?
- No, non troppo. Cioè, severi sono, ma insomma io son salva. Non abbiate tanta paura, e cercate soprattutto di essere disinvoltate. Auguri.
- Beh, presto, presto. Veramente non toccherebbe ancora a voi, ma dato che quelle son lì a baloccarsi... Andate. Eh, ma non tutte e due, una sola.
- Allora abbracciami.
- Sì ti abbraccio, ma io... Oh, non mi lasciar sola qui.
- Non fare la bambina: bel coraggio che mi dai.
- Oh sì, scusami. Tanti auguri, ma tu non hai nulla da temere... Oh Dio oh Dio. Signore, dopo tocca a me?
- Sì.
- Oh Dio oh Dio. Signore, Signore... Dica, ma come fanno se... se non va bene?
- Perché vuol pensarci? Lasci andare.
- No, no, me lo dica. La prego. Credo che avrò meno paura se me lo dice. Per cominciare, dove?

- Ma... qui in questo cortile. No, è inutile, da queste finestre non si può vedere.
- E... come?
- Beh... non fa male. Sembra chissà cosa, ma non fa male per nulla.
- Oh, ormai mi dica tutto: dopo sarò più tranquilla.
- Insomma è come una grande ruota, cioè una mezza ruota, d'acciaio, molto affilata, che gira; e la ragazza sta nuda sopra un asse, e... Le dico che non fa nessun male... Ah, ecco la sua amica che vien fuori.
- Oh cara, cara. E allora?
- Non perdiamo tempo: stanno aspettando.
- Ma lasci almeno che mi dica...
- Via, via, basta, vada. ORA TOCCA A LEI⁷.

Le battute, che costituiscono l'essenza del testo drammatico, possono essere dialoghi, monologhi, *a parte*, cori, intermezzi, ecc. Le voci indicano lo svolgimento dell'azione. Su di esse si possono ricostruire le passioni in gioco, il passato e il presente dei personaggi, le loro personalità e le loro aspirazioni segrete, il contesto culturale cui appartengono, i conflitti sociali o ideologici in cui sono coinvolti, etc.

Nell'analizzare il testo drammatico occorre chiedersi se le battute sono tutte dialogate o vi sono degli 'a parte' o dei monologhi, e quali funzioni hanno. Per esempio nella *Locandiera*, un classico del teatro italiano, Mirandolina, sola in scena, annuncia nella scena IX del primo atto il suo programma di far innamorare il misogino Cavaliere: «A maritarmi non ci penso nemmeno; non ho bisogno di nessuno; vivo onestamente, e godo la mia libertà. Tratto con tutti, ma non m'innamoro di nessuno: Voglio burlarmi di tante caricature d'amanti spasimanti; e voglio usar tutta l'arte per vincere, abbattere e conquistare quei cuori barbari e duri che sono nemici di noi, che siamo la miglior cosa che abbia prodotto al mondo la bella madre natura»⁸. Mirandolina parla rivolta al pubblico; il suo è un monologo che coinvolge direttamente gli spettatori. Infatti il "noi" non riguarda altre donne in scena, ma proprio il pubblico femminile ovvero le donne in universale.

PROPOSTA DI LAVORO 5

(Livello B2-C1)

Dalla *Locandiera* di Goldoni leggiamo parte della scena IV del terzo atto, in cui vi sono dialoghi e 'a parte'. Il Cavaliere, ormai innamorato contro la sua volontà, cerca di conquistare Mirandolina, che invece, dopo aver provocato in lui il sentimento amoroso, cerca di allontanarlo.

Esercizi:

a) Tra le battute ci sono due 'a parte', quali sono e che significano?

b) Perché si insiste molto nelle didascalie sull'impegno di Mirandolina nello stirare? Perché invece non ci sono quasi didascalie per il Cavaliere?

⁷ T. Landolfi, *Ombre*, a cura di I. Landolfi, Milano, Adelphi, 1994, pp. 70-1.

⁸ C. Goldoni, *La locandiera*, Atto I, scena IX, in Id. *Opere* (a cura di, F. Zampieri, Ricciardi, Napoli, 1964).

Cav. (*da sé, indietro*) (Eccola. Non ci volevo venire, e il diavolo mi ci ha trascinato).

Mir. (*lo vede colla coda dell'occhio, e stira*) (Eccolo, eccolo).

Cav. Mirandolina?

Mir. Oh Signor Cavaliere! Serva umilissima.

Cav. Come state?

Mir. (*stirando senza guardarlo*) Benissimo, per servirla.

Cav. Ho motivo di dolermi di voi.

Mir. (*guardandolo un poco*) Perché, signore?

Cav. Perché avete ricusato una piccola boccettina che vi ho mandato?

Mir. (*stirando*) Che voleva ch'io ne facessi?

Cav. Servirvene nelle occorrenze.

Mir. (*stirando*) Per grazia del cielo, non sono soggetta agli svenimenti. Mi è accaduto oggi quello che non mi è accaduto mai più.

Cav. Cara Mirandolina.... Non vorrei esser io stato cagione di quel funesto accidente.

Mir. (*stirando*) Eh sì, ho timore che ella appunto ne sia stata la causa.

Cav. (*con passione*) Io? Davvero?

Mir. (*stirando con rabbia*) Mi ha fatto bere quel maledetto vino di Borgogna, e mi ha fatto male.

Cav. (*rimane mortificato*) Come? Possibile?

Mir. È così senz'altro. In camera sua non ci vengo mai più.

Cav. (*amoroso*) V'intendo. In camera mia non ci verrete più? Capisco il mistero. Sì, lo capisco. Ma veniteci, cara, che vi chiamerete contenta.

Soluzione:

a) Gli 'a parte' sono le prime due battute. Ognuno dei personaggi parla per sé e contro l'altro. Il Cavaliere non vorrebbe amare Mirandolina, ma la ama contro voglia e cade così nel tranello che gli ha teso la donna, ovvero dimostrargli che non si resiste alle grazie femminili. Ora Mirandolina sa di aver ottenuto il suo scopo ed è infastidita dal Cavaliere, quindi continua a fare il suo lavoro senza degnarlo di attenzioni.

b) Perché in questo modo Mirandolina dimostra tutto il suo disinteresse per l'uomo. Anche il rifiuto della boccetta con i sali contro gli svenimenti è un gesto sprezzante (Mirandolina la prenderà solo per gettarla nel cestino della biancheria). Al contrario il Cavaliere le parla guardandola, con atteggiamento speranzoso. Solo alla fine di questo dialogo le didascalie sottolineano i sentimenti del Cavaliere: 'mortificato' per essere accusato di aver usato la cortesia di servire alla locandiera un bicchiere di un eccellente e costoso vino. L'ultima battuta deve essere detta con attitudine 'amorosa', altrimenti non si intenderebbe l'equivoco in cui è caduto il Cavaliere, che crede di essere riamato, perciò invita la donna e sottintende che ella non voglia venire nella sua camera per nascondere il suo amore.

Si potrà anche osservare se il linguaggio usato da un personaggio nei monologhi è uguale a quello usato nei dialoghi e negli 'a parte', se viene modificato a seconda degli

interlocutori. Com'è il linguaggio dei diversi personaggi? Usano sintassi semplice o complessa? Il lessico è quotidiano o ricercato? Vengono usate espressioni in gergo?

Infine si possono fare utili esercizi sui silenzi. Anche i silenzi parlano, anzi fanno parlare i nostri studenti. Infatti, dopo aver letto e capito un brano, se vi sono delle sospensioni, delle reticenze, si potrà chiedere agli studenti di riempire le lacune con supposizioni che suggeriscano i pensieri non detti. Sarà un bell'esercizio che mette in gioco le intuizioni psicologiche degli studenti, la loro fantasia e soprattutto la lingua.

PROPOSTA DI LAVORO 6

(Livello B2-C1)

Proviamo a considerare alcuni silenzi di Micuccio, il personaggio principale di *Lumie di Sicilia*, emozionato e deluso dopo aver visto la sua amata Teresina, ormai divenuta la famosa cantante Sina Marnis, tutta scollacciata (diceva la didascalia: “tutta frusciante di seta, parata splendidamente di gemme, nudo il seno, nude le spalle, le braccia”). Anche se è presente la madre di Sina, il discorso di Micuccio è piuttosto un monologo, un pensare ad alta voce. Si può:

a) Chiedere agli studenti di provare a riempire i silenzi. In alcuni casi possono essere usati anche semplicemente dei sinonimi di quanto viene rivelato dopo.

MICUCCIO. Come s'è fatta... Non... non mi è parsa vera... Tutta... Tutta... così... (*accenna, senza sdegno ma con stupore, alla nudità di Sina*). Un sogno... La voce... gli occhi... Non è... Non è più lei... Teresina... (*accorgendosi che zia Marta scuote mestamente il capo e che ha sospeso anche lei di mangiare, come aspettando*) Che!... Neanche... neanche a pensarci più... Tutto finito... chi sa da quanto!... E io sciocco... io, stupido... Me lo avevano detto al paese... e io... mi sono rotte le ossa a... a venire... Trentasei ore di ferrovia... per... per fare... Per questo, il cameriere e quella là... Dorina... che risate! Io, con... (*accosta più volte tra loro gl'indici delle due mani e sorride malinconicamente, scotendo il capo*). Ma me lo potevo figurare? Ero venuto per... perché lei, Teresina, me... me lo aveva promesso... Ma forse... eh sì!... come avrebbe potuto lei stessa allora supporre che un giorno sarebbe divenuta così? Mentre io... là... sono rimasto... col mio ottavino... nella piazza del paese... lei... lei tanta via... Ma che! Neanche a pensarci più...

Soluzione:

Naturalmente non esiste una soluzione unica, anzi sarà tanto più interessante confrontare le soluzioni diverse che gli studenti avranno dato. Ma proviamo anche noi a dare la nostra: “Come s'è fatta bella, elegante, disinvolta, ma anche volgare! Non è più la Teresina di una volta, non è più lei! Non mi è parsa vera, è un'altra persona, non la riconosco più. Tutta scollacciata. Tutta nuda, così svestita, con il seno scoperto! (*accenna, senza sdegno ma con stupore, alla nudità di Sina*). Un sogno è quello che ho visto, una visione, un fantasma. La voce è cambiata, gli occhi sono diversi, luccicanti, spavaldi, orgogliosi, non più umili, semplici, che

facevano trasparire l'anima. Non è Teresina. Non è più lei, Teresina è un'altra (*accorgendosi che zia Marta scuote mestamente il capo e che ha sospeso anche lei di mangiare, come aspettando*) Che! Credete che io ancora pensi di sposarla? Neanche per sogno, neanche a pensarci più, è cambiato tutto. Tutto finito, tutto cambiato, chi sa da quanto! Magari da anni, e io me ne accorgo solo ora! E io sciocco, a non capire, io, stupido a pensare sempre a lei! Me lo avevano detto al paese che Sina era cambiata, che una cantante famosa non si ricorda più del passato, non ne vuole sapere, e io ostinato, cocciuto come un asino, mi sono rotte le ossa a fare questo viaggio, a venire fin qui. Trentasei ore di ferrovia dalla Sicilia, per venire a vedere lei, per fare questa amara constatazione. Per questo, il cameriere e quella là... Dorina, dietro le spalle mie, che risate! Io, con Sina Marnis (*accosta più volte tra loro gl'indici delle due mani e sorride malinconicamente, scotendo il capo*). Ma me lo potevo figurare? Ero venuto per mantenere una promessa, perché lei, Teresina, me... me lo aveva promesso che ci saremmo sposati, che non avrebbe mai dimenticato. Ma forse non è colpa sua, eh sì! Non è tutta colpa sua, come avrebbe potuto lei stessa allora supporre che un giorno sarebbe divenuta così? Mentre io sempre al paese, sempre lo stesso, là a Plama di Montechiaro, sono rimasto lo stesso, col mio ottavino a fare il musicante nella piazza del paese, mentre lei no, lei tanta via ha fatto, tanto successo! Ma che! Neanche a pensarci più, non vale la pena!"

Come si vede, il testo teatrale può risultare molto affascinante come base per esercizi di lingua, perché valorizza al massimo il potenziale comunicativo di un testo e perché mette in gioco le capacità interpretative e immaginative degli studenti.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Scaglione A., Alessio L. (2007), *Invito a teatro. Testi teatrali nell'insegnamento dell'italiano a stranieri*, Edilingua, Roma.
- Marini-Maio N., Ryan-Scheutz C. (eds.) (2008), *Set the Stage! Teaching Italian through Theatre*, Yale University Press, New Haven,
- Ardissino E., Stroppa S. (2001), *Leggere testi letterari*, collana *Italiano Lingua Straniera. Formazione degli Insegnanti* diretta da Carla Marellò, Progetto di Cooperazione Europea Lingua Socrates, Bruno Mondadori-Paravia, Milano.
- Ardissino E. e Stroppa S. (2009), *La letteratura nei corsi di lingua. Dalla lettura alla creatività*, Guerra Edizioni, Perugia.
- Bene C. (1982), *La voce di Narciso*, a cura di S. Colomba, Il Saggiatore, Milano..