

Mirella Schino
DIDEROT A LAMPEDUSA

Ci sono argomenti quasi proibiti, nello studio del teatro, e uno di questi è lo spettatore. E invece proprio di questo vorrei occuparmi: di un mutamento di rapporti tra spettatore e spettacolo. Della nascita di una sfera di intimità, a metà Settecento. Sono sempre esistiti, a teatro, momenti di paradossale intimità tra spettatore e attore. Ora però cambiano natura. Dire che si istituzionalizzano sarebbe troppo: piuttosto, diventano la più profonda tra le richieste tacite che lo spettatore fa al teatro. Nasce, insomma, un'aspettativa nuova – implicita, senza dubbio, non formulata. Ma costante.

Quello che possiamo vedere in modo esplicito, invece, a metà Settecento, è un cambiamento che parte dal teatro più alto, quello che detta legge, e sembra riguardare esclusivamente problemi di drammaturgia. È noto: si prospetta la possibilità, che parte soprattutto dalla Francia, di far nascere un genere nuovo (il Dramma) più vicino alla sensibilità e alle esigenze del pubblico. Vengono inoltre messi in discussione i generi esistenti. Tutto qui. Eppure è proprio da questo contesto che verranno spinte tali da comportare il cambiamento nel modo stesso di pensare al teatro. E se fino allora il teatro aveva qualcosa di simile a uno di quei giochi, come gli scacchi, o il bridge, in cui l'essenziale sono le regole, e il modo in cui ci si mette in relazione, un gioco a cui partecipavano spettatori, autori e attori, e la cui normativa si era formata a partire dalla divisione in generi (ognuno dei quali era portatore di vincoli o «regole» per il letterato; di un preciso orizzonte d'attesa per il pubblico; e di un ventaglio di scelte per l'attore, ampio, ma anch'esso definito), d'ora in poi, è facile vederlo, sarà altro. Cambierà, in particolare, il rapporto *mentale* tra spettacolo e spettatore. In che consista questo rapporto mentale, in che modo cambi, in quante direzioni, cercherò di spiegarlo nel corso di questo saggio. Accennerò anche alle sue conseguenze, ai cambiamenti che ne derivano: che riguardano le possibilità proprie

all'intero genere dramma, da Diderot fino a Ibsen, quelle che poi verranno sperimentate a più riprese nel corso del diciannovesimo secolo. Riguardano l'arte degli attori (e, dopo, dei registi) e il modo in cui metabolizzano e manipolano una diversa attenzione del pubblico. Riguardano le attese degli spettatori, e la parte di sé che sono disposti a mettere in gioco. Riguardano il rapporto tra spettacolo e realtà esterna, tra illusione e rottura dell'illusione, tra interiorità e realtà oggettiva.

Stiamo parlando di uno di quei mutamenti di direzione che concernono solo le correnti più profonde, quelle che in superficie appaiono poco: un passaggio. Seguirò soprattutto il filo che parte dall'atto di nascita del genere Dramma, *Le Fils naturel* di Diderot, 1757. Tratterò quindi questo testo famoso e studiatissimo come se fosse sconosciuto. E, viceversa, di tutti i fili possibili che si intrecciano nell'opera di Diderot seguirò solo questo: il filo del mutamento del rapporto mentale tra spettacolo e spettatore. Un ambito significativo, anche se sfuggente, che sarà determinante per il lavoro di artisti tra loro diversissimi: da Eleonora Duse a Jerzy Grotowski.

Il diritto alle «nostre» lacrime – La prima traccia è di lacrime.

Ne *Le Fils naturel*, Diderot ne parla molto: lacrime e teatro. Piangono gli attori, durante lo spettacolo che il libro racconta, vedendo comparire in scena un vecchio con le vesti del loro defunto padre. Piangono i servi, che stanno collaborando a questa performance domestica, e le comparse. Piange l'attore ospite, che fa la parte del vecchio, e (in un momento diverso) piange anche l'unico spettatore, e tanto copiosamente da chiedersi perché mai si stia tanto commuovendo. Tuttavia le lacrime, a Diderot, interessano da un punto di vista quasi tecnico, non come segno di emozione, o di sensibilità diversa, ma come strumento per determinare un particolare tipo di attenzione. Tanto piangendole, quanto guardandole piangere.

In tutt'altro modo ne parleranno gli altri, i riformatori di fine Settecento, quelli che continuano la lotta contro la rigidità dei generi, contro il predominio della Tragedia, contro le norme dell'alta letteratura a teatro. Quasi vent'anni dopo Diderot, per esempio, per Louis-Sébastien Mercier le lacrime sono un diritto e un grido di battaglia:

La tragedia greca apparteneva ai greci. E noi, noi non oseremo avere il nostro teatro, dipingere i nostri simili, commuoverci, interessarci a essi? Siamo condannati ad avere sempre sotto gli occhi gente vestita di porpora,

circondata da guardie, ornata di corone? Le sventure che ci toccano da vicino, quelle che ci riguardano e che ci stanno intorno, non avranno mai diritto alle nostre lacrime?

Mercier sta perorando la causa del nuovo genere, il genere serio, ora genere «Dramma»: una novità esplosiva, al suo nascere. E il diritto alle *nostre* lacrime potrebbe essere il motto del pensiero forte sul Dramma allo stato nascente.

Invece per Diderot il problema era stato un po' diverso, più complicato, riguardava il teatro nella sua interezza (lo spettacolo in primo luogo), non solo il contenuto del testo – che pure rimaneva, per lui, un problema essenziale. Diderot aveva cominciato immaginando una rivoluzione teatrale a Lampedusa:

È la mediocrità quel che disgusta nel teatro, e, in qualunque situazione, solo i cattivi costumi disonorano. Immediatamente al di sotto di Racine e di Corneille è Baron, la Desmares, la de Seine che vedo: e subito dopo Molière e Regnard metterei Quinault il vecchio e sua sorella.

Mi rattristavo andando a teatro e, paragonando la sua utilità con l'incuria con cui vengono formate le compagnie, esclamavo:

«Ah! Amici miei, se andassimo finalmente a Lampedusa, a fondare una piccola comunità di gente felice in mezzo al mare, lontano dalla terra! Lì gli attori sarebbero i nostri predicatori e non dubitate che li sceglieremmo con la cura richiesta dall'importanza del loro ministero».

La nascita del genere serio, quello che poi sarà il «*Drame*», determina una svolta che riguarda non solo la parte letteraria, ma anche il teatro agito, e all'interno di questa svolta il rapporto tra letteratura drammatica e microsocietà degli attori si fa particolarmente interessante. Qui Diderot si sta esponendo: propone di mettere – quasi – sullo stesso piano gli autori drammatici, i più grandi tra loro, e gli attori. E sa quello che sta facendo – sta proponendo una *mésalliance*, rischiosa per gli scrittori, un matrimonio misto, che è fruttuoso proprio perché un po' ambiguo, come mostra anche la sua curiosa nota sull'isola di Lampedusa:

La Lampedusa è un'isoletta deserta del mar d'Africa, situata più o meno a metà strada tra la costa di Tunisi e l'isola di Malta. È ricchissima di pesca, è coperta di olivi selvatici, la terra è fertile. Il frumento e la vite attecchirebbero. Invece non è mai stata abitata da altri che da un marabutto e da un cattivo prete. Il marabutto aveva rapito la figlia del bey di Algeri, si era rifugiato lì con la sua amante, e vi aveva trovato salvezza. Il prete, frate Clemente, ha passato dieci anni a Lampedusa, e fino a poco tempo fa ci viveva an-

cora. Aveva del bestiame, coltivava la terra. Chiudeva le provviste in un sotterraneo e andava a vendere il resto sulle coste vicine, dove se la spassava finché i soldi gli duravano. Nell'isola c'è una chiesetta, divisa in due cappelle, che i maomettani venerano come tombe del santone e della sua amante. Frate Clemente aveva consacrato una cappella a Maometto e l'altra alla Santa Vergine. Se vedeva arrivare una nave cristiana accendeva la lampada alla Vergine. Se il vascello era maomettano, subito spegneva la lampada della Vergine e ne accendeva una per Maometto¹.

La descrizione dell'isola di Lampedusa è una lode non solo del meticcio e dei suoi trionfi, ma anche della sua essenza rivoluzionaria: non si tratta semplicemente di un'isola intermedia tra civiltà mussulmana e civiltà cristiana, ma, proprio in quanto ibrido, della negazione di entrambe. È un colpo di cesoie inferto al centro del filo di avversione che lega le due civiltà contrapponendole, è una dilatazione dello spazio che sta fra gli estremi delle due religioni, ed è fondamentalmente estraneo a entrambe. Anche Lampedusa è un simbolo, o un grido di battaglia, anche se più segreto di quello di Mercier. La capacità di presentare un problema nella sua forma più sfaccettata, di condividere tutte le sue oscillazioni e confusioni, di mutar volto continuamente, di andare in giro a scovare sempre nuove «relazioni inesplorate»² è, del resto, ciò che rende Diderot affine al suo argomento del momento, al teatro.

Le Fils naturel non è solo l'inizio della discussione sul Dramma, è anche la spia forse più importante del cambiamento che si opera nella seconda metà del Settecento: ce lo mostra e ce lo anticipa, come potrebbe fare un romanzo. La mia ipotesi è che in concomitanza con il suo stato nascente, e strettamente legato a esso, si sia realizzata una svolta che tocca una serie di rapporti vitali, ma non immediatamente visibili. Come possono ad esempio essere i rapporti tra letteratura e letteratura drammatica.

¹ Su Diderot e Lampedusa cfr. anche Annette Lorenceau, *Une note autographe de Diderot sur l'île de Lampedouse*, «Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie», n. 21, 1996, pp. 181-182. Cfr., inoltre, sempre su «Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie», n. 30, 2001, la recensione di Lucette Perol a due volumi abbastanza recenti su «*Le Fils naturel*»: Diderot. *L'invention du drame, études réunies et présentés par Marc Buffat*, Paris, Klincksieck, 2000 e Nicholas Cronk, *Études sur le «Fils naturel» et les «Entretiens sur le Fils naturel» de Diderot*, Oxford, Voltaire Foundation, 2000, che segnalo in quanto opere complessive, i cui diversi interventi esplorano il volume di Diderot nelle sue numerose facce.

² Massimo Modica, *L'estetica di Diderot. Teorie delle arti e del linguaggio nell'età dell'Encyclopédie*, Roma, Antonio Pellicani editore, 1997, pp. 10 e sgg.

Stiamo parlando di storia sotterranea: di svolte poco visibili. Quella che si realizza intorno alla nascita del genere Dramma è particolarmente impalpabile. Potremmo anche dire che riguarda qualcosa di profondo e segreto: un ribaltamento dell'archetipo di base della relazione tra spettatore e spettacolo³. O, come ho detto prima, nel modo stesso, conscio e inconscio, di *pensare al teatro*.

Solo, tra la polvere dei libri... – Da solo, *Le Fils naturel* non avrebbe potuto certo determinare una simile svolta. Neppure ne è una «anticipazione». La svolta è stata causata da molti e disparati fattori. Credo però che Diderot l'avesse immediatamente captata, mentre ancora avveniva. E che sappia raccontarcela, sia pure travestita. Ce la regala un po' come un indovinello.

Il libro comincia così: «Era appena uscito il sesto volume dell'Enciclopedia, ed ero andato a cercare riposo e salute in campagna....». Nel maggio del 1756, non appena uscito il sesto volume, Denis Diderot si era effettivamente recato per tre settimane a Massy, nella casa di campagna del suo editore, Le Breton. «Diderot», il personaggio, è dunque qualcosa di più di una voce narrante in prima persona, è un ammiccante pastiche di vero e falso, un gioco instaurato con chi legge.

Un uomo, «Diderot»⁴, va in campagna. Lì conosce «Dorval», un tipo non comune, malinconico per troppe traversie, dagli occhi luminosi e dal discorso vivo e toccante. Dorval gli racconta di uno stranissimo «rituale» inventato da suo padre, ora morto: la rappresentazione di un momento cruciale della storia della loro famiglia, che doveva essere interpretato da coloro che ne erano stati i protagonisti, tutti gli anni e senza pubblico. Il padre aveva spinto proprio lui, Dorval, a scrivere la «pièce», se così si può chiamarla, e aveva vinto la sua perplessità con parole infuocate:

«Ogni anno lo rinnoveremo, noi stessi, in questa casa, in questo salotto.

³ Mi sembra interessante, in proposito, l'intervento di Sophie Marchand (*Sur la scène comme au parterre: relais fictionnels de la réception dans la dramaturgie pathétique des Lumières*), alla giornata dei dottorandi di Paris IV dedicata alle *Modalités et enjeux de l'inscription du spectateur dans les textes dramatiques* (Paris IV, Sorbonne, 22 giugno 2004, organizzata dal Centre de Recherche sur l'Histoire du Théâtre), i cui atti sono reperibili sul sito internet del C.R.H.T.

⁴ Vista la voluta confusione messa in atto da Diderot (l'autore), ho usato il suo nome tra virgolette quando mi riferisco al personaggio, e senza virgolette quando mi riferisco all'autore Denis Diderot.

Le cose che furono dette, le ridiremo. I tuoi figli faranno altrettanto, e così i loro discendenti, e i discendenti di questi. E io sopravvivrò a me stesso, e converserò da un'epoca all'altra con tutti i miei nipoti».

Immediatamente, non appena Dorval gli racconta che il rituale si sarebbe svolto di lì a pochi giorni, il narratore chiede di potervi assistere⁵. Dorval è incerto – il soggetto della commedia è reale e privato, e la presenza anche di un solo estraneo sarebbe di grande imbarazzo. Tuttavia, gli promette di fare il possibile. Per tutta la settimana il narratore attende. Infine, gli giunge un biglietto: alle tre precise, alla porta del giardino. Da lì, come un amante clandestino, passando dalla porta-finestra, viene fatto entrare segretamente nel salotto. Si sistema in un angolo, da dove, non visto, assisterà alla rappresentazione, che non giungerà alla fine perché l'apparizione in scena di un amico nelle vesti del padre (nel frattempo defunto) scatena negli attori una crisi di pianto.

A questo punto della storia, si cambia radicalmente genere letterario, e comincia il vero e proprio dramma (il titolo completo del volume è: *Le Fils naturel ou les Épreuves de la Vertu: comédie en cinq actes et en prose, avec l'histoire véritable de la pièce*). Dopo la pièce, ci sono tre *Entretiens avec Dorval*, ora noti come *Entretiens sur le Fils naturel*⁶, nei quali il narratore e Dorval esaminano con accanimento ogni dettaglio e ogni problema dell'opera che «Diderot», nel frattempo, ha non solo visto ma anche letto. Dei due personaggi in dia-

⁵ Il rapporto tra «Diderot» e il curioso «doppio», Dorval, è intenso e anomalo. Subito, alla seconda volta che si vedono, i due si trovano a parlare delle più intime vicende familiari di quest'ultimo – che sono ancora oscure a noi lettori – con una partecipazione anomala. L'intensità fa parte in un certo senso integrante delle «richieste» teatrali di Diderot. Nel caso del suo rapporto con Dorval, è il segno del pathos, dell'affettività, e quindi di rapporti profondi e anomali tra esseri umani.

⁶ Paradossalmente proprio a causa dell'importanza della sua parte teorica (ribattezzata *Entretiens sur le Fils naturel*), il volume di Diderot in tempi moderni è raramente ripubblicato nella sua forma originale: in genere viene pubblicato il dramma *Le Fils naturel* senza la seconda parte oppure (tra le opere teoriche) vengono pubblicati gli *Entretiens*, senza dramma. Tra le rare eccezioni va messa l'edizione italiana, compresa nel volume accuratamente edito da Marialuisa Grilli: Denis Diderot, *Teatro*, Firenze, La Nuova Italia, 1980. Il volume comprende *Il figlio naturale*, *Il padre di famiglia*, la *Lettera* di Madame Riccoboni a proposito del *Padre di famiglia*, la *Lettera* di risposta di Diderot e, infine, *È buono? È cattivo?*. Comprende pertanto tutti e tre i testi fondamentali per la nascita del genere dramma. Per quel che riguarda i brani citati da *Le Fils naturel*, a volte mi sono avvalsa della traduzione di Marialuisa Grilli, a volte li ho ritradotti io, mentre i brani di Beaumarchais, di Hugo o di Mercier sono stati tradotti da me.

logo, Diderot (con il suo tipico gusto per le inversioni, con quella che per Starobinski è la sua capacità migliore, creare ibridi⁷) sceglie di usare «Dorval» come portavoce delle idee nuove, mentre «Diderot» (il personaggio) gli farà da spalla. E Dorval è un doppio fascino, interessante, dalle sfumature caratteriali più sensibili e sentimentali, più ombrose, e dalle idee più estreme. È un uomo profondamente segnato dalla vita, che ha saputo ciò nonostante conservare cuore caldo e affettuoso, profondamente sensibile alla natura e facilmente toccato dalle piccole tragedie domestiche, un uomo che vive in campagna, lontano dalla città e dalle sue convenzioni (anche teatrali), e che può sviluppare così teorie e visioni del tutto nuove, radicali, fortemente utopiche. Diderot fa inoltre della propria controfigura una persona da lui profondamente amata, quasi rimpianta, una persona a cui lo unisce un vero turbine di emozioni.

Ecco i nostri dialoghi. Ma che differenza tra ciò che Dorval mi diceva e ciò che ho scritto!... Le idee, forse, sono le stesse: ma il genio di quell'uomo non c'è più... Invano cerco in me l'impressione dello spettacolo della natura e della presenza di Dorval. Non la ritrovo più; non vedo più Dorval. Non lo sento più. Sono solo, tra la polvere dei libri, nell'ombra di uno studio... e scrivo parole vuote, tristi e fredde.

I dialoghi iniziano dopo questa dichiarazione intensa. Non dimentichiamo che l'opera di cui «Diderot» e «Dorval» vanno discutendo, nella finzione della storia è il racconto di un episodio vero, cruciale per la vita del suo autore. Nei tre dialoghi, alle critiche che «Diderot» gli fa in nome della norma, delle convenienze, delle convenzioni e della «decenza», Dorval potrà quindi permettersi di obiettare (e lo fa spesso) che il suo «non è teatro»: intendendo, nella finzione, che l'intreccio non è una creazione d'arte ma un fatto vero. Il che è tanto esplicitamente falso, che il bicefalo Dorval-Diderot sembra voler dire tutt'altro: per esempio che quello di cui sta parlando nulla ha a che spartire con il teatro usuale. Non è teatro. Cioè: è un altro teatro.

IO – Non mi resta che una domanda da farvi. È sul genere della vostra opera. Non è una Tragedia. Non è una Commedia. Che cos'è dunque, e che nome darle?

⁷ Cfr. nuovamente il bel volume, già citato, di Massimo Modica, *L'estetica di Diderot*. Cfr., inoltre, la parte dedicata agli *Entretiens sur le Fils naturel* nel volume di Walter Rex, *Diderot's counterpoints. The dynamics of contrariety in his major works*, Oxford, Voltaire Foundation, 1998.

DORVAL – Quello che vorrete. Ma domani, se volete, cercheremo insieme quello che le si adatta.

IO – E perché non oggi?

DORVAL – Devo lasciarvi. Ho fatto avvertire due fattori dei dintorni, e forse mi aspettano a casa da un'ora.

IO – Un'altra lite da comporre? [...]

L'indomani il cielo si offuscò. Una nuvola foriera di tempesta e gravida di tuoni si fermò sulla collina, e la avvolse di tenebre. Dalla distanza in cui mi trovavo i lampi parevano accendersi e spegnersi nell'oscurità. Le cime delle querce erano squassate. Il tuono, rombando, passava tra gli alberi. La mia immaginazione, sopraffatta da segrete associazioni, mi faceva vedere, al centro di questa scena tenebrosa, Dorval come l'avevo visto il giorno prima esaltato dal suo entusiasmo; e mi sembrava di udire la sua voce armoniosa alzarsi sopra i venti e il tuono [...].

DORVAL – In ogni oggetto morale si distinguono un centro e due estremi. Mi sembra dunque che, essendo ogni azione drammatica un oggetto morale, dovrebbero esserci un genere medio e due generi estremi. Questi ultimi li abbiamo; sono la Commedia e la Tragedia. Ma l'uomo non si trova sempre in stato di dolore o di gioia. C'è dunque un punto intermedio tra il genere comico e il genere tragico.

Notiamo la natura in tempesta, le cime delle querce squarciate, il dispiegamento emotivo. Dorval continua la sua argomentazione, portando come esempio un'opera di Terenzio, la *Hecyra*, che per i suoi contenuti non è né una commedia in senso stretto né una tragedia:

Tuttavia è interessante; come lo sarà [...] ogni composizione drammatica il cui soggetto sia importante, in cui l'autore assumerà il tono che usiamo per le situazioni serie, e l'azione andrà avanti attraverso perplessità e difficoltà. Ora mi sembra che essendo queste le azioni più comuni della vita, il genere che le avrà come oggetto debba essere il più utile e il più vasto. Lo chiamerò *il genere serio*.

Stabilito questo genere, non ci sarà condizione nella società, o azione importante nella vita, che non possa essere inquadrata in qualche parte del sistema drammatico [...]. In realtà, una pièce non è mai davvero contenuta in un solo genere, e non c'è opera tragica o comica in cui non si trovino brani che non sarebbero certo fuori posto nel genere serio. Così come, all'opposto, in quest'ultimo ce ne saranno tanti con l'impronta dell'uno o dell'altro genere⁸.

⁸ L'enunciazione di quale sia il genere (nuovo) a cui l'innovativa pièce di Dorval appartiene costituisce la fine del secondo dialogo e l'inizio del terzo, mentre il brano precedente si trova alla fine del breve raccordo narrativo che segue la pièce e introduce ai tre dialoghi.

Terenzio, come precedente, è giustificato, ma sembra solo un modo per recuperare almeno un esile legame con la tradizione. Siamo in una civiltà teatrale distante da quella classica, ma anche consapevole di aver tratto da essa regole e strutture da cui poi si è sviluppato un codice complesso di composizione e di comunicazione col pubblico. Un codice che ora Diderot e, dopo di lui, gli altri sostenitori del genere nuovo sembrano voler ampliare, ma che in realtà distruggono.

Dorval non propone mai di abolire Tragedia o Commedia: si limita a elencare le possibilità offerte dal genere serio, per lo spettacolo come per una letteratura teatrale nuova che, nella nostra ottica, potrebbe semplicemente apparire come più libera, meno soggetta a regole («non esistono regole generali – afferma perentoriamente Dorval, nel terzo dialogo – e non ce n'è una tra quelle che ho indicato che non possa essere violata con successo da un uomo di genio»). Più avanti, in quella che potremmo definire la perorazione finale, Dorval dirà:

Se siete convinto che [...] fra tragedia e commedia ci sia un genere intermedio [...] allora fate delle commedie di genere serio, fate delle tragedie domestiche, e state sicuro che ci saranno ad aspettarvi applausi e immortalità. Soprattutto, lasciate stare i colpi di scena e cercate invece i *tableaux*⁹. Avvicinatevi alla vita reale, e curatevi di avere uno spazio che permetta l'esercizio della pantomima in tutta la sua estensione... Dicono che non esistano più passioni tragiche in grado di commuovere, che sia impossibile presentare sentimenti elevati in modo nuovo ed efficace. Può darsi che sia così per la tragedia, così come i greci, i romani, i francesi, gli italiani, gli inglesi e tutti gli altri popoli della terra l'hanno composta. Ma la tragedia domestica avrà altra azione, altro tono, e un sublime suo proprio. Io lo sento, questo sublime. È nelle parole che un padre può rivolgere a un figlio che lo nutre in vecchiaia [...].

IO – Ma questa tragedia ci interesserà?

DORVAL – Lo chiedo a voi. Ci è più vicina. È il quadro delle sventure che ci circondano. Come! Non immaginate l'effetto che avrebbero su di voi una scena reale, gli abiti veri, i discorsi coerenti con le azioni, le azioni semplici, i pericoli di cui sicuramente avete tremato per i vostri genitori, per i vostri amici, per voi stesso?

⁹ Dorval torna ripetutamente sul problema, per lui essenziale, dei *tableaux*: quadri visivi composti dai gesti intrecciati degli attori, gesti che a loro volta devono avere la pregnanza e la molteplicità di significati che hanno solo i gesti in pittura. In questa frustata emotiva, sintesi di una situazione, che è il *tableau*, Diderot vede la vera alternativa al colpo di scena.

In un certo senso (in quello più immediato) è questo il cuore della questione. Vent'anni dopo, diventerà il «diritto alle lacrime» di Mercier: il genere serio è il genere che tratta di un diverso tipo di sublime, di nuovi temi, delle sventure che ci circondano e ci riguardano. È un vero atto di accusa contro i temi della Tragedia, alti per tradizione, ma lontani. Il genere nuovo, invece, dovrà essere grave, ma parlare ciò nonostante in prosa. E dovrà avere come argomento problemi e passioni finora poco presenti nel teatro, quelli della vita reale, e non quelli previsti dalle convenzioni dei generi regolari. La perorazione per un «genere serio» sarà immediatamente recepita come svolta e spaccatura nella letteratura teatrale: il volume di Diderot, e soprattutto i tre dialoghi, susciteranno accanite discussioni, la ritrosia di Voltaire, la lettura e la traduzione appassionate di Lessing, l'adesione entusiastica di Beaumarchais e Mercier, e quasi un record di vendite.

Una nuvola foriera di tempesta e gravida di suoni – Eppure l'intensità con cui si invoca il genere nuovo potrebbe apparire fuori posto, visto lo stato delle cose.

La nascita del genere Dramma, come ho detto, viene fatta abitualmente risalire alla pubblicazione de *Le Fils naturel*. L'anno successivo, Diderot pubblica una seconda opera sullo stesso argomento: *Le Père de famille* (1758), anch'esso composto, ma in modo più convenzionale, da un modello di pièce e da un'argomentazione teorica, il *Discours sur la Poésie dramatique*. A queste due opere bisogna aggiungere una lettera di risposta a Madame Riccoboni, sempre del 1758, a proposito delle teorie espresse nel *Discours*: i tre scritti costituiscono quella che potremmo chiamare la trilogia di fondazione del nuovo genere.

Tanto *Le Fils naturel* quanto *Le Père de famille* suscitano discussioni, hanno seguito, e hanno successo. *Le Père de famille* viene lodato anche come opera teatrale, viene messo in scena e ha l'apprezzamento del pubblico. Il primo modello del nuovo genere, invece, *Le Fils naturel*, nonostante l'eco prodotta dalla pubblicazione del volume del '57, solleva perplessità in quanto opera teatrale anche tra coloro che si annoveravano tra gli ammiratori di Diderot – Lessing, ad esempio. Verrà messo in scena, con mediocre risultato, solo nel 1771 (anche se c'era stata, pare, una rappresentazione privata a Saint-Germain-en-Laye, nel 1757, nel teatrino del duca d'Ayen¹⁰). Dalla trilogia di Diderot partirà una vasta e battagliera discussione preva-

¹⁰ Cfr. la nota 8 nella Premessa di Marialuisa Grilli a Diderot, *Teatro*, cit., p. 8.

lentemente francese. Ma la posizione della Francia, paese guida per la cultura, è determinante.

Però tanto in Francia quanto in altri paesi, già esistevano molte pièce di tipo «intermedio»: tragedie che non riguardavano solo situazioni mitiche o aristocratiche, commedie che si occupavano di problemi anche gravi – dal *Mercante di Londra* di G. Lillo, 1731, alla *Sylvie* di P. Landois, dalla *comédie larmoyante* alle *Tenere sorelle* (*Die zärtlichen Schwestern*) di Gellert, 1747. In questo gruppo composto viene spesso collocata anche la «tragedia in prosa» di Lessing *Miss Sara Sampson*, 1755. Tutte queste pièce apparivano indistinguibili, agli occhi di molti spettatori, dalle proposte di Diderot.

Che bisogno c'era allora di teorie nuove, quando già esistevano una consolidata produzione «seria» e diversi generi misti, che potevano ben essere definiti «intermedi»¹¹? La novità prospettata da Diderot fu un ennesimo paradosso: poteva essere percepita come tale solo se se ne riconosceva l'estremismo. Voltaire, ad esempio, lo capì subito. Pur chiamato esplicitamente in causa da Diderot, e pur essendo lui stesso scrittore di opere che potrebbero rientrare pienamente nel nuovo genere, non si fece invischiare in una discussione tanto passionale: troppo estremismo rischia il ridicolo.

Quel che Diderot proponeva sembra essere non un semplice genere intermedio in più, ma un vero e proprio cuneo, piazzato al centro del sistema dei generi: un tipo di produzione teatrale che lui chiama «intermedia» perché equidistante dai due poli rappresentati dalla Tragedia e dalla Commedia, ma che in realtà proprio perché intermedia è *estranea* a entrambe. È intermedia come lo è l'isola di Lampedusa, che sta a metà tra Malta e la costa di Tunisi, tra civiltà cristiana e civiltà mussulmana, sembra voler partecipare di entrambe e invece ne è piuttosto una negazione. Il luogo intermedio è luogo fertile, adatto alla rivoluzione.

In altre parole, il Dramma, che sembra nascere come un'ennesima aggiunta a un sistema già vasto e articolato, ne è, in realtà, un'alternativa, qualcosa di simile a un virus distruttore. Non è un genere in più, ma un anti-genere. Come «La Lampedusa» rispetto alle due religioni, o come la borghesia rispetto alle altre classi. Ma se accettiamo di guardare al nuovo genere intermedio come a un anti-genere,

¹¹ Carlo Gozzi, per esempio, afferma piuttosto perentoriamente (nel suo *Ragionamento Ingenuo*) che i cosiddetti «Drammi» si sarebbero benissimo potuti chiamare tragicommedie. Come appunto fa lui. È un segno della perplessità che possono suscitare queste che ad alcuni appaiono come teorie, e richieste, inutili.

cominciano subito ad apparire alcune conseguenze. In primo luogo una centralità nuova per il teatro, che, con i suoi nuovi temi, può proporsi come luogo di discussione dei problemi propri alla sensibilità moderna, all'attualità. In secondo luogo una conseguenza negativa, che deriva direttamente da questa auspicata centralità del teatro: l'interruzione di quel filo di continuità che, attraverso il sistema dei generi e dei suoi contenuti, annodava la produzione drammatica alle sue origini classiche e quindi alla letteratura nel suo insieme.

A ben pensarci, con la sua stessa esistenza, questa categoria nuova, questo *genre sérieux*, come Diderot lo chiama, mette in crisi un intero sistema di comunicazione teatrale ben funzionante, cresciuto e fiorito a partire dalle radici dei generi.

Dicono: un genere equivoco – Nell'*Essai sur le genre dramatique sérieux* che Beaumarchais premette al suo dramma *Eugénie*, 1767, possiamo leggere un ottimo resoconto delle prime, violente contestazioni che furono fatte al nascente Dramma: il prezzo da pagare per la propria nascita. Dopo aver dichiarato il suo debito con Diderot, Beaumarchais si ferma a riassumere ironicamente le polemiche contro il nuovo genere:

Dicono: è un genere equivoco, non si sa cosa sia. Cosa potrebbe mai essere infatti una pièce senza neppure un motto di spirito, in cui cinque mortiferi atti in prosa, privi di sali comici, di massime, di caratteri, ci fanno rimanere sospesi al filo di avvenimenti romanzeschi, spesso inverosimili e poco realistici? [...] E poi la facilità della scrittura in prosa rischia di allontanare i giovani dal faticoso lavoro del verso, sicché il nostro teatro ricadrebbe in quella barbarie da cui i nostri Poeti l'hanno tratto con tanta fatica. Uno dice: non è che tra queste pièce non ce ne sia proprio nessuna che mi abbia commosso, non saprei neppure dir come. Ma sarebbe tremendo se un genere simile attecchisse: e non sarebbe per niente opportuno per la nostra nazione. E poi sappiamo tutti quel che ne hanno detto alcuni autori celebri, dall'opinione autorevole: l'hanno proscritto, in quanto genere bocciato tanto da Melpomene quanto da Talia. Bisognerebbe creare una nuova Musa per presiedere a questo coturno triviale, a questa comicità issata sui trampoli. Tragicommedia, tragedia borghese, comédie larmoyante: non si sa neppure che nome dare a questa produzione mostruosa! E che un autore meschinello non se ne venga a vantarsi degli effimeri applausi del pubblico, che sono il giusto compenso del lavoro e del talento dei Comici!... Il pubblico!... E che altro ancora?

Un genere equivoco, che permette la facilità nella scrittura, la

non competenza, la mancanza di preparazione, la destrutturazione, un genere non più teso verso gli estremi di comicità e tragedia, e quindi tendenzialmente molle, ambiguo, approssimativo.

Da questa libertà, nello stesso anno dell'*Eugénie*, nasce la *Minna von Bernhelm* di Lessing. Su questa libertà si fonderà la centralità del teatro per i romantici e molta della loro produzione, e inoltre gran parte del culto per Shakespeare e della rivalutazione del potenziale serissimo della commedia e del comico.

Tuttavia, senza dubbio i caratteri più fragili della letteratura teatrale vengono esaltati da una mancanza di norme. Quella teatrale è molto diversa dalla restante letteratura, ha una fisionomia tutta particolare, deve concentrare intrecci complessi in spazi e tempi ristretti; non può coltivare i dettagli; è gravata dal peso degli attori, delle loro capacità e interpretazioni; è costretta a instaurare un rapporto con gli spettatori continuamente oscillante tra una situazione pubblica e quasi assembleare e quel tipo di relazione intima, quasi sensuale, che è propria alla lettura. La sua posizione muta, in mancanza di regole, per quanta libertà possa avere in cambio.

La normativa, tacita o esplicita che fosse, garantiva il livello del mestiere. Lo scrittore era un letterato (soprattutto lo scrittore di tragedie), scriveva in versi, conosceva e applicava delle regole. È interessante l'obiezione che, come abbiamo visto, Beaumarchais mette in bocca agli oppositori del genere dramma: la prosa – quando è priva dello spirito prettamente comico della commedia – sarà noiosa, non riuscirà a tenere in pugno il pubblico. E sarà un disastro, perché *chiunque* potrà mettersi a scriverne. Non è un'obiezione da poco: i versi, i generi, le regole garantivano qualcosa di più di una struttura solida a cui l'autore poteva appoggiarsi scrivendo. Lo scrittore non era solo un individuo di fronte alla propria opera: faceva parte di una linea senza soluzioni di continuità, che ricollegava direttamente il suo lavoro alla tradizione classica. In un certo senso, la rigidità dei generi, per la letteratura teatrale, è garanzia di eternità. Invece (e in Beaumarchais ne abbiamo letto un accenno) la rinuncia alle «norme» a favore dei temi «attuali» condurrà inevitabilmente a un altro paradosso, a un tipo di rapporto diverso degli autori drammatici con il pubblico, un rapporto più dipendente, più *subordinato*: in un certo senso molto più vicino a quello dell'arte impura degli attori con i suoi spettatori. Molti problemi e molti contrasti verranno, nel secolo successivo, da questa troppo stretta parentela, da questa nuova somiglianza.

Dopo di che, Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais, figlio di

un orologioaio parigino, stabilisce una parentela tra Dramma e romanzo.

Fermiamoci qui. Non si tratta di litigare, ma di discutere, con freddezza. Proviamo a ricondurre ai suoi termini più semplici una questione finora mai ben impostata. Ecco come la enuncerei io, se dovessi portarla innanzi al tribunale della ragione:

È permesso tentare di interessare un popolo, a teatro, e di fargli sparger lacrime su un avvenimento che, se fosse vero e si fosse svolto sotto gli occhi dei cittadini, non avrebbe mancato di produrre questo effetto? Perché questo è l'oggetto del genere serio e onesto. Se qualcuno fosse tanto barbaro – o tanto classico – da rispondere di no, bisognerebbe chiedergli se quel che definisce con la parola Dramma o pièce teatrale non sia semplicemente il quadro fedele delle azioni degli uomini. Bisognerebbe leggergli i romanzi di Richardson, che sono veri e propri drammi, proprio come il Dramma rappresenta la conclusione e l'istante più interessante all'interno di ogni romanzo.

L'individuazione di una confusa parentela tra il nuovo genere drammatico e il romanzo colpisce¹², e tanto più in quanto corrisponde al ruolo che quarant'anni dopo Stendhal darà ai romanzi di Scott nella sua battaglia contro il classicismo – o all'accostamento di Friedrich Schlegel tra romanzo e teatro. Anche Diderot, del resto, nel *Discours* che segue *Le Père de famille*, aveva collegato il nuovo genere a quello che lui chiama «romanzo domestico»: narrazioni di avvenimenti non certo usuali, ma capaci di sviluppare una trama fortemente romanzesca partendo da una situazione familiare, quotidiana, proprio come fanno i vari *Pamela*, *Sir Charles Grandison* o *Clarissa* di Richardson. Stabilisce però anche una differenza decisiva tra le due forme letterarie che sta soprattutto nello spazio esiguo in cui deve racchiudersi il dramma.

Nel tardo Settecento e nell'Ottocento, i due poli tra cui si svilupperà l'energia del genere nuovo saranno Shakespeare da una parte (in quanto esempio e persino simbolo delle mescolanze: tra prosa e versi, o tragico e comico) e poi, in modo forte, anche se meno clamoroso, il romanzo. Il romanzo non sarà solo un genere dalla storia simile, e speculare, rispetto al Dramma. Per tutto l'Ottocento, sarà la vera *forma mentis* del lavoro di composizione per il teatro sia dei drammaturghi che degli attori: a partire dalla seconda metà del Set-

¹² Sulla «vocazione al romanzo della drammaturgia postquattrocentesca», che rileva sulla base di parametri ripresi da Bachtin, cfr. Claudio Longhi, in particolare *Tra moderno e postmoderno. La drammaturgia del Novecento*, Pisa, Pacini, 2001, pp. 16 e sgg.

tecento, sembra essersi sviluppato qualcosa di molto simile alla tendenza a un «romanzo interiore», sotterraneo, che scorre e sorregge sia la preparazione di personaggi e di spettacoli (per attori o registi), che la costruzione delle diverse storie, dei diversi drammi, per gli autori drammatici, come un più ricco fiume segreto, che lega, giustifica, determina quel poco che le ristrette dimensioni dello spettacolo ci permetterebbero poi di vedere. Il teatro, infatti, mostra, di questo segreto e frequente romanzo sotterraneo solo gli apici, le vette: storie brevi, episodi salienti, personaggi creati più sulla base dei buchi e dei salti che delle articolazioni¹³. E poi c'è anche il «romanzesco», un procedimento che prevede scarti improvvisi e violenti tra passioni, da un sentimento all'altro, nelle relazioni fra personaggi e perfino all'interno di uno stesso personaggio. Questa tendenza al «romanzesco» sarà la caratteristica principale del dramma ottocentesco, e la specialità dei Grandi Attori.

Condannati ad avere sotto gli occhi gente vestita di porpora – Nel suo intervento (*Du Théâtre, ou Nouvel Essai sur l'Art dramatique*¹⁴, 1773, il terzo sul genere nuovo, dopo quelli di Diderot e Beaumarchais), Sébastien Mercier, figlio di un mercante e fabbricante di spade di Metz, ci rammenta la rigidità dei generi e il grado zero rappresentato, al confronto, dal Dramma («termine generale e giusto»¹⁵).

¹³ Un affioramento visibile di questa catena sotterranea lo si può trovare in certi casi anomali, come i celebri appunti di Stanislavskij per l'*Otello*, o le lunghissime didascalie e Introduzioni di George Bernard Shaw. Didascalie e Introduzioni che sembrano fantasticherie, e hanno tanto evidentemente ben poco a che fare con i concreti problemi di messinscena. Sarebbe interessante riflettere sul rapporto che ha l'esistenza di questo fiume completo, ma non esplicitato, con la capacità che hanno i più grandi tra gli spettacoli teatrali di indurre lo spettatore a una fantasticheria parallela, che in qualche modo completa quanto egli vede.

¹⁴ È stato recentemente pubblicato un volume (*La scena contestata. Antologia da un campo di battaglia transnazionale*, a cura di Romana Zacchi, Napoli, Liguori, 2006) che comprende, tra gli altri brevi brani antologizzati, anche un piccolissimo frammento del discorso di Mercier.

¹⁵ Era stato Beaumarchais, sempre nell'Introduzione all'*Eugénie*, a usare per la prima volta il termine «drame», non per indicare genericamente una pièce ma per definire un genere. È un termine scelto in modo non casuale, nella sua apparente genericità, per indicare quello che vuol essere questo genere nuovo: testo drammatico allo stato puro. Senza il peso e i vincoli di un genere: «Je n'ai point le mérite d'être Auteur – inizia l'*Essai sur le genre dramatique sérieux* – le temps et les talents m'ont également manqué pour le devenir: mais il y a environ huit ans que je m'amusai à jeter sur le papier quelques idées sur le Drame sérieux ou intermédiaire entre la Tragédie héroïque et la Comédie plaisante».

Mi accingo a dimostrare come il nuovo genere, chiamato dramma, che deriva dalla tragedia e dalla commedia, visto che dell'una ha il patetico e dell'altra la naturalezza, sia infinitamente più utile, più vero e più interessante di esse, poiché è molto più alla portata della massa dei cittadini. Per derisione, hanno chiamato questo genere tanto utile «lacrimoso»: ma che importa il nome? Purché non diventi falso, eccessivo o imitativo, avrà necessariamente la meglio sugli altri. [...]

Da noi hanno voluto bandire il termine dramma, il termine generale, originario e giusto. Ma mi azzarderò a dire che la distinzione tra tragedia e commedia è stata nociva all'arte. Il poeta che si è dedicato alla tragedia si è creduto obbligato a essere sempre serio, teso, imponente; ha trascurato i dettagli nobili, anche se comuni, le grazie semplici, la naturalezza che vivifica un'opera e le conferisce un colore di verità. L'idea che la tragedia debba necessariamente far piangere ha portato sulla scena tante morti improvvisate da far somigliare la penna del poeta alla falce sanguinosa della morte. Volendo far piangere per principio, per l'autorità di una falsa idea, hanno inaridito la fonte delle lacrime. Chi ha scritto una commedia, da parte sua, si è aggrappato al compito di far ridere, assumendolo di fatto come unico [...].

Ci siamo occupati della situazione degli autori, che con la diminuita forza di appartenenza a un genere e alle sue convenzioni perdono anche il loro legame con la letteratura e rafforzano la dipendenza dai gusti del pubblico. Ma ancora non abbiamo esplorato il punto probabilmente più importante, la novità principale, e cioè la frantumazione del tipo di aspettative, di comportamenti previsti che regolavano il rapporto tra uno spettacolo e chi lo guardava: quell'insieme che veniva a costituire l'orizzonte d'attesa complessivo, piuttosto preciso e articolato, del pubblico. A teatro, l'immediatezza dello spettacolo rende l'orizzonte d'attesa cosa molto diversa (più limitata, ma più pesante) da quel che questa espressione può significare da un punto di vista esclusivamente letterario. In fondo, è una differenza simile a quella che passa tra le grandi regole dell'economia e le piccole regole senza le quali non si può giocare a scacchi. Quel che Diderot ha proposto, nella sua trilogia, è di alterare irrimediabilmente il codice di comunicazione tra spettatori e spettacolo, tra lettori e pièce, di spezzare il loro orizzonte d'attesa, la piccola normativa che permetteva loro di giocare insieme: il gioco che ora propone non è più basato sulle regole.

Non è un'operazione indolore. Quando criticano Tragedia e Commedia, polarità estreme del sistema per generi, quando si battono per un genere nuovo e meno strutturato, Diderot, Mercier e gli altri stanno strappando quelle che per gli spettatori, per gli attori,

per i letterati e per loro stessi, intellettuali educati in una tradizione forte, sono radici profonde. Stanno parlando contro modelli amati e grandissimi, come Racine. Contro regole, abitudini e convenzioni che dalla pratica letteraria si riversano sulla pratica scenica, governando tanto l'agire di attori e attrici, quanto l'aspettativa del pubblico. Il teatro è un'arte fatta soprattutto di elaborazione delle attese, e ciò che il pubblico riesce a vedere, alla lettera, è profondamente condizionato dalle sue aspettative.

Può sembrare grossolano ricordare quali fossero queste aspettative, e come riguardassero tutt'insieme convenzioni proprie al genere, all'arte attorica e alla costruzione dello spettacolo, come toccassero modi di gestire, di guardare e di rivolgersi al pubblico, di comportarsi in scena, e come ne facesse parte a volte perfino la scenografia, insieme alle consuetudini o le regole proprie alla letteratura. Può sembrare troppo ovvio far presente che, per uno spettatore abituato a un sistema abbastanza rigido di generi, andare a vedere una tragedia voleva dire sapere che il finale sarebbe stato sanguinoso, tanto da «far somigliare la penna del poeta alla falce della morte» (oppure sarebbe stato una voluta e sorprendente eccezione); che i protagonisti sarebbero stati personaggi mitici o aristocratici; i temi alti; le passioni laceranti; e che si sarebbe discusso di grandi valori e disvalori, dall'onore all'incesto. Può sembrare un riassunto davvero troppo semplicista, ingenuo, ma è necessario: non è facile immedesimarsi nell'esperienza di un tipo di spettatore in possesso di un orizzonte d'attesa solido, che conosce in anticipo grosso modo quale sarà la tipologia gestuale, il tipo di linguaggio e di costume, il ritmo proprio al genere, e se vede un servo in scena, nel contesto di una commedia, sa di avere di fronte non il rappresentante di una precisa condizione sociale, ma una funzione: quella di annodare e snodare l'intreccio. Per noi la mancanza di sorpresa può essere anche tollerata, ma è ovviamente *negativa*. È facile dimenticare quel che succede quando è una delle regole fondamentali del gioco.

Poiché il sistema era ampio e rigido, e le aspettative ben canalizzate.

A teatro, nei ristretti limiti permessi dall'immediatezza dello spettacolo, un orizzonte di attesa diventa qualcosa di molto concreto e molto confuso, in cui si sommano «regole» alte e abitudini banalissime, e, tra le due categorie, non è detto che non sia la seconda a costituire la normativa più ferrea. Non si trattava di routine. Era una rete di sicurezza per il pubblico, e uno scheletro solido per i letterati. Ma era, soprattutto, il terreno preconstituito per il gioco di aspettative

suscitate, contraddette, eluse, negate che costituiva la base stessa della volatile relazione con gli spettatori. Il teatro *era* questo gioco.

La proposta di un genere intermedio si sviluppa invece proprio contro tutto ciò, a favore di un fluire più imprevedibile (Victor Hugo, nella *Préface* al suo *Cromwell*, scriverà: «Dio ci salvi dai sistemi»).

Nel corso dell'Ottocento, il genere Dramma si aprirà, perderà nettezza di contorni, diventerà imperante, si trasformerà in un genere-contenitore. Al punto che è diventato ormai un luogo comune dire che, nato tanto bellicosamente in Francia a metà Settecento, il genere ha vinto poi in maniera così completa da perdere qualsiasi fisionomia e diventare un puro contenitore, e che il successo stesso delle teorie e delle proposte di Diderot ha generato lo scarso entusiasmo con cui adesso si guarda al *complesso* della produzione che ne è conseguita – o ai problemi che ne sono impliciti, come la quarta parete.

Inoltre, nel corso del diciottesimo secolo, e soprattutto durante il secolo successivo, si succederanno battaglie molto differenti: c'è la lotta contro i generi e quella contro il verso, c'è la battaglia contro la separazione tra tragico e comico (come in Stendhal, in Hugo, negli scrittori romantici tedeschi), c'è la richiesta, che si sviluppa per un secolo intero, da Mercier a Dumas *père*, di un teatro scritto «per noi», di un teatro capace di suscitare un interesse particolare, privato, durevole. C'è la difesa del potenziale più paradossalmente serio e persino feroce del comico. È un continuo mutare di temi e di lotte e di richieste, un'imprendibilità proteiforme, che determina in buona misura la logica scappatoia di una divisione ossessiva in sottogeneri che vanno dal dramma borghese al dramma romantico, storico, lirico, naturalista, simbolico, politico e così via.

A me sembra una mutevolezza vistosa, ma di superficie. Qualcosa c'è che attraversa tutti questi mutamenti, e costituisce il profilo segreto del genere-contenitore: la linea dell'opposizione a ogni tipo di struttura elaborata che preesiste alla creazione individuale, e ne plasma la forma e la ricezione. Nel 1827, la *Préface* di Hugo al *Cromwell* propone il dramma come la forma più adatta ai «tempi moderni», la forma poetica per eccellenza dei «nostri» tempi, fluida, libera, che «fonde in un unico soffio grottesco e sublime» ed è quindi capace di far danzare gli estremi.

Eccoci giunti al vertice poetico dei tempi moderni. Shakespeare è il Dramma; e il dramma, che fonde in un unico soffio grottesco e sublime, ciò che è terribile e ciò che è buffonesco, la tragedia e la commedia, il dramma è il carattere proprio della terza epoca della poesia, della letteratura di oggi.

Per riassumere quanto osservato finora: la poesia ha tre età, ognuna delle quali corrisponde a un'età della società: l'ode, l'epopea e il dramma: i tempi primitivi sono lirici, i tempi antichi sono epici, i tempi moderni sono drammatici.

Potrebbe esserci utile anche un altro esempio, un po' assurdo, però stranamente efficace, soprattutto per comprendere la situazione da un punto di vista affettivo: il «dramma musicale» di Wagner. Non ha più legami con il *genre sérieux* di Diderot di quanti non ne abbia il dramma epico. Ma l'alternativa proposta da Wagner risponde a esigenze curiosamente simili. Wagner contrappone l'Opera, con la sua bellissima, amata struttura fatta di forme chiuse (arie, duetti, concertati, terzetti e così via) che sono descrivibili sul piano puramente musicale, esigono testi che vi si adattino e creano un codice in comune col pubblico, alla libertà del «dramma», concepito in piena autonomia, senza subire strutture, anzi, determinandole sulla base delle proprie esigenze, e quindi *sintesi* delle arti nello spettacolo. Questa nuova libertà, però, implica una *rinuncia*, e una rinuncia non indifferente.

Un anti-genere – Riassumendo: al suo nascere, il Dramma si presenta come una negazione: un genere che rifiuta e si sottrae.

In quanto genere del rifiuto, respingendo l'apparato di regole pregresse, viene a rappresentare non solo uno stile nuovo, ma anche il grado zero dei generi della letteratura teatrale. Un *anti-genere*. Distruttivo. Allo stesso modo, *Le Fils naturel*, a causa del tema dell'incesto sfiorato che lo attraversa tutto, non è una *grande comédie*, ma è un'*anti-tragedia*: una tragedia che volutamente non obbedisce alle regole del genere Tragedia. Da questo punto di vista aveva ragione Diderot a respingere perfino con disdegno l'accusa di plagio nei confronti de *L'amico di famiglia* di Goldoni, accusa che gli fu immediatamente rivolta, e non senza motivo: benché la pièce di Goldoni sia senz'altro meglio costruita, la trama dei due testi è identica, e ci sono persino dettagli e battute in comune. La differenza è nel tono (grave, in Diderot; cinico, avveduto e brillante, in Goldoni) e, soprattutto, nell'incesto¹⁶, che è argomento inaccettabile per una commedia, per

¹⁶ Ci sono state, e ci sono ancora, numerose discussioni sull'incesto de *Le Fils naturel*, perché in realtà tra i due protagonisti innamorati, Dorval e Rosalie, non può esserci incesto visto che non fanno di essere fratellastri fino alle battute finali. L'incesto, quindi, viene obiettato, potrebbe esserci solo *dopo* il lieto fine. Altri, invece, indicano battute quasi riprese da Racine. Mi sembrano obiezioni e difese fragili, quello che c'è in questa pièce è l'*ombra* di un incesto, l'ombra di Fedra, una risonanza particolare e riconoscibile, non quantificabile in citazioni o in genealogie.

quanto seria, ed è invece un filo diretto che lega questa «tragedia borghese» a *Phèdre* o a *Mirra*. *Le Fils naturel* è una negazione della tragedia, proprio come lo stato sociale «borghese», intermedio, dei personaggi, vuol essere non tanto la proposta di una nuova classe come protagonista, quanto una negazione: la volontà di creare dei personaggi che siano non-nobili. O non-servi.

Con la frantumazione dell'orizzonte d'attesa, la nascita del Dramma trasforma il rapporto tra spettacolo e pubblico, ben più di quanto non faccia con i lettori: a teatro, si impone l'idea di una centralità della sfera più privata – emotiva, politica, esistenziale – degli spettatori.

I diritti dello spettatore – In generale, nella «nuova» produzione drammatica, il referente dello spettatore si fa sempre più importante. I suoi diritti crescono e cresceranno:

Oggi siamo ben diversi da quei marchesi sontuosamente abbigliati, e con quelle enormi parrucche nere, da mille scudi l'una, che verso il 1670 giudicarono le opere di Racine e di Molière. I quali, del resto, scrivevano proprio per loro, e cercando di piacere. Credo che ormai bisogna scrivere tragedie per noi, giovani dell'anno di grazia 1823, gente a cui piace ragionare, seria e invidiosetta [...] possiamo trovare argomenti in abbondanza per tragedie che riguardino la nostra storia, e che suscitino in noi un interesse profondo e durevole.

Sono le righe di apertura dell'opuscolo di Stendhal *Racine et Shakespeare*, pubblicato nel marzo del 1823. Stendhal parla di tragedie, non di Dramma, ma quella che nel 1760 era stata una battaglia contro i generi, adesso, sessant'anni dopo, è battaglia contro i versi, per la tragedia in prosa. In un certo senso si tratta sempre della stessa battaglia.

Mercier:

Sono un uomo, posso gridare al poeta drammatico: mostrami quel che sono, sviluppa sotto i miei occhi le mie facoltà. Interessami, istruiscimi, commuovimi. L'hai fatto, finora? Dove sono i frutti del tuo lavoro? Perché hai lavorato? I tuoi successi sono stati confermati dalle acclamazioni del popolo? Che invece ignora, forse, tanto i tuoi lavori che la tua stessa esistenza. Qual è dunque l'influenza della tua arte sul tuo secolo, sui tuoi compatrioti?

Le luci sono ora puntate sullo spettatore. I suoi problemi, le sue esigenze, i suoi interessi prendono il posto delle «regole», convenzioni, decenze del sistema dei generi, dell'orizzonte d'attesa.

È un cambiamento di tipo esistenziale. Persino il corpo dello spettatore, la sua esistenza fisica assumono un'importanza prima inesistente. E sempre più peso hanno non solo i suoi gusti e i suoi bisogni, ma anche i meccanismi più complessi e delicati della sua sensibilità.

L'an deux mille quatre cent quarante è il titolo del romanzo che Louis-Sébastien Mercier pubblica nel 1771. È un romanzo che avrà una certa celebrità. Mercier vi descrive una Parigi del futuro: una città senza Re, senza miseria, senza sporcizia. Senza puzza. Di tanto in tanto, in mezzo a questo quadro, ci appaiono, strazianti, squarci di descrizioni della Parigi dei suoi tempi. Il romanzo sarà ripubblicato più volte, e nelle sue Introduzioni Mercier continuerà a sottolineare il suo ruolo di profeta pre-rivoluzione di una realtà utopica senza sovrani, e a difendere la sua visione. Non abbandona la sua creatura, benché la rivoluzione gli abbia poi fatto vedere (aggiunge) laghi di sangue, benché abbia conosciuto l'esperienza di essere arrestato e rilasciato. Benché ormai sappia cosa vuol dire sentir scorrere le ore legato su una ghigliottina, o chiuso in una stanza, in attesa di finire scannato da un colpo di spada:

Un giorno sono andato a passeggiare da solo, a passo lento, per le sale dell'Hôtel-Dieu di Parigi. Che luogo adatto a meditare sull'uomo! Vi ho visto l'avarizia più disumana ornata col nome di pubblica carità. Ho visto moribondi spinti verso la tomba un po' prima del necessario, li ho visti confondere il loro respiro e affrettare così la morte dei tristi compagni della loro miseria. Ho visto dolore e lacrime non spaventare nessuno, ho visto la falce della morte mietere a destra e a sinistra senza provocare un gemito: come se abbattesse animali in un macello. Ho visto uomini assuefatti a questo spettacolo stupirsi del fatto che vi si potesse essere sensibili.

Le descrizioni dell'orrore della «sua» Parigi, quella settecentesca, hanno più netto e straniato risalto nel romanzo a confronto con le descrizioni della civile Parigi del venticinquesimo secolo. Poi Mercier (siamo nell'ottavo capitolo del primo tomo) continua:

Due giorni dopo ero all'Opéra. Che spettacolo sontuoso! Decorazioni, attori, musicisti: niente era stato risparmiato per rendere il colpo d'occhio veramente magnifico. Ma che diranno i posterì, quando sapranno che una sola città riuniva posti tanto differenti? Ahimè! Com'era possibile che sorgessero sullo stesso suolo? Uno non dovrebbe necessariamente escludere l'altro?

Da quel giorno la Reale Accademia di Musica mi rattrista l'anima: al

primo colpo di archetto ho sotto gli occhi il disgustoso letto dei malati poveri.

Credo che le invocazioni di Mercier per la liceità di testi che siano espressione delle nostre lacrime possano essere capite appieno solo in questo contesto: passionale, coinvolto, ma non solo. Nel suo dolore così vivo e banale per una città che riunisce sotto lo stesso cielo l'orrore degli ospedali e la magnificenza di un'Accademia di Musica c'è un dettaglio fulminante: il colpo di archetto finale, quello che gli riporta ogni volta alla mente e negli occhi i rivoltanti letti dei poveri.

È un improvviso primo piano sui processi associativi dello spettatore, sulle delicate combinazioni tra visione, storia, condizioni fisiche e sentimento. Ci dice che a sorreggere la nascita del genere Dramma non c'è solo la leggera ovvietà dell'importanza dei gusti e degli interessi degli ascoltatori, ma qualcosa di più complesso. Nel romanzo di Mercier, queste combinazioni e questi processi associativi sono guidati solo dal caso e da una sensibilità particolare. Ma negli scritti di Diderot, qualche anno prima, erano stati oggetto di una riflessione seria e ardita. In ogni caso, in tutta la veemente e passionale discussione sulla nascita del dramma, non solo i diritti morali dello spettatore ma anche i suoi processi di elaborazione del fatto teatrale sono collocati in una posizione di nuovo e gran riguardo.

Lacrime, passione, estremismo e nessun timore del ridicolo: è il nostro filo conduttore. Ma possiamo seguirlo solo se smettiamo di pensare alle lacrime come a un carattere d'epoca, segno di una sensibilità nuova. Le lacrime sono il segno di una partecipazione diversa dello spettatore. Più privata. Più emotiva. Più indistinta.

Tutto ciò che sappiamo – «Dorval» ha raccontato a «Diderot» la curiosa genesi della sua rivoluzionaria opera teatrale intermedia. L'idea, come ho già detto, era stata del padre:

«Il cielo, che oggi veglia su di noi, può abbandonarci domani: nessuno di noi conosce il suo destino. Tutto ciò che sappiamo è che mano a mano che la vita procede ci sottraiamo al male che ci insegue. Son queste le riflessioni che mi vengono in mente ogni qual volta ripenso alla tua storia. Mi consolano del poco tempo che mi resta da vivere; e, se tu volessi, questa potrebbe essere la morale di una pièce di cui l'argomento dovrebbe essere una parte della nostra vita, e che potremmo rappresentare tra noi».

«Una pièce, padre!...».

«Sì, figlio mio. Non sto proponendo di montare un palco in una piazza,

ma di conservare il ricordo di un avvenimento che ci commuove, e di riprodurlo come si svolge... Lo faremo rivivere noi stessi, in questa casa, in questo salotto. Ripeteremo le cose che abbiamo detto. I tuoi figli faranno altrettanto, e così i loro, e i loro discendenti [...] Dorval, non pensi che un'opera che trasmettesse le nostre vere idee, i nostri sentimenti, i discorsi che abbiamo tenuto in una delle circostanze più importanti della nostra vita varrebbe molto più di quei ritratti di famiglia che mostrano soltanto il nostro viso di un momento? [...] Ascolta, voglio recitare la mia parte almeno una volta prima di morire, e proprio a questo scopo ho detto ad André di riporre in un baule gli abiti che abbiamo portato dalla prigionia».

Che il problema per cui Diderot si adopera non sia solo una mutazione letteraria viene detto a chiare lettere. Si tratta, esplicitamente, della visione di un teatro interamente nuovo, perfino utopicamente nuovo. Possiamo dire che si tratta di un modello buono per la comunità da fondare a Lampedusa, e tiene conto in ugual misura della forza dell'arte degli attori e del potenziale di quella dei letterati. Del resto, ne *Le Fils naturel*, autori e attori coincidono¹⁷. In questo, Diderot è profondamente diverso dagli altri, da Beaumarchais fino a Hugo.

Nella sua trilogia per il Dramma, Diderot prospetta cambiamenti diffusi, e immagina un teatro nuovo per quel che riguarda le scenografie, gli spazi, i posti a sedere del pubblico, la gestualità e le convenzioni degli attori, oltre che – naturalmente – la tessitura drammaturgica e la qualità della stesura letteraria. Discute nei minimi dettagli il teatro come dovrebbe e potrebbe essere. Rivendica in particolare una cura attenta della pantomima. Sostiene l'importanza del gesto non composto, non statuario, e gli sembra perfino lecito suggerire azioni scomposte e grida inarticolate, di responsabilità degli attori. Gesti e sonorità, nella sua ottica, potrebbero e dovrebbero avere addirittura la stessa importanza, lo stesso peso, e in molti casi una assai maggiore efficacia delle parole scritte dal poeta.

Spazio, gesto, dizione, storia narrata, relazioni con il pubblico, luci costituiscono per Diderot un insieme inscindibile («Perché abbiamo separato ciò che la natura ha unito? – si chiede Dorval nel secondo dialogo de *Le Fils naturel*. – Il gesto non corrisponde a ogni

¹⁷ «L'autore» del dramma *Le Fils naturel*, nella finzione del volume, è Dorval: che è anche un personaggio della pièce, e ovviamente l'interprete di quel personaggio nel corso del rituale-rappresentazione. Ma anche gli altri «personaggi», sia quelli principali che quelli secondari, hanno collaborato attivamente alla stesura dell'opera, non solo scrivendo le proprie scene, ma anche suggerendo esplicitazioni, rispetto alla «realtà» originale, di frasi, temi, sentimenti che erano stati più confusi e più segreti.

istante del discorso?»). Perciò neppure noi dobbiamo separare le richieste che riguardano un nuovo teatro da quelle più strettamente letterarie, come invece è stato tanto spesso fatto. Per lui, il fondamentale «diritto alle nostre lacrime» di Mercier, di Beaumarchais, il diritto a temi nuovi, è solo una delle tappe: sembra importargli essenzialmente perché argomenti più vicini alla sensibilità di ognuno, insieme ai nuovi gesti, ai nuovi spazi, sono quanto è necessario per provocare in teatro un tipo di attenzione anch'essa nuova, assoluta.

È questo tipo di ascolto quel che più gli interessa. Più dei temi nuovi.

A loro volta, chiudendo il cerchio, il tipo di movimenti, di azioni, di storie, di gesti che diffusamente teorizza esigono un'attenzione particolare: come nota molto acutamente Madame Riccoboni nella *Lettera* che gli scrive a proposito de *Le Père de famille*, in un teatro normale risulterebbero invisibili. E infatti quel che vuole Diderot non è un teatro normale. Vuole azioni, gesti, situazioni, luci, intonazioni che siano indeterminati, difficili da decifrare, dettagli che sembrano involontariamente tradire chi li fa. Cerca una situazione tale da rendere possibili anche interpretazioni doppie, e doppie sequenze di azioni simultanee. Tra i gesti, com'è tipico del suo gusto, predilige quelli in embrione, pregni di potenzialità. Sembra sognare un teatro in cui lo spettatore, partecipe e testimone insieme, non sappia più se stia guardando o se non sia, invece, lui stesso un protagonista.

La rappresentazione era stata così vera che, dimenticando in molti punti di essere solo uno spettatore, e uno spettatore ignorato, ero stato sul punto di lasciare il mio posto e di aggiungere un personaggio reale alla scena¹⁸.

Non credo che si possa parlare, a proposito delle perentorie richieste di Diderot, di un'esigenza di nuovo realismo per gli intrecci o la messinscena. Contrapposizioni come realismo o non-realismo sembrano fuori posto, di fronte alla svolta che ci sta mostrando, che riguarda piuttosto il complicato problema dell'illusione. E se lo scrittore invoca «l'effetto che avrebbero su di voi una scena reale, gli abiti veri, i discorsi coerenti con le azioni, le azioni semplici», non va dimenticato che questi discorsi, gesti o abiti hanno la stessa realtà am-

¹⁸ Nel brano di ricordo tra la pièce vera e propria e gli *Entretiens*, «Diderot» racconta le reazioni emotive degli «attori» (che, seguendo l'esempio di Dorval, erano tutti scoppiati a piangere vedendo entrare l'anziano signore che sosteneva la parte del padre, interrompendo così lo spettacolo) e sue (il suo coinvolgimento fisico ed emotivo).

bigua della «vera» storia di Dorval: sono la costruzione di un complicatissimo, utilmente ambiguo gioco di specchi tra realtà e finzione, che ha un'evidente funzione destabilizzante per la percezione dello spettatore. Certamente Diderot prospetta un teatro che rispecchia la realtà, ma perché ciò che è vivo si presenta sempre come poco decifrabile, imprevedibile, altalenante¹⁹: come mi sembra che lui vorrebbe che fosse anche il teatro.

Forse è proprio questo quello cui tende tutta la (futura) destrutturazione del genere Dramma, la separazione dalla restante letteratura a favore di un nuovo legame con gli spettatori, la nuova dipendenza. Diderot ce lo mostra un po' in anticipo: forme di attenzione differenti, ambiguità e duplicità in quel che lo spettacolo mostra. Un rapporto diverso tra spettatore e spettacolo, che comporta una partecipazione psico-fisica, un'apparente passività, un'attenzione tesa e un contributo attivo fatto di emozione e di associazioni private. Guidate e suggerite, certo, ma non proposte, non imposte dallo spettacolo. Nasce il romanzo dello spettatore come parte integrante del teatro. Non sta cambiando solo *l'argomento* dei drammi, sta mutando il rapporto con il fruitore dell'arte teatrale.

Prende a formarsi qualcosa che prima era esistito, ma forse solo per momenti isolati, e ora invece in un certo senso si istituzionalizza: un rapporto chiuso, a due, tra spettacolo e spettatore, in cui il gusto privato dell'ascoltatore diventa essenziale, e fondamentali sono le sue esigenze, la sua crescita, la sua sensibilità, le sue lacrime. Lo spettatore è ora al singolare. Su questa intimità, su questo filo segreto che lega il palcoscenico al *singolo* spettatore, e lo trasforma, lavoreranno i più grandi tra gli attori a partire dall'Ottocento. E a ben vedere anche alcuni dei più grandi e ribelli registi del Novecento. Per mutamenti di questo tipo sarebbe sciocco cercare date di nascita, derivano da molte fonti eterogenee, rispondono a domande che prendono forma in circostanze difformi. Non sarebbe però altrettanto sciocco individuare le ragioni del loro confluire, anche verso un nostro modo di andare a teatro e di pensarlo. Confluiscono verso un modo di pensare al teatro che riguarda anche lo spettatore medio, che tocca sia il teatro «normale» che quello d'eccezione, la drammaturgia di fine Ottocento come l'arte dell'attore, la regia e l'importanza dello spettacolo per la vita dello spettatore. Riguarda anche (per usare i nomi che sono apparsi

¹⁹ Cfr. Jacques Chouillet, *Diderot poète de l'énergie*, Paris, PUF, 1984, e Béatrice Didier, *Diderot dramaturge du vivant*, Paris, Presses universitaires de France, 2000.

qui) Ibsen e Jerzy Grotowski, i Grandi Attori e Pirandello, Tieck. E la Duse, soprattutto. Mettere in luce questa linea di confluenza conduce verso uno strato nuovo del complesso organismo teatrale: uno strato sottile, ma perché frutto d'un mutamento profondo, di cui a lungo non si è neppure sospettata l'esistenza. Anche da qui, da questo mutamento, si è nutrito il lavoro di alcuni grandissimi artisti. Un lavoro che è frutto in primo luogo di una genialità irripetibile, certo, ma che, come ora possiamo constatare, trova una delle sue fonti dal terreno di cultura che si va formando a fine Settecento.

Quello di Diderot, quello di cui *Le Fils naturel* è un'esplicitazione, è un teatro in cui l'archetipo della reazione ottimale degli spettatori nei confronti dello spettacolo non è l'entusiasmo, ma la tensione a capire, in mezzo a un mare di contraddizioni. Un teatro in cui lo spettatore è solo davanti allo spettacolo, di cui diventa testimone, in cui la reazione più intensa del pubblico per una volta è il silenzio, e non applausi, né fischi, né grida.

Il mondo alla rovescia – Nel 1823, Stendhal scriverà che il piacere teatrale è ucciso da un'illusione «imperfetta», e invece dipende tutto dal rapporto tra i brevissimi momenti sublimi di illusione perfetta e gli *intervalli* tra l'uno e l'altro di questi preziosi istanti. Come dire che una media (imperfetta) illusione è cosa facile e comune, mentre quel che è davvero raro è piombare, con tutta l'anima, in uno spettacolo, almeno per un istante. E poi uscirne, come in un'altalena, e ci sono molti modi per farlo.

Diderot sembra aver lavorato proprio su questo. Il suo spettatore si perde fino a non sapere più cosa è vero e cosa è falso, cosa è dentro lo spettacolo e cosa, invece, è dentro di lui, in un gioco tra realtà immaginaria e illusione momentanea che non ha proprio nulla a che fare con quella imperfetta illusione che è il triste frutto naturale di ogni normale spettacolo «ben fatto». Lui sceglie di mostrare la mancanza di differenza tra realtà e illusione, tra dentro e fuori. Solo così il suo teatro può essere estratto dal carapace delle convenzioni, e lo spettatore è estratto da se stesso: quando ogni sicurezza è smarrita. Fa venire in mente il modo in cui Tieck, intorno al 1797, ha costruito la sua commedia, *Il mondo alla rovescia*, con triple stratificazioni di teatro nel teatro, con il ruolo degli «attori» e quello degli «spettatori» continuamente scambiati e confusi²⁰. Fa venire in mente il modo

²⁰ Cfr. Giovanna Cermelli, *Teatro da leggere: la «commedia pura»*, «Teatro e Storia», n. XVI, 2001, pp. 217-244.

in cui ha lavorato la più estrema drammaturgia di fine Ottocento, Ibsen soprattutto, che fa continuamente precipitare i lettori e gli spettatori direttamente al centro delle vicende di una famiglia scossa, senza dar loro aiuti, spiegazioni, antefatti. E spesso anche senza prender posizione.

Ripartiamo dall'inizio: «Diderot» è in campagna, un'ambientazione importante, che serve a strappare letteralmente il lettore fuori dal teatro, dalla letteratura teatrale e dalle sue abitudini. Lì, conosce Dorval e assiste alla rappresentazione-rituale.

Il dramma vero e proprio, purtroppo deludente, collocato a questo punto, racconta di un figlio naturale, Dorval, che sfugge solo per un pelo al rischio dell'incesto con la sorellastra, di cui, non conoscendola, si era profondamente innamorato, riamato, ma che aveva respinto in quanto fidanzata del suo migliore amico (tenterà anche di cedere segretamente parte del suo patrimonio perché quest'ultimo, più povero, e la fanciulla possano sposarsi). Dorval sfugge dunque all'involontario incesto solo per la forza del suo sentimento di amicizia. L'intreccio si risolve con la comparsa del padre, finalmente sfuggito a una lunga prigionia, e con il riconoscimento della parentela, e si chiude sul fervido e tutto sommato ambiguo abbraccio tra Dorval e l'amata («Ero un pazzo. E tu una bambina») in nome della loro conquistata fraternità. Poi iniziano i tre dialoghi teorici tra «Diderot» e «Dorval». Attori, autori e personaggi coincidono, in un continuo slittamento tra vita e rappresentazione.

La pièce, in sé, è in primo luogo un dramma morale. La virtù, a lungo andare, secondo Diderot, è molto più appassionante del vizio. È una storia resa dunque appassionante dalla virtù; dalla novità nei caratteri e nella situazione; dagli episodi romanzeschi che contiene. Tuttavia, anche queste novità sbiadiscono rispetto a quella della *rappresentazione* che la storia-cornice racconta (e che viene presentata come un tutto inscindibile rispetto al testo teatrale): una serata «deliziosa e crudele», in cui la storia «vera» è rappresentata, senza pubblico, in un salotto che non finge di essere un teatro, con gesti, luci, mobili, posture sfumate, non composte appositamente per essere mostrate e quindi fatte per suscitare dubbi e fraintendimenti. Del tutto nuovo è il modo di porsi e di guardare dello «spettatore»: che osserva segretamente, non visto, escluso, ma fisicamente molto vicino, i gesti doppi e difficili da decifrare, i gesti spontanei di una famiglia in tempesta. Dopo aver assistito segretamente alla pièce, o rituale familiare che sia, «Diderot» piange.

Cammin facendo, m'asciugavo gli occhi, e mi dicevo per consolarmi, poiché avevo l'animo triste: «Devo essere ben ingenuo per affliggermi così. Non è che una commedia»²¹.

Eppure, all'interno della vicenda-cornice, non si tratta affatto «solo di una commedia». È una storia «vera». Ma vera per chi?

Il teatro segreto, partecipe, fatto di azioni reali che Diderot ci racconta, assomiglia talmente al nostro più segreto modello, che per noi diventa difficile capirne la novità. Rappresenta il nostro archetipo di visione teatrale, il nostro modo di pensare diffuso: un rapporto a due. È un tipo di rapporto che ha conosciuto alcune delle sue forme forse più alte nelle mani dei Grandi Attori, e nel modo in cui talvolta seppero dare a ognuno dei loro spettatori l'illusione di sussurrare a lui, e a lui solo, i loro più intimi segreti. Mi fa venire in mente Luchino Visconti, e il modo in cui raccontò di essere andato con sua madre, bambino, a vedere la Duse tornare alle scene. Raccontò di come, guardando quella donna anziana, avesse avuto l'impressione terribile di trovarsi confidente dei segreti più intimi di una famiglia lacerata. Un bambino in un palco, la bella madre alle sue spalle, una vecchia in scena che gli sussurra e sorride. Ma il teatro fino al Settecento era altro: era assemblea, era emozione collettiva, con comunicazioni rumorose tra spettatore e spettatore e tra pubblico e spettacolo, con spettatori seduti fin in scena. Era anche un teatro fatto di gesti d'attore non codificati, certo, ma più composti, rilevati, più vicini alla danza o alle composizioni statuarie. Niente, nel teatro al tempo di Diderot, poteva suggerire la fruttuosa confusione tra realtà e finzione – quasi uno smarrimento di sé da parte dello spettatore – che ora caratterizza il suo racconto.

²¹ Sgattaiolando via dalla rappresentazione, dopo la generale crisi di pianto, «Diderot» giustifica questa sua affermazione («Non è che una commedia»), strana (visto che Dorval gli ha appena raccontato la genesi della pièce), con l'ipotesi che si tratti di vicende vere, ma rimaneggiate dall'autore. Mi sembra trattarsi ancora una volta dell'incessante gioco di specchi tra «vero» e «falso» di cui forse l'esempio più sottile è il modo in cui Diderot presenta la pièce come fatto vero interpretato dai suoi stessi protagonisti, e le precede l'elenco degli attori della Comédie che potrebbero sostituire i personaggi «reali» (vale forse la pena di notare che affida alla Clairon la parte più spinosa, quella della donna innamorata di Dorval, cui offre un amore intenso e razionale al cui richiamo l'uomo non può resistere. Un personaggio lucido e raziocinante. Ma anche il personaggio a cui nell'originale di Goldoni, che pure ha un profondo filone sentimentale, era affidata la parte più decisamente comica – una donna non più giovane e ricca che propone amore).

Quindici anni fa, i nostri teatri erano luoghi di tumulto. Anche le teste più posate vi si scaldavano entrando, e gli uomini di buon senso partecipavano più o meno alle esaltazioni dei pazzi [...]. Ci si agitava, ci si muoveva, si davano spinte, si andava fuori dai gangheri. E io non conosco situazione più stimolante per lo scrittore. Lo spettacolo cominciava con fatica, era spesso interrotto, ma quando arrivava un momento ben riuscito, suscitava un fracasso incredibile, si continuava a chiedere un bis, ci si entusiasmava dell'attore e dell'attrice. L'entusiasmo si propagava dalla platea ai palchi. Ci si era scaldati all'arrivo, e si andava via ebbri; chi a donne, chi si sparpagliava; era come un temporale che andava a sciogliersi lontano, e il cui suono, dopo che s'era allontanato, si faceva udire ancora per molto tempo. Era un gran bel godere²².

Poi, quando si arriva all'ultima pagina, alle ultime righe de *Le Fils naturel*, il gioco di Diderot si fa scoperto. Dorval, dopo avergli mostrato il suo «spettacolo», e dopo avergli promesso che l'anno successivo avrebbe scritto una seconda pièce, *Il padre di famiglia* (che sarà in effetti, nel 1758, il secondo dramma di Diderot), saputo che l'amico deve tornare due giorni dopo a Parigi, gli propone di incontrare a cena i protagonisti dello spettacolo, gli amici con cui ha condiviso la sua incredibile storia: Rosalie (la sorellastra), Clairville (l'amico, ora suo cognato) e Constance (sorella di Clairville e ora moglie di Dorval). «Diderot» accetta.

Come si fa a non accogliere un uomo presentato da Dorval? Fui uno di famiglia in un momento. Si parlò, prima e dopo cena: di governo, religione, politica, letteratura, filosofia. Ma qualunque fosse l'argomento, riconoscevo sempre il carattere che Dorval aveva dato a ciascuno dei suoi personaggi. Lui stesso aveva il tono della malinconia, Constance della ragione, Rosalie dell'ingenuità, Clairville della passione e io quello della bonomia.

Un colpo di scena nelle ultime cinque parole. Sembra il finale di *Blade Runner*. Sono tutti replicanti, anche il cacciatore di replicanti. Sembra un dramma di Ibsen, uno di quelli in cui alla fine non si capisce più se Nora è bugiarda o è vittima, se Ellida è stata drogata dal marito o è frustata da un bisogno di libertà e responsabilità più grande della paura. Sembra Pirandello.

Alla fine de *Le Fils naturel* anche lo spettatore-autore è un perso-

²² È una descrizione del teatro migliore del suo tempo fatta dallo stesso Diderot nella sua *Lettera a Madame Riccoboni* del 1758, anch'essa pubblicata da Marialuisa Grilli in Diderot, *Teatro*, cit., pp. 318 e sgg.

naggio, in scena con gli altri, è un'altra delle figure create da Dorval (cioè dal *suo* personaggio).

Un mondo alla rovescia.

Il teatro, in un modo o nell'altro, ha sempre rappresentato un mondo alla rovescia: e in genere è la strana vita degli attori a materializzarlo. Talvolta, invece, è quel che accade sul palcoscenico. *Le Fils naturel* e la lotta per il genere nuovo ci mostrano l'attimo in cui uno di questi capovolgimenti si cristallizza, e per il teatro si coagula un nuovo modo di essere mondo alla rovescia: ciò che sta dentro, il mondo complicato e contraddittorio delle verità interiori, diventa quel che lo spettacolo ci mostra. Ce lo addita attraverso quel che i drammi raccontano, certo. Ma soprattutto lo materializza attraverso un modo particolare di manipolare l'attenzione, di creare canali segreti e imprevisi, attraverso la complicata realizzazione di una perfetta, cioè frammentaria, illusione. Attraverso una destabilizzazione di certezze e di luoghi, per lo spettatore, in cui alla fine l'esterno – la scena che si espone ai suoi occhi – viene a coincidere con un viaggio d'esplorazione nel proprio interno.

E come per il romanzo è determinante la lettura solitaria, privata, intima, così, anche a teatro, lo spettacolo del Dramma si fa privato – e intimo e sommerso quanto la lettura, e come quella basato sul coinvolgimento emotivo, su un erotismo vago e diffuso, e sulla propria momentanea cancellazione. Sulla sparizione simulata del proprio io fisico, che va di pari passo con uno sguardo concentrato: perché non è affatto come se lo spettatore «non ci fosse». Ma è come se fosse lì, di fronte a un nodo emotivo che, più gli volta le spalle, più parla proprio a lui, privatamente, e gli parla di problemi suoi, tanto da farlo sentire, nella carne, quasi uno dei protagonisti. Come se fosse contemporaneamente in scena tra gli attori e in un angolo della sala, nascosto. Solo. Costretto a spiare ciò che più è suo.