

LAURA SANNIA, ELISABETTA SELMI

Paratesti teatrali: poetiche, spettacolo, autorialità, generi tra Cinquecento e Settecento

In

La letteratura degli italiani 4. I letterati e la scena,

Atti del XVI Congresso Nazionale Adi, Sassari-Alghero, 19-22 settembre 2012, a cura di
G. Baldassarri, V. Di Iasio, P. Pecci, E. Pietrobon e F. Tomasi, Roma, Adi editore, 2014

Isbn: 978-88-907905-2-2

Come citare:

Url = http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&ext=p&cms_codsec=14&cms_codcms=397
[data consultazione: gg/mm/aaaa]

LAURA SANNIA, ELISABETTA SELMI

Paratesti teatrali: poetiche, spettacolo, autorialità, generi tra Cinquecento e Settecento

Il titolo del *panel* intendeva sollecitare indagini molteplici in merito a una tipologia testuale che, a partire dallo studio di metodo inaugurato da Gérard Genette (*Seuils*, 1976), ha moltiplicato le prospettive ed esteso sempre più non soltanto i ‘marginii’ del libro, ma il modo stesso di considerarli: non più parti superflue, di interesse secondario se non trascurabile, bensì connessi, integrati al *testo* che introducono o concludono, espressione di complesse ragioni costitutive di un’entità culturale unitaria, interessante sotto molti profili.

Gli ambiti nei quali i critici si muovono sono molteplici: c’è chi indaga sulle finalità ‘commerciali’ che gli apparati paratestuali paiono rivestire, come dimostra, per esempio, l’editoria veneziana cinquecentesca mirante a ‘canonizzare’ autori moderni, con la proposizione di ‘vite’, incisioni, glossari, repertori mitici ecc. In simile proliferazione di paratesti, che utilizzano codici differenti, si è letta la volontà dell’ ‘editore’ ora di neutralizzare la dirompente novità dei nuovi generi e opere, ora più semplicemente di facilitarne la diffusione in funzione del mero divertimento del pubblico, e del sicuro vantaggio dell’ ‘imprenditore’.

In casi simili, testo originale e complemento – interpretativo, descrittivo o di commento – possono provenire da fonte diversa, ma anche dalla stessa penna: si pensi alla *Vita* o ai *Mémoires*, scritti da Alfieri e Goldoni, destinati a precedere rispettivamente le tragedie e le commedie, a evitare note biografiche ‘di redazione’, e pertanto scarsamente veritiere, o per soddisfare la curiosità dei lettori, così come essi stessi argomentano.

Nella vasta congerie dei paratesti, di cui da un decennio il gruppo di ricerca diretto da Anna Maria Terzoli elabora un catalogo sistematico e un esame critico in merito ai soli testi di dedica, senza tralasciare gli orizzonti pionieristici aperti dalla rivista «Paratesto» e dall’opera di Marco Santoro e Maria Gioia Tavoni, si è inteso qui focalizzare e circoscrivere la variegata produzione paratestuale pubblicata insieme alle opere destinate alla scena, e in particolare quella ‘d’autore’, elaborata cioè a spiegazione, discussione, giustificazione, da parte degli autori stessi, del loro *fare* poetico, in adesione o in contrasto con la tradizione, dialoganti con opinioni coeve. La scelta degli studiosi è caduta su una piccola rosa di tipologie nelle quali, in varia misura, prevalgono ora l’intento di chiarire, attraverso differenti *specimina* paratestuali, il progetto poetico dell’autore, ora di illustrare la complessa categoria dell’autobiografia, delle modalità di autorappresentazione dello stesso, ora di illuminare un particolare contesto storico.

L’«Autore a chi legge», per usare una formula che via via si afferma nella consuetudine degli scrittori di testi drammatici dal Cinquecento al Settecento, nel momento in cui consegnano l’opera alle stampe per una circolazione complementare a quella scenica, veicola in genere elementi ‘tecnici’, concernenti il progetto perseguito, la concezione drammatica che lo sorregge, o le modalità esecutive, le forme stesse dello spettacolo. Nei casi più complessi e scaltriti, difficile è però relegarli a questa sola funzione, ovvero isolare la consapevolezza artistica dalla volontà di mettere in campo il proprio io, sia esso quello ‘storico’, riconoscibile in documenti extraletterari, sia quello ideale, più autenticamente ‘autobiografico’.

La lettera di dedica, che nei secoli di Antico Regime disegna in genere la rete sociale cui l'autore si appella, per esprimere gratitudine e affetto, o per sollecitare protezione e corrispondenza, costituisce un prezioso tassello per la ricostruzione del panorama culturale dell'autore, e del suo *entourage*; ma nello stesso tempo si è dimostrato utile strumento per evincere l'intenzione pedagogica sottesa alle poetiche teatrali, specialmente del genere tragico, quanto uno *speculum* su cui si riflette la memoria e l'identità, nonché il travaglio collettivo e condiviso, di una sperimentazione teatrale, di nuovi generi e forme che via via s'impongono nei ranghi titolati della drammaturgia classicistica. A differenza della prima tipologia citata, questa seconda rinvia chiaramente a un'altra serie di testi, quelli storici, permettendo di tessere legami e raffronti con le vicende dei 'principi e potentati', con le situazioni e i progetti politici ai quali autori e opere vanno rapportati.

Meno frequentata, ma ben rappresentata con il caso emblematico del *Teatro italiano* di Scipione Maffei, è la variante paratestuale in cui note, chiose e apparati entrano nel gioco delle variabili dei processi di ricezione. In tale evenienza, che manifesta una profondità storica di estremo interesse, siamo di fronte a una duplicità autoriale: il chiosatore è diverso dall'autore originale, risalente a secoli prima, nei confronti del quale esercita il diritto di intervento sul testo in funzione dell'adeguamento ai canoni di poetica e di 'gusto' recenti. La modernità si impone come misura di 'classicità', con una interessante inversione di valori rispetto al citato esempio cinquecentesco.

Con particolare riferimento alla tradizione dei generi scenici del Cinque-Seicento e al complesso dibattito che investe la drammaturgia classicistica, nata all'ombra delle discussioni sulla *Poetica* aristotelica e sulla legittimazione delle nuove varianti morfologiche del teatro moderno, le variabili paratestuali qui indagate comprendono una pluralità e un ventaglio di casi ad ampia latitudine: dai casi di interferenza o di transizione di genere, in cui il paratesto funge da spettro dei processi di assestamento (ad esempio: dal codice lirico a quello scenico), ai tradizionali prologhi, parti mobili e di introito sempre più inclusive di finalità metapoetiche e riflessive, o di messaggi ammiccanti e subliminali in ragione del coinvolgimento immaginativo e del controllo empatico del pubblico, alle avvertenze e dichiarazioni esplicative e apologetiche d'autore riguardo all'ingranaggio drammaturgico e simbolico del testo.

L'estrema duttilità e elasticità della nozione di paratesto permettono di esaminare in questo ambito di testi anche il genere epistolare. Ci troviamo di fronte a una situazione opposta rispetto alla portata autobiografica della prefazione nella quale lo scrittore enuncia al lettore le 'norme d'uso' per fruire correttamente della *pièce* drammatica. Nelle lettere private, espressione generalmente rapportabile alla 'storia' di colui che scrive, talvolta sono utilmente rintracciabili i segni di una poetica nascente, o in via di elaborazione, o di discussione col proprio ambiente, così da potersi considerare propedeutica al testo che successivamente prenderà forma drammatica.

Queste, in sintesi, le tipologie illustrate negli interventi cinque-sei-settecenteschi qui raccolti, che arricchiscono il panorama delle possibilità interpretative del testo drammatico approdato alle stampe, o riproposto a distanza di anni. Proprio per la molteplicità di codici che vi confluiscono, queste zone paratestuali rappresentano certamente dei preziosi complementi per l'esegesi delle opere che ad esse si accompagnano. Ma sarebbe indispensabile uno scrutinio molto più ampio per formulare qualsiasi interpretazione dei tratti delle differenti tipologie nella diacronia.

L'insieme dei saggi che compongono il *panel*, per lo più frutto di ricerche in corso ad opera di giovani studiosi, offre già un piccolo ma significativo quadro delle potenzialità e

degli orizzonti teorici e critici connessi all'oggetto d'indagine qui proposto. Inutile dire che chi scrive ha fermamente creduto nella bontà e utilità di promuovere, nello spirito di condivisione degli studi e nella varietà degli approcci metodologici, l'ambito dei paratesti quale territorio sinergico e fecondo di ricerca per una sempre più capillare messa a fuoco delle dinamiche teatrali. Future indagini più sistematiche, con un spoglio ad ampio raggio dei paratesti classificati per generi e tipologie teatrali, sul modello del catalogo *Or vaghi or fieri* allestito da Pompilio e dalla Chiarelli per la librettistica veneziana, potranno rivelare la presenza di tradizioni orientate, di una retorica della costruzione paratestuale non ingenua o improvvisata, ma rispondente a precisi codici di stile, a veri e propri *tópoi* paratestuali in cui l'autore stesso 'in maschera' (o chi per lui) rivela o infinge, simula o dissimula, informa o nasconde intenzionalmente dietro a mirate strategie difensive la storia progettuale e genetica, le scelte critiche e sceniche, la destinazione spettacolare del proprio testo.