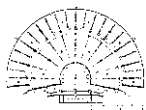


Altre  
visioni

50



Atlanti  
per la Storia dello spettacolo – 1  
*Coordinati da Stefano Mazzoni*



Centro per la Fotografia dello Spettacolo  
c/o Teatrino dei Fondi – Via Zara, 58  
56024 Corazzano, San Miniato (Pi)  
Tel. +39 0571 462825/35 – Fax +39 0571 462700  
e-mail: [centrofotografia@teatrinodeifondi.it](mailto:centrofotografia@teatrinodeifondi.it)  
internet: [www.centrofotografiaspettacolo.it](http://www.centrofotografiaspettacolo.it)

Stefano Mazzoni

## Atlante iconografico

*Spazi e forme dello spettacolo in occidente  
dal mondo antico a Wagner*

Nuova edizione ampliata

*Per la fotografia di copertina:*

© Maurizio Buscarino 1986

© Teatrino dei Fondi/ Titivillus Mostre Editoria 2003-2017<sup>5</sup>

via Zara, 58 – 56028 Corazzano (Pisa)

Tel. 0571 462825/35 – Fax 0571 462700

internet: [www.titivillus.it](http://www.titivillus.it) • [www.teatrinodeifondi.it](http://www.teatrinodeifondi.it)

e-mail: [info@titivillus.it](mailto:info@titivillus.it) • [info@teatrinodeifondi.it](mailto:info@teatrinodeifondi.it)

ISBN: 978-88-7218-077-5

  
Titivillus

p.	9	Premessa
	17	Prologo per l'edizione 2017
	39	Abbreviazioni bibliografiche
	73	Elenco delle tavole
		TAVOLE
	105	I. Teatri greci ed ellenistici
	125	II. Edifici romani per lo spettacolo
	161	III. Lo spazio teatrale medievale
	185	IV. Dal luogo teatrale al teatro
	187	1. L'idea di teatro umanistica e la scena cinquecentesca
	255	2. Il teatro all'italiana: codificazione, diffusione, norma e varianti (secc. XVII-XIX)
	324	3. Wagner a Bayreuth
	331	Indice dei luoghi
	338	Indice dei nomi
	349	Referenze fotografiche

## PROLOGO PER L'EDIZIONE 2017<sup>1</sup>

1. Nei tempi lunghi della storia dell'Europa moderna gli spazi e le forme dello spettacolo vivono nei paesaggi delle città: *urbs* e *civitas*, le pietre e i cittadini. Di più: i cittadini e gli stranieri. Città, culture, committenti, realizzatori e fruitori, idee di teatro e drammaturgie dello spazio<sup>2</sup>, tecnologie e ricadute tecnologiche, forme dello spettacolo e della ricezione sono inscindibili negli orizzonti della nostra disciplina, dico la storia dello spettacolo, e irriducibili sia a generalizzazioni sia a schemi evolucionistici sia agli accamenti dettati dall'affetto per il proprio oggetto di studio (l'*afeição* tanto temuta del cronista quattrocentesco Fernão Lopes)<sup>3</sup>.

Conta, storicizzando, l'accertamento delle discontinuità, delle differenze e delle analogie caratterizzanti, nella architettura del tempo<sup>4</sup> e nei diversi *milieux*, sistemi di relazioni che hanno generato specifici *contesti e spazi, processi ed eventi*: officine delle modalità di percezione e rappresentazione di sé (e dell'altro); serbatoi di sapienze performative e artigianali; specchi, fedeli o deformanti, di mentalità e di orizzonti d'attesa, di miti, esperienze e idee, di simboli e di valori, di significati e di significanze<sup>5</sup>. Costellazioni problematizzanti di un universo 'altro', ludico e metaforico, da sottoporre al vaglio dell'interpretazione rapportandole ai processi di trasmissione

<sup>1</sup> Queste pagine fanno da *pendant* metodologico a un mio scritto: *Studiare i teatri: un atlante iconografico per la storia dello spettacolo*, in *Storia e storiografia del teatro, oggi. Per Fabrizio Cruciani*, «Culture teatrali», 7/8 (autunno 2002-primavera 2003), pp. 221-253 (MAZZONI 2002-2003), nonché a un più recente contributo: *Ludovico Zorzi. Profilo di uno studioso inquieto*, in «Drammaturgia», XI/n.s. I (2014), pp. 9-137 (MAZZONI 2014). Sul piano del metodo giova inoltre ricordare quanto ha osservato Nando Tavianì a proposito della prima ediz. di questo *Atlante* (TAVIANI s.d.)

<sup>2</sup> Cfr. MAZZONI 2003.

<sup>3</sup> Cfr. SUBRAHMANYAM 2016, p. 35.

<sup>4</sup> Cfr. POMIAN 1992; REDONDI 2007.

<sup>5</sup> Cfr. HIRSCH 1973, in particolare pp. 17s.

memoriale, alle fenomenologie del potere e della cultura, alla scena urbana e al fluire in essa della vita. Consapevoli, con Marc Bloch, che la storia vuole anzitutto «cogliere gli uomini al di là delle forme sensibili del paesaggio»<sup>6</sup>; e che il nostro è un punto di vista tra i tanti, situati come siamo sulla labile soglia interpretativa individuale oblio/memoria, passato/presente. E il passato, si sa, resta per lo storico a-centrica terra straniera.

2. Ciò vale, a maggior ragione, per il mondo classico caratterizzato, nelle sue diverse e discontinue fasi, da capitali differenze dal nostro modo di essere e di pensare a fronte di analogie ingannevoli<sup>7</sup>. Si ponga mente, ad esempio, all'antropologia sonora del mondo antico in rapporto alle città greche, ellenistiche e romane<sup>8</sup>. Di tale multiforme mondo di città del 'crocevia' Mediterraneo<sup>9</sup> conosciamo, in qualche misura, le tracce dei testi urbani, ma cosa resta delle sonorità del tempo della festa e del quotidiano in quegli specifici testi? Silenti vestigia e voci inafferrabili. Da immaginare, quest'ultime, indagando le differenze tra la «sottile e leggera»<sup>10</sup> fonosfera degli antichi e quella attuale, a dir poco opprimente. Non basta. Secondo Aristotele l'uomo è «un essere politico e portato naturalmente alla vita in società»<sup>11</sup>, e lo «spettacolo da solo vale ampiamente una grossa somma»<sup>12</sup>; e sappiamo, già con il Marx dei *Grundrisse der Kritik*, che la storia dell'antichità classica è storia di città<sup>13</sup>. Ma troppo poco, dicevo, è sopravvissuto al naufragio di quel tessuto cittadino policromo variante nel tempo, tra Clistene Alessandro i diadochi e i Cesari, dalla *demokratia* ai regni agli imperi. E così esso diviene sovente una entità gelida. A dispetto della dinamica storica e delle attività degli uomini – testimoniate da edifici e monu-

menti, testi letterari epigrafici iconografici, reperti del quotidiano e altre fonti –, la vita si è eclissata, con il suo paesaggio di suoni e di sguardi, al seguito della schiera di contesti e di generazioni che l'hanno sostanziata di *pathos* sulla scena della storia. Resta che lo «spettacolo antico è comunque il sistema più resistente della storia europea»<sup>14</sup> e che è nostro compito praticare il mestiere di storico. Mi preoccupa l'attuale perdita del sentimento della storia<sup>15</sup>. «Siamo ormai sempre più impantanati nel presentismo eclettico e nell'uniformità per i quali il futuro, più che essere preparato armonizzandolo con il passato, semplicemente accade in un grande disordine»<sup>16</sup>. E sono sempre più convinto che senza una solida conoscenza del teatro antico, nei suoi plurisecolari profondi diversi intrecci e nelle sue multiformi ricezioni (ogni epoca, per dirla col Warburg della conferenza su Rembrandt, «ha la rinascita dell'antichità che si merita»)<sup>17</sup>, sono convinto che sia più difficile interpretare anche una parte non secondaria del teatro europeo del Novecento.

3. Consapevoli di ciò, pensiamo i teatri. Cosa significa, oggi come oggi, in un mondo tecnologico e multimediale, studiare i teatri?

Credo significhi, anzitutto, provare emozioni. Emozioni non banali indotte da un duro training di studi difficili, rigorosi, nemici della fretta. Studi che ci aiutano a riflettere sul senso del nostro vivere quotidiano conferendogli spessore etico e che, se individuiamo una corretta chiave di accesso, possono portarci a una conoscenza non riduttiva dei teatri e degli spettacoli del presente e del passato. È questo il caso di un recente, esemplare volume di Paola Ventrone<sup>18</sup>.

Il teatro, dico cose note, «ha il privilegio, rarissimo per le espressioni artistiche, di non essere mai definitivo perché è un incontro di esseri umani e gli esseri umani sono per definizione provvisori e in cambiamento. [...] Si dice che una delle debolezze del teatro sia quella di non durare, di non lasciare nulla [...], ma è proprio in questa debolezza che trova la forza di essere sempre perfezionabile e questo è dato proprio dalla possibilità di lavorare sulle reazioni di un pubblico che cambia tutti i giorni»<sup>19</sup>. «Dove è

<sup>6</sup> BLOCH 1978<sup>7</sup>, p. 41.

<sup>7</sup> Cfr. BETTINI 2000.

<sup>8</sup> Tra gli studi più stimolanti in proposito: MUSTI 2008 (con *Bibliografia* alle pp. 221-226); BETTINI 2008.

<sup>9</sup> Per un articolato quadro di riferimento: BARBERO 2006-2017. Tra gli studi precedenti segnalo il pregevole volumetto a più mani coordinato da BRAUDEL 1992; ora da equilibrare con le osservazioni di SUBRAHMANYAM 2016, pp. 21s.

<sup>10</sup> BETTINI 2008, p. 4.

<sup>11</sup> *Eth. Nic.* IX 1169 b 18 (trad. di A. Plebe).

<sup>12</sup> *Protreptico* B 44; cit. in VEYNE 1984, p. 379.

<sup>13</sup> MARX 1968, p. 105. Si pensi alla civiltà greca storicizzabile «sulla base della storia della città». Storia «della grecità come storia della *pólis* (espressione che, al singolare, ha valore come generalizzazione e astrazione di un plurale assai meglio verificabile nel concreto e nel particolare storico, cioè le *póleis*)» (MUSTI 2006, p. 4).

<sup>14</sup> GUARINO 2005, p. 13.

<sup>15</sup> Cfr. e.g. ARMITAGE-GULDI 2016.

<sup>16</sup> CARANDINI 2017, pp. 56-57.

<sup>17</sup> Cito da GOMBRICH 1983, p. 206.

<sup>18</sup> Cfr. VENTRONE 2016.

<sup>19</sup> CARRIÈRE 1998, pp. 78s.

ed è stato possibile e fecondo l'incontro tra attore e spettatore?», si chiedeva uno storico di razza come Fabrizio Cruciani<sup>20</sup>. Ne consegue che lo storico delle forme sceniche non può eludere la dinamica relazione attore-spettatore che si instaura in uno spazio dato: l'«oggetto della storia dell'arte scenica è sempre uno spettacolo-ed-il-suo-pubblico, un attore-e-il suo-spettatore»<sup>21</sup>. Affermazione metodologicamente basilare: formulata con chiarezza da Ferdinando Taviani e concettualizzata, con differenze proficue, da Siro Ferrone<sup>22</sup>. Affermazione basilare, dicevo, ma non pacificamente condivisa da una parte della storiografia teatrale e da quei filologi che occupandosi di teatro si ancorano al dogma testocentrico<sup>23</sup>.

Giovanni Macchia, invece, piace ricordarlo, venerava il grande Totò visto dal vivo; e Benedetto Croce da giovane, quando andava a teatro, soppesava «la personalità degli attori, e non la fedeltà al testo del poeta»<sup>24</sup>. Comunque, piano e distinguamo, avrebbe detto Michele Barbi, allievo di Alessandro D'Ancona e di Pio Rajna (il Rajna di Montale)<sup>25</sup> e lucido alfiere, con Ernesto Giacomo Parodi, della nuova filologia<sup>26</sup>. Distinguiamo: di contesto in contesto, di testo in testo (sia esso letterario, figurativo, spaziale o spettacolare), di caso in caso; consapevoli dei rischi ermeneutici insiti nelle generalizzazioni e dell'assenza di rapporti gerarchici nei moderni saperi. Attenzione, dunque: pensare non globalmente la storia del teatro, aprioristicamente ponendo al vertice i testi sopravvissuti – feticismo della scrittura –, è fuorviante e persino una «tristezza» che «impedisce di pensare il teatro»<sup>27</sup>. Equivale a pensare la storia delle città come una storia di sopravvissute pietre, di monumenti, dimenticando i cittadini e gli stranieri, i comportamenti degli uomini e i loro modi di vivere lo spazio e il tempo. Ha osservato un valente studioso della tragedia attica:

non possiamo adottare come unica referenza i drammi integri sopravvissuti e farne il cardine della nostra lettura, tanto se ci misuriamo col fenomeno nel suo complesso,

<sup>20</sup> Per scrivere la sua storia dello spazio del teatro: vd. F. Ruffini, *Estremismo e teatro. Conclusioni sui manuali* (2004), ora in RUFFINI 2014, p. 184. E cfr. CRUCIANI 1992.

<sup>21</sup> TAVIANI 2002-2003, p. 20. E vd. DE MARINIS 2011, pp. 9-18.

<sup>22</sup> Cfr. FERRONE 2011<sup>2</sup>, pp. XIII-XXX.

<sup>23</sup> Cfr. ALONGE 2011, p. 637.

<sup>24</sup> Cfr. TAVIANI 2010, p. 18 (per Macchia); TAVIANI 1993, p. 268 (per le parole di Croce).

<sup>25</sup> *A Pio Rajna*, in BETTARINI-CONTINI 1980, p. 519 (*Quaderno di quattro anni*).

<sup>26</sup> Cfr. BARBI 1938. E si veda MAZZONI 2017.

<sup>27</sup> TAVIANI 1995, p. 235. Il volume è stato ripubblicato nel 2010, in edizione rinnovata e accresciuta, con il titolo *Uomini di scena uomini di libro. La scena sulla coscienza*, Roma, Officina edizioni).

cioè con la vita teatrale di Atene [...], quanto se ci proponiamo di interpretare il singolo dramma. È sempre meno legittima la pretesa di forzare il singolo testo, per noi già privo della dimensione scenica e della componente musicale, a schiuderci i suoi segreti [...] prescindendo dalle interazioni col più ampio contesto della produzione teatrale. [...] Se riusciamo a riconquistare un'ottica d'insieme e restituiamo i drammi [...] al contesto nel quale sono stati prodotti, la creatività dei singoli autori ci appare *relazionale* piuttosto che assoluta, condizionata com'è dal contesto agonistico (i 'festival' teatrali) e dall'intreccio di relazioni fra testi che spesso [...] trattano i medesimi soggetti<sup>28</sup>.

Si aggiunga un'ovvietà: la storia della drammaturgia ateniese del V a. C. è anzitutto storia di un teatro in azione agganciato a una epoca 'aurale', al lavoro dell'attore (dal poeta in scena all'attore interprete), alle drammaturgie dello spazio e destinato a una udienza dalle esigenze mutevoli. I testi teatrali di quell'età, non è inutile ribadirlo, sono «partiture nate per lo spettacolo agonale e non per la lettura». Come tali vanno ispezionati in chiave 'scenotecnica', filologicamente analizzando ogni «funzione scenica inscritta nel tessuto verbale» (così Angela Andrisano e non si può che consentire)<sup>29</sup>, incluse le strategie di comunicazione visiva. Ed è vero che nell'Atene del V a. C. il *theatre space* del teatro di Dioniso sulle pendici meridionali della Acropoli era metafora spaziale della *polis*<sup>30</sup>.

Più in generale. La storia del teatro, o piuttosto dello spettacolo, non è una disciplina gerarchica fatta solo di monumenti testuali o architettonici. È, invece, 'eversiva' storia *a-centrica* declinata *al plurale*. Storia di relazioni, di processi e di pratiche fondata sull'interrogatorio incrociato di fonti, testi e documenti diversi; sulla reinvenzione costante dei campi d'indagine e sulla conoscenza affilata della storiografia. Storia di contesti politici, culturali e artistici. Di attori e di attrici. Di donne, uomini, gruppi sociali. Storia di persone. Ancora. Diffidiamo dalle griglie metodologiche 'universali' preventive, valide a tutte le latitudini e per tutte le epoche. Privilegiamo invece il dato storico concreto legato a luoghi e spazi particolari, nella convinzione che anche per disegnare i concetti generali, aprirsi alla comparazione storica e 'far mondo' occorra prender le mosse da specifici ambienti

<sup>28</sup> AVEZZÙ 2003, pp. 17s., 19. Sulla tragedia attica in scena vd. la articolata sintesi per temi e problemi procurata da POWERS 2014, penalizzata peraltro da sorprendenti lacune bibliografiche. Un lucido sguardo complessivo sul multiforme spettacolo greco resta quello di ROSSI 1997, pp. 751-793.

<sup>29</sup> Cfr. ANDRISANO 2015, p. 24 (<http://dionysusexmachina.it/?cmd=articolo&cid=185>).

<sup>30</sup> Cfr. le nitide considerazioni di LONGO 2014, p. 131 (<http://dionysusexmachina.it/?cmd=articolo&cid=163>).

e vivi contesti, da specifici casi e problemi. E nell'arco diacronico di lunga durata che in occidente va dal mondo antico alla fine dell'Antico regime (e ben oltre), promotori organizzatori e realizzatori dell'evento spettacolare costituiscono un trittico inscindibile, da porre in relazione con le basilari drammaturgie dello spazio (l'udienza e la scena, il luogo o l'edificio teatrale)<sup>31</sup>, con l'uso drammaturgico della luce artificiale o naturale (si pensi al «théâtre du matin, ce théâtre de l'aurore» caro a Roland Barthes)<sup>32</sup>, con i meccanismi e i processi di produzione, realizzazione e fruizione di un *determinato* spettacolo, con l'analisi di un *determinato* ambiente e del gusto e delle emozioni provate in quei contesti dagli attori e dagli spettatori. Vale a dire con lo studio della ricordata relazione teatrale attore-spettatore e con lo studio del pubblico nelle sue mutevoli mentalità e composizioni sociali e nei suoi differenti orizzonti di attesa.

Senza trascurare, è ovvio, le strutture drammaturgiche a esso destinate, siano esse *consuntivi di palcoscenico* o drammaturgia *preventiva*<sup>33</sup>, ma nemmeno privilegiandole come unica «vera e globale misura intrinseca di valore»<sup>34</sup>. Sarebbe una sciocchezza ché, lo ha acutamente osservato Gerardo Guccini, nel «caso delle grandi parabole storiche [del teatro italiano] – da Ruzante a Eduardo – gli sviluppi dello spettacolo e quelli della composizione drammatica appaiono tanto strettamente connessi da risultare, se separatamente considerati, non solo privi di riferimenti essenziali, ma pressoché indescrivibili»<sup>35</sup>. Lo stesso, non lo si dirà mai abbastanza, potremmo dire per tanta parte del teatro ateniese del V-IV a. C. oppure per Shakespeare o per Molière.

Si pensi per esempio, onde schivare fuorvianti generalizzazioni, ai «tratti pertinenti» da Capitano della Commedia dell'Arte tardo cinquecentesco individuati filologicamente da Ferrone nel Riccardo di *Richard III* e nel protagonista dell'*Othello*; oppure al dittico «Scaramouche enseignant» (Tiberio Fiorilli)/«Elomire estudiant» (Molière) giusta le didascalie di una famosa acquaforte seicentesca raffigurante l'attore italiano che, con la fru-

sta in mano, addestra Molière. Segnali, tra i tanti, di una collettiva tradizione drammaturgica sovranazionale, irriducibile alla geografia delle storie letterarie<sup>36</sup>. Una tradizione drammaturgica consuntiva, fluida e perciò vitale, vissuta all'insegna della scena e dell'azione, come della tempestiva registrazione della cronaca coeva; e, infine, del 'rapimento', del *remake* e del meticcio di testi, ipotesi e tecniche performative. Affermava Molière nell'avviso *Au lecteur* dell'*Amour médecin* rappresentato a Versailles nel settembre 1665, ripreso in quello stesso mese nel teatro del Palais-Royal e quindi finalmente pubblicato l'anno seguente dopo molte repliche:

«Ce n'est ici qu'un simple crayon; un petit impromptu, dont le Roi a voulu se faire un divertissement. [...] Il n'est pas nécessaire de vous avertir qu'il y a beaucoup de choses qui dépendent de l'action; On sait bien que les Comédies ne sont faites que pour être jouées, et je ne conseille de lire celle-ci qu'aux personnes qui ont des yeux pour découvrir dans la lecture tout le jeu du Théâtre»<sup>37</sup>.

Anche in questo caso si era consumato il passaggio di scena in pagina. E quei lettori-spettatori che, mentre ancora imperversava la cabala dei devoti<sup>38</sup>, avevano assistito anche agli allestimenti di *Tartuffe* (maggio 1664) e del *Dom Juan* (febbraio 1665) avranno ben capito quel saggio consiglio di Molière, ancora oggi cogente sul piano del metodo per chi voglia distinguere fra le cristallizzazioni letterarie proprie del teatro in pagina e gli specifici contesti e processi di produzione, realizzazione e fruizione dell'evento teatrale. Ha scritto Nando Tavianì: «mi piacerebbe sostenere la tesi secondo cui Molière andrebbe visto all'interno della storia della Commedia dell'Arte [...], e considerandolo proprio come un comico dell'Arte fra gli altri. Francese, ma che importa!»<sup>39</sup>. Fu in Molière, scriveva Croce, che passò «il fiore delle invenzioni e fantasie della commedia dell'arte italiana»<sup>40</sup>.

<sup>36</sup> Cfr. FERRONE 2009, pp. 27s., 36-42. Sottolinea giustamente l'esigenza «di infrangere la geografia buona per le storie letterarie» anche TAVIANI 2007<sup>4</sup>, p. 497. Per l'acquaforte di Laurent Weyen *e.g.*: MACCHIA 1976<sup>2</sup>, pp. 18, 74; FERRONE 2014, pp. 239s. e fig. 53. Più in generale, per l'iconografia dedicata a Tiberio Fiorilli: GUARDENTI 1990, vol. I, pp. 60, 237-239; vol. II, 153-157, figg. 228-236.

<sup>37</sup> In Molière, *Œuvres complètes* (FORESTIER 2010, to. I, p. 603). Per una ricognizione della *pièce*: DANDREY 2006.

<sup>38</sup> Si veda la *Notice* premissa da Forestier e Bourqui a *Le Tartuffe*, in FORESTIER 2010, to. II, pp. 1354-1389: 1369-1371.

<sup>39</sup> TAVIANI 2007<sup>4</sup>, p. 497. E cfr. TAVIANI 2011, pp. 251ss., ragionando sulla sopra citata nuova ediz. delle opere complete di Molière nella «Bibliothèque de la Pléiade».

<sup>40</sup> CROCE 1933, p. 513.

<sup>31</sup> Cfr. MAZZONI 2003, *passim*. E vd. DE MARINIS 2000, pp. 29-51; MANGO 2003, pp. 171-228 (3.2 *Drammaturgia dello spazio*).

<sup>32</sup> BARTHES 2002a, p. 320; e cfr. BARTHES 2002b, pp. 51-59 (in particolare pp. 53s. sul teatro *en plein air*).

<sup>33</sup> Cfr. il fondante contributo di FERRONE 1988, pp. 37-44.

<sup>34</sup> Così, in un inconsueto calo di tensione ermeneutica, uno studioso di razza come FOLENA 1970, p. XIII (cfr. anche *ivi*, p. XVI).

<sup>35</sup> GUCCINI 2013, p. 3.

E non si dimentichi la capitale differenza tra «il teatro che parte da un testo e se ne lascia guidare» e «il teatro che arriva ad un testo e che, ovviamente, si lascia guidare da qualcos'altro»<sup>41</sup>. A teatro, dice Jean-Claude Carrière, non «ha senso dire che un'opera è perfetta e quindi non si cambia più. Questo vale anche per la scrittura»<sup>42</sup>. Si valuti poi al giusto la centralità dello spazio del teatro per la drammaturgia in azione. Diamo la parola a quello straordinario osservatore di attrici e di attori che fu Carlo Goldoni:

dirò a questo proposito un'osservazione che ho fatto colla pratica e con il tempo. Nella scelta delle azioni, sieno tragiche, sieno comiche, o musicali, conviene avere un riguardo alla qualità del Teatro, cioè alla sua grandezza. In un Teatro picciolo riescono bene alcune azioni leggere, familiari o critiche, ma in un Teatro grande colpiscono difficilmente, e conviene scegliere azioni grandiose, strepitose, massicce. [...] In fatti alcune Commedie, che mi sono riuscite mirabilmente nel Teatro di Sant'Angiolo, non farebbono lo stesso effetto in quelle di San Luca<sup>43</sup>.

Aggiungo, con Peter Brook, che «nessuna esperienza fresca e nuova è possibile se non c'è uno spazio puro e vergine, pronto ad accoglierla», e «un buon spazio è uno spazio in cui convergano molte energie differenti»<sup>44</sup>. Per contestualizzare il significato di tale affermazione si legga ciò che la precede: «Al tempo in cui scrissi *Il teatro e il suo spazio*, coloro che cercavano un "Teatro Popolare" credevano che tutto quello che era "per la gente" avesse automaticamente vitalità, in contrasto con qualcosa che vitalità non aveva, e che si chiamava "Teatro d'Élite". Al contempo l'"Élite" si considerava privilegiata e partecipe di una seria avventura intellettuale, in forte contrasto con il magniloquente e debole "Teatro Commerciale". Intanto chi lavorava sui "Grandi Testi Classici" era convinto che la Cultura con la "c" maiuscola iniettasse nelle vene della società una qualità ben superiore all'adrenalina di bassa lega messa in circolo da una volgare commedia. D'altro canto, la mia esperienza negli anni mi ha insegnato che tutto questo è assolutamente falso»<sup>45</sup>. Superfluo chiosare.

Sempre con Brook sappiamo che la parola drammaturgica «non nasce

come tale, ma è il prodotto finale di qualcosa che in origine è un impulso a esprimersi, stimolato da un atteggiamento, un comportamento». Un processo dinamico che riguarda sia il drammaturgo che l'attore: la «parola è una piccola parte visibile di una gigantesca costruzione invisibile»<sup>46</sup>. E Eduardo: «nemmeno quando va in prova una commedia il copione è definitivo; nemmeno quando va in scena! Il terzo atto di *Napoli Milionaria!* l'ho scritto tre volte e la terza è stata dopo che era già andata in scena»<sup>47</sup>. Drammaturgia consuntiva fluidamente generatasi sulle tavole del palcoscenico e frutto di una serie di spettacoli dedicati a un medesimo copione<sup>48</sup>. Eppure ancora oggi vi è chi scrive: «il teatro non è solo 'letteratura', dal momento che le invarianti della scrittura si confrontano con le variabili della messinscena»<sup>49</sup>. Ma non è economico separare il testo dal copione perché così facendo si ripropone, sul filo di una mentalità letterata, la vecchia dicotomia tra *Drama* e *Theater*, vale a dire l'improduttiva contrapposizione tra una storia del teatro intesa o come mero studio della cristallizzata letteratura drammatica o, al contrario, come *theaterwissenschaft*. Non basta: quale teatro? Quale scrittura? Si prenda atto che la centralità del dramma riguarda solo una parte minoritaria del teatro d'occidente<sup>50</sup> e si «potrebbe benissimo dire che il percorso scena-testo sia altrettanto e forse più economico e probabile del percorso speculare»<sup>51</sup>.

Recensori emozionati «di spettacoli non visti»<sup>52</sup>, esemplare il caso della rappresentazione inaugurale dell'Olimpico di Vicenza<sup>53</sup>, non crediamo né nella ricordata dicotomia *Drama* e *Theater*, né nella preconcepita opposizione teatro di drammaturgia/teatro di scrittura scenica<sup>54</sup>, né, tantomeno, negli approcci semiotici novecenteschi, purtroppo ancora circolanti, superficialmente applicati al testo teatrale (parlo *e.g.* dei deittici pasticci di *Teatro e romanzo* di Cesare Segre)<sup>55</sup>.

Naturale che se indagato correttamente, dico nel suo specifico orizzonte

<sup>46</sup> BROOK 1998, pp. 24s.

<sup>47</sup> In QUARENGHI 1986, p. 60.

<sup>48</sup> Si riveda n. 33.

<sup>49</sup> PETRONE-BIANCO 2010, pp. 5-7: 5.

<sup>50</sup> Cfr. *e.g.* la lucida sintesi di LEHMANN 2013, p. 5.

<sup>51</sup> TAVIANI 2011, p. 249.

<sup>52</sup> RUFFINI 2011, p. 476. Saggio riproposto in RUFFINI 2014, pp. 91-106.

<sup>53</sup> Cfr. MAZZONI 2010<sup>3</sup>, pp. 87-207. E si veda la recensione a questo volume di RUFFINI 1998, p. 27.

<sup>54</sup> Su questo nodo metodologico concordo con quanto scrive MANGO 2003, p. 160.

<sup>55</sup> Cfr. SEGRE (1984, in particolare pp. 3-14, cap. I, *Contributo alla semiotica del teatro*). Si vedano in proposito le giuste obiezioni di TAVIANI 1993, pp. 253-256.

<sup>41</sup> F. Ruffini, *Guerra e pace*, in RUFFINI 2014, pp. 121-134: 128.

<sup>42</sup> CARRIÈRE 1998, p. 78.

<sup>43</sup> *L'Autore a chi legge* de *La donna di testa debole o sia La vedova infatuata*, in ORTOLANI 1959<sup>3</sup>, vol. V, p. 108.

<sup>44</sup> BROOK 1994, pp. 12, 15.

<sup>45</sup> Ivi, pp. 14s.



storico-culturale-letterario-spettacolare, il testo drammatico, per chi sappia leggerlo filologicamente estraendone i 'fossili' di palcoscenico, possa rivelarsi anche una miniera preziosa di conoscenza di un perduto fare teatro. Esempari, sul versante italiano, il caso Ruzante, il caso Giovan Battista Andreini, il caso Goldoni o quello Pirandello (penso specialmente alle dimostrazioni storico-filologiche di Ludovico Zorzi e di Siro Ferrone, a non pochi volumi della officina della Edizione Nazionale delle opere di Carlo Goldoni e alla esemplare edizione critica delle *Maschere nude* procurata da Alessandro d'Amico per i «Meridiani» Mondadori)<sup>56</sup>.

Mentre la sua preconcepita letteraria egemonia è sterile. Ha scritto Eugenio Barba: «Che cos'è il teatro? Un edificio? [...] È un'istituzione, un nome, uno statuto? Il teatro sono gli uomini e le donne che lo fanno»<sup>57</sup>. Chi ancora oggi sottovaluta l'importanza del teatro materiale e del lavoro collettivo intrinseco ai processi produttivi e creativi dello spettacolo, pregiudizialmente rivendicando, all'insegna della letteratura, la citata supremazia del dato testuale<sup>58</sup>, segue solo e soltanto un vecchio *a priori* della cultura d'occidente. Gli «*a-priori* di natura ideologico-religiosa [...] possono produrre dal punto di vista scientifico letterali catastrofi», avvertiva nel 1981 Zorzi<sup>59</sup>, che diffidava dalla «pretesa di verità del logos»<sup>60</sup> e ripudiava la storia del teatro intesa come «*passe-partout* critico ancillare della letteratura»<sup>61</sup>, privilegiando l'analisi teatrale *globale* acclimatata in ben determinati

orizzonti storici e culturali e all'insegna di «un'idea assolutamente nuova di testo teatrale, cioè *totale*»<sup>62</sup>.

Concludendo: quando della storia del teatro non si abbia una visione letteraria 'alta' e dicotomica, ma trasversale laica e meticcata, la drammaturgia si rivela spesso, nelle sue diverse declinazioni nei tempi lunghi della storia, creazione a più mani, fluida, in divenire, che elabora molteplici linguaggi artistici ed è collegata ai processi produttivi e ricettivi, alle istanze dei committenti, allo spazio scenico, agli attori e agli spettatori. Ne deriva, giova ripeterlo, una storia del teatro *fluida a-centrica al plurale*. Capace cioè di non cristallizzarsi in sé stessa; di far leva su differenti punti di forza per giungere all'essenza di un fenomeno; di elaborare senza sofismi il lutto della perdita dell'oggetto ermeneutico superando così le iterate «retoriche dell'arte fuggitiva»<sup>63</sup>; di annullare false problematiche quali il falso problema testo sì, testo no<sup>64</sup>, o quello altrettanto falso della fedeltà al testo; di illuminare di nuova luce i propri densi contesti svelando le interazioni dialettiche tra *urbs*, *civitas* e spettacolo; di abbattere gli steccati disciplinari perseguendo metodi via via diversi dettati dai differenti terreni da dissonare; e, infine, questione decisiva, d'inventare, di volta in volta, le proprie fonti in modo originale facendo ricorso anche, in alcuni casi soprattutto, a documenti analogici, insospettabili ai più, messi a illuminante confronto con le fonti dirette.

Università di Firenze, ottobre 2017

<sup>56</sup> Quanto a Zorzi faccio riferimento specialmente alla insuperata ediz. einaudiana del teatro del Ruzante (ZORZI 1967). Cfr. poi FERRONE 1988; 1994; 2011<sup>2</sup> (in particolare il cap. V. *Arlecchino rapito* e il cap. VI. *Lelio bandito e santo*); 2002, pp. 9-39 («Edizione nazionale delle Opere di Carlo Goldoni», d'ora in poi EN); 2011, pp. 9-45 (EN); e cfr. altresì MAMONE 2007, pp. 9-91 (EN). Imprescindibile, dicevo, la documentatissima ediz. curata da Sandro d'Amico per «i Meridiani»: D'AMICO 1986-2007 (il vol. IV, curato da D'Amico in collaborazione con A. Tinterri, comprende anche le *Opere teatrali in dialetto*, a cura di A. Varvaro, con un saggio introduttivo di A. Camilleri). E vd. FERRONE 1986, pp. 100-107.

<sup>57</sup> BARBA 1993, p. 153.

<sup>58</sup> Cfr. ALONGE 2011. Per un approccio metodologico fruttuoso, fluidamente problematico nella diversità dei punti di vista: FERRONE 1988; 1994; TAVIANI 1993; DE MARINIS 2004, pp. 95-102; GUARINO 2005, pp. 104-134 (cap. IV. *Teatri, libri, scritture*); DE MARINIS 2013, pp. 25-35: in particolare pp. 30s., 34 e n. 19; GUCCINI 2013; F. Ruffini, *Guerra e pace*, in RUFFINI 2014, pp. 128s. (*La questione del testo*); nonché l'utile ricapitolazione di FERRARESI 2014, pp. 435-456.

<sup>59</sup> In una lezione da lui tenuta nel marzo di quell'anno presso la sua cattedra di Storia dello spettacolo all'Università di Firenze. Cito da LAPINI 1985, p. 31. Sullo studioso: MAZZONI 2014.

<sup>60</sup> Così a p. 63 dell'ancora fondamentale volume zorziano *Il teatro e la città. Saggi sulla scena italiana* (ZORZI 1977).

<sup>61</sup> Le parole di Zorzi si leggono in LAPINI 1985, p. 30 n.

<sup>62</sup> MAMONE 1985, p. 39 (mio il corsivo).

<sup>63</sup> GUARINO 2005, p. 5. Sul topic della assenza dell'oggetto ermeneutico: ivi, pp. V-XI (*Premessa. L'oggetto mancante e la memoria vivente*), nonché, più di recente, DE MARINIS 2014, pp. 189-190 (<http://annali.unife.it/lettere/article/view/1078/880>; ultimo accesso 8 dicembre 2016).

<sup>64</sup> Si vedano e.g. le osservazioni di F. Ruffini, *Guerra e pace* (RUFFINI 2014, p. 129).