

# TRA PAGINA E SCENA

## La tradizione dei testi dalla narrativa alla rappresentazione

*Giorgio Patrizi*

doi: 10.7359/762-2015-patr

In un importante testo, *Uomini di scena, uomini di libro*, pubblicato in prima edizione nel 1995 e quindi ripubblicato ampliato nel 2010, presso Officina, Fernando Taviani allestisce il sontuoso racconto di una vicenda che, a suo parere, sembra essere tipicamente italiana, registrata nelle ricorrenze di un rapporto tra pagina scritta e scena, che si delinea fin dagli esordi con la dialettica tra letteratura e teatro già viva nell'età umanistica, per non guardare più indietro, al mondo classico. Taviani, com'è noto, organizza la propria analisi nella prospettiva della scena novecentesca. Si tratta di una anomalia tipica della cultura italiana, in cui, a differenza delle altre culture europee, «la vita del palcoscenico e la composizione letteraria sono molto ravvicinate», e le tradizioni e le specificità si intrecciano e si confrontano; abbattuti gli steccati, s'instaurano scambi di vivacissima contiguità. Nella riedizione del libro, l'attenzione si concentra su alcuni autori e studiosi di teatro in cui si elabora una nuova coscienza della peculiarità dell'esperienza scenica: contrastare «la tendenza dell'azione teatrale a trasformarsi in opera (letteraria, spettacolare, ideologica), a trasformarsi in qualcosa che possa essere contemplato e basta».

Nel suo insieme, dunque, tutto il libro è teso a rovesciare una delle più consolidate convinzioni: il valore del teatro e le sue vive tracce nella storia non risiedono nei tentativi di opporsi alla sua natura effimera – il teatro è fatto ovviamente per sparire – ma nel rifiuto di sedimentarsi solo in ciò che resta.

È da una premessa del genere che occorre partire per ricostruire la storia complessa del rapporto tra testo letterario e testo teatrale nella tradizione italiana. Non potremo certo ricostruire tutti i molteplici e variegati episodi che testimoniano una dialettica tra le due modalità creative e scritturali, ma, procedendo per campioni, si tenterà di disegnare un profilo che illustra significativamente l'intreccio di due concezioni diverse ma parallele della scrittura, quella che elabora la linearità della pagina e quella che rende

omogenee, amalgamate, le varie scritte che, intrecciandosi sulla scena, elaborano una cifra unitaria espressiva, nutrita dei diversi codici che compongono la rappresentazione.

In questa prospettiva, risalendo verso le origini della nostra vicenda culturale, sino al testo archetipico della tradizione narrativa, il *Decameron* di Giovanni Boccaccio, incontriamo subito un regime narrativo che si struttura secondo un'esigenza espressiva che guarda ai diversi modi di mimesi della realtà: fino a divenire – come mostra Mario Baratto, in un classico della critica boccacciana, *Realtà e stile nel Decameron*, del 1970 – una sorta di repertorio dei generi prosastici, da quelli variamente narrativi, a quelli orientati sullo spettacolo, come il mimo e la commedia. Questa prospettiva è rilanciata e articolata da un saggio fondamentale di Nino Borsellino, «Decameron come teatro», raccolto in un volume del 1972, *Rozzi e intronati: esperienze e forme di teatralità dal Decameron al Candelaiolo* (e vd. l'importante discussione del tema nel saggio di Piermario Vescovo, «Figurando una historia. Della 'teatralità' o 'teatralità' del Decameron», *Quaderni d'Italia* 14 [2009], 49-76). La lettura che si propone di alcune pagine delle novelle boccacciane – già, com'è noto, attraversate dal filo rosso di un culto dell'oralità come enfaticizzazione dell'ingegno individuale e delle risorse creative della lingua – fa emergere dalla costruzione della narrazione l'esigenza di una *spazialità* intrinseca alla scena narrativa, in cui i personaggi si muovono con la dinamica di una lingua *detta* e con una prossemica suggerita dai deittici, cifra di uno spazio riconoscibile dai lettori. Così nelle novelle della VI giornata, dedicata, com'è noto, ai «leggiadri motti», armi di difesa e di offesa nella civiltà umanistica della parola. Un esempio per tutti la X novella, dov'è protagonista Frate Cipolla, grande truffatore e affabulatore, che, proponendo le sue false reliquie ad un pubblico di spettatori ignari – tranne pochi consapevoli della impostura del frate – costruisce una *performance* dalle molteplici valenze, tutte implicanti una dimensione di spettacolo: rapporto attore-spettatori, differenze di fruizione dell'oratoria gaglioffa del protagonista – dagli sciocchi affascinati ai divertiti consapevoli – dinamiche spettacolari create da quella dimensione *spaziale*, per così dire, che acquista la parola.

Anche altre novelle, nell'analisi di Borsellino, contribuiscono ad elaborare questa *scena* della scrittura. Ferondo ingannato dalla moglie e dall'abate (III, 8), Calandrino beffato da Bruno e Buffalmacco (VIII, 3) creano spazi, di inattesa profondità, tra sé e i propri interlocutori, con le risposte incongrue alle domande beffarde, giustificabili solo in un'ottica di scena e di esibizione del linguaggio ingannevole che, di quella scena, è una cifra irrinunciabile. Il gioco di parole, il *calembour*, è l'esca lanciata per la complicità del lettore-spettatore: quando Calandrino chiede quante miglia è

lontano il paese dove si trovano le elitropie, magiche pietre, «Maso rispose: Haccene più di millanta, che tutta notte canta. Disse Calandrino: Dunque dee egli essere più là che gli Abruzzi...».

Il linguaggio furbesco, nei due attori sulla scena comica della novella, rimanda ad una dimensione di complicità che è quella indispensabile – come ci insegna il Freud del *Motto di spirito* – perché nasca il meccanismo giudicativo del comico. A parla di C in termini tali che B, che ascolta, comprenda il giudizio espresso dal motto: in realtà la comunicazione è tra A e B. A farne le spese è C, ma solo se B intende ciò che vuol dire A. Il comico è un linguaggio *spettacolare*, che funziona nel triangolo che sancisce i ruoli e lo scambio.

Il *Decameron*, contenitore di risorse comiche e linguaggi scenici, estende la propria influenza su vari secoli della storia della letteratura e del teatro. La discendenza si espande nei protagonisti del genere che il testo di Boccaccio fonda. Nel Rinascimento la scrittura delle novelle, pratica abituale e *status-symbol* dell'impegno letterario, ripropone stilemi boccacciani, nei personaggi e nelle situazioni, oltre che nel linguaggio: e la commedia è un altro versante di operazioni simili, con il vantaggio di un'espressività che si alimenta di codici diversi – la scenotecnica, la recitazione, i costumi – e che stringe la mimesi della realtà nella creazioni di luoghi sul palcoscenico che riproducono in modo iconico gli spazi deputati della città e dell'universo privato. E dunque da un lato gli attori principali del *revival* boccacciano – narratori come Bandello e Grazzini, Straparola, Giraldi Cinzio e Fortini – dall'altro i commediografi che riscrivono sulla scena le situazioni narrative, i *topoi* e i linguaggi dell'esasperazione espressionista, della parodia della cultura istituzionale. Bibbiena e Aretino, Machiavelli e ancora Grazzini, Ariosto, fino al grande Bruno del *Candelaio*, che testimonia la rappresentazione del mondo che era da un lato quello delle novelle boccacciane – la Napoli di Andreuccio da Perugia (*Decameron*, II, 5). Dall'altro, nell'invenzione dei personaggi e dei linguaggi – l'amoroso, il pedante, il furbesco, il dialetto – ripropone una visione in miniatura degli «infiniti mondi» in cui si sostanzia la visione filosofica radicalmente antistituzionale.

Gli scambi tra testi narrativi e testi per il teatro sono linfa primaria per la grande stagione della nascita del teatro moderno: da Shakespeare agli Elisabettiani, le fonti *italiane*, con i personaggi e gli ambienti che sono loro propri, diventano modalità fondamentali per costruire vicende emblematiche tra storie private e storie pubbliche, scontri di culture e testimonianze identitarie. Romeo e Giulietta, da Bandello a Shakesperare, Otello, da Giraldi Cinzio ancora a Shakespeare, e tante altre storie riprese dalle pagine dei nostri novellieri che costruivano intrecci capaci di coinvolgere il pubblico e di dare un ritratto d'epoca di grande efficacia: la creazione del mito di

un rinascimento italiano rilucente di chiariscuri, splendori e violenze, nasce dalle pagine di queste narrazioni quanto, ad esempio, dal ritratto machiavellico del potere e delle sue armi.

Insomma, mai come in quest'epoca – in cui d'altronde non a caso fissiamo la nascita della modernità – la pagina scritta ha nutrito una dialettica fitta e complessa con la proposta sullo spazio scenico di costruzioni narrative o di ritratti di personaggi e d'ambienti. Ciò diventa – come, abbiamo visto, descrive Taviani – un carattere proprio della tradizione italiana, che si intensifica nel momento in cui i due statuti del linguaggio artistico, quello del racconto e quello della messa in scena, trovano una forza teorica e pragmatica nell'esperienza da un lato di forme narrative sempre più complesse, e dall'altro di forme rappresentative che lavorano, e riflettono, sui temi della metateatralità e della specificità del linguaggio scenico. D'altronde, nell'epoca della modernità trionfante, in quel secolo in cui il problema del realismo si pone come momento centrale delle istanze sia mimetiche che diegetiche (ancora le vecchie categorie aristoteliche, naturalmente!), in nome di un'oggettività come orizzonte su cui proiettare i caratteri e le voci dei personaggi.

Si prenda, come caso emblematico di questo rapporto solo apparentemente semplice, in realtà fondativo del moderno più avanzato, il Verga che, negli anni Ottanta del suo secolo (secolo in cui la cultura dell'oggetto costringe il soggetto ad un processo di profonda autoriflessione), si cimenta in una riscrittura scenica delle proprie novelle, alla luce sostanzialmente di due esigenze primarie. L'acquisizione di un linguaggio *rappresentativo* capace di eliminare la mediazione dell'autore nella costruzione del fatto: dunque sulla scena si compie l'utopia verghiana – definita nella lettera dedicatoria a Salvatore Farina dell'*Amante di Gramigna* – dell'opera che sembra essersi fatta da sé. Lo spettatore assiste alle vicende dei personaggi, con un sguardo straniato che interpreta la ricerca di oggettività come la ricerca di una complicità culturale e ideologica.

Possiamo esemplificare il rapporto stratificato che si instaura tra testo narrativo e sua possibile proiezione scenica esaminando la novella *Cos'è il re*, pubblicata da Giovanni Verga il 15 febbraio dell'81 su rivista e poi raccolta nelle *Novelle rusticane*, nel 1883.

Lo sperimentalismo – a cui si accennava – di questa narrazione è stato rilevato da Giancarlo Mazzacurati che ha sottolineato lo strutturarsi del racconto nell'intreccio tra soggetto corale e soggetto monologante e tra punto di vista *intellettuale*, comprensione superiore degli eventi e punto di vista *oggettivo*, interno alla materialità dei fatti. Occorre tener presente come Mazzacurati sottolinei l'uso fortemente innovativo del discorso indiretto libero.

A confrontare le sequenze narrative dell'edizione dell'83 e della redazione pubblicata nella ristampa delle *Rusticane* del 1920 – di due diverse

redazioni occorre parlare più che di varianti, tanto massicci e decisivi appaiono gli interventi dell'autore sul testo – emerge una volontà di ridimensionamento dell'audacia di certi scorci narrativi che caratterizzano la stesura degli anni Ottanta, dovuta evidentemente al clima di continua, tenace sperimentazione, proprio di quell'epoca verghiana. Scrive Mazzacurati:

Le tecniche di controllo dello sperimentalismo appaiono non solo dirette a scandire in modi più tradizionali il ritmo narrativo, ma soprattutto ad organizzare in forme più chiaramente rappresentative – fonologiche o dialogiche che siano – il *climax* drammatico su cui si chiude la storia, il discorso del lettighiere che, dopo aver trasportato il re, si vede un giorno strappare, ad opera proprio del re, figlio e lavoro: lamento stravolto e farneticante del protagonista, sorpreso nella disarticolazione dei propri nessi mentali, ignari di storia.

Questo lamento nella redazione definitiva è espresso direttamente dalla voce disperata di compare Cosimo: «Ma farmi pignorare le bestie, ora, santo e santissimo! E venire a far le strade carrozzabili per togliere il pan di bocca a me povero lettighiere [...]. Il collo doveva rompersi lui e la sua Regina invece»: imprecazione che si pone quasi a clausola di una struttura narrativa organizzata secondo un canone realista tradizionale, quale quello che è precisamente descritto nel saggio fondamentale di Philip Hamon, *Un discours constraint*. In esso si identifica la *leggibilità* del testo realista in procedimenti destinati a mantenere la sua portata comunicativa:

[...] cioè a) una ipertrofia della ridondanza; b) una ipertrofia dei procedimenti anaforici; c) una ipertrofia dei procedimenti fatici [...] e delle procedure tendenti a rimuovere qualsiasi ambiguità; d) [ed è il punto più importante per il nostro discorso] un ripristino indiretto (compensativo) della performance del suo discorso, di certa autorità del dire, dell'entità di enunciazione (lo scrittore realista stesso) teoricamente espulsa a vantaggio della autonomizzazione del testo in quanto Storia, in quanto Enunciato autosufficiente e coerente.

Il rapporto tra voce e fatto, secondo cui si struttura l'autorità del discorso, è reso sul piano testuale dall'intima consequenzialità tra enunciato narrativo («Però molti anni dopo, quando vennero a pignorargli le mule in nome del Re...») e discorso diretto («Dovevano rompersi il collo tutt'e due allora! – bestemmia compare Cosimo ridotto povero e pazzo»).

Ma ben più interessante appare, al confronto, la prima redazione della medesima pagina, quella conclusiva del racconto: la redazione a proposito della quale, e *pour cause*, Mazzacurati parla di «estremismo sperimentale».

La spregiudicatezza del lavoro febbrile che Verga svolse in questi anni è delineata sufficientemente da questi rilievi, ma, se ci si sofferma sugli ultimi capoversi del testo dell'81, si riesce a cogliere la portata della ri-

flessione metanarrativa che assume la struttura del racconto, l'implicita definizione di una tendenza autorappresentativa del discorso che qui pare improvvisamente esibire le modalità del proprio costruirsi, dei propri rapporti con una ipotetica esperienza vissuta, la propria legittimazione ed articolazione enunciativa. Se consideriamo questi specifici tratti comprendiamo la tensione verghiana verso una modalità di scrittura il più possibile *rappresentativa*, in cui la costruzione mimetica abbia la meglio su quella tradizionalmente diegetica. Insomma si tratta di costruire il racconto come un testo teatrale, l'unico che può assicurare quei caratteri che l'estetica verista riconosce come centrali della propria rappresentazione del mondo.

Ecco la versione del finale del racconto, quale si leggeva nella prima stesura:

E più tardi quando gli presero il suo Orazio, che lo chiamavano Turco tanto era nero e forte, per farlo artigliere, e quella povera vecchia di sua moglie piangeva come una fontana, gli tornò in mente quella ragazza ch'era venuta a buttarsi ai piedi del Re gridando – grazia! – e il Re con una parola l'aveva mandata via contenta. Né voleva capire che il Re d'adesso era un altro, e quello vecchio l'avevano buttato giù di sella. Diceva che se fosse stato lì il Re, li avrebbe mandati via contenti, lui e sua moglie, ché gli aveva battuto sulla spalla, e lo conosceva e l'aveva visto proprio sul mostaccio, coi calzoni rossi, e la sciabola appesa alla pancia, e con una parola poteva far tagliare il collo alla gente, e mandare paranco a pignorare le mule, se uno non pagava il debito, e pigliarsi i figliuoli per soldati, come gli piaceva.

Ciò che emerge da questa commistione tra discorso del *narratore popolare* (tipica autorità enunciante verghiana) e il discorso indiretto libero attribuibile a Cosimo, è il rapporto di consequenzialità che qui viene suggerito tra *esperienza* e *narrazione*, cioè tra fatto *vissuto* e *fatto narrato*, tra *coscienza* degli eventi e *affabulazione* attorno agli eventi.

Il discorso costruisce una propria specifica dimensione diacronica destinata a definire il suo limite nell'oggettività dell'esperienza vissuta («gli tornò in mente quella ragazza [...] e il Re con una parola l'aveva mandata via contenta»). In questo senso anche il ricordo serve ad arricchire e amplificare lo spessore del fatto. Ciò che segue è un vero e proprio *exploit* del testo, che si riappropria, in una sorta di indice-compendio, di tutti i nuclei delle precedenti sequenze narrative, esibendo la sua capacità diegetica, ma anche il suo strutturarsi proiettandosi verso la dimensione mimetica, di  *messa in scena* dell'esperienza vissuta. *Verba dicendi* e *verba cognoscendi* oggettivizzano il narrato come referente insieme detto ed esperito («diceva», «conosceva», «aveva visto»): ancora nell'ultimo periodo, le subordinate svolgono il filo della vicenda, traducendo i fatti in un imperfetto iterativo distanziante e so-

prattutto non esauriente il tempo della storia. Così il passaggio da una narrazione primaria, affidata al *narratore popolare* implicito, ad una di secondo grado, in cui il narratore popolare si personalizza in un ruolo omodiegetico – secondo la definizione di Genette – nel protagonista stesso del racconto, realizza il passaggio dalla *storia* al *discorso*, con una singolare circolarità e duplicità strutturale. È in questa abilissima composizione che la narrativa guarda al modello della composizione teatrale, alla dimensione scenica come prospettiva risolutiva dei problemi formali che la forma del racconto poneva. Con un limite però, con cui Verga si scontrò allorché si trovò a preparare per il palcoscenico quelle riscritture di novelle da cui scaturirono drammi come *Cavalleria rusticana* o *In portineria*. Se nella revisione del testo narrativo, l'esperto narratore quale Verga era, gran conoscitore delle dinamiche e delle prospettive del romanzo europeo contemporaneo, trovava soluzioni di grande originalità e sperimentazioni affascinanti (tanto che il Verga degli anni Ottanta è anticipatore di molte modalità narrative novecentesche), diversa appare la felicità degli esiti scenici che incontrarono i suoi testi veristi. È che il superamento della pagina scritta, della prospettiva tradizionalmente diegetica, approda ad una pratica della scrittura per la scena meno innovativa, più legata, nella forma, a *clichés* collaudati; proprio nell'ottica a cui accenna Taviani nella pagina citata in apertura, secondo cui il migliore teatro del Novecento si muove nel «rifiuto di sedimentarsi solo in ciò che resta».

Qualche decennio dopo, la prospettiva è rovesciata, nell'ottica novecentesca della riflessione sul forma-romanzo e sul confronto tra la pagina e la dimensione scenica. È Luigi Pirandello lo sperimentatore più radicale, nella nostra cultura, capace di saggiare i confini tra le due prospettive discorsive. Il discorso narrativo gli appare come un recinto di cui forzare gli argini, in direzione di modalità testuali più libere, più duttili, dove poter sperimentare la ricerca di linguaggi adatti a portare in scena – *sulla* scena – i drammi più intimi e violenti del mondo borghese.

Il percorso che ci porta dalla pagina scritta a quella rappresentata segue il percorso del fascino che i meccanismi razionali esercitano su Pirandello, anche quando è teso nella riflessione sui miti e gli archetipi. La logica – pure irrisa in tanti scritti pirandelliani – in realtà conserva un suo latente significato di strumento *umano*: aiuta a combattere le illusioni, a non farsi travolgere dal loro crollo. Sono in fondo procedimenti logici quelli che conducono Vitangelo Moscarda – il protagonista di *Uno, nessuno, centomila* – a sottrarsi al tempo sociale per salvarsi nel proprio tempo; lo sono quello che allontanano dalla vita Mattia Pascal e Serafino Gubbio. Ed in fondo una grande riflessione quella che disegna, nella narrativa pirandelliana, il rifiuto del tempo e della storia, per un tempo soggettivo,

un *presente esteso*, dove *istanti privilegiati* possono esaltare la vitalità del soggetto. Per via riflessiva Pirandello giunge a dichiarare una sua nostalgia spiritualista: non c'è scampo dai fenomeni del mondo che nell'autenticità immediata, atemporale. E non è possibile raccontare se non l'illusione e la finzione: il *qui e ora* della scena teatrale sarà in fondo l'allusione all'immediatezza e all'atemporalità, all'autenticità.

È evidente come quest'approdo contro la mistificazione del quotidiano giochi la propria fondazione ontologica nel riconoscimento dell'*acronia* quale condizione dell'essere e del linguaggio che può parlarlo, Linguaggio che non può più coincidere con quello lineare del racconto, ma con la pura descrizione della comunione delle cose, come accade, appunto, in *Uno, nessuno, centomila*. È così che Pirandello chiude la sua esperienza di romanziere: è così che sancisce la chiusura degli orizzonti, l'esaurimento di vitalità. Nulla può essere più raccontato perché si è dissolto il tempo del racconto, il tempo dell'esperienza vissuta come racconto, l'«essere al mondo secondo la narratività» di cui parla Ricoeur. Ma Pirandello aveva già sancito questo abbandono del racconto per votarsi alla scena. Alcuni anni prima, nel '21, in uno dei momenti più drammatici dei *Sei personaggi in cerca d'autore*.

La Figliastro sta rievocando le vicende sciagurate della propria famiglia culminate nell'incontro col Padre nella casa d'appuntamenti di Madame Pace. Il tono è estremamente concitato e il Capocomico tenta di porre ordine nei ricordi incalzanti. È a quel punto che il Padre propone un ordine del discorso, quello della forma più tradizionale:

IL PADRE	Sfido! Assaltato così! Imponga un po' di ordine, signore, e lasci che parli io, senza prestare ascolto all'obbrobrio che con tanta ferocia costei vuol dare ad intendere di me, senza le debite spiegazioni.
LA FIGLIASTRA	Qui non si narra! Qui non si narra!
IL PADRE	Ma io non narro! Voglio spiegargli.
LA FIGLIASTRA	Ah bello sì! A modo tuo!

Per Pirandello, la voce del narrare è la voce inautentica dei fatti, il tempo forzatamente lineare della storia, quello che snatura i ricordi, le azioni, le esperienze. Contro il racconto, l'immediatezza, la necessità della rappresentazione. Contro il tempo del narrare, il presente sospeso. È al fascino del disordine delle emozioni e dei sentimenti che si oppone il Padre appellandosi all'ordine del racconto: è alla violenza dell'interpretazione omologante che reagisce la Figliastro, riaffermando la propria voce. E concludendo nella rappresentazione il percorso secolare del confronto tra pagina e scena.