

FRANCESCA TOMASSINI

Una scommessa drammaturgica. il teatro in versi del primo Novecento

In

I cantieri dell'italianistica. Ricerca, didattica e organizzazione agli inizi del XXI secolo.
Atti del XVII congresso dell'ADI – Associazione degli Italianisti (Roma Sapienza,
18-21 settembre 2013), a cura di B. Alfonzetti, G. Baldassarri e F. Tomasi,
Roma, Adi editore, 2014
Isbn: 9788890790546

Come citare:

Url = http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&ext=p&cms_codsec=14&cms_codcms=581
[data consultazione: gg/mm/aaaa]

FRANCESCA TOMASSINI

Una scommessa drammaturgica. il teatro in versi del primo Novecento

Il 1901 è l'anno in cui Gabriele d'Annunzio scrive Francesca da Rimini, tragedia in versi, d'ispirazione dantesca, che inaugura il dannunziano teatro di poesia costruito su un lessico ricercato e capace di dare vita a suggestioni sceniche vicine alla tragedia antica. Contemporaneamente, sul finire del XIX secolo, in Irlanda, con William Butler Yeats nasce, all'interno di quel movimento letterario, politico e sociale che prende il nome di Rinascimento celtico, il teatro nazionale. Il poeta individua proprio il teatro di poesia, ben lontano dell'inconsistenza psicologica della produzione contemporanea, come forma letteraria più idonea per attuare l'opera di maturazione culturale della massa. Partendo da queste esperienze drammaturgiche, il contributo analizzerà i rapporti tra il teatro di poesia del primo Novecento e i diversi contesti culturali, italiani ed europei, nei quali viene riconosciuto come strumento espressivo più efficace a sublimare e trasfigurare la realtà.

Il teatro del Novecento affonda le proprie radici nell'ultimo ventennio del secolo precedente, nella ricerca, a livello italiano ed europeo, di operare una svolta decisiva rispetto alla *Weltanschauung* decadente, in nome di una cultura capace di rinnovamento e al passo con i tempi moderni.

Non si può affrontare il clima intellettuale della seconda metà dell'Ottocento senza citare alcuni nomi, tra i più noti, come quelli di Freud, Nietzsche e Wagner, che, nelle loro rispettive aree d'indagine, ultimarono vere e proprie rivoluzioni, destinate a cambiare per sempre il pensiero e il modo di intendere la vita e l'arte propria dell'uomo moderno.

Forse è Wagner, almeno per il discorso critico che qui intendiamo portare avanti, il personaggio che più di tutti racchiude all'interno della sua opera l'essenza dell'epoca in cui vive, in quanto capace di «riassume l'aspirazione alla totalità dei suoi contemporanei: cioè la musica come emozione continua, il dramma musicale moderno come compimento della tragedia greca, l'identificazione infine tra poesia-rima-ritmo e poesia-mito, racconto di fondazione dell'uomo e esplorazione del presente attraverso il profondo pozzo del passato».¹

La data cruciale da tenere a mente per capire la svolta drammatica che si intende proporre in questo periodo è il 1872, anno in cui Nietzsche scrive *L'origine della tragedia*, opera in grado di accendere il dibattito sul concetto di tragico in età moderna e di avviare una profonda revisione sull'interpretazione dell'arte e della vita, attraverso una ripresa dei principi propri dei tragici Greci, secondo cui l'apollineo, cioè l'armonico rapporto tra uomo e natura, convive con il dionisiaco, che rappresenta invece la conflittualità insita nella vita umana.

L'opera wagneriana e quella nietzschiana ebbero un impatto dirompente nella cultura europea e italiana del primo Novecento e il massimo divulgatore di queste rivoluzionarie correnti di pensiero nel nostro paese sarà, com'è noto, Gabriele d'Annunzio, sia con la sua opera narrativa² (e mi riferisco soprattutto al protagonista del romanzo *Il fuoco*, Stelio Effrena, artista superuomo che sintetizza in sé la lezione nietzschiana e quella wagneriana) sia con il suo teatro in cui, utilizzando la funzione simbolica della parola e lo stretto rapporto tra parola e rappresentazione, arriva a concepire un vero e proprio teatro di poesia, che deve il suo successo e la sua intensità anche alle interpretazioni di attori e soprattutto di attrici di spicco come Eleonora Duse e Sarah Bernhard.

La svolta teatrale dannunziana maturata nella ricerca del confronto con il pubblico, elemento che avvicina il personaggio di Effrena al d'Annunzio politico, si concretizzerà poi grazie allo stimolo creativo ricevuto dal rapporto con la Duse. Il 1895³ è l'anno in cui il vate inizia la stesura del primo dramma in prosa intitolato *La città morta*, opera che esordirà poi sulle scene parigine il 21

¹ F. ANGELINI, *Teatro e spettacolo nel primo Novecento*, Bari, Laterza, 1988, 7.

² Dopo i romanzi della cosiddetta 'bontà', scritti sotto il segno della letteratura russa, sarà l'incontro con Nietzsche e Wagner ad aprire a d'Annunzio forme narrative alternative. Nascono così i protagonisti dei nuovi romanzi dannunziani, superuomini spesso imperfetti, come ne *Il trionfo della morte* (1893-94), *Le vergini delle rocce* (1895) e *Il fuoco* (1900).

³ Nello stesso anno d'Annunzio compie un viaggio in Grecia sullo yacht *Fantasia* dell'amico Scarfoglio: da questa crociera nasceranno il rifacimento di *Canto novo*, la prima tragedia *La città morta* e i versi di *Laus vitae*.

gennaio 1898. Per la prima tragedia in versi, invece, dovremmo attendere il 1901, data della stesura del dramma *Francesca da Rimini*. Da questo momento in poi d'Annunzio scriverà solo tragedie in versi (fatta eccezione dello sfortunato dramma in prosa *Più che l'amore*, 1906) di cui citiamo i titoli: *La figlia di Iorio* (1904), *La fiaccola sotto il moggio* (1905), *La nave* (1908), *Fedra* (1909), *Le martyre de Saint Sébastien* (1911) e *La Pisanelle* (1913), queste ultime due stese direttamente in versi francesi.

La scelta dannunziana di scrivere un teatro di poesia è dettata principalmente dalla sua volontà di riportare in vita il genere della tragedia (riprendendo la lezione nietzschiana, accennata prima), ormai quasi dimenticato in Italia e di attuare un esperimento tragico che fosse prima di tutto linguistico. Non è un caso che il primo tentativo di dramma in versi sia proprio *Francesca da Rimini*, opera di matrice e ispirazione dantesca, costruita su approfonditi studi storico-eruditi, in cui le scelte linguistiche riprendono volutamente la lingua del Trecento. Ma anche nelle più note opere abruzzesi, *La figlia di Iorio* e *La fiaccola sotto il moggio*, caratterizzate da un'atmosfera che si colloca fuori dal tempo, leggendaria e mitica, la lingua appare come il risultato di una sintesi perfetta tra tragico e lirico, andando a recuperare alcuni tratti del regionalismo veristico (come l'uso di frasi proverbiali) senza però ricorrere mai al dialetto vero e proprio, differenziandosi così dal teatro verista (un teatro di riflessione e di approfondimento del vero che si concentrava sulla collettività piuttosto che sugli stati d'animo e le passioni del singolo individuo) e dal modello proposto da Verga, riuscendo così a ricreare movenze del parlato che riportassero ad un mondo arcaico. Perseguendo questa via direttrice, d'Annunzio riuscì ad elaborare una sua personale drammaturgia, non paragonabile a nessun'altra esperienza teatrale a lui contemporanea nonostante nei suoi testi si possa riconoscere, come notato da Antonio Sorella, la permanenza di alcuni tra gli stilemi che caratterizzano il genere della tragedia sin dal Cinquecento: «interiezioni dolorose; imperativi tragici, esortazioni impersonali, costrutti impersonali, allocuzioni affettuose, uso del verbo dell'interrogativa nelle risposte, rime occasionali»,⁴ tutti elementi che garantiscono l'intenzione dell'autore di voler rinnovare il genere tragico senza però sottoporlo ad una vera e propria rivoluzione stilistica.

Il concepimento del teatro in versi dannunziano nasce e si sviluppa durante anni di straordinaria fecondità artistica per il poeta vate, travolto dal 'fiume di poesia' che scaturiva dalla vena lirica esplosa con le *Laudi*, e rappresenta la più autentica sede di sperimentazione poetica, frutto di questo periodo così prolifico, poiché proprio nel teatro l'autore riesce a portare a compimento, con successo, il tentativo di contaminazione di fonti e generi diversi.

Lungo questo itinerario artistico e poetico, d'Annunzio arriva ad elaborare un teatro diverso, nuovo, fuori dalle convenzioni del teatro borghese, un'esperienza drammaturgica che punta su un'attenta ricerca linguistica ma anche sull'aspetto scenografico e attoriale, entrambi elementi in grado di attirare e conquistare un vasto pubblico. Sarà proprio l'abbandono della prosa e la scelta di un teatro in versi (in particolare con *La Francesca da Rimini* e con la *Figlia di Iorio*) a conferire un'adeguata rilevanza letteraria alla tragedia dannunziana, «inaugurando anzi una moda, un filone o più filoni drammatici di vaga ispirazione storica e mitologica, appunto il cosiddetto teatro di poesia, capaci di imporre nuovi canoni di regia e di recitazione».⁵

È stato riscontrato più volte dai critici un difetto d'azione nell'opera del d'Annunzio drammaturgo, forse troppo incantato dal fascino della musicalità della parola a danno del movimento scenico, ma la sfida dannunziana di un teatro 'poetico' intende introdurre nella drammaturgia italiana quelle geniali trovate proprie del simbolismo francese,⁶ per lasciarsi definitivamente alle spalle il tanto detestato dramma borghese che ancora imperava nei palcoscenici nostrani, con il classico e invariato triangolo adulterino come unico vero motore della scena.

⁴ A. SORELLA, *Il dialetto e la lingua nel teatro di d'Annunzio*, in L. Melosi – D. Poli (a cura di), *La lingua del teatro tra d'Annunzio e Pirandello*, Macerata, Eum, 2007, 14.

⁵ A. BARSOTTI-FRATTALI, *D'Annunzio e il teatro di poesia*, in M. Verdone (a cura di) *Teatro Contemporaneo Teatro Italiano*, vol. I, Roma, Lucarini, 1986, 81.

⁶ Nato dalla costola del teatro naturalista francese, il teatro simbolista francese intende però opporre alla realtà troppo diretta portata in scena dal naturalismo le verità interiori, appartenenti al mondo dell'immaginario, rappresentabili solo attraverso simboli. Punto di riferimento esplicito era il movimento letterario simbolista, nato nel 1886 in Francia, che aveva come nume tutelare il poeta Stéphane Mallarmé.

Costretto a confrontarsi con i successi di drammaturghi quali Giacosa, Praga e Bracco, anche loro impegnati nel tentativo di sperimentare nuove forme teatrali, d'Annunzio, con il suo teatro di poesia, fu l'unico in grado smuovere una volta per tutte le acque immobili del teatro naturalista e rendere visibile agli occhi di critica e pubblico lo stato di crisi del dramma borghese agli inizi del Novecento. Provocatori apparvero, infatti, alla critica e al pubblico i drammi dannunziani, nati dal desiderio dell'autore di tentare una nuova utilizzazione dello spazio scenico che fosse in grado di tradursi in un autentico esperimento letterario: il Tragico diventa così «una regola estetica derivata dall'antica tragedia ateniese o al più un mito giunto fino a lui dalla tradizione mediterranea».⁷

Il modello a cui il vate si ispira è soprattutto il teatro francese, già da qualche tempo impegnato nella demolizione della grande macchina del naturalismo,⁸ ma l'esperimento dannunziano è ancora più ampio poiché finalizzato alla realizzazione di un «teatro totale, dove parola, musica, pittura diano vita a una drammaturgia della distanza, dalla quale lo spettatore sia al tempo stesso escluso e attratto».⁹

Luigi Russo spiega così le ragioni originarie che convinsero d'Annunzio a tentare la via del teatro:

Una ragione di reagire a quel realismo provinciale che trionfava nelle novelle e nei drammi: bisognava opporre ad un teatro di fondo dialettale e quasi popolaresco e in ogni modo troppo aderente alla realtà di tutti i giorni, un teatro lirico aristocratico allegorizzante che suggellasse un'esperienza umana rara, di pochi superuomini, di spiriti raffinati, che nulla volevano avere in comune con i bruti cristianizzati dei troppo pietosi colleghi dell'arte verista.¹⁰

C'è quindi la necessità manifesta in d'Annunzio di cimentarsi in un teatro di rottura, elitario, pensato per un pubblico ristretto, che racconti storie esemplari contestualizzate nell'antinomia tra antico e moderno, dove l'antico non è mai inteso come *vecchio* ma come fonte inesauribile cui attingere per poter concepire la nuova tragedia moderna, realizzando la teorica lezione di Angelo Conti che così scriveva nella sua *Beata riva*: «Per rifare il teatro moderno, è necessario conoscere profondamente il teatro antico, non per imitarlo, cosa impossibile e assurda, ma per avere dell'antica tragedia l'intuizione e la nozione di ciò che in arte è stato e sarà sempre lo spirito e l'essenza del dramma».¹¹

Estendendo ora il campo di ricerca, è possibile constatare come in Europa, già all'inizio del Novecento, era scoppiato un ampio dibattito culturale grazie al quale emergeranno alcune tra le più importanti esperienze drammaturgiche della storia teatrale mondiale, come la sperimentazione di Bertolt Brecht e di Peter Weiss in Germania; l'esperienza di Claudel in Francia; di Lorca in Spagna e di William Butler Yeats e, in seguito, di T.S. Eliot nel mondo anglosassone. Questi tentativi teatrali si sono imposti nel panorama drammaturgico europeo per la loro carica rivoluzionaria e per le geniali trovate, tanto da tracciare la via direttrice del teatro moderno nel vecchio continente, andando a definire quella che diventerà una vera e propria tradizione, soprattutto per quanto riguarda il teatro in versi.

La mia analisi si concentrerà sul mondo anglosassone, prendendo avvio dall'Irlanda di William Butler Yeats (1865-1939), considerato il fondatore del teatro nazionale irlandese per

⁷ A. BARSOTTI FRATTALI, *D'Annunzio e il teatro di poesia*, cit., 81.

⁸ Il teatro naturalista, che fiorisce in Francia a partire dagli anni Ottanta dell'Ottocento, si contrapponeva al teatro commerciale, imperante nei teatri parigini, per proporre una strada alternativa alla logica di mercato, in nome di un tentativo di mimesi del reale, alla ricerca della verità e del naturale, contro i *clichés* della messa in scena. Come modello tematico e formale, il teatro non poteva che avere il grande romanzo dell'Ottocento.

⁹ M. ARIANI – G. TAFFON, *Scritture per la scena*, Roma, Carocci, 2001, 31.

¹⁰ L. RUSSO, *Il teatro dannunziano e la politica*, in ID., *Ritratti e disegni*, Bari, Laterza, 1953, 311.

¹¹ A. CONTI, *La beata riva*, Milano, Treves, 1900, 157.

aver elaborato, a partire dalla seconda metà dell'Ottocento, un ampio progetto culturale nato dalla radicata convinzione che anche la letteratura e il teatro dovessero trovare quell'autonomia che l'Irlanda stava cercando da qualche tempo sul piano politico, in modo da poter uscire definitivamente dal filone della tradizione culturale inglese. Per raggiungere quest'indipendenza i letterati irlandesi, dal punto di vista linguistico, potevano scegliere se riallacciarsi alla cultura pre-normanna, riportando quindi in auge la lingua e il sapere degli antichi celti gaelici, oppure continuare a servirsi della lingua inglese, ormai effettiva lingua nazionale e definita dallo stesso Yeats, nel suo discorso durante l'assegnazione del Premio Nobel (1923) «la lingua in cui pensa e lavora l'Irlanda moderna».¹² Le due correnti generarono altrettante letterature: una in lingua gaelica, propria dei nazionalisti più fanatici; l'altra in lingua inglese – ma profondamente irlandese nello spirito – che ben presto si imporrà come la più viva e la più vera e darà al mondo capolavori come la narrativa di Joyce e il teatro di Yeats e di Synge.

L'azione divulgativa di Yeats inizia nel 1891, con la fondazione della National Literary society, nata con lo scopo di diffondere la cultura e l'arte irlandese ad un pubblico che fosse il più possibile vasto. Nel perseguire il suo scopo, il poeta riconosce nel teatro il mezzo più efficace per avviare una capillare opera di penetrazione e di maturazione culturale di massa e individua precisamente il teatro di poesia come veicolo più idoneo per le sue esigenze, in quanto lontano sia dall'inconsistenza psicologica e concettuale della produzione commerciale contemporanea, sia dal naturalismo, riconosciuto come frutto di una visione ristretta ed unilaterale dell'uomo e dei suoi turbamenti.

Nel teatro in versi yeatsiano, la parola deve rimpossessarsi di una posizione di preminenza rispetto ad ogni elemento visivo e assumere la stessa centralità che aveva posseduto nel teatro tragico greco e nella drammaturgia prodotta nell'Inghilterra elisabettiana, per poi andare perduta nello 'spettacolare' teatro vittoriano.

La drammaturgia di Yeats si propone come espressione di un alto progetto etico, una sfida letteraria, linguistica, teorica e artistica ai limiti del genere teatrale, proiettata verso una forma drammatica «diacronicamente inclusiva e sincronicamente allusiva, intesa come interpretazione e traduzione della complessità dell'essere. [...] Si realizza così, attraverso la dimensione drammaturgica, una messa in scena del metodo mitico, del desiderio di ricomposizione e memorizzazione dell'esperienza umana universale. Il concreto gesto teatrale sembra saper comporre la distanza fra l'eterna parola poetica, quasi priva di sostanza, e il pubblico a cui quel progetto si rivolge».¹³

Quando, nel 1898, Yeats si cominciò a dedicare seriamente al teatro con la fondazione dell'Irish Literary Theatre, la sua idea era quella di realizzare un programma culturale e sociale in grado di donare all'Irlanda prestigiosi drammi nazionali paragonabili ai capolavori drammatici delle altre nazioni. Nell'elaborazione del suo progetto, il poeta avverte la necessità di un ritorno alle origini, alla cultura popolare, alle strutture del teatro rituale, fondato sull'oralità e sul mito, ritenuti tutti elementi necessari per avviare una riforma culturale e teatrale competitiva e alternativa al tanto contestato teatro commerciale, nato per conquistare il pubblico borghese dal facile denaro. Yeats crede nella possibilità di fondare un nuovo teatro capace di ritrovare quel vigore etico proprio del teatro greco e che rintraccia negli usi e i costumi del popolo irlandese, ancora acerbo e non del tutto contaminato dal progresso, individuando il forte legame tra la crisi della società e la decadenza della produzione artistica e linguistica, binomio che ha prodotto a sua volta la degenerazione culturale dettata dall'ideologia commerciale propria della società omologata. La polemica è quindi apertamente indirizzata contro con il cosiddetto 'teatro di salotto',¹⁴ imperante nei palcoscenici anglosassoni di fine Ottocento, che metteva in scena,

¹² W. B. YEATS, *L'opera poetica*, Milano, Meridiani Mondadori, 2005, CXXXV.

¹³ RUGGERI, *Un teatro nostro...*, in F. Luppi, *Cerimonie e artifici nel teatro di W. B. Yeats*, Roma, NEU, 2011, 8-9.

¹⁴ Uno dei probabili bersagli della critica yeatsiana era Oscar Wilde; Yeats infatti spende inizialmente parole di compiacimento nei confronti di Wilde, ma successivamente, in *Autobiografie*, il giudizio sulle sue scelte teatrali diventa più duro, in quanto appaiono finalizzate ad accontentare e compiacere il pubblico.

con rappresentazioni e esiti anonimi e asettici, l'annoiata vita della classe benestante, senza provare a raccontare lo spirito e l'anima dell'intera nazione.

All'inizio del Novecento, l'Irlanda vive un momento di crescita industriale e di riscatto economico che stravolge le abitudini e le tradizioni contadine di un Paese storicamente abituato a crescere sfruttando le attività offerte dalle disposizioni naturali del territorio, non predisposto quindi ad affidarsi all'economia prodotta dai grandi agglomerati industriali. La sua teoria drammaturgica parte dal concetto secondo cui il teatro non debba essere espressione artistica della borghesia arricchita e proiettata verso uno sterile progresso ma anzi deve rappresentare le forze profonde che si nascondono sotto la superficie della comunità.

Yeats, infatti, intende rifondare un teatro che nasca dal popolo, che possa riconoscersi prima di tutto come rito popolare e, solo in un secondo momento, come rito culturale, poiché proprio l'aspetto popolare è l'elemento in grado di riscattare la letteratura irlandese rispetto a quella inglese, rintracciando il più importante difetto di quest'ultima proprio nella sua mancata accezione popolare, nonostante la consideri:

La più grande di tutte le letterature, eccetto quella greca, ma che resta una letteratura per pochi. Nulla di essa, se non un pugno di ballate su Robin Hood è venuta dal popolo e giustamente gli appartiene, poiché i buoni scrittori inglesi, con poche eccezioni che sembrano accidentali, hanno scritto per una piccola classe colta [al contrario] la poesia irlandese e le storie irlandesi erano state fatte per essere pronunciate o cantate, mentre la letteratura inglese, sola tra le grandi letterature, in quanto la più nuova tra esse, non ha fatto altro che modellarsi nella stampa.¹⁵

La svolta di Yeats coinciderà anche con la sua tendenza a prediligere una rappresentazione fortemente simbolica e rituale, finalizzata a far coesistere sulla scena passato e presente, tradizione e innovazione. È frequente, infatti, il richiamo alla definizione di teatro come rito che si traduce nel recupero del passato, dei valori tradizionali, di un teatro come rito *naturale* fondato sull'oralità.

Per conferire maggior spessore alle sue considerazioni, Yeats rievocava la recitazione del teatro greco, considerata 'magica' in quanto capace di esprimere tutta la sua potenza ideologica e artistica attraverso l'interpretazione esclusivamente vocale; negli ultimi secoli, la recitazione moderna, che ha ereditato quest'uso magistrale della voce dalla Grecia, aveva poi aggiunto il movimento come elemento che completasse l'arte teatrale. L'attenzione di Yeats sulla poeticità della parola e la sua volontà di elaborare un teatro scritto in versi figuravano come nuclei centrali per una rieducazione dell'attore, necessaria per una completa realizzazione della riforma teatrale che stava realizzando, una riforma che potesse conciliare declamazione orale, corpo e movimento.

Il poeta irlandese è prima di tutto un uomo di cultura che intende proporre una nuova idea di teatro, attraverso la rivisitazione di antiche forme drammaturgiche ma che assimila, nello stesso tempo, le più importanti correnti di pensiero a lui contemporanee, come le dottrine esoteriche, la rivisitazione e rivalutazione dei concetti di apollineo e dionisiaco e soprattutto, il simbolismo europeo preso come modello.¹⁶

Per riuscire a collocare pienamente il teatro irlandese in quel processo di vivace rinnovamento del teatro europeo tra la fine dell'Ottocento e il primo decennio del Novecento, il programma ideato da Yeats prevedeva quindi importanti riflessioni e rivoluzioni sulla centralità dell'attore nella rappresentazione, sulla concezione di teatro-tragedia intesa come rito e sul rapporto tra attore e spettatore, tenendo sempre al centro delle proprie riflessioni l'essenzialità della parola poetica.

¹⁵ W. B. YEATS, *The Arrow*, 20 October 1906 – *The season's work* in Id., *The Irish Dramatic Movement*, New York, Scribner, 2003, citato in LUPPI, *Cerimonie e artifici nel teatro di W.B. Yeats*, F. , 20.

¹⁶ Cfr. F. A. C. WILSON, *Yeats and Tradition*, Londra, Victor Gollancz Ltd, 1958.

Da un poeta quale era Yeats, ci si aspetterebbe una predilezione per la scrittura rispetto all'arte scenica, mentre, come è stato detto, «l'amore per la parola poetica spinse in un certo senso Yeats a cogliere i problemi del teatro del suo tempo, ad individuare i caratteri essenziali del teatro in generale e ad elaborare possibili soluzioni per il futuro».¹⁷

In Italia si è verificato un rinnovato interesse per l'opera yeatsiana soprattutto tra gli anni Ottanta e Novanta, sia da parte della critica sia dell'editoria, con la pubblicazione di circa settanta titoli, tra ristampe e edizioni di opere inedite in lingua italiana, nell'arco di un decennio.¹⁸ Nel nostro Paese, sono state messe in scena sporadicamente opere yeatsiane senza mai godere però di ampio successo: la parola yeatsiana, soprattutto se tradotta, «pur tanto ammalatrice sulla pagina, manca sulla scena di forza vitale, si disperde e svanisce in una nebbia di simboli».¹⁹

Come detto per d'Annunzio, infatti, che le proposte teatrali in versi non riuscirono a determinare quella radicale riforma culturale auspicata negli scritti teorici e nei testi teatrali, ma gli autori si avvicinarono all'arte scenica con animo proprio di poeta lirico, «insofferente di parti strutturali, di caratterizzazioni, di precisazioni realistiche e naturalistiche che limitassero temporalmente e spazialmente quei problemi fondamentali e quegli atteggiamenti essenziali della condizione umana».²⁰

Yeats ebbe come erede nel teatro di poesia in lingua inglese un poeta che riuscì con la sua opera a farsi portavoce di un'intera epoca: T.S. Eliot (1888-1965). L'autore statunitense esaltò sempre l'opera dell'autore irlandese, considerato uno dei più stimati maestri della produzione letteraria anglofona, sia sul versante teatrale sia su quello poetico. Nel primo Novecento, in tutto il mondo anglosassone, molti poeti che si cimentarono nella drammaturgia, elaborando drammi prevalentemente in versi, in cui il testo e l'autore rivestivano un ruolo di primaria rilevanza. Questo filone letterario diede risultati non del tutto all'altezza delle considerazioni teoriche dalle quali scaturivano, poiché gli autori finirono per perdere di vista il punto focale, cioè il tentativo di portare il testo in versi al centro della rappresentazione teatrale, affidando alla pagina e non al palcoscenico i momenti più alti della loro produzione.

In questi stessi anni, accanto al successo del dramma in versi cominciò a svilupparsi nel panorama inglese anche il teatro religioso: «a partire dalla rappresentazione di *Everyman*²¹ nel 1901, assai numerose furono le messe in scena, più o meno corrette filologicamente, dei *miracle plays*, cioè del repertorio del teatro religioso medievale».²² Il regista teatrale E. Martin Browne fu nominato direttore del festival di Canterbury, il più rinomato festival religioso e chiese a T.S. Eliot di stendere i dialoghi per una sacra rappresentazione contemporanea. Da qui nacque l'opera *The Rock*, ma prima facciamo qualche passo indietro alle radici della formazione teatrale del poeta statunitense.

L'interesse e la propensione per la forma drammatica hanno, da sempre, caratterizzato tutta la produzione letteraria di T. S. Eliot sia nel riecheggiare della sonorità della lingua parlata nella

¹⁷ F. Gasparini, *W. B. Yeats e il teatro dell' "antica memoria"*, Roma, Bulzoni, 2002, 58.

¹⁸ Per una bibliografia dettagliata delle traduzioni delle opere di Yeats, fino ai primi anni Novanta, si veda: C. de Petris (a cura di), *Yeats oggi. Studi e ricerche*, Roma, pubblicazione del Dipartimento di letterature comparate della Terza università degli studi di Roma, 1993. Per una bibliografia aggiornata si veda anche F. LUPPI, *Cerimonie e artifici nel teatro di W. B. Yeats*, cit. Vale la pena ricordare anche la traduzione ad opera di Eugenio Montale della poesia *L'indiano all'amata*, in E. MONTALE, *Quaderno di traduzioni*, Milano, Meridiana, 1948, 124-127.

¹⁹ C. DE PETRIS, *Yeats in Italia negli anni '80 e '90*, in ID., *Yeats oggi. Studi e ricerche*, cit. XVI.

²⁰ G. LUNARI, *Il teatro irlandese*, Milano, Nuova Accademia, 1961, 108.

²¹ Nel Quattrocento, in Inghilterra, il teatro a carattere religioso raggiunse la sua massima fioritura. Durante il Medioevo era abitudine del clero organizzare nelle feste più importanti rappresentazioni di episodi biblici, chiamate *miracle plays*. All'interno di questo filone si sviluppò la cosiddetta *morality*, cioè una rappresentazione allegorica che tratta dell'eterna lotta tra bene e male, tra vizi e virtù dell'essere umano. *Everyman* è la *morality* più famosa e ha come protagonista un cristiano tipico di fronte al dramma della morte.

²² P. BERTINETTI, *Il teatro inglese del Novecento*, Torino, Einaudi, 1992.

sua poesia, sia nel frequente uso di soluzioni appartenenti al genere drammatico, come stralci di conversazioni e forme monologanti. Nelle sue opere teatrali, Eliot sceglie il verso al posto della prosa per confermare l'idea che il mezzo ideale per comunicare sia la poesia supportata dalla recitazione. C'è in questi testi, una piena corrispondenza tra forma e contenuto: solo il teatro in versi e quindi la poesia drammatica combinata con l'azione scenica, poteva esprimere i valori spirituali e i sentimenti che costituiscono la vera essenza dell'uomo, il quale rischia di spegnersi nella brutalità e nell'apatia. Eliot cominciò ad avvicinarsi alla pratica teatrale forte della convinzione che solamente il palcoscenico fosse in grado di comunicare «il conflitto interiore dell'uomo moderno, nell'istante in cui prendeva coscienza dei valori più alti al di fuori della sua esperienza quotidiana».²³ Eliot riteneva, infatti, la prosa incapace di restituire un'idea reale e veritiera di quei sentimenti indefiniti e nascosti che si annidano nella sfera emotiva che oggi definiremo inconscia. Solo un teatro in versi poteva esprimere questi sentimenti propri dell'animo umano.

Il pubblico anglofono, grazie all'importante tradizione inglese della declamazione del verso sin dai tempi del *black verse* di Shakespeare, era più educato e abituato ad assistere ad un spettacolo teatrale con un testo di un certo livello, aulico, ricercato, meno fluido. Nonostante la propensione del pubblico nei confronti del dramma in versi, Eliot volle elaborare un suo personale linguaggio per accattivarsi l'attenzione di un'ampia platea: decise di scrivere drammi usando una lingua che riconducesse la memoria dell'auditorio ad una sfera 'familiare e conosciuta, cioè quella del dramma da salotto, senza però danneggiare e offuscare l'intensità poetica e la portata emotiva del testo. Attraverso una rivisitazione ironica del parlato, Eliot elaborò un linguaggio capace di trasferire nella dizione alta della lirica quella bassa della quotidianità, scrivendo dialoghi in versi che nella sintassi, nel vocabolario e nelle cadenze non differivano molto dalle forme del parlato; fu questa la geniale trovata stilistica che gli permise di portare in scena personaggi attuali, in grado cogliere la verità nascosta che si cela dietro la superficie delle cose, seguendo le leggi emotive spesso estranee alla mente e differenziandosi da Yeats, nell'intento di perseguire una mimetizzazione del verso puramente poetico avvicinandosi ad un ritmo prosastico.

Fu una convalescenza (conseguenza di un forte esaurimento nervoso e trascorsa tra Margate, nel Kent, e Losanna, dove fu ricoverato in una clinica, negli anni 1921-1922)²⁴ l'evento che spinse Eliot ad abbozzare il suo primo e incompiuto tentativo di scrittura teatrale (*Sweeney Agonistes*). Il teatro rappresenta quindi una rinascita, una pulsione in grado di far riemergere l'autore segnato dalla sofferenza del corpo e dell'anima.

L'approdo al teatro non deve però in nessun caso essere considerato come una sorta di epifania o di vezzo artistico da parte del poeta statunitense poiché la scrittura drammatica è il frutto di un attento studio teorico e di un'approfondita e illuminata lettura dei grandi classici: dall'immane teatro greco a quello elisabettiano che conta autori della portata di Shakespeare, Marlowe, Massinger.

Il profondo impegno e l'assiduo studio spinsero Eliot verso il complesso tentativo di individuare un'alternativa adeguata al teatro di prosa, in grado di conferire tono poetico alla scena senza cadere nella tentazione di dover trovare il nuovo ad ogni costo. Il poeta statunitense si trovò così a dover constatare che le strade percorse dal teatro tradizionale, sia dal punto di vista formale che tematico, risultavano superficiali, poco introspettive e fuorvianti, producendo un teatro in cui il verso perdeva la sua essenza poetica.

Eliot invece elaborò testi teatrali in cui «il rapporto poesia-azione è stabilito dall'interno secondo la legge della necessità espressiva dell'emozione che motiva l'azione e la poesia

²³ G. MELCHIORI, *I funamboli*, Torino, Einaudi 1974, 162.

²⁴ Il 1922 è anche l'anno della prima pubblicazione di *The Waste Land*, il capolavoro poetico di T.S. Eliot, in cui l'autore attraverso un recupero di antichi miti sottratti alla storia culturale del passato letterario, racconta un presente desolato in cui si aggira l'uomo moderno. Il poemetto è frutto di una lunga gestazione, costellata di ripensamenti e correzioni.

insieme».²⁵ L'esperienza poetica già maturata dall'autore lo spinge a sperimentare una forma dimessamente aulica e ricercata, scandita da un ritmo convulso e definito, per raccontare la desolazione dell'universo e l'assurdità del vivere umano.

Per concepire la sua seconda opera teatrale, Eliot attese circa dieci anni dopo il tentativo di *Sweetly Agonistes*. Infatti, la stesura di *The Rock*, di cui già si accennava, risale al 1934. In questo arco di tempo si colloca la crisi spirituale «che portò Eliot a rivedere tutte le sue posizioni e ad adottare una visione ben più solida e casta che non esclude la precedente ma la vede come una fase necessaria ma non conclusa, esistente e unica».²⁶ *The Rock* rappresenterà proprio la sintesi delle frenetiche riflessioni del suo autore ed è attraverso un testo teatrale quindi che Eliot riesce a schematizzare le diverse correnti di pensiero e i differenti riferimenti, sia sul piano religioso, intimo e personale sia su quello poetico e letterario, che lo hanno portato all'elaborazione di un piano artistico coerente e compatto:

Vent'anni fa mi fu commissionato un dramma in forma di *pageant* che doveva intitolarsi *The Rock*. L'invito a scrivere le parole per questo spettacolo... giunse in un periodo in cui mi sembrava di aver dato fondo ai miei limitati doni poetici e di non aver più nulla da dire. In tali momenti ricevere la commissione di scrivere qualcosa che, buono o cattivo, dev'essere consegnato entro una certa data, può aver l'effetto che un vigoroso colpo di manovella ha talvolta su di un'automobile quando la batteria s'è scaricata.²⁷

La minuziosa ricerca di una forma teatrale nuova da parte di Eliot era anche finalizzata ad ottenere quella presa di contatto con il pubblico ritenuta essenziale per la completa riuscita dello spettacolo.

Le controverse scelte drammaturgiche eliotiane non riuscirono (e spesso non riescono tutt'ora) a conquistare i consensi unanimi della critica che manifestò sempre uno scarso entusiasmo nei confronti del carattere sperimentale di queste opere.

L'attenzione per il teatro tende a farsi centrale nel clima di fermento e di rivoluzione culturale che investe il primo Novecento fino ad estendersi a diverse tipologie di generi e di soluzioni nei decenni successivi. Il sogno di un teatro in versi capace di rinnovare il panorama artistico italiano e di risvegliare la poeticità del testo ha avuto illustri esponenti nella drammaturgia europea: dalle sperimentazioni anglosassoni appena indagate, al meno fortunato filone espressionista tedesco, in cui il verso viene adottato per rompere definitivamente le leggi dettate dal teatro naturalistico e permettere all'autore di esporsi maggiormente. Quest'ultima corrente artistica non ebbe importanti drammaturghi ma aprì la strada all'autore a cui dobbiamo la più originale e rivoluzionaria idea di teatro del secolo: Bertolt Brecht.

Nelle diverse esperienze su cui abbiamo indagato, la scelta dei drammaturghi di adottare un teatro di poesia risulta sempre un'alternativa controcorrente, spesso non appagata da un largo consenso di pubblico (basta pensare al successo ottenuto, non solo in Italia, dall'opera teatrale pirandelliana rispetto a quella dannunziana, soprattutto nelle repliche postume), ma che non deve essere considerata come isolato esercizio linguistico ad opera del poeta. Nonostante l'elemento scenico mancherà sempre di precisi riferimenti che rischierebbero di limitare la validità assoluta della parola recitata oralmente, infatti, in queste scommesse drammaturgiche la parola e la scena troveranno quella sintesi perfetta in grado di rendere uno spettacolo teatrale un'immortale opera d'arte.

²⁵ Ivi, 15.

²⁶ Ivi, 30.

²⁷ T. S. ELIOT, *The Three Voices of Poetry*, citato in ivi, p. 31.