Rito e mito nel teatro di William Butler Yeats e Giorgio Manganelli

di Fabio Luppi

Tutors: Chiar.mo Prof. Viola Papetti, Chiar.mo Prof. Franca Ruggieri

Coordinatore del dottorato: Chiar.mo Prof. Franca Ruggieri

Tesi di dottorato in Scienze Letterarie

(letterature comparate)

Università degli Studi Roma Tre

A/A 2006/2007

XX Ciclo

Vorrei ringraziare le professoresse Franca Ruggieri e Viola Papetti per avermi seguito costantemente e pazientemente con consigli, moniti ed incoraggiamenti in questi tre anni; sono state guida indispensabile. Un ringraziamento a Lietta Manganelli per avermi fornito attraverso Viola Papetti, interessanti materiali sui lavori teatrali di Giorgio Manganelli. Ringrazio il professor Giorgio Melchiori in primo luogo per avermi aiutato nella ricerca con suggerimenti preziosi, ma in particolar modo per avermi spronato, e a volte anche giustamente rampognato, da sette anni a questa parte, ad andare avanti con impegno e passione in questo tipo di lavoro. Il suo esempio è stato ed è per me la miglior scuola possibile.

Introduzione

> Dall'inizio del secolo […] si delinea un vasto accordo tra la maggior parte dei teorici del teatro sulla necessità di un *ritorno alle origini*. Che si tratti di fare riferimento a una cultura lontana (il Messico, l'Oriente o l'Africa), oppure di valorizzare la nostra passata tradizione occidentale (teatro greco, teatro del Medioevo o teatro elisabettiano), sempre queste forme vengono percepite come modelli esemplari di un teatro primitivo che ha posseduto o mantenuto le virtù di un'arte delle origini, la sola veramente creatrice.[1]

Con questo studio si cercherà di rintracciare come filo conduttore dell'operazione artistica, e più specificamente teatrale, di W.B. Yeats e di Giorgio Manganelli un'idea di riforma del teatro che, opponendosi alle forme realistiche o neorealistiche riconduca l'arte drammatica allo splendore delle sue epoche d'oro, quelle nate dal rito, dalle antiche cerimonie.

Nella prima parte si è cercato di comprendere attraverso i manifesti programmatici del teatro nazionale irlandese quale fosse l'idea di 'teatro del popolo' intesa da Yeats e soprattutto quali implicazioni sottendesse nelle relazioni tra cultura popolare, tradizione orale e teatro. Si è fatto poi cenno al teatro simbolista perché è da questo che Yeats prende spunto inizialmente per portare avanti la sua riforma del teatro (attraverso cioè il rifiuto dell'arte come mercimonio o come rappresentazione della realtà). Il punto cardine di questo nuovo teatro sarà l'idea della performance, della parola nella sua forma fisica, e della danza come retaggio degli antichi rituali. È questa la chiave per arrivare a parlare di rito e mito.

Nelle tre sezioni della seconda parte si sono distinti gli antecedenti illustri consapevolmente scelti da Yeats per dar vita a questa nuova operazione artistica (si tratta delle manifestazioni teatrali che nascono direttamente dal rito: il teatro greco, i *Miracle Plays* medievali, e i drammi Nō

[1] M. Borie, *Antropologia*, in A. Attisani (a cura di), *Enciclopedia del teatro del '900*, Feltrinelli, Milano, 1980, p. 344.

giapponesi) cercando di mostrare come il poeta irlandese abbia pensato di sfruttarli.

La terza parte è dedicata a Giorgio Manganelli. Inizialmente si è cercato di spiegare quale fosse il rapporto tra Yeats, e Manganelli (critico, scrittore e traduttore) notando, tra l'altro, che proprio Manganelli aveva tradotto quattro drammi yeatsiani. Si è quindi passati ad esaminare la poetica teatrale di Manganelli (i suoi scritti teorici) e i suoi drammi, rintracciando la stessa esigenza di un ritorno alle antiche origini rituali del teatro, definite come cerimonie.

Con l'ultima parte, le conclusioni, si definisce il significato profondo delle convergenze tra i due scrittori. Il ruolo dell'autore, in primis, viene messo in discussione da entrambi a favore dell'autonomia della parola poetica. Questo discorso verrà accostato proprio a quello della nascita del mito e del rito, produzioni non del singolo, ma del popolo. La letteratura diviene creazione del profondo sia esso manifestazione della personalità frammentata dell'artista o di una *Anima Mundi*, patrimonio della collettività.

***

Una premessa è però doverosa. Dall'Ottocento in poi, a seguito dell'imborghesimento delle forme teatrali, della morte della tragedia (annunciata, o forse quasi propiziata dall'indagine Nietzschciana sulla sua nascita) e con lo sviluppo del dramma borghese dai clichè che già a fine secolo iniziavano a farsi logori e ripetuti, furono molti gli artisti a sentirsi insoddisfatti dalle possibilità offerte dal teatro moderno.

Tanto W.B. Yeast che Giorgio Manganelli non hanno rappresentato dei fenomeni isolati nel panorama europeo, né tantomeno sono stati i primi in tali operazioni—e nemmeno si vuol qui suggerire che il loro tentativo di riforma sia stato il più riuscito. Si intenda, insomma, che si è ben lontani dal voler

attribuire ai due un valore di merito nei confronti di altri scrittori e drammaturghi.

Per dare però qualche significativo esempio, e collocare il discorso che si sta per intraprendere nel giusto contesto si potrebbe tornare fino al Settecento, quando pare che già la voce di Rousseau si fosse levata contro il teatro a lui contemporaneo. Sarebbe niente, se non si trattasse di un vero e proprio anatema scagliato contro l'istituzione teatrale in genere, contro ogni tipo di performance in ogni epoca. L'esempio di Rousseau, nella sua intransigenza—che potrebbe evocare un nostalgico rimpianto per il bando del teatro indetto dalla rivoluzione puritana di Cromwell—non sarebbe esemplificativo se non vi fosse un distinguo sul teatro greco:

> Poiché la tragedia, per origine, aveva in sé qualcosa di sacro, inizialmente i suoi attori furono valutati come sacerdoti, anziché come saltimbanchi. […] Dal momento che i temi dei drammi riguardavano soltanto quelle memorie nazionali di cui i Greci erano idolatri, gli interpreti erano considerati non già persone intente a giocare con favole, bensì cittadini colti che offrivano in rappresentazione ai loro compatrioti la storia di un popolo. […] Questo popolo poi, tanto entusiasta della propria libertà da voler credere che i Greci fossero i soli uomini liberi per natura, ricordava con vivo senso di piacere le sue antiche sventure e i crimini dei tiranni cui fu sottoposto. I grandi affreschi scenici lo istruivano senza posa su di ciò, dunque non poteva non avere almeno un minimo di rispetto per gli strumenti d'una simile educazione. […] Infine, i loro spettacoli non avevano nulla della meschinità di quelli moderni. I loro edifici teatrali non erano costruiti per avidità di guadagno; non erano chiusi come oscure prigioni; i loro attori non avevano bisogno di sfruttare gli spettatori, né di controllare di sottecchi quanti oltrepassassero la porta della sala, per essere sicuri del vitto.[2]

È Roberto Tessari a rintracciare questo antecedente ponendolo all'"alba di nostalgie per il teatro originario"[3]. Da qui, il passo successivo nel volume di Tessari è Wagner. Yeats nelle *Authobiographies* nomina il compositore tedesco solo un paio di volte in maniera sfuggente[4]. Negli *Essays and*

---

[2] Jean Jacques Rousseau, *Lettre à M. D'Alambert sur son article Genève*, Marc Michel Rey, Amsterdam 1758 ; ed. mod. a cura di M. Launay, Garnier-Flammarion, Paris, 1967, pp. 160-1, citato da Roberto Tessari in *Teatro e Antropologia*, Carocci, Roma, 2004 (traduzione dello stesso Tessari).

[3] Roberto Tessari in *Teatro e Antropologia*, Carocci, Roma, 2004.

[4] Mentre negli interventi sui periodici *Samhain*, *Beltaine* e *The Arrow* (Tutti questi interventi sono ora raccolti nell'ottavo volume delle opere complete di W.B. Yeats curato da Mary Fitzgerald e Richard J. Finneran: W.B. Yeats, *The Irish Dramatic Movement*, Scribner, New York, 2003) lo menziona una prima volta a proposito di un tentato allestimento di un'opera wagneriana da parte di Appia (W.B. Yeats, *Samhain*: 1904—*The play, the player, and the Scene*, in *The Irish Dramatic Movement*, op. cit. pp. 78-79) e una

Introductions[5] il nome di Wagner viene accostato a quelli di artisti illustri che Yeats identificava come veri e propri maestri: Villiers de l'Ile Adam, Maeterlinck, Blake, Rossetti e Verlaine. Yeats aggiunge anche come Wagner avesse passato sette anni ordinando e spiegando le sue idee prima di iniziare la sua musica più caratteristica[6]. È proprio Yeats a porre Wagner come suo antecedente in un'operazione simile a quella che andrà cercando di compiere con il recupero della tradizione celtica:

> Nel nostro tempo la tradizione Scandinava, grazie all'immaginazione di Richard Wagner, di William Morris e del primo, e, a mio parere, miglior Henrik Ibsen, ha creato un nuovo *romance*, e, attraverso l'immaginazione di Richard Wagner, è diventato l'elemento più intenso nelle arti del mondo moderno.[7]

È interessane notare come pressappoco negli stessi anni Thomas Mann esprimesse nei confronti di Wagner le stesse idee, ponendolo come il restauratore del vero teatro, quello che nasceva spontaneamente dal mito nazionale (cioè del popolo) come rituale[8]:

> Quando il coro tragico incedeva danzando intorno alla Timele, il teatro era un tempio. E a Bayreuth, dopo millenni, esso ha ripreso almeno l'apparenza di un evento nazionale e di una sacra funzione in vesti artistiche […]A ogni modo il genio ieratico di Richard Wagner è riuscito a fare di un teatro, di un certo teatro, del suo

---

seconda alludendo più in generale al teatro di Bayereuth (Yeats loda quel teatro dove a nessuno è permesso di entrare nell'auditorium finchè l'atto non è terminato—"nobody is allowed to enter the auditorium until the act is over"—in quanto ogni lavoro, sia esso parlato o cantato e che dipende per il suo effetto su un sentimento elaborato lentamente, o su una crisi che aumenta progressivamente, viene completamente rovinato dalle interruzioni—"all work, whether it be spoken or sung, which depends for its effetc upon slowly elaborated sentiment, or gradually increasing crisis, is all but ruined by interruption". In *The Arrow*: 24 November1906—[NOTES], in *The Irish Dramatic Movement*, op. cit. p.182-3). Mary Fitgerald e Richard J. Finneran ci fanno notare anche che significativamente *The Arrow* aveva l'abitudine di porre ad epigrafe di ogni suo numero proprio una citazione da Wagner (*The Irish Dramatic Movement*, op. cit., p. 283 nota 5).

[5] W.B. Yeats, *Essays and introductions*, Macmillan, London, 1961.

[6] Ibidem:" [Wagner] spent seven years arranging and explaining his ideas before he began his most characteristic music".

[7] W.B. Yeats, "The Celtic Element in Literature", in *Essays and Introductions*, op. cit. p. 186: "In our time Scandinavian tradition, because of the imagination of Richard Wagner and of William Morris and of the earlier and, as I think, greater Henrik Ibsen, has created a new romance, and, through the imagination of Richard Wagner, become all but the most passionate element in the arts of the modern world".

[8] È guardando a Wagner che Thomas Mann scrive il "Saggio sul teatro" del 1907 poi apparso nella rivista Nord und Süd l'anno successivo; numerosi sono gli interventi di Mann su Wagner ("L'arte di Richard Wagner" è del 1911, "Dolore e Grandezza di Richard Wagner" del 1933, "Richard Wagner e l'anello del Nibelungo" del 1937) raccolti in *Nobiltà dello spirito e altri saggi* (a cura di Andrea Landolfi, con un saggio di Claudio Magris), Mondadori, Milano, 1997.

teatro, un luogo sacro, un tempio dei misteri ben al di sopra del mondo teatrale comune.[9]

Mann parla di misteri, e proprio questa parola è estremamente pertinente, perché riconduce alla prima esperienza di teatro occidentale medievale, la prima esperienza che dal culto, dal rito, ritrova la via dell'arte. E anche Mann è consapevole che proprio le antiche cerimonie possano essere l'esempio da cui ripartire per riformare il teatro:

> Ogni funzione rappresentativa ha sempre portato alla cerimonia e al formalismo, ed è proprio il simbolismo del teatro, fondato sulla sua corposità, sulla sua evidenza concreta, l'origine di ogni forma di solennità scenica, che in tale simbolismo trova la sua giustificazione. La scena ha conservato sempre qualcosa di solenne, di compassato, di cerimoniale; e nelle forme più modeste di spettacolo ciò appare più evidente che mai. Quanto di grottescamente cerimoniale si trova ancora nello stile operettistico, che in tale elemento ha una punta di contatto con la vetta più ambiziosa del dramma, la scena del Rütli, La sposa di Messina; per non parlare del teatro conservatore d'Europa, quello francese, in cui ancora oggi, come duecento anni fa, regna un formalismo cerimonioso, quasi da balletto. Da noi è roba passata, addirittura ne ridiamo: noi abbiamo il teatro naturalistico. Eppure, che stile, forma, misura e balletto appartengano alla natura della scena, che il "teatro naturalistico" sia una grossolana contradictio in ediecto, questo, mi pare, torniamo a poco a poco a capirlo anche noi.[10]

Questo saggio di Thomas Mann sarebbe da citare integralmente per quanto è significativo. Basti, per concludere, un'ultima citazione che racchiude il senso ultimo della ricerca teatrale di Yeats e di Manganelli:

> Simbolismo e cerimoniale: ancora un passo avanti, o forse nemmeno più un passo, ed ecco l'azione scenica nel punto in cui diventa rituale, diventa azione sacra, ecco il teatro giunto al suo vertice […]. E credo addirittura che la nostalgia segreta, che l'ambizione estrema di ogni forma di teatro sia il rito, dal quale esso è sorto, tanto presso i pagani quanto presso i cristiani[11].

Ad ogni modo, anche nel teatro italiano si ritrovano esperienze che possono essere ascritte a buon diritto al nostro discorso. Da D'Annunzio con i suoi miti teatrali (e che tra l'altro era considerato da Yeats come un antecedente illustre, essendo uno dei maestri del simbolismo europeo) fino

[9] Thomas Mann, "Saggio sul teatro", in *Nobiltà dello spirito e altri saggi* (a cura di Andrea Landolfi, con un saggio di Claudio Magris), Mondadori, Milano, 1997, p. 1169.
[10] Ibidem pp. 1172-1173.
[11] Ibidem p. 1173.

anche a Pirandello, che al termine della propria carriera decise di abbandonare le forme tradizionali del teatro borghese (che pure stava erodendo dall'interno) per creare anche lui i propri miti con la trilogia di *Lazzaro*, *La nuova colonia* e *I giganti della montagna*.

Ancor più tardi Pier Paolo Pasolini si trova a fare i conti con il mito e più significativamente proprio con il teatro come rito. Una sua pagina, titolata *Manifesto per un nuovo teatro* identifica il teatro rituale come sbocco necessario per il rinnovamento delle forme drammaturgiche. Si identifica questo tipo di teatro come "teatro di Parola contro il teatro della chiacchiera e contro il teatro del Gesto e dell'Urlo"[12], manifestazione di una ulteriore reazione contro il teatro borghese.

Pasolini dichiara che "il teatro è comunque, in ogni caso, in ogni tempo e in ogni luogo, un RITO"[13]. In quanto tale è "il rito archetipico del teatro" che "è […] un RITO NATURALE"[14]. Si distingue il "Rito religioso (misteri e primissimo teatro)" da quello "politico (ateniese)" per arrivare al "rito sociale (teatro borghese)" e al "rito teatrale (metateatro)". Ma "il nuovo teatro è RITO CULTURALE":

> Il teatro di Parola non ha alcun interesse spettacolare, mondano ecc.; il suo unico interesse è l'interesse culturale, comune all'autore, agli attori e agli spettatori; che, dunque, quando si radunano, compiono un "rito culturale"[15].

Insomma, da questo breve disordinato elenco di artisti, tutt'altro che esaustivo (una lista potrebbe essere interminabile), ma semplicemente esemplificativo, sembra che in tanti da Wagner in avanti, abbiano ritenuto opportuno guardarsi indietro, guardare lontano dove l'arte drammatica iniziava a prendere forma, o dove ancora non l'aveva presa affatto, per poter dichiarare che finalmente, sarebbe tornando ancora una volta il momento per

---

[12] Pier Paolo Pasolini, *Manifesto per un nuovo teatro*, in Pier Paolo Pasolini, *Teatro*, Garzanti, Milano, 1973, p. 716.
[13] Ibidem.
[14] Ibidem.
[15] Ibidem.

la convenzione, la decorazione e la cerimonia[16], ovvero per nuove cerimonie e nuovi artifici[17].

In questo scenario si colloca la nostra ricerca. Yeats e Manganelli costituiscono un ponte tra due epoche e due nazioni; motivi e intenti comuni li rendono vicini e illuminano una via percorsa assieme a loro—o prima di loro, o ancora dopo—da tanti artisti e drammaturghi.

[16] W.B. Yeats, *Samhain: 1904*—The play, the Player, and the Scene, in *The Irish Dramatic Movement*, op. cit. p. 79: "The hour of convention and decoration and ceremony is coming again".
[17] Cfr. Giorgio Manganelli, "Cerimonia e artificio", in *Cerimonie e artifici* (a cura di Luca Scarlini), Oedipus, Salerno, 2000.

Parte Prima:

William Butler Yeats, rito e teatro

1-W.B. Yeats: rito e teatro

> Penso che il teatro debba essere riformato nei suoi drammi, nei dialoghi, nella recitazione e negli scenari. Il che equivale a dire che penso non vi sia niente di buono nel teatro di oggi.[18]

La nascita e lo sviluppo degli studi antropologici nelle società occidentali può in una certa misura dirsi foriero di un ideale recupero dei valori di un remoto passato o delle civiltà primitive ancora presenti in luoghi lontani, che vengono presi in esame come oggetto di studio. L'antropologia dà vita a "fantasmi di una società primitiva idealizzata, vicino ai desideri fondamentali […]"[19], assumendo così il ruolo di coscienza critica delle società moderne in seno alle società stesse. Il mito di un'età dell'oro o di un eldorado nascosto agli occhi del mondo moderno riguarda tutti gli aspetti della vita dell'uomo, così che anche nell'ambito delle manifestazioni artistiche attraverso la rievocazione di esperienze originarie e lontane si favoleggia di supposti ideali di purezza e di naturalezza che le forme dei popoli antichi o primitivi possedevano in massimo grado:

> È questa antropologia fornitrice di nostalgie che affascina un teatro ossessionato dalla categoria del primitivo, e che guarda verso l'esterno, o verso l'Altro per tentare di trovare soluzioni a questa crisi delle forme teatrali, che è allo stesso momento percepita come una crisi di tutta la cultura occidentale.[20]

L'interesse di Yeats per l'etnografia, e in particolare per le radici culturali profonde del popolo irlandese, e nel contempo quello per gli studi antropologici lo pongono chiaramente in linea con queste tendenze; sappiamo per certo che già *The Golden Bough* di Frazer, apparso nel 1890, era stato letto da Yeats "probabilmente indottovi dallo studioso di mitologia celtica

---

[18] W.B. Yeats, *Samhain: 1903*, in *The Irish Dramatic Movement*, op. cit. p. 26: "I think the theatre must be reformed in its plays, its speaking, its acting, and its scenary. That is to say, I think there is nothing good about it at present".
[19] Roberto Tessari, *Teatro e antropologia*, Carocci, Roma, 2004, p. 13.
[20] Ibidem p. 13.

Jean Rhys, sicuramente prima del 1899"[21]. L'amore per un'Irlanda incorrotta, che con gli occhi dell'infanzia era rappresentata dalla contea di Sligo della famiglia materna Pollexfen, e in età più matura permaneva nell'immagine della dimora di Lady Gregory a Coole nella contea di Galway, spingeva Yeats a difendere questo mondo naturalmente puro e idealizzato e a recuperarlo per farne la base di partenza della propria esperienza di poeta e drammaturgo: "la ricerca nella tradizione irlandese, sorretta da letture di antropologia e di mitologia comparata […] prepara così le coordinate ove inserire l'oggetto della rappresentazione artistica"[22].

La percezione di questo stato di crisi delle forme teatrali, vista come manifestazione diretta di una crisi più generale di tutta la cultura occidentale fornisce a Yeats il destro per considerare il suo progetto di teatro nazionale irlandese come una prima forma di rinnovamento del teatro *tout court*, una risposta all'impasse culturale in cui riteneva fosse sprofondata l'identità irlandese—impasse identificata nel dilagare del così-detto teatro commerciale—e come riscatto del ruolo dell'artista nella società, cui si chiede assunzione di responsabilità (*Responsibilities*) e impegno artistico mai prono a fini esterni all'opera d'arte e al sentire del poeta (*The king's threshold*).

> È indiscutibile che la perfezione più alta della società umana ha sempre corrisposto con la più alta eccellenza drammatica; e che la corruzione o l'estinzione del dramma in una nazione, dove prima era fiorito, è un segno della corruzione dei costumi e un'estinzione delle energie che sostengono l'anima della vita sociale. Io stesso scaglio la colpa per questo declino delle energie spirituali a intellettuali di cui il signor Martyn e il signor Moore sono convinti, così come lo erano Ruskin e Arnold e Carlyle, su quel commercialismo contro cui questi uomini si batterono.[23]

---

[21] Edoardo Giovanni Carlotti, *Le danze dei simboli*, Edizioni ETS, Pisa, 1993, p. 23n.
[22] Ibidem p. 23.
[23] W.B. Yeats, *Beltaine*: February 1900—Plans and Methods, in *The Irish Dramatic Movement*, Scribner, New York, 2003 p.155: "It is indisputable that the highest perfection of human society has ever corresponded with the highest dramatic excellence; and that the corruption or the extinction of the drama in a nation, where it has once flourished, is a mark of the corruption of manners and an extinction of the energies which sustain the soul of social life. I myself throw the blame for that decline of the spiritual and intellectual energies of which Mr. Martyn and Mr. Moore are convinced, as were Ruskin and Arnold and Carlyle, upon that commercialism on which these men warred […]" (traduzione mia).

Anche Yeats, dunque, vede congiunte la crisi della società e quella della produzione artistica, ne identifica le cause nell'ideologia promossa dalle società commerciali e industriali indicandone come prodotto nell'ambito delle manifestazioni teatrali la moda allora imperante nel teatro inglese, quella definita del "teatro di salotto", che, mettendo in scena "la vita del salotto, la vita rappresentata in molti drammi del teatro comune di oggi, […] differisce molto poco in tutto il mondo e ha […] poco a che fare con lo spirito nazionale"[24]. Il rischio implicito in questo tipo di teatro è quello di divenire del tutto spersonalizzato, non avere attinenza con le peculiarità di alcun luogo e di nessun popolo; un teatro così impersonale, potendo nascere in qualsiasi nazione, non ne rappresenta nessuna ma anzi costituisce la prova del ruolo esiziale per le arti svolto dallo sviluppo dalla società industriale e del commercio, responsabili dell'appiattimento e dell'omologazione delle espressioni teatrali e più in generale artistiche.

Sotto questo punto di vista però, secondo Yeats, l'Irlanda si trovava paradossalmente in una posizione di vantaggio: vedendo lo sviluppo sociale ed economico futuro della propria isola proiettato verso il recupero delle attività tradizionali del territorio, dunque essenzialmente quelle contadine, i danni che le civiltà industriali ponevano in atto in altre nazioni erano probabilmente visti come una minaccia alquanto remota per lo stato irlandese. Un'Irlanda industriale non era concepibile per Yeats (del resto come poteva esserlo, all'epoca), in primo luogo perché egli credeva che la sua isola non possedesse concretamente le caratteristiche favorevoli per l'avvio di un processo di industrializzazione, e in secondo luogo, quand'anche le avesse possedute, non vedeva quale interesse lo stesso popolo irlandese potesse nutrire di stravolgere quelle che erano sempre state le disposizioni naturali della loro terra: in questo senso, il cambiamento, cioè la conversione ad

[24] W.B. Yeats, *The Arrow*, 20 October 1906—"The season's work", in *The Irish Dramatic Movement*, op. cit., p.108: "The life of the drawing-room, the life represented in most plays of the ordinary theatre of today, […] differs very little all over the world, and has […] little to do with the national spirit" (traduzione mia).

un'economia trainata dalle grandi concentrazioni industriali e commerciali era al di là di ogni auspicabilità.

Per onor del vero va riconosciuto che la posizione di Yeats non era poi così intransigente come la si è finora dipinta dal momento che egli non negava del tutto la possibilità che nella così detta "life of the drawing-room" si potessero scorgere caratteri di originalità. Infatti la possibilità di scegliere come proprio tema il salotto borghese viene lasciata aperta dallo stesso Yeats, se nel 1906 scrive:

> Possiamo, sempre che arrivino nuovi drammaturghi, prendere in considerazione la vita dei nostri salotti e vedere se vi è qualcosa di caratteristico, qualcosa che la nostra nazionalità può permetterci di esprimere meglio degli altri, e così creare drammi di quel tipo di vita e permetterci di recitarli in maniera così veritiera, come i drammi di Hauptmann o di Ibsen sulla scena tedesca e scandinava.[25]

Comunque le obiezioni verso questo tipo di teatro, sebbene in parte mitigate, restano forti e non scalfiscono lo scetticismo di Yeats; le difficoltà insite nelle forme del teatro di salotto pur non rappresentando la preclusione a questa strada per i drammaturghi che vogliano provarcisi, convincono Yeats a mantenere la direzione promossa dapprincipio dall'*Irish National Theatre* di un teatro popolare, o meglio di un teatro del popolo, l'unico autenticamente foriero di novità ed espressione sincera e completa degli interessi e dell'immaginazione dell'Irlanda[26].

---

[25] W.B. Yeats, *The Arrow*: 2o October 1906—the season's work, in *The Irish Dramatic Movement*, op. cit. pp. 108-109: "We can, if but the dramatists arrive, take up the life of our drawing-rooms, and see if there is something characteristic there, something which our nationality may enable us to express better than others, and so create plays of that life and means to play them as truthful as a play of Hauptmann's or of Ibsen's upon the German or Scandinavian stage" (traduzione mia).

[26] Si veda come quindi, superata l'idea di provarsi nel "teatro di salotto", ritenuto esperimento possibile ma dagli esiti incerti, Yeats indichi senza ulteriori dubbi la sua scelta di teatro del popolo: "Io stesso non sono interessato in un lavoro di tal genere, e non credo che sia così importante come i critici contemporanei pensano che sia, ma un teatro come noi lo progettiamo dovrebbe fornire un'espressione ragionevolmente completa agli interessi immaginativi del proprio paese. In ogni caso, era più facile, e quindi più saggio, iniziare dove la nostra arte è più dissimile da quella degli altri, con la rappresentazione della vita di campagna." ("I am not myself interested in this kind of work, and do not believe it to be as important as contemporary critics think it is, but a theatre such as we project should give a reasonably complete expression to the imaginative interests of its country. In any case, it was easier, and therefore wiser, to begin where our art is most unlike that of others, with the representation of country life"). W.B. Yeats, *The Arrow*: 20 October 1906—the season's work, in *The Irish Dramatic Movement*, op. cit. p. 109 (traduzione mia).

Così, aborrendo l'idea di un'Irlanda industriale, opponendosi ai danni prodotti da questo tipo di progresso, la via di fuga è verso un passato idealizzato, verso il recupero dei valori tradizionali della propria terra e del proprio popolo:

> in nome del valore delle origini si apre un processo al presente, contro il quale ci si richiama alle virtù del passato. Prima fra tutte, l'autenticità perduta […]. L'antropologia infatti studia le società "autentiche", cioè basate su relazioni personali, su rapporti concreti e diretti tra individui […]. Le relazioni col prossimo si basano su "un'esperienza così globale, su una comprensione così concreta dei soggetti fra loro" che le nostre società moderne hanno perduto. Le hanno perdute soprattutto perché sono società […] dominate dall'espansione delle forme indirette di comunicazione, che, pur allargandone le possibilità di contatto, gli hanno conferito questo carattere di "inautenticità" che è diventato il contrassegno stesso dei rapporti […] tra l'individuo e i suoi contemporanei, tra l'individuo e il suo passato, dato che il contatto vissuto con delle persone—narratori, preti, saggi, anziani—che caratterizza le società di tradizione orale, è completamente sparito[27].

Autenticità e tradizione orale sono strettamente legate; il peccato originale delle società moderne consiste proprio nell'avere allontanato gli uomini dalla possibilità di una comunicazione autentica, e cioè diretta, tra loro. Le manifestazioni artistiche rappresentano un esempio lampante di questa tendenza negativa nel momento in cui il popolo, tanto come fonte autoriale, ovvero come soggetto creatore, quanto come oggetto ispiratore, è stato marginalizzato o addirittura escluso da ogni rapporto diretto con l'arte, considerata nelle culture moderne come un'esperienza elitaria, propria solo delle classi sociali più colte, o più ricche; le letterature occidentali si sono così ritrovate svuotate di quel carattere genuino e nazionale che poteva renderle non solo originali, ma anche capaci di rinnovamento continuo.

Alcuni artisti sentono di dover riparare a questa mancanza e nel 1906 Yeats, lungi dal rinnegare la validità della produzione letteraria inglese, vi trova però il giusto spunto per sottolineare quella che deve intendersi come grossa differenza tra arte inglese e arte irlandese, quella cioè tra un'arte libresca e una popolare; ed è in quest'ultima, conseguentemente, che l'artista

[27] Roberto Tessari, *Teatro e antropologia*, op. cit p. 13.

irlandese può ritrovare il motivo di riscatto per il teatro e per la letteratura irlandese come prodotti di una cultura indipendente e originale:

> La letteratura inglese, la più grande di tutte le letterature eccetto quella greca, resta una letteratura per pochi. Nulla di essa, se non un pugno di ballate su Robin Hood è venuta dal popolo e giustamente gli appartiene, poiché i buoni scrittori inglesi, con poche eccezioni che sembrano accidentali, hanno scritto per una piccola classe colta […] la poesie irlandese e le storie irlandesi erano state fatte per essere pronunciate o cantate, mentre la letteratura inglese, sola tra le grandi letterature, in quanto la più nuova tra di esse, non ha fatto altro che modellarsi nella stampa. [28]

La distinzione sostanziale sembra quindi consistere proprio tra oralità di contro alla stampa, e cioè, come detto poco fa, un mezzo autentico di comunicazione, in quanto rappresentante una comunicazione diretta, e una modalità mediata, indiretta, quindi non autentica. Oralità e autenticità vengono a coincidere, e si sovrappongono ad un altro concetto che sta alla base della nascita delle espressioni artistiche vere, la spontaneità, intesa non come pura istintualità non mediata dall'intelletto, ma come assecondamento delle esigenze naturali di espressione; perciò Yeats può dire che

> La vecchia cultura venne ad un uomo al lavoro; non era a spese della vita, ma un'esaltazione della vita stessa; giunse alla vista come una cerimonia civica che solcasse le strade o come noi stessi che ci abbigliassimo di fronte allo specchio; o arrivò alle nostre orecchie in una canzone quando eravamo piegati sull'aratro o sull'incudine o al grande tavolo dove ricchi e poveri sedevano insieme e ascoltavano il menestrello invitare a passare avanti la coppa di vino e dire una preghiera per Gawain morto. Di certo, arrivò senza un prezzo; non distoglieva nessuno dal proprio amico o dal proprio lavoro; ma era come una donna buona che dà tutto per amore e non è mai gelosa ed è sempre pronta a imbastire tutte le conversazioni quando siamo stanchi.[29]

---

[28] W.B. Yeats, *Samhain*: 1906—Literature end the Living Voice, in *The Irish Dramatic Movement*, op. cit. p. 97: "English literature, the greatest of all literatures but that of Greece, is yet a literature of a few. Nothing of it but a handful of ballads about Robin Hood has come from the folk as belongs to them rightly, for the good English writers, with a few exceptions that seem accidental, have written for a small cultivated class […] Irish poetry and Irish stories were made to be spoken or sung, while English literature, alone of great literatures, because the newest of them all, has all but completely shaped itself in the printing-press" (traduzione mia).

[29] Ibidem, p. 98: "The old culture came to a man at his work; it was not at the expense of life, but an exaltation of life itself; it came in at the eyes as some civic ceremony sailed along the streets, or as we arrayed ourselves before the looking-glass; or it came in at the ears in a song as we bent over the plough or the anvil, or at that great table where rich and poor set down together and heard the minstrel bidding them pass around the wine-cup and say a prayer for Gawain dead. Certainly it came without a price; it did not take one from one's friends and one's handiwork; but it was like a good woman who gives all for love and is never jealous and is ready to do al the talking when we are tired" (traduzione mia).

È dunque in questa direzione che la letteratura irlandese può finalmente trovare la sua strada, diversa tanto da quella della massa del teatro commerciale quanto da quella elitaria e altrettanto falsa delle letteratura inglese contemporanea, entrambe incapaci di rappresentare la dinamicità della vita vera. Dalla vita reale possono risorgere il teatro e l'arte irlandese, e là dove "la vecchia vita immaginativa si ferma, questa va scossa nella vita e mantenuta viva, e in Irlanda è proprio questo il compito del *Gaelic Movement*"[30].

***

Ancora una volta l'autenticità viene ritrovata nella descrizione della vita di campagna, dove per l'appunto il racconto nasce "senza un prezzo", spontaneamente e viene offerto generosamente. Anche per questo il teatro commerciale non può rappresentare nulla di genuino, essendo "il prodotto delle classi sociali alte irlandesi, che misurano tutto in denaro"[31]. Paradossalmente è meglio lavorare su basi meno elaborate, su un tipo di poesia popolare meno esperta nella versificazione e più naif, e così anche incominciare ad allestire rappresentazioni con attori non professionisti[32] per ritrovare quel giusto spirito in cui nei tempi antichi erano nate le prime manifestazioni artistiche.

---

[30] W.B. Yeats, *Samhain*: 1906—Literature and the Living Voice, in *The Irish Dramatic Movement*, op. cit. p. 99: "where the old immaginative life lingers it must be stirred into life, and kept alive, and in Ireland this is the work of the Gaelic Movement."

[31] W.B. Yeats, *Samhain*: 1901, in *The Irish Dramatic Movement*, op. cit., p. 9: "Irish upper classes put everything into money measure."

[32] Anche in questo caso l'esempio viene dal passato remoto, dagli esordi teatrali medievali e da quelli delle prime corti europee del Cinquecento: "in un tempo in cui il dramma era più vitale di oggi, attori non pagati, e attori con ben poca preparazione lo influenzarono profondamente. I *Mystery Plays* e i *Miracle Plays* prendevano i loro attori non molto distanti dalla porta della chiesa, e il dramma classico francese aveva come precursori *performance* greche e latine date da studenti o da persone di qualità" ("at a time when drama was more vital than at present, unpaid actors, and actors with very little training, have influenced it deeply. The Mystery Plays and the Miracle Plays got their players at no great distance from the church door, and the classic drama of France had for a forerunner performances of Greek and Latin Classics, given by students and people of quality […]"). W.B. Yeats, *Shamain* 1904—The dramatic movement, in *The Irish Dramatic Movement*, op. cit., p. 43 (traduzione mia).

> Quando qualcuno tra loro [le classi sociali irlandesi più elevate] inizia a scrivere o a dipingere, gli chiedono: "quanti soldi hai fatto?" "Renderà bene?" oppure dicono, "se fai questo o quello farai più soldi". Il povero commesso irlandese o il ragazzo di bottega, che scrive versi o articoli nel suo breve tempo libero, scrive per la gloria di Dio e del suo paese; e poiché il suo motivo è elevato, non c'è un pensiero volgare negli innumerevoli libricini di ballate che sono stati scritti dai tempi di Cellanan ai nostri. Sono spesso scritti goffamente, poiché sono in inglese e se non hai letto molto è difficile scrivere bene in una lingua che è rimasta separata dalla parlata popolare; ma non hanno un solo pensiero che un uomo semplice e orgoglioso non abbia potuto scrivere. Gli scrittori erano uomini poveri, ma lasciarono misurar le cose in denaro alle classi sociali più elevate. Tutti gli scrittori irlandesi devono scegliere se scrivere come le classi sociali più alte hanno fatto, non esprimendo ma sfruttando questo paese; o se unirsi al movimento intellettuale che ha innalzato il grido che era stato ascoltato in Russia negli anni Settanta, il grido, "per il popolo".[33]

Onde evitare influenze esterne e mantenere per i propri progetti artistici e nella fattispecie teatrali la massima libertà e autonomia, tiene a sottolineare Yeats, i fondatori dell'*Irish National Theatre* non hanno accettato nessun tipo di patronato, tutte le persone coinvolte nel movimento, quantomeno fino al 1907, non ricevono alcun compenso per il loro lavoro. Nel lavoro prodotto tanto gli attori quanto i drammaturghi sono contenti di trovare il loro guadagno.

In questo frangente Yeats non si limita ad indicare la via per la sola costituzione di un teatro nazionale irlandese, il suo è un discorso di più ampio respiro con il quale individua come unico punto di partenza per ogni espressione artistica letteraria dell'Irlanda contemporanea il ritorno alla tradizione letteraria del popolo irlandese, la supremazia dell'oralità sulla parola scritta; la parola cantata, recitata o pronunciata rappresenta il simbolo

---

[33] W.B. Yeats, *Samhain*: 1901, in *The Irish Dramatic Movement*, op. cit., p.9-10: "When anyone among them [the Irish upper classes] begins to write or to paint they ask him, "how much money have you made?" "Will it pay?" Or they say, "if you do this or that you will make more money". The poor Irish clerk or shopboy, who writes verses or articles in his brief leisure, writes for the glory of God and of his country; and because his motive is high, there is not one vulgar thought in the countless little ballad books that have been written from Cellanan's day to this. They are often clumsily written, for they are in English, and if you have not read a great deal, it is difficult to write well in a language which has been separated from the 'folk-speech'; but they have not a thought a proud and simple man would not have written. The writers were poor men, but they left that money measure to the Irish upper classes. All Irish writers have to choose whether they will write as the upper classes have done, not to express but to exploit this country; or join the intellectual movement which has raised the cry that was heard in Russia in the seventies, the cry, 'to the people'." (traduzione mia).

del rapporto genuino tra gli individui di una società, il legame diretto che tiene insieme le persone e che le fa riconoscere come popolo:

> […] quando la letteratura apparteneva ad un popolo intero, le sue tre grandi forme, la narrative, la lirica e la drammatica trovavano la via per le menti degli uomini senza la mediazione della stampa o della carta. La poesia narrativa può ritrovare ancora una volta i suoi menestrelli, la poesia lirica dei cantanti adeguati e la poesia drammatica attori adeguati, [l'artista] deve passare la maggior parte del suo tempo su queste tre arti perdute, e più il suo interesse diventa tecnico, meglio è. [34]

Brian Devine ha acutamente messo in luce l'importanza di questo aspetto dell'opera di Yeats[35] riconducendo la cura per la dizione poetica, e nello specifico per il ritmo, la pronuncia e la versificazione—banalizzando, per tutti gli aspetti uditivi del verso—ad influenze, ma ancora meglio ad un deliberato recupero, delle esperienze poetiche proprie della letteratura popolare irlandese nelle sue differenti manifestazioni. Centro dello studio del Devine è dunque l'oralità come portatrice di significazione, l'idea di una poesia che letta ad alta voce e recitata acquisisce un corpo fisico, non più solo mentale o ideale, e assume per l'ascoltatore la funzione di una formula magica evocatrice di spettri, ovvero di emozioni, derivanti però non tanto dai concetti espressi, o meglio non solo da essi, ma piuttosto dai suoni prodotti.

Secondo Devine, Yeats partendo da uno stile più vicino a quello dei poeti simbolisti o di Walter Pater ("paterian style") inizia a prenderne le distanze dopo il 1900:

> Come il critico Bruce Morris sottolinea, una ragione per la quale Yeats lasciò lo stile del Pater, era per l'incompatibilità di base tra i ritmi nativi della parlata folclorica irlandese e lo stile elaborato e artificiale della poesia simbolista." Non vi poteva

[34] W.B. Yeats, *Samhain*: 1906—Literature and the Living Voice, in *The Irish Dramatic Movement*, op. cit., p. 99: "[…] when literature belonged to a whole people, its three great forms, narrative, lyrical and dramatic, found their way to men's minds without the mediation of print or paper. The narrative poetry may find its minstrels again, and lyrical poetry adequate singers, and dramatic poetry adequate players, he [the artist] must spend much of his time with these three lost arts, and the more technical is his interest the better" (traduzione mia).

[35] Brian Devine, *Yeats, the Master of Sound*, Colin Smythe Limited, Gerrads Cross, 2006.

adattare il ritmo della parlata folclorica irlandese; lo stile irlandese era troppo distante dalle modalità di discorso, dall'accento locale dai quali proveniva Yeats.[36]

Devine rintraccia dunque gli antecendenti illustri che hanno dato vita alla tradizione orale irlandese e che potevano agevolmente fare al caso di Yeats distinguendo tre diverse fonti dirette più una indiretta e meno importante: in primo luogo, dunque, le influenze dell'irlandese sulle strutture sintattiche dell'Hiberno-English (la varietà dialettale dell'inglese parlata in Irlanda); quindi la tradizione delle ballate popolari irlandesi; infine, l'impatto del sistema fonetico del gaelico sul ritmo del verso anglo-irlandese. La tradizione più mediata derivava invece da quelle traduzioni in inglese di poesie gaeliche che cercavano in qualche modo di mantenere le strutture metriche dell'originale. Devine puntualizza altrettanto efficacemente il fatto che sebbene probabilmente in un primo momento le influenze della tradizione inglese romantica, post romantica vittoriana e simbolista, fossero ancora fortemente presenti nella poesia di Yeats, e che nonostante in un secondo momento tutte queste "nuove" influenze più propriamente nazionali iniziassero a farsi forti abbastanza da potersi sostituire alle precedenti, ben presto il poeta acquisì una consapevolezza e una maestria nell'uso del verso da poter piegare al suo scopo tutti i substrati precedentemente acquisiti; ed è a questo punto che "l'elemento celtico della letteratura" diviene uno strumento per sostituire passione poetica al sentimentalismo:

> […] sebbene Yeats per un periodo propagò il mito di un fantasioso Crepuscolo Celtico, alla fine controllava la sua creazione piuttosto che esserne controllato. Mentre in un primo momento promosse il mito, poi lo abbandonò (sebbene serbandosi il diritto di usare—e di alterare se lo riteneva utile—il "ritmo sinuoso" della sua prima poesia) in favore di una tradizione orale e fisica del "corpo" che, rispetto al mito celtico era più autentica per la *gaelic legacy*; un ritorno ai valori che Synge avrebbe delineato molto dopo: "…le cose forti della vita sono necessarie anche in poesia, per mostrare che ciò che è esaltato, o tenero, non è fatto di sangue debole. Si può anche dire, quasi, che prima che il verso possa essere umano, deve

[36] Brian Devine, *Yeats, the Master of Sound*, op. cit. p.73: "As the critic, Bruce Morris, points out, one reason Yeats dropped the Paterian style was because of "the basic incompatibility between the native rhythms of Irish folk-speech and the elaborate, artificial style of symbolist poetry". He could not adapt the rhythms of Irish folk-speech to it; Pater's style was too distant from the speech mode, the local accent, from which Yeats came" (traduzione mia).

imparare ad essere brutale". Una tal visione filo-gaelica, inevitabilmente eliminerebbe il sentimentalismo e, seguendo il nuovo, più terreno, e vocale approccio di Yeats, la sua scrittura diventerebbe necessariamente più sana., meno attenuata e più abrasiva. Ma soprattutto, sebbene nel primo periodo di Yeats si possa effettivamente trovare del sentimentalismo, per esempio in 'The ballad of Father Gilligan' dove una certa pietà popolare striscia per addolcire il racconto, questa è una tentazione alla quale Yeats resisteva nella lotta contro il "corpo". Poiché sebbene per qualche anno si fosse trovato sotto l'incantesimo ammaliatore dei simbolisti, l'istinto di Yeats per la passione sarebbe uscito. Di lì, passione e maschera sarebbero stati sinonimi.[37]

Quello che Devine indica, secondo la definizione dello stesso Yeats, come 'lotta contro il corpo', è un concetto derivante da una delle tante dicotomie che fanno parte del sistema filosofico sistematicamente illustrato in *A Vision*. In particolar modo questa dicotomia è essenziale nel sistema di classificazione delle personalità dell'uomo: la distinzione che essa sottende è tra mente e corpo, e vede il poeta gradualmente identificare la propria personalità, collocandola, a fatica e dopo infinite resistenze, nella sfera d'influenza del secondo. Convinto fino a qual momento di soggiacere completamente alla sfera della mente, Yeats dovrà infine riconoscere che la vera natura della propria personalità poetica è corporea, fisica. Nel caso specifico Devine identifica la poesia muta e libresca con la mente, e inserisce in questa sfera di influenza la poesia simbolista; vi oppone la poesia del corpo, quella orale, meno sonnolenta e più duttile per rappresentare i cambiamenti drammatici dell'espressione. Valorizzare gli aspetti uditivi del verso significa per Yeats recuperare la forma fisica e concreta della parola

[37] Ibidem, p.83: "[…] though Yeats for a time propagated the myth of a fanciful Celtic Twilight, he was ultimately in control of such a creation rather than it controlling him. While at first promoting the myth he then rejected it (though retaining a right to use—and alter as he saw fit—the 'wandering rhythm' of his early poetry) in favour of a physical, oral tradition of 'body' which was truer than 'Celtic' myth to the Gaelic legacy; a return to values that Synge would much later delineate: "…the strong things of life are needed in poetry also, to show that what is exalted, or tender, is not made by feeble blood. It may almost be said that before verse can be human again it must learn to be brutal". Such a Gaelic-like vision would inevitably expunge sentimentality and, following Yeats's new, more earthly, full-voiced approach, his writing would necessarily become more wholesome, less attenuated and more abrasive. Overall, however, although there is indeed some sentimentality to be found in Yeats's early period, for example, in 'The ballad of Father Gilligan' where some folk piety crept in to soften the tale, this is one temptation in the fight against the 'body' which Yeats resisted. For even though he was for some years under the ghostly spell of the Symbolists, Yeats's instinct for passion would out. Thereafter passion and the mask would be synonymous" (traduzione mia).

poetica, e con essa i valori della poesia del passato, ritrovando in questo fondamentale retaggio della tradizione irlandese la capacità di dare impulso alla nascita di una poesia nuova e rinnovata:

> Si potrebbe dire che, a volte, quel che sembra aver motivato il giovane Yeats fosse un desiderio di abbandonare la lotta contro il 'corpo' e un desiderio di ritrovare un'Irlanda più antica […] una società dall'espressione letteraria impegnata, vocale e fisica, di drammatica intensità che, immaginava, pervadesse spontaneamente tutti i campi della vita e che non fosse restrittiva, con danzatori che ondeggiassero con la stessa facilità sulle strade come nelle corti del re. Eppure, sebbene il proposito di Yeats non fosse quello di ri-creare un'Irlanda medievale, ma creare una poesia perfetta 'd'oro battuto e d'oro smaltato' per 'la sacra città di Bisanzio'—gli stessi ingredienti fisici erano necessari in una poesia che sarebbe durata. [38]

L'impulso che porta Yeats, secondo Devine, ad abbandonare gli stilemi propri della poesia simbolista—o meglio a saperli maneggiare ed utilizzare per i propri scopi—nasce dalla convinzione che la poesia moderna abbia perduto la qualità propria della poesia tradizionale, ovvero la forza dell'espressione, naturalmente legata alla dizione poetica, alla parola recitata, letta o cantata. Dunque, l'intuizione fondamentale nasce dall'insegnamento dell'antica poesia orale, contrapposta alla "letteratura moderna" che, "soprattutto la letteratura poetica, è monotona nella struttura ed effeminata nella continua insistenza su certi momenti di forzato lirismo".[39]

L'ideale antico, simbolo della società incorrotta dove il ruolo della letteratura è ancora sacro, parte integrante della società, tramanda la consuetudine che "[…] tutti gli antichi scrittori, gli scrittori mascolini del mondo, [scrivessero] per essere detti o per essere cantati, e in un tempo più tardo per essere letti ad alta voce ad ascoltatori che dovevano capire subitamente o non capire affatto e che non rinunciavano a nulla della vita per

---

[38] Brian Devine, *Yeats, the Master of Sound*, op. cit. p. 92: "One might even say that, at times, what seems to have motivated the youthful Yeats was a wish to relinquish the struggle against the 'body' and a desire to retrieve an earlier Ireland […] a society of committed vocal, physical, and literary expression of dramatic intensity which, he imagined, spontaneously pervaded all areas of living and was not restrictive, dancers surging as easily on the roadway as in the king's courtyard. Yet though Yeats purpose was not to re-create a medieval Ireland, but to make a finished poem 'of hammered gold and gold anamelling…' for the 'holy city of Byzantium'—the same physical ingredients were needed in a poem which would last" (traduzione mia).

[39] W.B. Yeats, *Samhain*: 1906—Literature and the Living Voice, in *The Irish Dramatic Movement*, op. cit. p. 107: "Modern literature, above all poetical literature is monotonous in its structure and effeminate in its continual insistence upon certain moments of strained lyricism" (traduzione mia).

ascoltare, ma sedevano, finito il giorno di lavoro, l'amico accanto all'amico, l'amante accanto all'amante"[40].

***

Perchè l'opera teatrale, come ogni altra manifestazione artistica, torni a riflettere l'autenticità perduta, e quindi la capacità e la forza di rappresentazione, essa deve nascere spontaneamente nella mente creativa dell'artista, "tutti gli studiosi di ogni sorta di antropologia concordano […] nel ritenere che [l'impulso primario che ne determina il realizzarsi] vada individuato entro l'ambito delle pulsioni essenziali"[41]. Per Yeats queste "pulsioni essenziali" traducono un'urgenza personale, una necessità cui l'artista non può sottrarsi e che lo spinge verso l'espressione artistica; quando la poesia nasce da questa necessità, essa può dirsi genuina e dunque arte vera e propria, ma nel momento in cui il fine della creazione è esterno ad essa, allora non si può più parlare di estetica, ma di commercio o di propaganda, che poco hanno a che fare con l'arte. Per questo Yeats arriva a dire:

> Sono un nazionalista, e alcuni dei miei amici più intimi hanno fatto della politica irlandese la ragione della loro vita, e questo mi ha reso familiare con alcuni pensieri, e un caso fortuito ha fatto sì che questi pensieri prendessero fuoco in tal modo che io potessi poi dargli un'espressione drammatica. Una notte feci un sogno molto vivido, e ne ricavai *Cathleen Ni Houlihan*. Ma se qualche necessità esterna mi avesse forzato a non scrivere altro che un dramma dalle intenzioni ovviamente patriottiche, anziché lasciare che il lavoro prendesse forma sotto gli impulsi casuali dei sogni e dei pensieri di tutti i giorni, avrei perso, in breve tempo, il potere di scrivere in maniera commovente su di essi. Avrei potuto sollevare opinioni, ma non avrei toccato il cuore […][42]

---

[40] W.B. Yeats, *Samhain*: 1906—Literature and the Living Voice, in *The Irish Dramatic Movement*, op. cit. p. 107: " […] all the old writers, the masculine writers of the world, wrote to be spoken or to be sung, and in a later age to be read aloud, for hearers who had to understand swiftly or not at all, and who gave up nothing of life to listen, but sat, the day's work over, friend by friend, lover by lover" (traduzione mia).

[41] Roberto Tessari, *Teatro e antropologia*, op. cit., p. 15.

[42] W.B. Yeats, *Samhain*: 1903—an Irish National Theatre, in *The Irish Dramatic Movement*, op. cit., p. 33. "I am a nationalist, and certain of my intimate friends have made Irish politics the business of their lives, and this made certain thoughts habitual with me, and an accident made these thoughts take fire in such a way that I could give them dramatic expression. I had a very vivid dream one night, and I made *Cathleen Ni Houlihan* out of my dream. But if some external necessity had forced me to write nothing but drama with an obviously patriotic intention, instead of letting my work shape itself under the casual impulses of dreams and daily thoughts, I would have lost, in a short time, to power to write movingly upon any theme. I could have aroused opinions, but I could not have touched the heart […]" (traduzione mia).

Essere un nazionalista non significa asservire il proprio teatro alla causa patriottica irlandese perchè l'artista in primo luogo è artista, e solo secondariamente asseconda gli altri attributi della sua personalità. Per descrivere efficacemente questo concetto, si vedano le parole di Italo Calvino a proposito della sua prima esperienza narrativa, *Il sentiero dei nidi di ragno*:

> Più che come un'opera mia lo leggo come un libro nato anonimamente dal clima generale di un'epoca, da una tensione morale, da un gusto letterario che era quello in cui la nostra generazione si riconosceva, dopo la fine della seconda guerra mondiale […] L'esplosione letteraria di quegli anni in Italia fu, prima che un fatto d'arte, un *fatto fisiologico*, esistenziale, collettivo […] Quello di cui ci sentivamo depositari era un senso della vita come qualcosa che può *ricominciare da zero* […] Questo ci tocca oggi, soprattutto: la voce anonima dell'epoca, più forte delle nostre inflessioni individuali ancora incerte. L'essere usciti da un'esperienza—guerra, guerra civile—che non aveva risparmiato nessuno, stabiliva un'immediatezza di comunicazione tra lo scrittore e il suo pubblico: si era faccia a faccia, alla pari, carichi di *storie da raccontare*, ognuno aveva avuto la sua, ognuno aveva vissuto vite irregolari drammatiche avventurose, ci si strappava la parola di bocca. La rinata libertà di parlare fu per la gente al principio smania di raccontare […] ci muovevamo in un multicolore universo di storie. Chi cominciò a scrivere allora si trovò così a trattare la medesima materia dell'*anonimo narratore orale*: alle storie che avevamo vissuto di persona o di cui eravamo stati spettatori s'aggiungevano quelle che ci erano arrivate come racconti, *con una voce, una cadenza, un'espressione mimica*. Durate la guerra partigiana le storie appena vissute si trasformavano in storie raccontate la notte attorno al fuoco, acquistavano già uno stile, un linguaggio, un umore come bravata, una ricerca d'effetti angosciosi o truculenti. Alcuni miei racconti, alcune pagine di questo romanzo hanno all'origine questa *tradizione orale appena nata*, nei fatti, nel linguaggio.[43]

In questa riflessione si ritrova un'esemplificazione (con alcune differenze, si intende) del discorso di Yeats sulla spontaneità della nascita della poesia[44]. Calvino ha scritto un romanzo sulla resistenza non per portare avanti delle argomentazioni politiche o personali, ma per l'esigenza di raccontare, per un istinto 'fisiologico', naturale e necessario i cui presupposti

---

[43] Italo Calvino, presentazione de *Il sentiero dei nidi di ragno*, Mondadori, Milano, 1993, prima edizione, Einaudi, Torino, 1947. Corsivi miei.

[44] Per quanto riguarda il trattamento del mito, un altro scrittore decisamente vicino a Calvino vi si era interessato dimostrando un notevole acume ed una certa preparazione culturale. Cesare Pavese in *Feria d'Agosto* dedica un brano significativo intitolato "Del mito, del simbolo e d'altro". Si veda, a questo proposito il saggio "Cesare Pavese, il mito e la scienza del mito" di Furio Jesi in *Letteratura e mito*, Einaudi, Torino, 1968. Di notevole interesse e sempre sullo stesso tenore, sono anche i due saggi successivi inclusi nello stesso volume, "Cesare Pavese, dal mito della festa al mito del sacrificio" e "Lettere di Cesare Pavese: una confessione dei peccati".

sono stati gettati dalle contingenze storiche. La caratteristica principale del racconto consiste nella sua fisicità e concretezza nell'accezione già vista a proposito dell'oralità; questo romanzo nasce infatti come forma orale, una storia raccontata 'davanti al fuoco', con una sua inflessione 'una voce, una cadenza, un'espressione mimica'. Come dice Yeats, quindi, l'impulso alla rappresentazione è un impulso naturale, spontaneo, e così come per i popoli antichi le prime manifestazioni artistiche o le creazioni di miti nascevano per esigenze pratiche elementari, allo stesso modo con lo stesso spirito di tempi remoti, possono nascere delle mitologie moderne dal racconto diretto tra individuo e individuo, tra un aedo e una sua audience, in qualsiasi momento: nell'antichità, al tempo della resistenza partigiana o in quello della rinascenza celtica.

2-Dal rito al teatro

Le parole di Calvino possono essere a buon diritto esemplificative delle modalità in cui nascono i miti e con loro i rituali ad essi collegati dal momento che è noto che le "credenze si intreccino sempre con delle pratiche"[45]. Il ritorno ad un passato remoto idealizzato non può dunque essere meglio rappresentato che dagli antichi rituali, i primi antecedenti delle forme teatrali. Capire come è avvenuto questo passaggio dal rito al teatro non è possibile, o meglio non è verificabile, non essendoci giunte testimonianze adeguatamente esaustive, perciò si può solo procedere per ipotesi. Tessari ne riporta due illustri, quella di Gordon Craig e quella di Tedeusz Kantor: secondo Craig il vero teatro rimane quello originario del rito e della cerimonia mantenendo il suo carattere di funzione religiosa in "un puro atto di culto gnostico verso l'ineffabile principio creatore", mentre "il mondo dello spettacolo inteso come categoria dell'arte e 'Istituzione di utilità pubblica', non ne è che una mediocre parodia"[46]. Per Kantor, al contrario, la grandezza del teatro nasce proprio dal "tradimento" dell'officiante, che si discosta dalla sacralità del rito e del culto tradizionali per creare qualcosa di completamente indipendente e svincolato.

In questo contesto Yeats sembrerebbe prossimo più ad un'idea craighiana secondo la quale il teatro deve mantenere il carattere pseudo-sacrale degli antichi rituali; il teatro commerciale in questa ottica rappresenterebbe il tradimento del valore originario delle antiche cerimonie. Non si stenta a credere che la posizione di Yeats fosse appunto del tutto allineata con quella di Craig, dal momento che i due intessero rapporti molto stretti e proficui per le realizzazioni delle rispettive messe in scena. Se invece volessimo ritrovare un parallelo tra l'dea yeatsiana di teatro a quella di Kantor bisognerebbe di certo soffermarsi sulla necessità imprescindibile di

[45] Enciclopedia Einaudi, voce *Mito/Rito*
[46] Roberto Tessari, Antropologia teatrale, op. cit., p. 17.

indipendenza del teatro, così come di ogni altra forma d'arte, da qualsiasi vincolo esterno, sia esso politico, religioso o ideologico, indipendenza che per Kantor nasce appunto dall'originale tradimento dell'officiante dell'antica forma rituale religiosa. Per Yeats questo ideale di indipendenza poteva trovare la sua prima ragion d'essere nelle tendenze della poesia simbolista che rappresentavano l'esempio a lui più prossimo di esperienza e di pratica poetica; i propugnatori dell'arte per l'arte erano del resto i primi a cui la poesia di Yeats si poteva accostare quantomeno nelle fasi iniziali della sua attività. In un certo senso si potrebbe vedere questa necessità di indipendenza rappresentata nella parabola di *The land of heart's desire*, dramma del 1894, dove la protagonista, Mary, giovane sposa, si ribella a condurre una vita così come le viene imposta da quattro modelli, quello del suocero, troppo abile e troppo saggio, quello del prete, troppo "grave e troppo orientato a Dio", quello della suocera, "più amaro del mare", e quello del novello marito, "troppo pieno di amore sonnolento". Rivendicando la sua assoluta indipendenza da queste autorità esterne Mary finirà con l'abbandonare la casa della famiglia del marito per seguire gli spiriti e vivere in libertà con loro. Allo stesso modo Yeats, rivendica in più occasioni la necessità di libertà completa e il rifiuto di ogni forma di patronato per il suo teatro a costo di doversi spesso imporre delle rinunce (rifiutando patronati che imporrebbero certi orientamenti ai drammaturghi), o di dover apparire inviso ai sostenitori di qualsivoglia causa, che vorrebbero un teatro politicamente orientato.

Ricercando nel passato remoto la risposta per il rinnovamento dell'arte, e nella fattispecie delle forme teatrali Yeats parla a più riprese di un recupero delle prime forme rituali, che l'antropologia comunemente riconosce come il germe primevo di ogni rappresentazione artistica successiva:

> Il teatro iniziò nel rituale, e non può raggiungere nuovamente la sua grandezza senza richiamare le parole alla loro antica sovranità.[47]

Questa affermazione risale già al 1899 e quindi pone ben presto, e per questo significativamente, un punto di partenza essenziale per gli sviluppi successivi di tutta l'opera teatrale di Yeats, quello del teatro come rituale e del recupero delle vecchie forme che gli erano proprie. Questa idea di teatro non sarà sempre uguale a se stessa, anzi si notano evoluzioni e cambiamenti sostanziali nei drammi del primo periodo rispetto a quelli scritti dopo il 1910 e ancora dopo la scoperta del teatro Nō giapponese, eppure l'idea del teatro rituale è sempre presente sin dall'inizio e con il tempo non farà altro che svilupparsi in diverse direzioni, ma non verrà mai abbandonata. Così, in questo primo passo del 1899 l'accento cade sull'importanza che nel rito hanno le 'parole', centro essenziale dello spettacolo, e sulla necessità di tornare a far loro l'antica sovranità perduta, ovvero la supremazia nei confronti di tutti gli altri elementi che concorrono alla costituzione della rappresentazione drammatica. Si tratta, ancora una volta, della forma fisica della lingua, della lingua vista come performance, tanto più che non trattandosi ormai solamente di poesia, ma di teatro, all'aedo o al narratore deve subentrare l'attore, le cui doti essenziali risiedono proprio nella capacità di restituire potere alla voce.

La polemica di Yeats è rivolta ancora una volta contro le mode del teatro commerciale, con il suo perdersi nell'escogitare espedienti tecnici o complicati macchinari drammaturgici, ma anche contro l'eccessiva attenzione verso gli sforzi di verosimiglianza da parte degli scenografi e degli attori, le cui tecniche di recitazione tendevano a distogliere l'attenzione dall'interpretazione delle battute per far risaltare le capacità mimiche, mattatoriali e istrioniche. Il ruolo dell'attore era agli occhi di Yeats molto più circoscritto, nel senso che la sua parte doveva seguire le fasi della

[47] W.B. Yeats, *Beltaine*: May 1899—The Theatre, in *The Irish Dramatic Movement*, op. cit., p.150. "The theatre began in ritual, and it cannot come to its greatness again without recalling words to their ancient sovereignty" (traduzione mia).

rappresentazione come se fossero i diversi momenti di un rituale liturgico e soprattutto con la consapevolezza che il ruolo dell'attore equivaleva a quello di un officiante:

> […] fintantoché il teatro fu pieno di bellezza poetica, pieno di descrizione, pieno di filosofia, fintantoché le sue parole erano le vesti di pena e riso, gli attori capirono che la loro arte era essenzialmente convenzionale, artificiale e cerimoniosa. [48]

Avendo l'attore moderno perso questa concezione del proprio ruolo, ed essendo sempre meno incline al recupero di queste capacità, come indurito dalle abitudini imposte dalle scuole teatrali, per poter conferire alla parola la capacità di essere nuovamente "le vesti di pena e riso", Yeats decide di trovare i propri attori tra le persone comuni, attori non professionisti, o quantomeno non formati dalle scuole di recitazione, capaci dunque di uniformarsi alle nuove impostazioni volute dal drammaturgo, quelle che tornassero a privilegiare un teatro dove la parola potesse nuovamente assumere la funzione evocatrice di una formula magica, pronunziata dall'officiante e carica di significati tramandati dall'antichità, dal "teatro dell'antica memoria". La recitazione moderna è vista come un ostacolo verso il tentativo di recupero della vera arte drammatica e rituale:

> Noi dobbiamo avere tanto poesia narrativa che drammatica, e stiamo facendo spazio per questo in primo luogo nel teatro, ma anche in questo dobbiamo tornare ad un tempo più antico. La recitazione moderna non è, come la moderna arte teatrale, una *over-elaboration* (iper-elaborazione) della vera arte, ma un completo fraintendimento. Non ha affatto tradizione. È uno sforzo di fare ciò che può solo essere fatto bene dall'attore. E in sé non ha relazione alcuna con la vita.[49]

Quello che si vuole è "a people's theatre", secondo la definizione di Yeats; eppure anche qui bisognerà spiegare che cosa si intenda con tale

---

[48] W.B. Yeats, *Samhain*: 1904—the play, the player, and the scene, in *The Irish Dramatic Movement*, op. cit., p. 73: "[…] as long as drama was full of poetical beauty, full of description, full of philosophy, as long as its words were the very vesture of sorrow and laughter, the players understood that their art was essentially conventional, artificial, ceremonious." (traduzione mia).

[49] W.B. Yeats, *Samhain*: 1906—literature and the living voice, in *The Irish Dramatic Movement*, op. cit. p. 102: "We must have narrative as well as dramatic poetry, and we are making room for it in the theatre in the first instance, but in this also we must go to an earlier time. Modern recitation is not, like modern theatrical art, an over-elaboration of a true art, but an entire misunderstanding. It has no tradition at all. It is an endeavour to do what can only be done well by the player. It has no relation of its own to life" (traduzione mia).

definizione e come questa si possa conciliare con le tendenze elitarie del nuovo teatro che dopo il 1910 si manifesteranno nei nuovi drammi del drammaturgo irlandese. Credo che la definizione di "a people's theatre" possa in un certo senso continuare a rappresentare il teatro di Yeats in tutte le sue fasi, sebbene l'accezione cambi notevolmente a seconda del periodo preso in esame. Se infatti in un primo momento si volesse intendere un teatro del popolo (mai comunque un teatro popolare), ovvero un teatro per tutti alla maniera elisabettiana, idea che doveva essere principio fondante dell'*Abbey Theatre*, successivamente per i drammi di Yeats che seguirono (soprattutto dopo il 1910), l'idea di popolo assunse una funzione per così dire culturale. Questo nuovo teatro poteva cioè dirsi originato dal popolo irlandese nel senso che traeva il proprio spirito nella memoria storica dell'Irlanda, nelle sue consuetudini, nelle tradizioni, nei miti e nelle leggende; un teatro quindi che si fa specchio dei caratteri del popolo assumendo la forma di una "cerimonia civica"[50] che possa essere rappresentata nelle strade così come nei palazzi dei re. La forma adatta a tale scopo è proprio quella del rito, visto come cerimonia, festa del popolo, "a festival"[51], che dapprincipio può somigliare ad un rito collettivo delle antiche società, successivamente ad un rito esoterico per degli iniziati ad un ordine elitario. La sostanza non cambia, tanto ad un rito collettivo quanto ad uno privato o più ristretto partecipano sia gli attori che gli spettatori, perché

> […] il rituale, la più potente forma di teatro, differisce dalla forma ordinaria, perchè chiunque lo ascolti ne è anche un attore.[52]

---

[50] Ibidem, cfr. p. 98: "…the old culture came to a man at his work; it was not at the expense of life, but an exaltation of life itself; it came in at the eyes as some civic ceremony sailed along the streets, or as we arrayed ourselves before the looking-glass …" (traduzione mia).

[51] W.B. Yeats, *Samhain*: 1906—Notes, in *The Irish Dramatic Movement*, op. cit. cfr. p. 188: "Tutte le vere arti, come distinte dalla loro imitazioni meccaniche e commerciali, sono un festival dove è il violinista che chiama il motivo". "All true arts, as distinguished from their commercial and mechanical imitation are a *festival* where it is the fiddler who call the tune" (traduzione mia).

[52] W.B. Yeats, *Samhain*: 1904—the dramatic movement, in *The Irish Dramatic Movement*, op. cit., p. 43: "[…] ritual, the most powerful form of drama differs from the ordinary form, because every one who hears it is also a player" (traduzione mia).

Nella rappresentazione rituale pubblico e attori compiono lo stesso identico percorso:

> Le performance culturali sono riflettenti, in quanto mostrano noi stessi a noi stessi. Sono anche in grado di essere riflessive, risvegliando in noi la coscienza di come vediamo noi stessi. Come gli eroi dei nostri drammi, diventiamo consapevoli di noi stessi, coscienti della nostra coscienza. *Attori e pubblico insieme*, possiamo allora raggiungere la pienezza delle capacità umane, e forse del desiderio umano di auto-osservazione e di provare il piacere che procura il sapere di sapere.[53]

Cambiando la prospettiva di teatro del popolo, e soprattutto la destinazione del nuovo teatro, Yeats si rende poi conto che anche l'*Abbey Theatre* ad un certo punto non può più essere considerato adatto per la rappresentazione dei suoi nuovi drammi, poiché, assumendo questi una dimensione sempre più privata e ristretta, esigono per la loro messa in scena spazi ancora più ridotti, più intimi, dove la vicinanza tra attori e spettatori significhi sì il ritorno ad un teatro rituale in cui chiunque ascolti è egli stesso attore ma più in particolare dove l'idea di teatro si avvicini ad una esperienza iniziatica che appartiene ad una elite; solo in pochi sono ammessi a partecipare a questo rito. L'idea di base resta comunque invariata: non si assiste ad una rappresentazione ma vi si partecipa.

[53] Barbara Myerhoff, citata da Victor Turner in *Dal Rito al teatro*, op. cit., p. 138. Corsivo mio.

3-Il rito e la danza (dalle danze rituali al teatro)

L'importanza rivestita nei drammi yeatsiani più tardi dall'elemento della danza è sottolineata da diversi critici[54]. Francesca Gasparini la identifica come il dato più significativo del rituale teatrale; da qui la definizione dei cinque drammi yeatsiani più maturi di *Plays for dancers*, e l'inserimento di una figura danzante nei momenti chiave del dramma. È dunque anche grazie a questo elemento che il teatro viene ad assumere una chiara valenza simbolica e rituale, di cui Yeats era fortemente consapevole; anzi, lo stretto legame che intercorre tra danza e rito viene esplicitato dallo stesso Yeats in uno dei suoi saggi[55]:

> Gli uomini che vivevano in un mondo in cui ogni cosa poteva scorrere e cambiare e divenire ogni altra cosa; e che vivevano tra grandi dei e passioni dove nel tramonto fiammeggiante, e sotto i tuoni o sotto i temporali, non avevano i nostri pensieri di peso e misura. Questi uomini adoravano la natura e l'abbondanza della natura, e avevano sempre, come sembra, per supremo rituale quella danza tumultuosa tra le colline o nelle profondità dei boschi, dove un'estasi ultraterrena cadeva sui danzatori finché non sembrassero degli dei, o delle bestie simili a divinità, e sentivano che le loro anime superavano la luna; e, come qualcuno pensa, immaginavano per la prima volta al mondo il paese benedetto degli dei o dei morti felici.[56]

Questa citazione palesa come tutte le caratteristiche proprie dei rituali e che ritroviamo nei drammi non siano frutto del caso. Significativamente si

---

[54] Francesca Gasparini dedica più capitoli all'analisi delle danze nei drammi di Yeats: *Yeats e il teatro dell'antica memoria*, Roma, Bulzoni, 2000; ma anche *The tragic drama, William Butler Yeats*, New York & London, Columbia University Press, 1965, di Leonard E. Nathan, che reca significativamente come sottotitolo "Figures in a dance" sottolinea questo aspetto chiave del teatro yeatsiano. Fondamentale poi il quarto capitolo dello studio di Frank Kermode *The Romantic Image*, Routledge & Kegan, 1957, poi Fontana 1971, intitolato significativamente "The Dancer" (pp. 62-106). Infine, il volume di S.C. Ellis, *The plays of William Butler Yeats*. *Yeats and the dancer*, London, Macmillan, 1995.

[55] Sappiamo con certezza che Yeats aveva letto *The Golden Bough* di Frazer; sarebbe intressante sapere se avesse letto l'altro libro che era stato di fondamentale importanza per T.S. Eliot per la composizione del suo *Waste Land*, ovvero *From Ritual to Romance* di Jessie L. Weston. Il capitolo VII di questo volume, intitolato "The Sword Dance", è di particolare rilevanza per la figura dei danzatori nel rituale e per come questa venne trasmessi nei primi ambiti che possiamo definire di teatro primitivo.

[56] W.B. Yeats, *The Celtic Element in Literature*, in *Ideas of Good and Evil*; ora in *Essays and Introduction*s: "men who lived in a world where anything might flow and change, and become any other thing; and among great gods whose passions were in the flaming sunset, and in the thunder and the thunder-shower, had not our thoughts of weight and measure. They worshipped nature and the abundance of nature, and had always, as it seems, for a supreme ritual that tumultuous dance among the hills or in the depths of the woods, where unearthly ecstasy fell upon the dancers, until they seemed the gods or the godlike beasts, and felt their souls overtopping the moon; and, as some think, imagined for the first time in the world the blessed country of the gods and of the happy dead" (traduzione mia).

chiarisce la posizione di Yeats nei confronti della nascita dei miti e degli antichi rituali loro collegati: per Yeats il rito nasce dall'adorazione della natura, proprio sotto forma di danza, la quale, quasi possedesse dei poteri inebrianti capaci di fornire visioni, diviene il mezzo per raggiungere uno stato di pseudo-trance, condizione necessaria per la creazione del mito. Quest'ultimo è dunque concepito come una visione mistica prodotta dall'esecuzione di una danza rituale.

Giustamente la Gasparini pone la distinzione tra i primi drammi e quelli scritti successivamente al 1915, dove il ruolo della danza diventa essenziale allo svolgimento dell'azione, ma mi pare che porre la danza come l'elemento chiave del rito del teatro sia riduttivo nei confronti delle altre componenti rituali presenti nella rappresentazione. La recitazione stessa, vista come espressione verbale ma anche nei suoi movimenti scenici, è organizzata rigidamente come in una celebrazione relogiosa; le parole, nella maggior parte dei casi, sono organizzate in versi (bisogna sempre ricordare che Yeats era in primo luogo un poeta) che si caricano della solennità delle formule rituali; i gesti dell'attore sono quelli di un officiante; tutto partecipa dell'idea di teatro come rito. Per di più è opportuno tenere sempre a mente come per Yeats il centro del dramma fosse la parola nella sua forma fisica; dunque fa bene la Gasparini a sottolineare che il teatro di Yeats è un teatro performativo più che rappresentativo, ma non bisogna identificare meramente la performance con la danza, perché anche gli altri elementi ricordati, quali i movimenti degli attori o dei musici e soprattutto la dizione delle parole sono una performance. In effetti, parlare di "teatro performativo" sembrare in un certo qual modo un'espressione ridondante.

La svolta che ha portato Yeats a dare così grande importanza alla danza rituale nel teatro è certamente identificabile con la scoperta del teatro Nō giapponese, scoperta fatta grazie alla fondamentale influenza di Ezra Pound che, adoperandosi come segretario di Yeats nel periodo in cui si stava

dedicando alla curatela di un'edizione di alcuni drammi Nō iniziata da Ernst Fenollosa, aveva avuto modo di interessare il proprio "datore di lavoro" a questa pubblicazione, tanto che l'edizione finale dei suddetti drammi comparirà con una introduzione che recava in calce proprio la firma del poeta irlandese. Eppure, l'idea originaria del recupero di una danza rituale che potesse portare il teatro a riscoprire le proprie origini era già ben presente nella mente di Yeats: si può dire che le fonti originarie di tale idea, sebbene non altrettanto sconvolgenti e convincenti come quella rappresentata dal teatro Nō (che di fatto rappresentò una vera folgorazione per Yeats, in quanto vi trovò la conferma alle sue idee sul teatro e la prova concreta che i suoi progetti teatrali non erano così assurdi come era forse logico paventare), fossero sostanzialmente due: la prima consiste nelle esperienze occultistiche cui si dedicava—le frequentazioni della Golden Dawn, di Mme Blavatsky, delle idee di Swedenborg e di Blake costituiscono l'antecedente che può a ben diritto dirsi esperienza ed influenza fondamentale per tutta la sua produzione tanto poetica che drammatica. La danza che viene descritta in *Rosa Alchemica* e sulla quale la Gasparini appunta la sua attenzione è chiaramente descrittiva di esperienze legate a quel mondo esoterico di cui certamente il motivo rituale è fondamento. Il recupero di un "teatro dell'antica memoria" nasce anche da questo tipo di esperienze, ed è in esse che va rintracciato il primo impulso verso il recupero della danza.

Ma ancora più forte è senza dubbio l'influenza della poesia estetizzante e simbolista, produttrice di un'immagine indelebile per gli scrittori che fecero parte della cerchia di quei movimenti o che ne subirono l'influenza. La parola immagine non è utilizzata a caso, in quanto è proprio quella che Frank Kermode pone al centro di una sua vecchia ricerca che ha Yeats come oggetto principale. In *The Romantic Image*[57] viene studiato il culto dell'immagine che il romanticismo e più in particolare il simbolismo impongono come elemento

[57] Frank Kermode, *Romantic Image*, Routledge and Kegan Paul Ltd, 1957.

base della nuova poesia. Nel caso di Yeats l'immagine prescelta è quella della ballerina e la ballerina per eccellenza della poesia simbolista non poteva che essere il personaggio di Salomè[58]. Secondo Kermode la figura della ballerina rappresenta l'ideale della bellezza, ma si tratta comunque di una bellezza fisica, molto concreta: "la bellezza di una donna e in particolare di una donna in movimento, è l'emblema dell'opera d'arte o dell'Immagine, […] il culto del corpo parlante e il viso svuotato di significato intellettuale"[59]. Questo tipo di bellezza viene incarnato dalle donne appartenenti alla 'Fase quindici' di *A Vision*, nella quale ritroviamo dunque tanto Maud Gonne, Elena di Troia o Salomè; si tratta di donne che naturalmente producono sconvolgimenti, sebbene non ne abbiano una consapevole intenzione, e la cui bellezza inibisce qualsiasi reazione oppositiva razionale e irrazionale. È così che Elena ha portato alla distruzione di Troia, e Salomè alla decapitazione di Giovanni Battista. Maud Gonne, nel suo piccolo, ha creato altrettanti sconvolgimenti, ma fortunatamente l'era in cui è vissuta non aveva "un'altra Troia da incendiare". In ogni caso Kermode vuole giungere alla conclusione che l'obiettivo di Yeats fosse proprio quello di creare un simbolo attraverso l'immagine della ballerina, il simbolo di una bellezza tutta fisica, in un certo senso pura, e che ormai non può esistere se non nel mondo dell'arte. La Salomè di Oscar Wilde poteva in parte suggerire questa idea, nella sua essenza simbolica[60]: ritroviamo così tanto la Salomè di Mallarmé tanto quella

---

[58] Il mito di Salomè, che solo con alcuni accenni è presente nella Bibbia, viene poi creato ed ampliato sostanzialmente, fino ad assumere l'aspetto dei fondamentali di rito orgiastico di vita e di morte, dai padri della chiesa, evidentemente facendovi confluire figure e situazioni presenti in leggende pagane. Il primo poi ad usufruirne letterariamente in maniera organica fu Heinrich Heine nel suo *Atta Troll* del 1841. Da quella data fino al 1912, Maurice Kraft scrisse di poter enumerare almeno 2789 componimenti moderni scritti in onore di Salomè; siamo in pieno simbolismo. Per tutte le notizie relative al caso e per una lettura della *Salomè* di Oscar Wilde vista come rituale orgiastico pagano, si veda l'articolo di Claudia Corti "La luna rossa e il sole nero. Mito e rito nella *Salomè* di Oscar Wilde", in *La scena ritrovata. Mitologie teatrali del Novecento*, Bulzoni, Roma, 2004, pp. 137-157.

[59] Frank Kermode, *The Romantic Image*, op. cit. p. 71: "The beauty of a woman, and particularly of a woman in movement, is the emblem of the work of art or Image, […] the cult of the speaking body and the face devoid of intellectual meaning". ("la bellezza di una donna, a in particolar modo di una donna in movimento, è l'emblema dell'opera d'arte o dell'immagine, […] il culto del corpo parlante svuotato del significato intellettuale". Traduzione mia).

[60] E come non ricordare, però, a questo proposito la squisita ed arguta consapevolezza di Wilde nell'uso dell'artificio da parte dei decadenti e quindi di se stesso, quando con una splendida mis-en-abime ci impone

descritta in *A rebours* di Huysmans, che altro non è se non la Salomè dipinta da Gustave Moreau. In parte anche per Yeats permane questa aura di *femme fatale*, sebbene per i decadenti, come sottolinea Praz, questo supremo esempio di *belle dame sans merci* raggiunga il patologico, lo stato che in un certo senso caratterizza il gusto del periodo (appunto la tesi di fondo di *La carne la morte il diavolo*)[61]. Ma proprio per questo dalla "romantic agony" dei decadenti, si passa alla "romantic image" di Yeats. Salomè, la danzatrice, per il poeta irlandese ha perso questo suo carattere pseudo-diabolico e la danza non è più, come per i simbolisti, quella "visione eterea ed incorporea, quasi dovesse trattarsi di un puro gioco simbolico di luci, fluttuazioni di veli e linee in movimento, slegato da qualsiasi presenza umana".[62]

Un'importante suggestione per Yeats poteva essere stata un'ulteriore icona sacra dei simbolisti, una Salomè vivente, non più una idealità, ma la sua personificazione nell'immagine della ballerina Loïe Fuller[63] (Marie Louise

---

una Erodiade che "più spietata di Wittgenstein e di Bertrand Russell quando Erode si abbandona perdutamente alle metafore guitte e alle similitudini da casino nei confronti della luna: non ti pare una femminaccia a caccia di druidi negli angiporti? Un'ubriacona che barcolla col fiasco nel cielo blu? […] lei, logica formale e rigorosa come a Vienna o a Cambridge: la luna somiglia alla luna, e basta!" (Alberto Arbasino, *La "Salomè" di Wilde e di Beardsley*, in Oscar Wilde, *Salomè*, Rizzoli, Milano, 1997, p. 9).

[61] Si noti come anche Mario Praz scorga, senza mai far riferimento a Yeats, che il sentire comune, o per adoperare la parola a lui più cara, il gusto proprio degli artisti del decadentismo europeo, da Flaubert a Mallarmé passando per Wilde e Gustave Moreau, portava a identificare la Salomé con Elena di Troia: la Salambo di Flaubert, così come l'erodiade di Verlaine partecipano della stessa natura, quella della *femme fatale*, o *belle dame sans merci*, simboli della bellezza medusea. Così Huysmans descrivendo i due dipinti del Moreau, spiega: "Elle devenait, en quelque sorte, la déité symbolique de l'indestructible Luxure, déesse de l'immortelle Hystérie, la Beauté maudite, élue entre toutes par la catalepsie qui lui raidit les chair et lui durcit les muscles; la Bête monstrueuse, indifférente, irresponsable, insensible, empoisonnant, de même que l'Hélène antique, tout ce qui l'approche, tout ce qui la voit, tout ce qu'elle touche …"(« diveniva in qualche modo la divinità simbolica dell'indistruttibile Lussuria, la dea dell'immortale Isteria, la Bellezza maledetta, scelta fra tutte dalla Catalessia che le irrigidiva le carni e le induriva i muscoli ; la Bestia mostruosa, indifferente, irresponsabile, insensibile, che avvelenava, come Elena greca, tutto ciò che avvicinava, tutto ciò che toccava », trad. di Ugo Dèttore, Milano, Bur, 1982)—Salomé ed Elena partecipano della stessa natura che attrae irresistibilmente lo spirito decadente :" il Moreau ricercherà il tema della bellezza satanica nei miti primitivi, lo tratterà nei quadri del ciclo della sfinge : da quello che fu il successo del Salon del 1864, ove la crudele belva dal volto di femmina imperiosa pianta gli artigli sul petto del languido efebo Edipo, all'acquerello esposto nel 1886 nelle Galerie Goupil, *Le sphinx vainqueur*, ove la Sfinge domina un promontorio irto di cadaveri sanguinanti; lo tratterà nelle *Hélène* esposta al Salon del 1880, ove la donna fatale sfolgorante di gemme incede con andatura catalettica tra i morenti". (Mario Praz, *La carne la morte il diavolo nella letteratura romantica*, Sansoni, Firenze, 1986, pp. 252-253).

[62] Francesca Gasparini, *W.B. Yeats e il teatro dell' "antica memoria"*, op. cit. p. 33.

[63] Si potrebbe dire che il fascino esercitato da questa figura fosse pari a quello che Sarah Bernhardt (1844-1923) esercitava nell'ambito della recitazione. Le tecniche adoperate richiamano in entrambi casi la linea serpentina (o a spirale) che ritroviamo nei manierismi in arte, e che in quel periodo era chiaramente il simbolo dell'Art Nouveau . Nel suo intervento "Canto, Incanto, Disincanto della *Dame aux camélias*" in occasione delle due giornate di congresso intitolate *Verità Indicibili, le passioni in scena dall'età romantica*

Fuller, 1862-1928) la cui figura compare tanto nella poesia *Byzantium* quanto in *Nineteen Hundred and Nineteen*:

> La singolarità delle danze della Fuller non stava tanto in un uso nuovo o spregiudicato del corpo, ma in un'abilità straordinaria di manipolazione di alcuni utensili tecnici. Ella, infatti, aveva ingigantito incredibilmente la gonna della "skirt dance", trasformandola in un abito trasparente e dai lunghi strascichi, in cui avvolgere il corpo. Tutta la danza corrispondeva in una semplice coreografia che esaltava il movimento attraverso la fluttuazione dell'abito, colpito da luci colorate sapientemente manovrate.[64]

Dire che la Fuller aveva "incredibilmente ingigantito" la propria gonna non è affatto una esagerazione. La Gasparini utilizza le giuste parole per descrivere l'eccesso a cui la danzatrice aveva portato le dimensioni del proprio costume di scena. Tant'è vero che Beardsley ne fece una caricatura estremamente divertente ma altrettanto efficace e significativa in cui i lazzi e i drappi che avvolgevano il corpo della Fuller costituiscono l'intero disegno e solo in un angolo nel fondo si possono distinguere i piedi minuti della ballerina. È proprio il caso di citare qui le parole di Yeats "come possiamo distinguere la ballerina dalla danza?" ("how can we know the dancer from the dance?"):

---

al primo '900, tenutesi presso il Castello di Torre in Pietra (Roma) il 16 e 17 novembre 2007 per l'associazione Sigismondo Malatesta, Paola Bertolone ricorda come l'arte recitativa di Sarah Bernhardt fondasse "la sua espressività sul movimento incessante, aereo e a vortice, che è anche la dinamica espressiva del Liberty".

[64] Francesca Gasparini, *W.B. Yeats e il teatro dell' "antica memoria"* op. cit. p. 30n.

Aubrey Beardsley (1872-1898), *Loïe Fuller, The Serpentine Dance*

La suggestione visiva data da un disegno di Thomas Theodor Heine, riprodotto nelle prime pagine di *Romantic Image* di Kermode (e qui sotto riportato) è di gran lunga più efficace di qualsiasi descrizione. Si nota come i drappi utilizzati dalla Fuller producessero movimenti vorticosi ed estremamente accattivanti, e non è difficile scorgere in questi movimenti un invito alla trance, ad una contemplazione avvolgente e quasi ipnotica. Non stupisce che Yeats fosse attratto da questi turbinii di vesti, che ricordano visivamente proprio le immagini per lui così preziose che compongono il sistema di *A Vision*; sembra che questa danza potesse proprio rappresentare una forte suggestione ed un chiaro invito a ritrovare un'immagine concreta, e per di più espressa dal corpo di una danzatrice, delle *gyres* yeatsiane[65], visto

[65] Bisognerà qui ricordare come Giorgio Melchiori individui in delle suggestioni visive (o meglio figurative e grafiche) le principali fonti di ispirazione per Yeats e come queste vadano a fondare un ordine o "pattern" sul quale ruota il pensiero dell'artista. I fattori che in questa direzione contribuiscono alla sua formazione furono la professione del padre, che gli diede da subito una certa dimestichezza con le arti figurative, la predilezione per una certa pittura preraffaellita, dalle rigide stilizzazioni contenenti notevoli residui letterari, la frequentazione di una scuola d'arte, l'interesse per la stilizzazione formale e il simbolismo grafico e visivo di chiara ascendenza esoterica e misteriosofica, e infine il lavoro compiuto per l'edizione delle opere complete di William Blake (del quale è d'uopo sottolineare l'attività, accanto a quella di poeta, di incisore e di acquafortista. Cfr. Giorgio Melchiori, *The Whole Mystery of Art*, Routledge & Kegan Paul, London, 1960 e Giorgio Melchiori, "Yeats, simbolismo e magia" già in *Lo spettatore Italiano*, VIII, 11 Novembre 1955, ora in *Verso i Funamboli*, e-book4free.com, 2003, in particolare le pagine 213-214.

che la danza dei sette veli della Fuller viene espressamente chiamata la "danza serpentina"[66].

[66] Ancora una volta come ci insegna Giorgio Melchiori, questo gusto per le linee serpentine, è riconducibile allo spirito che anima tutti i manierismi delle varie epoche letterarie e artistiche, a partire da John Donne e da Michelangelo, l'insegnamento del quale venne poi esposto organicamente in trattato da un artista di poco successivo, il Lomazzo. Mi sembra necessario qui dare spazio ad una lunga citazione che è però estremamente illuminante, esaustiva nonché utile per una comprensione più profonda del nostro discorso: "Con una felice intuizione Marjorie Nicolson ha definito la crisi spirituale del Cinquecento e del primo Seicento in Inghilterra con l'espressione: *The breaking of the circle* (il cerchio si spezza). Infatti il cerchio, il perfetto "O" di Giotto, era stato da secoli, e sarà ancora per tutto il Seicento, l'emblema della perfezione divina ed umana, l'emblema di un universo in sé concluso e ordinato, con i suoi corpi sferici governati da un complesso sistema di perfetti moti circolari; il cerchio era l'emblema dell'infinito e dell'eterno. Ma in Donne e nei suoi contemporanei si era diffusa la coscienza della irraggiungibilità di tale perfezione. Gli stessi progressi compiuti nello studio dell'astronomia avevano dimostrato come neppure i moti celesti fossero ispirati ad una perfetta circolarità. All'uomo era precluso il godimento della suprema armonia universale: l'armonia stessa era infranta, il cerchio era spezzato. E al cerchio si sostituiva, per l'uomo, il moto lungo una linea serpentina, spiralata, emblematica dei suoi dubbi e delle sue incertezze, del suo vagare alla ricerca di una suprema verità, del suo ondeggiare tra le varie dottrine, e fra spirito e senso. Così Donne dice nella Anatomia del Mondo: «Noi crediamo che i cieli godano della forma sferica, / tutto abbracciando la loro circolare proporzione. / Eppure il loro corso variato e dubitoso, / osservato nelle diverse epoche, costringe / gli uomini a scoprire tante parti eccentriche, / tante diverse linee verticali, tante trasversali, / da sproporzionare quella pura forma… / …né può il sole / descrivere un cerchio perfetto, o mantenere diritta / la sua via neppure per un pollice; / ma dove è sorto oggi / non passa più, e invece con ingannevole linea / passa accanto a quel punto, e così è serpentino». L'universo, il moto dei pianeti, lo spirito dell'uomo, il suo pensiero, la sua poesia non eran più dunque rappresentate da un cerchio perfetto, ma da quella linea serpentina che, non a caso, era proprio, nel campo figurativo, l'elemento più caratteristico dell'arte manierista, quell'avvolgimento lineare che il Lo mazzo faceva risalire ad un insegnamento di Michelangelo stesso: «Dicesi dunque che Michelangelo diede una volta questo avvertimento a Marco da Siena suo discepolo: che dovesse sempre fare la pittura piramidale, seprentinata, e moltiplicata per una, due, e tre… Ma perché sono due forme di piramidi, l'una retta che è presso San Pietro in Roma, e l'altra di figura di fiamma di fuoco, e questo chiama Michelangelo serpentinata, ha il pittore d'accompagnare questa forma piramidale con la forma serpentinata, che è la propria forma della fiamma del fuoco che ondeggia…». Michelangelo invero, che può essere considerato in più di un senso come il fondatore dello stile manierista, sembra aver applicato questo suo principio non solo alle sue opere figurative, ma anche alla sua poesia: nella tortuosità della sua dizione poetica. Tortuosità che è comune sia allo stile che al linguaggio della prima generazione dei poeti metafisici." (Giorgio Melchiori, Introduzione a John Donne, *Liriche sacre e profane, Anatomia del mondo, Duello della morte*, Mondadori, Milano, 1983, pp. xxxvii-xxxviii.

Thomas Theodor Heine (1867-1948), *Loïe Fuller*

Dunque, già ben prima della scoperta del teatro Nō Yeats subiva le suggestioni tanto letterarie quanto teatrali delle figure danzanti: gli antecedenti fino ad ora rintracciati sono quelli che danno il nome ad una delle raccolte poetiche di Yeats: *Michael Robartes and the Dancer*. Dove al simbolo della ballerina si accosta il nome del personaggio che assieme al suo doppio, Aherne, aiuta il poeta—nel mondo immaginifico della *fiction*, naturalmente—a sviluppare il proprio sistema di *A Vision* e che ritroviamo nei racconti di *Rosa Alchemica* come membro illustre della congregazione mistico esoterica che andrà a svolgere la funzione cui il personaggio Yeats viene invitato.

L'apice massimo raggiunto dallo spettacolo di un danzatore nell'opera di Yeats si trova in una delle sue ultime prove drammaturgiche, *The King of the great Clock Tower*. In questo caso, la danza è chiaramente e direttamente legata alla danza dei sette veli della Salomè di Oscar Wilde e lo stesso Yeats sottolinea in primo luogo questo debito verso la pièce del suo connazionale ed in secondo luogo la natura rituale della danza messa in scena:

> La danza con la testa mozzata ricorda l'idea centrale della Salomè di Wilde. Wilde l'aveva presa da Heine, il quale aveva descritto in qualche posto Salomè all'inferno mentre lanciava nell'aria [danzando] la testa di Giovanni il Battista. Heine doveva averla trovata in qualche leggenda religiosa ebraica, poiché essa fa parte dell'antico rituale dell'anno: la dea madre e il dio trucidato. Nella prima edizione di *The Secret Rose* c'è una storia basata sua qualche vecchia leggenda gaelica. Un certo uomo giura di cantare le lodi di una certa donna, la sua testa viene decapitata e la testa canta. […] nel tentativo di trasformare quella storia in un dramma-danzato, ho scoperto che ero andato vicino alla danza di Salomè di Wilde.[67]

Eppure tanto la poesia simbolista quanto l'ambiente delle sette esoteriche altro non sono che antecedenti certamente significativi che lasciano intendere come l'idea di danza rituale potesse essere familiare a Yeats già prima della scoperta del teatro Nō giapponese, vero impulso per l'elaborazione dei nuovi *Plays for dancers*.

L'operazione che Yeats stava cercando di comporre consisteva nel ricreare un teatro rituale che si potesse esprimere in forme decisamene nuove rispetto a quelle delle mode del momento. Per questo i risultati migliori vennero raggiunti con quei drammi scritti dopo aver appreso le tecniche del teatro Nō ed aver intrapreso una strada che non può essere accomunata a quella del teatro tradizionale. I *Plays for Dancers*, *The Cat and the Moon*, *Calvary*, *The Resurrection* e infine, su tutti, *Purgatory* costituiscono un nuovo modo di intendere lo spazio scenico, e possono essere accostati ad un'altra esperienza performativa che pochi anni prima aveva dato una scossa al mondo del balletto: *le Sacre du Printemps* di Igor Stravinsky, del 1913. Tradotto in inglese come *The Rites of Spring*, e dunque non come viene reso alle volte in italiano con "la sagra della primavera", ma ben più significativamente con "i riti della primavera", anche nel caso del *Sacre du Printemps* l'autore si rivolge come fonte di ispirazione, ad un rito primitivo, quello che celebra il cambiamento di stagione; un balletto che doveva inscenare un rito sacrificale

[67] W.B. Yeats, *The Variorum edition of the plays*, p. 1010: "the dance with the severed head, suggests the central idea of Wilde's Salome. Wilde took it from Heine who has somewhere described Salome in hell throwing into the air the head of John the Baptist. Heine may have found it in some Jewish religious legend for it is part of the old ritual of the year: the mother goddess and the slain god. In the first edition of The Secret Rose there is a story based on some old Gaelic legend. A certain man swears to sing the praise of a certain woman, his head is cut off and the head sings. […] In attempting to put that story into a dance play I found that I had gone close to Salome's dance in Wilde's play". (traduzione di Francesca Gasparini).

pagano nella Russia antica all'inizio della primavera, nel quale una giovane adolescente veniva scelta per ballare fino alla morte con lo scopo di propiziarsi la benevolenza degli dei in vista della nuova stagione. L'esecuzione del tutto fuori dell'ordinario stravolse il pubblico presente alla prima a Parigi, al punto che la rappresentazione, che doveva essere un evento d'eccezione, portata in scena dai balletti russi di Diaghilev su coreografia di Nijinskij (che era anche il primo ballerino) non solo fu un fiasco completo, ma pare che ingenerò anche una rissa tra gli spettatori, quasi una rivolta. Insomma, il pubblico non era preparato ad assistere ad uno spettacolo in cui tanto la musica, quanto la danza, seguivano schemi decisamente non usuali, ma che invece venne successivamente e ben presto rivalutata come una pietra miliare nella storia della musica. Non possiamo certo attribuire la stessa funzione al teatro di Yeats, ma sostanzialmente il risultato cui forse si voleva giungere era proprio quello di poter rigettare le fondamenta di un nuovo tipo di rappresentazione artistica, qualcosa che potesse rappresentare una scossa per la formazione di nuovo tipo di teatro sull'esempio delle danze rituali "primitive".

Così nei *Plays for dancers* non si riscontra una danza mistica sul tipo di quella descritta in *Rosa Alchemica*, né una danza eterea ed incorporea vagheggiata dal teatro simbolista, ma una danza rituale mutuata dal Nō Giapponese, una performance molto più controllata—come diceva Yeats "convenzionale, artificiale e cerimoniosa"[68]. Ovviamente i diversi aspetti di queste danze rituali ora evocate concorrono a creare il teatro yeatsiano, e lo stesso autore è pienamente consapevole della differenza ma anche delle comuni caratteristiche di questi tipi di rituali, di cui si ritrova la matrice nei tempi antichi, tanto nelle esperienze religiose quanto profane, nella vita di tutti i giorni e nel lavoro comune che diviene però antica arte, mestiere:

[68] Si veda la nota 48.

> Ho appreso dalla gente stessa, prima di impararlo da qualsiasi libro, che essa non può separare l'idea di un arte e di un mestiere dall'idea di un culto con antiche tecniche e misteri.[69]

Il gioco di parole sotteso allo studio di Giorgio Melchiori[70] su Yeats chiarisce questo aspetto; nella definizione "the whole mystery of art" infatti la parola mystery, così come forse intesa dallo stesso Yeats nel passo appena citato, sta allo stesso tempo ad indicare mistero, ma soprattutto magistero; appunto la locuzione "le antiche tecniche e i misteri" sembra sottendere un'accezione che si potrebbe definire massonica, proprio per le sue qualità di mistero del magistero, il serbare gelosamente i segreti della propria arte; a riconferma di questa tesi si vedano le parole di Piero Boitani che nota come, a proposito di un altro passo yeatsiano in cui il poeta irlandese utilizza la parola "mystery" (si riferisce al racconto "The Magi") anche Seamus Heaney puntualizzi come "Yeats restringa oggettivamente il divario che l'etimologia crea tra mistero e maestria, tra mystery e mastery"[71]. Allo stesso modo la definizione *mystery plays* (dei quali ci occuperemo largamente più avanti) deriva dal primo significato etimologico della parola mistero, anzi più propriamente dal latino *ministerium*, e non da *mysterium* (parole che probabilmente avevano un antico etimo comune) ovvero quello di lavoro artigianale, di professione (*handicraft* diremmo in inglese), proprio perché in quei drammi il lavoro di fabbricazione dei carri in cui si dovevano allestire le rappresentazioni era svolto da gilde di artigiani, che consideravano di grande prestigio la possibilità di lavorare a questi allestimenti. Farsi assegnare il compito di allestire un *mystery* era simbolo del raggiungimento di uno status da parte della gilda. Ma di qui, ancora una volta, il forte intreccio tra nuova e vecchia etimologia; mistero e magistero, voci che si fondono in tempi remoti

---

[69] W.B. Yeats, "What is popular poetry?", in *Ideas of Good and Evil*, ora in *Essays and Introductions*: "I learned from the people themselves, before I learned it from any book, that they cannot separate the idea of an art or a craft from the idea of a cult with ancient technicalities and mysteries" (traduzione mia).
[70] Giorgio Melchiori, *The Whole Mystery of Art*, Routledge & Kegan Paul, London, 1960.
[71] Seamus Heaney, "The making of a music: Reflections on the poetry o Wordsworth and Yeats", in *Preoccupations. Selected Prose 1968-1978*, Faber and Faber, London, 1980, pp.61-78, citato da Piero Boitani nell'introduzione al volume W.B. Yeats, *Opera Poetica*, Mondadori, Milano, 2007, p. XLVI.

per acquisire un unico significato, dal volto massonico dei maestri muratori, appunto artigiani detentori di un sapere da serbare gelosamente, da non divulgare: il loro magistero doveva farsi mistero. Ripercorrere le orme di queste tradizioni lontane per Yeats significa andare a recuperare antichi significati e farli rivivere attraverso il nuovo teatro.

4-Funzione simbolica e allegorica del rito e del mito nel teatro

Il primo indice ad avvertirci che siamo in presenza di una funzione rituale nei *Plays for Dancers* è rappresentato dalle didascalie che regolano i movimenti degli attori in scena, in particolare l'apertura e la chiusura del dramma che avviene anziché con l'apertura o la chiusura del classico sipario, con lo srotolare da parte di attori che figurano come musici (e come coro) di un drappo; non si tratta di una danza, ma i movimenti cadenzati e scrupolosamente descritti da Yeats sembrano imporsi con la stessa meticolosa precisione necessaria nell'organizzazione delle figure della danza. Così, la cauta apertura del drappo e la seguente chiusura indicano la soglia entro cui si svolge la funzione assumendo il ruolo del comune sipario[72]. Questi gesti, il loro essere simboli, il fatto che non siano autoreferenziali ma rimandino all'idea del sipario tradizionale, e che conseguentemente allontanino lo spettatore dalla consuetudine allo stesso tempo complicandola e alludendo ad essa, tutto questo è linguaggio rituale, un linguaggio simbolico, difficile, che richiede un aumento dell'attenzione: il rito implica una scelta per il poetar difficile, del trobar clus sul trobar leu, o per aiutarci con il titolo di una poesia di Yeats manifesta "the fascination of what's difficult".

Il rito si esprime attraverso dei simboli. Così come per il linguaggio letterario, il linguaggio in cui si esprimono i rituali non è diretto. Innanzitutto nel rito, così come nel gioco o nell'arte vi è sempre una "cornice psicologica", ovvero vengono prodotti dei segnali meta-comunicativi che "oppongono le azioni 'messe in cornice', messe 'tra virgolette', alle azioni ordinarie […] la cornice assume due funzioni contraddittorie: l'una segnala che ciò che essa

[72] Cfr. Francesca Gasparini, *W.B. Yeats e il teatro dell'Antica Memoria*, op. cit. p. 116: "questa trovata, che è in parte una coreografia in parte un rito, può far pensare all'apertura e alla chiusura del sipario; cioè può sembrare che Yeats, eliminato il sipario che tanto odiava, l'abbia poi voluto recuperare con un escamotage esotizzante. È questo, infatti, un modo come un altro per determinare i limiti della rappresentazione, fornendo i segnali di inizio e di fine; ma la maggiore complessità della costruzione, la presenza del canto, la composizione ritmica fanno di questa sorta di cornice spettacolare un'appendice di suggestione rituale degna del nuovo teatro yeatsiano. E una sua più sicura derivazione è l'immagine del rapsodo o bardo dei tempi antichi, dell'attore-teatro che apre le porte della visione, dispiegando a terra la sua stuoia e richiudendola alla fine dell'opera".

contiene è fittizio; l'altra fa dimenticare che lo è […]"[73]. Dunque il rito, e attraverso di esso il mito, nasconde un significato altro rispetto a quello letterale, un significato appunto messo tra virgolette, e gli elementi che lo compongono altro non sono che simboli di una realtà differente. Se per i popoli antichi, nell'ambito della mitologia greca e romana questo discorso è sicuramente valido, non è lo stesso per l'uso consapevole che del rito e della mitologia viene fatto nei periodi più tardi. Possiamo parlare cioè di una distinzione tra mitologia primitiva e mitologia colta:

> Nei racconti dei primitivi le parole sono realtà soprannaturali, ciascuna delle quali rappresenta un campo di forza; risvegliano in chi le ascolta le associazioni fornite dall'esperienza; nella nostra concezione, invece, il mito racconta una storia con parole e frasi che ci fanno seguire la trama di un intrigo[74].

Paradossalmente, a questo proposito, le parole di un critico letterario quale George Steiner sembrano ancora più significative rispetto a quelle di un antropologo quale Lévy-Bruhl:

> Le mitologie incentrate sulle abitudini e sugli usi della civiltà occidentale, che ne hanno organizzato il paesaggio interiore, non erano il prodotto di uno spirito individuale. Una mitologia è una cristallizzazione di sedimenti accumulati durante lunghi periodi di tempo. Raccoglie in una forma tradizionale i ricordi e l'esperienza storica primordiale della razza. I grandi miti, che sono il linguaggio della mente nei momenti di stupore o di percezione, si formano con la medesima lentezza del linguaggio stesso […] il sistema cabalistico rievocato da Blake e la magia lunare di Yeats hanno soltanto una tradizione personale ed occulta[75].

Questo motivo viene ripreso da Steiner per evidenziare le cause dell'impossibilità del genere tragico in età moderna, dell'inevitabile morte della tragedia, ed è chiaro che questo tema è strettamente legato proprio alla mitologia e alla ritualità del teatro:

> È incontestabile che la tragedia, nel senso stretto del termine, non possa svilupparsi che quando l'universo di riferimento del dramma sia una mitologia, pienamente

[73] Vedi la voce Rito nell'Enciclopedia Einaudi.
[74] Lévy-Bruhl, 1935, citato nell'Enciclopedia Einaudi, alla voce Mito/Rito.
[75] George Steiner, *La morte della tragedia*, Garzanti, Milano, 1992, p. 279.

> assunta fin dall'ultimo degli spettatori. Quando la mitologia diventa un fenomeno culturale, il dramma diviene asintotico alla tragedia[76].

Ma esulando da questioni riguardanti la riuscita o meno del teatro di Yeats, della possibilità o dell'impossibilità del genere tragico in epoca moderna, le considerazioni di Steiner e di Lévy-Bruhl paiono invece illuminanti se utilizzate per sottolineare un altro aspetto dell'utilizzo del mito e del rituale nell'opera di Yeats, come del resto anche in quella dei tanti drammaturghi simbolisti, e cioè che il binomio mito-realtà, da Wagner in poi, presenta una strana inversione nella sua funzione originaria di simbolo:

> In Wagner c'è la costante presenza dell'elemento mitico. Per la prima volta nell'ambito del teatro musicale è il mito che spiega le vicende del reale e non viceversa. Contrariamente a quello che farebbe un mitologo il quale cercherebbe di spiegare il mito, Wagner intuisce che il mito non è da spiegare ma è, come dire?, lo spiegante[77].

Questo è un passo molto significativo, ma forse c'è bisogno di chiarire cosa si intenda dire quando si parla di nascita di mitologie. Infatti non è corretto sostenere genericamente che un mito nasce in epoca antica, perché si tratta di una grossa approssimazione. È giusto collocare la creazione di qualsiasi mito in epoche preistoriche, sottolineando come questa genesi non è mai individuale, ma sempre collettiva, non nasce dall'artista ma dal popolo, non è un prodotto volontario, un'azione voluta; il mito nasce involontariamente e in maniera spontanea, naturale[78]. Per questo l'uso che ne fa un artista, anche dell'antichità, è già una appropriazione di qualcosa di pre-esistente che non nasce come fenomeno letterario. Con la sua "letterarizzazione" si assiste ad un processo di trasformazione del senso originario del mito:

---

[76] Giuseppe Bartolucci su Lionel Abel, dalla quarta di copertina di Lionel Abel, *Metateatro*, Milano, Rizzoli, 1963, (traduzione di Luigi Ballerini, prefazione di Giuseppe Bartolucci).
[77] Mario Bortolotto, intervistato da Antonio Gnoli, in La Repubblica, venerdi 27 luglio 2007, p. 51.
[78] Cfr. Fritz Graf, "Il mito tra menzogna e «urwahrheit»" in Margherita Rossi Cittadini (cura di), *Presenze classiche nelle letterature occidentali. Il mito dall'età antica all'età moderna e contemporanea*, Gesp. Perugia, 1995.

> […] il lento processo di desacralizzazione porterà il mito, con il suo patrimonio di metafore e di strutture archetipiche, a trasformarsi in "letteratura", e a svolgere la funzione sociale di fornire una visione immaginaria della condizione umana. Proprio il venir meno del suo stretto rapporto con il culto e con la fede, che è quanto dire dei suoi elementi culturali specifici, ha consentito al mito di rinascere nell'invenzione letteraria non più come espressione di un'esperienza divina ma come rappresentazione della condizione esistenziale dell'uomo con tutta la validità e l'autorità che gli sono proprie. Una funzione che Margherite Yourcenar ha con molta efficacia espresso nel saggio introduttivo alla sua Elettra, nel quale spiega le ragioni della sua scelta tematica e formale: "compresi presto che conveniva approfittare una volta di più del credito inesauribile che ci offre il dramma greco, di questa specie di straordinario assegno in bianco sul quale ogni poeta a turno può permettersi di scrivere la cifra che preferisce". [79]

E così può valere anche per Yeats e assieme a lui per i poeti simbolisti francesi. Il mito si dispiega come simbolo inatteso, spesso non codificato o precostituito, e diviene il perno su cui ruota questo nuovo movimento letterario; per questo suo carattere non necessariamente convenzionale può essere di difficile comprensione, "può essere alle volte oscuro"[80], ma senza il simbolo non esisterebbe nuova poesia. Esso è sì un significante ma è allo stesso tempo foriero del significato, e quindi della ragione d'essere della poesia, capace di farci andare oltre il reale, di avere una percezione completa del mondo. Il mito diviene simbolo, o anche allegoria.

---

[79] Bruno Gentili, "Riflessioni su mito e poesia nella Grecia antica", in Margherita Rossi Cittadini (a cura di), *Presenze classiche nelle letterature occidentali. Il mito dall'età antica all'età moderna e contemporanea*, op. cit.

[80] Yeats, "The symbolism of poetry", in *Ideas of Good and Evil*, in *Essays and Introductions*, Macmillan, London, 1961, p. 164.

5-Yeats e il teatro simbolista

> La reazione contro il razionalismo del diciottesimo secolo si è fusa con una reazione contro il materialismo del diciannovesimo, così che il movimento simbolista, giunto all'acme in Germania con Wagner, in Inghilterra con i Preraffaelliti, in Francia con Villiers de l'Isle-Adam e Mallarmé, e in Belgio con Maeterlinck, accendendo l'immaginazione di Ibsen e di D'Annunzio, è certamente l'unico movimento che stia dicendo cose nuove[81].

I rapporti tra Yeats e il movimento del teatro simbolista sono ampiamente documentati; spesso accade che non si è però in grado di distinguere dove incominci una influenza diretta da parte dei simbolisti sul poeta irlandese e dove invece ci troviamo di fronte ad una scelta contemporanea e dunque parallela e indipendente di stessi motivi ed artifici da parte di autori differenti in momenti e luoghi diversi:

> Alcuni tra i drammi di William Butler Yeats assomigliano a quelli del teatro simbolista francese non solo perché sono anche reazioni trascendenti contro il teatro realistico ma perché egli aveva in mente Maeterlinck e Villiers mentre li scriveva. Il debito di *The Shadowy Waters* verso Villiers è chiaro. *The Countess Cathleen* (1892), però, che ha tutte le atmosfere di Maeterlick, fu scritto prima che Yeats lo conoscesse. È difficile dire quale parte degli altri drammi di Yeats derivi dai francesi e quale dal così detto Crepuscolo celtico o dalla tradizione romantica inglese[82].

Innanzitutto sappiamo per certo che Yeats aveva visto l'*Axel* di Villiers de l'Isle-Adam rappresentato a Parigi nel 1894 al Gaïté e ne era rimasto profondamente colpito. Questo dramma simbolista in versi, carico di lunghe

---

[81] W.B. Yeats, "The Celtic Element in Literature", in *Ideas of Good and Evil*, ora in *Essays and Introductions*, op. cit., p. 187: "The reaction against the rationalism of the eighteenth century has mingled with a reaction against the materialism of the nineteenth century, and the symbolical movement, which has come to perfection in Germany in Wagner, in England in the Pre-Raphaelites, in France in Villiers de l'Isle-Adam and in Mallarmé, and in Belgium in Maeterlinck, and has stirred the imagination of Ibsen and D'Annunzio, is certainly the only movement that is saying new things" (traduzione di Rosita Copioli).

[82] Tindall, *Hall and Steinmann*, p. 273, citato da L.E. Nathan, *The Tragic Drama of W.B. Yeats*, op, cit. p. 267n: "Some of the plays of William Butler Yeats resemble those of the French symbolist stage not only because they are also transcendental reactions against the realistic stage but because he had Villiers and Maeterlinck in mind when he wrote them. The debt of *The Shadowy Waters* to Villiers is clear. *The Countess Cathleen* (1892), however, which has all the atmosphere of Maeterlinck, was written before Yeats knew him. It is difficult to say what part of Yeats' other plays comes from the French and what from the so-called Celtic twilights or the English romantic tradition." (traduzione mia).

tirate filosofiche possedeva tutti gli ingredienti necessari per attrarre il gusto del poeta irlandese. Innanzitutto era intriso di dottrine esoteriche dei rosa-croce: Axel rappresenta una sorta di iniziato illuminato e l'oro che si nasconde nel castello è il simbolo magico della potenza occulta. L'idea di fondo che muove il dramma è l'espressione diretta del rifiuto da parte del nuovo movimento simbolista del realismo moderno e della letteratura naturalista. Tutto è giocato sull'antitesi dei due concetti di realtà e idealità, rappresentati dai personaggi di Axel e del cugino Kaspar, suo antagonista.

Infine, proprio la rappresentazione di questo dramma a Parigi ottenne un grande successo, la qual cosa dovrebbe destar meraviglia data la sua natura. L'*Axel* infatti, lungi dal poter essere considerato dramma popolare, proprio per i suoi lunghi monologhi e i suoi simboli perpetrati dall'inizio alla fine, è di assai difficile comprensione e ai limiti della rappresentabilità. Anzi, senza mezzi termini è decisamente un dramma più adatto alla lettura che alla messa in scena. Come si spiega dunque il successo e gli applausi che dal pubblico, nelle serate del 26-27 febbraio del 1894 gli vennero tributati? Il fatto si è che la platea era era gremita di giovani poeti e pittori simbolisti venuti a vedere quello che giustamente poteva dirsi il primo dramma del nuovo movimento, l'antesignano cui tutti guardavano prima di accingersi nell'impresa della realizzazione di una nuova opera; in un certo senso Villiers era visto come il maestro della "scuola simbolista" .

> Evidentemente questa formula teatrale non poteva rivolgersi che a un pubblico di iniziati che accettavano di buon grado il fiume di parole "eccelse" che avrebbe dovuto sostituire l'azione vera di Axel che si realizzava nella mente del protagonista.[83]

Il teatro era quindi diventato un luogo per iniziati, e l'idea non poteva che restare impressa nella mente dell'allora giovane poeta irlandese. Infatti, anche se in prima battuta e per diversi anni, allorché si trovava alla guida

[83] Mariangela Mazzocchi Doglio, *Il teatro simbolista in Francia (1890-1896)*, Roma, Edizioni Abete, 1968, p. 166

dell'*Abbey Theatre*, Yeats cercasse di creare quello che definiva "a people's theatre", ben presto si rese conto che la sua arte non poteva che rivolgersi ad un ristretto gruppo di persone. Per questo i suoi ultimi drammi vennero per lo più rappresentati in salotti allestiti apposta per le rappresentazioni, cui assisteva solo una platea scelta, appunto un manipolo di iniziati, così come era stato per la rappresentazione del dramma di Villiers.

Il debito più forte che Yeats contrasse con l'*Axel* viene pagato con *The Shadowy Waters*, dramma del 1904, poi rivisto nel 1911. La storia è molto semplice: il re Forgeal naviga senza una meta precisa perché gli è stata fatta una profezia secondo la quale troverà in mare aperto un amore ultraterreno. Egli parla con gli spiriti dei morti che lo consigliano e gli danno indicazioni e riesce a tenere a bada i malumori dei suoi marinai, stanchi di viaggiare senza direzione e di esporsi sempre a nuovi rischi, attraverso un'arpa magica. Finalmente incontrano una nave, la assaltano e fanno prigioniera la regina Dectora; questa, dapprima esorta i marinai di Forgeal all'ammutinamento, facendo leva sulle loro perplessità nei confronti della condotta del loro re, ma il tentativo riesce vano perché Forgeal con la propria arpa fa cadere tutti in una specie di trance. Allora Dectora minaccia di buttarsi in mare, ma ancora una volta il re la distoglie da questo intendimento con le note del magico strumento. Solo alla fine, Dectora, confusa arriva a non distinguere il suo vecchio marito dal re Forgeal, che, confuso a sua volta dalla piega degli eventi, prende a dubitare della necessità della sua arte magica. Decide così di lasciar liberi tutti i suoi marinai sulla nave di Dectora e di proseguire con la propria nave e solo con la regina come nuova compagna, nel perenne inseguimento degli spiriti rivelatori.

Il tema di fondo è mutuato direttamente da *Axel*: l'eterno conflitto tra realtà, rappresentata qui dai marinai di Forgeal, che non comprendono i propositi del loro re, e l'idealità, che guida Forgeal all'inseguimento di un bene supremo apparentemente ultraterreno. Al pari di Axel, che,

comprendendo come l'unica alternativa alla vita triviale che la realtà necessariamente comporta decide per il suicidio assieme a Sara, la sua amata, così Forgeal, una volta lasciata andare la sua ciurma di marinai, decide di continuare a viaggiare assieme alla regina Dectora, consapevole che si tratta di un viaggio verso l'indefinito o addirittura verso il nulla; e questa scelta è così prossima alla morte proprio perché si rivolge all'inseguimento di quegli spiriti che non possono appartenere al mondo dei vivi. La conclusione del dramma di Yeats sembra meno drastica di quella di Villiers, ma in realtà lo è solo apparentemente. Nei fatti, la conclusione dei due drammi è conforme alla medesima idea di fondo. Infine, l'interesse di Axel per l'arte magica e i poteri occulti derivati dall'ordine rosacrociano trovano il proprio corrispettivo nel personaggio di Forgeal, che detiene un potere ultraterreno grazie alla possibilità di comunicare con gli spiriti e grazie alla sua arpa. Un nuovo Prospero, si direbbe, capace di creare illusioni per i propri marinai e di asservire potenze ultramondane per ottenere aiuto nella sua ricerca.

Comunque sia, il tema principale della lotta tra ideale e reale è sotteso in tutti i primi drammi di Yeats: da *The Countess Cathleen*, passando per *Cathleen Ni Houlihan* fino a *The Shadowy Waters*. Proprio quest'ultimo in questo senso viene posto da L.E. Nathan come punto di passaggio verso una nuova fase artistica più matura.

***

Sempre a Parigi, nel 1896, Yeats assistette ad un'altra rappresentazione del teatro simbolista francese, l'*Ubu Roi* di Alfred Jarry. Ma in questo caso bisogna sottolineare che il dramma di Jarry è un esempio estremo dell'esperienza teatrale che coinvolse tra il 1890 e il 1896 il *théâtre de l'art* e il *théâtre de l'oeuvre*, i due spazi scenici che vennero preposti ad ospitare le rappresentazioni simboliste. L'*Ubu Roi* rappresenta già un ponte tra teatro simbolista e teatro surrealista, è un dramma il cui canovaccio è praticamente

"nullo dal punto di vista letterario", e diviene così "un'occasione teatrale, un pretesto per fare teatro e in cui attori e pubblico si trovano coinvolti nello stesso modo"[84]. Ma sebbene l'idea di un teatro in cui pubblico e attori svolgono lo stesso ruolo potesse (anche se probabilmente in epoca più tarda) attrarre Yeats (come visto, il rito implica una uguale partecipazione da parte dell'officiante e del pubblico), in questo caso la reazione non fu delle più felici:

> I personaggi sono considerati come bambole, giocattoli, marionette e saltano come rospi legnosi ed io stesso posso constatare che il personaggio principale, una specie di re, porta come scettro una spazzola di quelle usate per pulire i gabinetti. Sentendoci tenuti a sostenere i nostri amici, ci siamo battuti per questa pièce, ma quella notte, all'Hôtel Corbeille, io ero molto triste per la commedia; l'oggettività aveva ancora una volta dimostrato il suo crescente potere. Io dico: dopo Stéphane Mallarmé, dopo Paul Verlaine, dopo Gustave Moreau, dopo Puivis de Chavennes, dopo la nostra personale poesia…dopo le tenui tinte di Conder, cosa è ancora possibile? Dopo di noi il Dio Selvaggio[85].

In questo caso Yeats riconosce di avere il dovere, e così probabilmente con lui Mallermé, di sostenere questo spettacolo, proprio per manifestare una presa di posizione di difesa dell'intero movimento, ma lo spettacolo lo lascia sconcertato. Anche in questo caso, infatti, la rappresentazione partecipa in un certo qual modo delle esperienze primigenie del teatro, ma non si tratta delle rigida funzione religiosa auspicata da Yeats ma piuttosto di un rito collettivo dionisiaco, uno spettacolo dirompente e caotico inneggiante al Dio Selvaggio. *Ubu Roi* rappresenta per Yeats, dunque, una cocente delusione.

Contrastante mi pare invece il giudizio sulla la figura più importante di tutte nello scenario della drammaturgia simbolista, Maurice Maeterlinck. Yeats aveva probabilmente assistito a diverse rappresentazioni dei drammi dell'autore belga, tra le quali, ad esempio, un *Pelléas et Melisande* a Londra il primo luglio 1904, messa in scena, in francese, niente meno che da Sarah Bernhardt insieme all'attrice inglese Mrs. Patrick Campbell (che quattro anni

---

[84] Mariangela Mazzocchi Doglio, *Il teatro simbolista in Francia (1890-1896)*, op. cit. p. 153.
[85] W.B. Yeats, *Autobiographies*, London, 1955, pp. 348-349 in M.Esslin, *Il teatro dell'assurdo*, Roma, Abete, 1975, p. 350.

dopo reciterà all'*Abbey Theatre* la Deirdre di Yeats). Nei saggi raccolti in *The Irish Dramatic Movement* Yeats nomina il drammaturgo belga cinque volte, sempre in maniera sfuggente. In principio sostiene il suo (di Maeterlinck) "indebitamento ad un teatro simile al nostro"[86]. In un secondo momento si spertica in sue lodi, rivolte comunque più in generale alla cerchia degli autori che, come lo scrittore belga, avevano contribuito alle nuove sperimentazioni teatrali nei piccoli teatri di tutta Europa, considerandoli "drammaturghi che hanno scritto nel solo modo in cui la letteratura può essere scritta, esprimendo un sogno che ha preso possesso della propria mente".[87] Eppure allo stesso modo l'autore del *Pelléas et Melisande* viene considerato come un grande drammaturgo che ha finito per tradire con le sue ultime opere la propria vena poetica per assecondare il gusto di un pubblico che non gli apparteneva:

> La retorica di D'Annunzio, il melodramma e lo spettacolo del Maeterlinck più tardo sono le insincerità dei soggettivi, che, essendo uomini molto abili, hanno imparato a tenere una pubblico che non è il loro pubblico naturale. Per essere intelligibili sono costretti a indurirsi, a esternare e a deformare.[88]

In ogni caso Maeterlinck possedeva ovvie attrattive per Yeats. Come tutti i simbolisti nutriva un certo interesse per le sette esoteriche, per il misticismo, per Swedenborg e la tradizione occulta. Anche egli rintracciava una diretta linea di influenza per il teatro simbolista contemporaneo nel dramma greco, e in particolare nella staticità di tale dramma, quella staticità che per Yeats rendeva la rappresentazione un piccolo spettacolo rituale.

---

[86] W.B. Yeats, *Samhain: 1904—the Dramatic Movement*, in *The Irish Dramatic Movement*, op. cit. p. 45: "indebtedness to a theatre somewhat similar to our own".

[87] W.B. Yeats, *Beltaine: May 1899—plans and methods*, in *The Irish Dramatic Movement*, op. cit. p.143: "dramatist who has written in the only way literature can be written, to express a dream which has taken possession of his mind."

[88] W.B. Yeats, *A people's theatre*, in *The Irish Dramatic Movement*, op. cit. p. 133: "The rhetoric of D'Annunzio, the melodrama and spectacle of the later Maeterlinck, are the insincerities of subjectives, who being very able men have learned to hold an audience that is not their natural audience. To be intelligible they are compelled to harden, to externalise and deform" (traduzione mia).

Sembra comunque che quel che più impressionò ed influenzò Yeats, nell'opera di Maeterlinck fossero le intenzioni espresse nei saggi teorici piuttosto che le rappresentazioni vere e proprie dei singoli drammi[89]:

> Apparentemente nessuna delle rappresentazioni di Maeterlinck lo impressionò tanto quanto, ad esempio, l'Axel di Villiers de l'Ile-Adam. Yeats era, come suggerisce Tindall, più interessato ai drammi di Maeterlinck come parte del movimento contro l'esteriorità del realismo contemporaneo e "era affascinato dai simboli ripetuti di Maeterlinck quali gli intrusi misteriosi, i fari, e i pozzi nei boschi."[90]

Più in generale, le atmosfere evocate tanto da *Axel* che da *Pélleas et Melisande* e da *La Princesse Maleine*[91] sono molto simili a quelle che circonfondono i primi drammi di Yeats ed in particolare *The Countess Cathleen*. L'ambientazione anche quando espressamente si riferisce all'epoca contemporanea, come può essere per *Axel*, tende sempre a collocarsi in un limbo al di fuori del tempo. *The Countess Cathleen* è ambientata in Irlanda in tempi remoti[92], *Pelléas et Melisande* in un passato mitico non ben identificato e *Axel*, appunto, in un epoca contemporanea ma dalla quale non si evince nulla riguardo alla sua contemporaneità, anzi, tutta la storia è intrisa di atmosfere luoghi e personaggi dalle fattezze medievaleggianti e favolistiche.

---

[89] Yeats recensì un saggio sul teatro di Maeterlinck, intitolato *The treasure of the humble*, per la rivista Cosmopolis nel 1898.

[90] L.E. Nathan, *The Tragic Drama of William Butler Yeats*, New York and London, Columbia University Press, 1965, p. 57: "Apparently none of the plays of Materlinck impressed him as much as, say, Villiers de l'Ile-Adam Axel. Yeats was, as Tindall suggests, more interested in he Maeterlinck dramas as part of the movement against the externality of contemporary realism and "was fascinated with Maeterlinck's repeated symbols of mysterious intruders, lighthouses, and wells in the woods" (traduzione mia).

[91] Maeterlinck stesso fa risalire l'ispirazione per quei suoi due drammi all'influenza che l'Axel aveva esercitato su di lui. Cfr. M. Maeterlinck, Bulles Bleues souvenirs.

[92] Cfr. W.B. Yeats, *Beltaine: May 1899—Plans and Methods*, in *The Irish Dramatic Movement*, op. cit. p. 145: "Il signor Johnson, nel saggio interpretativo che ha scritto per *The Countess Cathleen*, pone gli eventi che vengono descritti nel sedicesimo secolo. Così come scrisse originariamente il signor Yeats, ma da allora scrisse di aver provato a suggerire in tutto il drama quell periodo, composto di tanti periodi, nel quale sono accaduti gli eventi dei racconti popolari. Il dramma non è storico, ma simbolico, e ha ben poco a che fare con qualsiasi ambientazione nel tempo o nello spazio come in un *auto* di Calderón. Si dovrebbero ricercare la contessa Cathleen, i contadini e i demoni non nella storia, ma, come ha fatto il signor Johnson, nel proprio cuore; e questi costume e questo scenario sono stati scelti perchè preservino l'indefinito". ("Mr. Johnson, in the interpretative argument which he has written for *The Countess Cathleen*, place the events it describes in the sixteenth century. So Mr. Yeats originally wrote, but he has since written that he tried to suggest throughout the play that period, made out of many periods, in which the events in the folk-tales have happened. The play is not historic, but symbolic, and has as little to do with any definite place and time as an *auto* by Calderón. One should look for the Countess Cathleen and the peasants and the demons not in historic, but, as Mr. Johnson has done, in one's own heart; and such costumes and scenery have been selected as will preserve the indefinite", traduzione mia).

Figurativamente potremmo paragonare questi ambienti a quelli dipinti dai pittori preraffaelliti. Sotto questo punto di visto anche lo spettacolo di Jarry si pone sulla stessa frequenza d'onda: infatti, nel 'prologo' viene detto che "l'azione si svolge in Polonia, sarebbe a dire in Nessun Luogo"[93].

Ancora una importante concomitanza con i drammaturghi simbolisti francesi riguarda l'analogo uso che viene fatto delle scenografie. A più riprese Yeats sottolinea nei suoi manifesti di programma per l'*Abbey Theatre* l'importanza di discostarsi quanto più possibile dalle tendenze in voga presso il teatro naturalistico in materia di scene e costumi. I drammi simbolisti dovevano evocare delle scene e dei luoghi, mai descriverli; il realismo delle scenografie, le macchine teatrali sempre più complesse, l'aderenza filologica degli stessi costumi degli attori a quelli del periodo storico rappresentato, tutto questo doveva assolutamente scomparire. Scene e costumi rappresentavano allora delle suggestioni che con l'aiuto dell'immaginazione ogni spettatore poteva tradurre nella propria mente in una immagine personale molto più potente di quanto mai potesse essere una rappresentazione realistica.

> Ispirati dagli attori che recitavano davanti ad una tenda adornata di disegni, abbiamo composto degli scenari, certo, ma degli scenari che sono poco più che delle suggestioni—un disegno con rami e foglie d'oro ricorrenti per una foresta, una grande tenda verde con uno stampino rosso su di essa per portare l'occhio in su per un palazzo, e così via. Ma più importante di tutto ciò, abbiamo cercato il centro della nostra arte là dove gli attori dell'epoca di Shakespeare e di Corneille avevano trovato il loro centro—nel parlato […][94]

Attraverso la parola dell'attore, il pubblico doveva arrivare a comprendere cosa fosse rappresentato dalle scenografie. Era l'attore, in questo caso, che svolgeva il ruolo di guida, portava lo spettatore a cogliere i significati simbolici della scena:

---

[93] A. Jarry, Discorso per la prima di *Ubu Roi*, trad. it. In Carandini, *La melagrana spaccata*, citato da Roberto Tessari, *Teatro e antropologia*, op. cit. p. 185.

[94] W.B. Yeats, *Samhain: 1906—literature and the living voice*, in *The Irish Dramatic Movement*, op. cit. p.101: "inspired by players who played before a figured curtain, we have made scenery, indeed, but scenery that is little more than a suggestion—a pattern with recurring boughs and leaves of gold for a wood, a great green curtain with a red stencil upon it to carry the eye upward for a palace, and so on. More important than these, we have looked for the centre of our art where the players of the time of Shakepeare and of Corneille found theirs—in speech […]" (traduzione mia)

> La parola crea la scenografia come tutto il resto… basta che la messa in scena non disturbi la fantasia ed è importante perciò che sia molto semplice. Se dico "un palazzo meraviglioso", supponete che attraverso complicati artifici si rappresenti bene o male, ciò che può concepire di meglio un pittore decoratore, mai l'effetto prodotto da questo trucco equivarrà per chiunque a "un palazzo meraviglioso"; nell'anima di ciascuno queste due parole equivarranno a un'immagine particolare e conosciuta, e questa immagine non si accorderà mai con la grossolanità di una scenografia: lungi dal collaborare al libero gioco dell'immaginazione la tela dipinta gli nuocerà. La scenografia deve essere una pura finzione ornamentale che completa l'illusione con analogie di colore e di linee col dramma. Quasi sempre basterà un fondale e pochi drappeggi mobili per dare l'impressione dell'infinita varietà di tempo e di luogo. Lo spettatore non sarà più distratto dall'azione di uno scricchiolio sbagliato delle quinte, da un accessorio non intonato, si abbandonerà completamente alla volontà del poeta e vedrà secondo (le ricchezze) del suo spirito figure terribili e affascinanti e paesi immaginari e in cui nessun altro all'infuori di lui penetrerà; il teatro sarà dunque ciò che deve essere: un pretesto per il sogno[95].

Un pretesto al sogno vuol dire che lo scenario ha il compito di creare una immagine che solo l'occhio della mente può vedere, una scenario che ogni spettatore viene indotto a produrre per se stesso in maniera autonoma. Nei drammi yeatsiani questo potere evocatore di immagini viene in più occasioni assunto direttamente dai musici, che, a mo' di coro, recitano una didascalia in forma di poesia, una sorta di invito alla auto-suggestione, alla creazione individuale delle immagini evocate attraverso la propria fantasia. Il primo musico di *At The Hawk's Well* esordisce con le parole: "I call to the eye of the mind"; allo stesso modo, "I call before the eyes" sono i primi motti pronunciati dal musicante in *The Only Jealousy of Emer*.

---

[95] P. Quillard, *De l'inutilité absolue de la mise en scène exacte*, « Revue d'art dramatique », Ier mai 1891, citato da M. Mazzocchi Doglio in *Il teatro simbolista in Francia*, op. cit. pp.201-202 :« La parole crée le décor comme le reste… Il suffit que la mise en scène ne trouble pas l'illusion et il importe pour cela qu'elle soit très simple. Je dis « un palais merveilleux » ; supposez que par des artifices compliqués, on représente, tant bien que mal, ce que peut concevoir de plus beau on peintre décorateur, jamais l'effet produit par ce truc n'équivaudra pour personne à « un palais merveilleux » ; dans l'âme de chacun, ces deux mots évoqueront une image particulière et connue, cette image sera en désaccord avec la grossière représentation scénique ; loin d'aider au libre jeu de l'imagination, la toile peinte lui nuira. Le décor doit être une pure fiction ornementale qui complète l'illusion par des analogies de couleur et des lignes avec le drame. Le plus souvent il suffira d'un fond et de quelques draperies mobiles pour donner l'impression de l'infinie multiplicité du temps et du lieu. Le spectateur ne sera plus distrait de l'action par un bruit de coulisse manqué, par un accessoire discordante ; il s'abandonnera tout entier à la volonté du poète et verra, selon son âme des figures terribles et charmantes, et des pays de mensonge où nul autre que lui ne pénétrera ; le théâtre sera se qu'il doit être : un prétexte au rêve » (traduzione di Mariangela Mazzocchi Doglio).

I drappi che formano lo sfondo della scena sono quindi dipinti estremamente semplici, in cui i pittori usano pochi colori e non devono rappresentare o descrivere, ma solo suggerire:

> Il poeta non può evocare una figura all'occhio della mente se un pittore di secondo ordine ha posto la sua immaginazione di esso davanti all'occhio corporeo; ma la decorazione e la suggestione accompagneranno i nostri umori, e volgeranno le nostre menti verso la meditazione, e allo stesso modo non diverranno invadenti o stancanti. L'attore e le parole che gli sono messe in bocca sono sempre l'unica cosa che conta, e la scena non dovrebbe mai essere completa in se stessa, non dovrebbe mai significare niente per l'immaginazione finché l'attore non è di fronte ad essa.[96]

"La parole" dice Quillard, "the speech" per Yeats. Veicolare questo significato simbolico è dunque compito dell'attore attraverso la propria voce; nella scala di importanza c'è innanzitutto il verso, poi l'attore che lo recita e in fondo la scenografia, che altro non è che un supporto alla realizzazione del dramma:

> Dobbiamo avere un nuovo tipo di arte scenica. Sono stato l'avvocato della poesia contro l'attore, ma sono l'avvocato dell'attore contro lo scenario.[97]

Queste tendenze presero piede in primo luogo in Francia per poi diffondersi in tutta Europa:

> Alla rappresentazione illusionista si oppone la convenzione teatrale. Questa rivolta e questa riforma si manifesta dapprima in Francia (Paul Fort e il *Théâtre de l'Art*, Lugné-Poe e *l'Œuvre*) per raggiungere successivamente la Svizzera (A. Appia), l'Inghilterra (G. Craig) la Germania (P. Behrens, M. Reinhardt, Fuchs e Erler), la Russia (Balletti Russi, Meyerhold). Ma non costituiscono un fenomeno isolato, corrispondono all'evoluzione generale delle arti, della letteratura e delle idee, alla rimessa in discussione dei valori acquisiti in tutti i campi della vita artistica. In una prospettiva più propriamente teatrale si inseriscono gli animatori e i registi innovatori che consapevoli della decadenza dell'arte drammatica in tutte le sue forme (letteratura drammatica, mezzi scenici) dell'avvilimento del teatro (commercializzazione, lusso eccessivo, sovraccarico di decorazioni) auspicano di

---

[96] W. B. Yeats, *Samhain: 1904—the play, the player, and the scene*, in *The Irish Dramatic Movement*, op. cit. p. 78: "The poet cannot evoke a picture to the mind's eye if a second rate painter has set his imagination of it before the bodily eye; but decoration and suggestion will accompany our moods, and turn our minds to meditation, and yet never become obtrusive and wearisome. The actor and the words put into his mouth are always the one thing that matters, and the scene should never be complete of itself, should never mean anything to the imagination until the actor is in front of it" (traduzione mia).

[97] W.B. Yeats, *Samhain: 1904—the play, the player, and the scene*, in *The Irish Dramatic Movement*, p.77: "We must have a new kind of scenic art. I have been the advocate of the poetry as against the actor, but I am the advocate of the actor as against the scenery" (traduzione mia).

> rigenerare il teatro, in una parola di "riteatralizzarlo", ridargli la dignità di arte indipendente.[98]

I drammaturghi simbolisti francesi inaugurarono un prolifico sodalizio con quei pittori contemporanei che condividevano le loro stesse concezioni artistiche. Il connubio di arte pittorica e teatro produsse scenografie per tutti i drammi simbolisti dell'epoca, da *L'Intruse* di Materlinck all'*Ubu Roi* di Jarry, solo per citarne i più famosi. Gli artisti, nella fattispecie i pittori Maurice Denis, Vuillard, Bonnard e Paul Ranson si incontravano presso un appartamento di rue Pigalle assieme a Paul Fort e Lugné-Poe, i direttori dei due teatri simbolisti (rispettivamente del *Théâtre de l'Art*, e *l'Œuvre*) per discutere insieme le scenografie degli spettacoli a venire. Così Maeterlinck accettò per il suo *Pelléas et Melisande* le scene montate da Paul Vogler, sottolineando come, secondo la nuova estetica simbolista, fossero sufficienti

> due scenografie d'imprecisione, due specie di tele di fondo…perché seriamente per i drammi d'anima il ruolo dei portanti può ridursi quasi a nulla[99].

Yeats fu probabilmente meno fortunato, non c'erano tra i suoi conoscenti tutti quei nomi illustri di pittori che avrebbero potuto fare alla bisogna. In ogni modo la sua linea di condotta per quel che riguarda scenari e scenografie, sulla scia del rifiuto di qualsivoglia tendenza realistica o commerciale, seguiva fedelmente gli stessi precetti adottati dai simbolisti francesi. Così per

---

[98] D. Bablet, *Esthétique générale du décor de théâtre de 1870 à 1914*, Paris, ed. du Centre national de la Recherche Scientifique, 1965, citato da M. Mazzocchi Doglio in *Il Teatro Simbolista in Francia*, op. cit. p. 191: "à la représentation illusionniste on oppose la convention théâtrale. Cette révolte, cette réforme se manifeste d'abord en France (Paul Fort et le *Théâtre de l'Art*, Lugné-Poe et *l'Œuvre*) pour gagner successivement la Suisse (A. Appia), L'Angleterre (G. Craig), L'Allemagne (P. Behrens, M. Reinhardt, Fuchs et Erler), la Russie (Ballets Russes, Meyerhold). Elles ne constituent pas un phénomène isolé, elles correspondent à l'évolution générale des arts, de la littérature et des idées, à la mise en question des valeurs admises qui touche tous les domaines de la vie artistique. Elles s'inscrivent également dans le cadre d'un mouvement plus proprement théâtral: les animateurs et metteurs en scène novateurs sont conscients d'une décadence de l'art dramatique sous toutes ses formes (littérature dramatique, moyens scéniques) d'un avilissement du théâtre (commercialisation, luxe outrancier, surcharges décoratives). Il souhaitent régénérer le théâtre, le "rethéâtraliser", en un mot, lui redonner sa dignité d'art indépendant" (trad. di M. Mazzocchi Doglio).

[99] G. Docquois, *Conversation avec Maurice Maeterlinck*, "Journal", 17 mai 1893, citato da M. Mazzocchi Doglio, *Il teatro simbolista in Francia*, op. cit. pp. 210-211: "deux décors d'imprécision, deux sortes de toiles de fond… car sérieusement, pour les drames d'âme, le rôle des 'portants' peut se réduire à presque a rien" (traduzione di M. Mazzocchi Doglio).

la sua *Cathleen Ni Houlihan* si fece aiutare dall'amico A.E. per costituire una scenografia simbolica ed essenziale:

> I costumi e gli scenari, che sono stati disegnati dallo stesso A.E., mi sono sembrati buoni sebbene non mi sembrassero abbastanza semplici. Erano più semplici rispetto ai costumi e agli scenari dei palchi ordinari, ma io vorrei vedere drammi poetici, che cercano di tenere a distanza dalla vita di tutti i giorni ciò che può mantenere una emozione imperturbata, messi in scena con due o tre colori. Lo sfondo […] dovrebbe, penso, essere pensato così come vengono pensati gli sfondi dei ritratti. Spesso non c'è bisogno che di un singolo colore, con forse qualche forma sfumata che suggerisca gli alberi o le montagne.[100]

***

Da questo punto di vista, infine, l'altro grande caposaldo cui poter fare riferimento non poteva essere che Gordon Craig, che Yeats conosceva personalmente e con il quale in diverse occasioni provò a collaborare, anche se nessun suo dramma venne alla fine portato in scena dal Craig. Sappiamo però che i due ebbero una prolifica corrispondenza, e che l'idea craighiana di scenografie composte da pannelli venne adottata da Yeats per diversi drammi proposti all'*Abbey Theatre* (per queste rappresentazioni fu proprio Craig a fornire degli *Screens* di propria invenzione). Inoltre proprio Craig fornì a Yeats un modellino di propria fabbricazione che riproduceva, in piccolo, il teatro e le sue scenografie, e su questo, ci dice l'autore irlandese, egli ebbe modo di iniziare concretamente a provare e a riprovare i propri drammi, avviare da solo le prime trovate registiche delle rappresentazioni a venire, studiando i movimenti degli attori sul palco e la loro resa scenica, gli scenari e la collocazione delle scenografie, l'efficacia delle proprie battute e la loro collocazione fisica nella dimensione reale del teatro. Pare che Yeats fosse entusiasta di questa piccola trovata.

---

[100] W.B. Yeats, *Samhain: 1902*, in *The Irish Dramatic Movement*, op. cit. p. 13: "I thought the costumes and scenery, which were designed by A.E. himself, good, too, though I did not think them simple enough. They were more simple than ordinary stage costumes and scenery, but I would like to see poetical drama, which tries to keep at a distance from daily life that it may keep its emotion untroubled, staged with but two or three colours. The background […] should, I think, be thought out as one thinks out the background of a portrait. One often needs nothing more than a single colour, with perhaps a few shadowy forms to suggest wood or mountain" (traduzione mia).

Le idee dei due a proposito di scenografia così come di costumi erano assai simili; innanzitutto il filo comune si dipanava dallo stesso sentimento di repulsione per la decadenza del teatro contemporaneo, chiaramente identificato con le tendenze verso la verosimiglianza e il realismo. L'idea di imbonire o di ingraziarsi il pubblico attraverso le meraviglie dei sofisticati macchinari per la scena o con grandiose scenografie realistiche non era affatto nelle loro corde; scenografo e regista dovevano al contrario mantenere la propria autonomia senza pensare al facile successo perseguito dal teatro commerciale. Entrambi ritrovarono nel ritorno alle origini il possibile rimedio ad una situazione così involgarita e decaduta, e rivolsero il proprio sguardo a quegli esempi forniti contemporaneamente dal teatro antico e da quello asiatico, rintracciando in essi un comune sostrato letterario e artistico identificato come la chiave di volta per il recupero della sacralità del teatro. Il simbolo manifestato dal rito diventava centro di tutto ciò che partecipa alla composizione e alla realizzazione del dramma, dalla poesia delle parole, alla scenografia, dalle luci ai suoni:

> il teatro nasce come rito, come danza, non come parola. "Il danzatore è il padre del drammaturgo". "L'azione teatrale è gesto e danza, che sono rispettivamente la prosa e la poesia dell'azione"[101].

In diverse occasioni capita a Yeats di menzionare Craig; nel 1910 un articolo di Yeats, *The Tragic Theatre*[102], venne pubblicato nella rivista di Craig, *The Mask* (il nome dato a questa rivista è altrettanto significativo per comprendere un ulteriore elemento comune alle rispettive teorie teatrali). Qui si ritrova un passo estremamente significativo in cui possiamo identificare tanto l'uno quanto l'altro uomo di teatro, e la base della loro convergenza di vedute sulle messe in scena dei nuovi drammi:

---

[101] Mario Praz, "Orientamenti del teatro", in *Cronache letterarie anglosassoni*, vol. IV, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma, 1966, p. 187.
[102] W.B. Yeats, "The Tragic Theatre", in *The Cutting of an Agate*, ora in *Essays and Introductions*, op. cit. pp. 238-245, London, Macmillan, 1961.

> […] esprimeremo, l'emozione personale attraverso la forma ideale, un simbolismo maneggiato dalle generazioni, una maschera dai cui occhi guarda l'incorporeo, uno stile che ricorda molti maestri, che può sfuggire alla suggestione contemporanea; oppure lasceremo fuori alcuni elementi della realtà come nella pittura bizantina, dove non c'è la massa, nulla è in rilievo; ed è così che nel momento supremo dell'arte tragica giunge quella strana sensazione che fa rizzare i capelli […][103]

È proprio in Craig che Yeats trovò una prima consonanza di vedute riguardo all'essenzialità di scenari e scenografie, al loro carattere evocativo e non descrittivo, così come alla possibilità di un recupero della maschera o dei volti degli attori truccati come se indossassero delle maschere. È anche attraverso Craig, insomma, che Yeats recupera il concetto di teatro come funzione rituale; tutte idee, queste, che potevano sembrare azzardate, ma che troveranno in seguito un'ulteriore riconferma nella scoperta del teatro Nō giapponese.

[103] W.B. Yeats, "The Tragic Theatre", originariamente pubblicato nella rivista *The Mask* 1910, ora in *The Cutting of an Agate*, in *Essays and Introductions*, op. cit. p. 243: "[…] we shall express personal emotion through ideal form, a symbolism handled by the generations, a mask from whose eyes the disembodied looks, a style that remembers many masters that it may escape contemporary suggestion; or we shall leave out some element of reality as in Byzantine painting, where there is no mass, nothing in relief; and so it is that in the supreme moment of tragic art there comes upon one that strange sensation as though the hair of one's head stood up […]" (traduzione mia).

6-Funzioni e struttura del rituale

Il rituale secondo le ricerche antropologiche può essere visto come un tentativo di avvicinamento da parte dei popoli antichi o primitivi alle forme della natura che non si comprendono appieno, una forma di esorcismo nei confronti del diverso messa in atto da una società ancora giovane che deve trovare la propria dimensione nel mondo, dove tutto appare nuovo e dove è ancora difficile comprendere i significati della realtà circostante:

> Secondo un luogo comune dell'etnografia, le forme artistiche arcaiche, 'primitive', intendevano attrarre verso la domesticità, verso la familiarità, le presenze animali che si aggiravano nella grande oscurità del mondo esterno. I dipinti delle caverne sono riti talismanici e propiziatori eseguiti per trasformare l'incontro con lo strano e minaccioso brulicare delle presenze organiche in una fonte di riconoscimento reciproco e di beneficio mutuo. Il miracolo della penetrante mimesi delle raffigurazioni di bisonti sulle pareti di Lascaux è una sollecitazione: esse vorrebbero attrarre la forza opaca e bruta dell' 'essere-lì' del non umano nell'imboscata luminosa della rappresentazione e della comprensione. Ogni rappresentazione, persino quella più astratta, sottintende un appuntamento con l'intelligibilità, o perlomeno con un'attenuazione della stranezza, corretta dall'osservazione della forma voluta. 'Apprensione' (l'incontro con l'altro) significa sia paura che percezione. Il continuum tra le due, la modulazione dall'una all'altra, sono la fonte della poesia e delle arti.[104]

O ancora, la funzione del rituale può andare oltre venendo a rappresentare uno stimolo per le società ad indagare sul mistero e sui rapporti tra le parti che lo compongono:

> il rito è una situazione che favorisce la riflessione perché opera destrutturando e ristrutturando il quotidiano (la società non utilizza diversamente la creatività di un artista).[105]

In entrambe le citazioni proposte si giunge alla stessa conclusione, si vede cioè il rito alla stregua delle forme artistiche tanto per quel che riguarda la sua funzione quanto i meccanismi vengono messi in atto. In particolare vengono menzionate funzioni costruttive e distruttive; così come Steiner parla di paura e di comprensione, si potrebbe parlare di struttura ed anti-struttura,

---

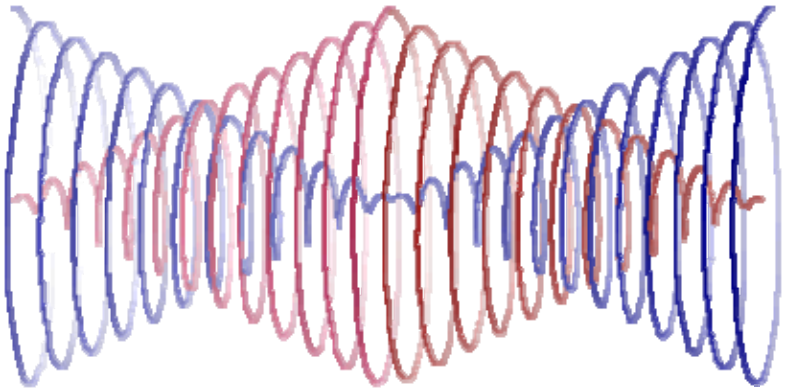
[104] George Steiner, *Vere presenze*, Garzanti, Milano, 1998, p. 137.
[105] Voce *Rito* del *Dizionario Enciclopedico Einaudi.*

ovvero di due forze opposte e complementari che collaborano per un fine comune.

Proprio l'idea degli opposti che non si negano a vicenda ma che coesistono per la creazione di un sistema è elaborata da Yeats in *A Vision*. Sistema che viene rappresentato graficamente da due coni che si intersecano e con i propri vertici al centro della base l'uno dell'altro, o da una figura analoga che però sostituisce i coni con due spirali; sostanzialmente il concetto chiave è comunque quello degli opposti che assieme concorrono alla formazione di una struttura complessa. Questi non rappresentano l'uno la negazione dell'altro, ma anzi simboleggiano le forze che costituiscono la struttura del mondo. Tutto per Yeats partecipa di questo movimento generato dai contrari, dalla storia e dal tempo, alle personalità dell'uomo, e così come si può distinguere il *self*, dall'*anti-self* di una personalità singola (cioè la sua personalità naturale e la sua maschera), così anche nel teatro si può parlare di *theatre* e di *theatre's anti-self*[106]. Adoperando questa definizione Richard Ellmann distingue nella poesia yeatsiana una prima fase più statica e immatura da una seconda, circoscritta più o meno tra il 1903 e il 1910, in cui Yeats scrisse cinque drammi. Secondo Ellmann questa seconda fase del teatro di Yeats rappresenterebbe lo sforzo da parte del poeta-drammaturgo di indossare quella che definisce la "maschera", ovvero il mezzo che permette ad una mente per natura contemplativa di rendersi sociale e trasformarsi in "uomo normale creativo"[107]. Il teatro stesso rappresenta questa lotta degli opposti, della personalità attiva contro quella contemplativa.

---

[106] "Da questa fase riemergerà il progetto di un nuovo teatro, che rivolge le sue rappresentazioni a "quaranta o cinquanta lettori di poesia": un teatro 'privato' in grado di evocare quella realtà interiore e universale cui aveva mirato complessivamente l'intensa attività in seno al movimento teatrale in Irlanda, ma soprattutto una forma di rappresentazione deliberatamente allontanata dal rapporto fra scena e pubblico convenzionale; a questa forma, recuperata in una tradizione quanto possibile aliena allo sviluppo dell'arte rappresentativa occidentale—e definita lo anti-self del teatro, secondo la terminologia del suo "sistema" filosofico allora in via di elaborazione—Yeats affida le proprie opere successive, offrendo, proprio in virtù della distanza che le separa dalla scena come la si concepisce comunemente, uno degli apporti più originali alla riflessione novecentesca sul teatro" (Edoardo Giovanni Carlotti, *Le danze dei simboli*, Edizioni ETS, Pisa, 1993, p. 80).
[107] Richard Ellmann, *The Man and the Masks*, Penguin, London, 1948, p. 169.

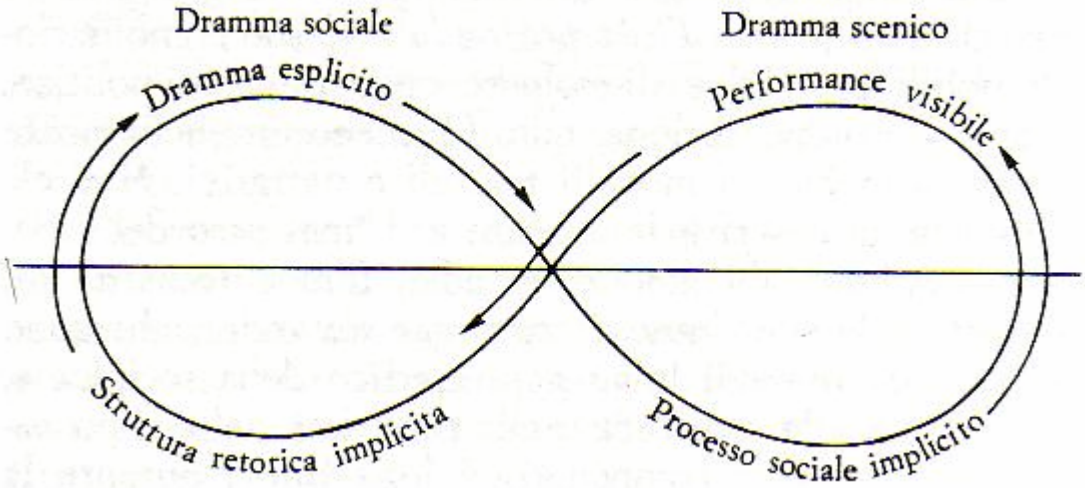


L'idea può a mio parare essere accostata allo studio che del rito ha fatto Victor Turner: partendo dal presupposto che per Turner il rito svolgeva la funzione di manifestare dei conflitti sociali latenti all'interno delle comunità con un ordine societario secolare privo di una forte centralizzazione politica, le rappresentazioni rituali trovavano efficacia quando, permettendo di portare in luce tali conflitti (drammi sociali), aiutavano a stabilire responsabilità, sanzioni e riparazioni.

> L'importanza di questo aspetto "conoscitivo" del rito è testimoniata dall'idea Ndembu secondo cui il rito "smaschera", "rivela", rende pubblico ciò che è privato o nascosto[108].
>
> Il risultato è un incremento di quello che potremmo definire la riflessività sociale o collettiva, gli strumenti con i quali un gruppo cerca di esaminarsi, di rappresentarsi, di comprendersi e quindi di agire su se stesso.[109]

Anche in questo caso, quindi, vengono individuate delle fasi parallele, che in un sistema grafico sono rappresentate da Turner con il segno dell'infinito. La rappresentazione drammatica ha il suo esatto corrispettivo nel dramma sociale, dunque nella realtà; ne rappresenta, in un certo senso, la sua immagine speculare:

[108] Victor Turner citato nel Dizionario Enciclopedico Einaudi, voce *Rito*.
[109] Victor Turner, *Dal rito al teatro*, Il Mulino, Bologna, 1986, p. 138



Insomma, l'idea sembra essere proprio quella che separa una sfera privata della società da una pubblica, così come la intende lo stesso Yeats quando parla di *self* e *anti-self*; nel caso di Yeats il *self* rappresenta la sua iniziale vocazione ad isolarsi e a scegliere la via contemplativa alla poesia, mentre l'*anti-self* viene costruito dal poeta in uno sforzo, compiuto attraverso la formazione della maschera, a mostrarsi come personalità attiva, sociale e soprattutto combattiva. La maschera è l'imposizioni di un auto disciplina indirizzata verso la socialità e la vita attiva.

Questa idea di struttura e anti-struttura viene espressa in maniera ancora più chiara ed esaustiva sempre da Victor Turner in diverse occasioni quando parla di *Societas* e di *Communitas*: il concetto di *communitas* è definito come

> la liberazione delle potenzialità umane di conoscenza, sentimento, volizione, creatività, ecc., dalle costrizioni normative che impongono di occupare una serie di status sociali, di impersonare una molteplicità di ruoli […]. La communitas è un rapporto tra individui concreti, storici, particolari […] non frazionati in ruoli e status ma [che] si trovano gli uni di fronte agli altri [in un] incontro diretto immediato e totale tra identità umane. […] Raramente la spontaneità e l'immediatezza della communitas—contrapposta al carattere giuridico-politico della struttura—possono mantenersi molto a lungo. È la communitas stessa che sviluppa ben presto una struttura nella quale i rapporti liberi tra gli individui si trasformano in rapporti diretti da norme tra persone sociali.[110]

Anche in questo sistema ci sono degli opposti che si bilanciano, si passa da una struttura ad una anti-struttura, e vengono poste come cardini

[110] Victor Turner, *Dal rito al teatro*, op. cit. p. 47n.

essenziali di distinzione le sfere private o pubbliche degli individui e dunque le relazioni tra individuo ed individuo. Il rito svolge una funzione per la *communitas* ed è quello di individuare le tensioni presenti all'interno del gruppo, tensioni che Turner chiamerà dramma sociale. Secondo Ellmann, il teatro di Yeats della fase 1903-1910 manifesta a sua volta il dramma interiore dell'artista, la sua lotta tra sfera privata e intimista con quella pubblica e attiva, una sorta di passaggio dall'individuo raccolto su se stesso al personaggio pubblico e entità sociale.

***

Un'altra ipotetica funzione del rituale viene rintracciata nella difficoltà stessa che spesso ne implica lo svolgimento: la difficoltà sottende un aumento dell'attenzione ed in questo modo aiuta a scoprire sempre nuovi significati nella performance. In tal verso la sua funzione può dunque ritenersi, secondo diversi antropologi, educativa. In questo senso il rito implica una scoperta.

> La letteratura è, nella mia mente, il grande potere educatore del mondo, il creatore ultimo di ogni valore.[111]

Questo significa che il rito ha una funzione prettamente sociale, nel senso che svolge un servizio alla comunità che lo produce; in un certo modo si può arrivare ad asserire che il rito produce una sorta di meccanismo di riflessione della società su se stessa. Secondo Victor Turner,

> l'efficacia del rito dipende dalla "drammatizzazione" o "rappresentazione" di un conflitto empirico. In effetti la rappresentazione è di per sé efficace nella misura in cui permette di portare in luce il conflitto, e di chiarirne la natura, operando anche con metodi razionali per stabilire responsabilità, sanzioni, riparazioni[112].

Così secondo Yeats:

---

[111] W.B. Yeats, *Samhain: 1903—the Irish National Theatre*, in *The Irish Dramatic Movement*, op. cit. p.34: "Literature is, to my mind, the great teaching power of the world, the ultimate creators of all values".
[112] Voce 'Rito', enciclopedia Einaudi. Riferito a Victor Turner.

> La letteratura si deve prendere la responsabilità del suo potere, e mantenere tutta la sua libertà: deve essere come lo spirito e come il vento che soffia dove vuole; deve reclamare il suo diritto a penetrare attraverso ogni servizio della natura umana, e di descrivere la relazione tra l'anima, il cuore con i fatti della vita e della legge, e di descrivere quella relazione così come è, e non come vorremmo che fosse; e fintantoché fallisce a far ciò, essa fallisce nel darci quel fondamento di comprensione e carità per la cui mancanza il nostro senso morale non può che essere crudeltà […].[113]

Del resto il fatto che la letteratura, e dunque il teatro con essa, possedesse per sua stessa natura un ruolo attivo nella società, è tema portante di uno dei primi drammi yeatsiani, *The King's Threshold*. Qui il re Guaire, pressato dai cortigiani (ecclesiastici, soldati e giuristi), revoca il "vecchio diritto dei poeti" di avere un seggio per il proprio rappresentante nel consiglio di stato. Per manifestare il proprio dissenso nei confronti di questo nuovo editto il poeta Seanchan decide di languire sulle scale d'ingresso del palazzo reale senza mangiare e senza bere; tutto il dramma consiste nello svolgersi davanti al poeta di una schiera di personaggi pubblici, amici e cittadini che di volta in volta cercano di riportare Seanchan a più miti propositi. Ma alla fine egli si lascia morire di inedia per rivendicare il diritto dei poeti alla partecipazione nella cosa pubblica, sostenuto nella decisione dai suoi pupilli che, alla fine del dramma, comprendono l'importanza della lotta intrapresa dal loro maestro. Il dramma rappresenta, a detta di Yeats, soprattutto una rivendicazione di importanza vitale dell'arte in un momento in cui

> la nostra società stava intraprendendo una dura battaglia per il riconoscimento dell'arte pura, in una comunità la cui metà era sepolta nelle faccende pratiche della vita, e l'altra metà nella politica e nel patriottismo propagandistico[114].

---

[113] W.B. Yeats, *Samhain: 1903—the Irish National Theatre*, in, *The Irish Dramatic Movement*, op. cit. p. 34: "literature must take the responsibility of its power, and keep all its freedom: it must be like the spirit and like the wind that blows where it listeth; it must claim its right to pierce through every service of human nature, and to describe the relation of the soul and the heart to the facts of life and of law, and to describe that relation as it is, not as we would have it be; and in so far as it fails to do this it fails to give us that foundation of understanding and charity for whose lack our moral sense can be but cruelty […]" (traduzione mia).

[114] W.B. Yeats, introduzione a *The King's Threshold* in *The Variorum Edition of the Plays*, Macmillan, London, 1966: "it was written when our society was having a hard fight for the recognition of pure art in a community of which one half was buried in the practical affairs of life, and the other half in politics and propagandist patriotism" (traduzione mia).

In ogni modo quello che è bene sottolineare è proprio l'idea che l'arte possa avere un suo ruolo riconosciuto all'interno di una società, e soprattutto una funzione sociale attiva, e rappresenti dunque una sorta di nume tutelare per la comunità, una coscienza collettiva:

> Credo che le arti stiano per prendere sulle loro spalle il peso che è caduto dalle spalle dei preti, e stiano per ricondurci indietro nel nostro viaggio riempiendo i nostri pensieri con le essenze delle cose e non con le cose.[115]

Ma ancora di più la difficoltà nel ripercorrere un antico rituale è un mezzo per il popolo di ritrovare la propria identità: soffermando l'attenzione sugli antichi gesti tramandati di generazione in generazione si riscopre la memoria storica del proprio popolo, che con il passare del tempo ha sempre preservato i propri riti come valori fondanti della propria civiltà. Soffermo l'attenzione sull'aggettivo "proprio" che ho intenzionalmente ripetuto più volte: esso sta a sottolineare l'importanza del senso di appartenenza ad un gruppo e rappresenta il simbolo dell'identità e dell'individualità che attraverso la memoria storica un popolo riconosce, ritrova e riscopre continuamente.

Nello svolgimento del rituale si compenetrano scoperta e memoria, quindi educazione alla cultura attraverso la tradizione che caratterizza l'identità e attraverso lo sviluppo delle capacità riflessive su se stessi. La definizione yeatsiana di "teatro dell'antica memoria" è quanto mai pertinente e significativa; questa antica memoria altro non è che una manifestazione dell'Anima Mundi[116], in questo caso la singola manifestazione del patrimonio di una determinata comunità.

---

[115] W.B. Yeats, "The Autumn of the Body" (1898), da *Ideas of Good and Evil*, ora in *Essays and Introductions*, Macmillan, London, 1961, p. 193: "The arts are, I believe, about to take upon their shoulders the burdens that have fallen from the shoulders of priests, and to lead us back upon our journey by filling our thoughts with the essences of things, and not with things" (traduzione mia).

[116] A partire dall'elementare associazione che si crea da questa semplice menzione all'*Anima Mundi*, con il pensiero prima platonico e poi Junghiano, ci sarebbe molto da dire. Uno studioso italiano, Renato Oliva, ha prodotto il testo più profondo e significativo (nonché notevolmente complesso proprio per la conoscenza approfondita che Oliva può vantare tanto di Yeats quanto di Jung) che rintraccia i rapporti tra il pensiero junghiano e le teorie yeatsiane: Oliva, Renato, '*Hodos Cameliontos'. La via dell'inconscio: W.B. Yeats e C.G. Jung*, Le lettere, Torino, 1989.

7-Metodo mitico… e metodo rituale

T.S. Eliot riferendosi a Joyce e a se stesso, teorizza l'introduzione in letteratura del così detto "metodo mitico"[117].

> Nell'usare il mito, nel manipolare un continuo parallelismo fra il mondo contemporaneo e il mondo antico, Joyce sta seguendo un metodo che altri devono seguire dopo di lui […] È semplicemente un modo di controllare, ordinare, dare forma e significato all'immenso panorama di futilità a anarchia che è la storia contemporanea. È un metodo già adombrato da Yeats, e della cui necessità credo Yeats sia stato il primo contemporaneo a rendersi conto. È, lo credo seriamente, un passo verso la possibile resa del mondo moderno in termini artistici […]. Invece del metodo narrativo, noi possiamo ora usare il metodo mitico.[118]

Già Yeats, dunque, aveva sconfinato in questi spazi, e aveva fondato tutta la sua poesia su un recupero dei miti più disparati. Il fatto che vengano intessute assieme mitologie diverse in un unico "paramento" è un'operazione consapevole:

> Dietro a tutta la storia irlandese vi è appeso un grande arazzo, che anche la cristianità ha dovuto accettare ed ha dovuto accettare di esservi rappresentata. Nessuno guardando le sue oscure pieghe può dire dove finisce la cristianità e dove il druidismo[119].

Questi recuperi e soprattutto queste commistioni di elementi mitici diversi—dai miti classici di Leda e il cigno, a quelli epici omerici comunque legati alla figura di Elena, dai miti e dalle leggende celtiche, con Cuchulain e Conchubar, alle saghe degli antichi re e alle storie di fantasmi che infestano tanto folklore irlandese—sono sempre presenti in tutta la produzione yeatsiana, tanto nei componimenti in versi e nei drammi teatrali che nelle opere in prosa. A questi esempi si accostano i miti cristiani, con le parabole dei vangeli (cfr. *The Resurrection* e *Calvary*) e le storie dei santi, quali, tra i

---

[117] T.S. Eliot, "*Ulysses*, Order and Myth", in *The Dial*, novembre 1923 (traduzione italiana "*Ulysses*, ordine e mito", in Opere 1904-1939, a cura di R. Sanesi, Milano, 1992).
[118] T.S. Eliot citato da Alessandro Serpieri nell'introduzione a T.S. Eliot, *La terra desolata*, Milano, Rizzoli, 1982, p. 10.
[119] W.B. Yeats, *A General Introduction for My Work*, in *Essays and Introductions*, p. 514: "Behind all Irish history hangs a great tapestry, even Christianity had to accept it and be itself pictured there. Nobody looking at its dim folds can say where Christianity and Druidism ends".

tanti, significativamente la figura di San Patrizio. Infine il mito dell'antico testamento condito da una dose piuttosto consistente di influenze blakeane. Insomma, qualsiasi mitologia può fare al caso, e tutte diventano i piccoli e grandi animali del circo che il poeta ha il compito di domare ed organizzare in una grande cosmogonia compiuta, e che infine, proprio come ironico epilogo di tutta l'esperienza artistica sembreranno in procinto di disertare, quasi una beffa contro l'ordine raggiunto[120].

"Cosa posso fare se non elencare vecchi temi?"[121] si chiede il poeta a chiosa di tutti i versi prodotti nell'arco di una vita. E proprio gli strumenti del mestiere di poeta altro non sono che "un mucchio di rifiuti o spazzatura di strada, vecchi bricchi, bottiglie, un barattolo rotto, vecchi ferri, vecchie ossa, vecchi stracci, e quella pazza scalcinata alla cassa"[122]. Queste sarebbero le vecchie rovine che debbono puntellare la poesia di Yeats, vero iniziatore del metodo mitico, come lucidamente esposto da Eliot.

> Quello che colpì profondamente Eliot nel libro della Weston non fu tanto lo studio antropologico di miti e riti, che aveva trovato con ben più ricca articolazione di notizie e di analisi nel monumentale *Ramo d'oro* di Frazer, ma piuttosto l'intuizione di un'analogia fra antichità pagana e leggenda cristiana medievale, di uno schema che si trasformava nei secoli conservando una medesima tensione simbolica. La leggenda del Graal era una trasformazione dei riti della fertilità e dei culti misterici. Perché non pensare, allora, che lo schema si fosse successivamente trasformato in altri sistemi più difficilmente leggibili, in una ciclicità che rendeva in qualche modo compresente la storia? Il primo novecento è percorso da questa idea ciclica, da Yeats a Spengler. In tale prospettiva, il metodo mitico era una filosofia della storia prima ancora di un procedimento strettamente letterario[123].

È proprio in questo senso che Yeats sa di potersi appropriare del mito; la visione ciclica della storia era stata fatta propria dal poeta irlandese, che a tutta la sua opera sottende una struttura vichiana di corsi e ricorsi, poi compiutamente descritti, nonché rappresentati graficamente, in *A Vision*. Il

---

[120] Cfr. la penultima poesia delle *Last poems* di Yeats: "The Circus Animals' Desertion".
[121] W.B. Yeats, "The Circus Animals' Desertion", in *Last Poems*, v. 9 "what can I but enumerate old themes?",
[122] "The Circus Animals' Desertion", vv. 35-38, traduzione di Ariodante Marianni: "a mound of refuse or the sweepings of a street,/ old kettles, old bottles, and a broken can,/ old iron, old bones, old rags, that raving slut/ who keeps the till".
[123] Alessandro Serpieri, introduzione a T.S. Eliot, *La terra desolata*, op. cit. pp. 23-24.

contrasto tra una concezione ciclica del tempo, concezione mitica propria della cultura dell'antica Grecia, con quella lineare giudaico cristiana si risolve a favore della prima. Ma anche per questo il racconto mitico può permettersi delle libertà dalle dimensioni spazio-temporali che in un racconto storico lineare non sarebbero possibili.

In Irlanda poi, il metodo mitico non poteva che essere una naturale conseguenza delle influenze e della sovrapposizione dei substrati celtici e di quelli cristiani, le cui mitologie costituivano le radici culturali profonde del popolo intero. Non si può immaginare una terra in cui il metodo mitico potesse attecchire meglio:

> Le nostre mitologie, le nostre leggende, differiscono da quelle degli altri paesi europei perchè fin dalla fine del diciassettesimo secolo avevano l'attenzione, e forse la fede incondizionata, dei contadini così come dei nobili; Omero appartiene agli uomini sedentari, mentre anche oggigiorno, le nostre antiche regine, i nostri soldati medievali e amanti possono far rabbrividire un venditore ambulante.[124]

Ma ancor più di un metodo mitico sembra che Yeats, almeno per il teatro, proprio come iniziatore delle nuove tendenze, abbia tenuto a battesimo un metodo rituale.

Occorre qui probabilmente rintracciare in cosa consista la distinzione tra mito e rito. Il passo citato in precedenza in cui Steiner (p. 63) parla di "appercezione", di paura della natura da parte dell'uomo primitivo mescola e confonde rito e mito; entrambi nascono dalla paura, da una incomprensione di base dei fenomeni che circondano l'uomo, e dal conseguente tentativo da parte delle popolazioni primitive di colmare questo *gap* che intercorre tra ciò che si vede e ciò che si comprende del mondo circostante. I fenomeni naturali (in particolare la paura che essi provocano) sono all'origine della creazione di miti e rituali. Ma mentre il mito ha una funzione descrittiva, è un tentativo di

---

[124] W.B. Yeats, *A General Introduction for my Work*, in *Essays and Introductions*, p. 516: "Our mythology, our legends, differ from those of other European countries because down to the end of the seventeenth century they had the attention, perhaps the unquestioned belief, of peasant and noble alike; Homer belongs to sedentary men, even to-day our ancient queens, our medieval soldiers and lovers, can make a pedlar shudder".

spiegarsi ciò che desta paura o ammirazione, il rito invece avrebbe un ruolo concreto, dovrebbe costituire un intervento sul fenomeno in sé. Il rito cioè ha sempre una funzione propiziatoria o correttiva, svolge il ruolo di riconciliazione con le potenze nascoste dietro ai fenomeni che non si comprendono[125]. Il rituale ha una funzione religiosa con un fine pratico. Anche il nuovo teatro di Yeats assume questa funzione, sebbene in questo senso si può forse parlare più propriamente di cerimonia piuttosto che di rito. La distinzione tra i due è molto sottile e nemmeno condivisa da tutti gli antropologi o gli studiosi che se ne sono occupati.

> Si può dire che una rappresentazione rituale crea una comunicazione che si intende mediata dal dio, primo ricettore e veicolo del messaggio, mentre una rappresentazione cerimoniale crea una rappresentazione diretta tra attore e spettatore; il cerimoniale si giustifica con la creazione di entità astratte quali l'"onore", la "vergogna", la "faccia", la "tradizione" e l'"opportunità".[126]

Parlare di metodo rituale significa rintracciare gli antecedenti primitivi del teatro, i primi rituali antichi, le prime rappresentazioni sacre che hanno dato l'avvio alla storia del teatro come oggi lo conosciamo. Il metodo rituale è dunque un metodo che nasce dall'esperienza religiosa per poi trasformarsi in espressione secolare. Del resto l'etimologia della parola tragedia tradisce questa discendenza, sebbene a proposito vi siano ancora delle controversie. Di certo nella parola *trago(i)día* (τραγῳδία) si possono distinguere le radici di "capro" (τράγος / *trágos*) e di "cantare" (ᾄδω / *á(i)dô*). Sembra che sia rintracciabile come primo antenato della tragedia proprio un rito sacrificale propiziatorio in cui molte popolazioni tribali offrivano animali (di qui la parola capro) agli dei, soprattutto in attesa della messe o di una partita di caccia. Le interpretazioni quindi propongono 'Canto sul capro', animale-totem a cui è assimilato Dioniso, oppure 'Canto per il capro'; come premio per un componimento poetico o ancora 'Canto dei coreuti mascherati da

[125] Cfr. Fritz Graf, "Il mito tra menzogna e «urwahrheit»" in Margherita Rossi Cittadini (a cura di), *Presenze classiche nelle letterature occidentali. Il mito dall'età antica all'età moderna e contemporanea*, op. cit.
[126] Voce 'Cerimoniale', Enciclopedia Einaudi.

capri'; questa terza interpretazione ci riporta al dramma satiresco, dal quale, secondo Aristotele, la tragedia discenderebbe. I drammi satireschi sarebbero stati delle rappresentazioni a carattere pastorale discendenti da rituali (sempre di carattere propiziatorio o iniziatico) che si volevano messi in atto dai satiri, creature per metà umane e per metà caprine.

I riti delle origini che Yeats prende come esempio e a cui pensa di potersi rifare sono però, più che i riti dell'antichità descritti dal Frazer con *The Golden Bough*, che comunque Yeats ben conosceva, i rituali che sorsero con la seconda rinascita del teatro, quelli cioè del medioevo. Non i riti pagani, dionisiaci e disordinati, troppo turbolenti e imprevedibili, quanto quelli cristiani, più controllati nelle loro manifestazioni. L'esempio cioè dei misteri, dei miracoli e infine delle moralità. E si veda come nel passaggio dai *miracles* e dai *mysteries* alle *moralities* il fine ultimo della rappresentazione, in un senso vada progressivamente allontanandosi dalla funzione religiosa rivolta verso la divinità, per acquisire carattere laico, ma in un secondo senso mantenga un fine morale o moralizzatore, quindi uno scopo pratico educativo e non solamente descrittivo; alcuni antropologi direbbero che si passa dal rito alla cerimonia.

Parte seconda:

William Butler Yeats e le forme dell'antico teatro

8-Le opere teatrali di Yeats tra *Mysteries*, *Miracles* e *Moralities*

La percezione di una crisi nell'ambito delle manifestazioni artistiche teatrali, si è visto, porta alcuni drammaturghi a farsi emuli delle esperienze più antiche della letteratura drammatica, simbolo edenico di un'arte incorrotta. Andando a ricercare nel rituale l'origine del teatro questi autori affiancano l'idea di rito a qualsiasi ri-valorizzazione "della nostra passata tradizione occidentale (teatro greco, teatro del medioevo, teatro elisabettiano), […] modelli esemplari di un teatro primitivo che ha posseduto o mantenuto le virtù di un'arte delle origini, la sola veramente creatrice"[127], fino a giungere alla riqualificazione del nuovo teatro, sulla scorta di quello autentico del passato remoto, un teatro il cui intento, morale e non blandamente moralizzatore, è quello di costituire una scuola per una elite di iniziati. Il compito di questi pochi eletti sarà quello di diffondere tra il popolo gli insegnamenti del nuovo teatro.

> Nel primo giorno, si ha l'Arte del popolo; e nel secondo giorno come i drammi rappresentati nei tempi antichi nei posti nascosti dei templi, si ha la preparazione di un Sacerdozio. Può essere, sebbene il mondo non sia abbastanza vecchio per mostrarcene alcun esempio, che questo Sacerdozio diffonderà la sua religione ovunque, e farà della propria Arte, l'Arte del Popolo[128].

Yeats riconosce queste qualità essenziali nel teatro delle origini e parla significativamente delle caratteristiche di spontaneità di cui l'antico teatro sapeva disporre per dare vita a delle rappresentazioni:

> in un tempo in cui il dramma era più vitale di oggi, attori non pagati, e attori con ben poca preparazione lo influenzarono profondamente. I *Mystery Plays* e i *Miracle Plays* prendevano i loro attori non molto distanti dalla porta della chiesa, e il dramma

[127] Roberto Tessari, *Teatro e antropologia*, op. cit. p. 13.
[128] W.B.Yeats, *Beltaine*: May 1899—the theatre, in *The Irish Dramatic Movement*, op. cit. p. 149: "In the first day, it is the Art of the people; and in the second day, like the drama acted of old times in the hidden places of temples, it is the preparation of a Priesthood. It may be, though the world is not old enough to show us any example, that this Priesthood will spread their Religion everywhere, and make their Art the Art of the People" (traduzione mia).

> classico francese aveva come precursori performance greche e latine date da studenti o da persone di qualità[129].

Le prime prove teatrali di Yeats si inseriscono subito in questo ambito; l'autore stesso descrive questi drammi come *Morality Plays* o *Mistery Plays*. I miracoli, i misteri e le moralità erano le prime rappresentazioni drammatiche del teatro europeo medievale; nate dalle rappresentazioni liturgiche, si svolgevano al di fuori del luogo sacro, in genere su carri allestiti per l'occasione. Le tematiche erano sempre legate alla religione; venivano messi in scena drammi basati sulle storie dei santi (*Miracle Plays*), dell'Antico o del Nuovo Testamento (*Mystery Plays*) o storie dalla chiara funzione moralizzatrice dei costumi in cui i personaggi non avevano una loro individualità ma rappresentavano l'allegoria di un qualche vizio o virtù o l'umanità intera alle prese con il diavolo tentatore o gli angeli redentori (*Morality Plays*). In sostanza, comunque

> nel *miracle play* l'artista scopre la sostanza drammatica della realtà e la rappresenta nel suo "particolare"; nel *morality play*, rappresentato da *The Castle of Perseverance*, egli scopre il conflitto morale che agita quella realtà e la rappresenta nei suoi termini "universali"; in *Everyman* le due linee, le due esperienze, confluiscono.[130]

Come già notato in precedenza la ricerca di un teatro non corrotto insieme con la rivolta contro il teatro realista, porta diversi teatranti[131] a guardarsi indietro e ritrovare come proprio modello un vagheggiato teatro delle origini, l'unico ancora in grado di mantenere una sua sacralità. In questo caso quello a cui Yeats si riferisce è proprio un teatro come antica funzione,

---

[129] W.B. Yeats, *Shamain* 1904—The dramatic movement, in *The Irish Dramatic Movement*, op. cit., p. 43: "at a time when drama was more vital than at present, unpaid actors, and actors with very little training, have influenced it deeply. The Mystery Plays and the Miracle Plays got their players at no great distance from the church door, and the classic drama of France had for a forerunner performances of Greek and Latin Classics, given by students and people of quality […]" (traduzione mia).

[130] Agostino Lombardo, Introduzione a *Teatro inglese dal Medioevo al Rinascimento*, Sansoni, Firenze, 1963.

[131] Anche nell'ambito del teatro simbolista francese si ha un esempio nella stessa direzione. Come riporta Mariangela Mazzocchi Doglio (nel già citato *Il teatro simbolista in Francia*, pp. 90-91) nel 1886 Pierre Quillard, autore tra i seguaci di Mallarmé e collaboratore a *La Pléiade*, aveva scritto un "mistero in due quadri" dal titolo *La fille aux mains coupées*. Sempre nell'ambito del teatro simbolista francese da segnalare sarebbe un'altra pièce, un "mistero" scritto intorno al 1890 da Jules Méry, segretario generale del *théâtre de l'art*, intitolato *Morized*, il cui testo è ormai introvabile e di cui si ha notizia solamente attraverso un resoconto che ne diede Henri Lapommeraye su "La Bataille".

quella ‘cerimonia civica’ che non deve intrattenere un pubblico ma che deve educare attraverso temi riconosciuti come sacri dal popolo che assiste alla rappresentazione. I *Miracle Plays* nascono dal popolo, nel senso che sono “espressione, talvolta potentissima, d’un mondo popolaresco, d’una società la cui vita si svolge intorno ad alcuni primigeni sentimenti e passioni, secondo alcune scarne linee essenziali”[132].

L’Irlanda, in questo caso, si trova in una posizione privilegiata, perché può di nuovo far sua l’antica tradizione di leggende (cristiane e celtiche) che da sempre sono parte del *background* culturale di tutti i suoi abitanti, dagli aristocratici, al popolo minuto. Gli appunti di Yeats per una conferenza sono illuminanti:

> Noi a Dublino stiamo facendo la nostra parte e vi voglio parlare del teatro che alcuni di noi stanno cercando di costruire qui. Ho fatto qui un piccolo modellino di palco dove ho giuste ragioni di credere che il realismo sarebbe impossibile […] quindi vado avanti a discutere della secolarizzazione del teatro causata dallo sbiadirsi della santità delle leggende sulle quali si era una volta fondato e dalla vita di tutti i giorni degli uomini. Questi sono due tra i marchi, strali della morte. Il teatro che diventava secolare era sulla strada maestra per diventare volgare, per diventare meramente divertente, per solleticare meramente l’occhio. Descrivere come in Irlanda siano rimaste le vestigia della vecchia santità della terra stessa e come si stia cercando di restaurare il vecchio teatro.[133]

I drammi cui si fa riferimento in questo caso possono essere in parte i primi *The Countess Cathleen* (1889-1892), *Cathleen Ni Houlihan* (1902) e *The Land of Heart’s Desire* (1894), ma soprattutto *The King’s Threshold* (1904), *The Hour Glass* (1902, poi riscritto in versi nel 1914), *The Green Helmet* (1910), *The Shadowy Waters* (1904) e in margine *The Player Queen* (1922) e *The Cat and the Moon* (1926). Un discorso ancora diverso

---

[132] Agostino Lombardo, *Teatro inglese dal Medioevo al Rinascimento*, op. cit.

[133] W. B. Yeats, appunti per una conferenza, riportati da J. Hone, in *W.B. Yeats, 1865-1939*, London, Macmillan, 1942, p. 190: “We in Dublin are doing our part and I want to talk to you about a theatre which some of us are trying to build up there. I have made a little model here of a stage where I have every reason to believe realism would be impossible […] I then go on to describe the secularisation of the theatre caused by the fading of the sanctity of the legends it had once founded itself upon and from the daily life of man. These are two of the marks, shafts of death. The theatre becoming secular was on the high-road to become vulgar, to become merely amusing, to merely tickle the eye. Describe how on Ireland we have the remnants of the old sanctity of the land itself and so are seeking to restore the ancient stage” (traduzione mia).

meriterebbero alcuni drammi successivi al 1910, come *Calvary* (1920) e *The Resurrection* (1931), in cui si ritrovano altre caratteristiche che possono sembrare retaggi dei vecchi schemi forniti dagli antichi drammi medievali.

Le vere moralità yeatsiane, quelle che chiaramente ricalcano le strutture dei vecchi drammi medievali sono *The King's Threshold* e *The Hour Glass*. Fabula e intreccio di questi due drammi sono estremamente semplici; nel primo caso abbiamo il poeta Seanchan che, vistosi escluso dal collegio regale per volere dei rappresentanti delle altre categorie che assieme a lui ne facevano parte, quali i cortigiani, l'esercito, i giuristi o gli ecclesiastici, rivendica la necessità per qualsiasi governo di ascoltare il consiglio dei poeti e di renderli parte attiva nelle decisioni politiche attraverso un proprio rappresentante assieme ai consiglieri del re appartenenti alle altre categorie della vita civile. Il poeta dunque minaccia di lasciarsi morire sulle scale del palazzo del re se l'antico privilegio dei poeti non venga ripristinato. Dà così inizio a quello che oggi chiameremmo uno sciopero della fame e della sete per far comprendere la gravità della decisione presa dal collegio regale. Tutto il dramma altro non è che la processione davanti al poeta, in scene successive, di personaggi appartenenti alle più diverse categorie, per lo più mandati dal re affinché Seanchan decida di abbandonare questa forma di protesta e accetti di buon grado la decisione del sovrano. È così che si perpetra la stessa azione per tutto il dramma, ovvero l'incontro tra il poeta e gli altri personaggi, nessuno dei quali riuscirà a distoglierlo dal suo terribile proposito. Lo stesso identico clichè e cioè il ripetersi della stessa situazione con personaggi diversi, ognuno dei quali rappresenta una categoria (es. i familiari, l'esercito, gli altri poeti) e dunque più che essere personaggio è un ruolo impersonificato, costituisce la struttura di *The King's Threshold*. Qui il maestro di scuola, esponente del pensiero positivista e materialista, che ha convinto con il potere della ragione l'intero paese in cui vive a non credere nelle superstizioni e tanto meno ad alcuna forma di religione, nel momento in

cui incontra l'angelo della morte che gli annuncia di doverlo portare con sé all'inferno perché, essendo giunta la sua ora, dovrà pagare per le nefandezze prodotte dal suo magistero, riesce ad ottenere un'ulteriore ora di vita nella quale dovrà trovare tra i suoi conoscenti anche una singola persona che nonostante i suoi insegnamenti non abbia perso la fede, in modo da riguadagnarsi la salvezza dell'anima, salvezza che con il suo atteggiamento ostile verso la religione ha irrimediabilmente compromesso. Il *plot* del dramma altro non è che l'incontro del vecchio maestro di scuola con personaggi (dalla moglie, ai figli, ai suoi discepoli, fino ad arrivare al *Fool*) che di volta in volta egli dovrà provare a convertire alla religione.

La struttura adottata in questi due drammi ricalca fedelmente quella di *Everyman*, il *Morality Play* più importante giunto fino a noi. La storia, anzi, è identica a quella di *The Hour Glass*: anche qui la morte incontra il protagonista (appunto Everyman, l'uomo qualunque) e lo avverte che è giunta la sua ora; Everyman riesce a dilazionare brevemente la sua dipartita dal mondo dei vivi per capire come, e se è possibile trovare conforto e aiuto nei diversi personaggi che di volta in volta gli si parano davanti, ognuno dei quali rappresenta una categoria, finché, alle fine, non capisce cosa sia veramente necessario ad un uomo per poter affrontare la morte con spirito sereno e soprattutto per meritare la salvezza della propria anima (anche in questo caso, salvezza irrimediabilmente compromessa da un regime di vita improntato esclusivamente all'interesse per i beni materiali e dimentico della fede in Dio). Anche con *The King's Threshold* si mantiene la stessa struttura formale ma viene leggermente modificato il contenuto morale, che, anziché rappresentare la rivendicazione di una verità ultramondana superiore agli accidenti materiali della vita terrena, rivendica la funzione morale della poesia all'interno della società. In tutti e tre i casi l'azione narrata rappresenta un exemplum morale per il pubblico e ne consegue che i personaggi, essendo

completamente assorbiti dal ruolo che rivestono, non hanno spessore psicologico, non sono altro che simboli, o ancora di più, allegorie.

Il discorso varia leggermente per *The Green Helmet*. In questo caso i personaggi in scena sono eroi della mitologia celtica, anche se pure loro, in parte, rappresentano dei tipi fissi. Il perpetrarsi di scene simili una dopo l'altra è comune anche a questo dramma: qui abbiamo Cuchulain che deve intervenire a dirimere i diverbi che scoppiano in prima istanza con i guerrieri suoi amici, in un secondo momento tra le mogli dei rispettivi guerrieri e in ultima battuta tra i servitori di questi. Alla fine anche in questo caso viene sviluppata una parabola morale, in cui Cuchulain è riconosciuto dallo spirito del Red Man (*deus ex machina* delle vicende di tutta la storia) come il guerriero più saggio, l'unico capace di resistere alle provocazioni escogitate strumentalmente proprio dal Red Man, e perciò viene premiato con l'elmo verde, simbolo di tale primato. La struttura del dramma è comunque meno monotona, leggermente più movimentata rispetto a quella dei drammi precedenti. Yeats lo definì "an heroic farce".

Il fine morale e il carattere simbolico dei personaggi messi in scena è comune anche ai primi drammi di Yeats, *The Countess Cathleen*, *Cathleen Ni Houlihan* e *The Land of Heart's Desire*. Il primo si conclude con l'ascensione in cielo da parte della protagonista, la cui anima, contesa tra diavolo e angeli, viene accolta da Dio per il sacrificio meritevole consumato in terra, scena tipica delle conclusioni dei *Mysteries*, come il famoso *Castle of Perseverance*. Lo stesso autore ne dà questa lettura (sebbene successivamente provi, a mio avviso non in maniera del tutto convincente a sostenere che con le stesure successive alla prima versione e le diverse revisioni del testo l'intento filosofico morale dell'opera sia scomparso):

> La mia *Countess Cathleen*…verteva una volta sulla questione morale, se può un'anima sacrificarsi per un buon fine. Ma gradualmente la filosofia è stata espunta

finché, infine, l'unica filosofia udibile, se ve ne è una, è la semplice espressione di un personaggio o di un altro.[134]

Nel secondo dramma l'anima del protagonista, un giovane ragazzo che sta per sposarsi, viene portata via da Cathleen Ni Houlihan, una donna che ha ben poco di fisico e di reale, in quanto rappresenta la personificazione dell'Irlanda nella sua lotta per l'indipendenza. L'ideale patriottico del sacrificio per la nazione vince sulla rinuncia alla lotta per la patria in favore di una vita familiare tranquilla. Nell'ultimo dramma l'anima della protagonista, una giovane sposa, viene incantata e portata via dalle *fairies*, a significare che il mondo ideale ha la meglio su quello reale.

Nel caso di queste tre pièce la struttura è però più libera rispetto a quella delle prime due che abbiamo comparato con *Everyman*. Sebbene la storia sia di chiara ascendenza simbolista, in ogni caso possiamo farle rientrare nella dicitura di *Miracle Plays* (*The Countess Cathleen* era inizialmente sottotitolato "A Miracle Play"). Lo stesso Ellmann le riconosce come tali, e di certo così erano concepite, come del resto possiamo inferire da una esternazione di Yeats in una lettera datata 1897:

> La mia teoria di dramma leggendario o poetico consiste nel fatto che non dovrebbe avere una ambientazione realistica o elaborata, ma soltanto una simbolica e decorativa […] la recitazione dovrebbe avere una distanza equivalente a quella che intercorre tra quella del dramma e della realtà comune. I drammi potranno quasi essere, in alcuni casi, dei moderni *Mystery Plays* […] mi proverò, possibilmente, anche in qualche breve dramma in prosa, ma non ancora.[135]

La forma più breve cui Yeats si riferisce sarà proprio quella dei due drammi che, come abbiamo visto, sono in tutto e per tutto dei *Morality Plays*. Allo stesso modo, comunque, già prima del 1902 (data di composizione di

---

[134] W.B. Yeats, *Autobiographies*, Macmillan, London, 1961, pp. 399-400: "My Countess Cathleen…was once the moral question, may a soul sacrifice itself for a good end? But gradually philosophy is eliminated until at last the only philosophy audible, if there is even that, is the mere expression of one character or another" (traduzione di Alessandro Passi).

[135] W.B. Yeats, lettera a Fiona Macleod, 1897, citata da Richard Ellmann, *Yeats, The Man and the Masks*, op. cit. p. 132: ""my own theory of poetical or legendary drama is that it should have no realistic, or elaborate, but only a symbolic and decorative setting. […] the acting should have an equivalent distance to that of the play from common realities. The plays might be almost, in some cases, modern mystery plays […] I shall try my own hand possibly at some short prose plays also, but not yet" (traduzione mia).

The Hour-Glass) Yeats aveva dato ulteriore prova in questo genere drammatico attraverso una collaborazione con Lady Gregory, di cui racconta Ellmann[136]. Aveva infatti collaborato con Lady Gregory per la composizione di *The Travelling Man*, sottotitolato appunto, "a miracle play", dramma in cui si affrontava il tema dello scettico a confronto con il compimento di un miracolo indubitabile.

In parte anche *The Shadowy Waters* può considerarsi un *Miracle Play*. In questo caso l'elemento miracoloso, proprio delle storie dei santi, è rimpiazzato da quello della magia, ed è soffuso in tutta l'atmosfera evocata dal viaggio senza meta della nave del re Forgeal, atmosfera che può vagamente ricordare quella del romantico *Ancient Mariner*. Il dono di incantare con il suono dell'arpa e quello di parlare con potenze ultramondane è il tenue legame che avvicina questo dramma agli antichi *Miracle Plays*. Un altro vago appiglio che può fare avvicinare *The Shadowy Waters* alle moralità medievali può essere rintracciato nella funzione simbolica incarnata dai personaggi, rappresentanti della lotta tra idealismo e materialismo.

Un discorso simile può essere fatto per un dramma ben più tardo, che, essendo stato tra l'altro inizialmente pensato per la serie dei *Plays for Dancers*, prove poetiche decisamente più mature delle precedenti, sicuramente assume una valenza di tutto rispetto se paragonato alla scarsa prova rappresentata da *The Shadowy Waters* (il dramma in questione venne poi escluso dai *Plays for Dancers* poiché più che ricalcare i veri Nō giapponesi, per certe sue caratteristiche assomigliava più a quegli interludi leggeri che separavano una scena dei Nō dall'altra, chiamati *kyôgen*). In *The Cat and the Moon* il racconto è incentrato ancora una volta sulla distinzione tra ciò che è materiale, rappresentato dal Mendicante cieco, che chiede al Santo (San Colman, cui era consacrato un luogo non lontano dalla dimora di Yeats a Thoor Ballylee, nella contea di Galway) la grazia di riavere la vista, e

[136] Richard Ellmann, *Yeats, The Man and the Masks*, op. cit. p. 135.

ciò che è ideale, rappresentato dal Mendicante zoppo, che rinuncia al miracolo concreto di riavere l'uso della gamba per un miracolo di ben più elevate proporzioni, ricevere la grazia che lo renderà beato e che assicurerà il suo nome nel libro dei beati accanto al novero dei santi. Il tema è chiaramente quello del *Miracle*, cioè la narrazione dei miracoli compiuti da un santo, ma in questo caso l'accento sembra leggermente invertito, poiché il personaggio principale non è il santo, ma colui che beneficia del miracolo. Eppure, la scelta morale del Mendicante zoppo fa sì che anche lui possa alla fine conquistarsi la santità, e ne è la prova il fatto che il Mendicante cieco, una volta riottenuta la vista non riuscirà a vedere il santo a cui aveva chiesto la grazia, mentre la visione di San Colman non è preclusa al Mendicante zoppo; questo, come ricompensa e come segno del compiersi del miracolo che ha richiesto, illuminato dalla scelta di santità potrà vedere la figura del Santo stagliarsi di fronte a lui.

La fonte per questa pièce è, secondo le indicazioni dell'autore, un sermone medievale, ma Edoardo Giovanni Carlotti[137] fa notare come ci sia una fonte molto più simile al racconto yeatsiano, e che questa fonte fosse proprio una moralità medievale di Andrieu de la Vigne in cui si ritrovano gli stessi identici personaggi dello storpio, del cieco e del santo, ma nella quale la vicenda si conclude in maniera decisamente diversa (acquisendo così un carattere più propriamente parodistico che morale), in quanto il cieco, chiedendo ed ottenendo la vista diviene un buon cristiano, mentre lo storpio continua dopo il miracolo a fingersi invalido per poter evitare il lavoro e vivere di elemosina.[138]

***

[137] Edoardo Giovanni Carlotti, *La danza dei simboli*, op. cit. pp. 146-147.

[138] Si veda a questo proposito: *Moralità medioevale e jeu simbolista: A. de la vigne/W.B. Yeats*, a cura del C.U.T. di Pisa [Quaderni di "Baubo" 1], Servizio Editoriale Universitario, Pisa 1986 e in particolare l'intervento di Edoardo Giovanni Carlotti,, *Lettura storico critica del play for dancers*. Infine, si veda sempre dello stesso autore, *Le danze dei simboli, scrittura e pratica scenica nel teatro di W.B. Yeats*, op. cit., pp. 144-150.

Infine, un caso curioso è rappresentato da *The Player Queen*. La struttura di questo dramma non ricalca quella degli antecedenti medievali di cui si è parlato, ma significativamente, in un'ottica meta-teatrale, assume una sua peculiare rilevanza. I protagonisti del dramma infatti sono i membri di una compagnia di attori che viaggia di città in città per portare in scena proprio un dramma medievale, quello dell'arca di Noè e del diluvio universale. Gli attori arrivano in un paese dove c'è una sollevazione popolare perché il governatore non riesce a convincere la nuova regina a mostrarsi al popolo, e che per questa ragione diviene invisa alla folla. I sudditi si sentono disprezzati da questo atto di diniego, considerato una vera e propria mancanza di riguardo nei loro confronti, e nei confronti del diritto proprio di ogni individuo di una nazione di conoscere il volto della nuova sovrana. Sospettano superstiziosamente che ella non si mostri perché si intrattenga in commerci sessuali con un unicorno (quasi fosse pratica di male arti con il diavolo).

La regina, dal canto suo, non recede dalla decisione di non farsi vedere, perché, essendo di natura schiva e timidissima, oppone come sua unica preoccupazione quella di vivere una vita di clausura, completamente avulsa dal rapporto con qualsiasi persona, a favore di una completa dedizione religiosa ai limiti del misticismo. Per ovviare a questa situazione che si va facendo sempre più difficile e pericolosa, la prima attrice della compagnia viene sostituita alla regina che non vuole farsi vedere e che può, in tal maniera, dar corso al suo proposito di ritirarsi a vita claustrale. Il primo ministro, per permettere la governabilità dello stato, ma soprattutto per ambizione personale, decide di sposare la prima attrice senza dar ascolto alle proteste del primo attore, già marito della donna (sebbene la tradisse palesemente con un'altra attrice della compagnia) e anzi bandendo la compagnia dalle terre del regno (dopo averla lautamente ricompensata dei

servigi offerti, intendendo probabilmente con questo danaro, pagare il fio dovuto al mantenimento del segreto riguardo allo scambio di persona).

La caratteristica più rilevante di questo dramma sta nella sua natura meta-teatrale. Già dal titolo si vede la compenetrazione di due mondi, quello teatrale "player" e quello reale "queen", o forse meglio quello autoriflessivo (meta-) "player" e quello teatrale (rappresentativo) "queen": da una parte abbiamo il teatro medievaleggiante, con re e regine, ambientato in un'epoca mitica, quale quella evocata dai drammi simbolisti, e dall'altro il teatro in sé, il teatro dell'attore, quello che poneva in effige "Totus mundus agit histrionem" (Tutto il mondo recita).

Proprio l'idea del teatro come metafora della vita è una costante fondamentale che abbiamo a più riprese ignorato o lasciato in disparte (Il meta-teatro è appunto il teatro che riflette su se stesso). In realtà essa accompagna tutto il discorso fatto fino ad ora. Questa pièce meta-teatrale aiuta finalmente ad esplicitarne il tema, fornendone un ulteriore esempio. Si veda quanto questa idea fosse già presente nel teatro simbolista, in cui le bruttezze della società contemporanea erano rappresentate, ad esempio dal cugino di Axel, Kaspar, e dal marito di Melisande. Il pozzo nel quale si specchia Melisande è un'immagine che richiama lo specchio; ma quello dei simbolisti era uno specchio deformante, anzi, idealizzante. Lo specchio cui qui si fa allusione, di cui parla lo stesso Victor Turner quando menziona le *performance* riflettenti, e quando descrive la funzione di controllo delle *performance* rituali sulla società, nei drammi yeatsiani sembra derivare direttamente dagli *exempla* medievali, che in Inghilterra, prima con i *Mystery Plays*, e in un secondo momento attraverso il *Mirror for Magistrates* del Lydgate, fornì spunti per i drammaturghi cinquecenteschi e diede l'avvio al successivo teatro elisabettiano:

> Dal *Mirror for Magistrates*, raccolta di lunghe narrazioni in versi definite "tragedie", attinsero ampiamente i drammaturghi elisabettiani, non ultimo Shakespeare per la storia di *King Lear*. Ma il *Mirror*, che non fa che ripetere all'infinito il tema della

> caduta dei grandi, è appunto una collezione di esempi morali, di illustrazioni dell'instabilità della condizione umana, delle vanità della grandezza terrena, dei motivi appunto della danza della morte o della nave degli stolti. Lo *speculum* medievale è forma letteraria ben viva per tutto il XVI secolo, e si potrebbe fare un lungo esempio di *specula* o *mirrors*, o *glasses* composti tra il 1502 […] e il 1594 […].[139]

Ma quel che sembra più indicativo per la nostra ricerca è il fatto che questi attori dovessero rappresentare proprio un *Mystery Play*. Per di più ci viene detto quale fosse questo *Mystery* dal momento che sappiamo che la prima attrice impersonificava la moglie di Noè. Si trattava di una rappresentazione molto popolare in età medievale nella quale proprio il ruolo della moglie di Noè era di notevole importanza, essendo una caricatura della donna scontrosa che, in questa occasione, per seguire il marito nell'impresa voluta da Dio dovrà essere trattata assai rudemente e finanche battuta. Per gli sviluppi del teatro rinascimentale e moderno questo personaggio macchiettistico, che opponendosi capricciosamente a salire sull'arca dava vita ad una scena di ilare comicità, diviene il primo esempio di donna bisbetica, difficile da domare, da cui discenderà la Kate shakespeariana del *Tame of the Shrew*. Possiamo altresì dire che il personaggio che viene affidato alla Prima attrice nel *Miracle* da rappresentare diviene simbolo del carattere del personaggio del dramma yeatsiano, suo specchio: ci aiuta cioè ad inquadrare il tipo rappresentato dalla protagonista. Questo significa che siamo di fronte ad un ulteriore sfruttamento del gioco meta-teatrale innescato dal dramma, che si concluderà proprio con una ultima recitazione da parte della Prima attrice, quella della parte di regina, della quale prende presto le vesti prima che il popolo arrivi a commettere un atto irreparabile, e che diverrà il suo personaggio della vita. Il gesto di vestizione della Prima attrice assume così un doppio ruolo, quello teatrale di immedesimazione nel personaggio e quello sociale di assunzione di una carica politica reale. Un unico gesto dalla doppia valenza.

---

[139] Giorgio Melchiori, Introduzione a John Donne*, Liriche sacre e profane, Anatomia del mondo, Duello della morte*, Mondadori, Milano, 1983, p. xxix.

Il fatto che poi gli altri attori siano vestiti da animali, dovendo essi rappresentare le creature salvate nell'Arca è un particolare di qualche rilevanza se si considera la scena in cui la Prima attrice, resasi conto del tradimento perpetrato dal marito, decide di trovarsi ella stessa un'amante proprio tra gli attori, e deve dunque enumerare quale animale sarà suo compagno. Si crea un legame grottesco con la diceria del popolo che voleva la loro regina amante di un unicorno e con il ruolo di un altro personaggio ancora, un mendicante che, come se fosse un asino, chiede della paglia per adagiarvisi sopra e parla di una antica profezia secondo la quale il suo ragliare predice il cambiamento della corona[140]. Ad ogni animale corrisponde una simbologia, e i rimandi alle altre opere di Yeats (*The Circus Animals' Desertion* per la comparazione dei propri personaggi ad animali del circo, *Leda and the Swan* sul rapporto divinità e umano, *the Unicorn from the Stars* per il ruolo simbolico dell'unicorno, *A Vision* per le epoche cui ogni animale viene associato in maniera simbolica etc.) sono infiniti (l'intento yeatsiano in questo caso può essere considerato parodistico nei confronti delle proprie simbologie e sistemi classificatori). Quel che conta alla fine è che

> quando la rappresentazione e la realtà si fondono, non resta più nulla da rappresentare, né per simboli né per mimesi; e questa è forse l'indicazione più attuale (chi parlava di società dello spettacolo?) che ci offre questo dramma carnevalesco[141].

---

[140] Si veda a proposito, l'interpretazione che del personaggio dà Edoardo Giovanni Carlotti, in *Le danze dei simboli, scrittura e pratica scenica nel teatro di W.B. Yeats*, op. cit. p. 158n, spiegazione particolarmente suggestiva proprio perché indica ancora una volta reminiscenze o deliberati recuperi delle forme del teatro delle origini: "In questo personaggio, e nella sua funzione che assume, non ci appare errato rintracciare la figura dell'asino della Festa dei Folli medievale, alla quale E.K. Chambers aveva dedicato due capitoli del suo *Mediaeval Stage* (Cambridge 1903). Le corrispondenze, del resto, non mancano: come nella tradizione medievale la figura dell'asino è legata alla figura di Cristo, come nelle feste della *libertas decembrica* il personaggio che ha il ruolo più infimo nella società ne diviene, per un tempo ristretto, l'elemento più importante. Se prendiamo in esame il *Festum Asinarium*, celebrato soprattutto in Francia come commemorazione della fuga in Egitto, vi riscontriamo la curiosa coincidenza del raglio dell'asino (qui nei momenti salienti della messa) e del contenuto di un verso (tutto inspiegabile) dell'ultima strofa dell' "inno dell'asino", ove si legge: "Amen dica, Asine / Jam satur de gramine / Amen, Amen itera / Aspernare vetera" (naturalmente, lo *Amen* dell'asino è il suo raglio). Cfr. Enciclopedia dello Spettacolo, Utet, Torino 1965, alla voce *Folli, Festa dei* e C. C. Jung, *Contributo psicologico allo studio delle figure del Briccone*, in Paul Radin-Carl Gustav Jung-Karoly Kerény, *Il Briccone divino*, Bompiani, Milano, 1979, pp.179-83."

[141] Edoardo Giovanni Carlotti, *Le danze dei simboli, scrittura e pratica scenica nel teatro di W.B. Yeats*, op. cit. p. 162

È possibile quindi considerare questo dramma non tanto quanto dramma medievale delle sacre origini religiose, ovvero mistero, miracolo o moralità, quanto il più secolare ma quasi altrettanto antico "dramma carnevalesco", una festa legata anche essa al ciclo liturgico, "ma derivante anche dai giochi offerti dalle città o dalle allegre compagnie, giochi burleschi e satirici, spesso ispirati alle storture e alle ingiustizie della società."[142]

***

Un'ultima coincidenza, anche se ancora più marginale, è rappresentata da due opere ben più mature; *Calvary* e *The Resurrection*. In questi casi, più che parlare dell'intento morale proprio dei *Moralities* ci avviciniamo in parte ai *Mysteries* e ai *Miracles*. I misteri prendevano come tema per lo più passi dell'Antico Testamento, i miracoli le vite dei santi. In questi casi invece, il tema è tratto dal Nuovo Testamento, o meglio, liberamente ispirato dal Nuovo Testamento. La tematica del calvario e della resurrezione di Gesù non era avulsa dal teatro medievale, sebbene non diffusa in Inghilterra. Sappiamo però che in Germania un sotto genere o variante comune dei *Mystery Plays* era proprio quella dedicata alla rappresentazione degli ultimi giorni della vita di Gesù; questi drammi, generalmente allestiti per le ricorrenze pasquali, come è facile immaginare, venivano chiamati *Passion Plays*. E in fondo, proprio la Pasqua era stata la ricorrenza religiosa a reintrodurre nelle società medievali la prima forma mimetica che dal rito religioso avrebbe ricondotto al teatro secolare. Nel *Quem quaeritis* (che vuol dire "chi cercate?"), comunemente riconosciuta come prima fonte attestata di liturgia in cui gli officianti svolgevano la funzione di attore, ci sono quattro confratelli, uno dei quali rappresenta l'angelo di Dio che veglia il sepolcro di Cristo, gli altri tre avvicinandosi a questo sono apostrofati appunto con la formula "quem quaeritis", ed essi rispondono in coro "Ieshu Nazarenum". Al che viene

[142] Roberto Tessari, *Antropologia teatrale*, op. cit. p. 113.

risposto che Cristo è risorto come aveva predetto, e che vadano dunque ad annunciarlo. Il primo tema liturgico a recuperare una primitiva forma teatrale è quindi proprio quello della resurrezione.

Yeats dà vita a due pièce estremamente controverse e al limite della blasfemia, come del resto si era perfettamente reso conto nel momento stesso in cui le aveva scritte. Così, per *The Resurrection* in particolare, attendendosi grosso clamore da parte dei mezzi di informazione, aveva messo le mani avanti con una introduzione (a mo' di didascalia) in cui manifestava subito il suo primo proposito di non destinare il dramma a rappresentazioni pubbliche, semmai di considerarlo appropriato soltanto sotto forma di *performance* private svolte nei salotti così come era avvenuto per *At the Hawk's Well*. Inoltre lo stesso Yeats sosteneva che *The Resurrection*, per la tematica affrontata, non fosse adatto al teatro inglese né a quello irlandese.

In questo dramma abbiamo tre soldati, un greco, un ebreo e un siriano, tutti seguaci di Gesù, che vigilano davanti alla sala in cui si sono riuniti gli undici discepoli tre giorni dopo la crocifissione del loro maestro. I tre rappresentano diversi punti di vista nell'interpretazione religiosa ma si professano tutti seguaci del nascente cristianesimo. Il dramma non è che un lungo dialogo tra i tre, interrotto alla fine dall'apparizione davanti a loro di Cristo risorto. Lo schema dell'apparizione può essere avvicinata a quello del *Quem quaeritis*, con i tre personaggi che, dinnanzi al miracolo, tra i primi testimoni di quello che sta avvenendo in Galilea, dovranno annunciare al mondo il ritorno del messia. Qui però il fulcro del dramma sta nel dialogo preparatore in cui i soldati disquisiscono di religione con particolare attenzione per il ciclo della vita, morte e resurrezione del Dio e la risposta che ne deriva dalla visione del miracolo della resurrezione. Questo tema, prefigurato dal mito di Dioniso, cui viene fatto cenno, e al quale viene dunque naturale ricongiungere la resurrezione del dio dei cristiani, serve a porre l'accento sulla ciclicità della storia non solo degli uomini, ma sulla storia

universale. La scena finale dell'apparizione di Cristo serve a dare una risposta alle domande dei soldati, a chiarire la natura umana e quindi terrena, ma allo stesso tempo divina, ultraterrena e anche, in un certo qual senso, di spettro del Cristo risorto.

Il secondo testo, *Calvary*, rappresenta invece il martirio di Cristo e il pararsi dinnanzi a lui, in tre sequenze successive, delle figure di Giuda, di Lazzaro e di tre soldati romani che vogliono giocarsi ai dadi gli ultimi beni terreni di Gesù. Tutti rappresentano i personaggi che non riescono a ricevere un insegnamento dal martirio di Cristo e hanno la funzione di sottolineare la solitudine dell'uomo nel momento della sua morte. Il testo (che possiede la stessa forza al limite della blasfemia dell'episodio pasoliniano de *La ricotta*, dal film *RoGoPaG*) attraverso lo schema dell'incontro ripetuto tra il protagonista e il personaggio di turno, ritrovato già in *Everyman*, rovescia il significato comune che si darebbe al racconto evangelico, o quantomeno rovescia la luce in cui viene presentato, rendendo Gesù uno spettatore e protagonisti gli oppositori a questo Cristo che per loro non potrà assumere la funzione di Redentore. Al contrario, è proprio Giuda che si pone come la figura foriera di una funzione salvifica, in quanto manifestazione della possibilità per l'uomo del libero arbitrio[143]. E così sotto forma di *Mystery Play* (e di dramma Nō) anche il mito cristiano, accanto a quello celtico, diviene parte di questo nuovo teatro rituale.

[143] Cfr. con quanto scrive Giorgio Melchiori in *Foglie per un anno*, Edizioni dell'Orso, Alessandria, 2007, pp. 50-51.

9-Yeats e il "Revival of Greek Drama"

La reazione contro la crisi percepita del teatro tradizionale, ormai manifesta nelle degradate e degradanti espressioni (non più) artistiche del teatro commerciale, fa volgere lo sguardo degli scontenti fin verso le esperienze più ingenue della tradizione teatrale per giungere finanche agli albori del teatro, dalle pratiche rituali alle pratiche religiose. Ma senza dover arrivare così lontano, spesso il rifiuto delle forme commerciali di questa arte decaduta trova sulla sua strada a ritroso nel tempo antichi modelli teatrali più prossimi alle forme attuali di spettacolo. È stato visto come il teatro medievale potesse fornire i primi spunti a questo riguardo, e così, in alcuni casi, l'esempio poteva essere costituito dal teatro elisabettiano; infatti, oltre alle prime esperienze teatrali, anche quelle che erano percepite come le età dell'oro della tradizione potevano rappresentare il modello cui ispirarsi. Certamente l'esemplare più nobile, dal blasone più prestigioso, non poteva essere altri se non il teatro dell'antica Grecia. La dignità artistica che tutti tributavano a questo antecedente illustre non poteva sfuggire a coloro che, scontenti della commercializzazione dell'arte e della decadenza delle forme teatrali moderne, volevano riportare in auge il teatro sulla scorta delle epoche che ne avevano visto il trionfo. Non è un caso che al teatro greco guardassero con interesse un numero non esiguo di "addetti ai lavori", anche in maniera autonoma e indipendente gli uni dagli altri. Sembra infatti del tutto naturale che un prodotto così importante della cultura occidentale potesse esercitare un fascino su coloro che ricercavano nel passato degli strumenti per combattere il declino dell'arte e per opporsi al dilagare del teatro commerciale.

Nel già citato[144] *La fille aux mains coupées*, Pierre Quillard aveva introdotto un personaggio riecheggiante il coro della tragedia greca: "una recitante posta sul proscenio prima del sipario leggeva alcuni passaggi in

[144] Si veda la nota 131 nel precedente capitolo.

prosa poetica in cui spiegava l'evolversi dell'azione, rileggeva le repliche dei personaggi, spiegava i loro sentimenti, le loro mosse e i cambiamenti scenografici"[145]. Già nel teatro simbolista francese, dunque, si era fatto ricorso ad espedienti derivanti dall'antico teatro greco. In Inghilterra si assistette ad un sorta di piccolo "Greek revival" in ambito teatrale, i cui maggiori esponenti erano Sybil Thorndike, Granville Barker e Gilbert Murray; un movimento nel quale anche Yeats venne coinvolto, sebbene in maniera piuttosto marginale, e che probabilmente contribuì a convincerlo a realizzare i suoi due adattamenti di *Edipo Re* e di *Edipo a Colono*[146]. Per queste traduzioni, e per le relative messe in scena, Yeats e Murray intrattennero dei rapporti quantomeno epistolari[147]; il lavoro di Gilbert Murray, fine traduttore dal greco[148], nonché importante *scholar* dell'università di Oxford, assieme alle versioni di altri studiosi, era stata presa in considerazione da Yeats per il suo adattamento delle due opere di Sofocle del 1928[149]. Inoltre Murray e Yeats furono tra i fondatori di un piccolo club dalla vita assai breve chiamato *The Masquers Society*; che si proponeva di allestire performance quali *masques*, balletti e cerimonie con lo scopo di riportare in auge la bellezza e la semplicità del teatro antico[150].

Questa dimestichezza di Yeats con Gilbert Murray sembra particolarmente rilevante, se si considerano la posizione e gli interessi del professore di Oxford per quel che viene definito *Revival of Greek Drama*. Egli era nella cerchia di studiosi che, tenendo come riferimento primo le teorie di Jane Harrison, facevano capo a quella scuola che aveva preso ad indagare sui rapporti tra mito, rito e teatro; gli studi sulla nascita e lo sviluppo

---

[145] Mariangela Mazzocchi Doglio, *Il teatro simbolista in Francia*, op. cit. pp. 90-91.
[146] Cfr. Francesca Gasparini, *Yeats e il teatro dell'antica memoria*, op. cit. p. 47.
[147] Cfr. Joseph Hone, *Yeats 1865-1939*, op. cit. pp. 256-257.
[148] La sua traduzione di *Hippolytus* di Euripde venne portata in scena al *Lyric Theatre* di Londra nel marzo 1904 (Florence Farr era la prima attrice del coro) e ancora la sua traduzione da Euripide, *The Trojan Women*, venne rappresentata al *Court Theatre* di Londra nell'aprile del 1905.
[149] Il primo tentativo di adattamento risaliva al 1911-12, e per questa impresa, ma soprattutto per una possibile rappresentazione del dramma, Yeats era stato vivamente sconsigliato proprio da Murray, che suggeriva per la scena irlandese, ma anche per quella inglese, di riprendere il *Prometeo* o l'*Antigone*, ma non i drammi basati sulla scabrosa storia di Edipo.
[150] Cfr. Joseph Hone, *Yeats 1865-1939*, op. cit. pp.191-192.

delle mitologie, della nascita del teatro dal rito, mettevano per la prima volta in relazione gli studi classici con quelli etnografici ed antropologici. Con parole semplici, uno dei suoi colleghi, Francis Fergusson (1904-1986) chiarisce come gli studi di Murray si concentrassero sull'arte della tragedia in relazione allo sviluppo delle prime forme rituali gettando così nuova luce sugli stessi studi della poetica di Aristotele. Questo *entourage* di studiosi viene comunemente chiamato con il nome di *Cambridge Ritualists*.

Il contatto con frange dei *Cambridge Ritualists* doveva essere certamente fertile per una mente come quella di Yeats e tanto più se teniamo presente la direzione verso cui si orientava il suo teatro. Nei suoi scritti teorici sui periodici *Samhain* o *Beltaine* diverse volte il poeta menziona il teatro greco come modello da seguire assieme alle altre grandi esperienze del teatro occidentale, quali appunto i *Mysteries* e le *Moralities* o il teatro elisabettiano[151]. Ma il suo non era un puro interesse teorico; da un punto di vista formale ritroviamo nei drammi di Yeats almeno due caratteristiche tipiche del dramma greco scomparse nel teatro moderno, l'adozione della maschera per gli attori e l'introduzione di un coro.

La funzione del coro è di particolare interesse ed è lo stesso Yeats a spiegarcela:

> Lo scopo principale del coro è quello di preservare uno stato d'animo mentre fa riposare la mente attraverso un cambio dell'attenzione. Un produttore che abbia uno spazio sotto il livello del palco, dove il coro si può muovere verso un altare, farebbe bene a sperimentare con quel mio vecchio intendimento e mantenere i suoi cantanti il

[151] Cfr. W.B. Yeats, *The Irish Dramatic Movement*, op. cit., ad esempio le pagine pp. 26, 43, 50: "dobbiamo scrivere o trovare drammi che renderanno il teatro un posto di eccitazione intellettuale—un posto dove la mente può essere liberata così come era liberata nei teatri della Grecia, dell'Inghilterra o della Francia in certi momenti della storia[…]"—"non era semplicemente per la sua posizione del dramma che il coro greco rappresentava il popolo e che i vecchi bardi aspettavano la fine di ogni verso finché il loro pubblico non prendesse su il coro […]"—"Si stanno facendo le prove del mio *On Baile's Strand*, e spero di aver pronto per la primavera un dramma sul soggetto di *Deirdre*, con dei cori in qualche modo alla maniera greca […]" ("we have to write or find plays that will make the theatre a place of intellectual excitement—a place where the mind goes to be liberated as it was liberated by the theatres of Greece and England and France at certain moments of history […]"—"it was not merely because of its position in the play that the Greek chorus represented the people, and the old ballad-singers waited at the end of every verse till their audience had taken up the chorus […]"—"My own *On Baile's Strand* is in rehearsal, and I hope to have ready for the spring a play on the subject of *Deirdre*, with choruses somewhat in the Greek manner […]", traduzioni mie).

più possibile nell'ordine di una voce che parla come se cantassero "The west's awake", e come se cantassero intorno ad una chiesuola"[152].

Allo stesso modo Yeats intendeva introdurre le maschere, come se fosse un espediente del tutto naturale:

> Inoltre, le maschere imposteci dall'assenza di una qualsiasi illuminazione specifica, o dalla vicinanza del pubblico che circonda gli attori su tre lati, non ci appaiono eccentriche. Siamo abituati a facce di bronzo e di marmo, e cosa potrebbe essere più appropriato del fatto che Cuchulain, ad esempio, un personaggio leggendario semidivino, ci mostri un volto non elaborato da qualche attore alla moda di fronte ad uno specchio—anche su ciò abbiamo delle lamentele—ma modellato da qualche artista eminente? Siamo persone colte e ricordiamo come il teatro romano quando divenne più intellettuale abbandonò il trucco e al suo posto usò la maschera, e che gli artisti più famosi del Giappone modellarono maschere che sono ancora in uso dopo centinaia di anni. Sarebbe un'avventura eccitante per un poeta ed un artista lavorare insieme per creare ancora una volta tipi eroici o grotteschi i quali, mantenendo sempre una distanza appropriata dalla vita, sembrerebbero immagini di quelle profonde emozioni che esistono solo nella solitudine e nel silenzio. Né alcuno mi ha detto dopo una performance di essersi perso una modulazione dell'espressione facciale, poiché la maschera sembra modificarsi con la luce che cade su di essa; e oltre a ciò, nell'arte poetica e tragica, come sa ogni regista, l'espressione sta principalmente in quei movimenti che sono del corpo intero[153].

L'uso della maschera sottende molteplici e profonde implicazioni che possono essere più o meno consapevoli per chi decida di farne uso. In primo luogo, Yeats capisce che per certi personaggi della tradizione come Cuchulain, e quindi per gli eroi mitici, una maschera è certamente più

---

[152] W.B. Yeats: note a *Sophocles' King Oedipus*, in *The Variorum Edition of the Plays*, edited by Russell K. Alspach, Macmillan, London, Melbourne, Toronto, 1966, p. 851: "The main purpose of the chorus is to preserve the mood while it rests the mind by change of attention. A producer who has a space below the level of the stage, where a chorus can move about an altar, may do well to experiment with that old thought of mine and keep his singers as much in the range of the speaking voice as if they sang "The west's awake", or sang round a binnacle" (traduzione mia).

[153] W.B. Yeats, note a *At the Hawk's Well*, in *The Variorum Edition of the Plays*, op. cit. p. 416: "Then too the masks forced upon us by the absence of any special lighting, or by the nearness of the audience who surrounded the players upon three sides, do not seem to us eccentric. We are accustomed to faces of bronze and of marble, and what could be more suitable that that Cuchulain, let us say, a half-supernatural legendary person, should show to us a face, not made before the looking-glass by some leading player—there too we have many quarrels—but moulded by some distinguished artist? We are a learned people and we remember when the Roman theatre, when it became more intellectual, abandoned 'make up' and used the mask instead, and that the most famous artist of Japan modelled masks that are still in use after hundreds of years. It would be a stirring adventure for a poet and an artist working together to create once more heroic or grotesque types that, keeping always an appropriate distance from life, would seem images of those profound emotions that exist only in solitude and in silence. Nor has any one told me after a performance that they have missed a changing facial expression, for the mask seems to change with the light that falls upon it, and besides in poetical and tragic art, as every 'producer' knows, expression is mainly in those movements that are of the entire body". (traduzione italiana di Francesca Gasparini in appendice a *W.B. Yeats e il teatro dell'"antica memoria"*, op. cit. pp. 318-319).

appropriata di un volto concreto; essa serve a stabilire una connessione tra l'attore e un personaggio che non è un uomo comune, dunque aggiunge alla rappresentazione quel che un volto potrebbe sottrarre:

> La maschera crea una relazione tra l'uomo che la porta e l'essere che essa rappresenta […] e viene messa in connessione anzitutto con i morti che essa, nella sua applicazione arcaica, rappresenta presso diversi popoli. Essa crea un rapporto tra i vivi e i morti […] per un riferimento della maschera ai morti, depone presso i Greci anche la sua applicazione nella tragedia, in cui nelle rigide maschere appaiono i "morti", cioè gli eroi del passato fatti rivivere nell'intensificata vitalità dell'atmosfera culturale dionisiaca.[154]

Probabilmente la maschera per Yeats era foriera anche di altre suggestioni. Ci ricorda Kerény che le funzioni della maschera sono fondamentalmente tre: la prima, che abbiamo già descritta è una funzione unificatrice/trasformatrice. Ma accanto ad essa la maschera ha due funzioni secondarie, il nascondere e l'impaurire:

> un oggetto che unisca proprio queste tre qualità è uno strumento misterico, con altre parole uno strumento di culti segreti. Allontanare per mezzo di figure terrificanti che, nello stesso tempo, rappresentano esseri superiori, e far ciò precisamente in un gioco a nascondersi, sono azioni caratteristiche dei culti segreti primitivi. Meglio sarebbe chiamarli "arcaici" […] le maschere terrificanti dei culti segreti arcaici non dovevano essere viste dai non iniziati […] altrimenti questi sarebbero morti.[155]

E infatti, non sembra forse che proprio in una famosa descrizione di un culto misterico per iniziati, quello di *Rosa Alchemica*, i personaggi quasi non abbiano volti, e il loro sguardo appaia terrificante perché ultraterreno? Anche il volto dello stesso protagonista, sotto i fumi di incensi inebrianti, sembra diventare una maschera:

> e quando fummo partiti e Michael Robartes si fu addormentato, cosa che fece quasi subito, il suo viso dormiente, su cui non c'era traccia di ciò che mi aveva sconvolto e mi teneva desto, parve alla mia mente eccitata più una maschera che un volto. […]
> Mi pareva di essere una maschera esposta sul banco di un negozietto orientale. Molte persone, la cui natura sovrumana era palese per la gran luminosità e fissità dello sguardo, entravano e mi provavano sulla loro faccia, ma poi mi gettavano in un angolo ridendo. […]

---

[154] Károli Kerényi, "Uomo e maschera", in *Miti e Misteri*, Boringhieri, Torino, 1979, pp. 443-444.
[155] Ibidem, pp. 446-447.

> Mi fermai dinanzi a una porta sui cui pannelli di bronzo erano cesellate delle grandi onde nella cui ombra si profilavano vagamente volti spaventevoli […]
> Improvvisamente mi ricordai che le sue palpebre non avevano dato mai un battito […] e compresi con un fremito di orrore che avevo danzato con una creatura che era superiore o inferiore alle creature umane.[…][156]

La maschera oltre a rappresentare una sorta di artificio sineddotico (attraverso di essa l'attore può figurarsi come divinità o come personaggio mitico) diviene anche un importante strumento misterico per il rituale del nuovo teatro.

***

Infine, l'aver parlato del teatro greco offre il destro per sottolineare una caratteristica comune a tutte le composizioni teatrali di Yeats, nei diversi periodi in relazione alle teorie aristoteliche riguardanti la tragedia a proposito delle unità di luogo azione e tempo. Luogo e tempo, gli assi portanti della rappresentazione, assumono una valenza del tutto avulsa da quella del teatro tradizionale. Che si parli di teatro greco, di teatro simbolista, di teatro medievale o di teatro Nō, il denominatore comune di tutte queste esperienze artistiche sta nel creare un luogo magico sottratto alle dimensioni della vita comune, distante dalla realtà concreta, uno spazio ideale. Le regole che vigono in questa zona franca creata dal teatro sono a se stanti; si potrebbe obiettare che qualsiasi espressione teatrale o artistica possa vantare le stesse credenziali, il che può essere vero in potenza, ma non in pratica, e se è vero in pratica, allora ci troviamo di fronte ad una esperienza analoga a quelle sopra

[156] W.B. Yeats, *Rosa Alchemica*, (traduzione di Renato Oliva): "And when we had started and Michael Robartes had fallen asleep, as he soon did, his sleeping face, in which there was no sign of all that had so shaken me and that now kept me wakeful, was to my excited mind more like a mask than a face"—"I put my hand to the handle, but the moment I did so the fumes of the incense, helped perhaps by his mysterious glamour, made me fall again into a dream, in which I seemed to be a mask, lying on the counter of a little Eastern shop. Many persons, with eyes so bright and still that I knew them for more than human, came in and tried me on their faces, but at last flung me into a corner with a little laughter"—"I stopped before a door, on whose bronze panels were wrought great waves in whose shadow were faint suggestions of terrible faces."—"Suddenly I remembered that her eyelids had never quivered, and that her lilies had not dropped a black petal, or shaken from their places, and understood with a great horror that I danced with one who was more or less than human".

enumerate. In questi casi la rappresentazione si svolge in un non luogo e in nessun tempo, ovvero nello spazio ed nel tempo del mito (e non solo, dunque, come in ogni espressione artistica lo spazio e il tempo della *fiction*).

Si può sottolineare l'indeterminatezza del tempo propriamente mitico delle leggende celtiche per i drammi del ciclo di Cuchulain, oppure una analoga vaghezza nei drammi come *The Player Queen*, *The Hour-glass* e *Purgatory*. Ma anche alcuni drammi che possiedono nelle didascalie delle ambientazioni temporali più precise sfociano poi nell'indefinito del mito. In *The Dreaming of the Bones*, ad esempio, dove il pretesto della repressione seguita alla rivolta contro l'autorità inglese del 1916, dalla quale sta fuggendo il protagonista, ha una sua spiegazione del tutto funzionale, perché servirà a fare da specchio ad una storia delle origini mitiche dell'asservimento dell'Irlanda all'Inghilterra. Viene infatti descritto l'incontro del fuggiasco con i fantasmi dei primi, mitici, traditori della nazione, Dermot e Dervorgilla, responsabili di aver fatto entrare per la prima volta le truppe straniere nell'isola. L'ambientazione storica anziché avvicinare il racconto alla realtà concreta, svolge la funzione opposta, quella di accomunare il tempo presente a quello del mito, dei corsi e ricorsi, di rendere la contemporaneità partecipe alla storia ciclica e di sottrarla a quella lineare. Lo stesso discorso vale anche per *Cathleen Ni Houlihan*; anche in questo caso è indicata la data in cui si dovrebbe svolgere l'azione, il 1798. In una casa in cui non ci sono mancanze economiche particolari, dove dunque (per una volta!) sembra regnare il benessere e si sta per organizzare un matrimonio, il futuro sposo viene sedotto da una strana figura, Cathleen Ni Houlihan, una donna di una certa età, che racconta la sua storia di privazioni, sofferenze e ingiustizie subite, e da questa viene portato via. La donna rappresenta l'Irlanda[157] e la scelta del giovane può

[157] La rappresentazione dell'Irlanda come una donna anziana è un tópos della poesia gaelica e delle ballate popolari irlandesi: come ci racconta Joan FitzGerald nel suo articolo "Cathleen ni Houlihan di W.B. Yeats e la tradizione dell'aisling nella poesia gaelica" (in Carla de Petris e Maria Stella (a cura di), *Continente Irlanda*, pp. 205-218, Carocci, Roma, 2001). Questa donna viene chiamata "Poor old woman" o "Cathleen Ni Houlihan". "Sia Cathleen, il cui nome appare per la prima volta nel diciottesimo secolo nella poesia gaelica nell'opera del poeta popolare Liam Dall O Hifearnian, sia la 'poor old woman', la povera vecchia o Shan

essere vista come una scelta di assunzione di responsabilità nei confronti della propria patria anche a scapito del proprio interesse particolare (in questo caso la famiglia descritta vive in una condizione agiata e non sente dunque esigenze di cambiamento); il tema trattato è al di sopra della contingente situazione irlandese che in quella data vedeva l'isola scossa dalla ribellione alla vigilia dello sbarco dei francesi. Quello che si vuole significare è qui proprio l'impegno del popolo irlandese per la causa comune, sia essa riferita al 1798, al 1916 come a qualsiasi altra epoca. Cathleen Ni Houlihan è una figura mitica, al di là del tempo; per questo compare prima di Yeats, cantata dai bardi dei secoli precedenti, e comparirà sotto altre forme dopo Yeats[158].

Sempre di tempo mitico si tratta quando si vogliono ripercorrere alcune parabole evangeliche (*The Resurrection* e *Calvary*); alla stregua di tutte le altre narrazioni la cronologia del tempo mitico sembra non avere bisogno delle categorie del prima e del dopo, e si può quindi tornare ai racconti della vita di Gesù come a quelli dei contadini irlandesi sotto la dominazione inglese, o ancora a quelli delle antiche leggende celtiche. Il tempo del mito si può permettere qualsiasi licenza proprio perché non deve sottostare alle regole implicite di verosimiglianza del mondo borghese, e non possiede nemmeno più il senso dello scorrere del tempo nel modo in cui viene concepito nella vita di tutti i giorni. Il tempo mitico può addirittura permettersi di non seguire la cronologia stessa degli eventi storici, di alterarla come meglio crede; tempo

---

Van Vocht, cantata in una famosa ballata in inglese sull'insurrezione del 1798, non sono in sostanza altro che versioni della stessa figura femminile, la quale ritorna costantemente nella mitologia e nella poesia gaelica, in particolar modo nelle poesie giacobite chiamate *aisling*, o visioni, sulle quali sembra strutturato il dramma di Yeats qui preso in esame" (Joan FitzGerald, op. cit. p.207).

[158] Pare che Cathleen Ni Houlihan abbia fatto visita, qualche anno più tardi anche ad una antica torre martello delle coste dublinesi; si veda, infatti, nel primo capitolo dell'*Ulisse* di Joyce, la figura della vecchia lattaia che giunge alla torre dove ci sono Stephen Dedalus, Haines e Buck Mulligan: "seta delle mucche e povera vecchietta, nomi che le si davano nei tempi andati. Una vegliarda errante, umile forma di un'immortale che serve chi la conquise e chi allegramente la tradì, loro druda comune, messaggera del segreto mattino. Se per servire o per rampognare, lui non avrebbe saputo dirlo: ma sdegnava di sollecitarne i favori" (traduzione italiana di Giulio De Angelis). ("Silk of the kine and poor old woman, names given her in old times. A wendering crone, lowly form of an immortal serving her conqueror and her gay betrayer, their common cuckquean, a messenger from the secret morning. To serve or to unbraid, whether he could not tell: but scorned to beg her favour"). Giulio De Angelis appunta proprio che "seta delle mucche" e "povera vecchietta" sono due nomi tradizionali dati all'Irlanda fin dai tempi antichi (volume secondo dell'edizione italiana dell'*Ulisse* di James Joyce, Mondadori, Milano, 1971).

mitico e tempo della storia non coincidono. Lo stesso discorso vale per gli spazi. Luogo e tempo partecipano delle stesse libertà; in tutti questi drammi, si potrebbe dare come indicazione per lo scenario il titolo di uno dei drammi di Giorgio Manganelli: "In un luogo imprecisato". È in questo senso che possiamo dire che le unità aristoteliche vengono rispettate; si concretizza una unità di tempo e una unità di spazio, perché tempo e spazio possono includere, senza contraddizioni del senso comune, qualsiasi momento e qualsiasi luogo.

Concretamente, soprattutto nei drammi più brevi è chiaro come la scena possa effettivamente rimanere immutata per l'intero corso della rappresentazione; ma l'unità dell'azione è garantita proprio dalla sua natura rituale e mitica che producono quel sentire unico che l'opera teatrale dovrebbe veicolare. Le parole di Walter Pater[159] possono davvero essere state illuminanti per comprendere questa idea di unità che l'opera drammatica lirica dovrebbe arrivare a comunicare:

> Un dramma raggiunge la perfezione artistica proprio in proporzione al raggiungimento dell'unità di effetto lirico, come se una canzone o una ballata stessero ancora giacendo come fossero le sue radici, e come se tutte le varie espressioni del conflitto del personaggio e della contingenza cadessero, alfine, nell'ambito di una singola melodia, o di un tema musicale. Come storicamente il teatro classico più antico sorse dal coro, dal quale questa o quella persona, questo o quell'episodio, si staccarono, così, il dramma perfetto tende sempre a ritornare all'interno dell'unità di una canzone corale, con il suo scopo intellettuale approfondito, complicato, allargato, ma ancora con un'indubbia singolarità, o identità, nella sua impressione sulla mente. Proprio lì, in quella impressione singola e vivida lasciata nella mente, dove tutto è finito, in nessuna limitazione meccanica di tempo e di spazio, è il segreto delle "unità"—la vera unità immaginativa—del teatro[160].

---

[159] Walter Pater, *Appreciations with an Essay on Style*, London, 1944.

[160] Walter Pater citato da L.E. Nathan, *The Tragic Drama of William Butler Yeats*, Columbia University Press, New York and London, 1965, p. 45: "A play attains artistic perfection just in proportion as it approaches that unity of lyrical effect, as if a song or ballad were still lying at the root of it, all the various expression of the conflict of character and circumstance falling at last into the compass of a single melody, or musical theme. As, historically, the earliest classic drama arose out of the chorus, from which this or that person, this or that episode, detached itself, so, into the unity of a choric song the perfect drama ever tends to return, its intellectual scope deepened, complicated, enlarged, but still with an unmistakable singleness, or identity, in its impression on the mind. Just there, in that vivid single impression left of the mind when all is over, not in any mechanical limitation of time and place, in the secret of the "unities"—the true imaginative unity—of the drama" (traduzione mia).

Yeats sottolinea la funzione del teatro allo stesso tempo come unità e come rito, l'importanza della capacità per un artista di creare un'unica impressione, una unità completa e omogenea, ed è questo il suo modo di vedere le unità aristoteliche:

> Più il poeta libera i suoi versi da conoscenze eterogenee e da analisi irrilevanti, e purifica la sua mente con un'arte elaborata, più il piccolo rituale dei suoi versi assomiglia al grande rituale della natura.[161]

Ancora una volta, comunque, la conclusione è che il teatro deve tornare ad essere una grande manifestazione rituale moderna.

[161] W.B. Yeats, *Essays*, pp. 248-249, citato da L.E. Nathan, *The Tragic Drama of William Butler Yeats*, Columbia University Press, New York and London, 1965 p. 46: "the more a poet rids his verses of heterogeneous knowledge and irrelevant analyses, and purifies his mind with elaborate art, the more does the little ritual of his verse resemble the great ritual of nature" (traduzione mia).

10-La forma perfetta di teatro rituale: il Nō giapponese

"Tanto Yeats che Craig approverebbero questo tipo di teatro"[162]

La ricerca di antecedenti illustri, passando attraverso il recupero del teatro medievale e del teatro greco antico culmina nella scoperta, quasi una illuminazione o una rivelazione epifanica, di un'altra esperienza di teatro rituale, quella del teatro giapponese Nō. Il caso ha voluto che Ezra Pound, nel periodo in cui era segretario di Yeats, stesse lavorando alla redazione di uno studio basato sulle note che Ernest Fenollosa (esperto di cultura giapponese e cinese) aveva lasciate in una forma ancora alquanto disordinata, riguardanti il teatro Nō; lo studio di Pound intendeva mettere ordine nelle carte di Fenollosa, ricevute dalla moglie dell'illustre studioso dopo la sua morte, per dare forma organica ad una specie di piccolo trattato che illustrasse le caratteristiche di questi drammi dalle forme così distanti rispetto a quelle del teatro occidentale moderno. Il volume era corredato di traduzioni esemplificatorie di alcuni copioni, se di copioni si può parlare, di un piccolo numero di Nō. Yeats, messo a parte di questo lavoro in corso d'opera, ne rimase così colpito che scrisse per l'occasione un saggio sul Nō e l'arte teatrale in occidente, poi posto come introduzione al volume di Fenollosa-Pound intitolato *Certain Noble Plays of Japan*[163] pubblicato dalla Cuala Press (e cioè da una delle sorelle di Yeats) con una tiratura di appena trecentocinquanta copie. Solo successivamente, nel 1917, Pound redasse una versione più ampia e circostanziata dell'opera, intitolata *'Noh' or Accomplishment, a Study of the Classical Stage of Japan*, dove il pezzo di Yeats figurava in coda (acquisendo il titolo che prima era dell'intero volume)

[162] Ezra Pound, *The classical Noh Theatre of Japan*, A new direction paperbook, New York, 1959, p. 14, già pubblicato nel 1917 come *'Noh' or accomplisment, a study of the classical stage of Japan*, "It is a theatre of which both Mr. Yeats and Mr. Craig may approve".

[163] È curioso che il titolo del volume venisse poi adottato dallo stesso Yeats come titolo definitivo del suo saggio introduttivo, inserito successivamente nella sezione degli *Essays and Introductions* chiamata "The Cutting of an Agate".

e dove figuravano invece una nuova introduzione dello stesso Pound e delle inserzioni molto più massicce di spiegazioni e note tratte da Fenollosa e spesso chiosate ed ampliate dal redattore/curatore. Questo incontro si rivelò per Yeats estremamente proficuo; nel teatro Nō egli ritrovò la conferma delle sue idee di riforma del teatro. Ne trasse nuova ispirazione e il giusto slancio per continuare nella direzione intrapresa di rinnovamento delle forme teatrali sulla base degli antecedenti illustri delle antiche tradizioni.

La critica si è occupata assai diffusamente dei rapporti tra i drammi di Yeats e il teatro Nō giapponese—la bibliografia comprende ormai numerosi interventi—per cui è superfluo soffermarsi ancora su temi tanto dibattuti (e cioè per esempio, su quanto Yeats si fosse avvicinato allo spirito del teatro Nō autentico, sulle differenze tra i Nō giapponesi e quelli dell'autore irlandese, sui fraintendimenti e le banalizzazioni dovute alle trasposizioni di Fenollosa e alle mediazioni di Pound e del danzatore Michio Ito, che collaborò con Yeats per la messa in scena di alcuni drammi in particolar modo per la realizzazioni delle danze nei *Plays for Dancers*, etc.)[164]. Solamente, quel che in questa sede preme mettere in luce perché funzionale al discorso intrapreso fin qui, è la natura prima del dramma giapponese Nō, ovvero quella rituale. Infatti, questo tipo di teatro, pur mantenendo la stessa natura di dramma rituale già

---

[164] Si vedano gli *Annual reports* della *Yeats Society of Japan*, di particolare interesse possono essere, tra i tanti, gli articoli "Yeats and the Noh" di Shotaro Oshima (Annual report n. 6, 1971) che, oltre a notare l'influenza del teatro Noh in particolare modo per quel che riguarda l'idea del ritorno di spiriti o fantasmi che ripercorrono le tappe della loro vita terrena, si sofferma ad analizzare le somiglianze tra alcuni miti celtici e i miti giapponesi. Sempre dello stesso autore è degno di nota l'intervento "Yeats and Michio Ito" che illustra i rapporti del drammaturgo irlandese con il ballerino giapponese Ito. Ancora da segnalare, sebbene presenti una conclusione un po' confusa, il saggio "Yeats and Noh" (Annual Report 1968-69, no. 3, The Yeats Society of Japan) di Hirashi Furokawa, specialista di teatro No giapponese in particolar modo nella sua forma chiamata Kyogen (una sorta di commedia Noh); oltre ad alimentare la solita sterile polemica degli estimatori della forma tradizionale del teatro giapponese nei confronti dei plays for dancers yeatsiani, Furokawa argomenta che a suo parere, per quel che appare dalle esternazioni dello stesso Yeats, il drammaturgo irlandese non serbasse un'alta opinione del Kiogen, e tuttavia decise di scrivere *The cat and the moon* sulla scorta delle forme tradizionali di queste commedie rituali giapponesi. Da ricordare sono anche i volumi: Sekine, Masaru e Murray, Cristopher, *Yeats and the Noh, a comparative study*, (Irish Literary Studies), Savage: Barnes and Noble, 1990; Ishibashi, Hiro, *Yeats and the Noh: Types of Japanese beauty and their reflection in Yeat's plays*, Dolmen Press Yeats centenary papers MCMLXV, Gutierrez, Donald, *Ghosts Benefic and Malign: The Influence of the "Noh" Theatre on the Three Dance Plays of Yeats, Forum*, Houston,1971; Akhtar Qamber, *Yeats and the Noh (with two plays for dancers by Yeats and two Noh plays)*. New York: Weatherhill, 1974.

rintracciata nei modelli precedentemente presi in esame, si presentava come un modello decisamente più diretto e fruibile, nonché più ardito e sperimentale, cui potersi ispirare:

> Le tre forme teatrali sono sorte da rappresentazioni sacre—il teatro greco dalle cerimonie in onore di Dioniso, il teatro di Shakespeare dalle rappresentazioni in onore di Cristo, il Nō dai riti in onore delle divinità scintoiste e di Budda[165].

Attraverso il Nō, proseguendo sulla stessa identica strada intrapresa sulla scorta del dramma medievale e di quello greco, si riuscivano a sorpassare più agevolmente gli ostacoli posti dagli esiti della tradizione teatrale, si trovavano giustificazioni più forti per le proprie scelte, e questo perché il Nō, per ragioni storiche, era riuscito a rimanere più vicino alla sua origine rituale rispetto a qualsiasi altra esperienza teatrale occidentale:

> Essendo la tradizione del Nō ininterrotta, permangono nel suo insieme numerosi elementi che sono spariti dal nostro teatro occidentale, come le rappresentazioni sacre e misteriche, o certi movimenti rituali (per esempio quelli della messa), che hanno perso ormai quel che potremmo definire il loro accento drammatico[166].

In questo senso la nuova fonte di ispirazione sembrava essere più pura di quelle già esperite precedentemente per cui il rito del teatro poteva ora rinascere con più forza e più convinzione. Ma questo non significa che le altre antiche esperienze teatrali venissero messe da parte; si può dire che, soprattutto per alcuni elementi comuni, tutte le forme precedenti di teatro rituale concorressero nella mente di Yeats per la creazione di una nuova forma drammatica. In fondo, lo sviluppo dei diversi teatri rituali approdava alle stesse conclusioni anche nei casi in cui sorsero in luoghi così distanti tra loro:

---

[165] Ezra Pound, *The Classical Noh Theatre of Japan*, op. cit. p. 60: "All three had an independent growth from miracle plays—the first from the plays of the worship of Bacchus, the second from the plays of the worship of Christ, the third from the plays of the worship of the shinto deities and of Buddha" (le traduzioni italiane dei passi di questo volume sono quelle dell'edizione italiana, *Il Teatro Giapponese Nō*, Vallecchi editore, Firenze, 1966, a cura di Mary de Rachewiltz).

[166] Ibidem p. 12: "As the tradition of Noh is unbroken, we find in the complete performance numerous elements which have disappeared from our Western stage; that is, morality plays, religious mysteries, and even dances-like those of the mass—which have lost what we might call their dramatic significance".

> Il dramma greco era nato dai riti religiosi che accompagnavano le feste dionisiache. Nel XV secolo d.C. il dramma giapponese nacque dai riti religiosi praticati in occasione delle feste scintoiste […]. Entrambe le rappresentazioni ebbero come nucleo una danza sacra cui venne aggiunto un coro di sacerdoti. Il passaggio dalla danza corale al dramma vero e proprio consisteva, in ambo i casi, nello svilupparsi di un dialogo tra il coro e un solista[167].

La prima caratteristica che si individua nel Nō è proprio la permanenza di questi due elementi rituali che nel teatro occidentale erano ormai scomparsi da tempo, la presenza di un coro e di una danza rituale. Per quel che riguarda la danza, pare che essa possedesse un ruolo di considerevole importanza nell'ambito delle *performance* culturali orientali:

> Nella vita cinese e giapponese l'arte della danza ha avuto una ruolo più importante che non in Europa. In tempi preistorici, quando uomini e donne erano commossi, si alzavano e ballavano. Era un modo di esprimersi naturale quanto la poesia e il canto, e spesso andava unito a questi due. Ma il crescente decoro di una società raffinata tendeva a relegare queste danze a occasioni speciale e a ballerini di professione. Queste occasioni erano, grosso modo, di due specie: ricevimenti ufficiali a corte e cerimonie religiose.[168]

Dramma greco e teatro Nō mantenevano coro e maschere, entrambi espedienti reintrodotti da Yeats nei suoi drammi più maturi. Ma c'era quantomeno un ulteriore elemento che poteva rendere familiare agli occhi di un irlandese questo antico teatro orientale. Non si tratta più solamente di forme congeniali agli intenti del drammaturgo, ma anche dei soggetti che vengono scelti per essere rappresentati nei drammi:

> alla base del Nō troviamo una danza religiosa o qualche leggenda locale di apparizione di spiriti, o, più tardi, gesta eroiche o fatti storici.[169]

---

[167] Ibidem, p. 59: "In the fifth century before Christ drama arose out of the religious rites practised in the festivals of the God of Wine. In the fifteenth century after Christ, the Japanese drama arose out of religious rites practised in the festivals of the Shinto gods […] both began by a sacred dance, and both added a sacred chorus sung by priests. The transition from a dance chorus to drama proper consisted, in both cases, in the evolving of a solo part, the words of which alternate in dialogue with the chorus".

[168] Ibidem p.62: "The art of dance has played a richer part in Chinese and Japanese life than it has in Europe. In prehistoric days, when men or women were strongly moved, they got up and danced. It was as natural a form of self-expression as improvised verse or song, and was often combined with both. But the growing decorum of a polite society tended to relegate this dancing to occasions of special inspiration and to professional dancers. These occasions were roughly of two sorts—formal entertainments at Court and religious ceremonials."

[169] Ibidem p. 4: "In the Noh we find an art built upon the god-dance, or upon some local legend of spiritual apparition, or, later on gestes of war and feats of history".

Le gesta eroiche delle saghe irlandesi potevano essere riutilizzate e riattualizzate attraverso il nuovo teatro e così anche fatti storici riguardanti la storia d'Irlanda (si veda quel che si è detto a proposito dell'ambientazione di *Cathleen Ni Houlihan* e di *The Dreaming of the Bones* nel capitolo precedente) potevano rientrare in un discorso che avrebbe accomunato l' Irishness (l'"irlandesità") nel suo complesso, e dunque una grande opportunità da non lasciarsi sfuggire. Le storie che venivano riadattate per la scena erano parte del *background* culturale del popolo irlandese, e quindi già conosciute, così come era avvenuto per le storie riprese dall'antico teatro greco o dal teatro rituale giapponese. Temi e miti trovano così la loro più alta legittimazione[170].

Per di più la menzione di "leggende locali di apparizioni di spiriti", non solo si prestava a fornire l'occasione per recuperare le antiche leggende irlandesi che, con Lady Gregory, Yeats aveva raccolto e poi pubblicate in volume—e significava dunque riappropriarsi di una tradizione propriamente irlandese—ma apriva anche la possibilità di coniugare attraverso l'esperienza teatrale, gli studi folklorici sulla tradizione popolare della nazione con gli interessi occultistici, misteriosofici e di magia cui da sempre si dedicava[171]:

> All'amatore del teatro e della poesia interesseranno soprattutto i drammi psicologici, ove compaiono gli spiriti […] queste scene sono popolate di spettri, e lo spettro, psicologicamente, è fantastico. Assai curiose sono le concomitanze con le dottrine spiritiche occidentali.[172]

---

[170] Per la distinzione/confusione tra temi letterari e miti si veda l'introduzione di Pierre Brunel, al Dizionario dei miti letterari (cura di Pierre Brunel), Bompiani, Bologna, 2004.

[171] Lo stesso Pound in una nota (p.23n) sembrava proprio marcare questa caratteristica così ghiotta per le intenzioni di Yeats: "questi Nō degli spiriti sono i più interessanti per la loro profondità e delicatezza psicologica e per le situazioni completamente estranee al teatro occidentale, anche se ravvisabili nel folklore e nella leggenda". Yeats sembra rispondere proprio a questa nota quando nella sua introduzione scriveva: "il dio, la dea, o gli spiriti, mi ricordano qualche volta le nostre credenze e leggende irlandesi, un tempo forse molto simili a quelle dei fedeli scintoisti" p. 241 "god, goddess or ghost reminds me at times of our own Irish legends and beliefs, which once it may be differed little from those of the Shinto worshipper".

[172] Ezra Pound, *The Classical Noh Theatre of Japan*, op. cit. p. 12: "The lover of the stage and the lover of drama and of poetry will find his chief interest in the psychological pieces, or the Plays of Spirits […] These plays are full of ghosts, and the ghost psychology is amazing. The parallel with Western spiritist doctrines are very curious".

E infatti a Yeats queste concomitanze non sfuggirono affatto. In particolare, un tipo di Nō, chiamato "Suma Genji", secondo quanto riferisce Pound, doveva essere particolarmente congeniale a quello che sarebbe stato il nuovo teatro di Yeats. In questo dramma

> la tensione è data dall'attesa di qualcosa di soprannaturale che poi avviene. A taluni dispiacerà questa forma di psicologia, in Occidente relegato allo spiritismo. Ma sta di fatto che questa psicologia esiste. Per tutto l'inverno 1914-15, ho visto W.B. Yeats correlare leggende (raccolte da Lady Gregory nelle case dei contadini irlandesi) e dati di scrittori occultisti, con le pratiche dei ciarlatano di Bond Street.[173]

Fatto sta che occupandosi di questa materia ancora una volta Yeats si oppone al teatro realistico e commerciale. Il teatro Nō è di nuovo una base ottima da cui partire, essendo un teatro aristocratico cui solo una elite poteva assistere, un pubblico scelto:

> Il teatro volgare inteso come mimica e diretta imitazione della vita di tutti i giorni, in Giappone è sempre stato disprezzato. Partecipare al Nō, teatro simbolico e rituale, è un onore tanto per gli attori che per il pubblico.[174]

Lo stesso Yeats sottoscrive pienamente queste affermazioni nel momento in cui sostiene come "il realismo sia stato creato per il volgo che ne ha sempre maggiormente goduto"[175]. E ancora di più, Pound sottolinea come

> in Giappone c'è stata fin dall'inizio una chiara distinzione tra il dramma serio e quello popolare. Lo spettacolo puramente mimico è stato sempre tenuto a vile.[176]

Questo tipo di teatro dunque non si poneva affatto l'intento di riprodurre la realtà esteriore delle cose copiandola pedissequamente, ma della realtà doveva capire l'intima natura e trasporla in maniera indiretta, simbolica[177]:

---

[173] Ibidem p. 26: "The suspense is the suspense of waiting for a supernatural manifestation—which comes. Some will be annoyed at a for of psychology which is, in the West, relegated to spiritistic séances. There is, however, no doubt that such psychology exists. All through the Winter of 1914-15 I watched Mr. Yeats correlating folk-lore (which Lady Gregory had collected in Irish cottages) and data of the occult writers, with the habits of charlatans of Bond Street".

[174] Ibidem p. 9: "The common theatre, the place of mimicry and direct imitation of life, has always been looked down upon in Japan. The Noh, the symbolic and ritual stage, is a place of honour to actors and audience alike".

[175] W.B. Yeats, "Certain Noble Plays of Japan", ora in *Essays and Introductions*, Macmillan, London, 1961, p. 227: "Realism is created for the common people and was always their peculiar delight".

[176] Ezra Pound, *The Classical Noh Theatre of Japan*, op. cit. p. 11: "There has been in Japan from the beginning a clear distinction between serious and popular drama. The merely mimetic stage has been despised".

> l'arte dell'allusione, o l'amore dell'allusione nell'arte, è alla radice del Nō […] non è arte mimica, bensì una splendida fusione di canto e di recitativo, di atteggiamenti simbolici intrecciati nella danza.[178]

Questo significa che anche per le scelte delle scenografie e degli scenari le soluzioni adottate nel teatro Nō fossero assolutamente consone alle idee di Yeats. Per esempio, in una nota ad un dramma giapponese, Pound fa notare che si deve tener presente che

> La scena e gli oggetti non sono rappresentati ma soltanto simbolici. [e in effetti] l'attore dovrebbe dire: "figuratevi che questo sia l'albero e quello il monte".[179]

Insomma, come direbbe Yeats, lo spettacolo suggerisce le immagini "all'occhio della mente" e sta all'immaginazione dello spettatore figurarsele.

Il traguardo che Yeats si prefigge attraverso questa operazione di recupero è lo stesso che già era stato visto esplicitato da Walter Pater alla fine del capitolo precedente a proposito del dramma greco, quello dell'unità. Anche Pound sembra esattamente sulla stessa linea d'onda quando trova tra teatro greco e teatro Nō, proprio una forte affinità di intenti, espressi con gli stessi strumenti:

> I drammi sono, nel loro aspetto migliore, un'immagine e cioè la loro unità sta nell'immagine—sono costruiti sull'immagine come i drammi greci erano costruiti su un concetto morale unico. I drammi greci presentano un noto fatto storico; anche il dramma giapponese si basa sulla conoscenza di storie e leggende del passato.

---

[177] A questo proposito è esemplificativa la storia riportata da Pound e poi raccontata anche da Yeats—che evidentemente ne era rimasto affascinato—di quell'attore di Nō che seguiva una vecchierella per osservarla e studiarne i movimenti perché avrebbe dovuto interpretare in una prossima rappresentazione proprio la parte di una anziana signora. Accortasi di essere seguita la donna chiede al giovane perché mai le stia venendo dietro. Alla risposta del giovane l'anziana risponde che allora il giovane sta solo perdendo il suo tempo, perché non è nel copiare la realtà che consiste il lavoro dell'attore, ma nello studio all'interno del proprio io. Una ulteriore coincidenza, questa, con le idee di Yeats sull'arte recitativa che non doveva affatto essere imitativa: può essere portato ad esempio il passo delle *Autobiographies*, in cui Yeats racconta le sue divergenze con l'attrice Florence Farr che si compiaceva invece di saper imitare con realismo i soggetti che avrebbe dovuto rappresentare: secondo lei, dice Yeats, "una nutrice euripidea doveva per forza essere rappresentata con tutti gli acciacchi della vecchiaia, e non, come avrei voluto io, con tutta la maestà di una sibilla"

[178] Ezra Pound, *The Classical Noh Theatre of Japan*, op. cit. p.4: "the art of allusion, or this love of allusion in art, is at the root of the Noh […] an art of splendid posture, of dancing and chanting and of acting that is not mimetic".

[179] Ibidem, p. 22n : "[…] the properties and scene are not representational but symbolic, the hero-actor simply says in effect, "pretend that that is the tree and that the mountain".

> Mettono in rilievo una data ora o crisi. I drammi greci vengono complicati o risolti dagli dei; quelli giapponesi abbondano di spiriti o di spettri.[180]

Appunto come diceva Pater, vi è un'unica immagine prodotta dall'intero dramma ed essa rappresenta il raggiungimento dell'unità della scena attraverso l'unità dell'emozione suscitata.

> […] quando la fine di un testo sembra "sfumare nel nulla", il lettore deve ricordare che la tenuità e la vaghezza delle parole vengono integrate dall'emozione della danza finale, poiché l'unità del Nō, si basa sull'emozione. Inoltre possiede ciò che potremmo definire "l'unità dell'immagine". I drammi migliori poggiano tutti sull'intensificazione di una singola immagine […] l'eccellenza del Nō si basa sull'emozione, non sull'azione o su fattori esterni. Per questo non vi sono accessori, come nei teatri. […] Il Nō […] agisce nell'ambito del puro spirito […][181]

E ancora una volta Yeats tiene a sottolineare che questa unica emozione prodotta dal teatro deve essere quella che nasce dallo spirito non soltanto di un individuo, e quindi dell'artista, ma deve essere il prodotto di un'unica cultura, del popolo intero e sembrar nascere, come il mito, spontaneamente:

> di una cultura io amo ogni parte che riesce a ricordarmi le sue origini tra il popolo, e le mie orecchie si sentono a loro agio solo quando il canto rende l'impressione di parole che hanno preso fuoco, quando il canto pare sbocciato spontaneamente[182].

Quindi come il mito nasceva spontaneamente tra il popolo e possedeva il suo aedo così

> dovrebbe essere di nuovo possibile per alcuni poeti scrivere come una volta facevano tutti, non per la pagina stampata, ma per essere cantati[183].

---

[180]Ibidem, p.37: "The plays are at their best, I think, an image; that is to say, their unity lies in the image—they are built up about it as the Greek plays are built up about a single moral conviction. The Greek plays are elaborate presentations of some incident of a story well known; so also the Japanese plays rely upon a certain knowledge of past story or legend. They present some more vivid hour of crisis. The Greek plays are troubled and solved by the gods; the Japanese are abounding in ghosts and spirits".

[181] Ibidem, pp. 27-28: "when a text seems to 'go off into nothing' at the end, the reader must remember 'that the vagueness of paleness of words is made good by the emotion of the final dance', for the Noh has its unity in emotion. It has also what we may call Unity of Image. At least, the better plays are all built into the intensification of a single Image […] the excellence of Noh lay in emotion, not in action or externals. Therefore there were no accessories, as in the theatres […] the pure spirit was what it (Noh) worked in […]".

[182] W.B. Yeats, "Certain Noble Plays of Japan", op. cit., p. 223: "I love all the arts that can still remind me of their origin among the common people, and my ears are only comfortable when the singer sings as if mere speech had taken fire, when he appears to have passed into song almost imperceptibly".

[183] Ibidem, p. 223: "It should be again possible for a few poets to write as all did once, not for the printed page but to be sung".

Il teatro Nō viene a rappresentare per Yeats l'esempio più prossimo a questo ideale di teatro che allo stesso tempo sa essere spontaneo e popolare (nel senso che nasce dalla cultura di un popolo) simbolico e legato alla realtà profonda delle cose, sacro e cerimoniale. Il rito del teatro nella sua forma più perfetta:

> Questi drammi nacquero in un'era di continue guerre e divennero parte dell'educazione dei soldati. Questi soldati che avevano in sé tanto di Walter Pater quanto di Achille, si univano ai preti buddisti e alle donne per trasformare la vita in cerimonia; il giuoco del calcio, il bere il tè, e tutti i grandi eventi di Stato divenivano dei riti. Nelle pitture che ornavano le loro pareti e nelle poesie che recitavano si scopre il segno di una grande età che non può ingannarci; la più viva e sottile discriminazione nella sfera dei sensi e invenzioni di immagini più potenti del senso; la continua presenza della realtà[184].

[184] Ibidem, p. 235: "These plays arose in an age of continual war and became a part of the education of soldiers. These soldiers, whose natures had as much of Walter Pater as of Achilles combined with Buddhist priests and women to elaborate life in a ceremony, the playing of football, the drinking of tea, and all great events of state, becoming a ritual. In the painting that decorated their walls and in the poetry they recited one discovers the only sign of a great age that cannot deceive us, the most vivid and subtle discrimination of sense and the invention of images more powerful than sense; the continual presence of reality."

Parte terza:

Giorgio Manganelli

11-Manganelli e Yeats

"William Butler Yeats (1865-1939): quel triplice nome, quelle date ormai annose potrebbero indicare una voce di enciclopedia, o forse figurare, burocratiche e gloriose, sulla targa di una strada, un viale che suppongo periferico, o di bizzarra frequentazione: fedeli di improbabili fedi, inventori del moto perpetuo, coppie irregolari, immigrati clandestini."[185] Per chi conosca un minimo i peculiari gusti letterari di Manganelli (ma probabilmente per chiunque abbia una minima capacità induttiva) questo incipit è indizio di quanto il soggetto di cui si parla sia congeniale allo scrivente. E ad ogni piè sospinto Manganelli non fa mistero di questa affinità elettiva con il poeta irlandese. Nel suo canone personale, Yeats è un sicuro punto di riferimento.

La frequentazione del "mago astuto" è costante, un'assiduità notevole, che inizia almeno dal 1949, anno in cui esce sulla *Fiera Letteraria* un primo scritto di Manganelli su Yeats. Dell'anno successivo sono le cinque trasmissioni sul Rinascimento Celtico per il Terzo Programma. Nel '55 venne pubblicata per "Il Mulino" una recensione alle *Autobiographies*[186] e un anno dopo erano pronte le traduzioni di quattro drammi celtici che sarebbero dovute uscire per Guanda e che sono state pubblicate solo recentemente per la curatela di Viola Papetti[187]. Tradusse anche una cinquantina di poesie di Yeats; quelle versioni sono tuttora inedite. Nel '65 un saggio per "Il Mondo"[188] recensiva la pubblicazione degli atti di un simposio yeatsiano[189] (saggio che venne poi incluso in *La letteratura come menzogna*); altri tre

[185] Giorgio Manganelli, "Come parla Yeats, il poeta teologo", in *Incorporei Felini*, *vol.II, Recensioni e conversazioni radiofoniche su poeti di lingua inglese (1949-1987)*, a cura di Viola Papetti, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma, 2002 p. 30.
[186] W.B. Yeats, *Autobiographies*, London, Macmillan, 1955.
[187] W.B. Yeats, *Drammi Celtici*, introduzione e traduzione di Giorgio Manganelli, a cura di Viola Papetti, Bur, Milano, 1999.
[188] "Il mago astuto", *Il Mondo* 17 agosto 1965 (occhiello: "Un simposio per Yeats).
[189] A. Norman Jeffares e K.G.W. Cross (editors), *In Excited Reverie*, London, MacMillan, 1965.

interventi su Yeats[190] apparvero nel '73, nell' '84 e infine nell' '87 in occasione rispettivamente della pubblicazione delle traduzioni italiane di *A Vision*[191] (di Adriana Motti), di *The Tower*[192] (di Ariodante Marianni) e de *Il crepuscolo Celtico*[193] (di Rosita Copioli). Ancora, pagine dedicate al poeta scritte fino al 1956 sono inedite al fondo manoscritti dell'università di Pavia, in quaderni di appunti critici.

Tutti i saggi citati, assieme ad altri articoli di natura affine, sono stati raccolti e pubblicati in volume[194] nel 2002 per la curatela di Viola Papetti, che due anni prima in occasione di un simposio manganelliano da lei stessa organizzato, aveva prodotto un contributo dal titolo "Manganelli e gli inglesi", particolarmente rilevante per lo studio del rapporto di Manganelli con lo scrittore irlandese. Dopo aver elencate le frequentazione letterarie anglosassoni che hanno contribuito alla formazione di Manganelli, quelle cioè a lui più congeniali, la seconda parte dell'articolo si concentra su una singola figura, quella di Yeats, che assume una posizione particolarmente significativa rispetto alle altre, tanto che questa seconda metà del pezzo potrebbe recare come sottotitolo "Manganelli e Yeats". Sembra quasi che l'influenza di Yeats abbia contribuito in maniera costante consistente ad orientare Manganelli verso un certo modo di vedere la letteratura. Questa assiduità con il poeta irlandese diviene una sorta di indottrinamento alla scuola teologica yeatsiana, ma non alla teologia di *A Vision* e ai suoi principi da sistema teologico misteriosofico, quanto all'idea della costruzione di tale sistema.

---

[190] "C'è un balcone con vista sul destino", *L'Espresso*, 29 aprile 1973; "Come parla Yeats il poeta teologo", *Corriere della Sera*, 11 settembre 1984 (occhiello: "Tradotta *La Torre* del grande scrittore anglo-irlandese"); "Il diavolo è passato di qui", *Il Messaggero*, 26 luglio 1987 (occhiello: "Le fate e gli gnomi di Yeats nel *Crepuscolo Celtico*").

[191] W.B. Yeats, *Una visione*, Adelphi, Milano, 1973 (traduzione di Adriana Motti con un saggio di A.G. Stock pubblicato in appendice).

[192] W.B. Yeats, *La torre*, Bur, Milano, 1984 (introduzione e commento di Anthony L. Johnson, traduzione di Ariodante Marianni).

[193] W.B. Yeats, *Il crepuscolo celtico*, Teoria, Roma-Napoli, 1987 (a cura di Rosita Copioli).

[194] Viola Papetti (a cura di), *Le foglie messaggere. Scritti in onore di Giorgio Manganelli*, Editori Riuniti, Roma, 2000.

Se il primo saggio su Yeats altro non è che una veloce panoramica dell'evoluzione poetica dell'autore irlandese, visto come ponte della poesia anglosassone dall'estetismo alla Swinburne (passando per il simbolismo francese) fino alle poetiche di T.S. Eliot e di Ezra Pound, il secondo pezzo si fa già più specifico; l'occasione è l'uscita del volume delle *Autobiographies*, del quale Manganelli tende a sottolineare l'importanza all'interno del corpus letterario yeatsiano. Ma già qui Manganelli si espone in prima persona, giustificando "quelle macchinose escogitazioni" che procurano a Yeats "coerenza psichica e materia per la poesia", e quasi promuovendole come le ancore di salvezza ("improbabili salvagenti occultistici"[195]) che permisero di distinguere la sorte in vita e la fortuna letteraria del poeta da quelle di altri suoi contemporanei raggruppati sotto la definizione di "generazione tragica"[196]. I due saggi successivi si aprono con la citazione dall'introduzione di *A Vision* del passo in cui Yeats racconta come la moglie si sia avventurata nella scrittura automatica, e come da ciò sia nato il libro stesso. La formulazione esplicita della teoria che dà ordine a tutto il corpus poetico già pubblicato e a quello ancora da venire mette il critico in ambasce.

Proprio la scrupolosa attenzione dedicata a *A Vision* è sintomatica di quanto profondo fosse l'interesse per lo scrittore irlandese. Mi racconta Giorgio Melchiori (ne parla anche Viola Papetti nel già citato "Manganelli e gli inglesi"[197]), che negli anni Cinquanta alla British Library possedessero una copia estremamente mal ridotta, le cui pagine erano tenute insieme da uno spago, della prima versione di *A Vision* (1925). Giorgio Melchiori, andato in biblioteca per poter reperire questo introvabile volume, scoprì che figurava già in consultazione. Come prassi alla British Library veniva indicato il numero del tavolo e della postazione assegnati alla persona che avesse il libro desiderato. Fu così che Giorgio Melchiori incontrò per la prima volta Giorgio

[195] Giorgio Manganelli, "Yeats autobiografico", in *Incorporei felini*, op. cit., p. 20.
[196] Definizione che troviamo come sottotitolo di un capitolo di *The Trembling of the Veil*, nelle *Autobiographies*.
[197] Nel volume *Le foglie messaggere*, op. cit.

Manganelli (si sarebbero poi ritrovati a Roma, negli anni seguenti, quasi colleghi all'università). Ma in questo curioso aneddoto la nota più interessante era proprio il fatto che Manganelli fosse andato a scovare quella sorta di malconcio faldone contenente la prima stesura di *A Vision*.

La seconda redazione, infatti, quella che viene comunemente ristampata, di cui abbiamo anche una traduzione italiana[198], è assai differente dalla prima[199]. Innanzitutto la forma in cui si presenta la seconda redazione è quella di un saggio sistematico in cui vengono ordinati tutti gli schemi elaborati da Yeats, da quelli riguardanti i corsi e ricorsi della storia, a quelli sulle personalità dell'uomo e via discorrendo. Essa ha cioè una forma di trattato. La prima redazione invece presenta una forma più disordinata, introdotta da un racconto di un personaggio fittizio (come quelli di Aherne o Michael Robartes), e potrebbe essere catalogata più come *fiction* piuttosto che come trattato pseudo filosofico (sulla scorta forse dei trattati medievali o anche umanisti e rinascimentali). Insomma, abbiamo la garanzia che chi si fosse voluto avvicinare a questa prima redazione faceva sul serio; era una portata per palati fini, una gustosa ricercatezza per intenditori raffinati.

Il tema e le tesi esposte in *A Vision* sono quantomeno discutibili, pongono dei dubbi, fanno vacillare gli esegeti del poeta, lasciano perplessi anche i più devoti ammiratori, fanno gongolare i detrattori. La situazione che si viene a creare è l'ideale per chi voglia entrarvi a prendere le parti dell'imputato, fare l'avvocato del diavolo; una ghiotta occasione per Manganelli, provocatore e amante del paradosso e di tutto ciò che poteva sembrare avvicinarsi alle periferie letterarie. Il critico letterario Manganelli, in primo luogo, aveva trovato sicuramente un'opera a lui congeniale.

Tanto nella prima quanto nella seconda redazione di *A Vision* (in minor parte) ci sono momenti più vicini al racconto autobiografico o anche al

---

[198] W.B. Yeats, *Una Visione*, (traduzione di Adriana Motti), Adelphi, Milano, 1973.

[199] Ora sono disponibili entrambe le redazioni, ovviamente, ma all'epoca di cui parliamo soltanto una era stata riprodotta per la stampa, ed era comunque facilmente reperibile (il che significa che Manganelli, andando a Londra, volesse proprio consultare la prima redazione, quella che in Italia non poteva visionare).

racconto fittizio mascherato da racconto personale, insomma, *fiction*. Ma la sistematicità del trattato è poi assolutamente rigorosa. Quindi non solo lo studioso, ma anche lo scrittore Manganelli, inserito, con gusto ormai moderno, nella tradizione inglese del saggio alla De Quincey di *L'assassinio come una delle belle arti* o alla Wilde di *L'anima dell'uomo sotto il socialismo*, o ancora alla Swift di *Una modesta proposta* dovette a ragione sentirsi coinvolto da questo trattato. *A Vision* rappresenta una impudica affermazione di fede in un sistema teologico misteriosofico. Una sfacciataggine proprio perchè a differenza degli altri scrittori appena citati, non ammicca ai lettori provocandoli per paradossi, ma si pone come punta estrema di verità .

Come Joyce si compiaceva del lavoro di scavo che studiosi ed esegeti avrebbero dovuto compiere al fine di rintracciare tutti i riferimenti nascosti nei suoi scritti, così sembra che anche Yeats si divertisse nella costruzione di questo complicato sistema come fondamento della sua opera. L'impianto teologico-filosofico esposto coerentemente nella seconda versione di *A Vision*, sul quale Yeats ha voluto (a posteriori) ordinare la sua opera "as a whole", come un tutto coerente e conchiuso in se stesso è talmente ben elaborato, studiato e complesso, e perciò ingombrante, che chiunque si avvicini a Yeats con un minimo di attenzione è costretto ad interrogarsi se il suo autore vi credesse veramente e in che misura.

Stock, nel 1961 notava come venga "spontaneo chiedere che cosa lo stesso Yeats pensasse delle fonti che utilizzava e in quale senso credesse al contenuto della sua opera"[200]. Nadia Fusini, tra le ultime, recensendo l'opera poetica di Yeats apparsa per la collana dei Meridiani Mondadori[201] si sofferma sulla necessità ancora attuale della stessa domanda: " 'Ma se

[200] A.G. Stock, *W.B. Yeats: His Poetry and Thought*, 1961, Cambridge University Press, p.146: "one naturally asks what Yeats himself thought about its sources and in what sense he believed in its contents" (traduzione di Piero Bertolucci, riprodotta in W.B. Yeats, *Una visione*, Milano, Adelphi, 1973, p. 321).
[201] W.B. Yeats, *L'opera poetica*, traduzione di Ariodante Mariani, commento di Anthony L. Johnson, saggio introduttivo e cronologia di Piero Boitani, Milano, Mondadori, 2005.

nemmeno lui ci crede a tutti questi discorsi, perché ci tedia?' si chiese Edmund Wilson anni fa. E viene ancora di chiederselo"[202]. Così anche Giorgio Manganelli ogni qual volta si trova a dover fare i conti con Yeats torna sullo stesso irrinunciabile quesito, quasi una formula magica che ogni critico deve pronunciare per garantire a Yeats l'impunità data dalla licenza poetica della finzione, e a se stesso e ai propri lettori la sospensione dell'incredulità:

> "il problema di […] che significasse nel suo fare poesia […] quella macchina occultistica ed ermetica, è difficile scrollarselo di dosso"[203].

A Vision è lo scoglio da superare, "quel libro che, da quando venne pubblicato […] è provocazione e cruccio dei critici e dei lettori della sua poesia"[204]. Si è propensi a credere che questo sistema non sia da prendere alla lettera, e che vi sia "più che un sospetto di farsa in quella invenzione di un sistema esoterico, simbolico, magico"[205]. Il dubbio è legittimo, ma si giunge presto alla conclusione che se non si trova una risposta al quesito, forse il problema sta nel fatto che la domanda possa essere mal posta o sbagliata. Dunque, quando Manganelli afferma che "la domanda è sempre quella : 'a cosa credeva Yeats?'"[206], ci inganna, perché la domanda non è sempre quella, è già cambiata: dal 'credeva veramente?', è diventata, "a cosa credeva". Vedremo che cambierà ancora.

Al primo quesito, la complice di Yeats, ovvero la moglie, George Yeats, interrogata da Richard Ellmann, rispose ambiguamente: "alle volte vi credeva, e alle volte no"[207]. Ma la risposta non è così difficile, ripetiamo ancora quello che Yeats scrisse in appendice a *A Vision*:

> Qualcuno si chiederà se io creda all'effettiva esistenza dei miei circuiti solari e lunari… A tale domanda io posso rispondere soltanto che, se, talvolta sopraffatto dal

[202] Nadia Fusini, "Yeats, la magia di un classico", in La Repubblica, Lunedì 21 novembre 2005, p. 33.
[203] Giorgio Manganelli, "Il mago astuto", in *Incorporei felini*, op. cit., p. 22.
[204] Ibidem p. 21.
[205] Ibidem p. 21.
[206] Giorgio Manganelli, "Il diavolo è passato di qui", in *Incorporei felini*, op. cit., p .34.
[207] "Sometimes he believed it, sometimes he didn't". Richard Ellmann, *Yeats the man and the masks*, p. xxix.

> miracolo come lo sono tutti coloro che vi vivono in mezzo, ho preso questi periodi alla lettera, la mia ragione ha ben presto preso il sopravvento; ed ora che il sistema si presenta chiaramente alla mia immaginazione, io li considero come disposizioni stilistiche dell'esperienza, paragonabili ai cubi nei disegni di Wyndham Lewis e agli ovoidi nella scultura di Brancusi.[208]

Insomma, alle volte vi credeva vuol dire proprio questo 'essere talvolta sopraffatto dal miracolo'. "Il sistema che William stava evolvendo in *A Vision*, era tale da comprendere una sorta di anti-sistema costruito in se stesso"[209]. Se volessimo rappresentare graficamente la posizione dello scrittore rispetto alla sua pseudo-teosofia lo potremmo fare proprio attraverso le due spirali di *A Vision*, quelle del *self* e dell'*anti-self*, il sistema che ha la soluzione di se stesso al suo interno, dove credere e non credere non sono in contraddizione.

Ecco che la prima domanda dunque non è sbagliata, può avere una risposta soddisfacente: ma la risposta ci fa capire che non ha senso indagare sulla possibilità che il poeta credesse veramente alla sua costruzione di un sistema. Questa "teologia" è stata concepita proprio come struttura, come pattern[210] (a posteriori) e così la dobbiamo intendere:

> il pensiero va a Dante, la cui poesia presuppone una teologia, l'organizzazione fittizia di un mondo di figure, ha la funzione di introdurre un elemento costante, una sorta di definizione geometrica, una insistenza logica […]. In Dante, come in Yeats, la teologia agisce perché è una organizzazione di figure.[211]

Del resto, nessuno si chiede se Dante pensasse che la struttura dell'Inferno, del Purgatorio e del Paradiso fosse davvero esattamente come egli stesso l'aveva concepita nella *Comedia*. Credesse o meno nella teologia che aveva creato, non lo studiamo per questo, e se non crediamo alla sua

---

[208] William Butler Yeats, *A Vision*, citato da Giorgio Melchiori in "Yeats, simbolismo e magia", in *Verso i funamboli*, p. 192, EBook4Free.com, Roma, 2003, già in *Lo spettatore italiano*, VIII. 11 novembre 1955.

[209] "The system which William evolved in *A Vision*, was one that had a sort of ant-system built into it", Richard Ellmann, Yeats, the man and the Mask, p. xxviii.

[210] Il discorso è assimilabile a quello che Manganelli fa a proposito di Abbott: "Non sarà forse ogni linguaggio, il nostro, e qualsiasi altro che possa prenderne il posto, un sistema di coerente follia, una delirante organizzazione del nulla?". Giorgio Manganelli, "Un luogo è un linguaggio", in La letteratura come menzogna, Adelphi, Milano, 1985, p. 53.

[211] Giorgio Manganelli, "Come parla Yeats, il poeta teologo", in *Incorporei felini*, op. cit., p. 31.

struttura dei regni ultramondani, non per questo lo giudichiamo in maniera diversa.

> La pretesa che le rivelazioni visionarie siano valide, e che valga la pena di assoggettarsi ad anni di rigorosa concentrazione per essere in grado di riceverle, sarà giudicata ragionevole o priva di senso secondo i diversi pregiudizi di ciascun lettore; non è questo però il punto più importante. Dante e Milton, probabilmente, avrebbero avuto il diritto di pretenderlo, ma ciò non impedisce che le loro opere siano comprese anche dagli scettici[212].

Lo stesso ragionamento vale anche per William Blake che fornisce, tra l'altro, l'idea portante delle figure a spirale di Yeats, quella della non opposizione dei contrari: "c'è un luogo in fondo alle tombe dove i contrari sono ugualmente veri"[213]. Quindi conclude giustamente Manganelli: "credeva veramente Yeats a questa bizzarra organizzazione di immagini, questa teologia comunicatagli attraverso mezzi tanto suggestivi, ed enigmatici?"[214]. Questa volta la risposta finalmente si rivolge alla legittimità della domanda stessa: "la domanda è stata posta più volte, e forse è sintomatica di un certo modo onesto e rustico di fare letteratura". Questo perché Manganelli ha trovato la chiave di volta del discorso, e proprio in quella frase di Blake. Sembra però che non l'abbia trovata solo per Yeats, ma anche per se stesso.

> Gli istruttori dicono ripetutamente che non è loro compito 'comunicare il vero'; ma è ovvio che con ciò essi non intendono comunicare il falso, cioè il contrario del vero. Il termine 'vero' appartiene ad una classificazione, un giudizio che presuppone la negazione del suo contrario; dunque, allude ad un sistema che è esattamente contrario a quello cui Yeats aspira. Il contrario del vero sarà una situazione in cui vero e falso non si contrappongono, non esistono; ma se cade la categoria del 'vero', cadrà l'atteggiamento del 'credere'[215].

---

[212] A.G. Stock, op. cit., p. 160: "The claim that visionary revelations are valid, and are worth years of disciplined concentration to receive, will be called sense or nonsense according to different readers' prejudices, but this is not the main point. Dante and Milton would probably have made it, and that does not prevent their writings from being understood by sceptics". (traduzione di Piero Bertolucci, riprodotta in W.B. Yeats, *Una Visione*, Milano, Adelphi, 1973, p. 338).

[213] William Blake citato da Manganelli in "C'è un balcone con vista sul destino", in *Incorporei felini*, op. cit. p. 27. Si confronti con quanto scrive Manganelli in un quaderno di appunti critici (inedito) conservato al fondo manoscritti di Pavia: "L'arte è una verità: la verità dei contrari come contemporanei, una dialettica complessa, ma senza tempo"—quaderno 9.4, 1954, 14.1.1956, p. 148 in data 22.11.1955. La citazione si ritrova in Mattia Cavadini, *La luce nera*, Bompiani, Milano, 1997.

[214] Giorgio Manganelli, "C'è un balcone con vista sul destino", in *Incorporei Felini vol. 2*, op. cit., p. 27.

[215] Ibidem p. 27.

Per Manganelli lo studio di Yeats è una scuola esoterica, le letture del poeta irlandese diventano riflessione sulla letteratura e sulla propria posizione letteraria; "Yeats pone dei problemi" al punto che, dice Manganelli, gli risulta difficile parlarne, "per motivi che direi privati, forse di privata vergogna"[216]. Per questa ragione, forse, l'iniziato Manganelli si riferisce al poeta teologo chiamandolo "compagno spettrale".

Se consideriamo proprio gli appellativi con cui Manganelli apostrofa Yeats, sembra che il Nostro si prenda qualche licenza in più rispetto al trattamento riservato agli altri scrittori. È come se Manganelli abbia deciso di dare del tu a questo poeta, non per irriverenza, quanto per la familiarità che gli ispira. Yeats è così "poeta teologo" e "poeta mago": si inizia con due coppie di sostantivi per una definizione ancora nei limiti dell'oggettività critica. Quindi si abbandona il sostantivo banale e ridondante di poeta, ma resta quello di mago, accanto al quale ecco sorgere un aggettivo, che già reca con sé un primo giudizio: Yeats è "mago astuto". Astuto come Ulisse, la cui abilità sta nel saper ingannare e soprattutto nel sapere come ingannare per mezzo della parola e della retorica, dell'arte, o meglio, dell'artificio (il cavallo di Troia ne è l'esempio ultimo); è la scoperta della letteratura come menzogna. Ma infine l'appellativo per Yeats si trasforma ancora e il "mago astuto" diviene "compagno spettrale". La distanza tra critico e oggetto di studio si è assottigliata notevolmente. Il poeta è in realtà "compagno", ovvero companio, 'che mangia lo stesso pane'; si tratta anche in questo caso, di un "convivio" di dottrina, ma squisitamente letteraria e soprattutto, avrebbe scritto Manganelli, assolutamente amorale, disonesta e doppiogiochista.

Questa ricognizione delle assiduità tra Manganelli e Yeats—che nel *loop* dell'eterno ritorno evocato dai corsi e ricorsi della storia, dai cicli e dalle spirali immaginate da Yeats quasi ci potrebbero sembrare reciproche—si scioglie alla fine nella formulazione della vera domanda che il critico si

[216] Giorgio Manganelli, "Come parla Yeats il poeta teologo", in *Incorporei Felini*, op. cit. p. 29.

dovrebbe porre di fronte al poeta irlandese. Non ci si chiede più, "credeva Yeats?" ma "cosa significa credere?"; è questa la frase di chiusura di Manganelli nel suo ultimo contributo yeatsiano. E nella domanda che resta aperta vi è la risposta: "come [Yeats] stesso faceva notare, per una mente moderna, la parola 'credere' non ha un significato definito e invariabile"[217]. È così che questo nostro "compagno spettrale"

> crea e dispone immagini in modo da esprimere il proprio senso dei valori, e questo è il genio della mitologia. Un mito è tale non perché sia falso alla luce di un qualche fatto storico o fisico, ma perché, vero o falso che sia, esso ci offre proprio una tale immagine espressiva.[218]

Il Mito non ha bisogno di affermare la propria veridicità, è di per se stesso abbastanza forte da non doverlo fare, non deve rendere conto alle categorie di vero e di falso.

> Il Natale […] ce l'hanno insegnato come menzogna, trucco, favolello, arcatura, furbizia, santaclaus, frode, burla, cazzata, storia per minorati. Anche se fosse letteralmente vero, storicamente, concretamente, che mille eccetera anni fa nasceva il figlio di Dio, ce l'hanno insegnato come menzogna e come tale ha proliferato. Lìberati di una menzogna 'vera', se ci riesci. Liberati di una verità 'menzognera'.[219]

---

[217] A.G. Stock, op. cit., p. 146: "As he pointed out, 'belief' for the modern mind is not a word with precise, invariable meaning". (traduzione di Piero Bertolucci , riprodotta in W.B. Yeats, *Una Visione*, Milano, Adelphi, 1973, p. 321).

[218] Ibid, p.151: "he creates and arranges images so as to express his sense of values, and this the genius of mythology. A myth is a myth not because it is false to physical or historical fact but because, true or false, it offers just such an expressive image." (traduzione di Piero Bertolucci , riprodotta in W.B. Yeats, *Una Visione*, Milano, Adelphi, 1973, p. 327).

[219] Giorgio Manganelli, *Discorso dell'ombra e dello stemma*, Rizzoli, Milano, 1982, p. 44.

12-Cerimonie e artifici (il teatro e il suo doppio, secondo Manganelli)

I testi che possono essere di rilevante interesse per lo studio del teatro di Manganelli sono fondamentalmente tre. In primo luogo, come esperienze teatrabili si possono considerare la serie delle *Interviste Impossibili*, testi radiofonici raccolti in volume per Adelphi da curatore ignoto (non compare alcuna menzione nel volume)[220]. Queste appaiono però in margine rispetto agli altri lavori più propriamente teatrali, sebbene attori e registi (quali Carmelo Bene o Paolo Poli, per citare sicuramente i più illustri) le abbiano recitate alla radio e adattate in diversa forma per rappresentazioni teatrali. Ma in questo ambito il lavoro più prezioso è stato svolto senza dubbio da Luca Scarlini, che ha raccolto in volume in un primo momento gli interventi di Manganelli sul teatro e sullo spettacolo[221], e dopo pochi anni ha svolto lo stesso lavoro con i drammi, facendone pubblicare per la prima volta il teatro completo in un unico sostanzioso tomo[222].

Proprio la struttura della raccolta dei saggi sul teatro, *Cerimonie e artifici*, rivela un ordine tematico che fornisce un'ottima lettura degli orientamenti teatrali di Manganelli. Il libro è diviso in quattro sezioni: la prima, intitolata "Note elisabettiane", raccoglie appunto alcuni articoli riguardanti il teatro elisabettiano, la seconda, "Manifesti e interventi", è costituita da tre saggi dai quali si desume chiaramente la poetica teatrale dell'autore, e le ultime due parti raccolgono interventi più generali su spettacoli teatrali e televisivi.

La prima parte del volume, sebbene dedicata a studi sull'età elisabettiana è particolarmente rilevante per intendere gli orientamenti poetici e stilistici del drammaturgo Manganelli. In apertura compaiono due saggi brevi, il primo recensisce una antologia di tragici elisabettiani curata da Piero

[220] Giorgio Manganelli, *Le interviste impossibili*, Adelphi, Milano, 1997.
[221] Giorgio Manganelli, *Cerimonie e artifici*, a cura di Luca Scarlini, Oedipus, Salerno-Milano, 2000.
[222] Giorgio Manganelli, *Tragedie da leggere, tutto il teatro*, a cura di Luca Scarlini, Nino Aragno Editore, Torino, 2004.

Rebora e il secondo una nuova traduzione di due drammi shakespeariani; seguono quindi due interventi di più ampio respiro, che recensiscono rispettivamente i volumi *Civiltà elisabettiana*[223] di Augusto Guidi assieme a *Dramma elisabettiano*[224] di Gabriele Baldini il primo[225], e la traduzione e curatela da parte di Viola Papetti del dramma di Aphra Behn, *Il giramondo*[226], il secondo[227] (che evidentemente non è dramma elisabettiano ma della Restaurazione).

La notazione fondamentale che emerge da queste note non può che riguardare lo stile. Quello che Manganelli amava in massimo grado di questa epoca era la presenza di un

> linguaggio totale, che si nutre delle invenzioni di tutte le classi, impudico, lubrico, blasfemo, estroso, mai sentimentale; un impasto di sfatto barocco, i gerghi plebei e furbeschi, di autentica dottrina, di erudizione d'accatto, di arguzia stilistica e incontinenza oratoria[228].

Alla fine di questa breve, magistrale accumulazione d epiteti dedicatori, Manganelli conclude in maniera perentoria che proprio questo tipo di linguaggio "è appunto il linguaggio del teatro"[229] *tout court*, perchè nascendo dalle contingenze del momento, rappresenta la natura stessa, la quintessenza si direbbe, del mestiere del drammaturgo. E a questa notazione linguistica è legato indissolubilmente un secondo aspetto estremamente significativo per l'idea di arte in Manganelli (sia essa teatrale che letteraria): l'impudicizia letteraria e l'insita disonestà di tutta la letteratura, e quindi, necessariamente, anche del genere teatro. Il teatro elisabettiano è stata capace di accogliere tra le sua fila "poligrafi, mestieranti, genii autentici" e soprattutto è stato capace

---

[223] Augusto Guidi, *Civiltà elisabettiana*, Garzanti, Milano, 1962.
[224] Gabriele Baldini, *Dramma elisabettiano*, Vallardi, Milano, 1963.
[225] Giorgio Manganelli, "Shakespeare", in *Paragone*, aprile 1963, ora in Giorgio Manganelli, *Cerimonie e artifici*, op. cit. pp. 20-27.
[226] Aphra Behn, *Il giramondo*, a cura di Viola Papetti, La tartaruga, Milano, 1981.
[227] Giorgio Manganelli, "Come scrive bene quell'anima corrotta", in *Corriere della Sera*, 19/04/1981, ora in Giorgio Manganelli, *Cerimonie e artifici*, op. cit. pp. 30-32.
[228] Ora in Giorgio Manganelli, *Cerimonie e artifici*, op. cit. p. 21.
[229] Ibidem, p. 21.

di "corromperli tutti, così che il genio si scaltrisca del cinismo del pennivendolo, ed anche agli infimi si apra il tesoro di un linguaggio totale"[230].

Anche nel pezzo su Aphra Behn, la notazione centrale pone l'accento sugli stessi aspetti:

> non esitò ad adoperare il linguaggio violento e acre del desiderio, del denaro, della corporale astuzia; certo, tutto era commedia, e in qualche modo "finto" ma il linguaggio secondo il corpo era schietto, svelto, acido, insolente.[231]

Quello che Manganelli adora in questo teatro consiste nella possibilità di attingere a qualsivoglia registro linguistico, una libertà espressiva che nasce da esigenze pratiche ma che viene a creare un'arte paradossalmente libera. Il pubblico e la cassetta possono rappresentare un importantissimo elemento per gli elisabettiani, ma la storia vuole che in quel particolare momento uno stesso dramma potesse e dovesse attingere ad un inglese semplice e buffonesco con *puns* sgarbati e battute popolari per accattivarsi un certo tipo di pubblico ma che allo stesso tempo potesse usufruire anche della lingua raffinata, ingegnosa e piena di spirito, di *wit* per il pubblico colto. E così facendo, uno stesso spettacolo poteva essere gustato, a diversi livelli, dal popolo così come dalle classi più elevate, tra *puns* plebei e *wit* aristocratico. Ma il motivo profondo che rende speciale il linguaggio teatrale (e letterario) sta nella sua capacità di ridestare le risonanze simboliche delle parole. Ed è a questo livello che il teatro di Shakespeare ancora oggi riesce a raggiungere un pubblico; il teatro elisabettiano poggia sulle soglie del simbolo dell'allegoria e della parabola (era nato, del resto, dai *Miracle Plays*).

È pur vero che nel teatro elisabettiano determinate esigenze del pubblico dettavano legge, ma è anche vero che un pubblico così variegato

---

[230] Ibidem p. 21. Per Manganelli anche Shakespeare diventa complice di quei tanti imbroglioni che sono i mestieranti del teatro, anche lui non solo non è "sempre occupato a fare il genio", ma diviene alfine "cinico" come gli altri suoi compari, siano essi scribacchini o fini letterati, costretto anche lui ad essere pragmatico in massimo grado e a far di necessità virtù. Si veda inoltre quello che a proposito di tutti gli A & B di Manganelli, cioè dei tanti dialoghi a due voci, diceva Giuliano Gramigna: "[…] il dialogo permette di edificare serie teoricamente infinite di battute, senza nessuna discriminazione operativa tra vero-falso, reale-immaginario, verbale-corporale, anteriore-posteriore. (Giuliano Gramigna, "Uno sberleffo alla struttura", in *Il Giorno*, 01/10/1975).

[231] Giorgio Manganelli, *Cerimonie e artifici*, op. cit p. 31.

come quello di allora, anziché precludere determinati linguaggi, permetteva di utilizzarli tutti. Il pubblico non costituiva un limite, ma apriva alle possibilità del linguaggio; il concetto base, cui Manganelli si ispira e che ritiene fondamentale, era che a teatro non tutto necessariamente va capito, perché alla fine tutto viene recepito ad un livello più profondo. Le parole possono raggiungere l'audience o l'inconscio dello spettatore per vie indirette, appunto simboliche, quasi magiche.

Il problema del teatro moderno invece sta proprio nel fatto che l'idea di pubblico viene vista in senso restrittivo. Tanto per il bieco obiettivo di far cassetta, quanto per il più nobile intento di ricreare un teatro popolare, i drammaturghi abbassano il loro linguaggio, vanno a banalizzare e ad impoverire la lingua. È proprio in questo quadro che si inserisce la polemica con il teatro di De Filippo, visto come il peggior esempio di un teatro degradato in cui per avvicinare il palcoscenico al pubblico si è deciso di portare in scena, per lo più edulcorandolo, un linguaggio popolare, ridotto, limitato, in un certo senso appiattito sulle esigenze del pubblico, e quello soltanto, senza le mille contaminazioni possibili che renderebbero ricchissima l'esperienza teatrale. La ricetta proposta dovrebbe invece comprendere, tra i propri ingredienti:

> […] un po' di libretti di Verdi (eccetto Boito), le scene scurrili dei drammi elisabettiani, giochi di parole, nonsense, sacre rappresentazioni (quelle col Diavolo), o anche toni dimessi, argomentazioni monologate alla Molière"[232].

Quello che i drammaturghi moderni non hanno compreso è che "il teatro non è fatto per essere capito"[233]. Questo stesso concetto era già stato espresso, anche con maggior forza pochi anni prima:

> Per quel che capisco di questo misterioso e mirabile mostro che è il teatro, non mi pare che i suoi intrichi polimorfi vogliano essere "capiti"; questo evento fatto di

[232] Giorgio Manganelli, "Questo è il teatro che non voglio", in *Cerimonie e artifici*, op. cit. p. 44, già in *Corriere della sera*, 29/11/2007.
[233] Ibidem, p. 44.

> parole non lette ma pronunciate, e dunque foneticamente plastiche, e di non parole, di luoghi mentali, di inesistenti invenzioni, di epifanie e di magherìe non aspira affatto ad essere "capito", ma ad essere accettato.[234]

L'operazione da svolgere dunque, anziché essere quella intrapresa da De Filippo, il cui linguaggio è assolutamente povero e reazionario—l'esatto contrario di quello di Shakespeare, che è "linguaggio totale"—può ancora essere definita quella della creazione di un teatro popolare, ma secondo gli schemi del Seicento, quando si capiva a fondo la vera essenza del teatro e soprattutto del linguaggio: una rappresentazione teatrale, la "si può subire […], la si può godere senza sapere di che mai parla, se parla di alcunché, ci si lascia catturare e deglutire"[235]. La passività dello spettatore recepisce anche quello che a livello conscio non viene compreso perché le parole funzionano da epifanie, rivelazioni del nostro subcosciente.

Per questo, il plot, le scenografie i personaggi sono tutti mezzi e mai fini. Sono accidenti e passano in secondo piano. Così Shakespeare

> Nel Romeo e Giulietta […] si è liberato di una volgare storia d'amore soffocandola sotto cuscini di metafore, arguzie, concetti, impossibili figure retoriche […] il [suo] teatro è letteratura non perché esibisca dei personaggi, ma perché questi sono delle attive, violentissime costanti linguistiche, e dunque ambigue, instabili e contraddittorie. "Qui c'è Jago": le parole si affollano in quello spazio, e non per disegnare un volto umano. Il personaggio non sta al posto dell'uomo; è un gettone che indica: "qui sta il mostro". Si fa teatro praticando buchi di parole, segni, gesti, in uno spazio di aria irrespirabile, letale.[236]

Manganelli ascrive la sua idea di teatro a quella che riconosce negli elisabettiani (nel senso del teatro barocco inglese, elisabettiano, giacobiano e carolino, fino al teatro della Restaurazione) e poi nei drammi celtici dell'Abbey Theatre (Yeats, Lady Gregory, Synge). La coincidenza con il dettato di Yeats sembra perfetta: "Il teatro iniziò nel rituale, e non può raggiungere nuovamente la sua grandezza senza richiamare le parole alla loro antica sovranità" scriveva il poeta irlandese in un manifesto programmatico

---

[234] Giorgio Manganelli, "Quella volta che mi tuffai tra le masse", in *Cerimonie e Artifici*, op. cit. pp. 41-42, già in *L'espresso*, 08/12/1974.
[235] Ibidem, p. 41.
[236] Giorgio Manganelli, "Cerimonia e artificio", in *Cerimonie e artifici*, op. cit. pp. 36-37.

per il nuovo teatro irlandese[237]. Per far sì che il teatro torni ai suoi antichi splendori (che per Yeats potevano essere quelli dell'epoca elisabettiana e dell'antica Grecia) l'operazione da svolgere riguarda le parole.

Proprio la caratteristica essenziale che fa apparire così distante il teatro di Manganelli, come quello di Yeats, da un teatro tradizionalmente inteso sta nel fatto che il loro fosse, nelle intenzioni, chiaramente un "teatro di parola". Entrambi esprimevano, nei corrispettivi contesti, come prima istanza il rifiuto delle esperienze teatrali coeve che sembravano andar per la maggiore, quali il teatro borghese e naturalistico o neo-realistico (oggetto di scherno tanto per Yeats che per Manganelli) nelle quali vedevano una forma degradata di rappresentazione, non più degna del vero nome di Arte. Ma se anche la produzione di un Pirandello era stata definita a suo tempo "teatro di parola" (veniva accusato di produrre un "teatro cerebrale") che si poneva contro il dramma borghese, ebbene, le sue armi in ogni caso tendevano a smontare questo tipo di teatro dall'interno, ripercorrendone i clichè e in un certo senso utilizzandone lo stesso linguaggio, anche se in negativo. I drammi pirandelliani presentavano le forme proprie del teatro borghese: spesso divisi in tre atti, per lo più immersi in una atmosfera da salotto borghese, con i dialoghi propri della società del tempo e con situazioni classiche del teatro tradizionale a lui contemporaneo. Pirandello, però, riusciva anche ad utilizzare questi clichè per rovesciarne il senso, mostrare la loro decrepitudine, e, conoscendone i meccanismi, ritorcerli contro la morale comune, il perbenismo borghese, le convenzioni sociali[238].

Per Manganelli e per Yeats, invece, anche gli elementi formali del dramma tradizionale venivano sovvertiti o messi in discussione o cancellati del tutto. Non vi era posto per l'attore istrionico. Yeats per evitare tutti i

---

[237] W.B. Yeats, *Beltaine*: May 1899—The Theatre, in *The Irish Dramatic Movement*, op. cit., p.150. "The theatre began in ritual, and it cannot come to its greatness again without recalling words to their ancient sovereignty".

[238] Si vedano *La signora Morli una e due*, *Il gioco delle parti*, *Il berretto a sonagli*, *Così è se vi pare* etc.

difetti degli attori tradizionali iniziò a cercarsi attori non professionisti (i fratelli Fay); per Manganelli

> la […] richiesta principale era quella di un stasi assoluta degli attori, di un'oscurità diffusa e di una dizione il più possibile asettica con una voce tenuta in modo ferreo sempre bassa, eliminando così gli elementi che contribuiscono all'idea tradizionale di rappresentazione incentrata sul modello del 'grande attore'[239].

Il realismo delle scene era un ulteriore elemento a crollare sotto le strali della loro operazione artistica. Si voleva una scena allusiva, non descrittiva. Così, quando Manganelli descrive il teatro di Yeats, dalle sue parole trapela oltre all'ammirazione per la perizia verbale dell'irlandese, più di un sospetto che proprio questa idea di dramma, che aboliva o riduceva al minimo scenografie, luci e suoni lo avesse convinto a suo favore:

> [il teatro irlandese] al realismo, al naturalismo minuto, [voleva] opporre l'essenzialità simbolica, alla casistica psicologica e morale l'invenzione dei personaggi capaci via via di rivelarsi, ma non di trasformarsi, i cui dialoghi non hanno conclusioni, ma solo illuminano una condizione esterna; mossi tutti da una coerenza vitale, una vocazione che diremmo shakespeariana; e al linguaggio realistico, privo di stile, sostituì un discorso insieme poetico e popolare, nutrito da tutta la imprevedibile fantasia, le infinite metafore della parlata contadina.[240]

Anche in questo caso in principio è sottolineata la necessità di distaccarsi dal teatro borghese tradizionale, dai suoi schemi e retaggi, dalla mimesi della realtà per andare dunque a parare, alla fine, su indicazioni sul linguaggio e sullo stile. E il risultato raggiunto da Yeats pare senza dubbio un retaggio proprio dell'età di Shakespeare, dove il linguaggio sapeva essere vario, "insieme poetico e popolare". L'insegnamento era che il teatro popolare deve sempre essere vario, multiforme, e mai monotono e convenzionale come è stato spesso inteso (o meglio frainteso) da troppi drammaturghi.

Le motivazioni di una tale insistenza sul ruolo centrale della parola non sono affatto esteriori e formali, ma esattamente l'opposto. L'amore per il

---

[239] Luca Scarlini, "Dialogo notturno: un palcoscenico per Giorgio Manganelli", introduzione a Giorgio Manganelli, *Tragedie da leggere*, Aragno, Torino, 2005.
[240] Giorgio Manganelli, "La rinascenza celtica: i riti drammatici", introduzione a W.B. Yeats, *Drammi celtici*, introduzione e traduzione di Giorgio Manganelli, cura di Viola Papetti, Bur, Milano, 1999, pp. 11-12.

gusto barocco e per la varietà dei registri stilistici, lungi dal rappresentare una vuota superficiale tensione verso una pura ricerca estetica, nascondono le radici profonde dell'essenza stessa della letteratura, rappresentata dall'espressività della parola. L'allusività della parola, il suo simbolismo, rivela il doppio; lo si identifichi nella dicotomia tra *self* e *antiself* yeatsiano o in quella tra conscio e inconscio junghiano, in ogni caso, la sua manifestazione completa è proprio rappresentata dalla parola la cui molteplice valenza semantica può permettersi da sola di sostituirsi agli orpelli esteriori dell'arte teatrale, siano essi l'azione, il luogo o il tempo.

Ed è quello che Manganelli scopre in *Flatland* di A. Abbott titolando significativamente il saggio dedicato a questo strano romanzo "Un luogo è un linguaggio"[241]. Questo equivale a dire che il teatro, riscoprendo la sua caratteristica distintiva si pone finalmente come "occupazione verbale"[242] di uno spazio. Ogni linguaggio delimita una verità arbitraria, un proprio sistema di per sé menzognero. È un gioco, un sistema, crea un ordine che però non è l'unico possibile, e per questo può essere soggetto a interpretazione. Le infinite possibilità dell'universo si dispongono come luoghi secondo un sistema di riferimento, appunto, un linguaggio:

> L'universo, esplodendo alla nascita, si scopre segnato da tutte le proprie future cerimonie. Un linguaggio è un gigantesco "come se": una legislazione ipotetica che in primo luogo inventa i propri sudditi: i luoghi, gli eventi. Con gesto arbitrario fissiamo i valori delle carte, ma da quel momento subentra il rigore del gioco e del rito.[243]

Lo stesso vale per il teatro, dove le parole, riacquistando la loro antica, archetipica sovranità, riconducono al rito, alla cerimonia:

> Si parla spesso di "cerimonialità" del teatro. Questo significa: pubblico tenuto a bada con pacato terrorismo, attore sostituito dal celebrante, scenografia rituale, rigorosa delimitazione dello spazio deputato al prodigio, ed invenzione dell'opera teatrale come prodigio. Cerimonia e artificio. Il teatro non racconta storie, non ha inizio né

[241] Giorgio Manganelli, "Un luogo è un linguaggio", in Giorgio Manganelli, *La letteratura come menzogna*, Milano, Adelphi, 1985, pp. 43-53.
[242] Giorgio Manganelli, *Cerimonie e artifici*, op. cit. p. 36.
[243] Giorgio Manganelli, "Un luogo è un linguaggio", in *La letteratura come Menzogna*, op. cit. p. 49.

> fine, non vuole approvazioni. Applaudire sarebbe come applaudire il prete a messa, perché gli è riuscita bene la transustanziazione.[244]

Non è casuale che ricorrano gli stessi termini adottati nel saggio su *Flatland*: 'rito', 'cerimonia', 'linguaggio', 'parole' e infine, 'terrorismo'. Terrorismo perché il linguaggio, con la sua "cattiva coscienza", "per reggere le proprie membra […] ricorre a due armi: al terrorismo e all'eufemismo. Cioè allo Stato e alla Storia"[245]:

> Al tema del linguaggio che si finge unico, e dalla propria finzione genera la menzogna della storia, si contrappone [infine] il momento antistorico della pluralità dei linguaggi.[246]

[244] Giorgio Manganelli, "Cerimonia e artificio", in *Cerimonie e Artifici*, op. cit., p. 37.
[245] Giorgio Manganelli, Un luogo è un linguaggio", in La letterature come menzogna, op. cit. p. 47.
[246] Ibidem, p. 49.

13-Manganelli e il teatro

Sembra che Manganelli scrittore si sia mosso con estrema circospezione per affrontare per la prima volta l'ambiente teatrale. Non bisogna certo credere che non lo tenesse in gran conto, ma il suo coinvolgimento attivo a questa forma artistica arrivò piuttosto tardi e solamente a seguito di prime operazioni di avvicinamento; la sua partecipazione, di primo acchito, fu mediata da altre forme artistiche non propriamente intese per la scena. Apparentemente, insomma, era entrato nel mondo teatrale dalla porta di servizio, ossia, dalla radio. Per di più, alla domanda "ami il teatro" posta in un'intervista da Camilla Cederna, Manganelli significativamente risponde: "mi interessa più leggerlo che vederlo. Il teatro inglese lo trovo affascinante anche nella lettura"[247]. Giustamente quindi Scarlini ha deciso di intitolare il volume da lui curato, e comprendente le opere teatrali di Manganelli, *Tragedie da leggere*, titolo ripreso dalla definizione che di questi drammi aveva dato Rodolfo Wilcock [248].

Le traduzioni di Manganelli di opere teatrali inglesi come il *Manfred* di Byron e la *Duchess of Malfi* di Webster, erano state pensate direttamente per la scena, richieste rispettivamente dai registi Mauro Bolognini[249] e Mario Missiroli[250] mentre le traduzioni dei drammi celtici di Yeats[251] erano pensate per la lettura. Così le *Interviste impossibili* erano nate per la radio e non per il teatro. Scarlini giustamente pone il dito contro chi, avendole pubblicate, non

[247] Camilla Cederna, "C'è anche l'amor scortese", in Giorgio Manganelli, *La penombra mentale*, op. cit. p. 96

[248] Rodolfo J. Wilcock, "Come all'epoca di Seneca", in *Il Mondo*, 26/02/1971.

[249] *Manfredi* di Robert Schumann-George Gordon Byron tradotto da Giorgio Manganelli per la regia di Mauro Bolognini venne messo in scena per la prima volta il 7 dicembre 1966 al teatro dell'opera di Roma. Questa magistrale traduzione è stata edita per la cura di Luca Scarlini da Einaudi nel 2000.

[250] La traduzione della *Duchessa di Amalfi* fu fatta nel 1978 per il Teatro Stabile di Torino. Missiroli la portò in scena al XXI Festival dei Due Mondi a Spoleto. Questa versione di Manganelli è stata pubblicata da Einaudi, sempre per la curatela di Luca Scarlini, nel 1999.

[251] Pubblicate in volume solo nel 1999 per la curatela di Viola Papetti, queste traduzioni dovrebbero datare 1952. Si tratta dei drammi *Deirdre*, *At the Hawk's Well*, *On Baile's Strand* e *The Only Jealousy of Emer*.

lo specifica in alcuna nota. È invece fondamentale distinguere la destinazione di un pezzo, sia esso inteso per la radio, per il teatro o per la stampa. E proprio la radio fornì a Manganelli un primo espediente per poter entrare, successivamente, a lavorare direttamente per progetti specificamente teatrali:

> L'attrazione manganelliana per la radio, poi, è di fatto ovvia, anche perché è evidente che proprio in questo spazio di trasmissione 'astratto' e svincolato dalla rappresentazione tradizionale, si può dare quella condizione di annullamento della scena canonica, di trasformazione in buio, oscurità attiva e abitata e mutata dal verbo, che lo scrittore teorizzava.[252]

Le collaborazioni radiofoniche con il Terzo Programma sono molte e variegate. In questo rapporto con la radio troviamo una prima coincidenza biografica proprio con Yeats. Entrambi furono impegnati nella compilazione di alcuni *Broadcast talks*. Yeats nell'ultima parte della sua vita (dal 1937) alla BBC era stato coinvolto, in veste di curatore e di voce narrante, alla realizzazione di un progetto di letture di poesie irlandesi (tra le quali anche alcune sue) da parte di attori e accompagnate da musica.

La partecipazione di Manganelli a programmi radiofonici è assai interessante: dalle prime "radioconversazioni" sul *Gordon Pym* di Poe del 1951, dalla trasmissione per il Terzo Programma Rai sul *Rinascimento Celtico* in cinque puntate del 1950 a quelle sui *Poeti Laghisti* del 1953 e sulla poesia inglese del dopoguerra nel 1959 e ancora fino ad arrivare al programma su Samuel Johnson del 1964[253], a quella per il ciclo sempre della Rai *Un classico all'anno* titolata *Il Morgante Maggiore di Luigi Pulci* del 1972, l'impegno si era dimostrato, come testimonia questa lunga lista, decisamente assiduo e ricco di risultati. Infine si giunge alle opere più propriamente letterarie, da *Teo, o l'acceleratore della storia* scritto a quattro mani con Augusto Frassineti nel 1966 alle *Interviste impossibili*[254] del 1974

---

[252] Luca Scarlini, introduzione a Giorgio Manganelli, *Tragedie da leggere*, op. cit., p. XL.
[253] "Samuel Johnson e il suo tempo", andò in onda tra il 27 luglio e il 17 agosto 1964. Da questo programma è nato il libro Giorgio Manganelli, *Vita di Samuel Johnson*, a cura di Viola Papetti, Edizioni di storia e letteratura, Roma, 2002.
[254] Di cui ben dodici sono quelle scritte da Manganelli.

fino al coevo *In un luogo imprecisato*. Tutte erano nate come conversazioni radiofoniche e solo in un secondo momento riconvertite o prestate al teatro.

***

Traduzioni di testi teatrali, *broadcasts talks*, dialoghi radiofonici: si tratta quindi di esperienze limitrofe a quelle teatrali, ma che non sono propriamente drammatiche, nel senso comune del termine. Di conseguenza, la forma che ne deriva non può essere paragonata a quella di qualsiasi altro dramma tradizionale; eppure il fatto si è che anche le altre "tragedie da leggere" di Manganelli appaiano difficilmente identificabili in un quadro squisitamente teatrale. Le forme di queste esperienze artistiche sono a se stanti. Ci troviamo qui di fronte ad una coincidenza ben più sostanziale con Yeats; per entrambi non è possibile far riferimento al teatro tradizionale. Se vogliamo collocarli in una tradizione pensiamo a quella delle avanguardie, dello sperimentalismo, del simbolismo rintracciando come componente rilevante anche un certo sincretismo con esperienze del teatro orientale.

Queste coincidenze si possono individuare innanzitutto nella peculiare struttura della maggior parte dei drammi di Manganelli. Si tratta, nella maggior parte dei casi, di atti unici, spesso semplicemente dialoghi tra personaggi senza azione, a mo' di dialogo platonico. A questo proposito un tentativo di definizione è stato proposto da Franco Ruffini in occasione di un piccolo convegno manganelliano del 2005[255]; i drammi di Manganelli sarebbero, per Ruffini, delle "chiavi di teatro", ovvero delle situazioni esemplari che potrebbero benissimo comparire come il nodo centrale di un dramma tradizionale, cui bisogna però aggiungere un antefatto e una conclusione affinché presentino una struttura più diluita e in un certo senso

[255] Il convegno era stato organizzato da Viola Papetti presso la facoltà di lettere dell'Università di Roma Tre in occasione della pubblicazione del volume di Giorgio Manganelli *Tragedie da leggere* (Aragno, Torino, 2005), curato da Luca Scarlini e comprendente la tutta la produzione teatrale di Manganelli.

più 'teatrabile'[256]. Visti negativamente, insomma, questi drammi sarebbero delle ottime invenzioni teatrali, ma ad uno stato ancora embrionale, non del tutto sviluppato, come se l'autore avesse voluto proporre appunto il perno centrale su cui far ruotare un intero dramma, ma alla fine l'avesse lasciato tale, in germe, un dramma in potenza. Si può ovviamente non essere d'accordo con quanto proposto da Ruffini, e infatti mi pare che il suo intervento in quella occasione abbia suscitato più di un dissenso (se non scandalo e offesa) tra il pubblico di adepti manganelliani, il cui umore, alle parole del relatore oscillava tra il risentito, l'indignato e lo scettico.

A ben guardare anche per i drammi più maturi di Yeats è necessario riproporre le stesse osservazioni; si tratta di atti unici, il più delle volte, che si concludono o che hanno come passo centrale una danza rituale. Il loro valore, se confrontato con la tradizione teatrale coeva risulta sminuito, se non addirittura di una notevole modestia. Nel suo teatro non ci sono tragedie, commedie, o drammi borghesi del teatro occidentale, e nemmeno si possono paragonare i suoi *Plays for Dancers* a degli autentici Nō giapponesi (c'è da dubitare che Yeats avesse mai visto un vero Nō, cioè una rappresentazione di quei drammi nelle forme tradizionali che venivano recitate in Giappone). Le rappresentazioni rituali del teatro Nō rappresentavano dei modelli che nelle mani di Yeats venivano trasposti in forme comunque diverse da quelle degli originali. L'operazione di Yeats semplicemente produceva un nuovo genere drammatico originale che traeva spunto da sollecitazioni lontane e diverse[257].

Che i drammi di Manganelli dovessero trovare un loro spazio, differente tanto da quello del teatro tradizionale quanto da quello dei possibili modelli (dal teatro elisabettiano, a Yeats, dal teatro simbolista ad Artaud, dai dialoghi platonici ai monologhi o dialoghi di Beckett) lo riconosceva anche Luigi Squarzina in una lettera a Manganelli datata 1966 a proposito

[256] Mi pare che Ruffini contemplasse come eccezione il dramma *Cassio governa a Cipro*, la cui struttura, più estesa e dl maggior respiro, lo avvicinerebbe ad una pièce completamente realizzata.
[257] Lo sottolinea anche Francesca Gasparini, *W.B. Yeats e il teatro dell' "antica memoria"*, op. cit. pp. 98-100.

dell'intenzione di mettere in scena il dramma radiofonico *Teo o l'acceleratore della storia*. Prima di tutto Squarzina (all'epoca direttore del teatro stabile di Genova) sottolineava che sarebbe stato necessario ovviare all'impostazione radiofonica[258]. Alla fine notava come il lavoro che ne sarebbe potuto venir fuori fosse sì teatralmente molto interessante, ma sicuramente un progetto nuovo non valutabile secondo i canoni teatrali classici. Scriveva Squarzina:

> Questo nuovo teatro di limitate dimensioni, che noi inaugureremo proprio con voi, si presta a *forme insolite*, seppur ridotte, di teatralità; con un rapporto estremamente diretto tra spettacolo e pubblico, fra attore e spettatore. È per questo che *l'aspetto di conferenza*, *di radiocronaca*, di *incontro parlato* del testo, costituisce un vantaggio anziché uno svantaggio.[259]

Lo spazio scenico che si apprestava ad accogliere questo tipo di dramma era uno spazio "nuovo"; il regista lo sottolinea perché si era reso perfettamente conto del fatto che *Teo* non avrebbe potuto funzionare se fosse stato rappresentato come un dramma tradizionale. Alla riuscita doveva contribuire anche il nuovo palcoscenico, che si prestava a delle "forme insolite di teatralità"[260]. Trattandosi quindi di uno spazio ridotto, vien da pensare che la nuova struttura potesse essere paragonata a quella del teatro elisabettiano (così caro a Manganelli) dove l'attore era molto più vicino alla sua *audience*. Come accadeva con il palco elisabettiano, proiettato tra il pubblico, così anche le forme ridotte del nuovo teatro avrebbero potuto ricreare un rapporto più intimo tra attore e spettatore. Infine, dalle parole di Squarzina risulta evidente che questa nuova forma di dramma veniva riconosciuta come forma ibrida, differente dallo spettacolo teatrale cui siamo abituati ad assistere; si tratta di un nuovo genere, collocabile a metà strada tra teatro, conferenza, radiocronaca e incontro parlato.

---

[258] Parte della lettera di Squarzina a Manganelli è riprodotta nell'introduzione di Luca Scarlini al volume Giorgio Manganelli, *Tragedie da leggere*, Aragno, Torino, 2005, p. xxix.
[259] Luigi Squarzina, lettera a Giorgio Manganelli del 14/11/1966, citata da Luca Scarlini nell'introduzione a Giorgio Manganelli, *Tragedie da leggere*, Aragno, Torino, 2005, p. xxix. Corsivi miei.
[260] Ibidem.

Sicuramente Manganelli non si preoccupava troppo di rendere rappresentabili (o come si direbbe in gergo, 'teatrabili') i propri drammi. I registi che cerchino, o abbiano cercato, di metterli in scena si trovano tutti in difficoltà. Tra questi Agostino Marfella, che affrontando il *Cassio Governa a Cipro*, ha dovuto necessariamente operare dei tagli[261]. Il suo giusto commento quando mi spiegava gli ostacoli posti da questo testo è stato: "Manganelli ha scritto per Jago un monologo di sei pagine piene, e l'ha fatto apposta. È la dimostrazione che tra letteratura e teatro, vince la letteratura".

[261] Aiutato in maniera sostanziale in questa operazione da Viola Papetti.

14-Gli artifici teatrali di Giorgio Manganelli: mito, tema letterario, rito, cerimonia.

Già Károly Kerényi, ormai più di cinquanta anni fa, avvertiva che l'uso della parola mito, entrata nel vocabolario corrente aveva perso la sua specificità antropologica (o etnografica) divenendo un termine logoro, abusato e banalizzato. Per questo nell'introduzione al volume *Prolegomeni allo studio scientifico della mitologia*[262], spende più di qualche pagina per ricollocare le definizioni di mito (mythos), logos e archetipo. Il termine che poi utilizzerà, ritenendolo il più completo per il suo punto di vista sarà 'mitologema'[263]. Ma apparentemente quando si parla di miti sovente ci si perde su terreni poco felici, quasi ci fosse sempre qualche ambiguità da dirimere, delle premesse sostanziali da anteporre a qualsiasi discorso. Così anche Pierre Brunel, nella prefazione al suo *Dizionario di miti letterari*[264], si trova a dover specificare la distinzione tra mito letterario e tema letterario, e per affrontare la questione ritiene opportuno girarle un poco attorno, ché a prenderla di petto, probabilmente non se ne esce bene. Ecco dunque che riconoscendo quanto sia complicato distinguere all'interno di ogni opera un mito da un tema, al punto che possiamo per toglierci dalle ambasce coniare l'espressione di tema mitico, Brunel ricorre a Mircea Eliade (*Aspects du Mythe*, 1963 e *Mythes, Rêves et Mystères*, 1957), a André Jolles (*Einfache Formen*, 1930) e, immancabilmente, a Claude Lévy-Strauss (*Le cru et le Cuit*, 1964); data una descrizione delle caratteristiche del mito (e non una definizione pura e semplice) dovremmo sapere individuare, per esclusione, ciò che mito non è.

---

[262] Carl Gustav Jung e Károly Kerényi, *Prolegomeni allo studio scientifico della mitologia*, Boringhieri, Torino, 1971.

[263] Significativamente anche nelll'enciclopedia Einaudi con parole così dense di significato si riscontra una certa cura dei particolari. Si vede infatti che la parola mito non è sola; le *entries*, in questo caso sono due: da una parte 'Mito/Rito' e dall'altra 'Mythos/Logos'. Una voce ancora a parte spetta poi al lemma 'Rito'.

[264] Pierre Brunel (a cura di), *Dizionario dei miti letterari*, Bompiani, Milano, 2004.

La questione sembra piuttosto complessa; nel momento in cui un autore moderno rivisita un mito o un tema mitico, non è peregrino domandarsi se si possa continuare a parlare di mito, o se il mito diviene altro, se cambia la sua natura. Possiamo in effetti continuare a parlare di mito e mitologia, e sbizzarrirci a seguire lo sviluppo di un mito nelle letterature di mezza Europa (o del mondo)[265]. Piero Boitani, intrapresa la ricerca della figura mitica di Ulisse, parla del suo oggetto di indagine definendolo "discorso della civiltà occidentale". Non usa la parola tema, ma lo definisce "un archetipo mitico che si sviluppa nella storia e nella letteratura come un costante logos culturale"[266]. Insomma, Boitani[267] in una sola frase ha usato i tre termini che Kerényi si era peritato di distinguere (ma che poi, aveva in parte nuovamente fuso e confuso coniando la parola mitologema).

In ogni modo bisogna sempre tener conto che un autore non crea miti letterari, nel senso specifico del termine. Un singolo non crea un mito, perchè la mitopoiesi non è data all'individuo ma alla collettività[268]. Per di più la nascita delle mitologie è una specificità dei tempi preistorici. Il mito è decisamente comunista nella sua accezione più pura del termine, esso aborra la proprietà, nessun singolo potrà mai far valere il diritto d'autore su di esso perché appartiene al popolo. Nel momento in cui uno scrittore ha fissato un mito per iscritto, non l'ha creato ma l'ha raccontato e dunque tradotto in una

---

[265] Cfr. Piero Boitani, *L'ombra di Ulisse (figure di un mito)*, Il Mulino, Bologna, 1992; si veda anche l'iniziativa di raccogliere in uno stesso volume diversi drammi di epoche differenti incentrati sulla stessa figura mitica (ad es. Euripide, Seneca, Racine, D'Annunzio, *Fedra*, Variazioni sul mito, a cura di Grazia Ciani, Marsilio, Venezia, 2003. Per lo stesso editore sono apparse *Medea*, da Euripide, Seneca, Grillparzer, Alvaro; *Antigone*, da Sofocle, Anouilh, Brecht; *Elettra*,da Sofocle, Euripide, Hofmansthal, Yourcenar. Sullo studio delle figure delle Antigoni, bisogna ricordare George Steiner, *Le Antigoni*, Garzanti, Milano, 1984.

[266]Piero Boitani, *L'ombra di Ulisse*, op. cit. p. 12.

[267] Subito dopo Boitani parlerà di Ulisse come di un "segno—nell'ambito culturale il segno di un'intera episteme" (p. 13). Dunque un archetipo mitico, un segno un costante logos culturale.

[268] Si vedano, in proposito, le prime pagine del saggio di Furio Jesi "Mito e linguaggio della collettività", in *Letteratura e mito*, Einaudi, Torino, 1968 pp. 34-44. In particolare Jesi sottolinea come il mito nasca appunto da una collettività e come invece il suo recupero da parte dei singoli, può assumere, e nella storia ha spesso assunto, specifiche intenzioni politiche, fino ad essere stato manipolato per fornire giustificazioni ideologiche false, discutibili e pericolose (chiaro è il riferimento al nazismo in Germania ma anche al fascismo in Italia). Non stupisce che anche Jesi, così come Kerényi (anzi potremmo dire sulla scorta di Kerényi, cui il libro è dedicato) ponga la distinzione tra mythos e logos, e si soffermi a parlare di inconscio e archetipi proprio in relazione alla nascita del mito e alla sua riattualizzazione nelle letterature moderne o anche in ambiti filosofici, politici e ideologici. Chiaramente il suo punto di partenza è proprio il volume di Kerényi e Jung (il riferimento della prima nota di questo capitolo).

forma possibile; ma in un certo senso, con questa operazione, ha anche travisato la sua natura poiché il mito non è sempre identico a se stesso, è cangiante e non ieratico. Qualsiasi dizionario mitologico pone infatti (o dovrebbe farlo) le varianti legate ad uno stesso mito, ovvero le diverse versioni in cui ci è giunto.

Ma proprio per tutti questi aspetti, per l'ambiguità del suo essere, per il fascino che sempre ha esercitato sugli scrittori di ogni epoca, la mitologia abita (o infesta) tutta la letteratura antica e moderna. E cos'altro descrive Manganelli nel suo *Discorso dell'ombra e dello stemma*, se non una esemplificazione romanzata della nascita della letteratura dal mito, e del mito nella letteratura? Le immagini iniziali del libro descrivendo paradossalmente l'occupazione degli uomini di lettere (fossero essi scrittori, docenti, tipografi, redattori etc.) in un contesto preistorico in cui la letteratura non poteva esistere, manifesta un'idea di letteratura come necessità. La narrazione colloca la letteratura, non a caso, proprio là dove al suo posto esisteva il mito, cioè in un tempo indefinito e non rintracciabile perché ancora privo di documenti. Il *Discorso dell'ombra e dello stemma* vuole proprio raccontare il mito della nascita della letteratura. L'esigenza della parola scritta, favoleggia Manganelli, prende corpo finalmente con le epigrafi funerarie, i primi documenti che segnano l'inizio della storia; ma immediatamente, quasi aggrappandosi alla saggezza popolare con il suo vecchio modo di dire che recita "essere più bugiardi di una lapide", così proprio questi primi documenti letterari già costituiscono un falso, una prima menzogna, una bugia: "qui giace". Questa tesi si sposa perfettamente con una delle conclusioni cui giunge nell'infinita *querelle* su mito e tema letterario Pierre Brunel quando afferma che il termine mito si è "caricato di un contenuto peggiorativo e meschino" […] ed ha assunto il senso di "inganno collettivo più o meno

cosciente"[269]. L'andamento piuttosto rapsodico e divagatorio del libro di Manganelli, procedendo per associazioni di idee, da questo primo legame della letteratura con la morte richiama successivamente a sé una figura mitologica degli inferi, il Moloch, in onore del quale, un ipotetico bambino scampato miracolosamente al sacrificio per la divinità legherà il tema mitologico con quello del rituale. Ecco che il mito, serva esso da *exemplum* o da *pattern,* continua a pervadere la letteratura fino ai nostri giorni portando con sé riti e cerimoniali che gli sono propri e che paiono congeniali agli scrittori di qualsiasi età.

La questione si riaffaccia con le *Interviste impossibili*. Si tratta di un programma RAI in cui diversi scrittori[270] si cimentavano in delle interviste immaginarie con personalità del passato. Queste sono state alle volte descritte come dei miti letterari, ma la definizione, a mio parere, va un po' stretta. Questo è forse uno di quegli esempi che avvalorano l'ipotesi con la quale si è aperto il discorso sul mito; la banalizzazione della parola. Nella letteratura moderna non si creano miti nell'accezione antropologica del termine, ma si fa uso della tradizione del passato rileggendola con una nuova chiave. Il mito non viene inventato ma sfruttato.

Un'ulteriore difficoltà si pone nel modo in cui Manganelli utilizza i miti letterari. Dai personaggi delle interviste impossibili a quelli dell'*Othello* shakespeariano rivisitati nel *Cassio governo a Cipro* fino alle figure mitiche del dramma *High Tea*, sempre troviamo una discrepanza tra la levatura del personaggio e il modo in cui viene presentato. Quello che era un tema alto, importante, nobile, assume una dimensione più dimessa, in un certo qual modo parodica, che di certo stride con il tema trattato. Ci poniamo la stessa domanda che si pone Furio Jesi: "parodia ed evocazione mitica possono

[269] Pierre Brunel (a cura di), *Dizionario dei miti letterari*, op. cit. p. vi.
[270] Tra i quali si ricordano,oltre a Giorgio Manganelli, Oreste del Buono, Guido Ceronetti, Umberto Eco, Italo Calvino, Alberto Arbasino, Maria Bellonci, Paolo Portoghesi, Luigi Malerba.

partecipare insieme alla genesi di un'opera poetica?"[271]. È bene lasciargli la parola anche per la risposta:

> Si esita a rispondere affermativamente, poiché lo spirito della parodia, ironico e negatore, non sembra conciliabile con l'ingenuità e la commozione che consentono l'affiorare delle immagini mitiche. E se tale esitazione fosse confermata da uno studio più approfondito, bisognerebbe concludere che il titolo del nostro saggio [Parodia e mito nella poesia di Ezra Pound] contiene due termini antitetici: parodia e mito.[272]

Nonostante la premessa, la conclusione di Jesi lascia invece spazio alla possibilità di una conciliazione tra i due termini che apparivano così distanti; la parodia, pur avendo uno spirito antitetico a quello del mito, nel momento in cui lo prende come oggetto, non lo nasconde né lo nega. Ne rimane sempre indissolubilmente legata poiché il mito rimane comunque l'elemento più forte anche nel nuovo discorso che viene creato.

> La parodia non dev'essere intesa, quindi, come un netto superamento e un abbandono. Essa comporta in ogni caso un volgersi indietro, se pure contrastato e polemico; e nel vincolo che unisce il parodista all'oggetto della parodia è lecito riconoscere la sopravvivenza di un'antica commozione, le tracce di un amore contro cui si lotta, ma che non si può sopprimere: la sopravvivenza delle figure di un mito contro le quali ci si difende, ma che non si possono escludere dalla propria psiche.[273]

L'esempio di cui Jesi fa uso per dimostrare questa sua tesi è quello della poesia di Ezra Pound, ma è chiaramente sotto gli occhi di tutti che senza spingerci così avanti possiamo trovare un esempio ben più lampante, quello fornitoci dal più rivoluzionario romanzo del Novecento, *Ulysses* di James Joyce. Allo stesso modo, tornando alle *Interviste impossibili*, esse prendono come oggetto chiaramente dei miti letterari (Dickens) o storici (Tutankhamon) e leggendari, visti comunque in chiave umoristica. Come Yeats, Manganelli non si cura di scegliere una singola fonte mitologica, anzi, la commistione delle più disparate mitologie di certo lo tenta non poco (si veda, come massimo esempio, *High Tea*, dove intorno ad un tavolo disposto

---

[271] Furio Jesi, "Parodia e mito nella poesia di Ezra Pound", in *Letteratura e mito*, op. cit. pp. 187-213.
[272] Ibidem p. 189.
[273] Ibidem, p. 190.

per un cortese e cerimonioso tè pomeridiano si accomodano Gesù, Maria Maddalena, Edipo, Giocasta, Amleto ed Ofelia). Lo spirito in cui avviene tale commistione è però senza dubbio molto differente nei due autori: quello di Manganelli è sempre sotto il segno del gioco, appunto della parodia, mentre quello di Yeats è di segno opposto.

Così anche, la parola mito usata in relazione a dei personaggi storici o letterari assume una valenza meno nobile rispetto all'accezione originaria, che è antropologica o etnografica. È una metafora che serve semplicemente ad evidenziare, nel soggetto che prendiamo in esame, solamente alcuni aspetti di quello che definiremmo propriamente 'mito'. Parliamo di mito a proposito di un personaggio storico quando si ne vuole sottolineare l'aura di mistero che lo avvolge, o la grandiosità delle sue gesta in vita; in ogni caso quando assume un valore che lo astrae dalla sua specificità storica per elevarlo a un esempio senza tempo.

È però il trattamento che l'autore fa di questi suoi personaggi a renderli ancor più simili a dei miti. Il fattore principale in questo senso è quello temporale: così "le celebrità più legate a immagini stereotipate recuperano freschezza comportandosi in modo anacronistico"[274]. A parte Nostradamus che mentre viene intervistato si riferisce al presente come se fosse passato e si pone quasi come uomo del futuro rispetto all'intervistatore stesso (perché conoscendo già il futuro, grazie alle sue profezie, paradossalmente si sente, sebbene ormai morto, più avanti rispetto ai suoi lettori di ogni epoca) anche gli interlocutori degli altri radiodrammi manifestano questa peculiare idiosincrasia. Lo stesso avviene in quello che probabilmente può dirsi il dramma più completo di Manganelli, *Cassio governa a Cipro*, ove si trova il personaggio principale, Jago, che riferendosi ad Otello si domanda se sia un

[274] Gragor Rauth, "Ancora un altro Milanese; su 'A e B. Dialoghi e interviste impossibili' di Giorgio Manganelli", su *Broccoli*, n. 1 1992.

vendicatore al pari di Amleto, o un giustiziere terrestre "come il tempestoso e nordico pazzo Re Lear"[275].

L'elemento principale che contraddistingue il mito è proprio la presenza di un tempo che non soggiace alle regole della storia, in cui i riferimenti comuni di anteriorità e posteriorità legati alla rigidità di una cronologia precisa non valgono. Il dipanarsi degli avvenimenti segue regole più flessibili in cui la stessa verosimiglianza non è una categoria necessaria né auspicabile. La plausibilità degli spazi temporali si affievolisce perché, come nella tradizione della *fiction* in genere, la sospensione dell'incredulità appiana ogni incongruenza.

Questo peculiare carattere dell'uso del tempo si ritrova in tutti i drammi di Manganelli. Il caso più semplice è quello di *Teo*; un piccolo preambolo introduce l'ambientazione storica, anzi crea l'antefatto storico con ovvi riferimenti alle possibili macro situazioni della storia politica dell'umanità, colme di ironia e metafore. Il futuro distopico che viene presentato vede dei poco credibili Presidenti, con funzioni apparentemente di governo, che si mettono nelle mani di uno scienziato affidandogli il compito di creare una macchina, dal significativo nome di Teo, per poter dare un ordine al sistema politico e addirittura alla storia intera della nazione, instaurando una "legalità scientifica del paese". Teo, come recita il titolo stesso, è definito "l'acceleratore della storia"; essendo una macchina—una intelligenza artificiale, si deduce—i suo processi logici, una volta avviati, non possono più essere disinnescati. La macchina sopperisce ai danni e alle inesattezze dell'uomo, ma in questo si sostituisce all'uomo e non lo considera se non come calcolo[276]. Nei discorsi che vengono riportati, la parola che viene ripetuta con maggiore insistenza è proprio "storia", che anche qui, come in

[275] Giorgio Manganelli, "Cassio Governa a Cipro", in *Tragedie da leggere*, Aragno, Torino, 2006, p. 243.
[276] George Orwell, Aldous Huxley e Ray Bradbury sono stati sicuramente letti con interesse e presenti nella memoria letteraria di Manganelli.

Flatland di Abbott, "è il supremo eufemismo, appartiene alla stessa categoria della parola 'pudende'"[277].

L'attenzione si focalizza sul tempo, dunque; e Teo è un ordigno che sa leggere il tempo, indirizzarlo, accelerarlo e prevederlo, ma in questo modo lo trasforma, per i personaggi della vicenda, in una vera e propria ossessione. La storia che li angoscia non è più quella passata (non è l'incubo dal quale vuole svegliarsi Stephen Dedalus) ma quella futura, quella che rappresenterà la loro sorte, e con la stessa ansia del personaggio del famoso racconto *Enoch Soames* di Max Beerbohm, che addirittura vende l'anima al diavolo per aver la possibilità di andare nel futuro a vedere come e se il suo nome verrà ricordato[278], così i Presidenti, avendo delegato Teo a fare le loro veci, temono che la sorte dei loro nomi possa perdersi nell'oblio, che i posteri non troveranno alcuna menzione della loro azione politica negli annali della storia redatti dalla macchina. Così, alla fine, pateticamente, si trovano a chiedere allo scienziato che ha avviato il processo irreversibile del terribile mostro informatico di indirizzare "una supplica a sua maestà Teo affinché si restauri la liceità delle autobiografie presidenziali"[279] per far sì che i loro nomi possano sopravvivere allo scorrere del tempo, tramandati nella memoria del popolo, proprio come una storia mitica.

Si nota, sullo stesso tenore, la discrepanza del valore che assumono il tempo storico e quello scientifico. In particolare, nelle battute iniziali scambiate tra lo scienziato ideatore di Teo e i Presidenti, il primo utilizza una terminologia matematica per definire correttamente i tempi necessari per l'avvio della macchina scandendo i giorni le ore e i minuti che occorre impiegare per l'avvio di ogni singola procedura, in contrasto con le definizioni più ideali, meno rigidamente ordinate e calcolate di Storia e di

---

[277] Giorgio Manganelli, "Un luogo è un linguaggio", in *La letteratura come menzogna*, op. cit. p. 48.
[278] Max Beerbohm, *Enoch Soames*, in *Seven Men*, 1919. Una traduzione italiana del racconto (di Roberto Birindelli e Mario Praz) è stata inclusa nel volume Max Beerbohm, *Storie fantastiche per uomini stanchi*, Sellerio, Palermo, 1982.
[279] Giorgio Manganelli, *Teo*, in *Tragedie da leggere*, Aragno, Torino, 2005, p. 51.

Memoria date dai secondi. I Presidenti non sembrano intendere le parole Tempo, Storia e Memoria come categorie esatte; lungi dall'essere scientifiche in senso strettamente matematico, come le intende Teo, non sono però nemmeno scientifiche secondo un ottica più umanistica, se così si può dire. Sono certo più prossime alla categoria del mito che a quella della storia.

L'umanizzazione del tempo e la sua scientificità cozzano terribilmente, dando vita ad un paradosso ed estraniando lo spettatore che si trova di fronte a due dimensioni del tempo, entrambe distorte. Manganelli ha colto nel segno, comprendendo che è nella percezione del tempo che nasce il mito;

> 1° Presidente: lei si è mai guardato allo specchio?
> Mac: Ma, credo di sì, per farmi la barba.
> 1° Pres.: e non si è mai chiesto cosa rimarrà di lei?
> Mac: no…ma credo di saperlo. Quasi niente. Qualche formula, qualche diagramma, suppongo.
> 4° Pres.: e lei crede che il mondo di domani si interesserà ai suoi diagrammi? Nooo! La gente vorrà sapere se nacque di sette o di nove mesi, come si risvegliò in lei l'amore della scienza, come aveva gli occhi, a quanti anni ha smesso di bagnare il letto, quante donne ha avuto, quale sport praticava o quale hobby. E allora forse i suoi diagrammi avranno un nome, un futuro anagrafico, altrimenti…
> 3° Pres.: e poi, amici, c'è una questione di logica elementare… Cancellare il passato è come pretendere di eliminare il futuro… eh, sì perché il passato del futuro è il presente del passato. Il presente non si può eliminare, ergo…[280]

Tutto ruota attorno al tempo e alla memoria. E così, quando si parla del primo ideatore di Teo (il professor Gotha), che in disaccordo con il progetto ha deciso di abbandonarlo e di non farsi più responsabile delle nefandezze che ne sarebbero nate, il commento del Primo Presidente a questo passo indietro in un momento così glorioso della storia viene descritto con parole assai significative:

> 1° Pres.: Il caso Gotha l'ha risolto il professor Gotha con le sue stesse mani, si è messo fuori dalla storia.[281]

[280] Ibidem p. 33.
[281] Ibidem p. 18.

Il professor Gotha è tra i pochi che, avendo lavorato al progetto e essendosi reso conto della pericolosità dell'elaboratore che si stava costruendo, si è tirato indietro, rendendo quindi manifesta la sua opposizione a Teo. Inizialmente alle dipendenze dei Presidenti per l'attivazione del progetto, nel momento in cui si accorge che la sua creazione ha sviluppato la capacità di calcolare la data di morte delle persone (perché Teo può servirsi di omicidi di stato, nel caso si dimostrasse scientificamente, ovvero matematicamente e statisticamente, la necessità di una morte per il bene pubblico) decide di andare a controllare la propria per capire come Teo voglia comportarsi nei suoi confronti (il professore sa di rappresentare una potenziale minaccia per l'ordine che Teo sta costituendo). Ora anche Gotha gioca con il tempo inteso in senso tradizionale: interrogato da Mac riguardo alla scoperta della sua data di morte, così risponde:

> Gotha: semplicemente sono andato all'anagrafe, e mi son fatto dare la data della mia morte […] ho preso il biglietto, l'ho piegato in modo da non leggere l'anno. Ho letto il giorno
> Mac: il giorno…
> Gotha: È passato da tre giorni. Dunque ho almeno un anno davanti a me.[282]

Manganelli continua a giocare con questa idea mitica del tempo; in un altro dramma, *High Tea*, di nuovo viene confuso il tempo mitico con le misurazioni del tempo ordinario, e questo espediente crea un notevole contrasto dagli effetti certamente comici ma allo stesso tempo emblematici:

> Edipo: Lei intende dire che anche il problema del quando è un problema tecnico, vero?
> Gesù: appunto, appunto.
> Ofelia: Quanti tipi di "quando" ci sono?
> Gesù: Infiniti, credo; e capite che io non saprei proprio che dirvi.
> Amleto: Mettiamo che ci sia la fine del mondo; diciamo, oggi pomeriggio.[283]

Ecco dunque che si parla del problema del tempo, della fine del mondo, dell'infinita possibilità dei "quando". E alla battuta successiva, Amleto fissa

[282] Ibidem p. 46.
[283] Giorgio Manganelli, *High Tea*, in *Tragedie da leggere*, op. cit. p. 139.

una data ipotetica della fine del mondo, per il pomeriggio, allo stesso modo in cui si propone un appuntamento per un tè o un abboccamento con un amico. Si gioca con il tempo mitico, indefinito, lo si tratta alla stregua del tempo ordinario, ma ci si rende conto che di ordinario, nelle ambientazioni temporali di questi drammi, non vi è nulla. È significativo che alla affermazione borghese e consolatoria di Giocasta che cerca di alleviare le pene di Edipo quando si interroga riguardo alla condizione della morte, Edipo risponda riportando i binari della conversazione ad una dimensione mitica indefinita:

> Giocasta: Mio caro… non ti crucciare, è passato tanto tempo.
> Edipo: È passato tutto il tempo […][284]

Una delle maggiori preoccupazioni di diversi personaggi in più di un dramma di Manganelli sembra proprio essere quella di trovare un modo per passare il tempo. Questo problema è sentito come un peso notevole, perchè in tutti questi drammi il tempo comune, quello che scorre con le lancette dell'orologio, con le pagine dei calendari, quello misurabile, non esiste; non ci sono punti di riferimento, e ogni tentativo di arrivare ad una misurazione di intervalli costanti, che lascino spazio ad un qualche orientamento è vano. I personaggi di *In un luogo imprecisato* trovano espedienti linguistici per passare il tempo, inventano giochi, per lo più giochi verbali. Per ingannare un'attesa, che potremmo paragonare a quella di Vladimiro ed Estragone, è necessario occupare il tempo, ma il tempo sfugge, non si lascia né definire né misurare:

> Si ode un rumore brusco: qualcuno bussa alla porta.
> Prima voce: Bussano (voce assonnata).
> Seconda voce: E lasciali bussare.
> Prima voce: Tuttavia, questo momento in cui io non so ancora chi bussa… sebbene sia un momento perfettamente inutile…
> Terza Voce: Non serve nemmeno a misurare il tempo: sono arrivi così irregolari.
> Prima voce: Sì, ma è un momento di emozione; per chi arriva, è l'unico momento di emozione; noi lo sappiamo, ma lui non lo sa ancora.[285]

---

[284] Ibidem p. 138.
[285] Giorgio Manganelli, *In un luogo imprecisato*, in *Tragedie da leggere*, op. cit. p. 105.

Gli arrivi in questa stanza buia che è il palcoscenico non sono regolari, e quindi il tempo non può essere misurato basandosi su quelle sporadiche apparizioni. I personaggi stessi, loro malgrado, sono costretti ad ammetterlo. In questa loro condizione la categoria del tempo non è definibile o meglio, non cadenzabile:

> Ragazza: […] vedi; qui non siamo mai riusciti a misurare il tempo. Se tu hai fretta, vuol dire che il tempo ti pesa; hai fretta di non avere più tempo. […][286]

Nell'oscurità di *In un luogo imprecisato*, dove i personaggi non sanno cosa stanno facendo, cosa stanno aspettando, né dove si trovano o perché sono lì, ad intervalli irregolari entra un uomo ad annunciare che il pranzo è servito in tavola. Ma, appunto per la rapsodicità di tali annunci, anche questo evento non serve a misurare il tempo. Eppure i personaggi sostengono di aver tentato di prendere come unità di riferimento proprio queste comparse ("ad ogni modo avevamo deciso di contare il tempo da quegli annunci; io sono qui da duecentodiciotto «il pranzo è servito»" racconta Cesare[287]), ma ancora una volta, anche questo espediente si è dimostrato inutile.

La difficoltà di una tale situazione non consiste dunque solo nell'impossibilità di calcolare il tempo; il problema è la noia generata dalla completa assenza di una delle dimensioni imprescindibili della nostra realtà. Senza questa categoria gli stessi personaggi si sentono estraniati dalla loro condizione di vita, gli manca un punto di riferimento così essenziale, da far diventare assurdi anche alcuni loro discorsi. Se il tempo non è misurabile, come si fa a parlare di "passare il tempo"? Il tempo passa, certo, ma essendo una linea retta infinita e sempre uguale a se stessa, occuparlo verbalmente per renderlo significativo diventa uno sforzo inane. Nessun progresso sarà mai percepibile:

---

[286] Ibidem p. 115.
[287] Ibidem p. 122.

> Ragazza: «Passare il tempo», che idea assurda. (a bassa voce) E tuttavia passa, no? Ma anche se non passasse, non ci sarebbe nessuna differenza.[288]

I protagonisti, A e B, di *Monodialogo* hanno lo stesso problema di quelli, un po' più numerosi, di *In un luogo imprecisato*. Sembra che si annoino. Per questo B, ad un certo punto esclama:

> E io ti sono grato dell'odio di cui ti sono debitore. Aiuta a passare il tempo[289].

Cui giunge pronta la risposta, che ancora una volta, descrivendo questa dimensione temporale mitica in cui si muovono (anzi, più corretto sarebbe dire in cui stanno immobili) i personaggi, sottolinea la condizione di attesa e di noia che si produce quando il tempo sembra essere fermo:

> Il nostro odio collaborativo sfida un infinito di tedio e giustizia.[290]

***

Ma il tempo viaggia sempre assieme ad una seconda categoria altrettanto essenziale per la definizione del mito, quella dello spazio (o luogo). E anche in questo caso Manganelli adopera questa categoria assecondandone le caratteristiche proprie del mito.

Rivelatrice è già l'indicazione della prima didascalia di *High Tea*. Si nota come spazio e tempo siano strettamente legati per costruire assieme una dimensione fuori da ogni coordinata logica razionalmente intesa:

> Non c'è dubbio che la tavola sia l'unica costante temporale della scena, non è un oggetto, ma un orologio in cui tutte le ore possibili […] sono state battute alla rinfusa; per questo, suppongo, pensavo al tavolo come rotondo, insomma infinito […][291]

Il tempo e il luogo sono una unica cosa: il luogo è la camera da pranzo, simboleggiata da un tavolo che allude all'infinito, servendo a indicare, con la sua costante presenza, l'immobilità del tempo. Così come il punto di partenza

---

[288] Ibidem p. 108.
[289] Giorgio Manganelli, *Monodialogo*, in *Tragedie da leggere*, op. cit. p. 61.
[290] Ibidem p. 61.
[291] Giorgio Manganelli, *Hight Tea*, in *Tragedie da leggere*, op. cit. p. 133.

imprescindibile anche per le interviste impossibili è il distacco totale da tempo e luogo. In tutti i drammi di Manganelli il luogo presenta questo tratto comune, quello di essere indefinito: prendendo a prestito proprio il titolo del radiodramma più riuscito, l'azione si svolge "in un luogo imprecisato". Questa caratteristica impone per l'omonimo dramma una scelta teatralmente molto discutibile. Infatti, le prime didascalie intimano di produrre una scena praticamente buia, in cui si odano distintamente rumori e voci, ma in cui di fatto non si scorga nulla. Lo stesso avviene per *Monodialogo*, dove "il palcoscenico appare completamente buio [ed] è destinato a restare tale per l'intera rappresentazione"[292]. Certo, un bel risparmio su luci e scenografie, ma una pièce teatrale al buio è un notevole azzardo.

Siamo dunque nel regno dell'utopia nel senso etimologico della parola[293]. Per questo nel *Cassio governa a Cipro*, l'onesto Jago, che tutto sa e che vede dall'esterno il ripetersi della vicenda, a buon diritto chiosa:

> Non siamo né a Venezia, né a Cipro, ma in un luogo dove tutti gli eventi sono possibili, per quanto contraddittori e alternativi.[294]

Proprio questa battuta sottolinea come qui la verosimiglianza non rappresenti un requisito necessario e come le categorie di tempo e spazio servano anzi ad allontanare la scena dalla realtà. Due delle categorie (unità) aristoteliche della tragedia si scoprono ancora una volta indissolubilmente legate e coerentemente stravolte nel momento in cui non descrivono la storia ma il mito. La differenze tra storia e mito sottolineata dalla stessa etimologia delle parole rende ancora più chiaro il discorso intrapreso. La loro radice profonda i loro corrispettivi in greco antico e in latino sono rivelatori: "mythikon" veniva tradotto in latino con "fabula" e dunque rappresentava l'inverosimile. Il genere letterario preposto era la tragedia. Vi si contrapponeva la parola "dramatikon", tradotto con "argumentum", la cui

[292] Giorgio Manganelli, *Monodialogo*, in *Tragedie da leggere*, op. cit. p. 59.
[293] Cfr. la prima citazione dall'*Ubu Roi* di p. 56.
[294] Giorgio Manganelli, *Cassio governa a Cipro*, in *Tragedie da leggere*, op. cit. p. 244.

materia era il verosimile e la forma adatta alla sua rappresentazione era la commedia. Infine, si ha "historikon" o "historia", che è verità[295]. Così si spiega come il teatro—la tragedia più in particolare—naturalmente si accosti al mito; e il rito, dal quale essa era nato, si distingua dalla storia.

***

Queste due categorie, adoperate in maniera così ossequiosa dei canoni del mito e del rito, ci inducono ad arguire che i drammi di Manganelli possono a buon diritto essere considerati dei drammi rituali. Ancora una volta, però, occorrerà premettere una precisazione non da poco sulla definizione che il nostro avrebbe potuto dare delle sue pièce. Infatti Manganelli non parla di rito, ma, come visto nel capitolo precedente, di cerimonia. La distinzione tra i due termini non è molto chiara e le opinioni riguardo all'argomento non sono sempre concordi.

Comunemente cerimoniale e rituale vengono confusi o non distinti, si usa una parola considerandola un sinonimo dell'altra. Un primo tentativo di dirimere la confusione, attraverso definizioni distinte dei due concetti risale ai primi ai primi anni Sessanta, quando Jack Goody individua tre termini comunemente utilizzati assieme senza grandi distinzioni, provando a rendere conto delle sfumature implicite in ognuno dei tre. Goody affianca il termine religione a quelli di rituale e cerimoniale. Il rituale è una categoria che designa un comportamento formalizzato (un "costume") in cui la relazione tra fini e mezzi è irrazionale o non razionale (ad esempio la magia). La religione è un comportamento che ha come destinatario un potere mistico personalizzato. Può essere irrazionale (forme di sacrificio o preghiera) o non razionale (per esempio, certe feste). Infine il cerimoniale è una categoria di rituale che non è né religiosa né magica, che non presuppone l'esistenza di poteri sovrannaturali né ha fini pratici; può avere però fini dal punto di vista

[295] Fritz Graf, "Il mito tra menzogna e «urwahrheit»" in Margherita Rossi Cittadini (a cura di*), Presenze classiche nelle letterature occidentali. Il mito dall'età antica all'età moderna e contemporanea*, Gesp. Perugia, 1995.

degli attori e delle "funzioni latenti" e dal punto di vista degli osservatori (cerimonie di matrimoni civili etc.).

Queste distinzioni, in ogni modo, non convincono poi molto. Esse presuppongono che il rituale implichi una credenza soprannaturale, si riferisca a nozioni mistiche, non verificate dall'esperienza, mentre il cerimoniale sarebbe solo non razionale e non farebbe altro che drammatizzare la struttura sociale. Comunque la si veda, si tratta di un fenomeno unitario dove l'unico elemento che sembra mancare al cerimoniale è la presenza del dio, di una entità metafisica superiore; il suo posto verrebbe preso da entità astratte quali l'onore, la vergogna, la faccia, la tradizione e l'opportunità.[296] Aiutandoci con Yeats, il poeta irlandese utilizza in una delle sue poesie più note, *The Second Coming*, la parola "ceremony". Il verso recita: "The ceremony of innocence is drowned"[297]. Notando le tre traduzioni italiane più recenti e autorevoli, quella di Giorgio Melchiori[298], quella di Roberto Sanesi[299] e quella di Ariodante Marianni[300], in tutte e tre 'ceremony' è tradotta con 'rito' e non con 'cerimonia'. Yeats parla di cerimonia (o rito che dir si voglia) scegliendo con cura la parola; il suo campo semantico infatti è prossimo al termine che potremmo utilizzare per designare la creatura la cui venuta è paventata in questi versi (e che rappresenta questo terribile secondo avvento): ovvero un archetipo. Parola che ci rimanda, non a caso, al discorso con cui si è aperto il capitolo. Non è incidentale che le parole tanto dibattute ritornino con insistenza, anzi è la dimostrazione che si tratta di concetti indissolubilmente legati, e spesso difficilmente distinguibili.

---

[296] Cfr. le voci 'Rituale' e 'Cerimoniale' nell'Enciclopedia Einaudi. Victor Turner accomuna il teatro a queste caratteristiche del rito e del cerimoniale: "[…] Il teatro, pur avendo abbandonato la sua precedente forma rituale, pretende ancora di essere un mezzo per comunicare con presenze invisibili e con la realtà ultima, e può ancora sostenere, specie dopo la nascita della psicologia del profondo, di rappresentare la realtà che si cela dietro la maschera dei ruoli, e che persino le sue maschere sono, per così dire, 'negazioni della negazione'". *Dal rito al teatro*, op cit. p. 204.

[297] W.B. Yeats: "Annega il rito dell'innocenza"; da *The second coming*, nella raccolta del 1921 *Michael Robartes and the Dancer*.

[298] W. B. Yeats, *Quaranta Poesie*, Einaudi, Torino, 1965 (a cura di Giorgio Melchiori).

[299] W.B. Yeats, *Poesie*, Mondadori, Milano, 1974 (a cura di Roberto Sanesi).

[300] W.B. Yeats, *Opera poetica*, Mondadori, Milano, 2005 (traduzione di Ariodante Marianni, commento di Anthony L. Johnson, saggio introduttivo e cronologia di Piero Boitani).

Probabilmente Manganelli è stato molto più preciso di tanti drammaturghi che lo hanno preceduto nello scegliere la parola 'cerimonia' piuttosto che 'rito'. Quando Yeats usava la parola rituale voleva sottolineare l'aspetto messianico elitario e iniziatico del termine, anzi, si potrebbe dire l'aspetto quasi religioso. Avvicinare rito e teatro significava voler però intendere che lo spettatore di teatro assisteva ad "un comportamento formale e prescritto […] facente riferimento a credenze in entità o poteri mistici considerati le cause prime e finali di tutti gli effetti"[301]. Ma quello di cui non si teneva conto era che allo stesso tempo il rito è sì rappresentazione e performance in cui le regole incorniciano il processo rituale, ma il processo rituale trascende la sua cornice[302]. La formalizzazione del rito non è completa, le sue prescrizioni includono solamente la cornice, entro la quale la libertà è molto ampia. Per questo il termine cerimonia può sembrare molto più stabile; intendendo cerimonia presupponiamo non solo che ci sia una cornice fissa, ma che tutta la funzione sia cristallizzata in forme predeterminate. Qualcuno potrebbe sostenere che la cerimonia altro non sia che l'evoluzione dell'antico rituale, edulcorato di tutto ciò che rappresentava l'imprevisto e il non formalizzato.

Tutti i drammi di Manganelli hanno la forma di una cerimonia, mettono in scena dei riti collettivi, ognuno diverso, ma tutti accomunati dalla loro stretta parentela con il mito. *Cassio governa a Cipro* può essere un primo illuminante esempio. Già l'*Othello* shakespeariano potrebbe essere visto come un grande rituale, in particolare un rito sacrificale in cui Desdemona, candida ("fair") come un agnello, diviene il capro espiatorio che verrà immolato sul letto nuziale Una delle ultime battute di Otello è rivelatrice di questo aspetto del dramma: rivolgendosi a Desdemona che non riesce a capire perché il marito la voglia uccidere, ritenendola colpevole di averlo tradito con il suo

[301] Turner, Victor, *Dal Rito al teatro*, op. cit. p. 145.
[302] Ibidem p. 145.

luogotenente, le grida: "mi fai chiamare quello che intendo fare un assassinio, quando invece è un sacrificio!"[303] Sacrificio, da 'sacer facere', rendere sacro.

Curioso che Manganelli non abbia approfittato di questa battuta introducendola nel suo rifacimento dell'*Othello*, nel quale si trovano interi brani shakespeariani magistralmente tradotti e inseriti nella nuova struttura drammaturgica. Sarebbe stata estremamente rilevante nel contesto in cui si svolge il *Cassio governa a Cipro*, e avrebbe senza dubbio rafforzato tutti gli altri indizi disseminati in ogni dove, che avvalorano la lettura del dramma in chiave di rituale. I personaggi stessi, in primo luogo, vengono a costituire questi indizi, essendo essi presentati come personaggi mitici: Desdemona, come già ricordato, è il capro espiatorio ed è il motore immobile dell'azione (intorno a lei ruotano Otello, Brabantio, Cassio e Roderigo). Otello è "il Minotauro di tutti questi labirinti"[304]. Jago è l'officiante della cerimonia, quasi un prete che compie la transustanziazione. Se il rito codifica dei comportamenti emotivi e dei rapporti sociali, il ruolo di questo officiante del male è quello di confondere i rapporti tra le persone, inasprendoli, gettando ombre e nascondendo il vero. Jago stesso si presenta in questa guisa:

> Notate che io, in questa macchinazione, sono il distributore delle inimicizie[305].

E se dunque il suo ruolo è paragonabile a quello del prete che dice messa, allora mentre il prete esorta a scambiarsi un segno di pace, il nostro diabolico officiante esorta a scambiarsi un segno di guerra (e di morte).

Si è parlato di sacrificio, mettendone in luce la sua etimologia. Proprio il rendere sacro ha qui un valore notevole; in questo senso, la sacralità della rappresentazione, come gli antichi *Miracle Plays*, si contraddistingue per il suo carattere morale e didascalico. È ovvio che nel nostro caso si tratta di una moralità alquanto deviata se non proprio opposta a quella che ci si

---

[303] William Shakespeare, *Othello*, (5.2.64-65): "and mak'st me call what I intend to do / A murder, which I thought a sacrifice". (traduzione di Salvatore Quasimodo nel volume Shakespeare, *Le tragedie*, Mondadori, Milano, 1976, a cura di Giorgio Melchiori).
[304] Giorgio Manganelli, *Cassio governa a Cipro*, in *Tragedie da leggere*, op. cit. p. 198.
[305] Ibidem p. 208.

aspetterebbe dalle antiche sacre rappresentazioni. Jago mette in luce la sua *morality* negativa:

> Ma convertire Otello, predisporre il martirio! Un miracolo, miei cari, un miracolo. Non vorrei che sfuggissero alcune, le chiamerò profezie ironiche, che dimostrano che si tratta di una rappresentazione a sfondo squisitamente pedagogico e missionario.[306]

Jago parla del denaro ricevuto da Roderigo come di un tributo sacro che non si deve toccare. Questo denaro trova la sua funzione nel sovvertire l'ordine delle cose. È stato preso non perché Jago sia un ladro, ma perché, nella sua mente, esso serve a comprare, o meglio a corrompere, la virtù del personaggio più puro, Desdemona, serve quindi a sporcare l'aura di purezza che circonda la moglie del Moro:

> Quel denaro rubato e non speso, quel denaro è sacro: esso sporca l'universo […] Dunque non toccherò il denaro di Roderigo, non sarò così sciocco, non si vende un calice di chiesa.[307]

In questa occasione il ruolo dell'onesto Jago è del tutto assimilabile a quello di Giuda nel dramma yeatsiano *Calvary*. Infatti anche Giuda ha tradito e venduto la persona più pura della vicenda, ma lo ha fatto per rivendicare il suo libero arbitrio, per dimostrare la possibilità che si possa andare contro il volere di Dio, anche se questo significa la dannazione eterna.

> Cristo: Mio padre ha messo tutti gli uomini nelle mie mani.
> Giuda: Ed è stato proprio questo il pensiero che mi faceva impazzire.
> Non potevo sopportare il pensiero che non dovessi far altro che fischiare
> E io dovessi fare; ma dopo pensai:
> 'Chiunque Lo tradisca, egli sarà libero';
> e la vita si fece di nuovo sopportabile. E ora
> c'è forse un segreto che ancora non conosco,
> sapendo che se un uomo tradisce un Dio
> egli diventa il più forte dei due?[308]

---

[306] Ibidem p. 225.
[307] Ibidem p. 221.
[308] W.B. Yeats, *Calvary*, in *The Variorum Edition of the Plays*, Macmillan, London, 1966, p. 785: "Christ: My father put all men into my hands. / Judas: That was the very thought that drove me wild. / I could not bear to think you had but to whistle / And I must do; but after that I thought, / 'Whatever man betrays Him will be free'; / And life grew bearable again. And now / Is there a secret left I do not know, / Knowing that if a man betrays a God / He is the stronger of the two?"

Per questo i trenta denari non servono per comprare nulla, non devono essere spesi. Altrettanto può dirsi del denaro che Jago si è fatto dare da Roderigo. Sono il simbolo della cerimonia. Le due parole che usa Jago sono rivelatrici: parla di martirio (e questa parola conferma l'esattezza del paragone con *Calvary*) e di miracolo, riconducendoci verso le prime rappresentazioni teatrali nate nel medioevo dalle cerimonie liturgiche.

Ancora di più, la definizione di *Miracle Play* calza a pennello per *Perplessità celeste*. È la storia di un santo, che, una volta morto, assiste dal cielo alla cerimonia della propria beatificazione. Dunque l'ambientazione è di certo un luogo mitico; per di più il pubblico assiste al dialogo tra due personaggi che sono a loro volta spettatori di una cerimonia. Il rito del teatro si duplica, si fa metateatro; gli spettatori di un rito guardano gli spettatori di un altro rito. Questo *Miracle Play* manganelliano ancora una volta partecipa però delle qualità demistificatorie della parodia. Infatti il nocciuolo della questione dibattuta dai due personaggi del dramma è il fatto che il Santo sostiene di non essere responsabile per tanti dei miracoli che gli sono stati attribuiti, e si trova dunque in una situazione di disagio perché in primo luogo gli sembra di ingannare i fedeli sulla terra e in seconda battuta, soprattutto, sente di sottrarre la gloria al vero responsabile dei miracoli che gli vengono a torto attribuiti. Per questo, paradossalmente, il suo interlocutore gli suggerisce, per togliersi dalle ambasce di una situazione imbarazzante, di disfare ora dal Cielo i miracoli che sono stati fatti, di modo che in terra la cerimonia si fermi e la beatificazione non proceda. Per rendere più credibile questa proposta infonde anche il dubbio che la potenza che in realtà ha compiuto i miracoli non sia affatto divina, ma demoniaca. È a questo punto che Manganelli interviene con una logica stringente e paradossale: se il Santo (o presunto tale) intervenisse disfacendo i miracoli non compiuti da lui, allora compirebbe a sua volta un miracolo (seppure negativo) e proprio in virtù di un

miracolo perderebbe la propria canonizzazione. Proprio nel momento in cui finalmente la meriterebbe per davvero.

Come detto per *Calvary* di Yeats paragonandolo a *La Ricotta* di Pasolini, anche questo dramma è carico di una forza ai limiti della blasfemia tanto che, nato come radiodramma per la RAI non venne mai mandato in onda (del resto la censura dei cattolici benpensanti nel paese che include sul suo territorio l'enclave vaticano, è sempre stata molto forte). Esaminando con cura l'accostamento della pièce di Manganelli al dramma yeatsiano e all'episodio pasoliniano si può forse gettare una nuova luce su questa *Perplessità celeste*, rivelando allora un fondo davvero blasfemo anche se soltanto alluso (e non sappiamo quanto consapevolmente). Tra i miracoli del Santo che vengono enumerati si annoverano la resurrezione di un morto, il recupero della vista per un cieco e la guarigione di un paralitico. Il tema già scottante di per sé diventa ancora più controverso se qualcuno volesse alludere al personaggio del Santo identificandolo con Gesù, la qual cosa non è proprio del tutto fuori dal mondo. Ecco ad esempio, come un esegeta tedesco vede il dramma:

> Il tentatore intellettuale (leggi Giorgio Manganelli) discorre con il figlio di Dio su senso e nonsenso delle canonizzazioni della sua Chiesa, e Gesù ammette di aver compiuto minima parte dei miracoli a lui attribuiti. Alludendo a Lazzaro, rimprovera l'eretico. "C'è forse un uomo più disperato e dannato di quello che deve morire due volte?" Cristo, che appare abbastanza in crisi davanti ai brillanti sofismi e alle dispute filosofiche di Manganelli, alla fine lascia aperta una domanda: se egli debba opporsi ai portenti del diavolo, che vengono celebrati in suo nome, attraverso un "anti miracolo", ovvero un miracolo che annulli il precedente.[309]

Il richiamo al morto resuscitato dal Santo, identificato come Lazzaro, ci rimanda sempre al *Calvary* di Yeats dove, prima di incontrare Giuda, Cristo parla proprio con Lazzaro. In questo caso anche Lazzaro lamenta la sua condizione, ma non perché è condannato a morire due volte, bensì perché è stato risvegliato da uno stato di quiete e di pace, quello della morte, sebbene

[309] Wolfram Schütte, *Spitzfünding* (feconde sofisticherie), dalla *Frankfurter Rundschau* 9/10/1991. Ringrazio qui Lietta Manganelli che mi ha fornito in fotocopia una interessante documentazione di articoli apparsi in Germania sul teatro di Manganelli.

non lo avesse domandato. Le immagini della tomba silenziosa evocate da Lazzaro appaiono consolatorie, la solitudine della fine del tempo sembra già di per sé una salvezza dagli affanni della vita terrena ed una liberazione dalla quale non è desiderabile tornare indietro. Per questo Lazzaro assiste alla crocifissione di Cristo rivendicando un suo diritto negato e chiedendo come compenso la crocifissione del suo Salvatore.[310]

Abbiamo definito questo *Miracle Play* di Manganelli come cerimonia: non solo, però, la cerimonia della canonizzazione, che tra l'altro ci viene appena raccontata con qualche breve accenno dei personaggi, o la cerimonia della rappresentazione, del meta teatro[311]. C'è un'altra caratteristica che appare come un ulteriore gioco delle parti estremamente formalizzato: il dialogo assume la forma di una cerimonia giuridica, una sorta di processo. Non arriviamo al teatro-inquisizione o a quello che Macchia chiama, a proposito dei drammi di Pirandello, "la stanza della tortura", eppure i richiami ad un'aula di tribunale, con le sue formule e il suo vocabolario sono evidenti e protratti. È evidente, innanzitutto, dal tono alquanto inquisitorio del primo personaggio; si veda, ad esempio, quando rimbecca il Santo con una certa durezza: "e con i miracoli come la mettiamo?"[312]. Ma apparirà ancora più chiaro se si pone attenzione al vocabolario utilizzato: si parla di complici[313],

---

[310] W.B. Yeats, *Calvary*, in *The Variorum Edition of the Plays*, Macmillan, London, 1966, pp. 782-783: "Lazarus: but death is what I ask. / Alive I never could escape your love, / And when I sickened towards my death I thought, / 'I'll to the desert, or chuckle in a corner, / Mere ghost, a solitary thing.' I died / And saw no more until I saw you stand / In the opening of the tomb; 'Come out!' you called; / You dragged me to the light as boys drag out / A rabbit when they have dug its hole away; / And now with all the shouting at your heels / You travel towards the death I am denied. / And that is why I have hurried to this road / And claimed your death."—"Lazzaro: ma è la morte quel che chiedo. Vivo non potevo scappare al tuo amore e quando mi ammalai mortalmente, pensai, 'vagherò nel deserto o chioccerò negli angoli, nient'altro che fantasma, un essere solitario'. Morii e non vidi più nulla finché vidi te, in piedi all'ingresso della tomba; 'Vieni fuori!', gridasti; mi tirasti fuori alla luce, così come i ragazzi tirano fuori i conigli dalla loro buca; e ora, con tutte le grida qui ai tuoi piedi, sei tu a viaggiare verso quella morte che mi è negata. Ed è per questo che mi sono affrettato verso questa strada e invoco la tua morte."

[311] Si veda, ad esempio, proprio l'apertura del dramma, dove la prima voce, quella dell'indagatore, racconta cosa sta avvenendo sulla terra: "si sta svolgendo una cerimonia, non saprei come definirla, che ha per scopo di dichiararla santo." A questo primo commento il santo (o presunto tale) risponde utilizzando proprio un termine tecnico del teatro: "mi pare una *didascalia* esatta; addirittura pedante". Più avanti, il santo parla "della commedia della mia umiltà" (p. 94).

[312] Giorgio Manganelli, *Perplessità celeste*, in *Tragedie da leggere*, op. cit. p. 93.

[313] Ibidem, p. 94: "Avevo l'impressione che fossero tutti complici, mi guardavano sorridendo […]"

di testimoni[314], di innocenti e di colpevoli[315], di argomentazioni pro e contro una tesi[316], di prove[317], di attenuanti e di aggravanti[318], di indagini[319], al punto che alla fine l'investigante sente di doversi scusare per questo tono accusatorio dicendo di aver "sempre avuto una mentalità un poco giuridica". La conclusione delle argomentazioni del nostro inquisitore assume una forma che potrebbe ben figurare come arringa conclusiva in un'aula di tribunale. Si tratta di una domanda retorica stringente e minacciosa:

> Vogliamo dire che lei è stato coinvolto in una trama eversiva, del tutto ignaro, e che ha compiuto atti di cui è incolpevole, ma che avrebbe potuto condurre ad una situazione tale da costringere le autorità competenti a rinviare o ad abolire la fine del mondo?

Da questa cerimonia formale si passa, con gli altri drammi, ad assistere a diversi tipi di cerimonie. In *Teo* già la prima didascalia allude ad un parlar cerimonioso. Il personaggio che ci introduce all'azione, il Chiosatore, quasi a dare delle indicazioni sceniche che si aggiungono alle didascalie iniziali (di fatto sembra che stia leggendo al pubblico una didascalia) ad un "suono di conchiglia" commenta: "ecco un primo segnale: timbro sommariamente sacerdotale, autorevole per mentiti miracoli […]"[320]. Più avanti rientra la voce del Chiosatore, con una iniziale divagazione sulla sua funzione, che però è significativa, in quanto mette in luce ancora una volta l'importanza dell'elemento temporale:

---

[314] Ibidem, p. 95: "Diciamo che lei soffriva di una situazione che doveva portarla alla situazione di cui noi ora siamo testimoni".
[315] Ibidem, p. 95: "e nel caso che lei fosse stato dimostrato innocente di quei miracoli, si sarebbe posta la domanda: chi li ha fatti?"
[316] Ibidem, p. 98: "se mi consente di completare la mia argomentazione direi che la sua sofferenza più acuta è strettamente imparentata con quella condizione che sta facendo di lei un santo". E ancora, p. 95 "io non ho tentato; ho argomentato."
[317] Ibidem, p. 97: "questa è la mia prova di umiltà."
[318]Ibidem, p. 99:
B: Il mio miracolo non era che l'opera di un istante.
A: Lei la considera un'attenuante?
B: È l'aggravante più irreparabile.
[319] Ibidem, p. 95: "Io suppongo che qualcuno abbia avuto il dubbio che lei aveva ragione: ma… ciò avrebbe richiesto una indagine […]".
[320] Giorgio Manganelli, *Teo*, in *Tragedie da leggere*, op. cit. p. 11.

> Chiosatore: per mettere bocca noi chiosatori dobbiamo cogliere i momenti in cui l'azione indugia in una fittizia bonaccia, che sono poi i grandi momenti interiori.[321]

È il Chiosatore che cogliendo questa occasione di stasi, inaspettatamente ci fornisce la chiave di lettura del dramma rappresentato ponendo l'accento proprio sulle qualità rituali e cerimoniali dell'azione, paragonandole appunto alle antiche forme teatrali che avevano preso le mosse proprio dai riti religiosi, i *Miracle Plays* e il teatro greco:

> Si veda il tutto come una sacra rappresentazione: un santo ligneo, legnoso, lavorato in una parrocchia di montagna da mani pie, accanite, anche fanatiche; di fronte, il giurista di fiducia dell'imperatore, o forse lo stesso imperatore, uomo di arguto discorso, di vita empia, di anima immortale. Alle spalle il coro disordinato dei villici codardi… O pensatela come una tragedia classica. Un acerbo tecnocrate—Edipo, dal corpo asciutto, dalle mani precise e devote; e di fronte gli sta un Sileno lascivo e versatile… qualcosa che non è ancora umano o ha cessato di esserlo… Il Coro sono i notabili della città assediata, uomini vani e agonizzanti, che spenderanno l'ultimo soldo di rame per mendicare notizie false dal vagabondo della città accanto […][322]

In *Teo* sembra che lo scopo ultimo dei Presidenti sia il mantenimento delle forme tipiche del mito e allo stesso tempo il confezionamento di un ordine politico e amministrativo della stato (e della storia) che badi alla conservazione di determinate forme tradizionali dalle funzioni imbonitrici nei confronti del popolo ed elogiative nei confronti dei governanti. L'esclusione della storia da parte della macchina Teo, acceleratore della storia, viene vista dai Presidenti come l'occasione per instaurare nel popolo la percezione di un tempo mitico, appunto astorico, dove sopravvivano certe credenze e certi feticci quali la creazione delle personalità mitologiche (che vorrebbero essere loro stessi, ricordati negli annali del calcolatore elettronico a beneficio della loro immagine nei confronti delle generazioni future, o anche il creatore di Teo, visto non come uno scienziato ma come uno stregone, l'officiante della cerimonia che ha dato vita ad un nuovo corso della storia). Quello che i Presidenti non comprendono, è che il loro progetto, sebbene a livello pratico non cambi nulla visto che i loro ruoli sono ormai esautorati di qualsiasi

[321] Ibidem p. 39.
[322] Ibidem, pp. 39-40.

autorità, essendo sostituiti da Teo nelle funzioni di governo, è una sovrastruttura senza alcun senso; certo non produce danni, ma economicamente non produce nemmeno vantaggi. Si suppone quindi che la macchina vedendo che la proposta degli ex governanti non produce miglioramenti ma anzi rappresenta solo un'inutile perdita di tempo, nemmeno la prenda in considerazione. I Presidenti si ingannano quindi che il tempo della macchina, sovvertendo i parametri della storia intesa in senso tradizionale, possa somigliare ad un tempo mitico, in cui rito e cerimonia possano ancora rappresentare la conformazione esteriore della società.

Se passiamo all'analisi degli altri drammi, appare subito evidente quanto sia più semplice identificare a quale tipo di cerimonia alludono: per *Il funerale del padre* ci troviamo chiaramente di fronte ad una cerimonia funeraria, mentre in *High Tea* assistiamo alla cerimonia sociale, molto inglese, di un tè pomeridiano: come riferito dagli stessi personaggi, "una cerimonia pacata, come questo tè"[323]. Per *Monodialogo* il legame con la cerimonia appare un po' più tenue. I personaggi disquisiscono in apertura del costume sociale di rivolgersi il saluto, e si trovano in difficoltà poiché in un non luogo come quello in cui sono capitati, avvolto dalle tenebre, sembra difficile poter stabilire se sia opportuno dire buongiorno o buonasera. Dal momento che si ha ragione di credere che il tempo, in siffatto luogo, non esista, resta discutibile l'augurarsi "buone tenebre":

> Sarebbe una nomenclatura impeccabile: ma le tenebre, come eterne e continue, non tollerano quelle cesure in cui una voce di buona volontà possa inserire il suo augurio cerimoniale.[324]

Ma questa semplice battuta indica come ogni rapporto sociale formalizzato, in fondo, altro non nasconda che una cerimonia.

---

[323] Giorgio Manganelli, *High Tea*, in *Tragedie da leggere*, op. cit. p. 140.
[324] Giorgio Manganelli, *Monodialogo*, in *Tragedie da leggere*, op. cit. p. 60.

Parte quarta:

Conclusioni

Premessa alla conclusione: 'Questions of authorship'[325]

> Any artist who has an imagination builds better than he knows.[326]
>
> Il dio nascosto quando crea obbedisce alla necessità crudele della creazione che a lui medesimo è imposta. [327]

Secondo George Steiner la lingua come l'arte, essendo un atto comunicativo, presuppone l'altro da sé, un confronto con l'alterità, e in quanto tale dovrebbe perseguire come fine una certa intelligibilità che si può realizzare più o meno compiutamente[328]. Paradossalmente qualcuno sostiene che l'artista o chiunque prenda parola in qualsiasi contesto, si rivolge in realtà solo a se stesso. In questo caso la pretesa comunicazione con l'altro si riduce ad un puro atto formale ma non sostanziale e di conseguenza il fine del comunicare non è affatto sotteso dall'atto linguistico e/o artistico. Tuttavia, pur ammettendola validità di questa premessa, nell'ipotesi cioè che l'espressione si riduca ad un continuo soliloquio, il mezzo di cui ci serviamo, dunque la lingua (o il linguaggio), è pubblico. Per di più la questione dell'intelligibilità dell'atto linguistico o artistico può anche essere rivolta verso noi stessi: prendendo a prestito Paul Ricoeur, nell'ipotesi dell'arte come soliloquio si potrebbe supporre quantomeno un "sé come un altro"[329]. Spingendo al limite il paradosso, sempre che si tratti veramente di un paradosso, possiamo giungere alla conclusione che anche nel soliloquio non è detto che l'individuo sappia essere intelligibile a se stesso. Occorrerà a questo punto precisare; più che una mancanza di intelligibilità si può arrivare ad

---

[325] In filologia chiaramente si parla di 'questions of authorship' nel momento in cui si indaga sulle possibilità di attribuzione di un testo ad un dato autore. In questa occasione, ovviamente, la dicitura assume una connotazione paradossale, ma proprio per questo, si vedrà, estremamente significativa.
[326] W.B. Yeats, *Beltaine*: February 1900—[note] to Alice Milligan's *The Last Feast of the Fianna*, in *The Irish Dramatic Movement*, edited by Mary Fitzgerald and Richard J. Finneran, Scribner, 2003
[327] Antonin Artaud, *Il teatro e il suo doppio*, Einaudi, Torino, 1968, p. 217.
[328] Cfr. George Steiner, *Vere presenze*, Garzanti, Milano, 1998, p. 135: "Esiste la lingua, esiste l'arte, perché esiste 'l'altro'. Certo, ci rivolgiamo a noi stessi in un soliloquio ininterrotto: ma il mezzo usato in questo soliloquio è quello della lingua pubblica".
[329] Paul Ricoeur, *Sé come un altro*, Jaca Book, Como, 1993.

ammettere la possibilità di non riconoscersi nei propri atti comunicativi, che in essi ognuno inizi a vedersi esterno a se stesso, in altre parole, che si attuino dei processi di straniamento:

> Se gran parte della poesia, della musica e delle arti cerca di 'incantare' […], un'altra parte invece, con grande impellenza, cerca di rendere più strani ancora certi aspetti della stranezza. Vorrebbe farci percepire l'enigma inviolato dell'alterità nelle cose e nelle presenze animate. La pittura, la musica, la letteratura o la scultura serie, meglio di qualsiasi altro mezzo di comunicazione, rendono tangibili l'instabilità non mitigata e perpetuamente esiliata, lo straniamento della nostra condizione. In alcuni istanti chiave, siamo estranei a noi stessi, vaghiamo attorno alla porta d'ingresso della nostra psiche. Bussiamo ciecamente alle porte dell'irrequietezza, della creatività e dell'inibizione nella *terra incognita* che siamo per noi stessi. E, cosa ancora più perturbante, possiamo essere, in modi quasi insopportabili per la ragione, estranei a quelli che vorremmo conoscere meglio, dai quali, più che da qualsiasi altro, vorremmo essere conosciuti e smascherati.[330]

C'è una certa ambiguità in quello che dice Steiner, forse dovuta solamente alla traduzione italiana, laddove la versione originale probabilmente non si presta ad interpretazioni e resta univoca: quando Steiner usa il plurale, e si riferisce ad un noi, vuole intendere lo scrittore (l'artista), il lettore (il pubblico) o entrambi? Credo che il discorso possa funzionare in qualunque senso lo si legga, ma è certamente più accattivante se la reciprocità lettore/scrittore sia voluta, se quindi quella ambiguità sia volontaria. In quest'ottica nello schema di un atto comunicativo emittente, ricevente, messaggio, codice e canale, il nodo centrale, l'unico attivo è costituito dal nucleo messaggio e codice, significato e significante, a discapito di emittenti o riceventi:

> Scrittori e lettori; […] non v'è bisogno di distinguere fra le due condizioni, giacché si tratta di condizioni meramente servili nei confronti delle parole.[331]

L'ostilità dello scrittore nei confronti del pubblico è abbastanza comune, siamo abituati ad una dose di snobismo e spocchiosità da parte di alcuni autori verso un'eventuale audience, dove la creazione artistica viene posta su uno scalino superiore rispetto a chiunque possa fruirne; che però un autore

[330] George Steiner, *Vere presenze*, Garzanti, Milano, 1989, p. 137.
[331] Giorgio Manganelli, *Discorso dell'ombra e dello stemma*, Rizzoli, Milano, 1982, p. 69.

manifesti una certa neghittosità anche rispetto a se stesso, rendendosi oggetto di scherno ed esempio di inettitudine nei confronti della propria opera, questo è decisamente più curioso. Eppure è proprio quello che sembra fare Manganelli: l'opera letteraria è al di sopra tanto del lettore quanto dello scrittore. Questa è un'idea centrale nella sua poetica, viene ripetuta in diverse occasioni, dalle opere letterarie alle interviste, ai pezzi di critica. Occorre subito precisare che non ci troviamo in presenza di un paradosso con la funzione di nascondere la figura dello scrittore al di là o al di sopra della propria opera, facendolo sembrare distratto, assente, intento solamente a curarsi le unghie, tutt'altro. Il dio-scrittore del *Portrait of the Artist as a Young Man* è una bestemmia nella teologia letteraria manganelliana, così come lo scienziato del romanzo sperimentale di Zola sarebbe una presenza troppo ingombrante. Manganelli sembra aver bisogno di minimizzare il ruolo dell'autore, renderlo meno importante o forse meno responsabile, quasi inconsapevole; lo scrittore diventa un mezzo, il medium delle parole.

L'idea che Manganelli ha della scrittura e della presenza autoriale può semmai essere avvicinata a quella esplicitata sì da Joyce, ma che Joyce attribuisce esclusivamente all'arte drammatica, escludendo la possibilità che tali caratteristiche siano proprie anche dell'arte lirica o epica:

> La lirica è di fatto il più semplice rivestimento verbale di un attimo di emozione, un grido ritmico quale, secoli fa, servì a incitare l'uomo che manovrava un remo o trascinava pietre su per un pendio. Chi emette questo grido è più conscio dell'attimo di emozione che di se stesso in quanto provi un'emozione. La forma epica più semplice la si vede emergere dalla letteratura lirica, quando l'artista prolunga e rimugina se stesso come centro di un avvenimento epico, e questa forma progredisce finché il centro di gravità emozionale di trova equidistante dall'artista e dagli altri. La narrazione non è più soltanto personale. La personalità dell'artista passa nel racconto stesso, scorrendo tutto intorno alle figure e all'azione come un mare vitale. […] La personalità dell'artista, dapprima un grido, una cadenza o uno stato d'animo, poi una narrazione fluida ed esterna, si sottilizza alla fine sino a sparire, s'impersona, per così dire. L'immagine estetica nella forma drammatica è la vita, purificata nell'immaginazione umana e da questa tornata a proiettar fuori.[332]

[332] James Joyce, *Portrait of the Artist as a Young Man*, citato da Giorgio Melchiori in *Joyce: il mestiere dello scrittore,* Einaudi, Torino, 1994, p. 93 .

Semmai più vicino alla figura dell'autore secondo Manganelli possiamo trovare l'idea del poeta-camaleonte di John Keats, il poeta che annulla la propria personalità per accogliere quella del mondo circostante ("se un passero viene alla mia finestra io prendo parte alla sua esistenza e becco anche io con lui la ghiaia"[333]). Lo scrittore che per Keats più di ogni altro aveva questa dote era Shakespeare in quanto non solamente sapeva annullare la propria personalità nei personaggi creati, ma riusciva anche a rendere partecipe di questo annullamento del sé il lettore stesso. Così che Keats, leggendo Shakespeare può dire:

> a seconda del mio stato d'animo io sono con Achille nei terrapieni e con Teocrito nelle valli di Sicilia, o mi sento vivere tutto in Troilo, e ripetendo quelle parole "io erro come un'anima perduta nello Stige, in attesa di traghettare", mi fondo nell'aria con una voluttà sì delicata che son contento d'essere solo […][334]

Qui non sembra essere solamente lo scrittore in una tale condizione, ma anche il lettore, completamente rapito dalle personalità dei personaggi che si trova di fronte; di nuovo quindi, come era stato notato all'inizio, le sorti del lettore e dello scrittore paiono unite e parallele. Anche Manganelli sottolinea questa dote di passività che uno scrittore deve possedere:

> […] è veramente triste vedere uno scrittore che per denaro si adatta anche a scrivere. Dunque: non raccontare una storia. Divagare. No, signori, non sto mica parlando della scrittura automatica, e neppure dell'associazione di idee; la faccenda è tutt'altra, ed ha a che fare con la consapevolezza che chi scrive non è "l'autore"— […]; chi scrive sa benissimo che la scrittura è un accadimento, come si dice "nevica" "piove" come dicevano i latini "Giove piove"; bene, Giove scrive […]"[335]

Dunque 'scrivere' diventa, al pari di 'piovere', una verbo intransitivo e impersonale; ed allo stesso modo, ricorrendo cioè ad un verbo impersonale, Praz trova la similitudine adatta a descrive quella che è per Keats la *negative capability*:

---

[333] John Keats*, Lettere sulla poesia*, Feltrinelli, Milano, 1992, traduzione e cura di Nadia Fusini.
[334] John Keats citato da Mario Praz in *La carne la morte e il diavolo*, Sansoni, Firenze, 1986.
[335] Giorgio Manganelli, *Discorso dell'ombra e dello stemma*, op. cit., pag. 73.

> Come in russo non si dice "io sogno", ma "sognare" è un verbo impersonale, 'mniè snilos', "un sogno è capitato a me", così […] in sostanza Keats vede nel poeta soltanto il succube d'una ispirazione che a un tratto viene ad abitare in lui grazie alla sua straordinaria, camaleontica ricettività.[336]

Lo scrittore ha la funzione di accogliere, ricevere, ascoltare, è abitato o meglio è *haunted*, infestato dal *daimon* della scrittura, nel processo creativo non ha ruolo attivo perché perde la propria identità, non è più se stesso perché indica una assenza. Allo scrittore "il libro arriva, come il sogno" [337].

> Lo scrittore non esiste; è una fola, non è giovane, né vecchio, e nemmeno morto, sebbene partecipi della grazia della inesistenza.[338]

Questa capacità di dar voce a ciò che ci circonda, di annullare la propria identità viene esemplificata magistralmente da Pirandello con l'idea dei *sei personaggi in cerca d'autore*, ma ancora meglio in tre novelle. Nella prima, *Personaggi*, Pirandello crea la figura dell'autore che dà udienza a dei personaggi in potenza; questi nascono spontaneamente e si propongono allo scrittore promuovendo la loro storia per poter essere raccontati; nella seconda novella, *Tragedia di un personaggio*, la stessa idea viene ulteriormente sviluppata. Se lo scrittore

> ha creato veramente caratteri, se ha messo su la scena uomini e non manichini, ciascuno di essi avrà un particolar modo d'esprimersi, per cui, alla lettura, un lavoro drammatico dovrebbe risultare come scritto da tanti e non dal suo autore, come composto, per questa parte, dai singoli personaggi, nel fuoco dell'azione, e non dal suo autore.[339]

Il fine—o forse sarebbe più corretto parlare di risultato, parola che non implica volizione ma semplice consequenzialità—è quello di dar vita a un'opera in cui non si sente la voce dell'autore ma una polifonia, il risultato del susseguirsi delle voci dei differenti personaggi. Avevo parlato di tre novelle pirandelliane, ne manca all'appello ancora una, la cui conclusione inaspettata, sentimentale e spaventosa allo stesso tempo chiude questo

---

[336] Mario Praz, *La casa della vita*, Adelphi, Milano, 1985, p. 330.
[337] Giorgio Manganelli, "Una domanda oscura", in *La penombra mentale*, op. cit., p. 137.
[338] Giorgio Manganelli, "Lo scrittore non esiste", in *Il rumore sottile della prosa*, Adelphi, Milano, 1994.
[339] Luigi Pirandello, *L'azione parlata* (1899).

discorso con i personaggi. La situazione di partenza è la stessa delle novelle già citate: l'autore nel suo studio dà udienza ai personaggi che come questuanti lo incalzano con insistenza e invadenza, al pari di fantasmi che anelano a raggiungere un medium per poter tornare a parlare nel mondo dei vivi ancora una volta. Ma ad un certo punto l'autore, sopraffatto da una preoccupazione personale immediata, la partenza imminente del figlio per il fronte, resosi conto della sua inadatta disposizione d'animo che gli rende odiose tutte queste figure, ormai seccatori importuni in una contingenza tanto dolorosa, decide di sospendere queste visite. E d'un tratto avvertiamo che il tono della novella si fa malinconico, differente da quelle precedenti, ed è allora che si manifesta un'ombra; si tratterà ancora di un altro di quei seccatori, lì seduto in un angolo buio dello studio? Lo stupore dello scrittore, e a seguire il nostro, quando riconosce quella figura: "Ma come, Mamma, tu qui?". E così seguita:

> Io piango perché tu, Mamma, tu non puoi più dare a me una realtà. È caduto a me, alla mia realtà, un sostegno, un conforto. Quando tu stavi seduta laggiù in quel tuo cantuccio io dicevo: "se ella da lontano mi pensa, io sono vivo per lei". E questo mi sosteneva, mi confortava. Ora che tu sei morta, io non dico che non sei più viva per me; tu sei viva, viva com'eri, con la stessa realtà che per tanti anni t'ho data da lontano, pensandoti, senza vedere il tuo corpo, e viva sempre sarai finché io sarò vivo; ma vedi? È questo, è questo, che io, ora, non sono più vivo, e non sarò più vivo per te mai più! Perché tu non puoi pensarmi come io ti penso, tu non puoi più sentirmi come io ti sento! E ben per questo, Mamma, ben per questo quelli che ci credono vivi credono anche di piangere i loro morti e piangono invece una loro morte, una loro realtà che non è più nel sentimento di quelli che se ne sono andati. Tu l'avrai sempre, sempre, nel sentimento mio; io, Mamma, invece, non l'avrò più in te".[340]

Questa lunga digressione non sembri peregrina: è necessaria per giungere alla conclusione paradossale che assume il discorso di Pirandello, conclusione che di certo Manganelli avrebbe amato (o amava, non so se avesse letto questa novella) e che si inserisce a pieno titolo nella questione della presenza autoriale. In quest'ultima novella Pirandello ci dice che non è il morto a perdere la propria identità, bensì lo scrittore, che non può più essere

[340] Luigi Pirandello, *Colloqui coi personaggi*, in *Novelle per un anno*, Newton, Milano, 1993.

pensato dalla mamma, ormai defunta. La mamma può ancora esistere grazie al ricordo del figlio, il figlio non può più esistere nel ricordo della madre. Ancora una volta, l'identità del personaggio è più forte di quella dell'autore; una identità esiste ancora, ma il paradosso vuole che sia quella del defunto, ora personaggio, l'altra non più, ed è proprio quella dello scrittore. Più rilevante ancora diventa l'ultima frase, quella che chiude la novella; si tratta della risposta della madre:

> Guarda le cose anche con gli occhi di quelli che non le vedono più! Ne avrai un rammarico, figlio, che te le renderà più sacre e più belle.[341]

Il consiglio della madre è quello di vedere le cose anche attraverso gli occhi degli altri; la personalità dello scrittore deve far posto a quella dell'altro da sé, far diventare soggetto l'oggetto. Va comunque sottolineato quel 'anche' che sta lì a ricordare come lo scrittore non sia del tutto scomparso. C'è sempre anche se abitato da mille voci estranee che vengono orchestrate magistralmente (del resto la polifonia, questo susseguirsi e intrecciarsi di rumori o voci avrà pur bisogno di un direttore di orchestra). La scrittura infine esorcizza le voci che nascono spontanee; è un'esigenza naturale.

> Odo voci, e sebbene sappia che esse vengono da esseri vivi, so anche che esse vengono dall'abitacolo del mio corpo, vengono, sommesse ma pronte a farsi urlo, dalle mie viscere, le pagine interne, che leggono se stesse a gran voce. Io devo trascrivere le voci, perché io non sono uomo, ma vecchio castello affollato di fantasmi, e non v'è incantesimo che possa addolcire e mitigare un fantasma se non questo di avvolgerlo in gomitolo palindromo di scrittura.[342]

C'è però nella conclusione di *Colloqui con i personaggi* una nota sicuramente stridente con la poetica manganelliana. Il tono della novella nelle ultime pagine e ancor di più nella conclusione si fa patetico, sentimentale, personale. I congegni letterari di Manganelli si guardano bene dal far trapelare emotività. Quando interrogato se nella sua cura per le parole e per il periodare

[341] Luigi Pirandello, ibidem.
[342] Giorgio Manganelli, *Discorso dell'ombra e dello stemma*, op. cit. p. 38.

non si possa scorgere "una piccola musica emozionale dell'anima, che si struttura a partire dalle pieghe emotive", la sua risposta è molto decisa:

> No, questa struttura è una struttura anti-emotiva, cioè non consente alle parole di abbandonarsi alla propria naturale affettività sociale, direi…letteraria.[343]

Eppure corregge in parte:

> questo non vuol dire che la pateticità non possa essere usata.[344]

e così porta ad esempio Dostoevskji e l'abitudine del russo ad attingere a piene mani dalle situazioni più patetiche (e si noti come proprio Dostoevskji sia il centro dell'analisi di Bacthin sulla polifonia).

L'idea di scrittore per Manganelli si basa sostanzialmente su due concetti: quello del daimon (che agisce da fantasia, se vogliamo) che si presenta automaticamente e autonomamente; e quello della separazione della fantasia dall'emotività personale. Insomma, la fantasia non esprime la personalità del poeta, ma esprime solo se stessa, e non è governata dallo scrittore. Yeats giunge alle stesse conclusioni e le espone molto semplicemente:

> […] lo stile è quasi inconsapevole. Io so quel che ho cercato di fare, so ben poco di quel che ho fatto… Parlatemi di originalità, e mi rivolterò con furore contro di voi… i traduttori della Bibbia, Sir Thomas Browne, taluni traduttori dal greco, quando i traduttori ancora cercavano di badare al ritmo, crearono una forma tra prosa e verso, che sembra naturale alla meditazione impersonale; ma quel che è personale in breve si corrompe; occorre sempre proteggerlo con ghiaccio e sale.[345]

Sapere cosa si è cercato di fare e non sapere cosa si è fatto non equivale a dire che "scrivere è una penombra mentale, non si sa cosa ne viene

---

[343] "Conversazione con Giorgio Manganelli" di Giorgio Rafele, in Giorgio Manganelli, *La penombra mentale*, op. cit., p. 53.
[344] Ibidem, p. 54.
[345] W.B. Yeats citato da G. Manganelli in "Il mago astuto", in *Incorporei felini*, op. cit.,p. 23, la citazione è presa da W.B. Yeats, "A general introduction for my work" in *Essays and Introductions*: "Style is almost unconscious. I know what I have tried to do, little what I have done.[…] The translators of the Bible, Sir Thomas Browne, certain translators from the Greek when transaltors still bothered about rhythm, created a form Midway between prose and verse that seems natural to impersonal meditation; but all that is personal soon rots; it must be packed in ice or salt."; "Talk to me of originality and I will turn on you with rage".

fuori?"[346]; quando si crede di scrivere, dice Manganelli, non si sa mai quello che sta per accadere, allo stesso modo di quando si sogna, i sogni sono indipendenti dalla nostra volontà[347]. I libri di Manganelli sono tutti figli naturali del loro autore: egli una volta terminato un libro non lo riconosce come suo; non che lo disconosca, o lo disprezzi, semplicemente non si capacita di esserne stato l'autore. Anche Manganelli, come Yeats, sa cosa ha cercato di fare, ma inevitabilmente, a opera compiuta arriva alla conclusione che essa, in realtà, si è fatta da sé.

È significativo che Yeats faccia riferimento all'originalità sostenendo che non ha senso parlarne: ancora più significativo il fatto che parli di originalità e contestualmente di traduzione. Il discorso autoriale si può allargare anche alle teorie della traduzione, all'idea delle ri-scritture: infatti, dal momento in cui l'autore non è che un mezzo, la sua posizione si fa assai simile a quella del traduttore, medium appunto, tra due lingue. Entrambi rappresentano figure della soglia, tra una lingua e l'altra, tra l'idea e la scrittura (e non tra idea e reale o tra scrittura e reale, ammonisce Blanchot).

Se cerchiamo la parola "autore" nel dizionario viene fuori che questo termine sta ad indicare colui che ha creato, che ha dato inizio a qualcosa (es. Dio è l'autore del creato), la causa di qualcosa (il "dante causa") ma anche colui che porta a compimento qualcosa. I verbi di riferimento sono due: creare e agire. Possiamo tanto dire l'autore di un romanzo quanto l'autore di un delitto (e forse solo De Quincey è riuscito a teorizzare la somiglianza dei due). Applicando entrambe queste accezioni alla letteratura, l'autore di un'opera letteraria è tanto qualcuno che crea qualcosa di originale quanto qualcuno che completa un progetto o ne mette in pratica uno che sia stato già concepito. Pertanto, ancora una volta, l'idea di originalità sembra passare in secondo piano.

---

[346] Eva Maek-Gérard "La ditta Manganelli", in *La penombra mentale*, op. cit. p.179.
[347] Cfr. "Una domanda oscura" in *La penombra mentale*, op. cit. pp.135-137.

Questa incrinatura della parola 'autore', la sua opacità, viene analizzata, smontata e soprattutto sfruttata da Roland Barthes. Se la distinzione tra creatore ed esecutore viene meno, autore è anche colui che completa, riutilizza mette in atto lavori già iniziati, colui che si serve di frammenti per puntellare le proprie rovine. Barthes arriva al paradosso dell'autore che non scrive nulla di originale, ma sempre riscrive; come i vecchi bardi che ripetono canzoni della tradizione egli è un performatore. Per di più, Barthes definisce il testo come composto di scritture multiple, varie, di cui nessuna è originale, il testo "è un tessuto di citazioni, esiti delle mille sorgenti della cultura"[348]. Per una definizione di questa scrittura plurale e mai originale possiamo tornare ancora a Manganelli e significativamente proprio in relazione all'opera di Yeats, in particolar modo alle *Autobiografie*:

> A seconda del momento della nostra vita noi abbiamo un'autobiografia che ci raccontiamo, ed è sempre un'autobiografia diversa. Yeats ha intitolato il suo libro *Autobiografie* (*Autobiographies*). L'autobiografia è un genere plurale. Di volta in volta te ne racconti una, ma non è mai una, è sempre un intrico di citazioni, di "exempla", di aneddoti. Via via, alcuni vengono scartati mentre altri vengono recuperati.[349]

Insieme a Barthes a partire dagli anni Sessanta e Settanta in Francia, la critica strutturalista e post strutturalista (e da tenere da conto sono anche alcuni studi di linguistica e persino di antropologia di quegli anni) sviluppa una teoria esplicita portata alle estreme conseguenze di questa assenza autoriale. Diversi critici più o meno contemporaneamente e molto probabilmente influenzandosi reciprocamente sviluppano i concetti già ritrovati negli scrittori citati. Non è un caso che queste tematiche vengano alla luce in un determinato contesto, esse rappresentano le logiche conseguenze di una tendenza in atto. Se infatti con lo strutturalismo viene posto come unico oggetto di studio l'opera in sé e si abbandona ogni interesse per chi l'abbia eseguita, se quindi l'analisi si sviluppa internamente intorno alla sola

---

[348] Roland Barthes, La mort de l'auteur, in *Oeuvres Complètes, TOME II, 1966-1973*, Éditions du seuil. "Le texte est un tissu de citations, issues des milles foyers de la culture".
[349] Giorgio Manganelli, "Perchè amo il giornalismo", in *La penombra mentale*, op. cit., p. 226.

creazione artistica, il ruolo dell'autore è a priori messo in secondo piano, quantomeno trascurato. Ma questo non è che l'inizio.

Avendo già scomodato il comune dizionario alla ricerca della parola incriminata, 'autore', è bene ritornarvi facendo un passo indietro; sarebbe infatti opportuno non tralasciare la nota etimologica, quanto mai significativa: "autore" deriva da voce dotta latina auctōre(m). Ora gli "auctores" erano coloro i quali nel Medioevo nei rispettivi campi erano considerati l'autorità suprema, avendo cioè posto le basi delle rispettive materie, come Cicerone per la retorica, Aristotele per la dialettica, gli antichi poeti per la grammatica (trivium); Tolomeo per l'astronomia, Costantino per la medicina, la Bibbia per la teologia, Boezio per l'aritmetica (quadrivium). Quello che gli auctores avevano sentenziato era legge, e chiunque si occupasse di 'ricerca' doveva portare ad esempio l'autorità. Perciò il nome dell'autore era in un certo qual senso pari al nome della materia stessa, rappresentava la prova della veridicità di una tesi. Non godevano dello stesso lustro i nomi degli antichi poeti; l'autore di un poema, di un racconto non conferiva validità all'opera. Non sempre il nome dell'autore ha goduto di fama imperitura, vediamo anche come fino a buona parte del Cinquecento in Inghilterra, per fare un esempio ben più tardo, nello *Stationer Register* in cui venivano registrati i titoli dei drammi di recente composizione o rappresentazione, compariva il nome della compagnia che ne deteneva il possesso, e non quello dell'autore (il nome di Shakespeare legato ad una sua opera compare per la prima volta nel 1598). In origine, comunque, quello che contava non era affatto il nome del poeta, in quanto il poeta non era considerato l'autore ma il mero esecutore di racconti che venivano tramandati da generazioni.

> Nelle società etnografiche, il racconto non è mai preso in carico da una persona, ma da un mediatore, sciamano e recitante, del quale si può, a rigore, ammirare la "performance" (ovvero la maestria del codice narrativo) ma mai il "genio"[350].

[350] Roland Barthes, "La mort de l'auteur", op. cit. "dans les sociétés ethnographiques, le récit n'est jamais pris en charge par une personne, mais par un médiateur, shaman ou récitant, dont on peut à la rigueur admirer la "performance" (c'est à dire la maîtrise du code narratif), mais jamais le "genie".

Secondo Barthes, è a partire dal Medioevo, e più che mai con l'umanesimo prima e progressivamente poi con la scoperta moderna dell'individuo, con l'empirismo inglese e il razionalismo francese che l'autore inizia ad imporsi sulla scena come figura quanto mai ingombrante. Sulla stessa linea è Michel Foucault che rileva come si sia prodotto un "chiasmo nel XVII o nel XVIII secolo", dove i nomi per questioni scientifiche servono giusto a designare un teorema e così via, mentre è divenuto insopportabile l'anonimato letterario[351]. Foucault, Barthes, Blanchot, Lévi-Strauss giungeranno a ribaltare ancora una volta l'ordine d'importanza del soggetto autore, e a suon di paradossi le loro conclusioni ci spingeranno a considerare identiche le espressioni "l'Ulisse di Joyce" e il "Teorema di Pitagora", quali espressioni vuote, prive di significato, dei non sense.

Il cambiamento di quella che Foucault definisce la "funzione-autore" è continuo, sempre in atto:

> guardando le modificazioni storiche che si sono succedute, non sembra indispensabile, assolutamente, che la funzione-autore rimanga costante nella sua forma, nella sua complessità e finanche nella sua esistenza. Si può immaginare una cultura dove i discorsi circolerebbero e sarebbero ricevuti senza che la funzione-autore apparisse mai. Tutti i discorsi, qualunque sia il loro statuto,la loro forma, il loro valore e qualunque sia il trattamento che si fa loro subire, si svolgerebbero nell'anonimato del mormorio […] e […] non si capterebbe altro che il rumore di un'indifferenza.[352]

Sembra che Foucault presagisca la creazione di testi multipli in cui collaborano diverse voci, lontane e vicine, mescolandosi, susseguendosi e sovrapponendosi le une alle altre—possibilità questa non più così paradossale o assurda, dal momento che il web possiede le caratteristiche adatte allo sviluppo di tali esperienze.

Il paradosso cui si giunge viene poi spiegato da Barthes nel momento in cui distingue la scrittura scientifica non solo da quella creativa, ma più in

[351] Michel Foucault, "Che cos'è un autore", in *Scritti letterari*, Feltrinelli, Milano, 2004, p. 10.
[352] Michel Foucault, "Che cos'è un autore", in *Scritti letterari*, op. cit., p. 21.

generale da qualsiasi altro tipo di scrittura: la distinzione consiste nel fatto che la scrittura creativa non ha alcun fine esterno a se stessa, e dunque

> dal momento in cui un fatto è raccontato, a dei fini intransitivi, e non più per agire direttamente sul reale, e cioè finalmente al di fuori di qualsiasi funzione altra che l'esercizio stesso del simbolo […] la voce perde la sua origine, l'autore entra nella propria morte e la scrittura comincia.[353]

L'inizio di una tale consapevolezza viene rintracciato allo stesso tempo da Blanchot e da Barthes nell'opera di Mallarmé, che

> in Francia, probabilmente per primo ha visto e previsto in tutta la sua ampiezza la necessità di sostituire il linguaggio stesso a colui che fino a quel momento si riteneva esserne il proprietario; per lui, come per noi, è il linguaggio che parla, non è l'autore[354].

La parola che a mio avviso può accomunare le teorie di Barthes, Blanchot e Foucault è probabilmente "negatività"; potremmo far nostra la definizione 'capacità negativa' per raccogliere le voci citate. Mi pare infatti che si parli sempre di teorie negative nel senso che in tutti i tentativi di definizione c'è sempre più o meno evidente una accezione di soglia invalicabile, un'impossibilità di trasmettere o di andare oltre, un discorso che torna su se stesso: racconto con fini intransitivi dice Barthes, Blanchot parlerà di doppia negatività della parola, laddove questa sostituisce, e quindi nasconde contemporaneamente l'oggetto che rappresenta e il concetto (l'idea) che ci facciamo nella nostra mente di tale oggetto; un'idea di negatività come impermeabilità e intransitività della parola il cui risultato consiste nel fatto che, secondo Foucault,

> la scrittura oggi si è liberata del tema dell'espressione: essa si riferisce solo a se stessa senza tuttavia essere presa nella forma dell'interiorità; essa si identifica nella propria esteriorità spiegata. Ciò significa che il linguaggio è un gioco di segni

[353] Roland Barthes, "La mort de l'auteur", op. cit. « Dès qu'un fait est raconté, à des fins intransitives, et non plus pour agir directement sur le reel, c'est-à-dire finalement hors de toute fonction autre que l'exercice meme du symbole […] la voix perd son origine, l'auteur entre dans sa proper mort, l'écriture commence ».
[354] Ibid. "En France, Mallarmé, sans doute le premier, a vu et prévu dans toute son ampleur la nécessité de substituer le langage lui-même à celui qui jusque-là était censé en être le propriétaire; pour lui, comme pour nous, c'est le langage qui parle, ce n'est pas l'auteur".

> ordinato meno secondo il suo contenuto significato che secondo la natura stessa del significante […][355]

Queste teorie tendono a rendere autonoma la parola rispetto al soggetto scrivente; la scrittura si svincola dalla realtà e allo stesso tempo perde contatto con l'autore, anzi, questa sua molteplice funzione negativa e in particolare la funzione di nascondere l'idea stessa delle cose che designa, venendo a designare solo se stessa, annulla qualsiasi contatto con le idee dell'autore, e dunque con lo stesso soggetto pensante. Varcata questa soglia il paradosso che ne nasce verrà definito come 'morte dell'autore'.

> l'opera il cui dovere era quello di conferire l'immortalità ha ormai acquisito il diritto di uccidere, di essere l'assassina del suo autore[356]

L'autore si perde nella parola, il testo lo ha ucciso, dalle pagine non trapela più alcuna identità esterna che si imponga al di sopra del tessuto narrativo;

> la scrittura diventa questo neutro, questo composito, questo obliquo dove fugge il nostro soggetto, il bianco e nero dove viene a perdersi ogni identità a cominciare da quella del corpo che scrive[357]

L'eclissi dell'identità autoriale, anzi della presenza di questa identità viene etichettata drasticamente come una morte; il concetto viene espresso e capovolto in maniera quanto mai funambolica da Manganelli:

> L'autore è un sognatore, fondamentalmente; è anche un sognato. Sognato dalle sue parole, che sono i veri sognatori; l'autore è come un loro personaggio, deve recitare il ruolo che gli danno. Nella lista dei personaggi, si chiama l' "autore", ma lo si potrebbe nominare altrettanto "assassino", "omicida", "funambolo", "avvelenatrice"… non è un inventore di parole, perché è passivo, d'una passività attiva. C'è una sorta di alleanza astiosa tra lo scrittore e le parole; ma tutto il potere appartiene a loro, l'autore è il sicario delle parole: è pagato da loro per uccidere altre parole[358].

---

[355] Michel Foucault, "Che cos'è un autore", in *Scritti letterari*, op. cit. p. 3.
[356] Ibidem p.4.
[357] Roland Barthes, "La mort de l'auteur", op. cit: "l'écriture, c'est ce neutre, ce composite, cet oblique, où fuit notre sujet, le noir-et-blanc où vient se perdre toute identité, à commencer per celle-là même du corps qui écrit".
[358] Giorgio Manganelli, "Una domanda oscura", op. cit., p.136.

Dall'idea della morte dell'autore, propria tanto di Barthes quanto di Blanchot e di Foucault, Manganelli arriva a proporre l'autore come un sicario che sì, uccide delle parole, ma in questo modo, in questa sua "attività passiva", perde il suo ruolo di agente; l'autore al massimo può essere l'esecutore materiale del delitto, ma non il mandante; non è giusto nemmeno dire che si cela dietro alle parole, perché questo implicherebbe una qualche scaltra manovra di travestimento sotto mentite spoglie di una presenza che comunque c'è. Invece quello che tutti gli scrittori citati rimarcano è proprio una assenza:

> questo rapporto della scrittura con la morte si manifesta anche nell'eclissarsi dei caratteri individuali del soggetto scrivente.[359]

Fino ad ora queste elucubrazioni erano frutto di esperienze personali di scrittori o di analisi critiche di commentatori illustri. Barthes cerca però anche degli appigli più solidi per suffragare l'idea della non esistenza dello scrittore e porta come supporto la linguistica:

> […] oltre la letteratura stessa […] la linguistica fornisce alla distruzione dell'autore uno strumento analitico prezioso, mostrando che l'enunciazione, nel suo complesso è un processo vuoto, che funziona perfettamente senza che sia necessario riempirlo dalla persona degli interlocutori.[360]

Come sostegno ulteriore, accanto a quello fornito dalla linguistica, è chiamata in causa una seconda disciplina, l'antropologia (o forse è meglio parlare di etnografia); dapprincipio questa aiuta creando una similitudine tra il processo di nascita del mito nei popoli antichi o primitivi ed il nascere dell'opera letteraria; in entrambi i casi, l'autore non è rintracciabile. Ma soprattutto si riconosce che anche la scrittura di testi "scientifico-antropologici" siano soggetti alle stesse regole e agli stessi funzionamenti

---

[359] Michel Foucault, "Che cos'è un autore", in *Scritti letterari*, op. cit. p. 4.

[360] Roland Barthes, "La mort de l'auteur", op. cit.: "hors la littérature elle-même […] la linguistique vient de fournir à la destruction de l'Auteur un instrument analytique précieux, en montrant que l'énonciation dans son entier est un processus vide, qui fonctionne parfaitement sans qu'il soit nécessaire de le remplir par la personne des interlocuteurs".

della scrittura creativa. Lévi-Strauss in prima persona sostiene quest'idea e porta ad esempio la propria esperienza personale:

> io non ho la sensazione di scrivere personalmente i miei libri. Sento che i miei libri si scrivono attraverso di me, e una volta che mi hanno attraversato mi sento vuoto e non mi rimane nulla[361]

Il tema viene dibattuto con calore da Clifford Geertz che gli dedica addirittura un volume intero: i rapporti tra autore-antropologo e i suoi testi diventano assai problematici nel momento in cui una pretesa di scientificità deve fare i conti con la base di partenza dello studio sul campo in cui l'etnografo parla in prima persona per descrivere la propria esperienza. Si tratta sempre di questo rapporto con l'altro, con la diversità; l'autore si sente in difficoltà cercando di restare in bilico evitando da una parte eccessi di soggettività e dall'altro una pretesa oggettività scientifica che rischia di diventare un mero elenco di ciò che si è visto. La difficoltà, secondo Geertz consiste nel fatto che in ogni caso lo scrittore deve ordinare e dare un senso a quello che ha 'esperito', ma così facendo il discorso viene necessariamente ad assumere un taglio personale: come distinguere quindi conclusioni personali, interpretazioni nate dal punto di vista dell'osservatore occidentale da analisi e descrizioni puramente oggettive? Un'altra persona, al posto dello scrittore, avrebbe riportato ciò che ha osservato negli stessi termini? Apparentemente il pericolo, secondo Geertz è agli antipodi rispetto alla così detta morte dell'autore, e consisterebbe o in una massiccia presenza autoriale che invaliderebbe i risultati della ricerca in un caso, o, nel caso opposto, in una sciatta prosa non dissimile da un elenco della spesa: uno scritto certamente senza valore artistico, ma soprattutto senza valore scientifico. La conclusione sembra essere che tanto l'oggettività scientifica quanto una certa dose di elaborazione retorica siano necessarie. Lévi-Strauss sostiene di riuscire perfettamente in questo:

---

[361] Claude Lévi-Strauss, *Mito e significato*, il Saggiatore, Milano, 1980.

> non ho mai avuto e non ho tuttora la percezione della mia identità personale. Vedo me stesso come il luogo in cui qualcosa accade, ma non c'è nessun "io", né alcun "me". Ognuno di noi è una sorta di crocicchio ove le cose accadono. Il crocicchio è assolutamente passivo: qualcosa vi accade.[362]

Ma Geertz non è affatto dello stesso parere, o almeno così sembrerebbe inizialmente e sostiene in apertura del suo libro di non essere tra quelli che credono nell'autonomia ontologica dei testi. Il problema che pone riguarda propriamente l'approccio che il lettore deve avere verso il testo di antropologia, testo che non merita l'attenzione scrupolosa per la forma che viene riservata invece ai testi narrativi, poetici o più in generale di *fiction*. Lo studio antropologico non dovrebbe avere forma né di romanzo né tanto meno di semplice libro di viaggi. Eppure alla fine della sua analisi basata sui metodi di scrittura di quattro importanti etnografi attraverso i loro testi più significativi, dapprincipio Geertz sottolinea quanto sia importante sapere chi è che scrive un testo, contro ogni pretesa di morte autoriale, ponendo attenzione sul modo in cui un determinato autore scrive, dando spazio cioè alle strategie retoriche utilizzate, in una parola allo stile; e infine, arriva invece a sostenere quasi il contrario di quello che voleva sottolineare nelle premesse. Più che una contraddizione, sembra arrivare a deporre le armi per riconoscere come il testo possa formarsi nei modi più disparati, come possa contare lo stile (e quindi dobbiamo in un certo qual modo recuperare le categorie di prosa artistica, o quantomeno di analisi stilistica?) e come l'autore possa decidere di 'morire' per accogliere l'altro da sé:

> Esiste una specie di ventriloquio etnografico: la pretesa di parlare non solo di un'altra forma di vita, ma di parlare dal suo interno; di presentare cioè una sua raffigurazione delle cose così come appaiono dal "punto di vista di una poetessa etiope" come se, appunto, si trattasse davvero della rappresentazione della poetessa etiope, di come cioè appaiono le cose dal suo stesso punto di vista. Esiste poi un positivismo del testo: una posizione secondo la quale, se solo si riesce a persuadere Emawayish [la poetessa etiope] a dettare o a annotare le sue poesie nel modo più accurato possibile, allora la funzione dell'etnografo si dissolve in quella di un onesto mediatore, il quale si occupa di trasmettere le cose per quelle che sono, con il minimo possibile dei costi di transazione. C'è, ancora, la teoria della dispersione dell'autore: la speranza che il

[362] Claude Lévi-Strauss, *Mito e significato*, op. cit. p. 17.

> discorso etnografico possa in qualche modo essere reso "eteroglottale", cosicché Emawayish possa parlare al suo interno accanto all'antropologo in modo diretto, paritetico e indipendente; una presenza del Là in un testo del Qui. E c'è quel confessionalismo che assume l'esperienza dell'etnografo, piuttosto che il suo oggetto, come principale argomento di attenzione analitica, sì che, stavolta, Emawayish entra nella rappresentazione per gli effetti che produce su quelli che la incontrano; un'ombra del Là della realtà del Qui. Ed infine, più diffusa di tutte, c'è la semplice supposizione che, benché Emawayish e le sue poesie possano essere percepite, come è logico ed inevitabile, solo attraverso un vetro oscurato che è l'autore, tuttavia l'oscuramento può essere ridotto al minimo dallo stesso controllo autoriale sulla sua stessa "inclinazione" e sulla sua stessa "soggettività", e quindi sia così possibile farla vedere ai lettori, lei e le sue poesie, quasi a tu per tu con i lettori"[363].

Il discorso ha finito per tirar per la giacca antropologia e linguistica, e ancora l'antropologia serve a Lévi Strauss per descrivere la propria scrittura. In precedenza si era parlato di come nell'antichità il nome dell'autore fosse trascurato, se non addirittura dimenticato e ci si domandava come sia possible risalire al nome di chi abbia inventato le mitologie. Queste sono nate dai popoli, e non esiste nome che le accompagni se non nomi di performatori. Il quesito che ne consegue riguarda proprio la genesi delle mitologie. È attraverso questa domanda che Lévi-Strauss si propone di risolvere il problema dell'identità dello scrittore:

> ho scritto che i miti diventano pensiero nell'uomo a sua insaputa […] il mio lavoro si fa pensiero in me a mia insaputa[364]

Gli esiti di questa teoria non sono sempre concordi. Avevamo visto proprio all'inizio come Manganelli parlasse di scrittore e lettore come figure servili nei confronti delle parole. Per lui il centro del discorso è il testo. E così sembra anche per gli altri scrittori. Eppure Barthes aggiunge che Vernant, parlando dell'ambiguità della tragedia greca, dove ogni parola ha due significati, sostiene che è solo lo spettatore che li comprende entrambi. L'opacità della parola non si risolve nel testo per i personaggi né nella pratica della scrittura, ma solo attraverso la ricezione del testo (in questo caso della rappresentazione). La conclusione di Barthes è dunque che l'unità del testo

[363] Clifford Geertz, *Opere e vite*, op. cit. p.154
[364] Claude Lévi-Strauss, *Mito e significato*, op. cit. p. 16

non si ritrova nell'autore, né tanto meno nella scrittura, ma si realizza nello spettatore/lettore; ovvero 'la nascita del lettore', si paga con 'la morte dell'autore'[365].

Senza addentrarci nelle teorie della ricezione, restiamo alla nostra domanda iniziale: chi è dunque l'autore? Un camaleonte, un medium, un essere dominato dal proprio inconscio o un *fool*, o tutte queste figure messe insieme? O forse è lecito sostenere che non esiste affatto e che è un'invenzione governativa? Come sostiene Foucault, in fondo, "cosa importa chi parla?" "Forse non esiste neanche più, l'autore", dice infine Manganelli, uno nessuno e centomila titolerà Pirandello, e potremmo porre proprio Yeats a chiosa del tutto: "io sono una folla, sono un uomo solitario, sono nulla"[366].

[365] Roland Barthes, "La mort de l'auteur", op. cit.
[366] W.B. Yeats citato da G. Manganelli in « Il mago astuto », in *Incorporei felini*, op. cit. p. 24. La citazione è presa da W.B. Yeats, "A general introduction for my work", in *Essays and Introductions*, op. cit.: "I am a crowd, I am a lonely man, I am nothing".

Conclusione.

> L'artista è eminentemente reale, impersonale, addirittura inumano o sovrumano, poiché come artista egli è la sua opera, e non un uomo.[…] Egli è soprattutto spinto e guidato dall'inconscio, il misterioso iddio che abita in lui.[367]

L'autore dunque non possiede una propria personalità, o quantomeno non la possiede in quanto autore, ma solo in quanto persona. Questo implica in primo luogo, che tutta la vera arte debba essere assolutamente impersonale. Appunto come diceva Yeats, l'arte va passata sotto ghiaccio e sale per poterla epurare di tutto ciò che è sentimento personale[368]. "Per lui l'arte era più grande degli artisti"[369]. Tanto più l'artista è vicino a quello che scrive tanto meno il prodotto sarà riuscito. Anche Jung spiega il fenomeno artistico allo stesso modo:

> L'essenza dell'opera d'arte […] non consiste nell'essere carica di singolarità personali (quanto più questo avviene, tanto meno può parlarsi d'arte), ma nel fatto d'innalzarsi al di sopra di ciò che è personale e di parlare con lo spirito e con il cuore allo spirito e al cuore dell'umanità. Ciò che è personale è limitazione, anzi vizio dell'arte[370].

Sembra che in molti siano d'accordo su questo tema: anche T.S. Eliot, nel saggio *Tradizione e talento individuale*[371] propone l'idea dell'artista come colui che sacrifica la propria personalità per la propria creazione:

> […] il poeta procede a una continua rinuncia al proprio essere presente, in cambio di qualcosa di più prezioso. La carriera di un artista è un continuo autosacrificio, una continua estinzione della personalità[372].

---

[367] Carl Gustav Jung, *Psicologia e poesia*, Bollati Boringhieri, Torino, 1979, pp. 74-75

[368] Spiega Renato Oliva che di conseguenza, "le emozioni, che pure ci appaiono così intimamente nostre, sono esterne al nostro io". In *'Hodos Chameliontos' La via dell'insconscio: W.B. Yeats e C.G. Jung*, Le Lettere, Torino, 1989, p. 27.

[369] T.S. Eliot, "Yeats", in *On Poetry and Poets*, London, 1957, pp. 252-253 (trad. it. In Opere, 1939-1962 a cura di R. Sanesi, Milano, 1993, pp. 250-251).

[370] C.G. Jung, *Psicologia e poesia*, op. cit. p. 74.

[371] T.S. Eliot, "Tradition and the individual talent" in *The Sacred Wood*, 1920. Trad. it. di Massimo Bacigalupo, *Il bosco sacro*, Bompiani, Milano, 1967.

[372] T.S. Eliot, "Tradition and the individual talent" op. cit.: "What happens is a continual surrender of himself as he is at the moment to something which is more valuable. The progress of an artist is a continual self-

Finalmente però capiamo come le questioni autoriali siano assolutamente collegate con la ricerca della tradizione nel teatro, con le forme del teatro rituale e con le antiche cerimonie. Infatti proprio Eliot, a chiosa della citazione precedente, ponendo l'interrogativo che determina lo sviluppo del suo saggio, apre alla questione rimasta in sospeso: "Resta da definire questo processo di spersonalizzazione e il suo rapporto con la coscienza di appartenere a una tradizione"[373].

La nostra risposta, quella che accomuna ancora una volta Yeats e Manganelli non è però da trovarsi in Eliot. O meglio, Eliot non osa più di tanto; non che la sua tesi sia da buttare via, anzi in principio possiamo senza esitazione farla nostra Ma per condurci verso la scoperta delle motivazioni profonde dobbiamo scegliere altri traghettatori. Eliot in questa occasione vuole sottolineare come la consapevolezza della propria storicità da parte dell'artista, del fatto cioè cha si faccia parte di una tradizione, e allo stesso tempo la consapevolezza del tempo presente sia necessaria per poter far grande poesia:

> Il sentimento dell'arte è impersonale. E il poeta non può arrivare a questa spersonalizzazione senza abbandonarsi totalmente all'opera da fare. E non è probabile che sappia che cosa bisogna fare se non vive in ciò che non è soltanto il presente del passato; se non è consapevole non di ciò che è morto, ma di ciò che è già vivente[374].

Dall'idea dell'impersonalità si è passati a quella di consapevolezza della propria posizione storica. L'idea del tempo è, abbiamo visto, indissolubilmente legata a quella del mito. E la ricerca del mito e del rito è un viaggio nella storia e nella tradizione:

---

sacrifice, a continual extinction of personalità". Trad. it. di Massimo Bacigalupo in *Il bosco sacro*, op. cit. p. 73.

[373] Ibidem: "There remains to define this process of depersonalization and its relation to the sense of tradition". Trad. it. Di Massimo Bacigalupo p. 73.

[374] Ibidem: "And the poet cannot reach this impersonality without surrendering himself wholly to the work to be done. And he is not likely to know what is to be done unless he lives in what is not merely the present, but the present moment of the past, unless he is conscious, not of what is dead, but of what is already living". Trad. it. p. 80.

> Il possesso del tempo storico, che è senso dell'a-temporale come del temporale, e dell'a-temporale e del temporale insieme: ecco quello che rende tradizionale uno scrittore. Ed è nello stesso tempo ciò che lo rende più acutamente consapevole del suo posto nel tempo, della sua contemporaneità[375].

C'è del vero, senza dubbio; e in questo modo si potrebbe spiegare anche il recupero del mito, il rimpianto per l'arte dei tempi antichi, il desiderio di farsi emuli di una tradizione, e quindi concludere il nostro discorso sul teatro rituale e sulla ricerca del mito in letteratura. Eliot sembra sostenere, "junghianamente", che "senza mito non si può vivere. Chi volesse vivere senza mito si troverebbe senza radici, senza rapporto con il passato e con gli antenati, senza relazione con l'anima, che non è di oggi, ma conta molti milioni di anni"[376].

Ma il passo da fare è ancora più lungo; c'è una caratteristica latente nel discorso di Eliot contro cui sembra lottare tutto il tempo, e mai superare consapevolmente, che impedisce di andare oltre, anche se emerge costantemente per essere poi respinta o sublimata. Quando Eliot parla di talento individuale non riesce mai totalmente ad ammettere la genesi inconscia dell'arte. Sembra costante la presenza di una mente artistica razionale che ordina il materiale della tradizione:

> Quanto più perfetto è l'artista, tanto più rigorosamente separati resteranno in lui l'uomo che soffre e la mente che crea, tanto più perfettamente la mente assimilerà e trasmuterà le passioni che sono il suo materiale[377].

Quello che Eliot non dice, è che la mente non assimila e dispone il materiale su cui ha studiato, ma assimila e riordina una tradizione che è giunta fino a lei tanto in maniera conscia quanto, e soprattutto, in maniera inconscia. La nuova disposizione che viene data non nasce necessariamente da una

---

[375] T. S. Eliot, "Tradition and the individual talent", op. cit.: "This historical sense, which is a sense of the timeless as well as of the temporal and of the timeless and of the temporal together, is what makes a writer traditional. And it is at the same time what makes a writer most acutely conscious of his place in time, of his contemporaneità". Trad. it. di Massimo Bacigalupo, *Il bosco sacro*, op. cit. p. 69.

[376] Il concetto è di C.G. Jung, rielaborato da Renato Oliva in *'Hodos Chameliontos'*, op. cit. p. 61.

[377] T. S. Eliot, "Tradition and the individual talent", op. cit.: "the more perfect the artist, the more completely separate in him will be the man who suffers and the mind which creates; the more perfectly will the mind digest and transmute the passions which are its material" Trad it. di Massimo Bacigalupo, op. cit. p. 75.

volontà razionale cui tutto è chiaramente sottoposto. Il dettato di Yeats è più chiaro e anche più onesto: secondo il poeta irlandese su ogni artista agisce l'influsso lunare e quello solare; il primo è legato all'idea dell'emozione popolare (la tradizione) le cui immagini sono patrimonio della grande memoria[378]. Il secondo è l'artificio individuale, il mezzo personale del poeta (il talento individuale), che concorre a creare la vera poesia.

Quindi non ci si può accontentare delle spiegazioni di Eliot perché ve ne è senza dubbio una più articolata e ben più profonda[379]. E non si poteva trovare aggettivo più significativo e denso. Perché è proprio nel profondo, nell'Io, che possiamo rintracciare l'amalgama dei nostri discorsi su Yeats e Manganelli. Eppure anche Eliot arriva vicino a comprendere che si dovrebbe andar oltre, quando sostiene che

> La particolare concezione che sto faticosamente cercando di demolire è forse in rapporto con la teoria metafisica dell'unità sostanziale dell'anima: poiché la mia concezione è che il poeta ha non una "personalità" da esprimere, ma un mezzo particolare, che è soltanto un mezzo e non una "personalità", in cui impressioni ed esperienze si combinano in modi peculiari e imprevisti.[380]

Ma Eliot più avanti non va, per paura di perdersi in discorsi mistici o metafisici, per non perdere il contatto con la terra, con l'oggettiva razionalità critica, si direbbe[381]. E in parte ha ragione, perché il percorso che segue

---

[378] Alla quale soltanto allude T.S. Eliot dicendo che la tradizione può essere considerata come "il concetto di poesia come unità vivente di tutta la poesia che sia mai stata scritta" (the conception of poetry as a living whole of all the poetry that has ever been written" traduzione di Massimo Bacigalupo, *Il Bosco Sacro*, op. cit. p. 74), ovvero come patrimonio di una tradizione. Il problema che distingue Yeats e Jung da Eliot sta nel fatto che il secondo continua a sottolineare la necessità dell'artista di studiare la propria tradizione per poter avere un'idea consapevole della propria posizione nel mondo, mentre Yeats e Jung vedono la tradizione come archetipo e come manifestazione naturale dell'inconscio, non certo come oggetto di studio consapevole.

[379] Non è un caso che Manganelli riservasse in giudizio piuttosto negativo nei confronti della produzione critica di Eliot. Cfr. Giorgio Manganelli, "L'ultimo libro di T.S. Eliot", in *Incorporei Felini* volume II, a cura di Viola Papetti, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma, 2002 (pp. 5-9).

[380] T.S. Eliot, "Tradition and the individual talent", op. cit. :"The point of view which I am struggling to attack is perhaps related to the metaphysical theory of the substantial unity of the soul: for my meaning is, that the poet has, not a "personality" to express, but a particular medium, which is only a medium and not a personality, in which impressions and experiences combine in peculiar and unexpected ways". Traduzione di Massimo Bacigalupo, in *Il bosco sacro*, op. cit. p. 77.

[381] T.S. Eliot, "Tradition and the individual talent", op. cit.: "Questo saggio vuole fermarsi alla frontiera della metafisica e del misticismo, e limitarsi alle conclusioni pratiche applicabili ad una persona responsabile che si interessi di poesia" (This essay proposes to halt at the frontier of metaphysics or mysticism, and confine itself to such practical conclusions as can be applied by the responsible person interested in poetry). Trad. it. di Massimo Bacigalupo, p. 79.

oltrepassa l'Acheronte (o forse meglio il Letè, con le implicazioni che comporta sulla memoria), e il nostro Caronte non può essere lui. Lo sarà invece C.G. Jung, che, nel saggio *Psicologia e poesia*[382] sottolinea ciò che per Eliot era esplicito solo a tratti. Eliot parla di consapevolezza del poeta in alcuni momenti e inconsapevolezza in altri[383]. Ma in realtà, per ricercare le motivazioni profonde che spingono verso la produzione letteraria, quando si ha buona letteratura, la volontà dell'artista non ha alcuna funzione. È dall'inconsapevolezza che nasce il discorso sull'autore:

> Sappia o no il poeta che la sua opera si genera, cresce e matura nel suo intimo, ovvero creda di esprimere volontariamente una propria invenzione, il fatto non cambia: la sua opera cresce da lui, comportandosi come un figlio verso la madre[384].

La genesi della letteratura secondo Jung potrebbe essere accostata alla genesi del mito. Il mito nasce nei tempi remoti e non ha autore, in quanto è la produzione naturale di un popolo, ovvero di una collettività. Ma alla fine, anche lo scrittore è visto alla stessa stregua, in quanto è passivo di fronte alla propria opera. Egli è un mezzo che serve alla scrittura per realizzarsi.

> Il tornare a immergersi nello stato primigenio della *participation mystique* è il segreto della creazione dell'azione artistica, poiché a questo livello dell'esperienza non è più in causa il singolo soltanto, ma la collettività, e qui non si tratta più del bene o del dolore del singolo, ma della vita della collettività[385].

---

[382] Carl Gustav Jung, *Psicologia e poesia*, Bollati Boringhieri, Torino, 1979.

[383] Si confrontino appunto le frasi seguenti: T. S. Eliot: "Nello scrivere poesia c'è molto di cosciente e premeditato. Anzi, il cattivo poeta è di solito incosciente laddove dovrebbe essere cosciente, e cosciente dove dovrebbe essere incosciente. Tutti e due gli errori tendono a farlo "personale". La poesia non è un libero sfogo di sentimenti ma un'evasione da essi; non è espressione della personalità ma un'evasione dalla personalità. ("There is a great deal, in the writing of poetry, which must be conscious and deliberate. In fact, the bad poet is usually unconscious where he ought to be conscious, and conscious where he ought to be unconscious. Both errors tend to make him 'personal'. Poetry is not a turning loose of emotion, but an escape from emotion; it is not the expression of personality, but an escape from personalità". Trad. it. di Massimo Bacigalupo, op. cit. p. 79) e C.G. Jung: "Se la creatività predomina, predomina anche l'inconscio come forza formatrice della vita e del destino, contro la volontà conscia; e la coscienza, spesso impotente testimone degli eventi, è trascinata dalla potenza di una corrente sotterranea. ("Psicologia e poesia (1930/1950)" in *Psicologia e poesia*, Bollati Boringhieri, Torino, 1979, p. 78).

[384] Carl Gustav Jung, *Psicologia e poesia*, op. cit. p. 77.

[385] Carl Gustav Jung, *Psicologia e poesia*, op. cit. pp. 80-81.

La nascita della letteratura è archetipica, è una necessità della società stessa che utilizza alcuni suoi elementi, gli artisti, per esprimere delle esigenze profonde sovra-individuali:

> L'arte è innata in lui [l'artista] come un impulso che lo afferra e ne fa il suo strumento. In ultima analisi, la volontà che in lui vuole non è lui, uomo, bensì l'opera d'arte. Come persona l'artista può avere capricci, umori e mire sue proprie, ma come artista è nel senso più alto "uomo" è "uomo collettivo", portatore e rappresentante della vita psichica inconscia dell'umanità[386].

Questo essere agiti dalla letteratura, l'idea ultima cui giunge Barthes definendola addirittura la morte dell'autore, rende conseguente l'accostamento della letteratura alla morte (per questo ho citato i fiumi danteschi ultrmondani):

> La letteratura è dalla parte della morte. […] mi trovo di fronte a dei personaggi che sono già morti, che sono sempre morti, sono i personaggi del mito, personaggi della letteratura, tutti i personaggi della letteratura sono morti da sempre, come è morta da sempre la lingua che lo scrittore adopera[387].

Analoga è la posizione di Yeats. Significativamente Renato Oliva coglie proprio a questo proposito una contingenza forte con il pensiero di Jung:

> Ma poi Yeats e Jung parlano una lingua così diversa? Non scrive forse Jung in *Ricordi, Sogni, Riflessioni*, che inconscio e terra dei morti possono essere sinonimi?[388]

Sarà forse per questo che nel teatro degli autori che c'è capitato di affrontare ci siano fantasmi consapevoli di essere tali? Vengono alla mente diversi drammi, in particolar modo. *High Tea* e *Perplessità celeste* di Manganelli, *Purgatory* e *The Dreaming of the Bones* di Yeats—e, perché no, *All'uscita* di Pirandello[389]. Il significato profondo espresso da queste

---

[386] Ibidem, p. 75.
[387] Giorgio Manganelli, "Jung e la letteratura", in *Il vescovo e il ciarlatano* (a cura di Emanuele Trevi), Quiritta, Roma, 2001, p. 26.
[388] Renato Oliva, *'Hodos Chameliontos', la via dell'inconscio, W. B. Yeats e C. G. Jung*, Le Lettere, Torino, 1989, p. 9.
[389] La menzione a questo dramma mi sembrava assolutamente imprescindibile. Innanzitutto perché la sua definizione è, per il discorso affrontato fin qui, estremamente significativo; si tratta infatti di un "Mistero

presenze—e che tra l'altro è uno dei fondamenti del Nō giapponese—va ricollegato ancora una volta alla tendenza dell'inconscio di personificare le emozioni collettive; in questo consistono i personaggi mitici, "non siamo noi che li personifichiamo, essi hanno una natura personale fin da principio"[390].

Il ruolo che hanno i personaggi in Pirandello, quello di essere autonomi, di presentarsi come alterità rispetto allo stesso autore, e dunque questa loro natura spettrale, è in Yeats e Manganelli assunto dalle parole, dal linguaggio. L'ultima citazione da Manganelli infatti preludeva proprio alla natura della lingua letteraria, che è sempre una lingua morta:

> Non credeteci quando dicono che lo scrittore deve adoperare una lingua che tutti devono capire. Non la deve capire nessuno! Figuratevi. Devono leggerla, rileggerla; sennò quale sarebbe la polivalenza linguistica dello scrittore nel tempo? […] Lo scrittore scrive una lingua morta […] una lingua che non è né parlata né parlabile. Anche quando uno scrittore crede di usare una lingua quotidiana nel momento in cui la ferma, la chiude nel discorso, quella lingua diviene defunta e come tale funziona letterariamente, diventa una lingua sociologizzata che può essere interessante sociologicamente, ma non ha niente a che fare con la letteratura[391].

Sembra ce lo possa spiegare in altre parole Eliot quando in *Little Gidding I* scrive: "e quello per cui i morti non trovavano parole, da vivi, / ve lo possono dire da morti: essi comunicano / con lingue di fuoco al di là del linguaggio dei vivi". La caratteristica principale della lingua morta, della lingua letteraria, è quindi la sua polivalenza semantica, il fatto che sia ricca, allusiva, simbolica:

> Le parole hanno doppi fondi, botole che si aprono su precipizi insospettabili; le parole sono le cicatrici inesauribili che solcano il volto del nulla e lo rendono leggibile e perennemente attraversabile, «così che per scrivere, per leggere questo infinitamente riscritto palinsesto universale, dobbiamo farci talpa, rettile, formicaleone, e scovare tane, scavare cunicoli, finché tutta la creazione sia un

---

profano". In secondo luogo, anche qui troviamo convogliate le tendenze antinaturalistiche e spiritistiche proprie dello stesso Yeats. Infine, la scena teatrale diviene il "campo magico in cui si raccolgono i lemuri della notte [ove] l'uomo e la donna alludono alla condizione astratta dell'Uomo e della Donna" (Roberto Alone, introduzione a Luigi Pirandello, *La signora Morli, una e due; All'uscita; L'imbecille; Cecè*, Mondadori, Milano, 1994, pp. xviii-xx), anche essi sono delle manifestazioni archetipiche che nascono attraverso l'inconscio dell'autore.

[390] C.G. Jung citato da Renato Oliva in *'Hodos Chameliontos', la via dell'inconscio, W. B. Yeats e C. G. Jung*, op. cit. p. 39.

[391] Ibidem pp. 26-26.

prezioso e fragile termitaio di parole» (*Letteratura fantastica*, nella *Letteratura come menzogna*).[392]

Le parole sono simboli anche se l'autore non se ne avvede: "l'opera d'arte è come un sogno che nonostante sia manifesto, non si autointerpreta, e che non ha mai un significato solo"[393].

Per questo il discorso sull'autore, sulla sua morte, sulla sua assenza, è così fondamentale per comprendere la vera ragione della poetica di Manganelli e allo stesso tempo di Yeats. La parola nasce dalla Grande Memoria, dall'Anima Mundi per mezzo del singolo individuo. "I nomi [le parole] sono contenitori di esperienze, ogni nome si porta dietro lo strascico d'ombra interminabile dell'esperienza […] Ciò che si racconta possiede sempre la forma del commento a un'immagine che precede—immagine che potrà o meno essere scaturita dall'esperienza personale di chi scrive, ma che in ogni caso, per come si presenta e per il tipo di sfida che pone all'interpretazione, sembra provenire da una memoria eccedente i confini "classici" dell'Io"[394].

L'inconscio del singolo comunica così con il pubblico, e nella via verbale di comunicazione, nella letteratura come nel teatro, non tutto va capito, perché la comunicazione avviene in maniera differente da quella puramente esplicita e diretta. Per questo, spiega Trevi, anche il lettore, o lo spettatore, "sarà altrettanto alienato […] disposto a cedere, a slittare, a farsi fagocitare, fagocitandola, da una lingua che ha tradito il dizionario, i sistemi di riferimento, le certezze del logos diurno"[395].

Il dettato delle parole, anche nel momento in cui deve compendiare una autobiografia assume paradossalmente la stessa identica funzione. Incidentalmente proprio Manganelli era stato lettore attento di Yeats e delle sue *Autobiographies* nonché paziente, e in secondo luogo anche lettore, di un

---

[392] Graziella Pulce, *Giorgio Manganelli, Figure e sistema*, Edmund Le Monnier, Roma, 2004.
[393] C.G. Jung, *Psicologia e poesia*, op. cit. p. 80.
[394] Emanuele Trevi, "Come si diventa uno scrittore: lo spazio psichico di Giorgio Manganelli", postfazione a Giorgio Manganelli, *Il vescovo e il ciarlatano*, Quiritta, Roma, 2001 p. 101.
[395] Ibidem p. 102.

grande allievo di Jung, Ernst Bernhard[396], del quale non gli sfuggì certo la Mitobiografia[397]. Proprio il fatto che Yeats abbia usato il plurale e Bernhard abbia aggiunto quel suffisso sono due indizi di rilevanza assoluta[398]. Diceva Jung:

> Ecco che a 83 anni mi sono accinto a narrare il mio mito personale. Posso far solo dichiarazioni immediate, soltanto 'raccontare delle storie'; e il problema non è quello di stabilire se esse siano o no vere, poiché l'unica domanda da porre è se ciò che racconto è la mia favola, la mia verità[399].

Le parole raccontano una verità personale che non necessariamente coincide con la verità degli altri. Per questo Manganelli confessa che è stato proprio Bernhard a insegnargli a mentire, o meglio a trasmettergli il bisogno, tutto letterario, di essere frainteso. Ma proprio questo ci fa capire cosa significa menzogna. Non è l'opposto della verità, perché anche "una menzogna presa alla lettera è inerte e intollerante come una qualsiasi verità". Non c'è nessuna connotazione morale in questa concezione perchè proprio l'archetipo "in sé […] non è né buono né cattivo. È un numen moralmente indifferente"[400]. Si ritorna sempre alla funzione letteraria dello scrivere e dunque della parola, ai suoi molteplici, profondi significati[401].

> Il lavoro 'creativo', Manganelli ripete con Eliade e con Jung, tra gli altri, è assolutamente impersonale. È una «funzione originaria, un'attività psichica misteriosa e travolgente, qualcosa con cui è impossibile venire a patti e che non si

---

[396] Significativamente Manganelli dichiarò in un'intervista che quando aveva pensato per la prima volta di andare in analisi, era convinto che sarebbe andato da un freudiano: "Sì, perché allora, in fondo, avevo un'idea coerente di me. Avevo l'idea che avrei dovuto essere un'unica immagine coerente. Avere un'unica autobiografia. […] E la prima cosa che ha provocato in me l'impatto con Bernhard è stato proprio il rompere quell'idea lì. L'idea dell'unicità dell'io e quindi una decomposizione dell'immagine della mia personalità, di quello che io ero. Questa è stata la prima cosa che ho capito e che non mi ha più abbandonato. Questa scoperta l'ho fatta mia": 'Io Manganelli, un dizionario impazzito', intervista di Caterina Cardona, in Giorgio Manganelli, *La penombra mentale, interviste e conversazioni 1965-1990*, a cura di Roberto Deidier, Editori Riuniti, Roma, 2001.

[397] Anzi ci dice lo stesso Manganelli che partecipò alla presentazione del libro in occasione della sua pubblicazione (Giorgio Manganelli, "Ernst Bernhard: 'comunicazione personale'", in *Il vescovo e il Ciarlatano*, Quiritta, Roma, 2001, pp. 39-45.

[398] Tra l'altro Renato Oliva spiega nel suo *'Hodos Chameliontos'* (op. cit. p. 134) che "le autobiografie di Yeats sono mitobiografia".

[399] C.G. Jung, Prologo a *Sogni, ricordi, riflessioni*, Rizzoli, Milano, 1978 (citato da Renato Oliva in *'Hodos Chameliontos*', op. cit.).

[400] C.G. Jung, *Psicologia e poesia*, op. cit. p. 79.

[401] Tutte le affermazioni riferite a Manganelli, siano esse dirette o indirette, di questo paragrafo sono prese da "Ernst Bernhard: 'comunicazione personale'", in *Il vescovo e il ciarlatano*, Quiritta, Roma, 2001, pp. 39-45.

lascia decifrare neppure da chi ne è il portatore». Ne consegue l'abolizione dello scrittore in quanto individuo: «l'autore non esiste». Che a 'dettare' sia l'inconscio è detto espressamente in una pagina su Freud del 1979. L'«irresponsabilità» di cui Manganelli parla a proposito dello scrivere è una facoltà che Jung, con termine inglese, definisce *awareness*, cioè l'essere cosciente in modo percettivo, così che non siano coinvolti né la riflessione né la moralità. Se la scrittura è qualcosa che preesiste, che è prima di ogni prima possibile perché è il mondo della morte che scrive e fa segni, la lettura è intenta all'ardua decifrazione di quei segni.[402]

Scriveva Yeats: "soltanto le parole sono un bene sicuro"[403]. Le parole letterarie, però, che si differenziano da quelle della scienza o di altri campi. La sua concezione è tutta già racchiusa in una pagina isolata del 1895:

La letteratura differisce dalla prosa esplicativa e scientifica in quanto è costruita intorno a un'emozione (mood), o a un insieme di emozioni, così come il corpo è costruito intorno a un'anima invisibile; e anche se la letteratura si serve di argomentazioni, teorie, nozioni erudite, osservazioni, e sembra infiammarsi in contrasti dialettici, lo fa esclusivamente per farci partecipare al banchetto delle emozioni. A me pare che queste emozioni siano le operaie e le messaggere del Sovrano di Tutte le Cose, gli dèi dell'antichità che abitano ancora sul loro segreto Olimpo, gli angeli di epoche più vicine a noi che salgono e scendono lungo la loro scala risplendente; e che argomentazioni, teorie, nozioni erudite, osservazioni, siano soltanto ciò che Blake definiva "dei diavoletti che combattono per se stessi", delle illusioni passeggere della nostra vita visibile, le quali, se vogliamo in qualche modo partecipare dell'eternità, devono essere messe al servizio delle emozioni. Tutto ciò che può essere visto, toccato, misurato, spiegato, compreso, discusso, per la fantasia artistica è solo un mezzo. L'artista che crea con la fantasia appartiene alla vita invisibile e si fa portavoce della sua rivelazione antica eppure sempre nuova. Si parla molto del controllo razionale cui l'artista dovrebbe sottoporsi; ma l'unico limite che egli possa accettare è quello del misterioso istinto che ha fatto di lui un artista, e che gli insegna a scoprire emozioni immortali nei desideri mortali, una speranza immarcescibile nelle nostre insignificanti ambizioni, un amore divino nella passione sessuale.[404]

---

[402] Graziella Pulce, *Giorgio Manganelli, Figure e sistema*, Edmund Le Monnier, Roma, 2004.
[403] W.B. Yeats, 'The song of the happy shepherd', in *Crossways*, 1885.
[404] W.B. Yeats, "The Moods" (1895), in *Ideas of Good and Evil* poi in *Essays and Introductions*, Macmillan, London, 1961, p. 195: "Literature differs from explanatory and scientific writing in being wrought about a mood, or a community of moods, as the body is wrought about an invisible soul; and if it uses argument, theory, erudition, observation, and seems to grow hot in assertion or denial, it does so merely to make us partakers at the banquet of the moods. It seems to me that these moods are the labourers and messengers of the Ruler of All, the gods of ancient days still dwelling in their secret Olympus, the angels of more modern days ascending and descending upon their shining ladder; and that argument, theory, erudition, observation, are merely what Blake called 'little devils who fight for themselves', illusions of our visible passing life, who must be made serve the moods, or we have no part in eternity. Everything that can be seen, touched, measured, explained, understood, argued over, is to the imaginative artist nothing more than a means, for he belongs to the invisible life, and delivers its ever new and ever ancient revelation. We hear much of his need for the restraints of reason, but the only restraint he can obey is the mysterious instinct that has made him an artist, and that teaches him to discover immortal moods in mortal desires, an undecaying hope in our trivial ambitions, a divine love in sexual passion". Traduzione di Renato Oliva.

Le fila di tutti i discorsi intrapresi giungono finalmente ad una conclusione unitaria. Il ritorno al rituale nel teatro, l'idea della scomparsa dell'autore, la nascita dei miti e così la supremazia della parola nell'opera teatrale e/o letteraria. Thomas Mann ci aiuta a tessere le fila di questa conclusione rintracciando nel passato remoto l'etimologia della parola dramma:

> Tutti traducono la parola "dramma" con "azione": tutta la nostra estetica del dramma si basa su questa traduzione. Ciò nonostante essa è forse errata. Un professore di filologia mi ha insegnato che la parola "dramma" è di origine dorica e che, secondo l'accezione dorica, significa "evento", "storia", e precisamente nel senso di "storia sacra", di mito locale sul quale si fondava l'istituzione del culto. Il dramma pertanto non significa un "agire" ma un "accadere"[405].

Tutto confluisce nella vocazione medianica dell'artista, voce dell'intera società, indipendente dalle conoscenze del singolo ma manifestazione della memoria comune. "Manganelli [però] esclude in partenza non solo un mandato ufficiale da parte di una comunità di simili al servizio della quale lo sciamano opera, ma anche un sistema condivisibile di valori di riferimento […] L'impersonale, con feconda contraddizione è semmai legato a ciò che, considerato alla distanza, sembrerebbe il suo contrario: al processo di individuazione, insomma, alla solitudine e alla soggettività assolute dell'individuazione. Probabilmente, sta proprio nella possibilità di abitare questa contraddizione (tra impersonale e soggettivo, tra "cosmico" e "nevrotico"…) il nucleo più profondo dell'insegnamento […] di Bernhard"[406]. Insomma, ancora una volta, anche nella conclusione, si ritrova una contraddizione feconda, i contrari che non si annullano ma che sono ugualmente veri.

---

[405] Thomas Mann, "Saggio sul teatro", in *Nobiltà dello spirito e altri saggi* (a cura di Andrea Landolfi, con un saggio di Claudio Magris), Mondadori, Milano, 1997, p. 1166.
[406] Emanuele Trevi, "Come si diventa uno scrittore: lo spazio psichico di Giorgio Manganelli", postfazione a Giorgio Manganelli, *Il vescovo e il ciarlatano*, Quiritta, Roma, 2001.

BIBLIOGRAFIA

Bibliografia generale [407]

- AA. VV. *Moralità medioevale e jeu simbolista: A. de la vigne/W.B. Yeats*, a cura del C.U.T. di Pisa [Quaderni di "Baubo" 1], Servizio Editoriale Universitario, Pisa 1986.
- Lionel Abel, *Metateatro*, Milano, Rizzoli, 1963, (traduzione di Luigi Ballerini, prefazione di Giuseppe Bartolucci).
- Antonin Artaud, *Il teatro e il suo doppio*, a cura di G. R. Morteo, G. Neri, Einaudi, Torino, 1968.
- A. Attisani (a cura di), *Enciclopedia del teatro del '900*, Feltrinelli, Milano, 1980.
- Piero Boitani, *L'ombra di Ulisse (figure di un mito)*, Il Mulino, Bologna, 1992.
- Pierre Brunel (a cura di), *Dizionario dei miti letterari*, Bompiani, Bologna, 1988.
- Roland Barthes, *La mort de l'auteur*, 1968, in *Œuvres complètes*, TOME II (1966-1973), Editions du Seuil (édition établie et présentée par Eric Marty).
- Italo Calvino, presentazione de *Il sentiero dei nidi di ragno*, Mondadori, Milano, 1993, prima edizione, Einaudi, Torino, 1947
- Claudia Corti, "La luna rossa e il sole nero. Mito e rito nella *Salomè* di Oscar Wilde", in AA.VV., *La scena ritrovata. Mitologie teatrali del Novecento* (cura di Delia Gambelli e Fausto Malcovati), Bulzoni, Roma, 2004.
- Thomas Stearns Eliot, "Tradition and the individual talent" in *The Sacred Wood*, 1920. Trad. it. di Massimo Bacigalupo, *Il bosco sacro*, Bompiani, Milano, 1967.
- Thomas Stearns Eliot, "*Ulysses*, Order and Myth", in *The Dial*, novembre 1923.
- Ernest Fenollosa e Ezra Pound *'NO' or accomplishment, a study of the classical stage of Japan*, 1917 (edizione italiana, *Il Teatro Giapponese Nō*, Vallecchi editore,

[407] L'ordine in cui sono disposte le voci bibliografiche di questa sezione è alfabetico per autore.

Firenze, 1966, a cura di Mary de Rachewiltz), poi riedito come Ezra Pound, *The classical Noh Theatre of Japan*, A new direction paperbook, New York, 1959.

- M. Esslin, *Il teatro dell'assurdo*, Roma, Abete, 1975.
- Michel Foucault, *Scritti letterari*, Feltrinelli, Milano, 1971.
- James George Frazer, *Il ramo d'oro (studio sulla magia e la religione)*, traduzione di Nicoletta Rosati Bizzotto introduzione di Alfonso M. di Nola, Newton, Roma, 1992.
- Clifford Geertz, *Opere e vite*, Il Mulino, Bologna, 1990.
- Gianni Guastella (cura di), *Le rinascite della tragedia (origini classiche e tradizioni europee)*, Carocci, Roma, 2006.
- Furio Jesi, *Letteratura e mito*, Einaudi, Torino, 1968.
- Carl Gustav Jung, *Psicologia e poesia*, Boringhieri, Torino, 1979.
- Carl Gustav Jung, Prologo a *Sogni, ricordi, riflessioni*, Rizzoli, Milano, 1978.
- Carl Gustav Jung e Károly Kerényi, *Prolegomeni allo studio scientifico della mitologia*, Boringhieri, Torino, 1971.
- Károly Kerényi, *Miti e misteri*, Boringhieri, Torino, 1979.
- Claude Lévi-Strauss, *Mito e significato*, Il saggiatore, Milano, 1980.
- Thomas Mann, "Saggio sul teatro", in *Nobiltà dello spirito e altri saggi* (a cura di Andrea Landolfi, con un saggio di Claudio Magris), Mondadori, Milano, 1997.
- Agostino Lombardo, *Teatro inglese dal Medioevo al Rinascimento*, Sansoni, Firenze, 1963.
- Mariangela Mazzocchi Doglio, *Il Teatro simbolista in Francia (1890-1896)*, Edizioni Abete, Roma, 1978.
- Zeami Motokiyo, *Il segreto del teatro Nō*, Milano, Adelphi, 1963.

- Friedrich Nietzsche, *La nascita della tragedia, ovvero Ellenismo e pessimismo,* a cura di P. Chiarini, Laterza, Bari, 1967.
- Walter Pater, *Appreciations with an Essay on Style*, London, 1944.
- Mario Praz, *La casa della vita*, Adelphi, Milano, 1979.
- Mario Praz, *La carne la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, Sansoni, Firenze, 1996.
- Mario Praz, "Orientamenti del teatro", in *Cronache Letterarie Anglosassoni*, vol. IV, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma, 1966.
- P. Quillard*, De l'inutilité absolue de la mise en scène exacte*, « Revue d'art dramatique », Ier mai 1891.
- Margaret Rose, *The symbolist Theatre Tradition from Maeterlinck and Yeats to Beckett and Pinter*, Edizioni Unicopli, Milano, 1989.
- Margherita Rossi Cittadini (a cura di), *Presenze classiche nelle letterature occidentali. Il mito dall'età antica all'età moderna e contemporanea*, Gesp. Perugia, 1995.
- Franco Ruffini, *Antropologia teatrale*, in "Teatro e storia", I, 1986, n. I.
- Arthur Symons, *The Symbolist Movement in Literature*, 1908.
- Roberto Tessari, *Teatro e antropologia (tra rito e spettacolo)*, Carocci, Roma, 2004.
- George Steiner, *La morte della tragedia*, Garzanti, Milano, 1965.
- George Steiner, *Le Antigoni*, Garzanti, Milano, 1984.
- George Steiner, *Vere Presenze*, Garzanti, Milano, 1998.
- Victor Turner, *Dal Rito al Teatro*, Il Mulino, Bologna, 1986.
- Victor Turner, *The Antropology of Performance*, New York, Paj Publications, 1986 (edizione italiana, *Antropologia della Performance*, Il Mulino, Bologna, 1993).

- Jessie L. Weston, *From Ritual to Romance*, Cambridge University press, 1920.
- Edmund Wilson, *Axel's Castle. A study in the imaginative literature of 1870-1930*, New York, 1931.

W. B. Yeats [408]

- *The Letters of W. B. Yeats*, Rupert Hart-Davis, London, 1954; Macmillan, New York, 1955 (Allan Wade ed.).
- *Essays and Introductions*, Macmillan, London, 1961.
- *A Vision (1937)*, Macmillan, London, 1962.
- *The Variorum Edition of the Plays*, Macmillan, London, 1966 (edited by Russell K. Alspach assisted by Catherine C. Alspach), include: *The Countess Cathleen* (1892), *The Land of Heart's Desire* (1894), *Cathleen ni Houlihan* (1902), *The Pot of Broth* (1902), *The King's Threshold* (1903), *The Shadowy Waters* (1904), *Deirdre* (1906), *At the Hawk's Well* (1916), *The Green Helmet* (1908), *On Baile's Strand* (1906), *The Only Jealousy of Emer* (1918) *and Fighting the Waves* (1929), *The Hour Glass* (1913), *The Unicorn from the Stars* (1907), *The Player Queen* (1922), *The Dreaming of the Bones* (1918), *Calvary* (1920), *The Cat and the Moon* (1926), *Sophocles' King Oedipus* (1926), *Sophpcles' Oedipus at Colonus* (1934), *The Resurrection* (1927), *The Words upon the Window-pane* (1930), *A Full Moon in March* (1935), *The King of the Great Clock Tower* (1935), *The Herne's Egg* (1938), *Purgatory* (1938), *The Death of Cuchulain* (1939).
- *Tthe Poems*, Macmillan, New York, 1989 (Richard J. Finneran ed.).
- *The Collected Works of W.B. Yeats volume III, Autobiographies*, edited by William H. O'Donnell and Douglas Archibald, Scribner, New York, 1999.
- *The Collected Works of W.B. Yeats volume VIII*, *The Irish Dramatic Movement*, edited by Mary FitzGerald and Richard J. Finneran, Scribner, New York, 2003.

[408] L'ordine in cui sono disposte le voci bibliografiche relative a W.B. Yeats è diacronica per edizione consultata. Ho limitato questa bibliografia a queli volumi che sono parsi essenziali in questa ricerca.

- *The Collected Works of W.B. Yeats volume XIII, A Vision (The original 1925 version)*, edited by Margaret Mills Harper and Catherine E. Paul, Scribner, New York, 2008.

Edizioni italiane delle opere di Yeats [409]

- *Calvario*, a cura di Roberto Sanesi, Editrice Magenta, Varese, 1960.
- *Quaranta poesie*, traduzione di Giorgio Melchiori, Einaudi, Torino, 1965 e 1983.
- *La pietra del miracolo*, in *Teatro Irlandese Moderno*, introduzione di Gigi Lunari, traduzione di Lidia Locatelli, Gherardo Casini Editore, Roma, 1967.
- *L'unicorno dalle stelle*, in *Teatro Irlandese Moderno*, introduzione di Gigi Lunari, traduzione di Lidia Locatelli, Gherardo Casini Editore, Roma, 1967.
- *Una visione*, traduzione di Adriana Motti, Adelphi, Milano, 1973.
- *Poesie*, a cura di Roberto Sanesi, Mondatori, Milano, 1974.
- *La Torre*, introduzione e note di Anthnony L. Johnson, traduzione di Ariodante Mariani, BUR, Milano, 1984
- *Anima Mundi*, cura di Rosita Copioli, Guanda, Parma, 1988.
- *I cigni selvatici a Coole*, introduzione e note di Anthnony L. Johnson, traduzione di Ariodante Mariani, 1989.
- *Il ciclo di Cuchulain cinque drammi celtici*, a cura e traduzione di Melita Cataldi, Garzanti, 1990.
- *Autobiografie*, traduzione di Alessandro Passi, Adelphi, Milano, 1994.
- *La Rosa segreta: i racconti*, a cura di Rosita Copioli, Guanda, Parma, 1995.
- *Rosa Alchemica*, a cura di Renato Oliva, SE, Milano, 1998.

[409] Sono state inserite in questa sezione solo le voci bibliografiche consultate o che sono parse di interesse per l'argomento trattato, tralasciando intenzionalmente alcune edizioni di minor rilievo ai fini della presente ricerca. Le voci bibliografiche sono disposte in ordine diacronico.

- *Drammi Celtici,* a cura di Viola Papetti, introduzione e traduzione di Giorgio Manganelli, BUR, Milano, 1999.
- *La scala a chiocciola e altre poesie*, introduzione e note di Anthnony L. Johnson, traduzione di Ariodante Marianni, BUR, Milano, 2000.
- *Il crepuscolo celtico*, cura di Rosita Copioli, SE, Milano, 2001.
- *Le ultime Poesie*, introduzione e note di Anthnony L. Johnson, traduzione di Ariodante Marianni, BUR, Milano, 2004.
- *L'opera poetica*, traduzione di Ariodante Marianni, introduzione di Piero Boitani, Commento e note di Anthony L. Johnson, Mondadori, Milano, 2005.

Bibliografia critica su W.B. Yeats [410]

- S.B. Bushrui, *Yeats's Verse-Plays: the Revisions 1900-1910*, Clarendon Press, Oxford, 1965.
- S.B. Bushrui, "*The King's Threshold*: a defence of Poetry", in *A review of English Literature*, W.B. *Yeats*, edited by Norman Jeffares, volume IV, number 3, July 1963, Longmans, 1963.
- Edoardo Giovanni Carlotti*, Le danze dei simboli, scrittura e pratica scenica nel teatro di W.B. Yeats*, Edizioni ETS, Pisa, 1993.
- David R. Clarke, *W.B. Yeats and the Theatre of Desolate Reality*, The Dolmen Press, Dublin, 1965.
- Brian Devine, *Yeats, the Master of Sound*, Colin Smythe Limited, Gerrard Cross, 2006.
- T.S. Eliot, "Yeats", in *On Poetry and Poets*, London, 1957, pp. 252-253 (trad. it. In Opere, 1939-1962 a cura di R. Sanesi, Milano, 1993, pp. 250-251).

[410] L'ordine in cui sono disposte le voci bibliografiche di questa sezione è alfabetico per autore.

- Richard Ellmann, *Yeats The Man and the Masks*, Penguin ,1948 and 1979.
- Joan FitzGerald, "Cathleen ni Houlihan di W.B. Yeats, e la tradizione dell'*aisling* nella poesia gaelica", in Carla De Petris e Maria Stella (cura di), *Continente Irlanda*, Carocci, Roma, 2001.
- Hirashi Furokawa "Yeats and Noh" (Annual Report 1968-69, no. 3, The Yeats Society of Japan).
- Francesca Gasparini, *W.B. Yeats e il teatro dell'"antica memoria"*, Bulzoni, Roma, 2002.
- Donald Gutierrez, *Ghosts Benefic and Malign: The Influence of the "Noh" Theatre on the Three Dance Plays of Yeats, Forum*, Houston,1971.
- Seamus Heaney, "The making of a music: Reflections on the poetry o Wordsworth and Yeats", in *Preoccupations. Selected Prose 1968-1978*, Faber and Faber, London, 1980.
- Joseph Hone, *W.B. Yeats 1865-1939*, Macmillan, 1942.
- Hiro Ishibashi, *Yeats and the Noh: Types of Japanese Beauty and Their Reflection in Yeat's Plays*, Dolmen Press Yeats centenary papers MCMLXV.
- Norman Jeffares e K.G.W. Cross (editors), *In Excited Reverie*, London, MacMillan, 1965.
- Alexander Norman Jeffares, *W.B. Yeats: a New Biography*, Hutchinson, London, 1988.
- Frank Kermode, *Romantic Image*, Routledge and Kegan Paul Ltd, 1957.
- Anthony Stephen Knowland, *W.B. Yeats, Dramatist of Vision*, Smythe-Barnes & Noble Books, Gerrards Cross-Totowa, 1983.
- Giorgio Melchiori, *The Whole Mystery of Art, Pattern into poetry in the work of W.B. Yeats*, Routledge & Kegan Paul, London 1960.

- Giorgio Melchiori, “Yeats simbolismo e magia”, in *Verso i Funamboli*, e-book4free.com, 2001, già in *Lo Spettatore Italiano* VIII 11 novembre 1955.
- Leonard E. Nathan, *The Tragic Drama of William Butler Yeats*, Columbia University Press, New York and London, 1965.
- Renato Oliva, Postfazione a W.B. Yeats, *Rosa Alchemica*, SE, Milano, 1998.
- Renato Oliva, ‘*Hodos Cameliontos’. La via dell’inconscio: W.B. Yeats e C.G. Jung*, Le lettere, Torino, 1989.
- Shotaro Oshima, “Yeats and the Noh” in Annual report n. 6, 1971 (The Yeats Society of Japan).
- Shotaro Oshima, “Yeats and Michio Ito”, in Annual report n. 6, 1971 (The Yeats Society of Japan).
- Akhtar Qamber, *Yeats and the Noh (with two plays for dancers by Yeats and two Noh plays)*. New York: Weatherhill, 1974.
- Masaru Sekine e Cristopher Murray, *Yeats and the Noh, a Comparative Study*, (Irish Literary Studies), Savage: Barnes and Noble, 1990
- R. Skene, *The Cuchulain Plays of W.B. Yeats, a study*, Macmillan, London, 1974.
- A.G. Stock, *W.B. Yeats, His Poetry and Thought*, Cambridge University Press, 1964.

Fonti web per W.B. Yeats [411]

http://www.yeatssociety.org/index.html

http://www.yeats-sligo.com/

http://www.csun.edu/~hceng029/yeats/yeats.html

http://www.csun.edu/~hceng029/yeats/wby.book.art.html

http://www.csun.edu/~hceng029/yeats/wby.jour.art.html

http://nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/1923/yeats-bibl.html

http://ies.sas.ac.uk/Publications/Yeats/index.htm

http://www.yeatsvision.com/sitemap.html

[411] Si riportano alcune autorevoli fonti web. I primi due sono i siti ufficiali della Yeats Society di New York e della Yeats Society di Sligo. I tre link seguenti rimandano a tre pagine del sito curato dal professor Warren Wedin della University of the California State (University of Northridge); queste pagine forniscono una lista accurata di articoli su Yeats apparsi in periodici e riviste, nonché i links a pagine web contenenti testi yeatsiani o registrazioni audio di letture yeatsiane. La sesta pagina web è quella che l'Accademia di Svezia dedica a Yeats. Il penultimo link è curato da un altro *scholar* yeatsiano il professor Sam McGready (curatore, tra l'altro, di una enciclopedia yeatsiana) della University of Maryland. L'ultimo link, infine, rimanda ad un sito estremamente ben costruito (curato dallo *scholar* yeatsiano Neil Mann) che spiega in dettaglio la struttura filosofica alla base di *A Vision*.

Giorgio Manganelli [412]

- "I simboli assediavano Yeats", *La Fiera letteraria*, 6 marzo 1949.
- "Yeats autobiografico", *Il Mulino 4*, n. 11, novembre 1955.
- "Poeti e folletti in Irlanda", *Radiocorriere TV*, XXXIV, n. 42, ottobre 1957.
- "Il mago astuto", *Il Mondo*, 17 agosto 1965.
- *La letteratura come menzogna*, Adelphi, Milano, 1985 (già Rizzoli, Milano, 1967).
- *Nuovo commento*, Adelphi, Milano, 1993 (già Rizzoli, Milano, 1969).
- "C'è un balcone con vista sul destino", *L'Espresso*, 19 aprile 1973.
- "Elogio dello scrivere oscuro", Corriere della sera, 3 febbraio 1977.
- *Discorso dell'ombra e dello stemma*, Rizzoli, Milano, 1982.
- "Come parla Yeats il poeta teologo", *Corriere della Sera*, 11 settembre 1984.
- "Il diavolo è passato di qui", *Il Messaggero*, 26 luglio 1987.
- *Il rumore sottile della prosa,* (a cura di Paola Italia) Adelphi, Milano, 1994.
- *Interviste impossibili*, Adelphi, Milano, 1997.
- *Cerimonie e artifici*, (a cura di Luca Scarlini), Oedipus, Salerno, 2000.
- *Il vescovo e il ciarlatano* (a cura di Emanuele Trevi), Quiritta, Roma, 2001.
- *Penombra Mentale, Interviste e conversazioni 1965-1990*, (cura di Roberto Deidier), Editori Riuniti, 2001.
- *Incorporei Felini*, (a cura di Viola Papetti), Edizioni di storia e letteratura, Roma, 2002.
- "*L'impero romanzesco*, a cura di Viola Papetti, Aragno, Torino, 2003.
- *Tragedie da leggere, tutto il teatro*, (a cura di Luca Scarlini), Nino Aragno Editore, Torino, 2004: include *Hyperipotesi* (1964), *Teo* (1966), *Monodialogo* (1967), *Il*

[412] La bibliografia completa di Giorgio Manganelli sarebbe estremamente lunga. Quella che viene qui presentata include esclusivamente i testi ritenuti funzionali al discorso intrapreso nel volume. L'ordine seguito è diacronico rispetto alla prima edizione.

funerale del padre (1971), *Perplessità celeste* (1975), *In un luogo imprecisato* (1974), *Hight Tea* (1975), *Cassio governa a Cipro* (1974), *Il personaggio* (1976-77).

Bibliografia critica su Giorgio Manganelli [413]

- Mariarosa Bricchi, Manganelli e la menzogna, Interlinea, Novara, 2002.
- Italo Calvino, *Notizia su Giorgio Manganelli*, in «Il Menabò», 1965, n. 8, p. 103.
- Mattia Cavadini, *La luce nera*, Bompiani, Milano, 1997.
- Andrea Cortellessa, "Al Leopardi ulteriore, Giorgio Manganelli e le operette morali", in *Quel libro senza uguali*, Bulzoni, Roma, 2000.
- Andrea Cortellessa, "Giorgio Manganelli 1945-50, l'artificio dell'eternità", in *Poesia*, anno XII Luglio-Agosto 1999-n.130.
- Maurizio Debenedictis, *Manganelli e la finzione*, Lythos, Roma 1998.
- Grazia Menechella, *Il felice vanverare. Ironia e parodia nell'opera narrativa di Giorgio Manganelli*, Longo, Ravenna, 2002.
- Marco Paolone, *Il cavaliere immaginale. Saggi su Giorgio Manganelli*, Roma, Carocci, 2002.
- Viola Papetti (cura di), *Le foglie messaggere. Scritti in onore di Giorgio Manganelli*, Roma, Editori Riuniti, 2000.
- Silvia Pegoraro, *Il "fool" degli inferi*, Bulzoni, Roma, 2000.
- Graziella Pulce, *Giorgio Manganelli, Figure e sistema*, Le Monnier, Roma, 2004
- Graziella Pulce, *Lettura d'autore*, Bulzoni, Roma, 1988.
- Graziella Pulce, "Giorgio Manganelli", in *Storia della letteratura italiana*, Motta, Milano, 1999.

[413] L'ordine in cui sono disposte le voci bibliografiche di questa sezione è alfabetico per autore.

- Luca Scarlini, “Dialogo notturno: un palcoscenico per Giorgio Manganelli”, introduzione a Giorgio Manganelli, *Tragedie da leggere, tutto il teatro*, Nino Aragno Editore, Torino, 2004.
- Emanuele Trevi, “Come si diventa uno scrittore: lo spazio psichico di Giorgio Manganelli”, postfazione a Giorgio Manganelli, *Il vescovo e il ciarlatano*, Quiritta, Roma, 2001.

Indice:

Ringraziamenti…….2

Introduzione……..3

Parte Prima: W.B. Yeats, rito e teatro…….....10

1-W.B. Yeats, rito e teatro……..11

2-Dal rito al teatro……...26

3-Il rito e la danza (dalle danze rituali al teatro)…….32

4-Funzione simbolica e allegorica del rito e del mito nel teatro…….45

5-Yeats e il teatro simbolista……...49

6-Funzioni e struttura del rituale…….63

7-Metodo mitico e metodo rituale……..….70

Parte seconda: William Butler Yeats e le forme dell'antico teatro…….……75

8-Le opere teatrali di Yeats tra *Mysteries*, *Miracles* e *Moralities*……...76

9-Yeats e il "Revival of Greek Drama"……...92

10-La forma perfetta di teatro rituale: il Nō giapponese……...102

Parte terza: Giorgio Manganelli……111

11- Yeats e Manganelli…….….112

12- Cerimonie e artifici (il teatro e il suo doppio, secondo Manganelli)…..122

13- Manganelli e il teatro……..131

14- Gli artifici teatrali di Giorgio Manganelli: mito, tema letterario, rito e cerimonia……...137

Parte quarta: Conclusioni……..162

15- Premessa alla conclusione: '*Questions of authorship*'……..…….163

16- Conclusione……182

Bibliografia……...193

Indice……207