

Stefano Mazzoni

*Studiare i teatri 2.
Istruzioni per l'uso**

Abstract

In the long-run history, the history of the theatre is an acentric and subversive history. Global history. History of a system of processes and relations. History based on the cross-searching of sources, texts and documents. Based on a constant reinvention of the survey fields and on an accurate knowledge of historiography. History of contexts: political, cultural, artistic, performative. History of peoples, institutions and spaces through a series of solid pivot points.

Nei tempi lunghi della storia, la storia del teatro è storia *a-centrica* ed eversiva. Storia globale. Storia di un sistema di processi e di relazioni. Storia fondata sull'interrogatorio incrociato di fonti, testi e documenti. Sulla reinvenzione costante dei campi d'indagine e sulla conoscenza affilata della storiografia. Storia di contesti: politici, culturali, artistici, performativi. Storia di persone, di istituzioni e di spazi da studiare mediante una serie di snodi concreti.

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 spazio¹, 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 evolutivisti sia agli accecamenti dettati dall'affetto per il proprio oggetto di studio (l'*afeição* tanto temuta del cronista quattrocentesco Fernão Lopes)².

Conta, storicizzando, l'accertamento delle discontinuità, delle differenze e delle analogie caratterizzanti, nella architettura del tempo³ 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

* Queste pagine fanno da *pendant* a un mio vecchio scritto: *Studiare i teatri: un atlante iconografico per la storia dello spettacolo*, in *Storia e storiografia del teatro, oggi. Per Fabrizio Cruciani*, «Culture teatrali» (autunno 2002-primavera 2003) VII-VIII 221-53 (MAZZONI 2002-2003).

¹ Cf. MAZZONI (2003).

² Cf. SUBRAHMANYAM (2016, 35).

³ Cf. POMIAN (1992); REDONDI (2007).

d'attesa, di miti, esperienze e idee, di simboli e di valori, di significati e di significanze⁴. Costellazioni problematizzanti di un universo 'altro', ludico e metaforico, da sottoporre al vaglio dell'interpretazione rapportandole ai processi di trasmissione 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»⁵; 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 ingannevoli⁶. Si ponga mente, ad esempio, all'antropologia sonora del mondo antico in rapporto alle città greche, ellenistiche e romane⁷. Di tale multiforme mondo di città del 'crocevia' Mediterraneo⁸ 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»⁹ 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»¹⁰, e lo «spettacolo da solo vale ampiamente una grossa somma»¹¹; e sappiamo, già con il Marx dei *Grundrisse der Kritik*, che la storia dell'antichità classica è storia di città¹². Ma troppo poco, dicevo, è sopravvissuto al naufragio di quel tessuto cittadino policromo svariante nel tempo, tra Clistene Alessandro i diadochi e i Cesari, dalla *demokratía* 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 monumenti, testi letterari epigrafici iconografici, reperti del quotidiano e altre fonti –, la vita si è eclissata, con il suo paesaggio di suoni e

⁴ Cf. HIRSCH (1973, in partic. pp. 17s.).

⁵ BLOCH (1978⁷, 41).

⁶ Cf. BETTINI (2000).

⁷ Tra gli studi più stimolanti in proposito: MUSTI (2008, con *Bibliografia*, alle pp. 221-26); BETTINI (2008).

⁸ Per un quadro di riferimento: BARBERO (2006-2010). Tra gli studi precedenti segnalo il pregevole volumetto a più mani coordinato da BRAUDEL (1992); ora da equilibrare con le osservazioni di SUBRAHMANYAM (2016, 21s.).

⁹ BETTINI (2008, 4).

¹⁰ *Eth. Nic.* IX 1169 b 18 (trad. di A. Plebe).

¹¹ *Protreptico* B 44; cit. in VEYNE (1984, 379).

¹² MARX (1968, 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, 4).

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»¹³ e che è nostro compito praticare il mestiere di storico. 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»)¹⁴, sono convinto che sia più difficile interpretare anche una parte non secondaria del teatro europeo del Novecento.

3.

Consapevoli di ciò, pensiamo i teatri. Quale è dunque l'«oggetto» di studio storico della nostra teatrologica disciplina?

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»¹⁵. «Dove è ed è stato possibile e fecondo l'incontro tra attore e spettatore?», si chiedeva uno storico di razza come Fabrizio Cruciani¹⁶. 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»¹⁷. Affermazione metodologicamente basilare: formulata con chiarezza da Ferdinando Taviani e concettualizzata, con differenze proficue, da Siro Ferrone¹⁸. 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*.

«Perché dovrei essere incantato e conquistato da quattro capriole e due cantatine che può farmi il più bravo degli attori?». Così, perniciosamente generalizzando, ha scritto un «monoteista» studioso di teatro affascinato, sono ancora parole sue, dalla «consistenza *eterna* del *logos* di Dio Padre» e dalla «grandezza del *testo*» teatrale¹⁹ (Giovanni Macchia, invece, piace ricordarlo, venerava il grande Totò visto dal vivo; e

¹³ GUARINO (2005, 13).

¹⁴ Cito da GOMBRICH (1983, 206).

¹⁵ CARRIÈRE (1998, 78s.).

¹⁶ Per scrivere la sua storia dello spazio del teatro: v. F. Ruffini, *Estremismo e teatro. Conclusioni sui manuali* (2004) ora in RUFFINI (2014, 184). E cf. CRUCIANI (1992).

¹⁷ TAVIANI (2002-2003, 20). E v. DE MARINIS (2011, 9-18).

¹⁸ Cf. FERRONE (2011², XIII-XXX).

¹⁹ ALONGE (2011, 637).

Benedetto Croce da giovane, quando andava a teatro, soppesava «la *personalità* degli attori, e non la fedeltà al testo del poeta»²⁰. Comunque, piano e distinguamo, avrebbe detto Michele Barbi, allievo di Alessandro D'Ancona e di Pio Rajna (il Rajna di Montale)²¹ e lucido alfiere, con Ernesto Giacomo Parodi, della *nuova filologia*²². Distinguamo: 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»²³. 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, 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 soggetti²⁴.

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 Maria Andrisano e non si può che consentire)²⁵, incluse le strategie di comunicazione visiva. Ed è vero che nell'Atene del

²⁰ Cf. TAVIANI (2010, 18, per Macchia); TAVIANI (1993, 268, per le parole di Croce).

²¹ A Pio Rajna, in BETTARINI – CONTINI (1980, 519, *Quaderno di quattro anni*).

²² Cf. BARBI (1938). E si veda MAZZONI (in c.d.s.).

²³ TAVIANI (1995, 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).

²⁴ AVEZZÙ (2003, 17s., 19). Sulla tragedia attica in scena v. da ultimo 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 è quello di ROSSI (1997, 751-93).

²⁵ Cf. ANDRISANO (2015, 24, <http://dionysusexmachina.it/?cmd=articolo&id=185>; ultimo accesso 10 dicembre 2016).

V a.C. il *theatre space* del teatro di Dioniso sulle pendici meridionali della Acropoli era metafora spaziale della *polis*²⁶.

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 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)²⁷, con l’uso drammaturgico della luce artificiale o naturale (si pensi al «*théâtre du matin, ce théâtre de l’aurore*» caro a Roland Barthes)²⁸, 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*²⁹, ma nemmeno privilegiandole come unica «vera e globale misura intrinseca di valore»³⁰. 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

²⁶ Cf. le nitide considerazioni di LONGO (2014, 131, <http://dionysusexmachina.it/?cmd=articolo&id=163>; ultimo accesso 7 dicembre 2016).

²⁷ Cf. MAZZONI (2003, *passim*). E v. DE MARINIS (2000, 29-51); MANGO (2003, 171-228, 3.2 *Drammaturgia dello spazio*).

²⁸ BARTHES (2002a, 320); e cf. BARTHES (2002b, 51-59, in particolare pp. 53s. sul teatro *en plein air*).

²⁹ Cf. il fondamentale contributo di FERRONE (1988, 37-44).

³⁰ Così, in un inconsueto calo di tensione ermeneutica, uno studioso di razza come FOLENA (1970, XIII, cf. anche *ivi*, p. XVI).

indescrivibili»³¹. 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 frusta in mano, addestra Molière. Segnali, tra i tanti, di una collettiva tradizione drammaturgica sovranazionale, irriducibile alla geografia delle storie letterarie³². 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, ipotesti 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 Théâtre³³.

Anche in questo caso si era consumato il passaggio di scena in pagina. E quei lettori-spettatori che, mentre ancora imperversava la cabala dei devoti³⁴, 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 Tavian: «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

³¹ GUCCINI (2013, 3).

³² Cf. FERRONE (2009, 27s., 36-42). Sottolinea giustamente l'esigenza «di infrangere la geografia buona per le storie letterarie» anche TAVIANI (2007⁴, 497). Per l'acquaforte di Laurent Weyen e.g.: MACCHIA (1976², 18, 74); FERRONE (2014, 239s. e fig. 53). Più in generale, per l'iconografia dedicata a Tiberio Fiorilli: GUARDENTI (1990, vol. I, 60, 237-39; vol. II, 153-57, figg. 228-36).

³³ In Molière, *Œuvres complètes* (FORESTIER 2010, t. I, 603). Per una ricognizione della *pièce*: DANDREY (2006).

³⁴ Si veda la *Notice* premessa da Forestier e Bourqui a *Le Tartuffe*, in FORESTIER (2010, t. II, 1354-89: 1369-71).

importa!»³⁵. Fu in Molière, scriveva Croce, che passò «il fiore delle invenzioni e fantasie della commedia dell'arte italiana»³⁶.

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»³⁷. 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»³⁸. 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, massiccie. [...] In fatti alcune Commedie, che mi sono riuscite mirabilmente nel Teatro di Sant'Angiolo, non farebbono lo stesso effetto in quelle di San Luca³⁹.

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»⁴⁰. 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»⁴¹. 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

³⁵ TAVIANI (2007⁴, 497). E cf. TAVIANI (2011, 251ss., ragionando sulla sopra citata nuova ediz. delle opere complete di Molière nella «Bibliothèque de la Pléiade»).

³⁶ CROCE (1933, 513).

³⁷ F. Ruffini, *Guerra e pace*, in RUFFINI (2014, 121-34: 128).

³⁸ CARRIÈRE (1998, 78).

³⁹ *L'Autore a chi legge de La donna di testa debole o sia La vedova infatuata*, in ORTOLANI (1959³, vol. V, 108).

⁴⁰ BROOK (1994, 12, 15).

⁴¹ Ivi, pp. 14s.

costruzione invisibile»⁴². 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»⁴³. Drammaturgia consuntiva fluidamente generatasi sulle tavole del palcoscenico e frutto di una serie di spettacoli dedicati a un medesimo copione⁴⁴. 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»⁴⁵. 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'occidente⁴⁶ e si «potrebbe benissimo dire che il percorso scena-testo sia altrettanto e forse più economico e probabile del percorso speculare»⁴⁷.

Recensori emozionati «di spettacoli non visti»⁴⁸, esemplare il caso della rappresentazione inaugurale dell'Olimpico di Vicenza⁴⁹, non crediamo né nella ricordata dicotomia *Drama* e *Theater*, né nella preconcepita opposizione teatro di drammaturgia/teatro di scrittura scenica⁵⁰, né, tantomeno, negli approcci semiotici novecenteschi, purtroppo ancora circolanti, superficialmente applicati al testo teatrale (parlo *e.g.* dei deitici pasticci di *Teatro e romanzo* di Cesare Segre)⁵¹.

Naturale che se indagato correttamente, dico nel suo specifico orizzonte 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)⁵².

⁴² BROOK (1998, 24s.).

⁴³ In QUARENghi (1986, 60).

⁴⁴ Si riveda n. 29.

⁴⁵ PETRONE – BIANCO (2010, 5-7: 5).

⁴⁶ Cf. *e.g.* la lucida sintesi di LEHMANN (2013, 5).

⁴⁷ TAVIANI (2011, 249). Su tali percorsi nei testi drammatici greci cf. *e.g.* PERRONE (2011).

⁴⁸ RUFFINI (2011, 476). Saggio riproposto in RUFFINI (2014, 91-106).

⁴⁹ Cf. MAZZONI (2010², 87-207). E si veda la recensione a questo volume di RUFFINI (1998, 27).

⁵⁰ Su questo nodo metodologico concordo con quanto scrive MANGO (2003, 160).

⁵¹ Cf. SEGRE (1984, in particolare pp. 3-14, cap. I, *Contributo alla semiotica del teatro*). Si vedano in proposito le giuste obiezioni di TAVIANI (1993, 253-56).

⁵² Quanto a Zorzi faccio riferimento specialmente alla insuperata ediz. einaudiana del teatro del Ruzante (ZORZI 1967). Cf. poi FERRONE (1988); (1994); (2011², in partic. il cap. V. *Arlecchino rapito* e il cap. VI. *Lelio bandito e santo*); (2002, 9-39, «Edizione nazionale delle Opere di Carlo Goldoni», d'ora in poi EN);

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»⁵³. 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 testuale⁵⁴, 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 Zorzi⁵⁵, che diffidava dalla «pretesa di verità del logos»⁵⁶ e ripudiava la storia del teatro intesa come «*passe-partout* critico ancillare della letteratura»⁵⁷, 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*»⁵⁸.

Concludendo: quando della storia del teatro non si abbia una visione letteraria 'alta' e dicotomica, ma trasversale laica e meticciosa, 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»⁵⁹; di annullare false problematiche quali il falso problema testo sì, testo no⁶⁰, o quello altrettanto falso della fedeltà al testo; di illuminare di nuova luce i propri densi contesti svelando le interazioni

(2011, 9-45, EN); e cf. altresì MAMONE (2007, 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 v. FERRONE (1986, 100-107).

⁵³ BARBA (1993, 153).

⁵⁴ Cf. ALONGE (2004, X); (2006, 182); v. inoltre ALONGE (2011); (1993, 19-21). Impertinenti affermazioni. Per un approccio metodologico fruttuoso, fluidamente problematico nella diversità dei punti di vista: FERRONE (1988); (1994); TAVIANI (1993); DE MARINIS (2004, 95-102); GUARINO (2005, 104-34, cap. IV. *Teatri, libri, scritture*); DE MARINIS (2013, 25-35: in partic. pp. 30s., 34 e n. 19); GUCCINI (2013); Ruffini, *Guerra e pace*, in RUFFINI (2014, 128s., *La questione del testo*); nonché l'utile ricapitolazione di FERRARESI (2014, 435-56).

⁵⁵ 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, 31). Sullo studioso: MAZZONI (2014, 9-137, DOI: 10.13128/Drammaturgia-15230).

⁵⁶ Così a p. 63 dell'ancora fondamentale volume zorziano *Il teatro e la città. Saggi sulla scena italiana* (ZORZI 1977).

⁵⁷ Le parole di Zorzi si leggono in LAPINI (1985, p. 30 n.).

⁵⁸ MAMONE (1985, 39, mio il corsivo).

⁵⁹ GUARINO (2005, 5). Sul topico della assenza dell'oggetto ermeneutico: ivi, pp. v-XI (*Premessa. L'oggetto mancante e la memoria vivente*), nonché, più di recente, DE MARINIS (2014, 189-190 <http://annali.unife.it/lettere/article/view/1078/880>; ultimo accesso 8 dicembre 2016).

⁶⁰ Si vedano e.g. le osservazioni di Ruffini, *Guerra e pace* (RUFFINI 2014, 129).

dialettiche tra *urbs*, *civitas* e spettacolo; di abbattere gli steccati disciplinari perseguendo metodi via via diversi dettati dai differenti terreni da dissodare; 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.

riferimenti bibliografici

ALONGE 1993

R. Alonge, *Getto e il teatro: storia del testo o storia dello spettacolo?*, in *Il magistero di Giovanni Getto. Lo statuto degli studi sul teatro. Dalla storia del testo alla storia dello spettacolo*, Atti dei convegni internazionali (Torino-Alba, 22 marzo, 8-10 novembre 1991), Genova, 11-21.

ALONGE 2004

R. Alonge, *Premessa*, in Id., *Donne terrifiche e fragili maschi. La linea teatrale D'Annunzio-Pirandello*, Roma-Bari, VII-X.

ALONGE 2006

R. Alonge, *Il teatro dei registi. Scopritori di enigmi e poeti della scena*, Roma-Bari.

ALONGE 2011

R. Alonge, *Lettera a una disciplina mai nata*, in S. Mazzoni (a cura di), *Studi di storia dello spettacolo. Omaggio a Siro Ferrone*, Firenze, 637-47.

ANDRISANO 2015

A.M. Andrisano, *La messinscena di un avverbio interrogativo. A proposito di un passo delle Ecclesiazuse di Aristofane (vv. 327-332)*, «DeM» VI 21-29.

AVEZZÙ 2003

G. Avezù, *Il mito sulla scena. La tragedia ad Atene*, Venezia.

BARBA 1993

E. Barba, *La canoa di carta. Trattato di antropologia teatrale*, Bologna.

BARBERO 2006-1010

A. Barbero (dir.), *Storia d'Europa e del Mediterraneo*, I. *Il mondo antico*, Roma, 7 voll.

BARBI 1938

M. Barbi, *La nuova filologia e l'edizione dei nostri scrittori da Dante al Manzoni*, Firenze (rist. anast., con la bibliografia degli scritti di M. Barbi, a cura di S.A. Barbi. Introd. di V. Branca, Firenze 1994).

BARTHES 2002a

R. Barthes, *Le théâtre grec* (1965), in Id., *Écrits sur le théâtre*, textes réunis et présentés par J.-L. Rivière, Paris, 306-29.

BARTHES 2002b

R. Barthes, *Poteri della tragedia antica* (1953), in Id., *Sul teatro*, a cura di M. Consolini, postfazione di G. Marrone, Roma, 51-59.

BETTARINI – CONTINI 1980

R. Bettarini – G. Contini (a cura di), *E. Montale, L'opera in versi, I. Le raccolte approvate*, Torino.

BETTINI 2000

M. Bettini, *Le orecchie di Hermes. Studi di antropologia e letterature classiche*, Torino.

BETTINI 2008

M. Bettini, *Voci. Antropologia sonora del mondo antico*, Torino.

BLOCH 1978⁷

M. Bloch, *Apologia della storia o Mestiere di storico* (1949), con uno scritto di L. Febvre, a cura di G. Arnaldi, Torino.

BRAUDEL 1992

F. Braudel, *Il Mediterraneo. Lo spazio la storia gli uomini le tradizioni* (1985), Milano.

BROOK 1994

P. Brook, *La porta aperta* (1993), Milano.

BROOK 1998

P. Brook, *Lo spazio vuoto* (1968), prefaz. di F. Marotti, Roma.

CARRIÈRE 1998

J.-C. Carrière, *Lezioni di drammaturgia*, a cura di G. Porciatti, con la collaborazione di M.F. Destefanis, in *Maestri e scuole. Istruzioni per l'uso*, «Drammaturgia» V 62-79.

CROCE 1933

B. Croce, *Intorno alla «commedia dell'arte»*, in Id., *Poesia popolare e poesia d'arte. Studi sulla poesia italiana dal Tre al Cinquecento*, Bari, 503-14.

CRUCIANI 1992

F. Cruciani, *Lo spazio del teatro*, con tracce grafiche di L. Ruzza, Roma-Bari.

D'AMICO 1986-2007

A. d'Amico (a cura di), *L. Pirandello, Maschere nude*, premessa di G. Macchia, Milano, 4 voll.

DANDREY 2006

P. Dandrey, *'L'Amour médecin' de Molière ou le mentir-vrai de Lucinde*, Paris.

DE MARINIS 2000

M. De Marinis, *La drammaturgia dello spazio*, in Id., *In cerca dell'attore. Un bilancio del Novecento teatrale*, Roma, 29-51.

DE MARINIS 2004

M. De Marinis, *Il testo drammatico: un riesame*, in Id., *Visioni della scena. Teatro e scrittura*, Roma-Bari, 95-102.

DE MARINIS 2011

M. De Marinis, *Il teatro dell'altro. Interculturalismo e transculturalismo nella scena contemporanea*, Firenze.

DE MARINIS 2013

M. De Marinis, *La prospettiva postdrammatica* (2010), in Id., *Il teatro dopo l'età d'oro. Novecento e oltre*, Roma, 25-35.

DE MARINIS 2014

M. De Marinis, *Il corpo dello spettatore. Performance Studies e nuova teatrologia*, «AOFL» IX/2 188-201.

FERRARESI 2014

R. Ferraresi, *La nuovissima teatrologia. Gli studi teatrali in Italia fra Novecento e Duemila*, tesi di Dottorato in Studi teatrali e cinematografici, Università di Bologna (relatore Marco De Marinis).

FERRONE 1986

S. Ferrone, *I ruoli teatrali secondo Pirandello: «Pensaci Giacomino!»*, «Ariel» I/3 100-107.

FERRONE 1988

S. Ferrone, *Drammaturgia e ruoli teatrali*, «Il castello di Elsinore» I/3 37-44.

FERRONE 1994

S. Ferrone, *Scrivere per lo spettacolo*, in *Drammaturgia a più mani*, «Drammaturgia» I 7-22.

FERRONE 2002

S. Ferrone (a cura di), *C. Goldoni, Gl'innamorati*, Venezia.

FERRONE 2009

S. Ferrone, *Shakespeare, Scaramouche, Arlecchino, Molière. Sulla tradizione europea della Commedia dell'Arte*, «Commedia dell'Arte. Annuario Internazionale», II/2 3-51.

FERRONE 2011

S. Ferrone, *Introduzione*, in V. Gallo (a cura di), *C. Goldoni, Il servitore di due padroni*, Venezia, 9-45.

FERRONE 2011²

S. Ferrone, *Attori mercanti corsari. La Commedia dell'Arte in Europa tra Cinque e Seicento* (1993), Torino.

FERRONE 2014

S. Ferrone, *La Commedia dell'Arte. Attrici e attori italiani in Europa (XVI-XVIII secolo)*, Torino.

FOLENA 1970

G. Folena, *Presentazione*, in *Lingua e strutture del teatro italiano del Rinascimento. Machiavelli Ruzzante Aretino Guarini Commedia dell'Arte*, Padova, IX-XIX.

FORESTIER 2010

G. Forestier (dir.), *Molière, Œuvres complètes*, édition dirigée par G. Forestier, avec C. Bourqui, textes établis par E. Caldicott et A. Riffaud. Comédies-ballets coéditées par A. Piéjus. Avec la collaboration de D. Chataignier, G. Conesa, B. Louvat-Molozay et L. Michel, Paris.

GOMBRICH 1983

E.H. Gombrich, *Aby Warburg. Una biografia intellettuale* (1970), Milano.

GUARDENTI 1990

R. Guardenti, *Gli italiani a Parigi. La Comédie Italienne (1660-1697). Storia, pratica scenica, iconografia*, Roma, 2 voll.

GUARINO 2005

R. Guarino, *Il teatro nella storia. Gli spazi, le culture, la memoria*, Roma-Bari.

GUCCINI 2013

G. Guccini, *Attorno all'autore-performer, quali metodi per quali conoscenze?*, in *L'autore come performer*, «Prove di drammaturgia» XVIII/1 3

HIRSCH 1973

E.D. Hirsch Jr., *Teoria dell'interpretazione e critica letteraria* (1967), Bologna.

LAPINI 1985

L. Lapini, *Che cos'è la storia dello spettacolo? Testimonianze su alcune lezioni metodologiche di Ludovico Zorzi*, in S. Mamone (a cura di), *Ludovico Zorzi e la "nuova storia" del teatro*, «Quaderni di teatro» VII/27 28-35.

LEHMANN 2013

H.T. Lehmann, *Postdrammatico e realtà: un excursus da Aristotele a oggi*, in *L'autore come performer*, «Prove di drammaturgia» XVIII/1 5-7.

LONGO 2014

O. Longo, *Atene: il teatro e la città* (1988), «DeM» V 128-50.

MACCHIA 1976²

G. Macchia, *Il silenzio di Molière* (1975), Milano.

MAMONE 1985

S. Mamone, *Le “tesi” di Ludovico Zorzi*, in Id. (a cura di), *Ludovico Zorzi e la “nuova storia” del teatro*, «Quaderni di teatro» VII/27 36-40.

MAMONE 2007

S. Mamone, *Introduzione*, in S. Mamone – T. Megale (a cura di), *C. Goldoni, La locandiera*, Venezia, 9-91.

MANGO 2003

L. Mango, *La scrittura scenica. Un codice e le sue pratiche nel teatro del Novecento*, Roma.

MARX 1968

K. Marx, *Lineamenti fondamentali della critica dell'economia politica: 1857-1858*, trad. di E. Grillo, vol. II, Firenze.

MAZZONI 2002-2003

S. Mazzoni, *Studiare i teatri: un atlante iconografico per la storia dello spettacolo*, in *Storia e storiografia del teatro, oggi. Per Fabrizio Cruciani*, «Culture teatrali» VII-VIII 221-53.

MAZZONI 2003

S. Mazzoni (a cura di), *Drammaturgie dello spazio dal teatro greco ai multimedia*, «Drammaturgia» X.

MAZZONI 2010²

S. Mazzoni, *L'Olimpico di Vicenza: un teatro e la sua «perpetua memoria»* (1998), Firenze.

MAZZONI 2014

S. Mazzoni, *Ludovico Zorzi. Profilo di uno studioso inquieto*, «Drammaturgia» XI/n.s. I 9-137.

MAZZONI in c.d.s.

F. Mazzoni, *Michele Barbi filologo* (1988), in Id., *Con Dante per Dante. Saggi di filologia ed ermeneutica dantesca*, a cura di G.C. Garfagnini, E. Ghidetti, S. Mazzoni, con la collaborazione di E. Benucci, V. Pio Rajna e la genesi del dantismo contemporaneo, Roma.

MUSTI 2006

D. Musti, *Storia greca. Linee di sviluppo dall'età micenea all'età romana*, Roma-Bari.

MUSTI 2008

D. Musti, *Lo Scudo di Achille. Idee e forme di città nel mondo antico*, con appendici di G. Mosconi e M. Santucci, Roma-Bari.

ORTOLANI 1959³

G. Ortolani (a cura di), *C. Goldoni, Tutte le opere*, Milano, vol. V.

PERRONE 2011

S. Perrone, *Dalla scena al libro, dal libro alla scena. Qualche nota su tradizione ed esegesi antica dei testi drammatici greci*, «DeM» II 148-65.

PETRONE – BIANCO 2010

G. Petrone – M.M. Bianco, *Premessa*, in Idd. (a cura di), *Comicum choragium. Effetti di scena nella commedia antica*, Palermo, 5-7.

POMIAN 1992

K. Pomian, *L'ordine del tempo* (1984), Torino.

POWERS 2014

M. Powers, *Athenian Tragedy in Performance. A guide to contemporary studies and historical debates*, Iowa City.

QUARENghi 1986

P. Quarenghi (a cura di), *E. De Filippo, Lezioni di teatro all'Università di Roma «La Sapienza»*, prefaz. di F. Marotti, Torino.

REDONDI 2007

P. Redondi, *Storie del tempo*, Roma-Bari.

ROSSI 1997

L.E. Rossi, *Lo spettacolo*, in S. Settis (a cura di), *I Greci. Storia cultura arte e società*, 2. *Una storia greca*, II. *Definizione*, Torino, 751-93.

RUFFINI 1998

F. Ruffini, *Palladio con pathos*, «L'Indice dei libri del mese» (9 ottobre) 27.

RUFFINI 2011

F. Ruffini, *Come un romanzo. Riflessioni su storiografia e racconto*, in S. Mazzoni (a cura di), *Studi di storia dello spettacolo. Omaggio a Siro Ferrone*, Firenze, 464-77.

RUFFINI 2014

F. Ruffini, *L'Arca di Noè e altre storie di teatro*, a cura di V. Venturini, Napoli.

SEGRE 1984

C. Segre, *Teatro e romanzo*, Torino.

SUBRAHMANYAM 2016

S. Subrahmanyam, *Alle origini della storia globale* (2014), a cura di G. Marocci, prefazione di A. Prospero, Pisa.

TAVIANI 1993

F. Taviani, *Attilia o lo spirito del testo*, in *Il magistero di Giovanni Getto. Lo statuto degli studi sul teatro. Dalla storia del testo alla storia dello spettacolo*, Atti dei convegni internazionali (Torino-Alba, 22 marzo, 8-10 novembre 1991), Genova, 217-86.

TAVIANI 1995

F. Taviani, *Uomini di scena, uomini di libro. Introduzione alla letteratura teatrale italiana del Novecento*, Bologna.

TAVIANI 2002-2003

F. Taviani, *Ovvietà per Cruciani*, in *Storia e storiografia del teatro, oggi. Per Fabrizio Cruciani*, «Culture teatrali» VII-VIII 19-28.

TAVIANI 2007⁴

F. Taviani, *Anni dopo. Nota per l'edizione 2007*, in F. Taviani – M. Schino, *Il segreto della Commedia dell'Arte. La memoria delle compagnie italiane del XVI, XVII e XVIII secolo* (1982), Firenze, 493-505.

TAVIANI 2010

F. Taviani, *La Indisciplina*, in G. Di Palma et al. (a cura di), *Studi e testimonianze in onore di Ferruccio Marotti, I. Il Novecento dei teatri 1*, «Biblioteca teatrale» n.s. XCIII-XCIV 7-24 [edito nel 2013].

TAVIANI 2011

F. Taviani, *Dalla scena al testo – conversazione aneddotica –*, in S. Mazzoni (a cura di), *Studi di storia dello spettacolo. Omaggio a Siro Ferrone*, Firenze, 244-56.

VEYNE 1984

P. Veyne, *Il pane e il circo. Sociologia storica e pluralismo politico* (1976), Bologna.

ZORZI 1967

L. Zorzi (a cura di), *Ruzante, Teatro*, prima edizione completa, Torino.

ZORZI 1977

L. Zorzi, *Il teatro e la città. Saggi sulla scena italiana*, Torino.