

Testo narrativo – potenzialità drammaturgiche

ANGELA GUIDOTTI

Scrittura, gestualità, immagine.

La novella e le sue trasformazioni visive

Pisa, Edizioni ETS, 2007, pp. 111.

BÉLA HOFFMANN

In un nuovo libro di Angela Guidotti, organico proseguimento e approfondimento delle questioni di teoria letteraria di cui la studiosa si è costantemente occupata nei suoi libri¹, intende, come dichiarato obiettivo, mettere in evidenza le *potenzialità drammaturgiche* del testo letterario, analizzate in varie opere letterarie e visuali. Oggetto di questa analisi che utilizza molteplici livelli e approcci interdisciplinari, è l'intersezione dei generi, esaminata nel tratto di un lungo periodo tra i secoli XVI e XX, attraverso la quale l'autrice offre al lettore un'autonoma teoria dell'arte.

Il volume passa in rassegna i rapporti tra i generi, dirigendo l'attenzione su tre aspetti specifici. In primis, mettendo al centro della sua indagine le modalità di creazione delle figure nelle novelle di Bandello, instaura una comparazione tra le opere teatrali italiane e quelle straniere, soprattutto nel periodo rinascimentale e nei suoi immediati sviluppi. Segue il confronto tra un racconto tardo-ottocentesco (Boito, *Senso*) e una sua trasposizione cinematografica (Visconti), per giungere, come terzo momento, all'analisi di testi di-

versi tra loro all'interno dell'opera di uno stesso autore (Pirandello).

L'indagine ha dunque per tema la letteratura e il teatro, la letteratura e il film, e si pone il fine di «chiarire alcuni aspetti generali dell'intersezione fra questi generi». *L'Introduzione* non vuole semplicemente adempiere a una finalità informativa e formale, ma è del tutto funzionale poiché l'autrice riassume la storia delle teorie sinora elaborate dalla critica (partendo da Aristotele, passando per Barthes, Jansen, Mounin, Larthomas, Segre e i rappresentanti della critica semiotica come Lotman, Ferroni, De Marinis per poi arrivare fino al lavoro di Serpieri, che si incentra sull'analisi delle strutture specifiche retoriche del discorso), premettendo e rilevando dunque la propria posizione, secondo cui l'indagine di un testo scritto non deve limitarsi alla sola definizione del genere – se un dato testo è teatrale o no –, dunque affermando quanto sia erroneo un accostamento che consideri il testo teatrale, cioè la «teatralità» del testo come sottocategoria della narrativa o dello spettacolo. L'obiettivo dell'indagine complessa di un da-

to testo (sia esso narrativo o poetico) dev'essere la rivelazione delle sue implicazioni, al di là dell'appartenenza a un determinato genere, o della rappresentazione teatrale, nonché l'evidenziazione delle sue potenzialità drammaturgiche. Potenzialità drammaturgiche che sono dunque la *specificità inerente* del testo, inseparabile dalla sua funzione dinamica. Utilizzando il termine *flessibilità*, la studiosa richiama l'attenzione del lettore sulla necessità di riconsiderare le «regole più o meno codificate» della definizione dei generi.

Il primo imponente saggio, *Bandello, Shakespeare, D'Annunzio*, dimostra che l'autonomia delle novelle della silloge bandelliana, assicurata tra l'altro dalla riscrittura delle fonti estranee al genere, dalle dediche che implicitamente commentano i testi e «negano» la cornice boccaccesca, nonché il sovrappeso relativo del discorso diretto, hanno favorito la trasposizione drammatica delle novelle stesse. Per chiarire il discorso sull'intersezione dei generi, la Guidotti incentra l'attenzione sulla *Storia dei due amanti infelici* – vale a dire di Romeo e Giulietta –, dimostrando lo spostamento di significato dal sentimento personale proprio della novella, verso il dramma del potere nel teatro shakespeariano, che a sua volta aveva ben presente un pubblico differente da quello della «tradizione orale» fissata nella scrittura di Bandello.

Nel passo seguente la studiosa, confrontando tre opere (una commedia senese, una novella bandelliana e una commedia di Shakespeare) dimostra come le mutue intersezioni dei generi nella letteratura cinquecentesca (dalla novella fino al teatro e viceversa) possano essere attribuibili sia – appunto – alla rielaborazione *teorica* dei generi, che all'influsso determinato dallo stretto rapporto formatosi tra la novella boccaccesca e il teatro rinascimentale. Ma questo stesso fenomeno viene confermato anche nel caso della trascrizione drammatica, da parte di Webster, di una novella bandelliana riccamente dialogata, «trasmessa» da Painter. Particolarmente interessanti le riflessioni concernenti la rielaborazione della storia di Ugo e Parisi-

na, compiuta da Bandello in base alle cronache preesistenti, e la riscrittura dannunziana, riflessioni che ci orientano in modo convincente a considerare la particolarità della poetica del Pescarese riguardo alla tragedia.

Nel secondo saggio l'autore sottolinea come la critica, analizzando il rapporto tra letteratura e film, abbia presente la modalità della riscrittura solo in quanto incentra la sua attenzione sulla misura della «fedeltà» della nuova opera al «messaggio» dell'opera letteraria. Secondo la studiosa questa posizione, cioè il tentativo di far corrispondere la trascrizione al testo usato come fonte, non riguarda l'essenza della comparazione, dato che si dovrebbe analizzare appunto la maniera in cui il regista riesce, *in base alla lettura critica del testo*, a creare un'opera autonoma che inesorabilmente modifichi «il messaggio di partenza» e le cui caratteristiche siano riconducibili – oltre che agli strumenti verbali – innanzitutto a modi e mezzi tecnici, iconici e musicali.

Tutto ciò segnala il fatto che oggi il film non è più il mezzo che serve a far conoscere al pubblico le opere letterarie, avendo assunto una funzione di interpretazione. Da ciò consegue che l'indagine dei rapporti reciproci tra romanzo, novella e film, non deve in nessun modo ignorare le questioni relative all'essenza del genere cinematografico, né può trascurare il suo influsso sulle tecniche narrative, indotto dall'uso della macchina da presa e dalle soluzioni tecniche filmiche. Tutto ciò è inevitabile, afferma l'autrice, poiché il film, quale genere relativamente nuovo, non ha un sistema di regole fissato precedentemente e genericamente.

L'autenticità della propria posizione teorica e, tra l'altro, la riflessione per cui i film sono in grado di diventare significativi soprattutto *grazie alla loro autonomia conquistata nei confronti del testo di partenza*, viene debitamente argomentata e verificata, praticamente, per mezzo dell'analisi di una novella di Boito, *Senso*, e dell'omonimo film di Visconti.

Grazie all'interpretazione critica che Visconti ci offre della novella, ci troviamo di fron-

te a un'opera le cui specificità e la cui autonomia artistica sono attribuibili ai numerosi spostamenti di significato che scaturiscono dal punto di vista del regista. In breve accenneremo qui alle differenze che troviamo nelle conclusioni delle due storie: al carattere statico e cinico della Livia della novella, rispetto a quella del film in cui si registra un processo di degradazione di cui la stessa protagonista si fa consapevole, e di cui il pubblico prende atto attraverso le inquadrature del volto della donna su cui si sofferma insistente la macchina da presa; ma anche all'importanza nel film del contesto storico-politico, che si rivela anche per la contrapposizione tra il sorriso della donna e le scene feroci che si svolgono nello stesso tempo, cosa che nella novella resta in ombra.

Il terzo saggio del libro, che testimonia l'originalità della studiosa, porta il titolo *Pirandello e la genesi dei «Sei personaggi in cerca d'autore»*. Dopo aver analizzato le riflessioni pirandelliane intorno alla nascita del dramma, la *Prefazione*, le novelle simili nella loro problematicità e il *frammento di romanzo* dallo stesso titolo, la Guidotti sottolinea come l'intersezione di vari generi e di scritti diversi tra loro, riveli una originale strategia compositiva di Pirandello. Radiografando l'*Introduzione* la studiosa mette in risalto il fatto che i depositari della storia sono gli stessi personaggi che, collocati in posizione centrale, non hanno una funzione narrativa. Sottolinea tra l'altro che l'opera che stava per nascere quale «dramma» dei personaggi rifiutati dall'autore, si trasforma in «commedia» proprio grazie al loro tentativo di mettere in scena la storia. A questo proposito la studiosa accenna al fatto che l'invenzione letteraria dei personaggi

letterari, e cioè la loro autonomia completa rispetto all'autore, si dimostra fruttuosa innanzitutto nel genere del teatro. Questo segnala anche come Pirandello non abbia troppa fiducia nella storia in grado di interpretare gli eventi in successione regolare.

È impossibile, in una recensione, enumerare e ricordare singolarmente tutte le squisite osservazioni ricche di idee e di preziosi dettagli – per non parlare delle fasi che compongono i processi analitici a essi sottesi – che la studiosa mette in risalto nell'analizzare le diverse messe in scena. Dunque il recensore non può far altro che richiamare l'attenzione sul tema della tragedia-commedia, sulla concezione dei personaggi intorno alla realtà, sui pensieri esposti dall'autrice a proposito della considerazione del rapporto tra arte e realtà, nonché sulla produttività dei processi originali applicati dalla studiosa nel suo lavoro interpretativo. Il pregio del libro non va ricercato solo nell'ordine di idee originali e consequenziali esposto dell'autrice, bensì nel fatto che ci viene offerto un nuovo punto di vista del discorso sui generi e sulla quiddità del rapporto tra novella, film e teatro. È per questo che ci sentiamo di raccomandarlo vivamente all'attenzione degli studiosi e degli appassionati di letteratura.

N O T E

¹ Si vedano *Il modello e la trasgressione. Commedie del primo Cinquecento* (Roma, Bulzoni, 1983), *Zeno e i suoi doppi. Le commedie di Svevo* (Pisa, Edizioni ETS, 1990), *Goldoni par lui-même* (Alessandria, Dell'Orso, 1992), *Scenografie di pensieri. Il teatro del Rinascimento fra progetto e sperimentazione* (Lucca, Pacini Fazzi, 2003).