



I

Teatro e letteratura

di *Marzia Pieri*

I.1

La preistoria

All'idea bizzarra e radicata che il "teatro" – insieme alla "poesia" e alla "prosa" – sia uno scomparto della letteratura si contrappone specularmente la risentita asserzione che le sia totalmente estraneo. Eppure, sgombrato preliminarmente il campo dal tenace pregiudizio, così invadente nei manuali, dell'esistenza di un'autosufficiente letteratura teatrale, resta il fatto che entrambi declinano in modo diverso qualcosa di comune, e cioè la predilezione umana per le storie:

Decine di migliaia di anni fa, quando la mente umana era giovane e i nostri progenitori ancora poco numerosi, ci raccontavamo storie. E ora, decine di migliaia di anni dopo, ora che la nostra specie domina in tutto il pianeta, la maggior parte di noi discute energicamente intorno ai miti sull'origine delle cose e ancora ci emozioniamo per una sbalorditiva quantità di racconti di finzione che leggiamo sui libri, vediamo a teatro o sugli schermi: storie di crimini, storie di sesso, storie di guerra, storie di intrighi, storie vere e storie false. Abbiamo, come specie, una vera dipendenza dalle storie. Anche quando il corpo dorme, la mente sta sveglia tutta la notte, narrando storie a se stessa (Gottschall, 2014, pp. 9-10).

La sopravvivenza dell'*homo fictus* – che governa l'immaginario producendo racconti – accanto ai cacciatori e ai guerrieri garanti della sopravvivenza materiale della tribù è un enigma che intriga gli evoluzionisti, ma anche un possibile punto di partenza per la riflessione che ci accingiamo a tentare. Il teatro e la letteratura sono parenti stretti in quanto dispositivi di trasmissione di *fabulae* che tramano la vita individuale e collettiva, la animano e le danno senso, scandendone le fasi;



entrambi hanno a che fare con la parola, detta e ascoltata, poi scritta e letta, quindi confluita entro un archivio di svariate immaginazioni ricalcate sull'imitazione della realtà, secondo il ben noto principio oraziano dell'*ut pictura poesis*.

La natura e l'origine dell'istinto di narrare e di recitare sono state molto esplorate in chiave storica e antropologica, e i più antichi documenti teorici che hanno affrontato la questione – cioè la *Poetica* di Aristotele, nella Grecia del IV secolo a.C., e il *Nāṭyaśāstra* di Bhārata il Saggio (un nome dietro il quale si nascondono più autori), collocabile in India fra il II secolo a.C. e il II secolo d.C. – registrano reciproche, interessanti consonanze. Entrambi raccontano le origini e la funzione del teatro, un fenomeno emerso dall'oralità narrativa in forme dialogiche e rappresentative, impastato di mito, veicolato dalla parola, dalla musica e dalla danza, e condiviso comunitariamente come strumento di conoscenza mediato dal piacere della passione. Dono degli dei agli uomini nella prospettiva indiana, alta esperienza comunitaria secondo Aristotele.

Negli anni Trenta del XX secolo – durante il suo malinconico viaggio sulle tracce della civiltà india già agonizzante mentre in Europa si addensava la tragedia della guerra – il grande antropologo francese Claude Lévi-Strauss racconta in *Tristi tropici* l'emozione di incontrare il teatro nascente, in forma di recita drammatizzata di un racconto, in un villaggio remoto nel cuore della foresta amazzonica: sul far della sera il capo tribù

già disteso nella sua amaca, a un tratto cominciò a cantare con una voce lontana ed esitante che sembrava appena appartenere a lui. Immediatamente due uomini, Walera e Kamini, vennero a rannicchiarsi ai suoi piedi, mentre un fremito di eccitazione attraversava il piccolo gruppo. Walera lanciò qualche richiamo; il canto del capo si fece più distinto, la sua voce si affermò. E di colpo capii a che cosa stavo assistendo: Taperahi era in procinto di recitare una scena teatrale o meglio ancora un'operetta, con misto di canto e di testo parlato. Lui solo impersonava una dozzina di ruoli, ma ciascuno si poteva distinguere per il tono di voce speciale, penetrante, in falsetto, gutturale, da bordone; e per il particolare tema musicale che costituiva un vero *leit-motiv* (Lévi-Strauss, 1960, p. 347).

Un *one man show*, che contiene tutti gli elementi del dramma (i personaggi, il ritmo, la musica) e ha per oggetto una *fabula* vicina al vissuto degli spettatori (in questo caso gli intrighi e le rivalità per il coman-

do fra gli animali della foresta, gabbati dal furbo pappagallo) che si divertono insieme in una pausa festiva; Lévi-Strauss vi riconosce una struttura nota e ricorrente, che potrebbe riferirsi allo stesso modo a una recita giullaresca medievale, a una veglia di stalla contadina o a uno spettacolo di narrazione dei nostri giorni.

In principio, dunque, c'è qualcuno che racconta/recita una storia sdoppiandosi in vari personaggi con il supporto di un ritmo musicale e di adeguate tecniche corporee; dalla narrazione (dell'aedo, dello sciamano, del cantastorie o di uno specialista qualunque di comunicazione orale) si evolve il teatro, cioè l'azione dialogata: il mitico Tespi, per restare alla *Poetica*, fa interloquire il corifeo con il coro, e così dà vita a un'azione drammatica; in una fase arcaica di oralità il ritmo musicale è il collante che aiuta a scandire e mappare il flusso informe della materia poetica e le tappe dell'azione scenica. Del resto sappiamo ancora dall'antropologia che il motore primo delle relazioni sociali si struttura precisamente intorno a un'originaria e sotterranea "musica del corpo" preverbale, legata alla fisiologia stessa della postura eretta, che impone alla specie uomo un coordinamento poliritmico dei movimenti e dell'andatura, e che trama sotterraneamente l'esperienza quotidiana, in tutte le sue forme e manifestazioni.

Lo slittamento dalla narrazione epica alla *mimesi* drammatica è un fenomeno che ritroviamo tutte le volte che una cultura emerge in forme scritte e codificate alla ribalta della storia. Pensiamo al *Mahābhārata* indiano, ai cicli epici germanici, carolingi e bretoni, al dramma liturgico medievale, alle narrazioni dramatizzate dei *griots* maghrebini emigrati nelle *banlieues* francesi, che Peter Brook ha trasformato in attori shakespeariani. Prima del teatro, o accanto al teatro, c'è dunque un crogiuolo di storie fissate in "libri" di composizione collettiva, che a un certo punto "bloccano" in forme chiuse di natura drammatica un flusso di narrazioni; ma al centro di questo processo ricorrente – che non va, beninteso, appiattito e banalizzato – c'è sempre la cruciale presenza dei destinatari, catturati da determinati personaggi (Agamennone, Gesù, Lancillotto, Don Giovanni, Marguerite Gautier ecc.) indifferentemente leggendo un libro o sedendo in platea, giacché una larga intertestualità domina costantemente, come vedremo, i rapporti fra teatro e letteratura.

Per restare all'esempio della Grecia, in origine le tragedie estrapolano dunque frammenti di miti dal *mare magnum* dell'epopea, in ragione e in funzione delle esigenze del pubblico di riferimento: l'ascolto

di un aedo che canta l'*Iliade* o l'*Odissea* è supportato e agevolato da una serie di tecniche specifiche (riprese formulari, *flashback*, *refrain* musicali, riassunti delle puntate precedenti) indirizzate a un'udienza collettiva e passiva, mentre lo spettacolo tragico è una *corvée* sensoriale e cognitiva a cui il singolo spettatore è sottoposto sotto la propria diretta responsabilità; deve essere costruito per questo su una griglia strutturale ben segnalata (prologo, episodi, cori, peripezia, agnizione e catastrofe) e, soprattutto, può contenere soltanto una porzione limitata di realtà (cioè una vicenda racchiusa entro serrate coordinate spazio-temporali), tale che egli possa memorizzarla senza troppa fatica («abbracciare il tutto con un unico sguardo», precisa Aristotele – *Poetica*, 1451a, #trad. ?# –, riferendosi a uno sguardo mentale, cioè a un esercizio di memoria). L'esperienza dei primi spettatori ateniesi, "obbligati" a sedere nella cavea, senza distinzioni di censo o di sesso (sempre che le donne fossero presenti, dato ancora controverso), dall'alba al tramonto nelle lunghe pause festive che lo Stato destinava ai concorsi tragici, e poi anche comici, doveva essere nuova e impegnativa.

In seguito, come sappiamo, il teatro si afferma e si diffonde come esperienza ludica ed evasiva autonoma, trasmessa anche in forme scritte da leggere; la precettistica in materia di drammaturgia si allenta e si trasforma; il coro (originario *supporter* che fornisce al pubblico *naïf* degli esordi appoggio emotivo e "istruzioni per l'uso" dello spettacolo) tende a ridimensionarsi fino a scomparire; gli intrecci e gli apparati diventano sempre più complessi e fini a sé stessi. Nella partita doppia, sempre aperta, degli scambi fra libro e scena inizia a capitare un po' di tutto: in palcoscenico le percentuali possibili di racconto e di azione possono variare di molto (lo spettacolo tutto immanente e agito dei comici dell'Arte è molto diverso dai drammi epicizzanti di Ibsen o di Čechov, che analizzano in palco situazioni dove tutto è già accaduto *prima*, per non parlare del teatro epico di Brecht, che sollecita lo spettatore a scegliere fra vari finali possibili), così come la scrittura può farsi letteratura drammatica "riflessa" o "potenziale" in chiave dialogica o allocutoria: "Show, don't tell", raccomandava Henry James (in compagnia, ad esempio, di Diderot, Čechov, Pirandello, Valle-Inclán o di Compton-Burnett). Il teatro può inabissarsi carsicamente nella pagina scritta, così come il racconto può farsi più o meno "teatrale".

Resta il fatto che il dramma è azione e la poesia è narrazione; l'uno si fonda sulla parola e sulla vista, l'altra sulla parola e su un genere di-

verso di vista interiore, collegata con l'ascolto e poi con la lettura silenziosa o ad alta voce. Aristotele definisce la tragedia come imitazione di un'azione verosimile e unitaria, rappresentata dai personaggi e dal coro col sussidio di svariati linguaggi (musica, danza, poesia) sullo sfondo di un apparato convenzionale, di cui gli spettatori sono in grado di decifrare il significato sulla base di un patto condiviso e attivo. Questi medesimi spettatori fruiscono invece dell'epica – che precede e genera il teatro e ha a che fare col medesimo bacino di storie mitiche – in modo collettivo e più rilassato, grazie alla mediazione dell'aedo, che riassume in sé, con il corpo e la voce, tutti questi elementi, alternando la narrazione in prima persona alla presa di parola dei vari personaggi coinvolti nella vicenda narrata.

La retorica antica conserva memoria di questi processi, distinguendo tre forme di dizione, cioè di possibile comunicazione materiale dei testi (che è cosa diversa dalla triade relativa allo stile e ai contenuti, di cui riparleremo): quella exegematica (cioè narrativa, in cui parla soltanto il poeta), quella drammatica (in cui il poeta non parla ma parlano i personaggi) e quella mista (in cui il poeta parla per introdurre il discorso dei personaggi); la poesia ha a che fare con la prima e il teatro con la seconda, ma le interferenze possibili, legate alla terza, sono molteplici. Mostrare e raccontare, rappresentare e narrare sono strettamente imparentati, e nella relazione (poco più che genealogica e niente affatto lineare) fra narrato e agito hanno sempre contato molto le modalità di consumo dei racconti condivisi.

1.2

Orale, scritto, digitale

Finora ci siamo riferiti a un ambito di oralità, in cui si condividono collettivamente e “fisicamente” memorie, esperienze, fantasie e passioni, ma in verità il teatro e la letteratura, per così dire, si separano ufficialmente da quando cominciano a esistere dei testi scritti definiti come teatrali, che negoziano in gradi diversi eventuali blasoni poetici, rincorrendo la letteratura sul suo terreno per ragioni, spesso, meramente strumentali. È una storia avventurosa e carica di equivoci e di mosse false, da ambe le parti (il teatro che si ammanta di letterarietà e la letteratura che cerca di fagocitarlo), e proveremo a riassumerla qui per grandissime linee a partire proprio dagli inizi.

L'avvento della scrittura alfabetica nella *polis* greca del v secolo è la prima delle grandi rivoluzioni mediali (la seconda è la stampa, la terza, tuttora in corso, è il digitale, con le sue implicazioni transmediali e virtuali) che hanno sempre determinato svolte importanti nel consumo e nella distribuzione delle storie di cui si sostanziano sia il teatro che la poesia, e, soprattutto, hanno ogni volta inciso sulla natura e sul senso dell'esperienza individuale e della memoria condivisa. La *Poetica* di Aristotele, come si è detto, non è che un primo bilancio di forme scritte che si definiscono appunto come letterarie e che, fino a quel momento, restavano indefinite: «l'arte che si vale soltanto dei nudi discorsi e quella che si serve dei metri, sia mescolandoli tra loro sia di un'unica specie, si trovano a essere fino ad oggi prive di un nome» (*Poetica*, 1447b), dichiara il filosofo, accingendosi a separare e descrivere canoni, forme e metri propri dell'epica, della lirica, della storiografia e del teatro.

All'ascolto si sta affiancando la novità della lettura e, per quanto egli ribadisca in più luoghi che i «drammi [...] imitano le persone che agiscono» e che «la tragedia è [...] imitazione di un'azione [...] di persone che agiscono e non per mezzo di narrazione», puntualizza che «l'efficacia della tragedia [...] si conserva anche senza la rappresentazione e senza gli attori» e che essa «produce il suo effetto anche senza movimento [...] giacché attraverso la semplice lettura si manifesta per quel che è» (*Poetica*, 1448a, 1449a, 1450b, 1462a). Un'ammissione vagamente contraddittoria, di cui si faranno scudo, in futuro, i tanti aspiranti drammaturghi sconfitti dal palcoscenico (spesso letteratissimi), che ripiegano, con vari pretesti, sulla lettura. Fra uomini di scena e uomini di libro si scaveranno fossati profondi: il teatro materiale degli attori, mai all'altezza del teatro ideale sognato dagli intellettuali, si arrangerà in proprio.

Derrick De Kerckhove, uno studioso contemporaneo di teoria della comunicazione, ha identificato nell'introduzione dell'alfabeto una svolta di grande portata di natura psicologica e cognitiva che ha avuto molto a che fare con la nascita del teatro: l'accesso dei singoli alla scrittura (e quindi la possibilità di accumulare, per suo tramite, memorie soggettive) avrebbe segnato il decollo della civiltà ateniese, facendo dello spazio della scena «il primo modello costituito dello spazio mentale occidentale» (De Kerckhove, 1990, p. 77), il simulacro della nuova psiche di un soggetto totalmente responsabile di sé. L'esperienza di essere spettatori (così complessa e impegnativa, e su cui Aristo-

tele discetta con tanta precisione in termini di pietà, terrore e catarsi) avrebbe contribuito in modo decisivo alla formazione di una moderna società di individui, ormai in grado di elaborare in proprio le memorie e i sentimenti di cui si sostanziano le storie della tradizione epica, e per questo di contribuire responsabilmente all'esercizio della democrazia.

Quando si afferma un'altra rivoluzione, quella della stampa – che lentamente determinerà l'avvento della pratica della lettura solitaria e silenziosa – si produce un'analoga svolta antropologica nell'Europa occidentale: ed è in questi decenni a cavallo fra Quattrocento e Cinquecento che “rinascere” un teatro drammatico culturalmente riconoscibile come intrattenimento autonomo separato dall'ascolto di liriche, poemi e novelle, dove i personaggi delle storie si incarnano in degli attori che recitano. Nella transizione in atto fra regimi diversi di fruizione (perché a lungo le prime stampe dialogano con una perdurante produzione manoscritta di testi), gli stampatori di scritture profane (fra cui ci sono moltissimi testi protodrammaturgici destinati alla recita) si affidano ai cantastorie e ai buffoni per vendere la loro nuova merce, creando con loro fruttuosi legami commerciali. Niccolò di Aristotile detto lo Zoppino, il primo grande tipografo che a Venezia inventa il mercato della cinquecentina teatrale in volgare, lavora in società con il cantimpanca Vincenzo di Paolo, che va in giro per l'Italia centrale a leggere ad alta voce i libri da vendere: i suoi sketch (in cui può recitare ad alta voce Petrarca, i dialoghi di Luciano, un'egloga rappresentativa o un lamento buffonesco, non importa) non sono soltanto un espediente promozionale, ma soprattutto un veicolo per intrecciare uno scambio attivo e partecipato con il pubblico potenziale di un teatro nascente e di una nascente cultura volgare, che promettono consolazione, divertimento, possibilità di costruire identità, comunità e partecipazione.

Oggi le nuove frontiere dei linguaggi digitali e la penetrazione della rete in tutte le sfere della vita individuale e collettiva stanno determinando altrettante mutazioni nel nostro modo di comunicare, di memorizzare e di relazionarci a vicenda; stanno spostando in avanti, in direzioni inesplorate, le frontiere della corporeità, e persino incidendo sulla nostra fisiologia neurologica. La svolta tecnologica in atto, ancora una volta, riguarda da vicino la scrittura, la natura materiale dei testi e, di conseguenza, la nozione di letteratura e di teatro. La scrittura non è stata spazzata via, come qualcuno aveva previsto, dal trionfo di nuovi *media* quali la radio, la televisione o il telefono, ma al contrario soprav-

vive alla grande, intrecciando relazioni nuove con le immagini fisse e in movimento, con la voce e con la musica; il logocentrismo della letteratura si sta rifondando nella multimedialità digitale, mentre il teatro si misura con le trasformazioni in atto sui versanti della corporeità, delle emozioni e delle relazioni interpersonali.

A partire dall'avvento tardo-ottocentesco della sua riproducibilità tecnica – di cui Walter Benjamin ha intuito per primo l'importanza – la nozione tradizionale di arte, in tutte le sue espressioni, ha subito profonde trasformazioni: la centralità dell'opera come manufatto, i confini fra produzione e fruizione e un certo tipo di mimesi della realtà sono venuti meno; è subentrata la pervasiva centralità dell'"evento", ultimissima frontiera della "società dello spettacolo" preconizzata da Guy Debord nel 1969. In questo scenario il teatro resta l'unico *medium* in grado di resistere all'abbraccio mortale della rete (dove si può leggere un romanzo o un giornale, guardare un film, ascoltare un concerto e visitare un museo, ma *non* vivere l'esperienza di uno spettacolo) perché è fondato su una relazione fisica fra attore e spettatore che nessuna registrazione audiovisiva può duplicare, e si offre allora (secondo qualcuno) come spazio-limite in cui condividere, nella contingenza occasionale della rappresentazione, le uniche possibili esperienze di senso concesse a noi contemporanei, in cui alla verosimiglianza aristotelica subentra il valore prezioso (e ambizioso) dell'"autenticità": «la ormai diffusa trasmutazione dal concetto di opera a quello di performance porta un'arte preistorica, come quella del teatro, al rango di paradigma della semiosi culturale, come prima di esso solo la letteratura poteva pretendere per sé» (Lehmann, 2011, p. 20). Il cerchio si chiuderebbe, simmetricamente, con il sorpasso del teatro sulla letteratura che lo aveva generato.

I.3

Il fantasma del testo

Ci siamo spinti molto in là nel tentativo di tracciare una specie di mappa satellitare d'alta quota in grado di abbracciare fenomeni disparati e lontani fra loro nel tempo e nello spazio, ed è il caso di puntare nuovamente l'obiettivo verso terra, zoommando su questi testi teatrali e poetici e sulle loro complicate parentele. La definizione formale di componimento letterario non pone particolari problemi (basta iden-

tificarne la variabile estetica rispetto alle scritture pratiche, filosofiche o religiose, e separare gli “scrittori” dagli “scriventi”), ma quella di componimento teatrale è meno scontata. In termini formali, e con molta approssimazione, si può dire che un testo drammatico è fatto di battute (da recitare o da cantare), di un eventuale corredo di didascalie interne e di altre annotazioni paratestuali (prefazioni, dedicatorie, appunti relativi alla messinscena, note a piè di pagina ecc.), che risultano assenti (e superflui?) in presenza di tradizioni sceniche consolidate (come nel caso delle tragedie greche antiche, del teatro sacro medievale o di quello elisabettiano); e invece tanto più esteso e dettagliato quando gli autori cominciano a difendere e a voler comunicare una personale idea di messinscena. Quando la loro volontà di rottura e di innovazione è particolarmente forte, spesso la gerarchia e le proporzioni fra testo e didascalie arrivano a capovolgersi: pensiamo, per capirsi, agli esempi di Diderot, Ibsen, Strindberg, Pirandello o Beckett ecc.

La drammaturgia, dunque, è l'insieme delle regole e delle tradizioni in base a cui si costruiscono i drammi destinati a essere recitati, così come la poetica, in coppia con la retorica, si riferisce modernamente ai precetti e agli strumenti per scrivere dei componimenti letterari. Mentre la letteratura appartiene di diritto alla cultura e all'Arte con la “A” maiuscola, i canoni della drammaturgia (cioè il *parterre* degli autori che a un certo punto assurgono al rango di classici e le “regole” formali delle varie tipologie di testi da recitare) non sono stati sempre altrettanto autorevoli, né hanno coinciso con la realtà concreta dei repertori coltivati sulle scene. Il sistema-teatro è complesso e intrattiene rapporti ambigui con la letteratura, perché è sempre compromesso con la realtà materiale dello spettacolo, con tutte le sue limitazioni, i suoi vincoli, i suoi patteggiamenti commerciali, che rimandano alla ben nota ambivalenza semantica del termine “arte” come arte di mestiere e/o arte d'artista, su cui si è strutturato il mito equivoco della Commedia dell'Arte, lo spettacolo degli attori professionisti italiani che per tre secoli, carichi di miserie e di splendori, hanno affascinato l'Europa intera.

Che cosa è dunque il testo teatrale? Roland Barthes – riflettendo intorno ai progetti drammatici abortiti di Baudelaire – provava a inseguire, con molte esitazioni e una certa fumosità, una definizione possibile di teatralità: «Che cos'è la teatralità? È il teatro meno il testo, è uno spessore di segni e di sensazioni che prende corpo sulla scena a partire dall'argomento scritto. È quella specie di percezione

ecumenica degli artifici sensuali, gesti, toni, distanze, sostanze, luci che sommerge il testo con la pienezza del suo linguaggio esteriore»; e concludeva che «Baudelaire, contrariamente a ogni vero uomo di teatro, immagina una storia tutta raccontata invece di partire dalla scena» (Barthes, 1966 **#manca in biblio#**, pp. 5, 9). Il vecchio Aristotele se la cavava meglio, limitandosi a dichiarare che «principio e quasi anima della tragedia è il racconto» (*Poetica*, 1450b), cioè un montaggio di azioni che costituiscono la favola (il *plot*, l'intreccio). *Prima* del testo teatrale, dunque, c'è un progetto di spettacolo (non necessariamente disteso in pagina) in forma di montaggio di azioni; quando subentra una stesura scritta bisogna distinguere fra una drammaturgia che è stata definita "preventiva" (ipotesi di azioni e di battute da testare in scena) e il suo eventuale approdo "consuntivo" all'interno di uno specifico contenitore di genere (commedia, tragedia, farsa, dramma ecc.); senza mai dimenticare, però, che tutto può essere recitato e messo in scena a prescindere dalla sua forma: le agiografie medievali, la *Gerusalemme liberata* di Tasso, le *Operette morali* di Leopardi, il *Faust* di Goethe o, magari, la Costituzione italiana.

La regia, che a un certo punto rivendica il diritto a riscrivere in scena *qualsiasi* testo, da questo punto di vista non ha fatto niente di nuovo (già in passato, ad esempio, si drammatizzavano *Passioni* evangeliche in allestimenti che duravano anche più giorni, episodi dell'*Orlando furioso*, o novelle del *Decameron* ecc.), ma ha certamente modificato in profondità la funzione e l'identità stessa della drammaturgia, enfatizzando l'autonomia totale della testualità spettacolare nei confronti di quella letteraria di partenza: in *Questa sera si recita a soggetto* di Pirandello, il dottor Hinkfuss dichiara al pubblico che lo spettacolo che va a iniziare è ricavato da una «novelletta, o poco più, appena appena qua e là dialogata da uno scrittore» che è stato legittimamente rimosso e cancellato dai cartelloni, giacché «la creazione scenica che n'avrò fatto io [...] è soltanto mia». L'autore in questione è, per l'appunto, Luigi Pirandello che, a detta di Hinkfuss, della sua novella (*Leonora addio!*) deve rispondere soltanto al pubblico dei lettori e dei critici letterari, «perché in teatro l'opera dello scrittore non c'è più»: «l'opera dello scrittore è finita nel punto stesso ch'egli ha finito di scriverne l'ultima parola». Il contrasto fra lo smilzo «rotoletto» brandito con aria di sfida davanti agli spettatori diffidenti e la monumentale macchinaria dell'allestimento scenico dovrebbe essere risolutivo, ma in verità lo spettacolo rischierà di naufragare fra conflitti, intoppi e disastri di

ogni genere, finché, alla fine, saranno i corpi degli attori a mediare fra il fantasma muto del drammaturgo e la gelida onnipotenza del regista.

L'arcipelago dei testi drammatici riordinato all'interno delle varie culture e lingue nazionali non è soltanto il *backstage* da saccheggiare o un'ingombrante *auctoritas* con cui fare i conti negli spettacoli, ma un archivio/museo di riferimento con cui il teatro reale intrattiene da sempre relazioni controverse, diviso fra deferenza e insofferenza; quelli che possiamo leggere, è bene ricordarlo, costituiscono solo la minima punta di un *iceberg* di materiali per recitare spesso intenzionalmente abbandonati al loro destino da chi li ha creati, e rimasti allo stadio di fantasmi, nel passato remoto come in quello prossimo. Il fenomeno è massiccio e pervasivo agli inizi della storia del teatro moderno, quando scrivere per la festa o per la recita è poeticamente irrilevante, e gli autori restano anonimi o non si curano affatto di queste loro fatiche: per più di trent'anni, ad esempio, a cavallo fra Quattrocento e Cinquecento, si continuano a perdere e a rifare i volgarizzamenti plautini realizzati da vari soggetti per le recite di corte a Ferrara, a Mantova o a Milano; allo stesso modo i primi capolavori della drammaturgia moderna, come l'*Orfeo*, la *Mandragola* o la *Calandria*, sono abbandonati senza pensieri in mani altrui da Poliziano, Machiavelli e Bibbiena, e la tendenza riguarda anche il teatro adulto di giganti come Shakespeare o Molière; persino Goldoni ha preferito lasciare inediti ben 50 titoli della sua produzione a cui ha dedicato tante cure editoriali, e Pirandello ha escluso dalle sue raccolte le commedie in dialetto siciliano composte per Angelo Musco, che pure lo avevano portato al successo dopo una serie di fallimenti; per non parlare dei tanti copioni dattiloscritti naufragati negli archivi della Società italiana degli autori ed editori (SIAE).

Fra questi copioni e le stampe ordinate di componimenti titolati e attribuiti c'è un notevole divario: sappiamo da molte testimonianze che in passato non si riteneva necessario neanche assemblare materialmente un testo di riferimento, limitandosi a distribuire le «parti scannate», cioè le battute di un singolo personaggio, fra i recitanti (come nel caso dei già ricordati volgarizzamenti plautini di primo Cinquecento); i comici dell'Arte lavoravano sulla base di canovacci, ossature, soggetti, «generici» che fissavano schematicamente soltanto l'intelaiatura dell'azione da riempire in scena di parole, di musiche e di numeri di repertorio (i lazzi); la consuetudine di leggere l'*intero* testo agli attori all'inizio delle prove per renderli consapevoli dell'impianto unitario dello spettacolo è del tutto moderna (e stava molto a cuore, in-

fatti, a grandi innovatori come Stanislavskij o Pirandello). Ritorniamo, insomma, al concetto chiave di montaggio (già chiaro ad Aristotele) come fondamento e origine di qualsiasi drammaturgia (alta e bassa, colta e popolare), tecnica compositiva sempre *in progress* a cui ricorrono gli attori ma anche, istintivamente e operativamente, i poeti laureati prestati alle scene: Alfieri parlava di «ideare stendere verseggiare» e Eduardo di «scrivere il soggetto (due, tre pagine), poi fare la scaletta e solo dopo il dialogare».

Non tutto quanto accade in scena transita sempre nel libro, che deve fornire al lettore indicazioni supplementari rispetto allo spettacolo; la peculiare fragilità del testo teatrale, legata alla sua genesi di mero strumento di lavoro, investe a lungo, inevitabilmente, anche la sua forma stampata. Per molto tempo infatti il libro di teatro – inventato dagli stampatori cinquecenteschi, “rubandolo” ai palcoscenici e agli autori per rivenderlo in un altro circuito – conserva lo statuto anfibio di sussidio alla recita (il programma di sala) e di autonoma opera poetica, confinato nello scomparto minore dei libri da bisaccia o “di spasso”: di piccolo formato, messi insieme con inchiostri e carta di scarsa qualità e fatalmente destinati a degradi e dispersioni. Ci sono poche eccezioni: celeberrima quella dell’*in folio* londinese del 1623, che “salva” il *corpus* (“un” *corpus*) shakespeariano, per iniziativa dei suoi colleghi John Hemminge ed Henry Condell dopo la morte del drammaturgo (900 pagine di grande formato in grado di attraversare i secoli); e, come beffarda antifrasi, le pompose *Compositions de rhétorique* che il grande attore Tristano Martinelli dedica nel 1601 al re di Francia, disseminando di rare incisioni una serie di pagine bianche, perché la retorica di Arlecchino non è fatta di parole.

La storia dello spettacolo è in gran parte storia di libri oscuri e deperibili e, soprattutto, di testi perduti, rubati o abbandonati a sé stessi come un patrimonio comune, che affollano l’“isola che non c’è” della drammaturgia, spazio della memoria e della tradizione in cui si accumula un grande brogliaccio di storie e di personaggi eternamente reinventati e rimessi a nuovo (dai *Menaechmi* a *Beautiful*, da *Edipo re* ad *Amleto* a *Ubu roi*). Più che la drammaturgia scritta, infatti, quello che conta è il sistema-spettacolo, l’*hardware* sotterraneo e silente della pratica scenica che fa rete, producendo plagi, furti, riscritture e, occasionalmente, miracolosi capolavori: l’*Amleto* shakespeariano, che “copia” un perduto *Amleto* forse di Thomas Kyd; il *Dom Juan ou le festin de Pierre* di Molière oppure il *Dissoluto punito ossia il Don Giovanni*

di Da Ponte/Mozart, che svettano improvvisamente nell'arcipelago affollatissimo di componimenti dedicati, per oltre tre secoli, alle avventure dell'antico *burlador de Sevilla*, di cui il pubblico non sembra mai stancarsi...

Il flusso delle riscritture – di cui i tanti canovacci, libretti e drammi su Don Giovanni offrono un esempio straordinario – è regolato in prima istanza dalle richieste di questo pubblico, che progressivamente si emancipa come un soggetto autonomo portatore di precise esigenze (soprattutto da quando, nel corso del XVI secolo, comincia ad accedere al teatro pagandosi un biglietto di ingresso) al cospetto di autori non altrettanto potenti e autorevoli. In verità è quasi impossibile decidere chi sia l'autore di uno spettacolo, che nasce sempre dalla collaborazione a più mani fra il drammaturgo che ha scritto il testo (e che eventualmente lo recita o lo dirige), l'attore e lo spettatore che lo interpretano a modo loro e, quando comincia a esistere, il regista che lo ricrea con l'energia e la convinzione di cui si è detto. Lo spettacolo risulta un'opera collettiva, al cui interno è sempre difficile distinguere i singoli apporti e stabilire gerarchie; certamente, nell'ottica che qui ci interessa, per moltissimo tempo la stesura scritta dei testi, prima o dopo la loro messinscena, non aveva, come si è detto, alcun particolare prestigio, né quasi mai meritava l'onore di una firma. Gli autori compaiono tardi e in modo equivoco; molti di loro scrivono soggetti teatrali o su commissione, all'interno di strategie drammaturgiche eterodirette (nelle confraternite religiose tre e quattrocentesche, nelle corti rinascimentali, nei collegi dei gesuiti o nelle moderne accademie teatrali), oppure in qualità di membri o direttori di compagnie attoriali di cui condividono la vita agra (Shakespeare, Andreini, Lope de Vega, Molière). Per lungo tempo essere riconosciuti (e riconoscersi) autori *in quanto* scrittori di drammi non sarà affatto scontato, finché il grandissimo Lope, nel 1609, capovolge la prospettiva nel suo *Arte nuevo*: egli proclama che il "giusto" si identifica con il "gusto" dei più; sostituisce all'autorità ontologica della poesia aristotelica quella creativa dell'autore, che rende conto soltanto al pubblico del proprio lavoro; difende il diritto alla proprietà intellettuale di ciò che scrive (di cui è il solo garante formale) e al guadagno commerciale che se ne può ricavare.

Ma è una rondine che non fa primavera l'*Arte nuevo*, perché ancora molto a lungo, fino alla sofferta e precaria affermazione giuridica del concetto moderno di *copyright*, il teatro resta confinato nel suo limbo paraletterario e subalterno, come parente povero della poesia. E tutta-

via, già dalla fine del Cinquecento, molti che scrivono per le scene cominciano – con mille esitazioni e riluttanze più o meno pretestuose – a difendere la paternità dei propri componimenti e persino a pubblicarli, affettando disinteresse, ma, nondimeno, protestando vivacemente contro le appropriazioni indebite, i saccheggi e i plaghi che li deformano. Il teatro sta diventando un lucroso mercato in cui si affacciano soggetti nuovi, come gli impresari, che cominciano a costruire, un po' in tutta Europa, teatri a pagamento per i nuovi pubblici (che vogliono accedervi senza più ricorrere al patrocinio ecclesiastico o signorile), e gli stampatori, che, come si è detto, inventano in tipografia il prodotto-libro di teatro, da vendere *a latere* delle recite. Poiché gli attori si tengono stretti i loro copioni come un prezioso strumento di lavoro da sfruttare per il maggior numero possibile di repliche, nasce infatti il fenomeno, molto diffuso, delle edizioni pirata, rubate da squadre di copisti che trascrivono in tempo reale le battute dei recitanti, poi rimontate in bottega dallo stampatore o da qualche suo incaricato in *ensemble*, che i legittimi autori giudicano appunto sgangherati e truffaldini. Fra copione e libro si instaura un polemico antagonismo: nella selva intricata delle redazioni molteplici di un medesimo componimento, che a volte si trova davanti, la moderna filologia teatrale ha il suo bel da fare a mettere ordine, e si deve rassegnare a una relativa impotenza, riconoscendo in molti casi (*Amleto* compreso) di avere a che fare con oggetti “aperti”, stratificati, poli-autoriali, di cui è possibile cogliere non il ritratto, ma soltanto qualche sfocata istantanea.

In età moderna alcuni drammaturghi cominciano ad affezionarsi all'idea di poter padroneggiare il destino dei loro componimenti attraverso dei libri che contengano le norme d'autore sulle possibili messinscene; è un'utopia affascinante che, forse per la prima volta in Europa, seduce e cattura Giovan Battista Guarini, geloso custode del suo *Pastor fido*, di cui confeziona, nella stampa uscita a Mantova nel 1602 presso il Ciotti, un ambizioso ircocervo editoriale con il testo della tragicommedia, un ampio paratesto critico (il *Compendio della poesia tragicomica*) a difesa della sua pretesa ortodossia aristotelica, e un apparato di dettagliate incisioni, concepite come altrettante indicazioni proto-registiche di tipo scenografico e costumistico. Dopo di lui anche altri si proveranno, in epoche diverse, a blindare e sterilizzare il proprio lavoro drammaturgico in archivi editoriali incorniciati in chiave autobiografica e memoriale (Goldoni, Alfieri), “romanzati” in cornici unitarie a posteriori (le *Maschere nude* di Pirandello o le *Cantate dei giorni pari*

e dei giorni dispari di Eduardo), oppure museificati in portali digitali onnicomprensivi (è il caso di Dario Fo). Forse è alle prese con lo stesso fantasma anche chi si sottrae fermamente ai libri e persino a qualsiasi registrazione audiovisiva dei propri spettacoli, o chi, come fanno Marco Paolini e Ascanio Celestini, seppellisce a un certo punto un componimento scenico che giudica esaurito, e su cui non intende più tornare, in un DVD venduto in cofanetto insieme a qualche pagina scritta. Qualsiasi trascrizione documentale della recita viva, alla fine, resta parziale e ingannevole; qualunque moderna edizione critica (oggi ne abbiamo a disposizione di straordinarie e impeccabili, per esempio su Shakespeare, Molière o Pirandello) si deve arrendere all'evidenza del fatto che la realtà dello spettacolo non si lascia catturare al di là dello spettacolo stesso.

Accanto ai testi drammatici, ci soccorrono altre testimonianze scritte di natura altrettanto indiziaria e altrettanto poco referenziate sul versante letterario: il vasto arcipelago di scritti servili tecnici e manualistici (sulla recitazione, la scenografia, l'illuminotecnica, l'architettura, i costumi, il trucco, le maschere, il marketing ecc.), gli appunti di scena, le recensioni, i documenti disparati usciti dalla penna di uomini di spettacolo estranei alla cultura ufficiale, che pure hanno sempre affidato alla scrittura la speranza ambiziosa di far sopravvivere a sé stessi la propria arte attraverso un *medium* più potente e referenziato di quello effimero della recita. Già nella Roma del I secolo a.C. l'attore Roscio, ex schiavo, maestro e amico di Cicerone, aveva composto un trattato sulla recitazione, ma la storia non si è degnata di conservarlo; i giullari medievali, invece, non ci hanno provato nemmeno, e i loro componimenti ci sono giunti soltanto tramite le trascrizioni colte dei notai bolognesi trecenteschi; i moderni comici dell'Arte, in epoca di stampa, si sono affannati a scrivere, alternando a canzonieri, commedie, tragedie, pastorali e trattati di poetica (spesso posticci e raffazzonati) un arcipelago di canovacci e generici che tentano l'impresa impossibile di verbalizzare la loro arte caduca. Tutti questi documenti costituiscono un *corpus* anomalo e poliforme di fossili spettacolari di ardua decifrazione, ancora in gran parte da esplorare e dal potenziale storiografico e critico immenso, che non ambisce ad alcuna cittadinanza letteraria.

A restituire l'anima inafferrabile dello spettacolo soccorrono piuttosto altre narrazioni, di natura romanzesca, memoriale ed epistolare, che, dal secentesco *Roman comique* di Scarron in poi, lo hanno raccontato attraverso la trama di esistenze singole, rimontate in pagina come favole sceniche. In particolare nel corso del XVIII secolo l'au-

tobiografia teatrale, o il romanzo teatrale narrato in prima persona, è diventato un vero e proprio genere, con cui i guitti, prima, e molti intellettuali di diverso calibro, poi, si sono misurati (da Goldoni a Da Ponte, da Casanova a Gozzi). Anche grandi poeti, come Alfieri o Goethe – affascinati dalla trasgressione antiborghese della *bohème* teatrale che surclassava, ai loro occhi, il prestigio polveroso delle lettere – vi si sono cimentati con esiti straordinari, e dopo di loro moltissimi attori non hanno resistito alla tentazione auto-apologetica e memoriale (da Talma a Morrocchesi a Petito, da Salvini alla Ristori a Musco), saccheggiando le strutture narrative della fiaba e del romanzo per raccontare le loro epopee personali, fra vocazioni infantili, segni premonitori, agnizioni improvvise, prove da superare, successi millantati, peripezie avventurose ecc. Il catalogo continua a essere affollato e in crescita; personaggi diversi, come Charlie Chaplin, Simon Signoret, Vittorio Gassman, Arnoldo Foà, Marcello Mastroianni, Ingmar Bergman, Liv Ullmann, Sandro Lombardi, hanno continuato a cercare di catturare il teatro attraverso il prisma della vita vissuta. Con tutte le inevitabili interferenze del caso.

Conclusione provvisoria: i testi teatrali possono essere qualunque cosa, appartengono a tutti e non sono neanche testimoni attendibili... E tuttavia – pur così inaffidabile e difficile da definire – la letteratura teatrale esiste, distinta nei suoi ordinati scomparti di genere, e vanta un *pantheon* di autori di prestigio letterario assoluto, che non muta anche se molti di loro sono stati consacrati tali soltanto a posteriori, dopo essere stati, magari, ignorati e misconosciuti in vita (pensiamo al povero Molière). Alla fine è stata la scrittura, pur con tutti i suoi vincoli e le sue pretese, a garantir loro quella gloria quasi sempre negata ai loro colleghi attori.

I.4

Muse e poesia, *ars theatrica* e filologia

Gli antichi attribuivano alle nove muse, figlie di Zeus e di Mnemosine, il patrocinio sulle arti: linguaggi, forme artistiche e saperi diversi derivavano in vario modo da questo armonioso sostrato divino, legato alla natura ed espresso dalla musica e dal canto; fra loro ci sono già Melpomene e Talia a proteggere la tragedia e la commedia. Nella *Poetica* si fa riferimento a tre generi diversi di drammi, distinti per la materia, lo

stile e la metrica; una tripartizione che sarà di lunga durata, destinata a innestarsi nel DNA stesso del teatro occidentale: la tragedia, popolata di personaggi di rango alle prese con il mistero del dolore e del male che riguardano l'esistenza dell'uomo (come, nella Bibbia, il libro di Giobbe); la commedia, legata al corpo, al cibo, al sesso e alla trasgressione del riso, in cui agiscono personaggi comuni; e infine un terzo genere, liberamente mescolato di elementi diversi di natura fiabesca, amorosa, erotica e variamente occasionale, che si declinerà come satiresco, pastorale, boschereccio o tragicomico, e dove troveranno accoglienza tutti i materiali di risulta che non possono essere accolti negli altri due, in contenitori estranei a regole poetiche cogenti e liberi dai vincoli del verosimile, in cui è lecito intrecciare liberamente parola, musica e danza (dai drammi mitologici agli intermedî, alle egloghe, ai *masques*, fino al *vaudeville*, al varietà e all'operetta).

In origine le trilogie tragiche presentate dagli autori ai concorsi pubblici ateniesi erano provviste di un'appendice satiresca in forma di atto unico, mentre alla commedia erano destinati specifici concorsi comici durante altre feste religiose, ma nella storia successiva – già ellenistica e romana e poi medievale – le distinzioni nette fra tragico e comico, riso e pianto, si attenuano, e la griglia formale che distingue il tragico, il comico e il satiresco, separata dal dramma, si applica alle forme della scrittura, collocando il tragico sul gradino più alto della gerarchia (stilistica e contenutistica) e il comico su quello più basso: per descrivere la propria impotenza a esprimere in parole umane la celestiale trasfigurazione di Beatrice in paradiso, Dante dichiara che nessun «comico» o «tragedo», cioè nessun poeta *tout court*, si è mai trovato altrettanto a mal partito come lui in quella circostanza: «da questo passo vinto mi concedo, / più che giammai da punto di suo tema / supprato fusse o comico o tragedo» (*Paradiso*, XIII, vv. 22-24). Nei commenti medievali la *Commedia* è intitolata come tale in quanto testo recitato in prima persona in stile umile e volgare, che ha per oggetto una vicenda privata inaugurata nel dolore e conclusa gioiosamente. Il termine «commedia», infatti, rimanda a una nozione esclusivamente letteraria, priva di riferimenti a un sistema rappresentativo; siamo in un'epoca in cui la drammaturgia è momentaneamente in sonno, e in cui si pratica il teatro sacro e profano, disseminato in un arcipelago di forme festive e musicali, senza «riconoscerlo» come tale: l'*ars theatrica* è annoverata fra le arti meccaniche in quanto *scientia ludorum* (musicale, ginnica, sportiva e anche verbale) tutta agita e non scritta, mentre

l'antica tripartizione della materia drammatica è traslocata all'interno della scrittura poetica.

Quando si produce, durante il Rinascimento, la reinvenzione moderna del teatro, il riordino testuale e la regolamentazione teorica di una serie di pratiche recitative di consumo orale riportano lo spettacolo sul terreno della cultura letteraria, stringendo fra i due ambiti la sofferta parentela a cui stiamo facendo riferimento; mettendo insieme la *Poetica* ritrovata e l'*Ars poetica* di Orazio con il *De architectura* di Vitruvio (che nel quarto libro descrive le tre scene possibili dell'edificio teatrale romano, tutto da identificare), si ripristina la triade comico/tragico/satiresco come traliccio e fondamento di una complessa e fantasiosa esegesi dell'antico. Le incerte acquisizioni dei filologi umanisti intorno al fantasma del teatro classico si intrecciano fecondamente con un preesistente sostrato di socialità festiva e musicale: i drammi sacri recitati in forma narrativa sullo sfondo di scene multiple a luoghi deputati, i contrasti rusticali e buffoneschi delle comunità periferiche, i tornei cavallereschi a tema, le egloghe drammatizzate, i balletti mitologici, gli apparati viari delle feste municipali e signorili, i giochi di veglia si contaminano con la drammaturgia latina riemersa dai manoscritti.

Plauto, Terenzio e Seneca, ma anche le *Bucoliche* di Virgilio e i dialoghi di Luciano che vengono percepiti come "teatrali", catalizzano una serie di esperimenti scenici, in latino e in volgare, che in pochi decenni, soprattutto grazie alla sponsorizzazione mecenatesca dei principi italiani, pongono il teatro al centro della cultura moderna, separandolo dalla recita orale di poemi e liriche amorosi in uno spazio specifico, quello della festa, i cui partecipanti, già attivamente coinvolti come udienza partecipe, si trasformano in spettatori consapevoli, in grado di stringere con la scena ritrovata quel famoso patto di sospensione dell'incredulità che fonda la rappresentazione. È un'impresa collettiva in cui si cimentano, spronati dalla concorrenza "politica" fra le corti della penisola, poeti, pittori, architetti/scenografi, musicisti, eccellenti dicitori e buffoni oscuri; a lungo si procede a tentoni, lungo#percorrendo# binari separati, senza cogliere necessariamente l'interdipendenza fra la costruzione letteraria della commedia volgare e quella spaziale e architettonica del palcoscenico e dell'edificio. Ogni spettacolo fa storia a sé, come un *unicum* effimero e non ripetibile, per cui si approntano di volta in volta testi, scene, costumi e musiche. Gli scrittori, come si è detto, se ne stanno defilati, assolvendo il compito di

servizio di fornire le parole da recitare; all'interno della festa la moderna commedia (prima volgarizzata dai modelli latini, poi riscritta in forme originali) emerge come trattenimento di élite destinato a celebrare appuntamenti dinastici o politici di prestigio sullo sfondo di apparati sontuosi e ingegnosi ispirati a un'idea alta di teatro come *opus*, posto al centro della città ideale per onorare il principe committente.

In questa fase della storia la commedia, con il suo blasone di antichità, fa la parte del leone e si separa per prima dal magma delle recite consuete nella festa profana: sul calco plautino e terenziano (una favola unitaria, in cinque atti con prologo, di ambientazione realistica e cittadina e di lieto fine matrimoniale) molti autori di prima grandezza – come Ariosto, Bibbiena, Machiavelli, Ruzante, Aretino, o gli aristocratici e letteratissimi accademici Intronati della Repubblica di Siena – ne sfornano, nel primo trentennio del secolo, una serie di eccellenti, testando sperimentalmente in scena la recita (in prosa o in versi, all'antica o in abiti moderni e con più o meno inserti musicali) con tassi molto diversi di mimesi della realtà circostante e diversi livelli di aggressività comica. Il bacino letterario della novellistica è un naturale serbatoio di riferimento, ma anche il romanzesco patetico dei poemi cavallereschi e la rusticalità della poesia villanesca danno il loro contributo alla sua creazione: da sperimentale e antiquaria la commedia volgare si emancipa a vero e proprio genere letterario con la svolta normalizzatrice degli anni Quaranta **#del Cinquecento#**, che vede coincidere i riordini linguistici prescritti da Pietro Bembo con l'incipiente influenza controriformistica.

Accanto alla trionfante commedia, i palcoscenici cinquecenteschi registrano, in rapida successione, anche l'affermazione della tragedia e della favola pastorale, previsti al suo fianco dalla drammaturgia classica, e per cui Sebastiano Serlio, nel 1545, fissa tre bozzetti scenografici di riferimento prima ancora che se ne sia definito il modello poetico. Il recupero moderno della tragedia pone una serie di problemi di difficile soluzione agli intellettuali moderni, e prima di tutto quello del suo possibile senso: in un contesto cristiano è naturale sostituire alle disgrazie del Fato quelle della Ragion di Stato, che diventa l'autentico serbatoio del tragico moderno in un mondo dilaniato dall'ascesa sanguinosa dell'assolutismo. Ma la tragedia volgare italiana, che esordisce nel primo ventennio del secolo come laboratorio di riflessione politica, virerà quasi subito in altre direzioni, vittima di censure e autocensure, e finirà storicamente in un vicolo cieco nell'Italia tridentina dei piccoli principi, passando il te-

stimone alle grandi drammaturgie elisabettiana, spagnola e francese del XVII secolo, affollate invece di straordinarie tragedie “politiche”.

In Italia – dove i signori riluttano a investire ingenti risorse su spettacoli giudicati luttuosi e di cattivo augurio – si afferma una formula tragica prevalentemente inoffensiva, che offre evasioni mitologiche, orrوره o romanzesche a un pubblico avido di brividi e di lacrime. Nel frattempo una folta serie di commentatori della *Poetica* discute appassionatamente sui nodi del problema tragico: la legittimità di mostrare in scena episodi cruenti, i limiti del verosimile, la natura pedagogica o evasiva della catarsi, l’opportunità o meno di rinunciare al coro ecc. Mentre i letterati, scoraggiati da tante *impasse*, ripiegano sulla soluzione delle letture accademiche, sono gli attori a sancire la fortuna scenica del genere con i loro canovacci barocchi tragici e tragicomici, tanto eterodossi sul piano letterario quanto avvincenti per il pubblico.

Il sogno di comporre la perfetta tragedia italiana di poesia continuerà a sedurre gli intellettuali italiani fino agli *Arcadi* ~~#arcadi#~~ e ad Alfieri, ma il vuoto, nel frattempo, sarà felicemente colmato dall’eccellenza scenica della favola pastorale, incarnata nel dittico *Aminta* di Tasso e *Pastor fido* di Guarini, due dissimili e complementari capolavori di lunga e duratura fortuna europea, che teatralizzano i codici del lirismo petrarchista in una forma scenica versatile e popolare, dove un classicismo di facciata si coniuga con una notevole icasticità scenica. Se i modelli antichi di tragedia e di commedia erano stati relativamente facili da rielaborare, a proposito della terza scena mancavano invece le fonti di riferimento. Sul dramma satiresco greco – di cui sopravvive come è noto soltanto il *Ciclope* di Euripide – la *Poetica* tace, e il terzo polo della triade drammaturgica a cui alludono Orazio e Vitruvio si collega filologicamente alle nozioni molto generiche di satira, pastorale arcadica e tragicomico amoroso, ingredienti base di una scena teatrale fluida e indistinta, che diventa, nel Cinquecento italiano, lo spazio residuo di sperimentazioni sceniche magiche, erotiche, rusticali o fantastiche, mescolate di dizione, canto e danza.

Gli amori delle ninfe, dei pastori e dei semidei antichi erano oggetto, peraltro, della poesia bucolica virgiliana e ovidiana; l’egloga aveva offerto alla cultura medievale un dispositivo allegorico estremamente versatile e fortunato, di impianto lirico e didascalico, già pronto per trapassare in forme drammatiche. La (s)fortuna dell’*Arcadia* di Sannazaro, in questo senso, è esemplare: si tratta, come è noto, di un capolavoro unitario e chiuso (un “romanzo” misto di versi e di prosa che

trasfigura l'amara denuncia della fine del regno di Napoli in un'impeccabile allegoria poetica e umanistica) che viene immediatamente saccheggato e fruito per frammenti, come un centone di *topoi* pastorali e rusticali, buono per canzonieri come per monologhi e dialoghi di destinazione recitativa.

Il contrasto pastorale, così carico di letterarietà, è l'unità di misura drammaturgica da cui si sviluppa questo terzo genere rappresentativo, che, per attrazione della commedia, tende ad articolarsi, dagli anni Trenta del Cinquecento in poi, in forme più ampie, in tre o cinque atti con prologo. Il modello vincente di favola pastorale su scala europea sarà il già ricordato *Pastor fido* di Giovan Battista Guarini, una tragicommedia barocca in cinque atti, ricca di colpi di scena e affollata di numerosi personaggi, ambientata in un'Arcadia incantata e crudele: un testo chiave destinato a grande fortuna e a infinite riprese, sempre meno classicistiche e sempre più romanzesche, amorose e fantastiche.

La storia "letteraria" del teatro italiano cinquecentesco, che offre all'Europa i modelli del classicismo drammatico, si esaurisce tuttavia in questo sfolgorante esordio cinquecentesco: normato, stampato e passato al vaglio dell'esegesi aristotelica, il teatro "regolare" si riduce ben presto a sogno astratto degli intellettuali, chiusi nelle loro accademie, senza contaminarsi con il tumultuoso mercato dello spettacolo, che si afferma, fra libri e scene, a partire già dagli anni Trenta del secolo, grazie alla Commedia dell'Arte, cioè allo spettacolo venduto in giro per l'Europa dagli attori di mestiere al nuovo pubblico degli spettatori paganti.

Pur attrezzati per recitare a memoria anche i componimenti distesi della drammaturgia erudita, essi lavorano secondo logiche commerciali e seriali, conservando le strutture di base del classicismo, ma facendo a meno dei testi scritti: rinunciano al premeditato per utilizzare schemi di azione (i canovacci, appunto) su cui "improvvisano" in scena le parole da recitare in un "concertato" che è frutto di molta tecnica e di accurati *trainings* preparatori; questo metodo di lavoro garantisce loro l'agilità e la versatilità produttiva indispensabili per variare al massimo il repertorio nel frammentato mercato della penisola, e soprattutto per farsi intendere entro la variegata galassia dei dialetti italiani e poi presso i pubblici stranieri, che subito li accolgono come acclamate *vedette*. A monte c'è una preliminare suddivisione dei ruoli fra i membri della compagnia, riferita agli schemi drammaturgici della commedia letteraria: i singoli attori si specializzano ciascuno nell'interpretazione di

una serie di “parti”, cioè di famiglie di personaggi, distinte in “parti fisse” (i vecchi, gli innamorati e i servi) e “parti mobili” (la servetta, il capitano), rese immediatamente riconoscibili per gli spettatori da una stilizzazione costumistica, linguistica e gestuale che prevede per le parti comiche la recitazione in maschera e in dialetto, e per quelle serie degli innamorati il registro verosimile e patetico di quella in toscano senza maschera. La disinvolta mescolanza di riso e di lacrime, che connoterà anche le grandi poetiche teatrali barocche d’oltralpe, è un altro formidabile punto di forza dei comici dell’Arte, che – nonostante lo scandalo degli aristotelici e delle varie Chiese cattoliche e protestanti ostili al teatro in quanto veicolo di corruzione – creeranno, con le loro *tournées* che si spingono fino al Portogallo, alla Polonia e alla remota Russia, un’Europa teatralmente globalizzata e *italianisante* fino alla fine del XVIII secolo.

La civiltà rinascimentale italiana mette a punto, dunque, tutte le forme e i linguaggi del teatro moderno (la drammaturgia letteraria, i modelli della scenografia, della sala e dell’edificio, le macchine degli apparati) insieme alla Commedia dell’Arte e al melodramma, che costituiranno un marchio di eccellenza e di italianità di lunga durata. Questo primato – di natura, dunque, non libresco e poetica, bensì tecnica, recitativa e musicale – sarà consacrato e disseminato dalle migrazioni cinque e secentesche di maestranze, musicisti e artisti al seguito di principi e principesse delle corti italiane sposati a monarchi stranieri, con in testa le due medicee regine di Francia Caterina e Maria. Le commedie e le tragedie italiane – gravate da troppe ipoteche letterarie e penalizzate da una lingua artificiale come quella bembiana, buona soltanto per i versi aulici delle pastorali e dei libretti per musica – non potranno competere con la vitale drammaturgia barocca d’oltralpe, che fonda, di lì a poco, la “classicità” moderna; fra gli scrittori cinquecenteschi di teatro sventa soltanto Guarini, che riuscirà a far parte, insieme a Castiglione, Tasso e Ariosto, di un *pantheon* letterario italiano universalmente riconosciuto, e a godere di altrettanta popolarità scenica. In questa storia di dignitosa mediocrità “letteraria” della drammaturgia, dove il comico sarà relegato nella minorità del dialetto, ogni tanto compaiono, misteriosamente e all’improvviso, dei “grandi” (Giovanni Battista Andreini, Metastasio, Goldoni, Alfieri; e più tardi Pirandello, Eduardo, Fo), che la letteratura ufficiale, di solito, esita a riconoscere come suoi, mentre gli scrittori patentati (da Manzoni a Pasolini, da Svevo a Moravia) il teatro non lo sanno quasi mai scrivere.

Dall'*ancien régime* alla globalizzazione

Nelle capitali dell'Europa moderna il teatro drammatico si forma dunque guardando al modello italiano come a un riferimento autorevole, mediato da migrazioni di persone e di tecniche, più che di libri: ingegneri militari, meccanici e idraulici, esperti di pirotecnica e arte dei giardini (pronti a riciclare sulle scene le loro competenze), musicisti, cantori, attori ecc. Il viaggio è l'autentico elemento generativo di una cultura spettacolare cosmopolita, legata alla diplomazia matrimoniale di corti grandi e piccole, plurilingui e, fino al Settecento, in grado di condividere l'italiano come lingua colta. I carteggi fra le cancellerie cinquecentesche e seicentesche registrano fitti scambi di natura teatrale, che si intrecciano da vicino con la grande politica e talvolta persino con lo spionaggio: da Parigi, Madrid, Lisbona, Praga, Vienna o da Landshut, in Baviera, maestranze, compagnie dell'Arte e cantanti italiani vengono richiesti con insistenza ai principi di Ferrara, Mantova o Firenze che, finché possono, capitalizzano al massimo in termini politici il loro patrocinio, concedendo graziosamente il "prestito" di questi ambiti specialisti.

La recita della commedia letteraria, lo spettacolo delle maschere e più tardi l'opera in musica schiudono nuovi orizzonti a questi pubblici ancora digiuni di teatro, come accade con la rappresentazione della *Calandra* del cardinal Bibbiena allestita a Lione nel 1548, in onore della corte francese, dai mercanti della colonia fiorentina, o con quella dei *Suppositi* di Ariosto organizzata a Valladolid per Filippo II da un nobile senese membro dell'Accademia degli Intronati. Ancora una volta, però, il peso dei modelli testuali è molto relativo: il teatro colto, tradotto dal latino o dall'italiano nelle università e nei circoli poetici, è rapidamente surclassato da quello commerciale, che anche oltralpe si sviluppa dal basso, separato dalla poesia, in forme mescolate e irregolari, romanzesche e tragicomiche, su misura per i suoi pubblici di riferimento.

In Francia, nei paesi iberici e in Inghilterra il declino della plurisecolare tradizione medievale degli spettacoli sacri – di cui le tumultuose lotte di religione sconsigliano la pratica – è un ulteriore, potente catalizzatore del nuovo teatro profano, che fonde in inediti crogiuoli nazionali le suggestioni classicistiche italianizzanti veicolate dalle corti, le locali tradizioni festive folkloriche e popolari, l'eredità della scena sa-

cra e le esigenze di nuove committenze politiche ed economiche. Così, a partire da metà Cinquecento, la scena elisabettiana inglese, il teatro del *Siglo de oro* spagnolo, la grande tragedia francese e la commedia di Molière diventano potenti e vividi osservatori dei grandi conflitti politici e religiosi legati all'avvento dell'assolutismo, con cui le coscienze dei singoli devono imparare a misurarsi. Dovunque in Europa nobili, borghesi e popolani, intellettuali e sovrani diventano contemporaneamente pubblici teatrali e comunità nazionali, che si rispecchiano in modo dialettico e dialogico con i loro palcoscenici, su cui si dibattono le grandi questioni del libero arbitrio; dei conflitti fra etica, ragion di Stato, passioni e doveri; del confronto fra i privilegi aristocratici del sangue e l'onore mercantile; delle differenze sociali; dell'eros; del matrimonio e degli scontri generazionali e si esaltano le memorie storiche degli Stati nascenti. Il teatro moderno, da simbolico, tende a farsi realistico documento di vita quotidiana, ma conserva ancora a lungo i suoi forti legami con l'immaginario classico, arcadico e cavalleresco e con le suggestioni fiabesche e meravigliose del barocco.

Vale, al solito, la legge della domanda e dell'offerta, per cui questa crescita tumultuosa si compie, di volta in volta, negoziando i propri spazi con le istituzioni culturali dominanti, e soprattutto facendo i conti – nei paesi cattolici come in quelli protestanti – con la censura religiosa, diffidente e ostile verso pratiche ludiche fondate sulla fascinazione sensoriale ed emotiva, sulla trasgressione beffarda del comico e sullo scatenamento di passioni finì a sé stesse; anche le autorità politiche temono l'arengo delle scene per ragioni non solo di ordine pubblico, mentre gli intellettuali e i letterati lo ammirano come spazio di socialità e di svago, anche se non sanno ancora bene come rapportarsi. È il pubblico a consacrare la grandezza dei drammaturghi, ormai riconoscibili come tali, che lottano duramente per conquistare il prestigio letterario (precluso, *ça va sans dire*, a chi pratica la commedia e la farsa come Molière), affiancando ai componimenti scenici poemi e canzonieri (come fanno Lope de Vega, Calderón de la Barca, Racine o Corneille e persino Shakespeare), o, al solito, mettendosi all'ombra di sovrani e accademie.

La storia del teatro secentesco è accidentata, rocambolesca, talvolta drammatica (basti ricordare la cancellazione materiale quasi totale della cultura spettacolare elisabettiana operata dai puritani inglesi), ma la sua ascesa è inarrestabile e irreversibile: i sovrani, quando conviene, ne fanno un raffinato *instrumentum regni* e il pubblico se ne appropria

con entusiasmo dal basso; di questa vicenda sono protagonisti per eccellenza gli attori, che imparano a destreggiarsi con abilità in un difficile equilibrio fra le protezioni mecenatesche (ancora indispensabili) e l'autonomia economica consentita dal mercato, stringendo con la letteratura i rapporti ambigui di cui si è detto. A poco a poco il consenso di massa che circonda ormai il teatro ne determina anche l'emancipazione culturale, a prezzo, naturalmente, di sistemazioni teoretiche e ambigui riordini filologici che sono spesso delle riscritture traditrici, come quelle che toccano a Shakespeare, a Molière o a Corneille nel corso del Seicento e del Settecento. Gli accademici francesi e spagnoli e anche i letterati inglesi (dopo la riabilitazione shakespeariana operata da Dryden) cominciano finalmente a riconoscere i propri classici della scena, opportunamente "rivisti e corretti", come un patrimonio identitario di alto valore artistico, e iniziano a coltivarne la memoria storica e i testi a stampa, mentre in Italia, forse, questo processo non è ancora mai iniziato sul serio.

Da questa vicenda è parzialmente esclusa la Germania, dove la dottrina luterana contribuisce a ritardare di un paio di secoli il decollo di un moderno teatro in lingua tedesca: nelle piccole corti dell'impero arrivano, in sostituzione, gli spettacoli degli attori italiani e inglesi, mentre nei collegi dei gesuiti fiorisce la pedagogia teatrale del dramma barocco; soltanto nel Settecento si recupererà il tempo perduto per impulso di principi illuminati (come i duchi di Weimar o di Sassonia), di cenacoli intellettuali alla ricerca delle proprie radici nazionali e di città-Stato (quali Amburgo) che ambiscono a dotarsi di teatri propri, in cui decolla rapidamente una drammaturgia subito letterariamente "adulta" e provvista di statuti artistici riconosciuti.

Siamo in un secolo in cui l'Europa illuministica scommette su una cultura riformistica e pedagogica in grado di migliorare la politica e la società con l'ausilio della ragione; le *auctoritates* della cultura aristocratica di *ancien régime* si ridimensionano e si affermano nuovi linguaggi, accessibili a individui intesi come creature sociali, con le loro umane passioni e i loro legittimi gusti. Il piacere e la fantasia cominciano a contare più dei codici estetici, nuovi generi appassionano un vasto pubblico interclassista di spettatori e di lettori, che trovano nel teatro, e nel nascente romanzo, gli strumenti per avviarsi a diventare opinione pubblica. Il teatro in particolare, che è ormai il motore di una grande macchina commerciale, è sognato dagli intellettuali come una potenziale palestra educativa e riformatrice, ed è fatto oggetto di un'imponente

riflessione collettiva di natura colta. Come sempre la dialettica fra le utopie libresche, inclini al verosimile classicistico, e la realtà anarchica delle platee popolari, avidi di passioni forti, è aperta a esiti imprevedibili: un po' dappertutto, in Europa, si discute molto, si stilano precetti e programmi, ci si applica a riordini storici e filologici, ci si accapiglia sui primati, si liquidano gli eccessi barocchi del teatro musicale. I molti "riformatori" teatrali del secolo – Voltaire, i classicisti francesi e gli arcadi italiani, Metastasio, Goldoni, Lessing, Diderot, Moratin – pensano che la scrittura drammaturgica possa essere il vettore decisivo del rinnovamento, ma naturalmente devono, come sempre, scendere a patti con le leggi del palcoscenico. Nel corso di questo processo la triade classicistica vitruviana tramonta per sempre, sostituita dal dramma borghese, patetico, realistico e appassionato, da nuove forme di tragedia politica e da un arcipelago di trattenimenti scenici misti per i pubblici popolari delle periferie; la Commedia dell'Arte delle maschere chiude la sua avventura plurisecolare con il passaggio al sistema dei ruoli; i libretti per musica accolgono al proprio interno l'opera buffa.

Il teatro globale delle corti assolutiste si frantuma definitivamente in tanti teatri nazionali nell'Europa romantica, dove i popoli lottano per l'indipendenza anche per via teatrale, e, in molti casi (sicuramente in Italia), imparano a riconoscersi tali proprio commuovendosi sulle sorti della patria celebrate nei drammi storici e nelle opere liriche. Lo spettacolo drammatico e musicale è ormai al centro di un vasto indotto giornalistico, politico e commerciale, che coinvolge un pubblico interclassista sempre più numeroso; gli autori, al solito, sono oscuri e poveri; gli attori comprano i loro drammi e se ne impadroniscono artisticamente ed economicamente in assoluta libertà. Nei vari paesi, tuttavia, le cose cominciano a cambiare quando il riconoscimento giuridico del diritto d'autore (in Inghilterra nel 1709, in Francia nel 1791, in Italia soltanto nel 1865) induce gli intellettuali ad assaltare la cittadella del teatro: personaggi di primo piano come Victor Hugo, Alexandre Dumas, Émile Zola, Henrik Ibsen, Johan August Strindberg, Oscar Wilde o George Bernard Shaw scendono personalmente in campo per assicurarsi, se possibile, popolarità e buoni guadagni, facendone lo spazio di accese battaglie politiche e ideologiche, legate a poetiche teatrali di prestigio. Ma i loro trionfi, in età romantica e naturalista, saranno tutto sommato di breve durata, perché la rivoluzione della regia e l'avvento delle Avanguardie, che si disfano tumultuosamente dei testi, li ricacciano ben presto in seconda linea.

Aspre le loro frustrazioni, ma inutili le loro rimostanze fra Ottocento e Novecento; ne offre un celebre esempio il saggio pirandelliano del 1908, *Illustratori, attori, traduttori*, dove è decretata l'irredimibile non artisticità del teatro, che sempre tradirebbe, per colpa dell'intermediazione degli attori, la poesia del testo: solo uno sfogo che sarà più tardi rinnegato dall'interessato stesso.

Nel corso del Novecento l'antinomia fra gli autori, che sognano a tavolino spettacoli impossibili (da D'Annunzio a Kraus), e gli uomini di scena, che riscrivono in forma di libro i loro copioni, resta immutata, ma il sistema teatro si intreccia ormai inestricabilmente con un'industria dello spettacolo sempre più articolata e complessa, allargata al cinema, alla televisione e a nuovi linguaggi, e i problemi all'ordine del giorno sono altri. Il fenomeno inizia già negli anni Venti del Novecento negli Stati Uniti, dove i primi grandi drammaturghi del nuovo mondo (Eugene O'Neill, Thornton Wilder, Tennessee Williams, Arthur Miller) scrivono senza soluzione di continuità drammi per i palcoscenici di Broadway e sceneggiature per Hollywood. Ormai anche in Europa siamo immersi in una totale intertestualità, dove romanzi, drammi, serie televisive e persino giornalismo d'inchiesta (pensiamo al caso emblematico di *Gomorra* di Saviano, o ai riusi teatrali, cinematografici o televisivi per esempio di Elena Ferrante, Andrea Camilleri, Emmanuel Carrère o Joanne Rowling) confluiscono in un bacino indifferenziato di storie che, come sempre, servono a curare, a vincere la paura o a differire la morte (nelle *Mille e una notte*, o nel *Decameron*, come nei drammi dello scrittore libano-canadese Wajdi Mouawad, che parlano delle sanguinose vicende medio-orientali utilizzando i *Menaechmi* e l'*Edipo re*).

Una postilla conclusiva: nel corso del secolo scorso, accanto agli attori che scrivono – e che sono sempre il corpo vivo del teatro – anche dei grandi scrittori hanno scelto il linguaggio del dramma come estrema frontiera dell'arte, come una forma di scrittura "assoluta" oltre la narrativa: da Pirandello di fronte allo scandalo della Prima guerra mondiale, a Beckett alle prese con il ricatto atomico e la Guerra fredda, a Elfriede Jelinek disgustata dal patriarcato fascista austriaco. Ed è davvero interessante ricordare, concludendo queste rapide note, quante volte, nel corso del Novecento, il premio Nobel per la letteratura sia stato assegnato dagli accademici svedesi proprio a dei drammaturghi: Bernard Shaw, Pirandello, O'Neill, Eliot, Beckett, Fo, Pinter ecc. Le frontiere, forse, sono cadute davvero.

Bibliografia

BARTHES (1966), **#da completare#**

CHARTIER R. (2001), *In scena e in pagina. Editoria e teatro in Europa tra XVI e XVIII secolo*, S. Bonnard, Milano.

DE KERCKHOVE D. (1990), *Una teoria del teatro*, in Id., *La civilizzazione video-cristiana*, Feltrinelli, Milano, pp. 75-99.

FERRONE S. (1994), *Scrivere per lo spettacolo*, in "Drammaturgia", 1, pp. 7-22.

GOTTSCHALL J. (2014), *L'istinto di narrare*, Bollati Boringhieri, Torino.

LEHMANN H. T. (2011), *La presenza del teatro*, in "Culture Teatrali", 21, pp. 17-30.

LÉVI-STRAUSS C. (1960), *Tristi tropici*, il Saggiatore, Milano.

LOMBARDO A. (1986), *Il testo e la sua "performance", ovvero per una critica imperfetta*, Editori Riuniti, Roma.

PIERI M. (2000), *Problemi e metodi di editoria teatrale*, in R. Alonge, G. Davico Bonino (dir.), *Storia del teatro moderno e contemporaneo*, vol. II: *Il grande teatro borghese: Settecento-Ottocento*, Einaudi, Torino, pp. 1073-101.

SEGRE C. (1984), *Teatro e romanzo. Due tipi di comunicazione letteraria*, Einaudi, Torino.

TAVIANI F. (1995), *Uomini di scena uomini di libro. Introduzione alla letteratura teatrale italiana del Novecento*, il Mulino, Bologna.