

la rivista di **en**gramma
settembre **2023**

205

Scene, Testi, Archivi

La Rivista di Engramma
205

La Rivista di
Engramma

205

settembre 2023

Scene, Testi, Archivi

a cura di
Daniela Sacco e Piermario Vescovo

direttore

monica centanni

redazione

sara agnoletto, maddalena bassani,
asia benedetti, maria bergamo, elisa bizzotto,
emily verla bovino, giacomo calandra di roccolino,
olivia sara carli, concetta cataldo,
giacomo confortin, giorgiomaria cornelio,
mario de angelis, silvia de laude,
francesca romana dell'aglio, simona dolari,
emma filipponi, anna ghiraldini, ilaria grippa,
laura leuzzi, vittoria magnoler, michela maguolo,
ada naval, alessandra pedersoli, marina pellanda,
filippo perfetti, daniele pisani, stefania rimini,
daniela sacco, cesare sartori, antonella sbrilli,
massimo stella, ianick takaes de oliveira,
elizabeth enrica thomson, christian toson,
chiara velicogna, giulia zanon

comitato scientifico

janyie anderson, barbara baert, anna beltrametti,
lorenzo braccesi, maria grazia ciani, victoria cirlot,
fernanda de maio, georges didi-huberman,
alberto ferlenga, kurt w. forster, nadia fusini,
maurizio harari, fabrizio lollini, arturo mazzarella,
natalia mazour, elisabetta pallottino,
salvatore settis, elisabetta terragni, oliver taplin,
piermario vescovo, marina vicelja

La Rivista di Engramma

a peer-reviewed journal

205 settembre 2023

www.engramma.it

sede legale

Engramma

Castello 6634 | 30122 Venezia

edizioni@engramma.it

redazione

Centro studi classicA luav

San Polo 2468 | 30125 Venezia

+39 041 257 14 61

©2024

edizioni**engramma**

ISBN carta 979-12-55650-24-9

ISBN digitale 979-12-55650-25-6

ISSN 2974-5535

finito di stampare gennaio 2024

Si dichiara che i contenuti del presente volume sono la versione a stampa totalmente corrispondente alla versione online della Rivista, disponibile in open access all'indirizzo: <http://www.engramma.it/eOS/index.php?issue=205> e ciò a valere ad ogni effetto di legge. L'editore dichiara di avere posto in essere le dovute attività di ricerca delle titolarità dei diritti sui contenuti qui pubblicati e di aver impegnato ogni ragionevole sforzo per tale finalità, come richiesto dalla prassi e dalle normative di settore.

Sommario

- 7 *Scene, Testi, Archivi*
Daniela Sacco, Piermario Vescovo
- 11 *Didascalie e apparizioni*
Piermario Vescovo
- 43 *La tragedia del Cinquecento come “specchio de’ Principi”*
Michele Di Bello
- 69 *L’immaginario del gesto isterico nella Francia di fine Ottocento: tra mimo e malattia*
Silvia De Min
- 85 *Persona, “Per la prima volta e ultima volta”*
Filippo Perfetti
- 119 *Solve et coagula*
Marco Sciotto
- 147 *Presentazione di: Ermanna Montanari, L’abbaglio del tempo, La nave di Teseo, Milano 2021*
testi dell’autrice e di Marco Belpoliti e Igort
- 153 *Presentazione di: Leggere il teatro. Dieci testi esemplari, Carocci, Roma 2023*
a cura di Luigi Allegri
- 161 *Regesto degli spettacoli INDA al Teatro greco di Siracusa (1914-2023)*
a cura di Alessandra Pedersoli
- 217 *Da Prometeo all’Antropocene*
a cura di Stefano Piazzese
- 227 *Sette a Tebe: una dichiarazione necessaria, di amore e di guerra*
Lorenzo Tombesi e Erica Nava (PEM), con una presentazione di Monica Centanni e Daniela Sacco

Presentazione di: Leggere il teatro. Dieci testi esemplari, Carocci, Roma 2023

a cura di Luigi Allegri

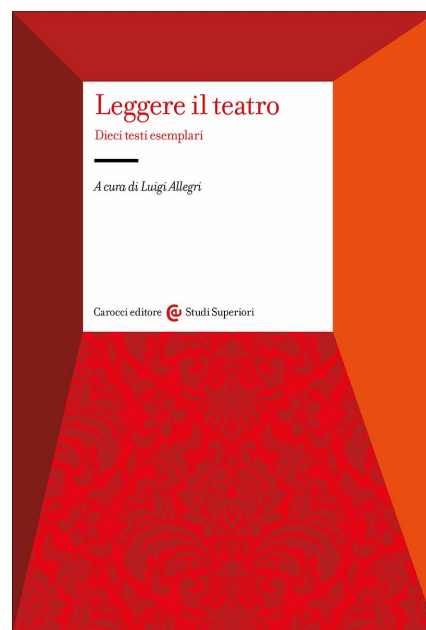
Engramma presenta *Leggere il teatro. Dieci testi esemplari*, fresco di stampa nella collana *Studi Superiori* di Carocci. Si tratta di una selezione di studi su dieci testi che hanno segnato la storia del teatro dall'antica Grecia alla metà del Novecento. Ciascuno studio, affidato ad esperti della materia, considera il testo nel quadro storico e nella cultura teatrale in cui è nato, delineando così un quadro complessivo della storia della drammaturgia occidentale. Per gentile concessione dell'autore e dell'editore, pubblichiamo qui di seguito un estratto dall'introduzione del curatore Luigi Allegri: "Lettura teatrale, copione, drammaturgia", e l'indice del volume.

Sommario

- Premessa
- Letteratura teatrale, copione, drammaturgia di Luigi Allegri
- 1. Sofocle, *Antigone* di Monica Centanni
- 2. Niccolò Macchiavelli, *Mandragola* di Carlo Fanelli
- 3. William Shakespeare, *Amleto* di Sandra Pietrini
- 4. Molière, *Don Giovanni* o *Il convitato di pietra* di Piermario Vescovo
- 5. Johann Wolfgang von Goethe, *Faust* di Francesco Cotticelli
- 6. Victor Hugo, *Ernani* di Simona Brunetti
- 7. Henrik Ibsen, *Casa di bambola* di Roberto Alonge
- 8. Anton Čechov, *Il giardino dei ciliegi* di Anna Sica
- 9. Luigi Pirandello, *Sei personaggi in cerca d'autore* di Luigi Allegri
- 10. Samuel Beckett, *Aspettando Godot* di Lorenzo Mango

Letteratura teatrale, copione, drammaturgia

Leggere il teatro è una sorta di contraddizione in termini. Perché il teatro non si legge e semmai si guarda e si ascolta. Ma poi non è neppure così, perché anche nella sala, nella dimensione dello spettacolo, il teatro non è mai solo un'enunciazione, rispetto a cui lo spettatore dovrebbe limitarsi a guardare e ad ascoltare. Certo, nelle nostre frequentazioni teatrali siamo abituati a trovare qualcuno che agisce e parla, gli attori, e qualcuno che assiste in silenzio, gli spettatori. Ma questa è la situazione contemporanea, che è di fatto anomala rispetto



alle diverse modalità di manifestarsi del teatro nella storia, dato che fino all'Ottocento il pubblico era molto più partecipativo, magari disattento ma nient'affatto silenzioso. Perché il teatro è un'attività sociale e tendenzialmente socializzante, è un evento, che accade qui e ora, in un tempo e in un luogo definiti, in compresenza di chi agisce e di chi assiste. E a un evento, per definizione, non si assiste ma si partecipa. Purtuttavia è vero che, in ogni epoca, seppure in maniere differenti, l'evento teatrale istituisce due funzioni distinte, anche se non separate: da un lato chi costruisce l'evento e lo offre alla visione e all'ascolto e dall'altro chi è chiamato a parteciparvi, a seconda delle diverse culture con una scala molto differenziata di adesione e di coinvolgimento, sociale, intellettuale, emotivo.

L'attore e lo spettatore, dunque, utilizzando categorie moderne: sono questi i due cardini essenziali, necessari del teatro. Per l'idea corrente di teatro potrebbe essere sorprendente non trovare invece tra questi cardini il drammaturgo, lo scrittore del testo. Ma in termini di principio è così, né il drammaturgo né il testo sono tra le funzioni fondanti e necessarie dell'evento teatrale. E infatti possono esistere e di fatto sono esistite ed esistono situazioni teatrali non basate su un testo scritto, o anche su un testo solo verbale. Non è possibile invece un evento teatrale senza un attore (foss'anche un burattino, un oggetto o comunque un soggetto di azione) o senza uno spettatore, tranne che nelle prove di lavoro o in certi esperimenti laboratoriali e parateatrali che non prevedono spettatori esterni al gruppo dei partecipanti al laboratorio. Ma se il testo scritto non è neanche tra gli elementi essenziali del teatro, com'è avvenuto che nella storia e ancora nella cultura corrente il testo sia invece considerato il fondamento stesso del teatro e che un capitolo dedicato al teatro si trovi in ogni storia della letteratura, da quella greca a quella delle lingue moderne, come se il teatro non fosse che un genere della letteratura? Com'è avvenuto in sostanza questo slittamento dall'evento alla letteratura nella tradizione della cultura occidentale, che è quella che costituisce il nostro campo di interesse?

La questione è rilevante, ma nell'economia di questo breve intervento indicheremo solo alcuni punti. Il teatro nasce come evento, nella Grecia antica per quanto riguarda la nostra tradizione occidentale, ma anche prima e altrove. Nasce all'interno della festività rituale, e dunque come evento, ma quando si istituzionalizza assume la parola come asse portante, anche se certo non unico, della propria enunciazione e del proprio manifestarsi. Perché la nostra tradizione culturale, appunto fin dalla Grecia, affida alla parola, al *logos*, la funzione prioritaria di trasmissione del pensiero, delle emozioni, delle strutture narrative. Sarà stata dapprima la parola viva, enunciata, ma evidentemente è stato facile, in un fenomeno sociale che produce strutture drammaturgiche complesse, lo slittamento dalla parola detta alla parola scritta, in un'ottica di pre-scrittura dell'evento. Nelle due accezioni di questo termine: il testo, in quanto preparato prima, pre-scrive l'evento, lo scrive prima; ma d'altro canto ne costituisce anche una prescrizione, nel senso che ne determina a priori la forma e le modalità. Il testo scritto, da elemento utile per una migliore costruzione dell'evento, da strumento tecnico in sostanza, diventa allora la base imprescindibile dell'evento spettacolare, una rigida partitura a cui attenersi.

Originariamente, dunque, il testo scritto si definisce solo come uno dei materiali, magari il più strutturante, che servono alla costruzione dell'evento, che resta comunque il punto finale, l'esito necessario del percorso. Il testo scritto, del resto, è solo la base dell'enunciazione verbale, mentre gli elementi che concorrono alla definizione dell'evento sono vari e molteplici, altrettanto determinanti (articolazione dello spazio, scenografia, tipologia della recitazione, modalità del rapporto con la comunità degli spettatori ecc.). Ma lo straordinario vantaggio del linguaggio verbale sta nell'essere l'unico che disponga di un codice di trasposizione, la scrittura appunto, che gli permette di essere conservato e tramandato. L'evento è effimero, si costruisce e si sperde nello stesso momento, e alla fine, tra tutti i codici utilizzati, resta appunto ciò che possiede un supporto duraturo, ossia la scrittura degli enunciati verbali. Così, nella storia del teatro, il testo scritto finisce sempre più per scivolare verso una propria assolutizzazione come opera a sé stante, in sé autonoma e imprescindibile. Occorrerà arrivare alla riflessione teorica contemporanea per ristabilire in qualche modo l'equilibrio e riconoscere anche teoricamente la priorità dell'evento. Ma intanto, nel corso della storia occidentale, il testo scritto ha assunto una autonomia e una priorità istituzionale che hanno ridotto l'evento a una conseguenza, anche occasionale e a volte neanche necessaria, a una "rappresentazione", a una "interpretazione" di un testo che sta a monte e che costituisce il vero deposito di senso dell'evento.

È tempo tuttavia di definire le peculiarità e le forme della scrittura per il teatro. E occorrerà partire dal principio, dal primo trattato di teoria teatrale, la *Poetica* di Aristotele. Aristotele definisce il testo teatrale *per differenza*, perché istituisce una distinzione netta tra l'epica, ossia il racconto, e la tragedia, ossia il teatro, stabilendo addirittura una superiorità della scrittura teatrale rispetto alla scrittura narrativa. Una superiorità che è innanzitutto istituzionale, perché il testo teatrale ha in sé una progettualità di completamento, con la realizzazione dello spettacolo, che il testo narrativo non prevede. Scrive appunto Aristotele che la tragedia "possiede tutto ciò che possiede l'epica [...] e in più in non piccola parte la musica [e gli spettacoli, specifica di seguito il testo, con quella che ai filologi pare una aggiunta posteriore] grazie a cui i piaceri acquistano più evidente consistenza, e questa evidenza la possiede sia alla lettura sia all'esecuzione". Tralasciamo il discorso del rapporto con lo spettacolo, che offre alla drammaturgia possibilità ulteriori di significazione, e restiamo al testo di Aristotele. "Sia alla lettura che all'esecuzione", dunque anche solo alla lettura. È allora da qui, da una fonte autorevole come quella di Aristotele, che nasce un percorso teorico decisivo. Perché la promessa dello spettacolo arricchisce il testo drammaturgico di dati e di funzioni che sono estranei alla scrittura narrativa, e per questo si colloca in una posizione di maggiore pienezza di significato. E tuttavia, scrive ancora Aristotele, "l'efficacia della tragedia sussiste anche senza rappresentazioni e senza attori" e che "anche senza movimenti [i movimenti degli attori, la rappresentazione sulla scena], la tragedia realizza le sue proprietà come l'epica, perché quale essa sia si rivela chiaramente alla lettura".

Sin dalle origini della riflessione sul teatro, dunque, già la struttura formale di un testo che affida il progredire dell'azione alle parole espresse dai personaggi è sufficiente perché si pos-

sa legittimamente individuarlo come un testo dotato di autonomia, anche se la sua funzione originaria sarebbe quella di un copione in funzione dello spettacolo. La conseguenza, che prevarica non poco il pensiero di Aristotele, è che nel tempo si afferma il principio che il testo teatrale viene prima, cronologicamente ma anche ontologicamente, di quell'evento teatrale a cui dovrebbe invece servire e che con questa impostazione teorica assume sostanzialmente la funzione in certo senso ancillare di illustrarlo. Questa supremazia del testo sullo spettacolo in Aristotele non c'è, tuttavia nelle epoche successive questa gerarchia diventa il paradigma e potrà talvolta attenuare la sua rigidità ma nella sostanza non verrà mai sovvertita, tranne che, almeno in parte, nella prassi di certi fenomeni storici come la commedia dell'arte e soprattutto nella teoria e nella prassi della cultura novecentesca.

Da qui, nella ricostruzione storiografica e ancora oggi nella cultura corrente, discende una sorta di schema che prevede il drammaturgo e il suo testo scritto a monte, come fonte e non più come materiale utile all'evento, e come figure ancillari e derivate quelle che intervengono nella realizzazione dell'evento spettacolare, con lo spettatore come destinatario finale. Espressione esemplare di questa impostazione culturale, ancora oggi corrente, è quella di un autorevolissimo critico e storico del teatro, ormai storiograficamente superato ma molto seguito della prima metà del Novecento, Silvio d'Amico, che proprio nell'introduzione alla sua *Storia del teatro* del 1939 scrive:

un dialogo, scritto o non scritto, concertato o improvvisato, per il solo fatto d'essere dialogo, ha per autore chi lo ha comunque composto, o anche creato all'improvviso. E se costui è l'attore, non vuol dire che l'autore non c'è: vuol dire semplicemente che la persona dell'autore coincide con quella dell'attore. In conclusione non si conosce Teatro drammatico senza l'ovvia triade: autore, attori, spettatori.

Come se non esistessero altre possibilità, neppure teoricamente: "l'ovvia triade". Ed è questa idea, in fondo, che è radicata nella nostra coscienza collettiva. All'interno di questa concezione corrente, il teatro è dunque, prima di tutto, parola, meglio ancora se parola scritta a monte dello spettacolo, che dunque prevede un autore. Ne deriva la conseguenza teorica che è del tutto naturale e legittimo considerare il teatro, ridotto nella sostanza a testo teatrale, come uno dei generi della letteratura, come un testo da leggere in poltrona o da studiare sui banchi di scuola. L'autonomia e la supremazia del testo scritto è così compiuta, tanto che il teatro si può anche leggere, a prescindere pure da ogni eventuale rappresentazione, da ogni possibile messa in scena. È così che il teatro diventa campo di lavoro anche dei letterati, che lo individuano come uno dei generi in cui esercitarsi, accanto alla poesia, alla narrativa o a ogni altro genere letterario.

Restano comunque da definire alcune discriminanti decisive tra le tipologie di testi teatrali. Pur dando per storicamente acquisita la priorità, sia cronologica che teorica, del testo rispetto alla sua messa in scena, ci sono scrittori che prevedono comunque una realizzazione dei loro testi sulla scena, e dunque necessariamente si adeguano alla società dello spettacolo in cui operano. E sono solitamente letterati-teatranti, che vivono il teatro anche nella sua materia-

lità operativa, sono essi stessi attori o creatori di spettacoli a diretto contatto con gli attori. I tragediografi e i comici greci, i comici latini appartengono a questa tipologia, ma anche Shakespeare o Molière, Goldoni, Brecht, De Filippo o Dario Fo. Per questi autori il testo è spesso un semilavorato, più un copione di lavoro che un'opera in sé compiuta, perché la drammaturgia reale verrà dal rapporto diretto con i linguaggi della scena, con il lavoro degli attori, magari con le verifiche delle reazioni dei primi spettatori.

“Sono sempre d'avviso che Shakespeare fosse una cooperativa”, scrive Eugenio Montale in *Quaderno di quattro anni*. Il senso è che l'autorialità anche di un grande scrittore come Shakespeare, che è assoluta quando scrive sonetti o poemetti, deve essere relativizzata quando si applica alla scrittura teatrale, stante l'intreccio inestricabile con il mondo dello spettacolo, in cui intervengono collaboratori di scrittura, apporti autoriali degli attori, fenomeni di censura ecc. Questo discorso vale per Shakespeare ma anche per gran parte della produzione drammaturgica nel periodo cruciale tra Sei e Settecento in cui si definiscono i parametri del teatro moderno. Quando il teatro diventa anche un fenomeno commerciale, in cui lo spettacolo è il prodotto finale che deve adeguarsi ai gusti del pubblico pagante, anche il testo diventa una scrittura provvisoria, soggetta a modificazioni, integrazioni, manipolazioni. L'autorialità drammaturgica diventa in questi casi più che mai malcerta, anche quando riguarda autori di altissimo livello come Shakespeare, Ben Jonson, Molière, Lope de Vega, Goldoni.

Ci sono poi autori che si vogliono letterati a tutto tondo, che sono drammaturghi ma anche narratori o poeti, che tuttavia sono consapevoli delle necessità della rappresentazione e magari seguono con attenzione le messe in scena dei loro testi. È il caso, ad esempio, di Ariosto, che è allestitore di spettacoli alla corte di Ferrara, di Alfieri, che mette in scena le proprie tragedie con compagnie di dilettanti, di Goethe, che scrive addirittura una sorta di manuale di recitazione per il teatro, di Victor Hugo, che sovrintende con puntiglio alla realizzazione scenica delle sue opere, di Pirandello, che a un certo punto si fa addirittura direttore di una compagnia, di Beckett, romanziere e drammaturgo, ma anche regista delle sue stesse opere. In questo volume è trattato per l'appunto il caso esemplare di Victor Hugo, che redige due versioni in parte diverse di *Ernani*, una pubblicata a ridosso della prima rappresentazione, che tiene conto proprio delle necessità della scena, e una pubblicata qualche anno dopo, più adatta alla lettura, meno teatrale, dunque, e più letteraria.

E ci sono infine i letterati-letterati, che scrivono opere che hanno la forma, ma non la funzione della drammaturgia, che vedono il testo teatrale proprio come uno dei generi della scrittura. È il caso, per citare qualche esempio, del Seneca tragediografo, probabilmente mai rappresentato in scena, o di Alessandro Manzoni, che scrive una tragedia come *Adelchi*, non a caso in versi, che risponde unicamente a istanze compositive, metriche, strutturali che appartengono alla letteratura, e come tale vuole essere apprezzata e giudicata. Più in generale è il caso di ogni autore-letterato, che scrive a tavolino un testo che si qualifica non tanto come drammaturgia, ma come opera letteraria conclusa e autosufficiente, e per questo non riconosce alcun diritto alle necessità della scena a intervenire sulla sua forma. Nella cultura francese e

in genere europea è la produzione letteraria definita come spettacolo in poltrona, utilizzando l'espressione che lo scrittore romantico francese Alfred de Musset ha posto come titolo di una sua raccolta di opere, intendendo che quei testi devono essere letti comodamente seduti in poltrona e non rappresentati sulla scena.

In questo volume abbiamo scelto di analizzare solo testi appartenenti alla prima o alla seconda delle tipologie appena citate. Perché la nostra intenzione è quella di riuscire a leggere, per quanto possibile, attraverso le opere, anche la cultura teatrale di cui esse fanno parte. Perché la nozione di teatro non è così stabile come solitamente la intendiamo. Nel corso della storia cambia, a volte anche radicalmente, il ruolo affidato al teatro nel contesto della vita culturale e civile e, di conseguenza, cambia la struttura architettonica dello spazio in cui il teatro si colloca, cambiano i meccanismi del rapporto sia spaziale sia psicologico fra spettacolo e spettatori, cambiano le tipologie della messa in scena e della recitazione degli attori, cambiano il grado e la modalità di coinvolgimento nell'evento di quello che modernamente chiamiamo pubblico. Il teatro non è evidentemente la stessa cosa nella *polis* della Grecia o nella cultura di corte del Rinascimento, nella civiltà elisabettiana o nel barocco francese, nella civiltà dei Lumi o nel Romanticismo europeo, nella società borghese dell'Ottocento o nella complessità senza più modelli della contemporaneità. E tutto quanto deriva dal contesto in cui l'opera viene prodotta, da quella che potremmo definire la civiltà dello spettacolo delle varie epoche, ogni volta diversa, non può non restare inscritto nella lettera del testo, nella struttura della trama, nella tipologia dei personaggi, nelle battute, nelle didascalie.

Da qui siamo partiti per costruire questo volume. Analizzare i testi nella loro oggettività ma contemporaneamente, per quanto possibile, ricollocarli nel loro contesto di origine, mettendoli in contatto con la civiltà dello spettacolo del loro tempo, per rimarcare quanto queste modalità operative abbiano inciso nella scrittura del testo, determinando spesso in maniera rilevante la sua stessa struttura, la sua intenzionalità culturale e sociale, i modi dell'universo fittizio che costruisce, la particolarità dei suoi enunciati. Ma non si tratta di operazioni filologiche o archeologiche, si tratta invece dell'unico modo che ci è parso possibile e legittimo per ricollocare i testi nello spirito del loro tempo, perché solo così possono esplicitare tutte le loro valenze e i loro significati di classici della storia del teatro. E perché, proprio in quanto classici, possano parlare, al di là di un approccio superficiale, anche a noi contemporanei.

English abstract

Engramma presents *Leggere il teatro. Dieci testi esemplari*, freshly published in the Studi Superiori series by Carocci. This is a selection of studies on ten texts that have marked the history of theatre from ancient Greece to the mid-twentieth century. Each study, edited by experts in the field, considers the relevant text within the historical framework and the theatrical culture in which it originated, thus outlining an overall picture of the history of Western dramaturgy. By kind permission of the author and the publisher, we publish an excerpt from the introduction by editor Luigi Allegri: *Lettura teatrale, copione, drammaturgia*, and the index of the volume.

keywords | Storia della drammaturgia; Sofocle; Macchiavelli; Shakespeare; Molière; Goethe; Hugo; Ibsen; Čechov; Pirandello; Beckett.