

Dramma e romanzo sono la stessa cosa?

di Enrico Bernard

Discorso tenuto alla Indiana University di Bloomington il 27 ottobre 2009

Si può leggere in chiave teatrale un poema o un romanzo? Goldoni nelle "Memorie" affronta questo argomento con un simpatico aneddoto:

"(...) i miei amici volevano assolutamente che mi dessi a qualche altro argomento da romanzo... Stanco delle loro insistenze finii col dire che invece di leggere un romanzo per cavarne una commedia, preferivo comporne una con la quale si potrebbe fare un romanzo."¹

Goldoni romanziere mancato, - quantunque le "Memorie" rappresentino un capolavoro letterario autobiografico, - resta come in attesa di una prosecuzione narrativa della sua opera drammatica. Ci sarà infatti un seguito fondamentale, Manzoni. La staffetta avviene nel giro di pochi anni: alla morte di Goldoni nel 1793 il testimone passa idealmente a Manzoni, *classe* 1795. L'argomento merita naturalmente uno studio a parte. Accenno solo al fatto che l'evidente natura narrativa dell'opera teatrale di Goldoni indubbiamente contribuisce a formare lo stile realista, l'uso del dialetto, le cosiddette scene di massa (o popolari), la visione della vita e soprattutto la strategia e la posizione dell'autore nei confronti dei personaggi, insomma l'insieme delle strutture narrative che Manzoni raccoglie e ripropone. I personaggi manzoniani sembrano infatti staccarsi dalle pagine de "I promessi sposi" per trasferirsi sul grande palcoscenico del mondo come in una vera e propria rappresentazione teatrale. Tra il 1816 e il 1822 Manzoni scrisse inoltre due tragedie, "Il Conte di Carmagnola" (1816) e "Adelchi" (1822), frutto di un'attenta riflessione teorica sul teatro e sul genere tragico in particolare. Il tutto a testimonianza del fatto che tra Goldoni romanziere (più o meno mancato) e Manzoni drammaturgo (più o meno incompiuto) scorre lo stesso sangue narrativo e drammatico.

La premessa lascia intedere la vastità dell'argomento: restando in Italia, si va dalle origini comiche delle farse atellane a Plauto, dal teatro medievale a Dante, da Petrarca a Machiavelli, da Pietro Aretino a Goldoni, Pirandello, Eduardo, Pasolini, Dario Fo, Natalia Ginzburg, fino alle nuove generazioni di drammaturghi attualmente attivi nel nostro idioma. Se poi si pensa all'origine drammatica, teatrale, di tutte le lingue romanze, va da sé che il teatro rappresenti una sorta di *train d'union* tra lingua e letteratura - anche e soprattutto in Italia.

¹ Carlo Goldoni, "Memorie", cap. XI, Bur, Milano 1980, p. 291.

L'italiano - che tra breve compirà mille anni! - si forma intorno al X secolo in seguito alla trasformazione *tropica* della liturgia religiosa, originariamente in latino, nelle sacre rappresentazioni, prima; e nelle laudi medievali successive in "volgare": l'italiano delle origini che consente la comprensione popolare dei significati dei misteri. La funzione religiosa necessita insomma di essere illustrata e spiegata teatralmente (da qui la successiva teatralità di Giotto, ad esempio). Tutto ciò avviene tramite il racconto orale - una forma di affabulazione - e l'elaborazione dei giullari, dei comici, dei cantari, che oltre al tema religioso, si fanno carico di problematiche umane, quotidiane e sociali. Come accade ad esempio nei "Misteri buffi" rielaborati da Dario Fo in cui Cristo si umanizza e soffre i dubbi e le angosce quotidiane della gente comune.

*"Perché un autentico dramma sia possibile, è necessario che il latino della liturgia faccia luogo ad una lingua magari rozza ed elementare ma più in grado di aderire al reale... Sicché l'avvento del dramma in volgare si delinea come fatto inevitabile e necessario"*²

Questo processo linguistico è reso possibile dalla riscoperta del dialogo che permette la formazione di una drammaturgia sulle precedenti liturgia religiosa. Un po' quello che originariamente avvenne col passaggio dalle celebrazioni dionisiache al dramma attico nell'antichità ellenica. Censurato nel medioevo cristiano per motivi religiosi (viene infatti ritenuta peccaminosa la finzione stessa), l'atto teatrale rinasce, alla fine del medioevo, nel convento di San Gallo (IX sec.) in Svizzera quando alcuni monaci, tra i quali Notker e Tutilone, inseriscono un breve dialogo impreveduto (il "Quem quaeritis") tra la madre di Cristo e l'angelo che annunzia la risurrezione. L'innesto del dialogo drammatico-teatrale nella liturgia latina rende possibile il passaggio dal dramma liturgico al cosiddetto "ufficio drammatico", ossia l'incunabolo del teatro moderno. Così infatti la liturgia diventa spettacolo (ripeto: come accadde all'origine del teatro arcaico nato come funzione religiosa in onore di Dioniso, prima che il drammaturgo attico ci mettesse il dialogo), lo spettacolo diventa *cultura*, cioè scende in piazza uscendo dalle chiese, avvalendosi di una lingua, il volgare, che, grazie all'elaborazione drammatica e lirica, si trasforma nel dolce stil novo del XII e XIII secolo.

Il testo drammaturgico assume dunque una certa importanza non solo nella formazione del "volgare", ma anche nel processo di affinamento quale lingua "dolce" e nell'evoluzione della letteratura nazionale. L'italianista Eugenio Ragni, al quale ho sottoposto queste mie osservazioni preliminari, mi scrive:

*"La diffusione del volgare NON letterario (da cui poi deriverà quello letterario) presso un pubblico che lo parlava quotidianamente, ebbe come veicolo primario una serie di fattori eminentemente teatrali, che vanno appunto dalle sacre rappresentazioni "volgarizzate" ai Cantari, cioè all'opera benemerita dei cantastorie che andavano nelle piazze nelle giornate di mercato e non solo diffondevano il volgare, ma le storie bibliche, gli eroi delle saghe classiche (Enea, Ulisse, le storie "de Troia e de Roma", quelle dei cavalieri della Tavola Rotonda, ecc.): il tutto "teatralizzando" la materia non soltanto con la recitazione delle battute versificate, ma soprattutto con cartelloni su cui erano disegnate le scene relative al racconto che andava narrando. Senza dire che lo facevano su un palco più o meno grande, ma pur sempre un palco, anche se ancora poco scenico."*³

² Agostino Lombardo, "Storia del Teatro", Eri edizioni Rai, Torino 1962 pp. 50-51.

³ Lettera ad Enrico Bernard del 22 maggio 2009.

Sottolineo questo merito della drammaturgia italiana che, pure, fornisce a Dante molti elementi dell'impalcatura della *"Divina Commedia"* che innegabilmente presenta una struttura teatrale, *"modificata - precisa Ragni - ma non estranea a quella delle sacre rappresentazioni"*.

Va anche detto che l'intuizione della valenza teatrale del poema dantesco non è mia e non è neppure nuova. È di Niccolò Machiavelli che nel *"Dialogo intorno alla lingua"* (dialogo, si noti bene, più che discorso) del 1515 cioè pochi mesi prima di iniziare la stesura di una commedia, *"La mandragola"*, scrive: *"Ma perché io voglio parlare un poco con Dante, per fuggire 'egli disse' ed 'io risposi', noterò gl'interlocutori davanti."*

Così Machiavelli imposta un vero e proprio dialogo teatrale sull'origine del dolce stil novo. La questione strettamente linguistica (e la polemica di Machiavelli con Dante sull'origine del dolce stil novo con relativa accusa di "plagio") non è in discussione: qui infatti si sta *solo* cercando la radice teatrale della letteratura italiana. E mi par bene che l'autore del *"Principe"* colga appieno la struttura drammaturgica della *"Divina Commedia"* sottolineando quel *"egli disse ed io risposi"* che sostituisce teatralmente con gl'interlocutori a recitar battute per meglio comprendere i termini della questione. Luigi Blasucci commenta il passo del *"Discorso"*:

"Sottolineiamo quel 'un poco', che è la spia più significativa della metamorfosi concetto-personaggio. Il dialogo che segue non è affatto un espediente didascalico, come si può ritrovare in tanti trattatisti del tempo, ma ha i caratteri di un vero colloquio tra persone vive".⁴

L'intuizione di Machiavelli ha naturalmente stimolato un'analisi approfondita, non solo della teatralità di Dante - su cui molto si è scritto, - ma anche sul rapporto di Dante col teatro del suo tempo. Su questo tema specifico si è espressa un'ampia letteratura critica⁵ che qui non posso che esemplificare con una citazione delle fonti a cui attinge Dante stesso.

Mi riferisco ad una delle Laudi delle Sacre rappresentazioni Umbre dell'inizio del XIII secolo: *"La discesa di Cristo all'Inferno"*: un testo drammaturgico complesso che tematicamente, figurativamente, metaforicamente e linguisticamente non può non rientrare nel *background* culturale di Dante.

L'INFERNO, *A Cristo:*

Chi se' tu, che me descio glie

Quil che, 'l mortal peccato lega?

Chi se' tu, che 'l Limbo spoglie.

Enverso te ciascun sì priega?

Chi se' tu, tal combattetore,

Ch'hai vinto el nostro gran furore?

Chi se' tu, che tanta luce

Daie a quiste scure parte?

Chi se' tu, che mo' conduce

sopra de noi aie tal carte?

⁴ Luigi Blasucci, *"La letteratura italiana"* Bur, Milano 2005, vol. 6, pag. 76,

⁵ *"Dante e il teatro"* è ad esempio il titolo di una conferenza del 7 febbraio 2006 di Pier Mario Vescovo dell'Università di Venezia Ca' Foscari incentrato sulle messe in scena del divino poema.

La breve citazione bene illustra come in questa *"Discesa di Cristo all'Inferno"*, in qualità di "estraneo", vi sia teatralmente già l'essenza drammatica della *"Divina Commedia"* che quindi è commedia dialogata (come asserisce Machiavelli) sulla base della grande spiritualità e forza immaginativa espressa dal teatro tardomedievale. Tema, questo del rapporto tra Dante e il teatro medievale, trattato comunque dagli studi di Mario Manlio Rossi (*"Il lato drammatico della Divina Commedia"* in Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, tomo CXXI, 1962-63, pp. 391-441), di Umberto Bosco (*"Dante e il teatro medievale"* in Studi filologici e letterari, Padova, Antenore, 1977 vol. I pp. 135-147), di Rino Mele in *"Nel giallo della rosa sempiterna, sulla teatralità di Dante"* (2006), nonché di Paolo De Ventura in *"Dramma e dialogo nella Commedia di Dante"*.

Chiamo in causa la bibliografia poiché un saggio in particolare mi ha incuriosito per la sua apertura all'attualità, che è il punto cui voglio arrivare in breve. Mi riferisco allo studio di Peter Armour dal significativo titolo *"Comedy and the Origins of Italian Theatre around the time of Dante"* incluso in *"Writers and Performers in Italian Drama from the time of Dante to Pirandello"* (The Edwin Mellen Press, 1991, pp. 1-32). In qualche modo ecco che la teatralità di Dante si presenta come un argomento che, al di là dell'interesse filologico, interviene nella questione della grande drammaturgia italiana il cui filo rosso è tracciabile attraverso Machiavelli-Goldoni-Pirandello-Eduardo.

Potrei, a questo punto, rafforzare la tesi della teatralità della letteratura con l'aiuto di Petrarca che, in sintonia con la *"Divina commedia"*, in cui sono protagonisti Dante e Virgilio, affida ad un corposo testo teatrale *"Il segreto"* (*Secretum*, 1342-43) il suo incontro filosofico, teologico ed esistenziale con Sant'Agostino. Non entro nel merito dei rapporti di Petrarca con Dante e delle analogie e rimandi - e rivalità vere e presunte - tra la *"Divina Commedia"* e il *"Secretum"*. Voglio solo citare un passaggio del proemio petrarchesco in cui si legge:

*"Ed io, acciò che, come dice Tullio, non si interponga troppo spesso **dissi e disse**, e acciò che la cosa paia davanti agli occhi e **rappresentata da uomini presenti**, le sentenze dell'egregio collocutore e mie non ho separato con altro circuito di parole, ma con la propria descrizione de' propri nomi: e questo modo mio di scrivere io l'ho imparato dal mio Cicerone: e lui prima da Platone l'aveva imparato".⁶*

Da questo brano bene si comprende la critica che Petrarca, oltre un secolo e mezzo prima di Machiavelli, rivolge a Dante: cioè di "aver dissimulato" la struttura teatrale dell'opera che così perde di attualità non essendo più *"rappresentata da uomini presenti"*.

Questa ulteriore testimonianza mi incoraggia a sostenere che l'approccio letterario al testo teatrale andrebbe rovesciato una volta per tutte: è necessaria una (nuova) valutazione teatrale della letteratura, non viceversa. Ma purtroppo il teatro viene spesso trascurato dalla critica letteraria, che lo considera quasi un prodotto secondario, raramente degno di valenza letteraria. Un rammarico mi accomuna ad altri studiosi e appassionati di drammaturgia come ad esempio Domenico Pietropaolo che lamenta:

"Purtroppo la disciplina degli studi teatrali fa ancora molta fatica a conquistarsi lo statuto di autonomia scientifica ed istituzionale che ad essa compete, vedendosi costretta nella maggior parte delle nostre università a farsi spazio all'interno di rigide strutture concepite per lo studio della letteratura".⁷

⁶ Francesco Petrarca, *"Il segreto"*, Società Editrice Fiorentina, Firenze 1947, p. 6.

⁷ Domenico Pietropaolo, *"Regia e Filologia negli studi teatrali"*, UP, Toronto, pag. 1492.

Il discorso di Pietropaolo sulla doppia natura, letteraria e scenica, del testo teatrale, può essere a sua volta ampliato sul tema della teatralità del testo letterario. E va da sé, in quest'ottica, un accenno all'unidimensionalità della critica letteraria che, confinando spesso e volentieri il testo teatrale in una nicchia, trascura di fatto l'essenza drammaturgica della letteratura non destinata immediatamente alla rappresentazione.

Di questa trascuratezza si fa ad esempio portavoce un personaggio di Eduardo, il Capocomico Campese, che ne *"L'Arte della commedia"* sostiene di sentirsi "escluso" dalla vita civile e non solo culturale del Paese in quanto, appunto, uomo di teatro. Esclusione che, alla luce di quanto detto - ossia che il teatro è il motore da cui scaturiscono la lingua e la letteratura nazionale, compreso il divino poema dantesco - è causa di una lacuna nella cultura italiana.

La questione della nascita della letteratura e della poesia come forme di rappresentazione (orale, scenica ecc.) permette di ampliare il discorso di Pietropaolo, circa la necessità di una analisi non solo letteraria e testuale dell'opera drammatica, ma pure come forma per la scena, proponendo una piccola rivoluzione copernicana: si può leggere in chiave teatrale un poema o un romanzo? La risposta a questa domanda sarà - come vedremo - che la letteratura è di per sé una forma di rappresentazione teatrale. Un fare teatro con un "medium" diverso: la pagina stampata e rilegata al posto del palcoscenico o della parola recitata - come ricordavo all'inizio citando il divertente aneddoto goldoniano.

Molti dei romanzieri italiani del '900 si sono cimentati col teatro raggiungendo risultati importanti come Pasolini, Sciascia e Savinio, di buon livello drammaturgico come Moravia e Bernari, o di non eccelso valore come Zavattini, Umberto Eco e Camilleri o Corrado Augias e Claudio Magris. In questi casi tuttavia abbiamo a che fare sempre con narratori che una, due o tre volte hanno tentato la drammaturgia come percorso alternativo, cioè come una forma di "toccata e fuga" in un mondo estraneo alla propria ispirazione.

Più interessanti sono invece quei fenomeni in cui il narratore si è fuso col drammaturgo: penso a Pirandello ed Eduardo. Anche qui già mi sento obbiettare: ehil, passi per Pirandello il cui corpus di opere anche narrative è attraversato dalla "forma drammatica" e viceversa. Ma che c'entra Eduardo che non si mai cimentato nella narrativa?

Possiamo osservare a questo proposito che la drammaturgia così fortemente teatrale - mi si conceda il pleonasma - di Eduardo rimanda ad una forma di romanzo nel teatro, proprio così come la *"Commedia"* di Dante è una rappresentazione lirica nell'ambito di una metafora teatrale. Mario Mignone nel suo saggio su Eduardo⁸ indica la presenza di una prima forma neorealista letteraria in *"Natale in casa Cupiello"* del 1930-32. Ma c'è anche il fatto che la stessa forma stilistica delle opere di Eduardo allude, per esempio nelle didascalie, ad una letterarietà che va oltre la semplice indicazione per la scena.

L'incipit de *"L'arte della commedia"* è in questo senso illuminante:

"Fa freddo. Lungo il cortile della Prefettura, ancora immerso nella caligine livida di un' alba invernale, si intravede come in un barlume la sagoma di un uomo in età avanzata che cammina avanti e indietro, battendo il passo e tutto raggomitolato in se stesso per difendersi dal freddo. Di tanto in tanto si

⁸ Mario Mignone, "Eduardo playwright", Twayne Publishers, Boston 1984.

*ferma per guardare ansiosamente verso i piani superiori del palazzo, nella speranza che qualcuno si accorga di lui e metta fine a quella lunga attesa. Non si affaccia nessuno, non una sola testa spunta dai finestroni, non appare anima viva... Oreste Campese, tale è il nome del personaggio, è un uomo di circa cinquantacinque anni. Veste abiti modesti e lisi ma puliti e in ordine. Ha il viso segnato dagli stenti di una vita miserabile, gli occhi però sono dolcissimi e ancora pieni di speranze. Tanto per ingannare il tempo, introduce la mano infreddolita in una tasca del vecchio cappotto, fruga e tira fuori una misera borsa di pegamoide giallo, da cui estrae la pipa e qualche pizzico di tabacco ridotto a polvere dal freddo secco. Caricata la pipa, si mette a cercare i fiammiferi e ne trova uno sperduto in un'altra tasca. L'accende strusciandolo sotto la scarpa. Due o tre boccate l'aiutano a darsi l'illusione di poter ancora resistere nell'attesa. Riprende a camminare con rinnovata energia, contando a uno a uno i passi che muove."*⁹

Come si fa, in questo caso, a non parlare di narrativa - anche se siamo alle prese con un'opera teatrale? Il confine tra i generi è, come si vede, sottilissimo. Tanto che il passaggio dal teatro alla narrativa - ossia due generi che hanno il dialogo come base comune - non solo dovrebbe risultare automatico, ma intrinseco all'opera stessa. Poco importa che Dante usi "*egli disse ed io risposi*" al posto della struttura teatrale del personaggio dialogante: come dice Machiavelli nel "*Dialogo*" sempre... dialogo è, dunque teatro. Teatro che è, da sempre, la radice di ogni forma di espressione artistica dell'uomo, pittura, canto e danza inclusi. Ad esempio, è proprio nella "teatralità" che Dante e Giotto trovano e sviluppano, influenzandosi a vicenda, un terreno comune sulla base della rappresentazione e della "messa in scena" delle vicende umane.

Ma tornando alla modernità, il ragionamento mi porta a dire che Pirandello è "narratore" quando fa teatro e, al contempo, è drammaturgo quando scrive prosa, proprio come accade ad Eduardo che è un drammaturgo-narratore per eccellenza. Nessuno del resto pensa che Eduardo avrebbe avuto la benché minima difficoltà a scrivere una novella o un romanzo anziché una commedia sull'idea di "*Natale*"!

Naturalmente non voglio sostenere la tesi estrema che non vi siano differenze sostanziali tra narrativa e drammaturgia. Il romanzo (e la sceneggiatura, che a sua volta rappresenta una forma di prolungamento del teatro con altri mezzi) sottostanno a regole meno rigide rispetto al teatro, ovvero consentono rapidi passaggi di scena, salti temporali e di luogo, digressioni eccetera; tutti meccanismi, insomma, che il testo teatrale nato per la scena può supportare con minor elasticità. Tanto per fare un esempio, il romanzo solitamente fornisce una serie di dettagli descrittivi che in una commedia, recitati, sarebbero mortali di noia. Ma, ciò nonostante, non è sbagliato attribuire una drammaturgia ad un romanzo, - oppure una struttura narrativa ad un testo per la scena: un romanzo può e deve essere tanto drammatico (e drammaturgico) quanto un dramma od una commedia non possono sottrarsi a regole narrative affini al romanzo: e mi riferisco alla suspense, la sorpresa, la struttura del "plot" narrativo.

Richiamo l'attenzione anche su una forma di letteratura che è identica ad un genere drammatico: il monologo. L'intero corpus dell'*Ulisse* di Joyce è fondato sul monologo interiore che ha - ovviamente - equivalente scespiariano nel monologo di Amleto, per fare un esempio semplice. E la tradizione letteraria del monologo interiore ha avuto nella narrativa italiana una grande e ancor oggi vivissima suggestione e tradizione. Basti pensare a Gadda.

Di fronte ad un monologo, come si fa dunque a dire se siamo nel campo della letteratura o in quello teatrale?

⁹ Eduardo de Filippo, "*L'arte della Commedia*", Einaudi, Torino, 2004, pag. 6.

Certamente, pochi narratori italiani riescono a tradurre la propria forza espressiva nell'atto teatrale immediato, così come pochi drammaturghi sono in grado di esprimere in prosa la loro capacità drammaturgica. Ma ciò non toglie che dell'ottimo teatro si fa in prosa narrativa e che, spesso, la narrativa stessa è una forma teatrale, "di prosa" in senso stretto, *in essere*. Questo perché l'atto originario creativo è la "*Rappresent-Azione*", cioè la riproduzione, ripetizione e imitazione di un'azione per scopi dapprima sacrali, poi ludici - in entrambi i casi "critici". In quanto la lingua e, a maggior ragione, il dialogo, sono sempre, come sostiene Thomas Mann sulla scia dei Tragici Greci, una forma "critica della realtà".

All'inizio sostenevo che la letteratura e la lingua italiane hanno radici nel teatro delle sacre rappresentazioni e delle laudi sacre e profane dell'XI, XII e XIII secolo. La domanda che bisogna ora porsi è se sia possibile forzare ancor di più questa affermazione sostenendo che in queste forme di teatro viene a costituirsi il genere romanzesco stesso, - non solo italiano, dato che queste "forme" teatrali sono comuni al resto d'Europa. Quello che infatti colpisce scorrendo i testi della Sacre Rappresentazioni e delle Laudi è il piano narrativo che si sovrappone al cosiddetto "recitativo". I personaggi infatti non sono soltanto nominati all'inizio delle battute come coloro che parlano, ma ne è evidenziata anche l'azione (come in Dante, si noti bene) che non è solo didascalica, ma anche appunto narrativa: *dice uno di quelli poveri, dice il cavaliere, un altro povero dice, risponde il povero, la Madre bacia le piaghe del figliolo e dice così, Ora si suona e balla e Uno dice questa stanza in sul suono...* ecc.

Questa caratteristica narrativa del teatro sacro si concentra e si sviluppa in un nucleo di testi tardomedievali ("*La storia del Re superbo*", "*La rappresentazione di Santa Uliva*" ed altri) che formano la tradizione del Teatro Sacro Romanzesco. Scrive Mario Bonfantini:

"Anche il metro dell'ottava, che domina ovunque, ed era tipicamente narrativo e proprio dei poemi romanzeschi, è indizio significativo... Chiamiamo più propriamente "romanzesco" quel tipo di Sacra Rappresentazione nel quale l'elemento profano ormai predomina: perché il miracoloso è quasi completamente trapassato in meraviglioso, e l'interesse per gli strani casi dei protagonisti e per le trovate sceniche viene a soffocare quasi del tutto lo scopo edificante del dramma".¹⁰

È nella natura stessa dei testi drammatici dell'XI, XII e XIII secolo essere destinati alla lettura più che alla rappresentazione - così come da secoli erano destinate esclusivamente alla lettura, non alla recitazione, commedie e tragedie del teatro latino classico. Il che comporta, come sostiene Agostino Lombardo che "*essi appartengono alla letteratura, non al teatro*".¹¹

Insomma, tutto parte e torna al teatro, come appunto fa Pirandello che - sia in prosa che in drammaturgia - opera sempre all'interno di uno stesso percorso narrativo. Ripetendomi: egli è infatti narratore quando scrive teatro ed è, al contempo, drammaturgo quando fa prosa. Potrei insistere con qualche esempio sulla congenita "teatralità" d'ogni prodotto pirandelliano, portando ad esempio una novella in paragone con la commedia che Pirandello ne ha tratto in seguito: tutta la narrativa di Pirandello è peraltro un dialogo diretto fra personaggi romanzeschi. Tanto che ha fatto quasi sempre pochissima fatica a trasferire in commedia quello che aveva concepito e pubblicato inizialmente come scritto narrativo.

¹⁰ Mario Bonfantini, "*Le sacre rappresentazioni italiane*", Bompiani, Milano, 1942, p. 619.

¹¹ Agostino Lombardo, cit. p. 54.

S'intende che Pirandello è un caso praticamente unico, se non eccezionale, di Giano bifronte, cioè un grande romanziere che è, nel contempo, anche un grande drammaturgo. Ma il trucco c'è, e sta nel teatro che l'Agrigentino ha nelle vene, sangue che costituisce l'essenza "drammatica" della sua opera complessiva. Infatti, in Pirandello non avviene mai un passaggio netto da un genere all'altro, dal teatro alla narrativa, poiché egli resta sempre e comunque fedele al proprio *dna* drammaturgico.

Ecco allora i casi (numerosi) di narratori che, cambiando genere e tentando la strada del palcoscenico raramente danno vita a frutti sostanziosi drammaturgicamente parlando. Certo, Pasolini scrive teatro interessantissimo, ma, se non fosse per la narrativa, per la poesia e il cinema, al "vero" Pasolini che conosciamo mancherebbe qualcosa. Parimenti, l'opera teatrale di Sciascia ("*L'onorevole*") - sia pur molto valida e di estrema attualità - passa in secondo piano rispetto alla sua narrativa. Questo perché Pasolini e Sciascia sono drammaturghi (nel senso completo e classico del termine) non tanto quando scrivono per il teatro, bensì soprattutto quando scrivono teatro nella forma a loro congeniale, la prosa o la poesia.

Tralasciando D'Annunzio, notevole poeta e romanziere ma drammaturgo discusso e discutibile (è un caso opposto a Pirandello: continua a far poesia, spesso retorica, anche quando si cimenta nel teatro), non posso esimermi dal parlare in breve di un "caso" teatrale della letteratura italiana: Italo Svevo. "*La rigenerazione*", "*Con la penna d'oro*" e gli altri suoi drammi sono capolavori del teatro italiano del '900, e solo la morte improvvisa in un incidente automobilistico ha probabilmente impedito a Svevo di rappresentare un'alternativa validissima allo scrittore Agrigentino, cui sette anni dopo, nel 1934, andrà il Nobel. Ma è stata mai condotta a tutt'oggi un'analisi critica esaustiva del rapporto fra il teatro e la narrativa di Italo Svevo? Ha scritto Odoardo Bertani:

"Povero invece è tutt'ora il lavoro critico sull'opera teatrale di Svevo... accenni alla produzione drammaturgica si trovano in molti - ma non in tutti - gli studi dedicati allo scrittore triestino, mantenendosi una separazione di ben relativa plausibilità tra i due campi, quasi che l'autore avesse un doppio e non comunicante cervello creativo"¹².

Va da sé che per Svevo vale il discorso fatto per Pirandello a proposito della capacità drammaturgica innata di inserire il dramma nel romanzo e la prosa nel dramma, quasi come se - e Bertani lo nota bene - il cervello creativo dell'autore funzionasse sulla base di una struttura teatrale comune a tutti i generi letterari. Quello che voglio dire è che in Svevo e in Pirandello è il teatro a smuovere tutta la forza creativa: e quanto più si ha nelle vene il dialogo, l'essenza del dramma, appunto il teatro, tanto più si è forti narratori.

Anche per la generazione immediatamente successiva a Svevo e Pirandello, quegli autori che in parte ho citato prima (Alvaro, Betti, Pasolini, Sciascia, Savinio, Moravia, Bernari, Tullio Pinelli e - *last but not least* - Vincenzo Cerami) la teatralità, la coscienza del dramma come essenza del racconto, permettono il raggiungimento di traguardi espressivi non solo (Betti) e non tanto (gli altri) nel teatro stesso, ma addirittura nell'opera narrativa tutta. Intendo dire che al di là della produzione drammaturgica, in qualche caso non rilevantissima, questi autori sono stati drammaturghi (e sceneggiatori, il che significa molto) realizzando opere letterarie il cui rapporto col teatro - di importanza fondamentale e sulla cui esistenza non ci sono dubbi - è e resta da approfondire. Del resto, il fatto che autori teatrali contemporanei come Dario Fo (il cui teatro assume spesso la forma della narrazione) o di Celestini, Baliani, Paolini (la cui drammaturgia è sempre affine ad una forma narrativa, tanto che le loro opere sono anche

¹² Odoardo Bertani in: Italo Svevo, "*Teatro*", Garzanti Milano 1986, p. LXIV.

dei veri e propri racconti orali che ci riportano alle origini narrative del teatro) è un ulteriore colpo alla separazione dei generi e alla riduzione del teatro e della drammaturgia al semplice evento scenico, privo di valenza letteraria.

Un esempio potrebbe essere il teatro di Natalia Ginzburg che a me pare - è quanto intendo dimostrare - se non superiore, certo lo sbocco ideale della sua attività di narratrice. Del resto, devo ammettere che non tutti i capolavori letterari colpiscono e affasciano allo stesso modo. Per alcuni proviamo una passione irrefrenabile, altri ci restano indifferenti e li leggiamo per dovere culturale. Scusatemi ma non stravedo per la narrativa di Natalia Ginzburg. Al contrario, amo immensamente il suo teatro divertente, spumeggiante, viscerale, dialogico, botta e risposta, senza orpelli letterari, diretto, caotico come la nostra vita, surreale... Ma, insomma, perché se tanto mi appassiona il teatro della scrittrice torinese, al tempo stesso non mi entusiasma la sua narrativa?

La mia risposta è che proprio nel teatro si esprime la forza drammatica della scrittrice torinese. Nelle note autobiografiche che precedono l'edizione Einaudi del teatro, è la stessa Ginzburg ad ammettere la sua vera e forse unica passione e dimensione: la drammaturgia. Il soggiorno a Londra dal 1959 al 1961, dove vede i lavori di Pinter, ma in particolare si appassiona per le opere di una scrittrice inglese, la Ivy Compton-Burnett, è determinante per la sua formazione drammatica. Al punto che comincia a scrivere per la scena, - lei dice casualmente, cioè in seguito e in risposta un'inchiesta di Sipario sul perché i romanzieri non scrivono commedie - nei primi anni '60. La sua ammirazione per le opere narrative della Compton-Burnett è immenso: cerca, e in parte riesce nell'intento, di farla uscire in Italia. Comincia a proporla alla casa editrice torinese, e scrive in una lettera dei primi anni Sessanta: *"C'è una scrittrice che si chiama I. Compton Burnett... E' un scrittrice strana e divertente: sono romanzi tutti a dialoghi, dove l'azione viene fuori a strappi, tra una battuta e l'altra"*. Ad un primo rifiuto non desiste: *"Siete sicuri che non vi interessa? Perché interessa Bassani. Io mi sono infatuata di questa vecchia; mi rendo conto che non sarebbe in nessun modo un successo di vendita; e è vero che i suoi libri sono tutti uguali. Però ha un modo tutto suo di far vivere in mezzo a certi grovigli famigliari"*.

Contemporaneamente a queste lettere la Ginzburg sta "lavorando" sulla precedente esperienza londinese: è infatti alle prese con la stesura suo "capolavoro" narrativo "Lessico famigliare", cui seguirà nel giro di un paio di anni il felicissimo esordio drammaturgico con *"Ti ho sposato per allegria"* del 1965. In questo momento di evoluzione, e scelta tra narrativa e teatro, ciò che la affascina della più anziana scrittrice inglese è, quindi, la struttura *"tutta a dialoghi... l'azione viene fuori a strappi dalle battute"*: la Ginzburg sta ovviamente parlando di una struttura teatrale. Infatti aggiunge alle sue precedenti osservazioni: *"la Compton Burnett ha un modo tutto suo di far vivere in mezzo a certi grovigli famigliari"*. Ecco allora che i <grovigli famigliari> di cui parla la Ginzburg nella lettera del 1962 alla Einaudi saranno da lei stessa recuperati in chiave narrativa nel romanzo del 1963 *"Lessico famigliare"* e, in chiave drammatica, nella sua efficacissima produzione teatrale. La Compton Burnett, prima ancora di Pinter, offre alla scrittrice torinese la forma del dialogo come strumento narrativo-drammatico. Un dialogo spoglio di ogni orpello letterario e metateatrale, come le descrizioni dei personaggi e didascalie varie. Come nota Ferdinando Taviani sottolineando l'assenza di didascalie, va detto che a metà degli anni Sessanta proprio l'assenza di didascalie e l'elaborazione una struttura dialogica complessa e compatta, monolitica e immodificabile, comporta un differenziarsi dalle sperimentazioni all'epoca in corso d'opera. Mi riferisco al cosiddetto nascente <Teatro di regia> che invece fa proprio della didascalia il suo campo d'azione e riduce, marginalizzandolo o semplificandolo quando non addirittura annullandolo dal testo (che viene esso stesso negato), il dialogo, insomma il classico <copione>.

Questa interpretazione, per quanto un po' azzardata, vuole dunque proporre un riposizionamento del giudizio della critica letteraria sul caso Ginzburg. La quale si serve

dunque della narrativa spiccatamente teatrale del suo "modello inglese", per passare, attraverso il <groviglio familiare> autobiografico, peraltro risolto in forma letteraria, alla struttura del teatro vero e proprio: ai <grovigli famigliari> che tradotti in palcoscenico, davanti al pubblico, oltrepassano la soglia della privacy, dell'autobiografismo, della letteratura per trasformarsi in <situazioni> universali. Una sorta di epifania o sinergia delle letterature che così trova, nel dialogo e nell'esperienza drammatica, la propria definitiva e più convincente struttura. In effetti, - ma questa è un'altra considerazione - la letteratura, ecco il suo limite, essendo una sorta di <linea confidenziale> tra autore e lettore (lo dice Calvino che per altro comincia a scrivere pure lui per la passione teatrale) non si tramuta mai in <fatto pubblico>, in atto, evento drammatico o tragico e catartico.

La critica letteraria ha naturalmente preso atto - ci mancherebbe! - dell'importanza della produzione teatrale della Ginzburg. A curare l'edizione Einaudi del suo teatro è del resto uno studioso come Domenico Scarpa che insegna letteratura alla Normale di Pisa. Conosco Scarpa per aver insegnato con lui in una università americana per due anni: io davo un corso di teatro e lui uno di letteratura. I nostri frequenti incontri si risolvevano spesso in un monologo mio sul teatro, dove lui mi stava a sentire, e in un monologo suo sulla letteratura contemporanea, dove io prendevo appunti mentali. Voglio dire che Scarpa ha tutte le qualità scientifiche di questo mondo, ma ha un bagaglio tecnico abbastanza limitato per quanto riguarda il teatro. La cosa non è del resto una novità: i critici letterari, come accennavo prima, trattano il teatro come una forma primitiva e un po' grezza di letteratura. Un esempio? Sono attentissimi alle novità della narrativa, ma se gli chiedi di farti cinque-nomi-cinque di autori nuovi del teatro italiano si fermano, voglio essere cattivo, ad Eduardo e Dario Fo! Non conoscendo il teatro e dovendo però esprimere in qualche caso giudizi, ecco che partono le castronerie. Uso un termine troppo forte? Mi spiace ma è la verità. Prendiamo una osservazione di Scarpa sul teatro della Ginzburg che viene definita "*un autore non troppo distante da Beckett e Pinter*". Già, non sapendo che dire sugli autori contemporanei, ecco che agli occhi dei nostri critici letterari gli autori contemporanei diventano tutti dei piccoli Beckett e Pinter, lo stereotipo funziona sempre e poco importa se può risultare riduttivo o addirittura tagliare le gambe ad un drammaturgo "postpinteriano" che, anche nel caso della Ginzburg, non sarebbe portatore di alcuna nuova forma e quindi, per dirla con Pirandello, di nessuna arte, ma casomai di una certa capacità <artigiana>, riproduttiva di un modello esistente.

Del resto è facile sostenere che lo stesso Pinter è <beckettiano>, che Beckett stesso è scespiriano, che Shakespeare è "sofocleo" (Amleto ed Edipo in fondo sono la stessa persona) e che Sofocle è platonico, che Platone è... così risalendo fino alla tragedia attica e alla farsa atellana che ci riporta, quest'ultima, direttamente a Dario Fo, tanto per ricominciare dal principio la staffetta e il passaggio del "testimone". Non si tiene dunque conto che la "cifra" del tempo è oggi "beckettiana" come "elisabettiano" era il teatro di Shakespeare & Co. Si può del resto certo distinguere la "cifra" della "*Mandragola*" di Machiavelli dalla "*Cortigiana*" dell'Aretino, ma poi entrambe le opere rientrano in una forma di espressione "comune", in un "comune sentire", poiché nessuna arte può essere distante o ignorare il proprio tempo. Ma di qui a parlare di copie o peggio di scopiazzature ce ne corre.

Purtroppo la critica letteraria italiana è culturalmente monca: ignora - perché "ignorante" sul tema specifico - o a stento sopporta il teatro, considerando la drammaturgia come un prodotto per saltimbanchi e giullari e per un pubblico in vena d'evasione. E anche quando, come nel caso della Ginzburg, la critica letteraria non può proprio fare a meno di trattare il teatro, ebbene lo fa con sofferenza e circospezione: teme di brancolare nel buio, perché di drammaturgia non si interessa e non è neppure preparata ad affrontare seriamente l'argomento. Così, nella fattispecie, per ogni autore contemporaneo italiano di cui bisogna pur parlare riciccano fuori i due aggettivi, che in

realtà sono epiteti belli e buoni, <beckettiano> e <pinteriano>, spesso usati come se tra Pinter e Beckett ci passasse un treno e non un sottilissimo capello: perché visto che i due autori vengono accomunati, vuol dire che c'è pure tra loro una certa analogia. Perciò la critica letteraria italiana - ma la settorialità in qualche caso è un limite anche della critica teatrale - che non può fare a meno di occuparsi della scrittura drammaturgica della Ginzburg, deve infatti e aggrapparsi a qualcosa, a uno scoglio per non naufragare e non dover dire quello che invece andrebbe detto: che il teatro della Ginzburg, nella fattispecie, è di gran lunga migliore della sua narrativa. E' infatti nella forma drammaturgica e dialogica che i <grovigli familiari>, il <lessico> interiore della Ginzburg, trovano una forma perfettamente compiuta, convincente, graffiante. Con buona pace del critico letterario.

Insomma, si potrebbe dire che il dramma diventa opera narrativa quando il drammaturgo è così abile da riuscire a fare teatro abolendo la funzione rappresentativa del palcoscenico "fisico", per alzare il sipario su un altro palcoscenico: quello mentale di chi legge. Tuttavia, le differenze tra i due palcoscenici, quello delle tavole teatrali e quello della mente del lettore sono minime. Il risultato infatti, sia che la parola venga detta da un attore o che venga letta da un lettore, è sempre quello della *Rappresent-Azione* drammatica: cioè, nella mia definizione, di una rielaborazione della realtà attraverso lo strumento della dialettica, il dialogo. Dialogo che, fin da Socrate e Platone, che lo prescelse come strumento ideale di analisi critica della realtà e della ricerca del vero e del senso dell'umana tragedia, è indispensabile all'esercizio della dialettica, che è il fondamento da cui scaturisce il pensiero filosofico come ricerca del vero (cfr. l'arte della maiuetica).

Ma non fu il drammaturgo attico, dunque ancora una volta, il Teatro, Sofocle, Eschilo, Euripide in testa, ad inventare il dialogo?

Un grande poeta contemporaneo, Antonio Porta, ha scritto:

*"Il senso del tragico è alla base di ogni mia possibilità di operazione poetica."*¹³

Il pensiero di Porta sulla natura teatrale e tragica della sua poesia può essere esteso ai diversi generi ed epoche della letteratura italiana: il senso del tragico è alla base di ogni possibilità di operazione poetica. Se poi consideriamo il fatto che la maggior parte dei poeti italiani contemporanei (Sanguineti, Penna, Spaziani, Luzi, Rebora, Pagliarani, Pecora, Doplicher, Rebora, Jacobbi e molti altri) considerano il teatro come parte integrante e in qualche caso addirittura centrale della loro produzione, possiamo definire la dichiarazione di Porta sul tragico come la "costante teatrale" della poesia, oltre che della narrativa - a partire da Dante e Petrarca.

¹³ Antonio Porta su «*Marcatré*» 1 gennaio 1964 in un intervento sul "Grado Zero" della poesia.