

Il 14 ottobre 1903, Anton Čechov, scrive alla moglie, Olga Knipper e, inviandole una seconda copia del testo de “Il giardino dei ciliegi”, le raccomanda di dire al Direttore del Teatro d’Arte di Mosca, Nemirovič-Dančenko, di inviargli un telegramma per assicurargli di aver ricevuto la sua copia.

Aggiunge in quella lettera alla moglie: *“Se il lavoro va, dì che farò tutte le modifiche che l’osservanza della scena richiede. Tempo ne ho, sebbene, lo confesso, questa commedia mi abbia terribilmente annoiato. La casa è vecchia, signorile: un tempo ci vivevano assai riccamente e questo si deve sentire dall’arredamento.”*

In due lettere del 1887, l’autore aveva esposto all’amico Lazarev Gruzinskij, le regole che riteneva necessarie per mettere in scena un *vaudeville*: *“Hai raggiunto una buona padronanza della scena e dei requisiti richiesti? I requisiti sono: 1) Completa confusione; 2) ogni personaggio deve possedere caratteristiche e idiosincrasie individuali e deve avere il suo tono ed il suo modo di parlare; 3) niente discorsi lunghi; movimenti ininterrotti; 4) Le parti devono essere scritte per determinati attori; 5) deve essere pieno di critiche sulle condizioni prevalenti in scena perché senza critiche il nostro vaudeville non servirà a nulla”*

In una seconda lettera del 24 novembre 1887, raccomanda: *“Aggiungendo episodi e personaggi e creando una connessione tra loro, per certo durante l’intera azione il palcoscenico sarà affollato e rumoroso [...] La fine del primo atto è molto artificiosa. Non si può chiudere un atto in questo modo. Nell’interesse del secondo atto si deve concludere il primo atto con una riconciliazione delle parti [...] a giudicare dalla bozza il testo non sarà breve. Bisogna tener presente che metà del tempo sarà utilizzata dagli attori per i loro movimenti in scena”*. Schemi ed idee che saranno compiutamente attuati nella messa in scena de “Il giardino dei ciliegi”

Nel saggio di Anna Sica, presente nella raccolta in commento, sono ben resi il travaglio e la premura del drammaturgo: come tramutare quella bozza di testo (la cui composizione, lo ha molto annoiato) in uno spettacolo teatrale compiuto, che esprima a pieno il senso critico del *vaudeville*? L’autore era stremato da questa scrittura che non lo soddisfaceva, si era tuttavia deciso a spedire una bozza ai direttori del Teatro d’Arte, e si preoccupava che la resa scenica fosse valida; quale l’aveva meditata, immaginata e teorizzata.

Il lettore che oggi si approcci al testo de “Il giardino dei ciliegi”, potrà farlo considerandolo solo un’opera letteraria ed ignorare queste circostanze? Le notazioni di Čechov, quei “requisiti richiesti”, non sono forse parte integrante del testo scritto?

Un testo che, come la maggior parte dei testi teatrali, è “indifeso: manca di un *“io narrante”* o di un *“narratore onnisciente”* che possa accompagnare il lettore, spiegare il dipanarsi degli eventi, guidarlo nella conoscenza di situazioni e personaggi.

Sicché anche il grande Čechov, avrà provato l’angoscia di lasciare andare la propria opera verso quella trasformazione quasi magica che avrebbe reso lo scritto un accadimento materiale di voci, di scene, di attori e di pubblico.

Luigi Allegri torna a interrogarsi sul tema della traduzione letteraria (oserei dire del “Tradimento”, per citare un filone di ricerca e discussione che ha appassionato i lettori di questa rivista) del lavoro teatrale;

sull'iperbole che si compie quando si sostituisce l'accadere di un evento partecipato, fatto di attori in carne ed ossa, rappresentato in un irripetibile "qui ed ora", con la lettura di un testo.

Il gioco teatrale si riproporrà nella mente del lettore, prenderà vita e corpo in base alla sua immaginazione, ai suoi gusti, alle sue conoscenze e ai suoi giudizi. Operazione rischiosissima!

A quel lettore, nel quale deve compiersi la mutazione del testo letterario in opera teatrale immaginifica, vengono fornite delle necessarie coordinate in apertura del volume, nel saggio *"Letteratura teatrale, copione, drammaturgia"*, ad opera del curatore, seguite dalle proposte di lettura ed analisi di dieci "Testi esemplari".

Già in *"Scritture per la scena. Leggere i testi teatrali"*, uscito nel 2021, Luigi Allegri riportava nella prefazione la difficoltà nella quale Averroè si venne a trovare, alle prese con la traduzione della poetica di Aristotele. L'episodio, storicamente realistico, fa parte di un racconto di Jorge Luis Borges. Averroè annota sul manoscritto: *"Aristù, chiama tragedie i panegirici e commedie le satire e gli anatemi. Mirabili tragedie e commedie, abbondano nelle pagine del Corano e nelle iscrizioni del Santuario"*. Come fa notare l'autore, la difficoltà di Averroè, non è di natura linguistica, ma è data dalla mancata conoscenza della pratica teatrale, inesistente nel mondo islamico. Da qui la sua difficoltà di comprendere l'uso del testo teatrale e di distinguerlo efficacemente da un qualunque testo letterario. L'evento teatrale, infatti, per definizione, non può essere "letto"; è un accadimento, che prevede necessariamente solo attori e spettatori. Per il teatro il testo è un elemento "accidentale". Come si è passati dunque a considerare il fatto teatro, come un genere letterario? E questo passaggio è davvero avvenuto?

Come si legge un testo che è costruito (o decostruito, o costruito a più mani per essere agevolmente smontato e rimontato nel momento della rappresentazione) per la creazione di un accadimento irripetibile, di un qui e ora, composto da attori, voci, scene, scenografie e abitudini sceniche e che è intrinsecamente legato alla sua epoca, ad un preciso contesto socio-culturale? I dieci scritti proposti, suggeriscono che non vi sia una sola modalità corretta. Il lettore che si approcci al testo teatrale dovrebbe in primo luogo aver ben presente che quel testo, appunto, non è un testo letterario. Certo, è la forma stessa dello scritto a rendere impossibile la confusione. Ma è necessario che il lettore sia avvertito della necessità di indagare l'uso del teatro dell'epoca e le prassi sceniche e sia consapevole che il testo che sta leggendo, potrebbe essere molto lontano dal "presunto" autore e non essere mai stato davvero "compiuto" per la lettura.

I lavori riportati sono un esempio perfetto di quale grado di cautela e consapevolezza sia consigliabile adottare per leggere un testo teatrale, e suggeriscono approfondite e sorprendenti chiavi di lettura per altrettanti "Testi esemplari".

Si pensi all'Amlèto di Shakespeare: opera teatrale per eccellenza, il cui protagonista è diventato un simbolo universalmente utilizzato per rappresentare il prototipo dell'attore sulla scena.

Ripercorriamo le notizie e le proposte di lettura fornite dall'autrice del saggio dedicato a questa opera: Sandra Pertini.

L'accorto lettore dovrà considerare che, a differenza di Čechov, che abbiamo visto nell'intento di "dirigere" con apposite lettere la migliore messa in scena del suo testo, Shakespeare non mise mai compiutamente per iscritto le sue opere, era un "letterato – teatrante"; costruiva con gli attori la rappresentazione, in teatro, scena per scena. Il lettore si aspetterà di incontrare, leggendo, il tormentato personaggio tragico: l' icona dal candido colletto elisabettiano ammantata di nero. Ma l'autrice ripercorrendo la complessa e secolare vicenda delle traduzioni dell'opera ci riconduce ad un diverso Amleto. L'eroe della vendetta –la più feroce affermazione di onore e gloria – arriva ad affermare come per la guerra ventimila uomini corrano verso la morte *"per un capriccio ed un inganno della fama"* (atto IV, sc. 4). Ossessionato dalla gelosia e dall'odio per la madre, bistratta la sventurata Ofelia rivolgendole parole ingiuriose e battute dalle pesanti allusioni sessuali (atto III, sc. 1). Il principe di Danimarca disprezza sé stesso come inetto, codardo, incapace di agire. E' consapevole del proprio eccesso di pensiero: *"Mio Dio, potrei essere confinato in un guscio di noce e credermi re di uno spazio infinito!"* (atto II, sc. 2). Germina in lui la moderna idea per cui il mondo è innanzitutto nella nostra mente, e questo eccesso di elucubrazione diventa il motivo della sua inazione e della sua inettitudine; Amleto osserva il mondo con distacco materiale; lo considera un palcoscenico di cose vane.

Questo personaggio modernissimo, bloccato nel pensiero, vivo solo delle proprie fantasie, che indugia sulla morte senza adornarla di alcuna possibilità consolatoria, influenzato dalle alterne fortune dell'opera Shakespeariana, verrà consegnato alla storia subendo cambiamenti profondi e radicali, pesantemente adattato al gusto delle varie epoche.

I grandi attori italiani del 1800, compirono la trasformazione finale, espungendo qualsiasi riferimento al crudo materialismo shakespeareano, qualunque richiamo comico e licenzioso, consegnandoci la figura del personaggio tragico che conosciamo.

Esempio violento di "tradimento", nel passaggio (compiutosi nel corso dei secoli) tra l'opera teatrale e l'opera letteraria.

Nel gioco della traduzione, del passaggio tra testo e scena, del rapporto tra autore, attori, maestranze, scene e pubblico, "Sei personaggi in cerca di autore" di Luigi Pirandello costituisce un momento di vertigine assoluta, sapientemente riproposta da Luigi Allegri nel saggio dedicato a questa opera.

"Ma ecco in che consiste la soggezione inavviabile del teatro, rispetto all'opera d'arte che ha già avuto la sua espressione definitiva, unica, nelle pagine dello scrittore. Questa che è già espressione, questa che è già forma, bisogna che diventi materia: una materia a cui gli attori, secondo i loro mezzi e le loro capacità, debbono a loro volta dar forma". Nel brano, tratto da "Teatro e letteratura" del 1918, Pirandello esprime la propria concezione della scena come una degradazione dell' "opera d'arte" rappresentata unicamente dal testo. Guidato da questa insoddisfazione, l'autore immaginerà di condurre il testo alla scena senza mediazioni, senza l'avvilente contrattazione con gli attori, le scene, le assi del teatro. Eccoli i Personaggi che si presentano da sé sul palco riversando negli spettatori, senza traduzione alcuna, il mondo dell'autore. L'indignazione, l'impotenza, l'incapacità degli attori e del capocomico, che vorrebbero affermare la loro posizione come più degna di quella degli stessi Personaggi, risalta nelle loro battute astiose, nei deludenti arrangiamenti scenici proposti, nel bigottismo e nella censura continua rispetto alla richiesta dei Personaggi, angosciata e perentoria, di rappresentare "il Vero".

E dunque, tornando alla domanda che provocatoriamente pone il curatore del volume, ha senso leggere il teatro? E' un'azione possibile?

La risposta provocata è di senso positivo. Leggere il teatro si può e si deve e lo dimostrano le proposte di indagine ed esplorazione contenute nel testo, consigliate ad un pubblico che desideri, ancora, perdersi nella scoperta di percorsi non immaginati e lasciarsi ri-conquistare dalla infinita ricchezza di questi "Testi esemplari".

Dal dichiarato intento didattico, la raccolta di dieci saggi, che non sacrifica la piacevolezza dello stile al solido impianto teorico, resta di sicuro interesse per tutti coloro che il teatro lo amano e, come l'autore, si interrogano sulla difficoltà (sulla possibilità, forse?) di penetrare compiutamente nei testi teatrali senza inciampare nel "già pensato" e nel "già saputo".

Questo contributo è parte della rubrica mensile (pubblicazione maggio 2022)

GUIDA GALATTICA PER I LETTORI

Strutturata in tre sezioni:

AMICO ROMANZO

Dalle parole di Giovanni Pozzi: "Amico discretissimo, il libro non è petulante, risponde solo se richiesto, non urge quando gli si chiede una sosta. Colmo di parole, tace". AA. VV.

SIPARI APERTI

Il sipario aperto è un abbraccio simbolico e visivo che accoglie lo spettatore nella meravigliosa realtà irreali del teatro. Apriamo il sipario anche alla scrittura teatrale, sia drammaturgica che letteraria o saggistica, per godere profondamente di questo magico viaggio. AA. VV.

COME SUGHERI SULL'ACQUA

Da un verso della poesia Sera, in spagnolo Tarde, di Federico García Lorca. Sugheri sull'acqua le poesie ed i poeti che desidero presentare, distinti e visibili, sottratti alle tante cose amare che la risacca fa approdare sulle spiagge del mondo. AA. VV.