

Controversia di voci

di Stefano Verdino

Mario Luzi

TEATRO

a cura di Paola Cosentino

pp. 814, € 32,

Garzanti, Milano 2018

Di Mario Luzi si ha, credo, un'immagine abbastanza a fuoco: per quanto ancora pigramente arruolato, a livello scolastico, tra gli ermetici e quindi sigillato al suo tempo giovanile, la sua poesia da *Nel magma* (1963) al *Simone Martini* (1994) si è sempre più configurata come un passaggio cruciale. Diversa è la questione della sua attività teatrale, aspetto solo apparentemente secondario.

Per un quadro completo e per chiarirci le idee in merito giunge a proposito il bel volume della Garzanti che raccoglie il suo *Teatro*, ottimamente curato da Paola Cosentino. La studiosa ha ripreso il volume autoriale del 1993 con la sua scansione, che allinea cronologicamente *Il libro*



di Ipazia (1978), *Rosales* (1983), *Hystrio* (1987), *Corale della città di Palermo per S. Rosalia* (1989), *Io, Paola la commediante* (1992). Ed ha aggiunto i testi successivi: *Felicità turbate* (1995), *Ceneri e ardori* (1997), *Opus florentinum* (1999-2002), *Il fiore del dolore* (2003). In appendice – oltre la riduzione del Purgatorio dantesco, fatta per la compagnia di Tiezzi e Lombardi (1990), già presente nel 1993, si legge *Pietra oscura*, degli anni quaranta, vero incunabolo del teatro luziano (ed edito dall'autore solo nel 1994). Per ogni testo vi sono notizie delle diverse rappresentazioni, con dati pressoché inediti. Nell'insieme, per quanto teatro d'autore, è interessante rilevare il ruolo della committenza, decisivo per alcuni testi: ancora Tiezzi e Lombardi per *Felicità turbate*, sulla vita romita del Pontormo, la Curia di Firenze per il Giubileo in *Opus florentinum*, la città e il teatro di Palermo per la *Corale* e *Il fiore del dolore* sull'assassinio di don Puglisi.

Tutti i testi (tranne *Pietra oscura*) sono in versi, certo di basso voltaggio, ampiamente prosastici, ma con il taglio tipicamente scorciato del "dire in versi" e con improvvisi avvampati metaforici e di ritmi metrici individuabili. In ogni caso una prova quanto mai inattuale, nel secondo Novecento, che tuttavia condivide qualche compagnia come Pasolini e Testori, sia pure in modalità assai diverse. Per Luzi una indubbia spinta al teatro gli potè venire nel secondo dopoguerra da due modelli europei, quali il teatro di Eliot e di Bernanos, un teatro martirologico e cristiano, spoglio come un bianco e nero di Bresson o Dreyer, cari anche al Luzi cinefilo, da non sottovalutare in questa partita teatrale.

Ma se queste poterono essere le suggestioni esterne, vi è un'intima ragione al "teatro" nella personalità di Luzi, che è il sentimento della comunità, della città, in uno spirito ben lontano dal teatro borghese e dalla decostruzione pirandelliana, recuperando semmai un'istanza originaria, da teatro classico. Comunità e polis vogliono dire "controversia" di voci, istanze, opinioni ed ideologie, che i vari eventi scenici sottesi ai drammi mettono in moto. La diatriba o i dilemmi di coscienza sono al centro, in un continuo rimbalzo di un teatro ostinatamente di parola, per di più in versi, e pervicacemente lontano dalla coeva resa attoriale e spettacolare dei moduli teatrali. Un teatro di sperimentazione tragica, suggerisce Paola Cosentino, dove la tragedia è piuttosto l'impossibilità del tragico in contesti sempre vischiosi e opachi, sia nell'Alessandria del v secolo di *Ipazia* sia

nella Palermo di pochi anni fa (*Il fiore del dolore*). Netta in *Ipazia* una battuta, alla notizia del suo massacro da parte dei fanatici cristiani: "Cristo... l'agnello... Sfigurato, con artigli di tigre. / Che mostri partorisce la storia. / E che potenza di corruzione è nel mondo".

Quasi tutti questi testi si basano su eventi, spesso storici, ma da parte di Luzi non c'è nessun desiderio di allestire drammi storici. L'occasione storica vale come inespugnabile destino di stravolgimento e corruzione: così il cristianesimo ridotto a fanatismo intollerante in *Ipazia*, le istanze rivoluzionarie degradate a terrorismo in *Rosales*, le istanze liberali mutate in cinico liberismo economico in *Ceneri e ardori*. Certo, la tentazione di ravvisare una intenzionalità ai propri tempi è forte e plausibile, specie per le dure tensioni ideologiche di fine anni sessanta (per *Ipazia*) o gli anni di piombo per *Rosales*, infine il trionfo neoliberista degli anni novanta per la Parigi 1830, che vede in *Ceneri e ardori* un vecchio Benjamin Constant disilluso dalla piega affaristica dei suoi seguaci liberali.

Se questi sono dati costanti di un teatro pronto all'impiego delle sue più remote opzioni come il coro o il nunzio, vi è poi nel suo decorso un variare di prospettive: accanto ai testi più ditribici nella misura del radiodramma (*Pietra oscura*, *Ipazia*, *Ceneri e ardori*), vi sono i testi di intreccio e forte ibridazione, come *Rosales*, tra storia e mito, ovvero tra Trockij e don Giovanni. Non mancano le sacre rappresentazioni (*Corale* ed *Opus florentinum*) condotte con senso davvero corale e ritmo incalzante nel caso dell'inattesa Santa Rosalia che "Nasce dalle sue ossa! / Principia dalla sua fossa!", come dice l'ostinato ritornello. Ma all'invenzione luziana non manca neppure un moderno senso di corale, come il *talk show* mimato nel *Fiore del dolore* con al centro l'Opinionista.

stefano.verdino@unige.it

S. Verdino insegna letteratura italiana all'Università di Genova

Patchwork e rompicapo

di Valter Boggione

Niccolò Machiavelli

TEATRO

ANDRIA-MANDRAGOLA-CLIZIA

a cura di Pasquale Stoppelli

vol. III, tomo 1, pp. XXX-424, € 46,

Salerno, Roma 2018

Il volume è il naturale approdo dei molti studi dedicati da Stoppelli al segretario fiorentino. Nei cappelli introduttivi sono riassunte in breve, ma con chiarezza, le acquisizioni e i nodi problematici che hanno resistito a un dibattito critico tornato vivacissimo negli ultimi anni. Tra le prime, segnalano soltanto l'indicazione del ruolo fondamentale, accanto alla tradizione umanistica, della "cultura volgare quattrocentesca fiorentina da Burchiello a Pulci a Lorenzo" (ma allora si dovrebbe prestare mag https://images-na.ssl-images-amazon.com/images/I/81IwuDddWNL.jpg maggiore attenzione all'uso dell'equivoco erotico, cui Stoppelli si mostra spesso refrattario); e l'equilibrata proposta di affiancare l'aspetto di performer e verseggiatore all'improvviso rivelato in Machiavelli da Luca Degl'Innocenti all'interpretazione del teatro come applicazione e verifica delle teorie politiche sul versante della vita privata, alla luce dei due motori fondamentali dell'agire, l'utile e il piacere.

Quanto ai nodi problematici, Stoppelli ritorna in primo luogo sulla datazione dell'*Andria*: la nuova prova a favore di una collocazione alta della traduzione è tutt'altro che decisiva (la presenza di una memoria dell'*Andria* in una relazione del 1503 dimostra non già il lavoro compiuto, ma solo la conoscenza in tale data del testo di Terenzio); ma le motivazioni addotte al proposito nel fondamentale studio del 2005 provano *ad abundantiam* la tesi. Non manca l'altra *vexata questio* della datazione della *Mandragola*: la stesura risalirebbe al 1514-15, in parallelo a quella delle opere politiche, ma si sarebbe protratta, con un lavoro di revisione e di lima, fino al 1518. La proposta sembra plausibile: anche se gli argomenti su cui si fonda (soprattutto le affinità con il *Principe* e le lettere dell'epoca) non sono probanti, perché è impossibile postulare una migrazione a senso unico, e altre affinità con opere posteriori (soprattutto *l'Arte della guerra*) sono state segnalate in passato. Prudente ma aperta a nuovi stimoli la posizione sulla *Clizia*, di cui si rivendica l'interesse, superando l'abitudine invalsa di contrapporla alla sorella maggiore: anzi, essa va considerata "riscrittura della *Mandragola* attraverso il soggetto della *Casina*"; e, di contro al presunto moralismo, "ammanta di moralità l'immoralismo" (lo stesso andrebbe fatto, a mio parere, per la presunzione di convenzionalità classicistica).

Ma – trattandosi di un'edizione,

e di un'edizione che si pone come punto di riferimento per i futuri lavori – è bene parlare soprattutto delle scelte filologiche. Per l'*Andria*, mi limito a quella di affiancare al testo della seconda e definitiva redazione quello della prima: superata la sorpresa iniziale per la diversità di trattamento, mi sembra felice l'opzione, circa quest'ultima, per una "modalità diplomatico-interpretativa", in quanto lo scopo non è soltanto quello di dar conto delle diverse scelte stilistiche e lessicali (sarebbe bastato per questo l'apparato delle varianti sostanziali), ma di fornire un saggio "di prevalente valore documentario" in quanto "probabilmente primo esempio di scrittura di mano di Machiavelli".

Il testo della *Mandragola* non riserva particolari sorprese: è quello dell'edizione curata dallo stesso Stoppelli nel 2005 per Bulzoni, con le modifiche introdotte nel 2006



per gli Oscar Mondadori e altri undici nuovi interventi, riconducibili ai criteri dell'*usus scribendi* e della *lectio difficilior*. Stoppelli ribadisce la preferenza per il manoscritto Redi 129 della Laurenziana rispetto alla stampa del Centauro, soprattutto per quanto concerne la veste linguistica: ma

tiene comunque in attenda considerazione le varianti della stampa, sicché la scelta viene operata caso per caso.

La partita, però, si gioca soprattutto sulla *Clizia*: un vero e proprio rompicapo per qualsiasi editore, stante il carattere non pienamente affidabile di tutti i testimoni e la loro tendenza ad innovare, l'infedeltà più o meno accentuata della veste linguistica, le diverse proposte di *stemma codicum* avanzate negli anni. Non per nulla, Daria Perocco, dopo aver pubblicato nel lontano 1979 uno studio *Per una edizione critica della "Clizia"*, non ha mai dato alla luce l'edizione stessa, limitandosi a proporre nel 2005 *Il testo della "Clizia"* secondo il manoscritto Boncompagni F 11 della Vaticana. Pur concordando con Perocco e Ruggiero nella ricostruzione dello stemma, bipartito (da una parte il Colchester, il Riccardiano 2824 e la *princeps*, dall'altra il Boncompagni), Stoppelli dà la preferenza al primo dei due rami e "tra i suoi testimoni, *ceteris paribus*", al Colchester, come già avevano fatto Martelli e Inglese. A dispetto dell'identità dei criteri generali, tuttavia, il risultato è diverso: Stoppelli discute in apparato e sceglie di volta in volta, sulla base soprattutto delle consuetudini di Machiavelli e delle ragioni che possono spiegare l'originarsi degli errori e delle varianti. E conclude, trovandomi pienamente d'accordo: "Mi rendo conto che il testo così ricostruito assume talora l'aspetto del *patchwork*, ma non ritengo che nella complicata situazione testuale della *Clizia*, con il dare fiducia esclusiva a questo o a quel testimone si possa pervenire a risultati migliori".

valter.boggione@unito.it

V. Boggione insegna letteratura italiana all'Università di Torino

Scrocconi e portaborse

di Federico Della Corte

COMMEDIA IN VERSI DA
RESTITUIRE A NICCOLÒ
MACHIAVELLI

EDIZIONE CRITICA SECONDO

IL MS. BANCO RARI 29

a cura di Pasquale Stoppelli

pp. 215, € 21,

Edizioni di Storia e Letteratura,

Roma 2018

Machiavelli è uno di quei grandi autori (quasi come Dante) a cui sono state via via attribuite nuove opere. In questo caso si tratta di una commedia, che uno specialista di Machiavelli e di attribuzioni ha ora devoluto all'autore del *Principe* e anche di commedie come l'*Andria* (1517-20), e *Clizia* (1525), oltre che del capolavoro del teatro rinascimentale: la *Mandragola* (1518). Roma, inverno 1512. Foro, via Sacra e Campidoglio. Questi luoghi, i più classici che si possano immaginare per una commedia rinascimentale, fanno da quinta alla vicenda della *Commedia in versi* che declina ancora una volta la combinatoria della commedia cinquecentesca di scambi ed equivoci e *blind dates* stavolta riversati in una storia di passione e gelosia. Anche se la storia vede due coppie al centro dell'azione, il motore della vicenda è Camillo: il promesso sposo di Panfila, che rimanda e rimanda il matrimonio, poiché il suo cuore è completamente occupato da Virginia, legittima moglie dell'anziano Catillo, che a sua volta non consuma le nozze. Proprio dalla somiglianza dei nomi dei due protagonisti (Camillo e Catillo) e dalla vicinanza delle loro abitazioni si ingenera l'equivoco che spinge avanti parte dell'intrigo, o del "labirinto", come lo chiama uno dei personaggi. Misis, un personaggio che fra un manipolo di anni comparirà anche nell'*Andria*, affida alla ruffiana Apollonia l'appassionata lettera che Camillo ha vergato per Virginia, ma si confonde a dare indicazioni, prendendo un uscio per l'altro, e così la lettera finisce nelle mani della vicina di casa di Virginia, nientedimeno che l'infelice Pamphila. Virginia e Pamphila: i loro nomi sono speculari ma anche paradossali. La prima è sposa vergine, la seconda è "tutta amore" (questa l'etimologia del suo nome) ma anch'essa ha mal riposto il suo amore in un uomo che ha solo altre donne per la testa. Poco importa, si direbbe, se il lettore e lo spettatore non riescono a tenere a mente con facilità questo andirivieni di scrocconi e portaborse e servi più o meno affidabili e in competizione fra loro: tanto, il risultato che riescono a sortire è proprio una gran confusione, squarciata qua e là da baleni che lasciano appena scorgere i fraintendimenti e i fallimenti della loro febbrile attività. L'esito felice, grazie alla soluzione dello scambio, ricorda da vicino l'*Andria*. Le prove addotte da Stoppelli dell'attribuzione al segretario fiorentino della commedia sono ben pregnanti, ma se dovessimo pensare a un drammaturgo così interessato al dissidio tra un bene formale e un bene sostanziale e tutto calato entro le maglie giuridiche, antropologiche e storicamente determinate della cellula familiare, a chi potrebbe correre il nostro pensiero se non a Machiavelli?

federico.dellacorte@libero.it

F. Della Corte insegna filologia e letteratura italiana all'Università di Varsavia