Un Marlowe di straordinaria modernità

Contro il pulpito

Franco Marengo

ROSANNA CAMERLINGO, *Teatro e teologia: Marlowe, Bruno e i Puritani*, pp. 215, Lit 20.000, Liguori, Napoli 1999

Può sembrare strana l'associazione fra teatro e teologia proposta nel titolo. Ma il teatro cinquecentesco, in Inghilterra come nel resto d'Europa, appare sempre di più come un campo culturale totalizzante e fortemente caratterizzato, un sistema comunicativo in aperta competizione con altri sistemi e principalmente con il suo rivale in spettacolarità e seguito popolare, il pulpito – ovvero la grande oratoria sviluppata dalla Riforma e dalla Controriforma su temi che muovendo da una base religiosa giungevano poi a regolare la vita di un'intera società. Il teatro era altro in partenza: era la sede della parola libera, della finzione aborrita dalle autorità vecchie e nuove, dai fondamentalisti che allora come ora ritengono che a ogni parola debba corrispondere un significato unico e univoco, sottratto alle ambiguità delle figure e del desiderio che ad esse si affida: un significato immediatamente traducibile in sanzione, in divisione fra male e bene, amici e nemici.

Rosanna Camerlingo affronta questa complessa tematica a partire dai testi di un grande drammaturgo, che delle ragioni del "teatro" contro la società della repressione e della divisione fu subito il più accanito ed eversivo assertore. Nella vita non meno che nella scrittura teatrale Christopher Marlowe (1564-93) combinò tutto quanto era sentito dai suoi contemporanei come sregolato nella vita collettiva e pericoloso per l'incolumità personale, dall'ateismo all'omosessualità, dal superomismo eroico alla stregoneria, dall'irrisione di

ogni ipocrisia benpensante alla critica di ogni grandezza non conquistata attraverso l'esperienza e l'impegno personale; non fu certo per un caso fortuito che lo scrittore incontrò la morte a ventinove anni, in una rissa fra spie i cui motivi e la cui dinamica restano a tutt'oggi molto oscuri.

La studiosa napoletana ripercorre l'intera produzione marloviana portando alla luce le molteplici forme di uno scontro totale, apocalittico, fra due concezioni irrimediabilmente opposte riguardo alla natura, alla cultura, alla posizione dell'uomo nell'universo. Lo fa soprattutto dal punto di vista della storia delle idee, ipotizzando una connessione, probabile anche se non documentabile, fra le aspirazioni rivoluzionarie di Marlowe e la

"Il teatro era la sede della parola libera, della finzione aborrita dalle autorità vecchie e nuove"

nuova epistemologia propagandata da Giordano Bruno in Inghilterra proprio in anni (1583-85) cruciali per l'affermazione e il radicamento del teatro elisabetiano, e in circoli intellettuali contigui al mondo dei drammaturghi. La sua è una dimostrazione a largo raggio, erudita e nello stesso tempo incalzante come un giallo di eccellente fattura, che sfrutta al meglio le scarse testimonianze – gli scandali, le delazioni, i silenzi – che si sono accumulate intorno a Marlowe vivo, e ancora di più intorno alla sua morte. È interessante constatare come la nostra critica accademica persegua oggi con successo una leggibilità un tempo bollata dal sospetto della semplificazione, e come questa svolta si

produca a contatto con una cultura come quella inglese, da sempre preoccupata di parlare al pubblico più largo.

Una semplificazione dell'intricata vicenda critica marloviana è oggi comunque benvenuta, non dimenticando però che i modi per arrivarci sono molteplici, e badando a non irregimentare le idee in ideologie concluse. L'incontro fra drammaturgia elisabettiana ed epistemologia copernicano-bruniana può essere avvenuto, come sostiene Camerlingo, sul filo dei precisi enunciati poi adoperati dagli storici della filosofia, e cioè a livello di coscienza contribuito all'affermarsi di un pensiero moderno; ma una volta imboccata questa strada è poi facile arrivare alla conclusione, certamente esagerata, che Marlowe avesse in mente di sostituire i riti della religione ufficiale con il rito del teatro. L'opposizione fra "teatro" e "teologia" è rintracciabile anche a livelli meno consapevoli e concettualmente impegnativi, per esempio nel conflitto fra modi linguistici

e retorici che la vecchia cultura rinascimentale ancora coltivava, e che nuovi paradigmi comunicativi stavano scalzando. Camerlingo si avvicina anche a questo terreno quando scrive, a proposito di *Dr. Faustus*, "come spesso nell'opera di Marlowe, occorre capovolgere la lettera del testo per trovarne il significato". È una constatazione assolutamente centrale, che ci introduce, più che a un sistema filosofico, a una pratica stilistica emersa dal confronto fra altri sistemi, quello delle forme retoriche ancora agibili e quello delle forme ormai inagibili, che può apparire superficiale e invece non lo è, e che ci conduce più direttamente che mai alla strabiliante modernità di Marlowe. ■

Ingiusto

e innamorato

Mirella Schino

E.T.A. Hoffmann e il teatro musicale. *Recensioni 1808-1821*, a cura di Mauro Tosti-Croce, pp. 221, Lit 29.000, Edimond, Città di Castello (Pg) 1999

Esiste, nell'editoria, una suddivisione di base non detta ma imperante: da una parte c'è il lettore non specializzato, rivolgendosi al quale è ritenuto sufficiente l'assaggio, l'imprecisione, il pressappochismo. Dall'altra, gli specialisti, che non hanno bisogno di traduzioni, e parlano tra loro in lingue spesso poco comprensibili agli esterni. È per questo stato di cose che il volume delle recensioni musicali di E.T.A. Hoffmann, un libro non accademico ed estremamente ben curato, assume la rilevanza di una eccezione significativa.

In primo luogo per l'argomento: che non è la musica, ma lo stesso Hoffmann, uno dei classici della letteratura, ma non eccessivamente frequentato in Italia. Le recensioni qui raccolte risalgono per la maggior parte agli anni tra il 1809 e il 1815, nei tempi dei più strenui tentativi di Hoffmann per inserirsi nel teatro e nel mondo musicale tedesco. Scrive le sue recensioni mentre fa il direttore d'orchestra, lo scenografo, il traduttore di libretti, il direttore musicale, mentre si batte (invano) per poter diventare maestro di cappella o compositore ufficiale di un teatro. E mentre porta avanti il suo impegno maggiore come musicista: l'opera *Undine*.

Nell'opera letteraria di Hoffmann c'è una ricchezza straordinaria di problematiche teatrali, riguardanti il lavoro dell'attore, i rapporti fra teatro e musica, tra testo e musica, tra teatro e città, tra balletto e melodramma, tra attore e scenografie. Per non parlare della riscoperta della Commedia dell'Arte, o della magnificazione di Gozzi. Nelle recensioni pubblicate (e molto ben tradotte) da Tosti-Croce ci ritroviamo davanti queste stesse questioni nella forma netta e pugnace delle idee elaborate nel corso di una battaglia, perché abbiano una ricaduta immediata nel proprio mondo. Soprattutto per quel che riguarda il rapporto tra il testo e la composizione della musica – influenza reciproca, indifferenza frequente, fondamentale importanza, invece, di una passione del musicista per la sua storia –, il modo in cui Hoffmann

ripercorre queste problematiche a lui care attraverso l'analisi a caldo di opere altrui offre un ventaglio di ipotesi, rettifiche e sfumature di grande interesse.

Dal volume, inoltre, fuoriesce una faccia inusuale di Hoffmann, la faccia cattiva di chi non teme di essere di parte. Hoffmann è un compositore che vuole essere innovativo, e vive – e vuole vivere – di teatro. Qui, nel-

le sue recensioni, noi vediamo il modo in cui un artista cerca di imporre le proprie idee attraverso un operare quotidiano che può persino sfiorare l'ingiustizia: loda i propri amici (ma anche compagni di fede artistica); denigra i cantanti che hanno rifiutato una parte in un suo lavoro (ma spesso anche affetti da quei puerili divismi che Hoffmann proprio non sopportava); porta alle stelle Gaspare Spontini, con cui sta lavorando e a cui sta traducendo libretti, ma che è pur sempre Gaspare Spontini. Senza farsi spezzare dalla malignità, dall'ambigua danza di alleanze e pettegolezzi del mondo teatrale, ma anche senza peritarsi di ricambiare colpo su colpo.

La faccia complementare a questa è l'Hoffmann innamorato e invasato dalla musica, che quando deve recensire un'opera nuova non reputa sufficiente l'ascolto, ma vuole leggerne e commentarne lo spartito. Nelle recensioni, la grande, anomala serietà musicale dell'analisi di Hoffmann si sposa con un'approssimazione che può apparire arrogante nei confronti di certi dettagli della resa scenica. Come quando loda, affrettato e gentile, un cantante per la sua partecipazione a un'aria a più voci nella quale, in realtà, non c'era. Ha, insomma, una memoria instabile per la rappresentazione, una curiosità vivace e battagliera. Forse tendenziosa, ma viva, noncurante dei dettagli che gli sembrano secondari, pronto a liquidarli sommariamente per dilungarsi ancora una volta sui problemi che gli sembrano importanti. E poi, di colpo, quando si occupa della musica, è come se ci trovassimo di fronte a un colloquio solitario e amorosissimo, nel silenzio della sua casa, con la musica e lo spartito.

Questo volume è una eccezione nel panorama medio editoriale anche per l'attenzione con cui è stato curato. È la seconda pubblicazione di una nuova collana, "Quinte", della casa editrice Edimond, di cui anche il primo volume (la monografia di Cesare Scarton sul melologo) è un lavoro di grande interesse. Nell'introduzione e nelle ricchissime note, Mauro Tosti-Croce dedica al suo argomento un'attenzione minuziosa che non si fa mai pedante, essenziale per completare il pur meritorio lavoro di Friedrich Schnapp, che per primo ha raccolto e pubblicato le recensioni di Hoffmann (E.T.A. Hoffmann, *Schriften zur Musik. Aufsätze und Rezensionen*, München 1963). Rispetto all'edizione tedesca, concentrata sull'arduo compito di attribuzione di pezzi spesso non firmati, o

firmati con una varietà straordinaria di sigle, il volume italiano si trova a completare un lavoro difficile, con generosità di informazioni: date, e rettifiche di affermazioni precarie di Hoffmann, le trame di tutte le opere recensite, il confronto con la sua corrispondenza. Tutto ciò consente al lettore di percorrere il libro col piacere di affidarsi, una volta tanto, a una guida sicura. ■

Tragedia in atto, non exemplum

Franco Ruffini

CLELIA FALLETTI CRUCIANI, *Il teatro in Italia. Vol. IV: Il Cinquecento e Seicento*, pp. 416, Lit 42.000, Studium, Roma 1999

Con il quarto volume, sul Cinque-Seicento, si chiude in bellezza la serie della Studium dedicata al teatro in Italia. Gli altri volumi riguardano il Medioevo e l'Umanesimo (di Federico Doglio), il Sette-Ottocento (di Giorgio Pullini), il Novecento (di Giovanni Antonucci). Pur nei limiti della prospettiva letteraria che programmaticamente informa la serie, il contributo di Clelia Falletti offre un quadro esauriente e articolato del teatro in Italia nelle fondamentali stagioni della sua invenzione e della sua professionalizzazione: e colma un vuoto nella bibliografia sull'argomento. L'autore ingloba nell'analisi dei testi e nella loro collocazione in contesto anche i fatti extraletterari emarginati dalla scelta editoriale. E le schede di commedie, tragedie e pastorali sono esemplari, davvero: né riassunti né resoconti per punti, ma vere e proprie riscritture in miniatura.

Già scorrendo l'indice – e sempre più alla let-

tura – si scopre l'atteggiamento che ha orientato la composizione del libro. In negativo, è la scontentezza per le sistemazioni accademiche, che si librano sulla materialità del teatro sovrapponendovi pacificanti formule astratte. In positivo, opere, ambienti e persone, ai quali sempre vengono commisurati i fenomeni presi in esame, vanno a integrare una complessiva pratica del teatro e nel teatro che è, per Clelia Falletti, la *drammaturgia*.

Per la commedia la "drammaturgia" va dalla pubblicazione a Roma, tra il 1524 e il '25, delle sette commedie "regolari" (vale a dire in volgare, in prosa e in cinque atti: tra queste le notissime *Calandria* e *Mandragola*) che fissano il canone, alle corti e luoghi analoghi che acquisirono la commedia tra gli elementi della festa, agli autori irregolari, – Aretino e Ruzante, per esempio – che attraverso le loro opere inventarono "forme diverse del narrare e dell'agire". Un fatto editoriale all'origine e non a consuntivo della forza normativa dei capolavori; le corti come ambienti – e la