

Daniele Seragnoli

*Dall'auralità al mondo digitale, ovvero
delle "ingannevoli analogie".*

Note a margine di esercizi di "nuova filologia" classica

Abstract

A collection of essays published a few years ago on the relationship between text and performance, as a proposal for a *New Philology*, aims at integrating the various disciplines engaged in the historical and theoretical comparison between different ways of textualizing performing arts (poetry, theatre, music and their combinations), from the oral/aural civilization to the current digital era. That is, from ancient theatre to artistic and technological innovations of the twentieth century within sonic poetry, musical experimentation, popular music, cinema and audiovisuals. The review examines the two initial chapters of the book, dedicated to the ancient Greek theatre, indicating some valid questions regarding the history of the theatre, but above all methodological, historiographical and critical limits of the so-called modern abstract *New Philology*.

Una raccolta di saggi edita alcuni anni fa sul rapporto fra testo e performance, come esempio di "nuova filologia", si è posta lo scopo di integrare varie discipline impegnate nel confronto storico e teorico tra i diversi modi di testualizzare le arti performative (poesia, teatro, musica e loro combinazioni), dalla civiltà orale/auditiva all'attuale era digitale. Ovvero, dal teatro antico alle innovazioni artistiche e tecnologiche del Novecento nell'ambito della poesia sonora, della sperimentazione musicale, della musica popolare, del cinema e degli audiovisivi. La recensione prende in esame i due capitoli iniziali del libro, dedicati al teatro greco antico, segnalando alcune valide questioni relative alla storia del teatro, ma soprattutto limiti metodologici, storiografici e critici di studi condotti sulla base astratta della cosiddetta moderna *New Philology*.

Metti insieme un gruppo di docenti universitari di diversi settori disciplinari (da quella che viene definita la filologia classica odierna, anzi *New Philology*, alla musicologia ed estetica musicale, alla storia del cinema), trova come collante o denominatore comune di loro studi e ricerche un concetto teorico concettualmente "progredito" (in questo caso quello di "registrazione"), ed ecco confezionato un volume che, per l'appunto, pubblica i loro lavori: *Registrare la performance. Testi, modelli, simulacri tra memoria e immaginazione*, a cura di Michela Garda ed Eleonora Rocconi, Pavia, Pavia University Press, 2016. Titolo sotto il quale vengono editi, nell'ordine, studi sulla "registrazione" della performance del dramma greco antico concepito nella sua "multimedialità" e, sul medesimo oggetto, un percorso dallo spettacolo "monouso" all'idolo testuale (rispettivamente della stessa curatrice Rocconi e di Fausto Montana); poi il repentino

passaggio al XX secolo con una serie di saggi sul pianista Arturo Benedetti Michelangeli tra media, stile e discorso, ovvero sulla circolazione della performance musicale (Alessandro Cecchi), la traccia della voce tra poesia sonora e sperimentazione musicale (Michela Garda), gli aspetti performativi della musica sperimentale degli anni Sessanta (Ingrid Pustijanac), la performance del/nel testo, ovvero un approccio analitico alla mediazione tecnologica dell'evento performativo nella popular music registrata (Alessandro Bratus), per chiudere infine con Elena Mosconi che si occupa della registrazione attoriale nel primo cinema italiano, assumendo come elemento di indagine le figure di Ermete Novelli e di Edoardo Ferravilla.

Il senso di una simile operazione è succintamente spiegato nell'abstract finale del libro (p. 169), che da una lato sottolinea il significato complessivo della proposta determinato dalla «diffusa esigenza di oltrepassare la polarizzazione tra testo e performance» tramite una «riflessione sulle forme storiche della loro relazione», dall'altro giustifica la distanza tra i due estremi posti in questione adducendo una sorta di necessità di un continuum storico: il patrimonio del teatro greco antico in quanto incunabolo della tradizione teatrale e musicale occidentale e le innovazioni artistiche e tecnologiche del Novecento.

Ora, nella prospettiva di un contributo per una rivista di studi sul teatro antico, questo mio intervento (da storico dello spettacolo) va da sé che sia rivolto nello specifico ai due saggi di apertura del volume, rimettendo ad eventuali altre competenze una recensione peculiare dei capitoli su musica e cinema. Alla luce del denominatore unificante – la “registrazione” – ritengo tuttavia utile riportare almeno i passaggi dell'introduzione (pp. 5 e 6), relativi a entrambi i poli di indagine, allo scopo, quanto meno, di rendere comprensibili le intenzioni complessive del gruppo di studiosi.

Alessandro Cecchi, leggiamo, «usa l'esempio dell'artista Michelangeli per ragionare sulla rimediazione della performance operata da incisioni discografiche e testimonianze audiovisive, e sulla articolata negoziazione tra queste componenti ai fini della misurazione di quella che egli definisce 'persona mediale', in costante rapporto di circolarità con la persona reale». Michela Garda «indaga le capacità performative della voce e la complessa integrazione di testo e performance nei generi che oscillano tra poesia, teatro e musica nel secondo Novecento». L'interesse per le avanguardie musicali dello stesso periodo sono al centro dell'indagine di Ingrid Pustijanac «che sceglie l'opera di [Mario] Bertoncini come paradigma ideale per studiare il rapporto altamente sperimentale tra suono e segno nonché le articolate dinamiche che si generano tra documentazione multimediale ed esecuzione live in questo specifico repertorio, nel quale la dimensione visiva/teatrale della performance diviene (come e forse più che in altri generi) parte integrante del processo comunicativo». Infine gli ultimi due contributi sull'audiovideo: Alessandro Bratus «indaga i livelli di performatività riscontrabili nella mediatizzazione della *popular music* concentrandosi sul caso-studio di *Volunteers* dei

Jefferson Airplane», dove «il ruolo dei media nei due diversi passaggi (da *concept* a progetto, poi da progetto a 'oggetto' performativo) trascende quello di semplice documentazione dell'evento per farsi autenticazione – anche etica – nei confronti della comunità di riferimento, allargata a dismisura dalla commercializzazione su scala industriale dei diversi artefatti medialità (disco, ripresa per lo studio televisivo, filmato dell'esibizione live)». Elena Mosconi si concentra infine «sulle ambiguità del medium cinematografico nel registrare le tracce della performance attoriale», articolando «una riflessione di carattere meta-discorsivo sulla performance evidenziando le capacità, mai veramente esplorate fino in fondo, del medium audiovisivo di immortalare le doti recitative di alcuni grandi protagonisti della scena italiana di inizio secolo (Ermete Novelli ed Edoardo Ferravilla), distinguendosi nettamente dal linguaggio teatrale nel modo di forgiare i personaggi».

Ambizione dichiarata del volume, va anche segnalato, è il «proporre alla riflessione un modello di testualità integrata alla performance, tanto nella dimensione rammemorativa quanto in quella progettuale».

Il salto tra i due poli della ricerca proposta francamente è notevole, *ça va sans dire*, e suscita una certa perplessità, nonostante la dichiarata esigenza di continuità storica. Di norma in un *continuum*, per di più o soprattutto *storico*, come quello proposto tra incunabolo della tradizione teatrale e musicale occidentale e forme artistiche avanzate di all'incirca venticinque secoli, anche banalmente parlando in effetti ci sarebbe (c'è) di mezzo proprio la "storia", di cui non si tiene alcun conto. Un po' come se si osservasse un neonato, meglio ancora l'ecografia di un feto nell'utero materno, e lo si analizzasse cercando una connessione con la disanima dell'anziano in cui si è trasformato dopo una ottantina di anni, in un continuum vitale ma privo di contiguità spazio-temporale.

Nel caso del libro preso in esame interviene tuttavia a giustificare le ragioni dello scarto proprio la definizione dell'accomunante, e accomodante, concetto di "registrazione" che dovrebbe unificare sia il distanziamento cronologico, sia la diversità degli approcci e degli sguardi disciplinari e tematici, dall'Atene classica a Luciano Berio, tanto per dire: una sorta di fil rouge la cui ambiguità – è sempre il menzionato abstract a dirlo – può sollecitare «l'attenzione per le molteplici implicazioni concettuali delle tecnologie impiegate per salvare le testimonianze della performance nella sua complessità, dalla civiltà orale/aurale all'attuale era digitale».

Un abstract resta un abstract, appunto. Meglio dunque ricorre a una definizione più circostanziata, vale a dire la nota 4 a p. 22 del saggio di Fausto Montana, nella quale si giustifica l'impiego del termine "registrazione" a proposito del dramma antico (intendendo sotto il vocabolo il patrimonio esclusivamente grafico tanto verbale, sotto forma di 'libretti' dei drammi, quanto iconico, sotto forma di ben nota e problematica raffigurazione vascolare), utilizzato non «per indicare la fissazione, con qualsiasi tecnologia, della singola performance in ordine alla riproducibilità del medesimo *episodio*

performativo (come nel caso della moderna registrazione audiovisiva), ma nella sua accezione più ampia possibile, in riferimento a trasposizioni simboliche (in particolare secondo i codici della scrittura e dell'iconografia) di *contenuti selezionati* della performance. Prodotte indifferentemente prima, durante o dopo la performance stessa».

Va da sé che tale definizione, in apertura di saggio, sgombra il campo tra qualsiasi possibile sovrapposizione, confusione e conflitto tra la concezione di lascito patrimoniale in quanto "fonte" documentaria e le sue intrinseche potenzialità comunicative della "registrazione" sotto un'ampia gamma di applicazioni.

Oltre a ciò vorrebbe/dovrebbe meglio approfondire le intenzioni del volume, e orientarne la lettura, l'introduzione firmata a quattro mani dalle due sopra menzionate curatrici, nella quale, al di là dei fattori contingenti, entrano in campo argomentazioni riconducibili agli assunti dell'odierna *New Philology*, con ampia citazione di una bibliografia in lingua soprattutto inglese. Nello specifico, tra i vari *cultural turns* possibili, si dichiara di eleggere come linea guida teorica quella tracciata dal *performative turn* per approfondire una riflessione su tale «versante della creatività, tanto negli studi di teatro e di poesia (a partire dal mondo classico fino alle avanguardie), quanto nella musicologia e nell'etnomusicologia» (p. 1). Va da sé che, su un altro versante, la pratica e la teoria della performance affermatesi nel mondo delle arti fin dagli anni Sessanta del secolo scorso (basti per tutti il nome di Richard Schechner), e ben nota agli studiosi di teatro ma non solo, riguardino un "accadimento" sulla scena che travalica la semplice rappresentazione mimetica da parte dell'attore ponendosi in relazione diretta con oggetti e situazioni nella continua interdipendenza fra corpo, tempo e spazio, e soprattutto nella interazione che si crea tra performer e spettatore anche a livello dinamico e sociale. Ne consegue, come opportunamente affermano le due curatrici sulla scia di una bibliografia accreditata, che i comportamenti performativi si individuino non solo nelle arti ma più in generale in qualsiasi rappresentazione di un ruolo sociale come traccia «indicativa e formativa della specifica comunità» coinvolta nell'azione (p. 2). Importante, viene segnalato, è il contributo offerto in materia da parte degli studi di ambito musicale (segnatamente etnomusicologia e *popular musical studies*), arrivando alla conclusione che «in ambito artistico una rigida distinzione tra testo e performance è già di per se stessa indebolita dalla natura performativa dei testi stessi, in quanto essi indicano azioni da eseguire (suonare, declamare o recitare) e che possono riuscire o non riuscire» (p. 3).

Sotto questo profilo, mi permetto di chiosare, il discorso si allarga facilmente alle acquisizioni metodologiche e critiche che hanno traghettato, non senza discussioni e divergenze critiche (come cercherò di chiarire per il tramite di citazioni diverse), la nozione di copione teatrale (privo per forza di cose di un sistema di notazione come quello della musica a monte della trascrizione scenica), da *testo letterario* a *partitura*. «Per i maniaci del testo, coloro che si rifiutano di considerare qualsiasi messa in scena perché

la giudicano inevitabilmente falsificante – attestava oltre due decenni fa Patrice Pavis nel suo *Dizionario del teatro* – il testo è ritenuto un fine in sé (mentre in musica nessun melomane oserebbe dire che preferirebbe leggere Beethoven sullo spartito piuttosto che ascoltarlo in concerto)»¹. Nulla di riprovevole in sé, aggiungeva Pavis, se un testo, che comprende sempre un minimo di indicazioni sceniche esterne o interne, si legge come poesia, in particolare quello classico. Mancando però totalmente all'atto della semplice lettura «l'esperienza della rappresentazione», e accentuandosi di fatto quel «terrorismo della letteratura» impostosi nel mondo occidentale dalla fine del Medioevo in poi quando «una trascrizione si arroga il diritto di essere un'opera», come già affermava Alan Rey nel 1980².

Seppure le pagine di questo studioso contengano riflessioni critiche che oggi sotto molti aspetti possono apparire acquisite e scontate (ma anche discutibili), vale tuttavia la pena soffermarsi in maniera più diffusa su quanto Rey argomentava parlando del teatro in quanto arte «raddoppiata», vale a dire inequivocabilmente arte del mostrare, dello spettacolo. In quell'ormai lontano 1980 si riconoscevano ancora le molte intersezioni di cui il teatro poteva (e può) godere, ritenendolo artefice della messa in azione della "durata", al pari della danza, del cinema, del mimo, allo scopo di sviluppare una organizzazione narrativa. Inoltre, il teatro è arte del corpo umano in uno spazio, la sua "scrittura". Stretta soprattutto la connessione tra dramma e ideologia e sistema dei valori sociali come qualità peculiare di un teatro che nell'antichità, fin dalla tragedia arcaica, diventa legge. Purtroppo, prosegue lo studioso, la cultura occidentale moderna ha voluto il trionfo della letteratura sul corpo:

non si tratta solo del dominio del testo, del libro, sul gesto e l'urlo, ma di quanto è stato fissato e ripetibile sull'evento e sull'impermanenza. Il teatro incarna un conflitto preistorico. *Il gesto e la parola*: Leroi-Gourhan individua con semplicità il sorgere della specie umana, dicendo da dove proviene l'energia drammatica. Del gesto, della scrittura che vuole rinchiudere la voce nel suo percorso. Ma la mano che scrive per il teatro vuole anche comprendere corpi significanti, i diversi gesti. In qualsiasi modo si giri la questione, il teatro è fatto da corpi, per dei corpi. Infarcito di integrazioni per l'anima ha corso il rischio di morire di asfissia poiché l'anima ha dimenticato di non essere che soffio, respiro, ritmo biologico. La scrittura, con le sue lettere e cancellature, generata dalla mano, ha simulato l'immateriale, l'angelico. Ciò si chiama *letteratura*. Tuttavia la scrittura teatrale difficilmente può dimenticare che mira a calare dei corpi significanti in un luogo di parvenza della verità. Leggere Eschilo, Racine o Schiller è un'operazione metonimica: precisamente, una perversione. Ma se aggiungiamo dei corpi, dei rumori, dei gesti, dei luoghi, degli oggetti, delle luci, salta letteralmente agli occhi quanto tutto questo sia impercettibile poiché il testo conservato e stampato non fa altro che sottintenderlo. Il testo teatrale sta a un progetto di spettacolo come un'incisione sta a un quadro, una storia raccontata a un film. Inoltre è un abbozzo, non un oggetto. [...] Noncurante dei corpi,

¹ Voce "partitura" PAVIS (1998, 284s.).

² Nel capitolo *Le théâtre, qu'est-ce que c'est?*, in COUTY – REY (1980, 187; cit. da PAVIS 1998, 285).

il testo di teatro non dice niente della voce. Vaghe indicazioni segnalano alcune intenzioni espressive (*con voce sorda, soffocata*) o caratteristiche (*costipata*). [...] L'attore deve inventare la sua voce: respiro, timbro, altezza, intensità, melodia, ritmo, accenti³.

In definitiva il testo scritto non è un diktat, ma una semplice indicazione, un "pretesto" potremmo dire. Con l'aggravante, aggiungeva Rey, di essere una partita persa quando viene rimpiazzato da un'altra comunicazione: la lettura. Un «struttura assente», per dirla alla Eco. Infine, tra le altre cose, va considerata la necessità della dimensione sociale nell'analisi della relazione teatrale, poiché nel modello di comunicazione rappresentato dallo spettacolo l'emittente deve innanzi tutto attirare, radunare, trattenere i suoi destinatari, allo scopo di una comunicazione efficace in un gioco di scambio tra attore, autore, organizzatore e finanziatore⁴.

Il testo come partitura dunque ma anche, tornando nuovamente alla formulazione di Pavis, la «partitura come testo», con pause, cadenze, legato, tempi veloci o lenti che possano prevedere il *ritmo* dell'enunciazione scenica del testo, lasciando però spazio a un enorme interrogativo su chi ne abbia la chiave: l'autore oppure l'attore tramite il doverlo ricreare a ogni nuova rappresentazione e interpretazione⁵.

Sulla questione, realmente complessa, è però ancor più opportuno ascoltare una voce diversa citando Ferdinando Taviani quando, dopo avere ricordato che è «fra Otto e Novecento che si creano le premesse per la 'teoria' della scrittura drammatica come indissolubile dalla scena», scrive che fu il demone dell'analogia ad affermare che un dramma scritto è come musica in attesa di esecuzione, osservando la consonanza materiale tra i due rispettivi supporti cartacei. «Un confronto falotico e sproporzionato – prosegue lo studioso – che è poi rinverdito alla luce dell'applicazione generica del concetto di codificazione, quasi che la scrittura della *pièce*, per il semplice fatto d'essere in codice (come lo è sul nostro pianeta tutto ciò che riguarda la vita e il pensiero) fosse anch'essa una forma di notazione». E ancora:

Per quale mai ragione un testo letterario drammatico dovrebbe contenere le note per la sua precisa esecuzione (messinscena)? Può sì esser considerato una partitura, ma nel senso d'un insieme organico di precisioni letterali, non di notazioni per l'esecuzione. Insistere a ripetere che il testo letterario teatrale è una partitura debole e incompleta in paragone alla partitura musicale o coreografica vuol dire perder tempo in qualcosa di verissimo e fuor di luogo. Certo: i testi letterari drammatici hanno sistemi di notazione deboli se paragonati ad una partitura musicale. Ma appunto perché sono testi *letterari* drammatici e non "sceneggiature di ferro": è una verità incontrovertibile e senza sugo. Ma la si ripete spesso, quasi non fosse futile. E poiché le persone che la ripetono sono a volte intelligenti ed attente, la cosa avrà pure qualche giustificazione. Niente infatti ha più

³ COUTY – REY (1980, 187s., traduzione mia).

⁴ Cf. *ivi*, p. 189.

⁵ Cf. PAVIS (1998, 285).

giustificazioni d'un equivoco. È il nobile equivoco dell'ideologia teatrale moderna: partendo dalla connessione storica fra i testi letterari drammatici e i 'loro' spettacoli, ha preso il sopravvento – malgrado la lezione aristotelica – l'idea che la cosa più interessante da capire fosse l'intrinseca *necessità* del rapporto. Si è pensato insomma che la natura specifica del testo letterario drammatico fosse la sua compenetrazione con la messinscena: e così una congiuntura è stata interpretata come una natura⁶.

Tornando all'introduzione di Garda e Rocconi, nella seconda parte le due autrici dopo aver segnalato come per forza di cose nell'esperienza novecentesca si sia assistito a un «rovesciamento in termini quantitativi tra la disponibilità dei testi e quella delle registrazioni delle performance» (p. 3), anche e soprattutto in virtù del progressivo aumento dei vari supporti e dell'accesso individuale e autonomo, puntualizzano come il tema che accomuna i vari saggi del volume sull'onda dell'attuale concetto di performance riprenda in maniera provocatoria l'accezione originale proprio del termine "registrazione": vale a dire «annotare, protocollare, conservare memoria tramite diverse pratiche (dalla pittura alla scrittura, fino alle moderne tecniche di registrazione del suono e dell'immagine) con l'obiettivo di indagare le diverse tecnologie utilizzate per raccogliere e tramandare le tracce della performance» (pp. 3s.).

Ora, se può apparire chiaro come ciò sia applicabile alle espressioni artistiche novecentesche sottoposte a esame (musica e cinema), resta da capire come si possa individuare e studiare il ruolo «svolto dalle mediazioni tecnologiche nel registrarne la complessità originaria» relativamente al teatro greco antico, all'interno cioè di una civiltà prettamente orale/aurale (p. 4). Soprattutto come e se sia possibile applicare, sic et simpliciter, concetti, idee, nozioni, teorie, terminologie appartenenti alla modernità, o meglio alla contemporaneità, a quel lontano mondo senza stravolgerne e comprometterne la portata, pur se fondata su una notoriamente scarsa, scarsissima, documentazione. Con la conseguente boutade: la distanza e l'assenza, il vuoto, in certi casi aiutano, poiché proprio per questo si può affermare tutto ma anche il suo contrario. Una boutade, appunto, poiché lo studio del teatro, ma anche della storia in genere, è comunque fatta sempre "in absentia" quanto all'oggetto in sé (senza qui aprire il dibattito per molti aspetti "sanguinoso" sulla questione del documento); ma soprattutto perché la filologia classica nelle sue diverse declinazioni, quanto meno da Petrarca in poi, ha dimostrato l'opposto, anche con solide fondamenta, metodologiche e strutturali.

Nel caso del teatro greco, leggiamo nell'introduzione (ancora a p. 4) con riferimento ai due successivi rispettivi capitoli di Rocconi e Montana, «la registrazione di alcuni aspetti multimediali della performance scenica originaria non è necessariamente legata

⁶ La considerazione di Taviani è naturalmente assai più ricca e articolata, vedi dunque il suo intervento integrale, *Attilia o lo spirito del testo*, in TAVIANI (1993, 249s.).

alla scrittura, ma insita nella natura stessa del linguaggio [...], e ha una valenza perlopiù simbolica, cioè non è mai ripetibile».

Necessariamente, dati i due poli estremi del volume, risulta evidente la divergenza tra le modalità di intendere il significato del concetto portante di "registrazione". Ciò però non impedisce, si afferma, l'emergere in tutti i saggi proposti di «una particolare attenzione per lo specifico momento performativo di cui si vuole registrare la traccia», tenendo ovviamente conto di ciò che cambia in prospettiva storica quanto a «dinamica tra memoria culturale e immaginazione artistica: la preoccupazione di conservare la memoria del momento effimero della performance è costante in ogni cultura precedente all'epoca della riproducibilità tecnica, sebbene sia caratterizzata da maggiore o minore urgenza e da finalità differenti a seconda dei contesti⁷; nell'era digitale, al contrario, la facilità della riproduzione rende in qualche modo effimere le tracce stesse. In un caso e nell'altro, tuttavia, le tracce sono simulacri dell'evento performativo che fungono da trasformatori tra memoria e immaginazione» (p. 4). Sotto questo profilo si ribadisce ancora una volta come sia il concetto di "registrazione" a stimolare «le diverse modalità di testualizzazione storicamente identificabili nelle diverse arti performative» prese in considerazione, allo scopo di «oltrepassare la polarizzazione testo/performance, comune a tutti» (p. 5). Non si esita, per altro, a segnalare l'ambiguità insita nel termine "registrazione", che può ciò nonostante considerarsi un valore aggiunto tendendo proprio per tale sua natura a «problematizzare il concetto di 'testo' (nel senso più ampio del termine), mettendone in luce specifiche dimensioni – al di là dell'ovvia natura performativa di ogni testo scritto o notato [...] –, e quindi sollecitare l'attenzione per le differenti tecnologie (e relative concettualizzazioni) con cui la registrazione si realizza» (p. 5).

Prendiamo in esame i primi due contributi del volume dunque, «pensati – leggiamo nell'introduzione (p. 5) – come una riflessione che abbraccia la performance teatrale greca antica» nel significato dei presupposti teorici dichiarati: «la multimedialità del dramma antico [...] porta a sviluppare modalità di registrazione per le sue diverse componenti (parola, gestualità, danza e musica) sia in una fase preliminare alla prima – e originariamente unica – messa in scena che in una fase successiva, quando dell'evento si vuole fissare la memoria e viene introdotta la pratica dei riallestimenti scenici» (p. 5).

⁷ Affermazione impegnativa che mostrerebbe una maggiore efficacia, tuttavia, se supportata da un minimo di argomentazione esemplificativa e da relativa bibliografia. Provo a fare un esempio, anche se mi riferisco a un evento difficilmente ascrivibile, nella cultura e nella mentalità che lo hanno prodotto, al concetto di performance: il Teatro del Campidoglio e le feste romane del 1513 volute da Leone X in occasione della visita e della concessione della cittadinanza romana al fratello Giuliano de' Medici. Un episodio che produce una più che considerevole documentazione quotidiana ad elevata tiratura e di immediata diffusione a scopo politico e di propaganda, che erano e restano finalità essenziali di quelle feste nell'hic et nunc della loro progettazione e svolgimento, da iscrivere in ogni caso nell'ampia civiltà rinascimentale e nella cultura della celebrazione solenne. Poiché "normalmente" il documento, o la memoria del momento effimero che dir si voglia, intenzionalmente in prima battuta è declinato al presente.

Una breve considerazione (al limite del superfluo e del banale dopo decenni di storiografia teatrale): si ritiene, o si dovrebbe ritenere superata, la nozione di "testo teatrale" in quanto "testo letterario" (malgrado le divergenze di opinioni critiche accennate), a favore di "copione" innanzi tutto, "partitura" (per chi così preferisce), "testo drammaturgico", con, tra gli altri, i corollari immediati o indiretti di "testo spettacolare", "testo principale" e "testo secondario", la relazione fra "testo e scena"⁸. Sono ben note le diatribe in materia (col tentativo sempre più dirompente da parte delle varie letterature di rapinare le acquisizioni ormai pluridecennali della storia del teatro o di ignorarle per supponenza), ma soprattutto le difficoltà di definire un tema così ampio, dibattuto e complesso già entro gli argini della storiografia teatrale. Basti pensare all'importanza del testo secondario (il non verbale) redatto dal drammaturgo in maniera esplicita o implicita, quando non assente. Una "impossibile" assenza in realtà, anche quando non abbiamo in mano Samuel Beckett, poiché parole, situazioni e motivazioni difficilmente sono inesistenti e altrettanto difficilmente possiamo eluderle. Basti ancor più pensare alla necessità di individuare e interpretare le relazioni tra azione, personaggi, tempo e spazio, contesto, processi creativi, etc., prima ancora di addentrarsi nel problema della messa in scena e della regia e dell'interpretazione. È ben nota la concezione logocentrica del teatro dall'antichità alla fine del XIX secolo, ovvero fino alla "rivoluzione" della regia, della scena, dell'immaginazione, di un ordinamento complesso non subordinato al predominio della parola, del lavoro creativo dell'attore⁹.

Ciò premesso, sorge una domanda: si può parlare di performance, multimedialità, tecnologia quando si propone una riflessione, per quanto innovativa, sul patrimonio del teatro antico? Ovvero applicare sic et simpliciter a quel che resta di quel retaggio e del suo contesto culturale nozioni e principi teorici delle moderne forme della comunicazione, quandanche i reperti superstiti fossero numerosi e molti anziché pochi o pochissimi. In maniera solida e legittimata, si intende dire, e non come possibile concessione a una tendenza o "nuova moda" storiografica del momento. O, peggio, ipostatizzazione.

Senza aprire un'ampia discussione e disputa sulle ormai numerose e diverse concezioni e applicazioni del solo termine "multimedialità" nel campo della comunicazione dagli ultimi decenni del secolo scorso in avanti (la bibliografia è ormai più che abbondante), oltretutto argomento esulante dalle intenzioni di queste pagine, basterebbe una considerazione di basso profilo. Vero, come segnala Eleonora Rocconi in apertura del suo contributo, che il solo testo «letterario [...] pur essendo la traccia più

⁸ Si veda ancora PAVIS (1998) alle rispettive voci, sintetiche ma valide, e alle rispettive indicazioni bibliografiche.

⁹ Cf. in sintesi PAVIS (1998, 487ss.), con l'efficace (come sempre) citazione di Artaud, *Il teatro e il suo doppio*: «un teatro che subordini la regia e lo spettacolo, vale a dire tutto ciò che in esso c'è di specificamente teatrale, al testo, è un teatro di idioti, di pazzi, di invertiti, di pedanti, di droghieri, di antipoeti, di positivisti, in una parola di Occidentali» (ARTAUD 1968, 133).

evidente della performance originaria, non ne esaurisce di certo la complessità» (p. 9, n. 2). Altrettanto concreti i contributi bibliografici citati, pur se limitati ai soli studi di filologia di tendenza. Data la particolarità dell'argomento e delle competenze richieste, che non possono certo fare a meno di una solida e accreditata base filologica, in assenza di una "scuola" o di un filone di studi di specifico ambito teatrale sullo spettacolo greco antico, sarebbe tuttavia utile ricorrere ad essi quanto meno sotto il profilo metodologico, non certo secondario. È il caso per esempio delle pagine di Cesare Molinari nell'introduzione all'antologia di saggi che compongono il volume *Il teatro greco nell'età di Pericle* (Bologna, Il Mulino, 1994), commissionatogli da Fabrizio Cruciani, come viene ricordato nella nota di premessa, confidando proprio «non nella competenza specifica di un filologo» ma in «quella metodologica, se così si può dire, di uno storico del teatro»: una novità, una rarità. Il debito nei confronti della filologia classica non poteva certamente essere trascurato in quella occasione, anzi, per offrire un quadro complessivo della problematica relativa al teatro greco dell'età classica (come leggiamo nella nota sulle fonti a p. 60), fu esaltato proprio dalla presenza di saggi tutti obbligatoriamente di stampo filologico, archeologico o tecnico, scelti per la loro diversità di vedute e di opinioni al fine di arricchire dialetticamente il quadro di insieme proposto. Trattandosi di una raccolta rivolta in primo luogo agli interessati alla storia del teatro, la novità consisteva appunto nella prospettiva metodologica e problematica esposta nella molto ampia introduzione (una cinquantina di pagine), non semplicemente di servizio. Ma non possiamo certo trascurare altri significativi e più vicini contributi dell'odierna storiografia teatrale, segnatamente della scuola fiorentina, con i nomi e i lavori – oltre a Molinari – di Renzo Guardenti e Stefano Mazzoni, dei quali vanno ricordati almeno i volumi *Attori di carta. Motivi iconografici dall'antichità all'Ottocento* e *Sguardi sul teatro. Saggi di iconografia teatrale* (Guardenti 2005 e 2008), entrambi per la curatela di Guardenti e con specifici capitoli anche in ambito iconografico antico. Mentre di Mazzoni è l'esemplare *Atlante iconografico. Spazi e forme dello spettacolo in occidente dal mondo antico a Wagner*, nelle sue due edizioni (Mazzoni 2017). Studi, tutti, da prendere in considerazione per la lezione di metodo che offrono, oltretutto naturalmente per i contenuti. Con, alle spalle, il basilare e ormai pluriennale archivio digitale di iconografia teatrale "Dionysos", fondato dagli stessi Molinari e Guardenti (Dipartimento SAGAS dell'Università di Firenze). Così come, limitando le citazioni, un'altra essenziale lezione di metodo utile anche per lo studio del teatro classico è offerta dalle ineludibili specifiche pagine di Raimondo Guarino, *Il teatro nella storia* (Guarino 2005).

A questo punto, possiamo dire, si entra nel cuore del problema con una domanda inevitabile. A differenza dell'"era Molinari", quando i rapporti erano ribaltati, una nuova filologia classica può fare a meno oggi degli studi teatrali, in particolare proprio sul piano metodologico generale, considerando il patrimonio tramandatoci dall'antichità innanzi tutto come documento storico e "oggetto culturale" e non semplicemente come fenomeno

di comunicazione (concezione per la verità, è facile dirlo, assai lontana dalle mentalità originarie e, di conseguenza, dalle intenzioni)?

Possiamo osservare solo in superficie considerando cause e ipotetici effetti e, al contrario della "vecchia filologia", mettere in secondo piano o trascurare l'aspetto del rito, del sacro e del religioso, la prospettiva politica, etico-filosofica e formativa del teatro greco antico, in una parola la cultura della "festa" con tutti i suoi corollari a quell'altezza cronologica¹⁰, e ridurlo a un mero oggetto "performativo" trattandolo come un fenomeno da festival/gara della canzone o del cinema? Dimenticando di fatto (e in sostanza deformando storia, significati e valori della cultura teatrale occidentale in tutto il suo insieme), che il teatro diventerà Teatro (con tutte le conseguenze determinate da quella iniziale maiuscola) quando si separerà dalla "festa" nel tempo e nello spazio.

Probabilmente una preliminare e salutare "storia degli studi", che un maestro come Fabrizio Cruciani (ma non solo lui) imponeva ai laureandi di quasi un cinquantennio fa, consentirebbe ancora oggi di aggiustare il tiro.

Sotto questo profilo i saggi di Rocconi e Montana denunciano limiti, se non ci lasciamo impressionare dal modernismo di una diffusa terminologia in auge nell'ampia bibliografia in lingua inglese in materia di *New Philology*. La questione infatti non è prendere semplicemente atto di un'azione "rappresentativa" che definisca e traduca il rapporto tra oralità e ascolto nei termini di "cultura della performance". Ovvero di pura comunicazione, individuando – come viene affermato – la "multimedialità" del dramma greco antico nel suo definirsi e proporsi con azioni, cori, musica, etc., e non semplice logos, in relazione a una comunità di spettatori in un tempo e in uno spazio definiti e condivisi. A tal proposito se prendiamo alla lettera nella sua banale nudità l'aggettivo "multimediale" (forma di comunicazione che utilizza molti media, modalità espressive e codici comunicativi differenti), potremmo persino dire che gran parte della pratica materiale del teatro, se non la sua totalità, è "multimediale" (dal dramma liturgico e sacro alla commedia dell'arte, al teatro elisabettiano, etc.), ma come semplice boutade usa e getta presentando un corso di storia del teatro a una nuova classe di studenti universitari.

Si potrebbe facilmente obiettare, e a giusta ragione, che gli sguardi e le interpretazioni critiche necessarie a un rinnovamento degli studi filologici devono andare in tutt'altra direzione rispetto ad abituali angolazioni investigative. Bene, trascuriamo gli intendimenti storici, socio-antropologici, etc., e restiamo nel campo angusto di quella certa filologia che propone studi, «tradizionalmente legati al testo letterario» (n. 1 a p. 9), la traccia sì più evidente della performance originaria, ma che tuttavia non ne esaurisce la complessità (leggiamo sempre nella nota citata). A occhio e croce potremmo dire che

¹⁰ Aspetti socio-antropologici ben riassunti, tra gli altri, da un contributo utile ancorché poco noto: ZENONI (2011). Senza dimenticare TESSARI (2004) e – persino superfluo dirlo – l'innegabile persistenza degli studi di Jean Duvignaud.

l'intero patrimonio drammaturgico occidentale possiede questa connotazione e presenta il medesimo non soddisfacente "difetto". Ma non è una novità (è già stato detto sopra ricorrendo alle pagine di Alan Rey), lo abbiamo sempre saputo parlando *di* e studiando *la* "storia" del teatro. Il cui scopo (mi pare ovvio, banale, riduttivo e anche un po' svilente doverlo ribadire dopo decenni di storiografia aggiornata) non è, né mai sarà, come antidoto a un testocentrismo che certamente non possiamo accettare, ricostruirne le assenti performances. Che fare dunque?

Di fronte all'oggetto "inafferrabile", all'oggetto per l'appunto fantasma (lo spettacolo), nel corso di una delle sue tante conferenze Nicola Savarese, noto e accreditato storico del teatro, affermava (cito a memoria): «a chi dice che è impossibile e forse anche superfluo studiare il teatro poiché gli spettacoli, i suoi oggetti, mancano, spariscono a ogni chiusura di sipario, oggetto che in realtà resta molto altro e di più: ciò che si imprime nella memoria di ognuno e quasi nel suo codice genetico, trasformando visioni e prospettive nella trasmissione da una generazione all'altra». Mentre Jean-Claude Carrière affermava, nel 1998, che il teatro «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: passa, tutto il lavoro che abbiamo fatto sparisce, dura un momento e non lascia niente, 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. Al di là dell'esercizio teatrale, si può sempre trovare un legame fra la storia di una rappresentazione teatrale e quella della vita umana»¹¹. Di più: per Carrière, leggiamo nella nota di presentazione del suo contributo¹², «il testo teatrale [...], è una sorta di prodotto in divenire, quasi il residuo di un'attività complessa, dell'*irripetibile* interazione tra esseri umani. Carrière insiste perciò nel definire la figura del drammaturgo come quella di uno scrittore sui generis», la cui esperienza si basa «sulla pratica quotidiana, volta principalmente a dare soluzione a tutti i problemi che sorgono nel corso della realizzazione di un progetto teatrale»¹³. Interazione, incontro, tra attore e spettatore. Con la metodologica basilare conseguenza che lo studioso delle forme sceniche non può eludere la dinamica di tale relazione in uno spazio dato, come rigorosamente sottolinea Stefano Mazzoni (sulla scorta anche di studiosi come Ferdinando Taviani, Siro Ferrone e Roberto Alonge)¹⁴.

¹¹ CARRIÈRE (1998, 78s.).

¹² La trascrizione di un dialogo della durata di tre giorni, guidato e sollecitato da Siro Ferrone, presso il Teatro della Pergola di Firenze nella tarda primavera del 1997.

¹³ Alla p. 62 del sopra citato numero di «Drammaturgia» (il corsivo è mio).

¹⁴ Affermazione sostanziale, anche se non «pacificamente condivisa da una parte della storiografia teatrale e da quei filologi che occupandosi di teatro si ancorano al dogma testocentrico» che, come una malefica Idra, fa sempre rinascere, anzi moltiplica, le sue teste appena riesci a tagliargliene una? (MAZZONI 2016, 145-61).

Che cosa sappiamo di quelle lontane performances (in tutte le sfaccettature del termine) del teatro antico, perciò cosa esattamente "registrare" come pretende certa nuova tendenza filologica, e a quale scopo? Per migliorarne e approfondirne la conoscenza? Considerando per di più, ancorché noto, che gli eventi del teatro greco classico per la loro natura, per il contesto e l'occasione di rappresentazione non potevano prevedere repliche, come la stessa Rocconi dichiara nel suo saggio. Tuttavia l'autrice insiste con ipotesi a mo' di moderno quaderno di regia (la necessità di fissare durante la fase dell'allestimento il testo/libretto per attori e coro, le musiche, le parti corali, monodie e duetti, coreografie, i movimenti di scena degli attori, entrate e uscite, gesti con il corpo e le braccia e via dicendo). Fissare come, su quale materiale, sotto quale forma: «ma in che modo la tecnologia [*sic*] dell'epoca poteva supportare tali forme di 'registrazione'?» (p. 11).

Studiare l'assenza a volte può essere proficuo, per via delle numerose ipotesi e teorie che si possono formulare, se con fondatezza e concretezza di argomentazione, ma anche rischioso in caso contrario. Il furore, quasi un accanimento terapeutico, nel volere definire che cosa accadesse in quel lontano teatro ateniese prima della "prima" registrandone la multimedialità lascia più di un dubbio, oltre a discutibili strumentazioni, sia per l'indefinibilità e labilità della materia (data l'ovvia persistenza di una cultura prevalentemente orale), sia per la petizione di principio che pervade l'argomentazione: lo spettacolo "distaccato" e "reciso", come evento e fine ultimo delle feste religiose ateniesi, quindi avulso da ogni tipo di contesto socio-culturale "produttivo", osservato e notomizzato nell'asettica nudità del suo definirsi pratico e materiale con tanto di copioni, che però non conosciamo se non sotto forma di papiri tardi e non originali, così come mancano annotazioni e notazioni della musica (non necessarie anzi estranee alle culture orali), fatta eccezione per l'elemento musicale intrinseco al ritmo della lingua del periodo, con molte ipotesi in proposito¹⁵, fino all'ipotetica partecipazione dei cittadini alle prove del coro in vista della "prima" (*sic*), etc. Oltre alle modalità di registrazione di una componente performativa come danza e movimenti scenici nella fase precedente alla messa in scena. Altra chiara situazione problematica data la povertà di notizie e fonti documentarie in merito, se non qualche labile frammento, e per la nuovamente dichiarata assenza di «alcun tipo di informazione sulla possibilità di 'registrare' le coreografie antiche» (p. 16).

La questione infine delle "didascalie sceniche" inserite all'interno dei testi, con una trattazione di fronte alle quali non si può tacere imbarazzo e perplessità (a dir poco) per la riproposizione di considerazioni ed elementi noti e risaputi da decenni, e di natura poco

¹⁵ Ciò almeno fino all'inaugurazione di una «pratica sistematica di replicare le rappresentazioni teatrali del passato» (all'incirca attorno al 386 a. C.), prassi che comporterà l'esigenza di costruire un «repertorio» di drammi (p. 14).

più che didascalico-scolastica¹⁶, oltre alla disinvolta e reiterata applicazione di connotati moderni, come quello della "regia", al teatro di oltre due millenni fa. Appare evidente che tale sistematica modalità, dalla quale non va esente nemmeno il contributo di Fausto Montana, risponde alla mai abbastanza deprecata abitudine (del resto presente anche in molta storiografia teatrale) di proiettare idealmente e astrattamente il presente sul passato in maniera astorica. Nel caso dello spettacolo inoltre, non la consistenza e la consapevolezza del teatro "quale è" ma, peggio, del teatro che si immagina possibile, vale a dire l'eterno riproporsi del "teatro che abbiamo in mente" caricato di luoghi comuni e pregiudizi. Con un uso disinvolto, al pari degli *a-priori* e dei "grimaldelli" critici validi per aprire tutte le serrature della storia (mi si passi l'espressione) di cui non si possiede la chiave, contro i quali mettevano in guardia maestri come Fabrizio Cruciani e Ludovico Zorzi nelle loro lezioni e scritti: passe-partout che tutto spiegano, alla fin fine nulla spiegando.

È, o dovrebbe essere, dato acquisito e ovvio la consapevolezza che il teatro è pratica di scrittura (ma non sempre) che si traduce in esperienza materiale prima, in oggetto di studio poi. Tradurre ciò in una sorta di "nouvelle vague" della filologia che, contro il primato dell'elemento "letterario", individua l'alto livello di performatività insito nel testo in sé non si discosta granché, se non per l'uso di una terminologia che si vorrebbe innovativa, dal senso originario e classico del termine "drammaturgia" presente in qualsivoglia buon vocabolario della lingua italiana: arte di scrivere dramma con il rispetto di precetti e regole specificamente teatrali, la cui conoscenza è necessaria sia per chi scrive, sia per chi legge, analizza, utilizza, crea (la teatralità?), con tutto l'insieme di corollari, interpretazioni, prese di posizione, discussioni, scostamenti, etc., dall'antichità a oggi. Che il dramma greco antico – nelle sue specifiche condizioni culturali, ambientali, sociali, mentali – possedesse alte qualità sceniche è tautologico sostenerlo. Ce lo ha insegnato da sé nel suo stesso inventarsi e divenire, da Eschilo almeno in avanti. Resta pertanto alquanto criptico il motivo per cui «la descrizione delle molteplici componenti performative del teatro greco» possa consentire «di identificare l'alto livello di performatività insita nel testo in sé, che per lungo tempo non ha probabilmente fatto percepire come necessaria l'elaborazione di una tecnologia di registrazione specifica per le sue diverse componenti multimediali» (Rocconi, p. 17). Forse sarebbe più semplice affermare il dissenso nei confronti di una filologia (non solo classica) che non intende o non vuole intendere significati e importanza della struttura drammatica, rendendo dunque inefficaci intenzioni e impianto dei testi/copioni.

Certamente questi sono propositi e frontiere della "nuova filologia" che orientano, naturalmente, anche il contributo di Fausto Montana nel quale si affronta la materia sul

¹⁶ Pecca da manualistica che ricorre in entrambi i capitoli qui presi in considerazione che in genere non ci si attenderebbe di trovare in contributi di altro e diverso spessore scientifico dandone per scontate acquisizione e conoscenza, e che sarebbe decisamente pedantesco confutare qui puntualmente.

duplice binario testuale e iconografico tramite il filo conduttore del concetto di registrazione quale trasposizione simbolica di contenuti selezionati della performance, ricordato all'inizio, vale a dire privilegiando proprio il punto di vista «sulla tipologia delle registrazioni testuali degli spettacoli note o ricostruibili». Scopo dell'indagine in questo caso è definire che cosa possa restare dopo uno spettacolo "monouso" irripetibile, cioè a valle dell'unicità della rappresentazione tragica nel corso delle feste annuali ateniesi, considerando che alla loro chiusura tutto ciò che apparteneva al progetto artistico del drammaturgo apparteneva già al *Nachleben* (pp. 25s.), all'aldilà, all'oltre, o forse meglio a una "sopravvivenza" arricchita da una vitalità performativa forse auspicata ma in ogni caso non implicita, date le condizioni di partenza.

La testualizzazione o registrazione dei drammi attici di età classica viene articolata dallo studioso in quattro tappe specifiche. Occorre riportare per intero (p. 26):

1a) l'autografo del dramma e 1b) i copioni di scena della 'prima'; 2) copie di consumo dell'opera, grosso modo contemporanee all'autore; 3) i copioni 'da riuso' posteriori all'autore (prodotti per repliche, riprese, reimpieghi parziali) e la costellazione di copie di lettura o di consumo derivate; 4) l'edizione filologica antica, posteriore all'autore, e la tradizione testuale derivata.

Ora, l'impresa di analisi è assai ardua poiché, come l'autore segnala, di questi quattro tipi non possediamo alcun materiale, per via del già più volte segnalato precipuo carattere primariamente aurale della situazione culturale del periodo (la cui "tecnologia" potremmo dire era limitata a bocca e orecchie, con l'intermediazione degli occhi). Lo studio dunque, in assenza di testimonianze probatorie, non può procedere che per ipotesi, idee, astrazioni, negazioni, in una sorta di litote metodologica. Da p. 26 in poi: «non possediamo alcun autografo» (però si può procedere virtualmente mutuando dal «moderno linguaggio aziendalistico» (*sic*) la definizione di *proactive planning* che prevede elasticità e adattabilità «del progetto a variabili che si presentino nel corso di costruzione e realizzazione della performance» (trattasi di registrazione *ex ante*, un progetto esecutivo espresso in segni finalizzato all'esistenza concreta «dell'opera come vivo spettacolo»); «ignoriamo» se nell'autografo fossero registrate anche le notazioni ritmico-musicale, coreografica e «registica» (*sic*); «non abbiamo e non sappiamo» se siano esistiti bozzetti dei costumi, delle maschere, della scenografia e degli oggetti scenici. Una carenza documentaria che si ascrive proprio al carattere di auraltà di una civiltà che (insegna monsieur La Palice o Lapalisse che dir si voglia), «presuppone l'ascendenza pienamente e felicemente orale di quella realtà e la persistenza dell'oralità come modalità ordinaria e funzionale della comunicazione, autosufficiente ed efficace in tutte le manifestazioni della cultura sociale e intellettuale». Un processo perciò men che indiziario se fossimo entro gli argini della storia, ma ritenuto assolutamente valido ed efficace per chi definisce e interpreta quell'antica cultura come "performance culture".

Ridimensionando e collocando in tal modo il ricorso alla scrittura da parte dei drammaturghi «fra le risorse specialistiche di addetti ai lavori [vale a dire alfabetizzati], le cui prestazioni [...] si esprimevano ed erano ricevute in termini di atti performativi dal vivo in presenza dei rispettivi destinatari». L'autografo dunque come semplice "previsione" dello spettacolo a venire, ovvero la testualizzazione, nella cultura antica, «in posizione nettamente subordinata e ancillare rispetto» alla performance (ma, se non ricordo male, qualcosa del genere, sostituendo magari l'aggettivo ancillare con complementare, è accaduto anche all'interno di civiltà meno aurale, come per esempio nel teatro elisabettiano o nella pratica scenica di Eduardo, Dario Fo, etc., quando il fissarsi "provvisoriamente definitivo" del copione sulla carta del copione avviene, non senza fatica lacrime e sangue, a posteriori). Con una conseguenza, nel teatro antico, per la verità assai poco sorprendente: la perdita totale delle testualizzazioni d'autore impedisce di definire di fatto il grado «di approssimazione o di aderenza dell'autografo all'evento spettacolare storicamente avvenuto». Ribaltando tuttavia la prospettiva: non il grado di fedeltà di una performance al copione, ma il contrario, cioè quanto l'autografo arrivasse a pre-figurare ciò che lo spettacolo sarebbe stato (citando sempre da p. 27). Qui, va detto, entrano in campo ragionamenti privi di fondamento contestuale e storiografico, in particolare il ricorrere di nuovo alla nozione e alla pratica della "regia" che, creativamente, traduce il progetto autoriale in esecuzione attoriale, cioè trasformando e traducendo in "opera d'arte vera e propria" ciò che sta semplicemente nella mente di un autore o simbolicamente annotato per segni nell'autografo: "lo spettacolo come egli se lo immagina". Il teatro che lo studioso contemporaneo "ha in mente"! L'autografo come pre-testo, presupponendo «un'alta quantità di prescrizioni orali da parte dell'autore-regista [...]. Si deve essere trattato in prevalenza di indicazioni estemporanee, sorte ed espresse durante le prove teatrali, considerato che la scelta e l'assegnazione degli interpreti (il Coro non professionale, gli attori professionisti, i musicisti) erano prerogative dell'arconte per conto dello Stato» (p. 28). Una genesi "orale" dello spettacolo a partire dalla traccia scritta dell'autografo ribadita dal fatto che «nella cultura greca antica [...] l'esecutore ovvio e naturale di un'opera poetico-musicale era l'autore stesso» (come del resto insegnano buoni manuali liceali o di storia del teatro, perciò dato di per sé non troppo sconvolgente).

Desiderando evitare di interpretare la parte del Pedante in commedia (diciamo alla Francesco Belo, per fissarmi poi in una sorta di Balanzone moderno), non mi dilungo in ulteriori citazioni ed esemplificazioni. Non posso sottrarmi tuttavia al porre una domanda: se "non possediamo alcun autografo", quale fondamento critico e metodologico ha il procedere in maniera tanto sentitamente "virtuale"? Sono queste basi e fondamenta della "New Philology"? L'odierna realtà virtuale applicata alla storia trattata come un *game*, fantateatro o puro e semplice spiritismo?

Menziono allora nuovamente uno storico del teatro di razza, come si usa dire, Ferdinando Taviani, e il convegno svoltosi ad Alba nel novembre 1991 (v. sopra n. 6), destinato nelle sue premesse torinesi a una discussione sulla metodologia della storia e della ricerca teatrale con, sullo sfondo, l'interrogazione affatto pacifica e scontata sull'onnipresente argomento dei rapporti tra storia del testo e storia dello spettacolo, e con la presenza felice di scuole di storiografia teatrale diverse se non decisamente opposte. Il confronto un pomeriggio si accese sulla *vexata quaestio* dello "spirito e della lettera del testo", e fu allora che Taviani tagliò netto icasticamente come nel suo spirito provocatorio esclamando «lo spirito del testo è la 'lettera', tutto il resto è spiritismo!»¹⁷. Un pungolo che si ritiene debba valere anche o soprattutto come memento metodologico applicato alla storia, un invito alla concretezza, alla ricerca e all'analisi delle fonti, a ragionamenti fondati su documenti e prove. Che si possono anche non capire e interpretare malamente, ma che comunque vadano le cose sono reali e non apparenti o immaginarie.

Duole ribadirlo, ma la falsariga tracciata da Montana prosegue anche in diverse pagine successive quando per esempio affronta con risolutezza il tema dei copioni (forse dimenticando che ci troviamo ancora all'interno dell'antico teatro di Dioniso e non a un moderno festival di teatro greco a Siracusa), ritenuti per forza di cose solo plausibili affinché ogni interprete dello spettacolo "apprendesse a dovere la propria parte" e dei quali nulla si possiede quanto ad età classica («ma possiamo farcene un'idea sulla base di reperti papiracei di età posteriore»). Una pratica, quella del necessario proliferare di copie di lavoro autorizzate e controllate dal tragediografo, giustificata dallo studioso come una sorta di antesignana salvaguardia del diritto da parte di un autore che, venendo meno la sua incontrastata e sovrana egemonia di esecutore solista (come da antica prassi della comunicazione) in ragione della progressiva pluralità degli attori, si sarebbe trovato costretto ad autotutelarsi nei confronti di figure terze tramite atti prescrittivi, veri e propri «*pro memoria* tratti dall'autografo in funzione integrativa e complementare all'istruzione registica (*sic*) orale». Con, in aggiunta, potenziali processi e risultati «della negoziazione, condotta sul campo durante le sedute di prova, fra l'idea dell'opera, come prefigurata nell'immaginazione sovrana dell'autore, e le capacità, le aspettative e le ambizioni degli esecutori».

Resta aperta una problematica filologica non indifferente: la tradizione testuale dei manoscritti che, pur ignorando «se gli autori riscrivessero le opere a valle delle rappresentazioni, incorporandovi i frutti del *feedback* concorsuale», in un simile percorso critico appare radicarsi e derivare nella/dalla materialità della pratica scenica, anzi della "performance" con le sue necessarie modalità di "registrazione" (pp. 30s.). Restando altresì incerta la questione della eventuale "registrazione", appunto, in tempo reale: «vale

¹⁷ La polemica e la disputa tra "spirito" e "testo" sono per l'appunto al centro del citato saggio di TAVIANI (1993), *Attilia o lo spirito del testo*, con ricchezza e qualità di argomentazioni.

a dire, se esistette una modalità di presa o fissazione diretta comparabile in termini almeno funzionali (non tecnologici) alle odierne registrazioni audiovisive, dunque riproducibili e in grado di rendere ripetibili in tempi differiti le medesime condizioni e sensazioni emotive ed estetiche» (p. 31).

È evidente che a questo punto nel prosieguo dell'analisi non possono non entrare in gioco le ragioni della *memoria*, individuale e collettiva, che vengono evidenziate non nel "tradizionale" senso di memoria "storica" (notoriamente i valori derivanti da una cultura comune, il patrimonio di un gruppo sociale, che offrono consapevolezza e forza identitaria e che, schematizzando al massimo, forse quegli antichi popoli greci – felicemente non digitalizzati – percepivano tramite l'unificante sentimento del mito), bensì ragioni determinate dagli effetti di "metaspettacolo" prodotti dalla conformazione stessa dell'architettura teatrale, dalla «registrazione aurale che si realizza come esperienza esemplare di sensazioni audiovisive impresse, o riversate, nella percezione e quindi nella *memoria* [...] degli spettatori compresenti allo spettacolo». Cito ancora: «la persistenza particolarmente tenace dell'attrazione nel ricordo condiviso – il *record* mnemonico collettivo, un concetto definito negli studi 'memoria teatrale del pubblico' – è testimoniata dalle ricadute durevoli degli eventi spettacolari sulla cultura sociale contemporanea e posteriore, in termini sia di riuso, re-performance e repertorio, sia di riverbero critico e metadiscorsivo del sistema stesso della comunicazione teatrale (mi riferisco per esempio al fenomeno pervasivo della paratragedia comica, che dovevo contare sulla sponda della memoria teatrale diffusa del pubblico» (p. 32). Affermazioni supportate da una discreta messe di citazioni (Aristofane e Plutarco), che godrebbero di maggiore efficacia se non fossero dettate dall'impellenza tecno-performativa che permea l'intero volume. In tal modo la tradizione testuale (vade retro), o meglio testualizzazione, a dispetto della sua "motivazione conservativa" diventa parte di un «processo di allontanamento e denaturazione rispetto all'opera teatrale intesa come singolo evento spettacolare». E il fatto che in due passaggi delle *Rane* si dica della lettura di brani tragici diventa prova di successivi *steps*, quale per esempio la produzione precoce di copie a scopo commerciale tramite riproduzione pirata di copioni *on demand* (p. 33). A ciò naturalmente Aristofane non può fare cenno: dunque sorge almeno il dubbio che si tratti di «situazioni satiricamente iperboliche, distorte e caricaturali» (mettere in ridicolo determinate nicchie sociali), con tuttavia il contraltare di una «compenetrazione di teatro e società nella democrazia ateniese» che poteva garantire «circolazione e facilità di accesso ai copioni», veri e propri libretti, i cui responsabili vengono individuati nei coreuti che «facilmente potevano attingere la versione scritta delle opere rappresentate tramite l'istruttore incaricato dal drammaturgo» (pp. 33s.). Fatto è che la natura di tali ipotetiche copie pirata non ci è nota. Semplificate? Con le sole battute verbali? Si chiede lo studioso che tuttavia non esita a parlare di interesse morboso per il testo, «come traccia anamnesticamente o registrazione analettica simbolica e sommaria dello spettacolo, a scopo di

reificazione, appropriazione e riassaporamento di un'esemplare esperienza vissuta e ormai trascorsa», la quale «dovette essere e apparire alla massa come la curiosa idiosincrasia di pochi maniaci 'da loggione', gente bizzarra capace e lieta di intendere correntemente la scrittura» (p. 34). Si chiarisce: figure alfabetizzate come maestri di scuola, uomini politici, altri poeti, etc. (n. 28).

In questo bailamme che ondeggia tra spettatori alla *Dallas* o *Via col vento* e incalliti simil loggionisti di Parma e della Scala, sino concesse alcune domande: "massa curiosa" o nicchia eccentrica e snob, naturalmente e dovutamente alfabetizzata? Un simile apparato di pirateria teatrale *on demand* a che pro, gratuita (improbabile) o a pagamento?¹⁸ Con quale "tiratura" e quale conseguente diffusione?

Ma de hoc satis.

Ancora Taviani, il quale (sempre nel saggio sopra citato in riferimento allo stato di confusione degli studi sulla letteratura teatrale), in una non troppo velata critica all'approccio semiologico di Cesare Segre nel volume *Teatro e romanzo*, con specifico riferimento alle teorie sui deittici la cui presenza nel dialogo drammatico andrebbe intesa come segno dell'«immanenza dello spettacolo in seno al testo» e del «preciso supporto alla gestualità e alla messinscena»¹⁹, parla senza mezzi termini di arrampicata sugli specchi, sotto molti aspetti sorprendente in uno studioso di quello spessore. Frutto, prosegue Taviani, di un «pressapochismo che non opponendo alcuna intellettuale e intelligente resistenza ad un critico del calibro di Segre gli ha permesso l'illusione che dato il livello dell'ascolto gli bastasse chiacchierare. In quale altro contesto, infatti, un Cesare Segre si sarebbe accontentato di proporre contributi come i primi quattro capitoli di questo suo libro, nati e nutriti quasi sempre nel contesto di convegni dedicati alla drammaturgia?»²⁰. Sintomo, è la conclusione, di un disimpegno o spaesamento dovuto alla bassa tensione intellettuale di uno studioso acuto quando si trova a parlare di letteratura drammatica fra teatrologi. Quando si gioca "fuori casa" potremmo dire. La riprova è nell'impennata dei saggi non teatrali della seconda parte di *Teatro e romanzo* e di altre pagine di Segre che dimostrano come l'impegno del suo discorso critico riprende

¹⁸ Con maggiore concretezza, sull'editoria e sul commercio librario nella Grecia antica, si veda ancora il datato ma ancora utile CAVALLO (1975), in particolare i capitoli di E.G. Turner, *I libri nell'Atene del V e IV secolo A. C.* (ed. or. inglese 1952) e di T. Kleberg, *Commercio librario ed editoria nel mondo antico* (ed. or. svedese 1962). Si veda soprattutto oggi BLANCK (2008), dove – sia pure nel contesto di indagini svolte su testimonianze come sempre frammentarie ma sempre ricorrendo a fonti secondarie o primarie – vengono proposte utili e competenti indicazioni circa il ruolo svolto dalla drammaturgia antica e della pittura vascolare nell'informare sulla pratica della lettura e della scrittura (pp. 31ss.). Oltre a un significativo capitolo (pp. 55ss.) su possesso, diffusione e commercio del libro (ormai oggetto abituale) ad Atene e fuori dal V secolo in poi, e sull'esistenza abbastanza estesa di librai, fino – in età molto più avanzata – a una diffusione fuori dal commercio con la pratica di copie per uso privato.

¹⁹ Si veda SEGRE (1984, 10).

²⁰ TAVIANI (1993, 256).

quota e «ritrovi l'usuale qualità [...] non appena il critico si addentra in territori più densi di tradizione di studi e di rigore»²¹.

Potremmo applicare simili considerazioni alle pagine di Fausto Montana che denunciano confusione e superficialità quando si inoltrano negli ambienti della cultura e delle competenze teatrali, ma che in qualche modo sembrano riprendersi nel momento in cui avanzano su un terreno maggiormente filologico, ancorché inquinato (a parer mio) dagli atteggiamenti modernistici fin qui stigmatizzati e da qualche manchevolezza. Sotto questo profilo sono interessanti le considerazioni critiche sulle riprese postume del dramma antico e sui copioni "da riuso", in particolare nel IV secolo a. C. e nell'età ellenistica, e sulla filologia alessandrina (pp. 34ss.), dove almeno la maggiore messe di fonti documentarie mette al riparo da virtuosismi ipotetici e supposizioni virtuali. Non senza tuttavia la carenza di una conoscenza bibliografica (e storiografica) che ignora completamente il contributo dell'iconografia teatrale in materia di raffigurazioni vascolari nelle pagine in cui l'argomento viene affrontato. Va da sé che il "male" denunciato nel lavoro comunque fondamentale di secolare trasmissione del teatro attico da parte di copisti di distanti e diverse generazioni, vale a dire il rifugiarsi «nella materialità rassicurante della traccia poetico-testuale» (p. 45) esorcizzando l'irrimediabile (e inevitabile) volatilità della performance drammatica aurale, va da sé dicevo che tale difetto sia caratteristica comune anche dopo l'avvento della stampa. Basti pensare al teatro shakespeariano, decontestualizzato e deformato nelle prassi posteriori e nelle edizioni a stampa, almeno fino al lavoro di uno studioso di elevato spessore come Giorgio Melchiori che, con infinito rigore di metodo e filologico, ha strappato quel patrimonio alle pagine letterarie per ricollocarlo nell'alveo della cultura dello spettacolo. Basti pensare ancora alle centinaia di cinquecentine teatrali italiane note in minima parte e soltanto quando legate a nomi di autori (pochi) più o meno accreditati e nobilitati dalla storia della letteratura. E tramite edizioni moderne fortemente decontestualizzate proprio perché limitate all'esclusiva trasmissione della parte "letteraria", espungendo tutti i materiali ritenuti a tal fine "accessori" e disturbanti, come per esempio avvisi ai lettori, lettere di dedica, versi e rime, etc. Operazioni non editoriali ma culturali, che *probabilmente* dicono poco quanto a letteratura e linguistica (con buona pace dei rispettivi studiosi), ma che *sicuramente* dicono nulla quanto a drammaturgia, contesti, occasioni di spettacolo e, in definitiva, storia del teatro.

In conclusione, le perplessità e gli imbarazzi nei riguardi di una "nuova filologia" classica declinata al performativo non sono poche. Soprattutto quando si ribadisce in chiusura dell'intervento di Montana (e non potrebbe essere diversamente) la fiducia nell'autografo dell'autore e nelle copie derivanti (che non conosciamo, si ricordi) in quanto "concepiti

²¹ Ivi.

in funzione prolettica e ordinati ad approssimare in anticipo lo spettacolo per tutte o alcune delle sue chiavi espressive", rendendo in tal senso l'autografo carico di "potenziale eccentricità rispetto allo spettacolo" (p. 45).

Disegnando d'altro canto, copie, copioni di riuso e ricostruzioni filologiche antiche, una crescente divaricazione dalla performance (anch'essa a sua volta sconosciuta) che ne disperderebbe «funzioni e significati ad essa connaturati», per assumerne altri «ad essa originariamente estranei» (stessa pagina). In sostanza il dispiegarsi della forbice verso il nostro presente sarebbe (anzi, è) la prova di quella «parzialità ineludibile degli obiettivi della filologia tradizionale» che svela l'ennesimo di «drammi greci», vale a dire «l'impellenza della riflessione [...] su obiettivi, strumenti e metodi della filologia classica odierna» (pp. 45s.). Con tanto di un grafico riassuntivo che vuole dimostrare in sintesi come la filologia tradizionale si sia occupata solo e semplicemente della "tradizione testuale derivata", ignorando sia le testualizzazioni prolettiche, sia le testualizzazioni analettiche, cioè il prima e il dopo la performance. Peccato che, come più volte dichiarato e denunciato, si sia di fronte a un vuoto documentario che inficia la materia riducendola al rango definito di realtà virtuale, con accanimenti "meccanici" e aprioristicamente geometrici.

Mi sento di obiettare: la filologia tradizionale avrà pure le sue zone d'ombra, di discussione e di demerito (nessuno in fondo è perfetto), ma almeno ha offerto e offre dei "pieni" e non dei "vuoti". Ha offerto e offre il più delle volte qualità e pregi, prendendo in mano la materialità dei dati, delle fonti documentarie. Ha offerto e offre strumenti di crescita, conoscenza, consapevolezza critica in chi ne sa usufruire, non grimaldelli per tutte le stagioni.

Leggere è intendere, ma non si può intendere senza criticare, non solo nel senso di critica testuale, ma in quello più vasto di 'tendere a un'intelligenza assoluta' (F. Schlegel). Qui sorge quel che diciamo la *storia*: storia della lingua, della letteratura e dell'arte; della filosofia e del pensiero scientifico; dell'economia, delle istituzioni, dell'etica, della religione. Alla base di ogni giudizio storico sta l'atto della percezione o della lettura, in cui si esaurisce la filologia formale: ma esso è poi qualcosa di più complesso, in quanto che quel contenuto che nella lettura pareva *immediato* in esso diviene *mediato*. Ora non si legge più una tragedia di Eschilo con perfetto abbandono, ma *si pensa quella tragedia nella storia della letteratura e della lingua, delle credenze etiche e religiose, dell'ambiente sociale e politico della Grecia e di Atene*. E qui sul critico formale, sull'intenditore della bellezza, nasce il lettore che vuol rendersi conto del *significato dell'arte di quel poeta nella storia del pensiero e della civiltà*, e per rendersene conto deve *elaborare dei concetti* intorno a quel che è lingua, arte, scienza, religione, costume, morale: essere o farsi, insomma, filosofo. In questo atto del giudicare, dell'intendere criticamente, consiste infatti quell'unione della filologia con la filosofia che, affermata dal Vico, è una conquista non più andata perduta nel mondo moderno.

È un semplice ma complesso e profondo passo della premessa iniziale alla voce *Filologia* dell'Enciclopedia Treccani (i corsivi sono miei), autori Vittorio Santoli, Gino Funaioli, Salvatore Battaglia, Giovanni Maver²². Correva l'anno 1932.

Si commenta da solo.

Se a ciò, ma c'è anche molto altro, oggi oppongo l'invenzione di una "nuova" griglia critica o passe-partout – in questo caso la "performance culture" o altre "chiavi" da New Philology – e con quella in mano vado a rileggere aprioristicamente il passato, la storia, le culture, non posso che produrre «letterali catastrofi» dal punto di vista scientifico, per dirla alla Ludovico Zorzi.

Torniamo e restiamo invece, anche per il tramite della concretezza filologica, nella "storia". Riprendo perciò il monito, ideologico e metodologico, di Stefano Mazzoni allorché richiama la lezione di Marc Bloch là dove ci insegna che la storia vuole anzitutto «cogliere gli uomini al di là delle forme sensibili del paesaggio», rendendoci consapevoli – chiosa Mazzoni – 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»²³.

«Ciò vale, a maggior ragione – prosegue lo studioso – per il mondo classico caratterizzato, nelle sue diverse e discontinue fasi, da *capitali differenze dal nostro modo di essere e di pensare* a fronte di *analogie ingannevoli*»²⁴. Espressione dichiaratamente mutuata da Maurizio Bettini quando, nella prefazione di *Le orecchie di Hermes*, scrive: «Sono [...] persuaso che i Greci e i Romani, pur essendo per tanti aspetti così vicini a noi moderni, abbiano spesso pensato le cose *differentemente* rispetto a come le pensiamo noi, e dunque abbiano la capacità di aprire i nostri occhi su tante 'possibilità' di vita che altrimenti saremmo condannati a non vedere. Greci e Romani hanno costruito storie appassionanti (e differenti), hanno elaborato simboli molto profondi (e differenti), soprattutto si sono trovati ad affrontare in modo differente – perché altri erano gli orizzonti e le risorse della loro cultura – problemi simili a quelli che ci troviamo ad affrontare noi oggi»²⁵. Differenze, appunto. Con l'invito implicito a non interrogare il passato cercando risposte confermate assimilabili a quelle che noi diamo oggi per risolvere questioni affini, perché altri sono i mezzi e le strumentazioni. Dato talmente lapalissiano da essere continuamente messo in secondo o terzo ordine, e trascurato. Fino a produrre le "catastrofi" di cui parlava Zorzi nelle sue lezioni. Nel suo studio Bettini lo esplicita fin dall'esergo scelto per il primo capitolo: «Ogni dio è diverso dagli altri. Mercurio per esempio, con le alucce ai piedi, è un *nepman* e un *furfante*» (M. Bulgakov).

²² https://www.treccani.it/enciclopedia/filologia_%28Enciclopedia-Italiana%29/.

²³ MAZZONI (2017, 18). La frase di Bloch è invece a p. 41 del suo volume *Apologia della storia o Mestiere di storico* (ARNALDI 1978).

²⁴ *Ibidem* (il corsivo è mio).

²⁵ BETTINI (2000, XII).

Un capitolo che si apre parlando della differenza apparentemente più elementari tra la nostra modernità e la cultura antica: la comunicazione. «Il fatto è – leggiamo – che siamo dominati ormai dalla scrittura – ovvero da quella subdola trasformazione della scrittura che si chiama registrazione, vocale o visiva. Anche l'oralità, una volta registrata, si trasforma in scrittura, e persino la volatile esperienza visiva – uno spettacolo, un evento a cui si è assistito – può assumere l'aspetto inatteso di un archivio, riutilizzabile serbatoio di informazioni simile in questo al libro o al documento»²⁶. Ma cosa resta, chiediamoci, della nostra esperienza vissuta se e quando andiamo ad aprire quel serbatoio, se e quando quel serbatoio racchiude eventi così lontani e differenti dal nostro oggi, come per esempio lo spettacolo del mondo antico. Se già la nostra stessa comunicazione, commenta Bettini, è uscita dalla dimensione anche simbolica della fisicità umana ed è senza corpo²⁷, cosa possiamo riconoscere in un passato in cui tutto ciò (compreso i meccanismi della memoria e dell'oblio) era connaturato all'individuo e alla sua più potente facoltà, ovvero la mente?

Su un altro versante, ma metodologicamente e intellettualmente simile, affrontava la questione Lucien Febvre in tema di psicologia storica: «Quando gli psicologi parlano nelle loro memorie, nei loro trattati di emozioni, di decisioni, di ragionamenti dell'«uomo», in realtà essi trattano delle *nostre* emozioni, delle *nostre* decisioni, dei *nostri* ragionamenti: del *nostro* settore particolare, di noi, uomini bianchi dell'Europa occidentale, integrati in gruppi di antichissima civiltà. Ora, come potremo valerci, noi storici, di una psicologia basata sull'osservazione degli uomini del XX secolo per interpretare le azioni di uomini d'altri tempi? E come gli psicologi potrebbero trovare a loro volta nei dati forniti loro dalla storia [...] sulla mentalità degli uomini d'altri tempi un contributo capace di allargare puramente e semplicemente un'esperienza tratta dal contatto coi loro contemporanei? Tutt'al più, quest'esperienza potrà arricchirli di qualche tipo di confronto, che permetta loro di avvertire le differenze che i nostri progenitori – diretti o no, lontani o vicini – presentavano nei nostri confronti»²⁸.

Che cosa resta del passato e come studiarlo? «Cosa significa, oggi come oggi, in un mondo tecnologico e multimediale, studiare i teatri?», è la domanda fondamentale che si pone e ci pone Stefano Mazzoni nelle pagine sopra citate²⁹. Non senza un breve excursus preliminare proprio sul mondo antico, greco, ellenistico e romano, di cui restano vestigia urbane – silenti e inafferrabili – deprivate delle sonorità del tempo della festa e del quotidiano, entità gelide in cui «la vita si è eclissata, con il suo paesaggio di suoni e di

²⁶ Ivi, p. 5.

²⁷ Cf. *ibidem*.

²⁸ FEBVRE (1976, 113). La citazione è tratta dal capitolo *Storia e psicologia*, originariamente apparso nel 1938 nel vol. VIII, *La Vie mentale* diretto da Henri Wallon per l'innovativa, ma non troppo nota oggi, *Encyclopédie française* progettata e diretta dallo storico nel '32.

²⁹ MAZZONI (2017, 19).

sguardi»³⁰. Se, sulla scorta di Raimondo Guarino³¹, affermiamo che lo spettacolo antico è comunque il sistema più resistente della storia europea, conclude Mazzoni, dobbiamo fermamente esercitare il mestiere di storico a fronte della palude del «presentismo eclettico» di cui parlano Armitage e Guldi, coraggiosi sostenitori della «lunga durata», del «lungo sguardo» dello storico contro l'appiattimento del «periodo breve», anticamera del dimenticatoio della storia³².

Riservo agli ultimi capoversi la risposta di Mazzoni, dopo aver ricordato – a mo' di chiusura di un cerchio e tornando alla problematica questione del testo teatrale e del suo continuo riemergere sotto tutte le latitudini storiografiche – quanto egli afferma sulla necessità di una "storia globale" del teatro onde contrastare il fuorviante primato e feticismo della scrittura. Ovvero, come sempre, «quando il saggio indica la luna, lo stolto guarda il dito»: i media (ma aggiungerei la tecnologia e tutti i suoi derivati intesi come fine e non come strumento), si legge in un blog di questioni economiche, ovvero la mano che dovrebbe sorreggere il dito, «hanno da tempo smesso di puntare alla luna. Al contrario, fanno di tutto affinché l'umanità si soffermi a guardare il dito, e si dimentichi completamente della luna. E ci sono riusciti, le persone sono diventate così superficiali, che ormai non ricordano neanche più che la luna esiste ed è sempre lì, bella e splendente»³³. I teatri nella loro complessità, restando nella metafora, sono la luna di chi li studia, non lo sguardo di chi li frequenta senza distinguere tra oggi, ieri e l'altrieri, o di chi ne legge i testi in maniera astratta: partiture sì, ma oggetti, materiali per gli esecutori soprattutto, non per esercizi di immaginazione e fantasie profane. Il teatro antico è la prima luna, per così dire. Ha scritto Guido Avezù nel suo *Il mito sulla scena. La tragedia ad Atene*, citato da Mazzoni: «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 soggetti»³⁴.

³⁰ Ivi, pp. 18s.

³¹ Si veda il suo citato volume *Il teatro nella storia* (GUARINO 2005).

³² Cf. ARMITAGE – GULDI (2016).

³³ "Borsole. Bussole per la navigazione in borsa", <http://www.borsole.it/2015/10/tu-guardi-il-dito-o-la-luna.html>.

³⁴ AVEZÙ (2003, 17ss., il corsivo è mio). Il brano è alle pp. 20s. di MAZZONI (2017).

«Si aggiunga un'ovvietà – commenta Mazzoni – la storia della drammaturgia ateniese del V a.C. è anzitutto storia di un teatro in azione agganciato a una epoca 'aurale', al lavoro dell'attore (dal poeta in scena all'attore interprete), alle drammaturgie dello spazio e destinato a una udienza dalle esigenze mutevoli. I testi teatrali di quell'età, non è inutile ribadirlo, sono 'partiture nate per lo spettacolo agonale e non per la lettura'. Come tali vanno ispezionati in chiave 'scenotecnica', filologicamente analizzando ogni funzione scenica inscritta nel tessuto verbale (così Angela Andrisano e non si può che consentire), incluse le strategie di comunicazione visiva. Ed è vero che nell'Atene del V a.C. il theatre space del teatro di Dioniso sulle pendici meridionali della Acropoli era metafora spaziale della polis»³⁵.

Partiture, testi (non assenti e invisibili autografi degli autori) che necessitano di un più che adeguato lavoro filologico di contestualizzazione scenica anche di un singolo avverbio o aggettivo. Persino e soprattutto nei moderni lavori di traduzione affidati, spesso, a illustri letterati e studiosi che il teatro lo "pensano" ma non lo conoscono nella sua pratica materiale e nelle esigenze di chi lo deve fare e "dire", in primis l'attore, e di conseguenza lo destinano al lettore o alla noia di certe lezioni scolastiche. E qui non posso non ricordare la lezione a tutto campo di due indiscussi maestri come Benedetto Marzullo, capace di sminuzzare un avverbio per cercare di restituirne il significato profondo legato alle emozioni del personaggio nella situazione scenica e nel contesto in cui proferisce la battuta, e Edoardo Sanguineti, chiamato più volte a ritradurre copioni classici da registi come Squarzina, Ronconi, Besson e altri proprio per l'indicibilità delle versioni letterarie.

Conclude Mazzoni su questo versante: «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»³⁶.

³⁵ MAZZONI (2017, 21). Di A.M. Andrisano viene menzionato un passaggio del saggio *La messinscena di un avverbio interrogativo. A proposito di un passo delle Ecclesiazuse di Aristofane* (vv. 327-332), in ANDRISANO (2015).

³⁶ MAZZONI (2017, 21s., corsivi miei).

E la risposta all'iniziale domanda – «Cosa significa, oggi come oggi, in un mondo tecnologico e multimediale, studiare i teatri?» – è coerentemente e strettamente logica e conseguente: «Credo significhi, anzitutto, provare emozioni. Emozioni non banali indotte da un duro *training di studi difficili, rigorosi, nemici della fretta*. Studi che ci aiutano a riflettere sul senso del nostro vivere quotidiano conferendogli spessore etico e che, *se individuiamo una corretta chiave di accesso*, possono portarci a una conoscenza non riduttiva dei teatri e degli spettacoli del presente e del passato»³⁷.

P.S.: *Un aneddoto, uno strappo e l'arte della filologia*

1) Racconta Emmanuel Le Roy Ladurie: «Tempo fa uno storico germanista decise di analizzare con l'aiuto del calcolatore *la composizione sociale dell'entourage di Guglielmo II*. Egli dunque compilò le biografie dei cortigiani del Kaiser, ne codificò le caratteristiche personali, la genealogia e la provenienza geografica, e finalmente, riportato il tutto nelle apposite schede perforate, lo infilò coraggiosamente nella 'macchina', che emise un verdetto senza possibilità d'appello: la corte di Guglielmo II era essenzialmente composta... di aristocratici nati a Est dell'Elba. Il calcolatore aveva partorito una verità lapalissiana»³⁸.

Morale, come nelle favole di Esopo: «nella storia, come in ogni altro campo, ciò che conta non è la macchina, bensì il problema. La macchina può interessarci solo nella misura in cui ci permette di affrontare *problemi nuovi e originali per metodo, contenuto e soprattutto ampiezza*»³⁹.

La freddezza della macchina, i suoi congegni, tutta la sua possibile ingegneria e geometria non possono offrirci soluzioni, ma nemmeno domande, sul dato che più ci interessa: quello problematico, esattamente. Non può restituirci quello che in sintesi sta nella risposta di Stefano Mazzoni a se stesso: l'emozione dello studiare il teatro, dello studiare tout court. Per trovare anche nuove e ulteriori domande e stimoli, non l'asetticità di una sala operatoria o il gelo di un tavolo autoptico, non risposte condizionate da improbabili algoritmi e condizionanti.

2) Quando nel 1959 il professor John Keating, docente di letteratura, viene trasferito nel collegio maschile di Welmont nel New England, da egli stesso frequentato negli anni dello studio, si distingue subito per i suoi atteggiamenti "eccentrici", se per tali si possono definire in negativo le visioni fuori dalla norma e dalle convenzioni prestabilite. Il riferimento è evidentemente al film *L'attimo fuggente* diretto nel 1989 da Peter Weir con protagonista Robin Williams. L'aneddoto narrato da Le Roy Ladurie lo fa venire in

³⁷ Ivi, p. 19.

³⁸ LE ROY LADURIE (1976).

³⁹ *Ibidem* (corsivo mio).

mente, in una delle più note sequenze quando il protagonista, dopo avere fatto leggere la prefazione "geometrica" di un illustre accademico a un testo di letteratura tracciando sulla lavagna il conseguente sistema di coordinate cartesiane atto a misurarne la "grandezza estetica", istiga gli studenti a strappare la pagina del libro di testo. Anzi l'intera introduzione.

Uno studente legge: "Understanding poetry (Comprendere la Poesia), di Jonathan Evans Prichard, professore emerito: 'Per comprendere appieno la poesia dobbiamo anzitutto conoscerne la metrica, la rima e le figure retoriche e poi porci due domande, uno, con quanta efficacia sia stato reso il fine poetico e due, quanto sia importante tale fine. La prima domanda valuta la forma di una poesia, la seconda ne valuta l'importanza. Una volta risposto a queste domande, determinare la grandezza di una poesia diventa una questione relativamente semplice; se segniamo la perfezione di una poesia sull'asse orizzontale di un grafico e la sua importanza su quello verticale, sarà sufficiente calcolare l'area totale della poesia, per misurarne la grandezza. [...] Procedendo nella lettura di questo libro esercitatevi in tale metodo di valutazione. Crescendo così la vostra capacità di valutare la poesia, aumenterà il vostro godimento e la comprensione della poesia".

Prof. John Keating (chino fra i banchi e attorniato dagli allievi alquanto stupiti): "Non leggiamo e scriviamo poesie perché è carino: noi scriviamo e leggiamo poesie perché siamo membri della razza umana, e la razza umana è piena passione. Medicina, legge, economia, ingegneria sono nobili professioni necessarie al nostro sostentamento. Ma la poesia, la bellezza, il romanticismo, l'amore... sono queste le cose che ci tengono in vita. Citando Walt Whitman: 'Oh me! oh vita! domande come questa mi perseguitano. Infiniti cortei di infedeli, città gremite di stolti... Che vi è di nuovo in tutto questo, o me, o vita. Risposta: che tu sei qui, che la vita esiste, e l'identità... Che il potente spettacolo continua e che tu puoi contribuire con un verso. Che il potente spettacolo continua e che tu puoi contribuire con un verso'. Quale sarà il tuo verso? La poesia è rapimento, ragazzi. Senza di essa siamo condannati ...

Prichard è un nome immaginario, *Understanding poetry* è invece un testo reale, scritto da Cleanth Brooks e Robert Penn Warren e uscito la prima volta nel 1938 con numerose riedizioni, considerato un cardine del "new criticism", uno dei movimenti formalisti più importanti nella teoria letteraria che ha governato la critica letteraria americana verso la metà secolo scorso. Una scuola di pensiero che ha enfatizzato l'analisi attenta, in particolare della poesia, per scoprire come un'opera di letteratura potesse funzionare come un oggetto estetico autonomo e autoreferenziale. O come il perfetto ingranaggio di un orologio meccanico vintage, con esclusione dei contesti storici e culturali privilegiando strumenti forniti di "oggettività" scientifica. Quando uno dei due autori, Warren, morì, il «New York Times» gli dedicò un necrologio in cui tra l'altro si leggeva: «It was an approach to criticism that regarded the work at hand as autonomous, as an artifact whose structure and substance could be analyzed without respect to social, biographical and political details» (*Robert Penn Warren, Poet and Author, Dies*, caricato

sulla pagina web del «New York Times» in data 16 settembre 1989). Senza rispetto, precisamente...

3) «La filologia [...] è quella onorevole arte che esige dal suo cultore soprattutto una cosa, trarsi da parte, lasciarsi tempo, divenire silenzioso, divenire lento, essendo un'arte e una perizia di orafi della *parola*, che deve compiere un finissimo attento lavoro e non raggiunge nulla se non lo raggiunge *lento*. Ma proprio per questo fatto è oggi più necessaria che mai; è proprio per questo mezzo che essa ci attira e ci incanta quanto più fortemente, nel cuore di un'epoca del 'lavoro', intendo dire della fretta, della precipitazione indecorosa e sudaticcia, che vuol 'sbrigare' immediatamente ogni cosa, anche ogni libro antico e nuovo; per una tale arte non è tanto facile sbrigare una qualsiasi cosa, essa insegna a leggere *bene*, cioè a leggere lentamente, in profondità, guardandosi avanti e indietro, non senza secondi fini lasciando porte aperte, con dita e occhi delicati...» (F. Nietzsche, *Aurora. Pensieri su pregiudizi morali - Morgenröte. Gedanken über die moralischen Vorurteile*, 1886, ed. italiana Milano, Mondadori, 1971, trad. F. Masini).

È l'esergo esemplare col quale Bruno Gentili apre il capitolo *L'arte della filologia* nel volume *Poesia e pubblico nella Grecia antica*⁴⁰, per poi chiuderlo con un'affermazione paradigmatica: «Nella complessa trama di mediazione diasistematiche, il lavoro del filologo accomuna in sé tre momenti operativi strettamente connessi, quello tecnico della *recensio*, quello dell'interpretazione come ricostruzione storica globale, quello infine dell'arte del saper leggere, nella quale Friedrich Nietzsche vide il tratto connotante della filologia».

«Continuate a strappare, ragazzi. Questa è una battaglia, una guerra e le vittime sarebbero i vostri cuori e le vostre anime... Armate di accademici, che avanzano misurando la poesia, no, non lo permetteremo, basta con i J. Evans Prichard»: anche il Prof. Keating è un personaggio immaginario, ma il suo invito a sopprimere tutto ciò che nell'arte e nella cultura viene isolato dal contesto e misurato freddamente con qualsiasi strumentazione tecnologica per determinarne il valore è tuttora di stretta attualità. Anche se non tutti sono stati e sono d'accordo. Anche se nel mondo accademico, ma non soltanto, e sotto ogni latitudine continuano ad allignare e a proliferare innumerevoli Evans Prichard. Ma ciò è nella natura delle cose, sempre assai poco chiara come sostiene il "negazionista" don Ferrante.

⁴⁰ GENTILI (2017, 329-45).

referimenti bibliografici

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, <https://dionysusexmachina.it/dionysus2018/?p=2311>.

ARMITAGE – GULDI 2016

D. Armitage – J. Guldi, *Manifesto per la storia. Il ruolo del passato nel mondo d'oggi*, introduzione di R. Camurri, Roma.

ARNALDI 1978

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

ARTAUD 1968

A. Artaud, *Il teatro e il suo doppio* (1938), Torino.

AVEZZÙ 2003

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

BETTINI 2000

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

BLANCK 2008

H. Blanck, *Il libro nel mondo antico* (1992), a cura di R. Otranto, prefazione di L. Canfora, Bari.

CARRIÈRE 1998

J.-C. Carrière, *Dialogo sulla drammaturgia*, in G. Porciatti (a cura di), *Lezioni di drammaturgia*, con la collaborazione di M. F. Destefanis, «Drammaturgia» V 62-79.

CAVALLO 1975

G. Cavallo, *Libri, editoria e pubblico nel mondo antico. Guida storica e critica*, Bari.

COUTY – REY 1980

D. Couty – A. Rey (dir.), *Le théâtre*, Paris.

FEBVRE 1976

L. Febvre, *Problemi di metodo storico*, Torino.

GENTILI 2017

B. Gentili, *Poesia e pubblico nella Grecia antica. Da Omero al V secolo* (1984), Milano.

GUARDENTI 2005

R. Guardenti (a cura di), *Attori di carta. Motivi iconografici dall'antichità all'Ottocento*, Roma.

GUARDENTI 2008

R. Guardenti (a cura di), *Sguardi sul teatro. Saggi di iconografia teatrale*, Roma.

GUARINO 2005

R. Guarino, *Il teatro nella storia*, Roma-Bari.

LE ROY LADURIE 1976

E. Le Roy Ladurie, *Le frontiere dello storico* (1973), Bari.

MAZZONI

S. Mazzoni, *Prologo per l'edizione 2017*, in *Atlante iconografico*, cit., p. 20, contributo già apparso con il titolo *Studiare i teatri 2. Istruzioni per l'uso* in "Dionysus ex Machina", VII (2016), pp. 145-161, <https://dionysusexmachina.it/dionysus2018/?p=1662>

MAZZONI 2017

S. Mazzoni, *Atlante iconografico. Spazi e forme dello spettacolo in occidente dal mondo antico a Wagner* (2003), Corazzano (= *Studiare i teatri 2. Istruzioni per l'uso*, «DeM» VII 2016 145-61, <https://dionysusexmachina.it/dionysus2018/?p=1662>).

PAVIS 1998

P. Pavis, *Dizionario del teatro* (1996³), a cura di P. Bosisio, Bologna.

SEGRE 1984

C. Segre, *Teatro e romanzo. Due tipi di comunicazione letteraria*, Torino.

TAVIANI 1993

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

TESSARI 2004

R. Tessari, *Teatro e antropologia. Tra rito e spettacolo*, Roma.

ZENONI 2011

P. Zenoni, *Mercanti e sacerdoti. Breve storia del teatro e della festa*, Milano.