



TITO ANDRONICO
uno spettacolo di Peter Stein

Kinoweb

«Tito Andronico» e il giovane Shakespeare di Masolino D'Amico

Un punto di arrivo e di partenza

[...] **Tito Andronico**, secondo alcuni potrebbe essere stato composto anche un paio di anni prima del 1593, data proposta da Muir e Schoenbaum. In epoca neoclassica il cumulo di orrori sciorinati in questo lavoro sembrò intollerabilmente rozzo e primitivo, al punto che prendendo le mosse dall'autore tardosecentesco Edward Ravenscroft, il quale proponendone un proprio rifacimento nel 1687 dichiarò di avere saputo da qualcuno che Shakespeare non era in realtà l'autore di quel «mucchio di robbaccia», molti critici si studiarono di dimostrare che le cose stavano proprio così, e cercarono analogie con lo stile di altri autori a cui appiopparlo; emerse in particolare la candidatura di George Peele, soprattutto per quanto riguarda il prim'atto. Ma a parte il fatto che nessun copione di Peele presenta una paragonabile abilità di costruzione, nessuno è mai riuscito a giustificare il fatto che dopo essere stato attribuito a Shakespeare da un pedante, Francis Meres, in una lista di drammi, già nel 1598, **Tito Andronico** figura nell'infolio del 1623, ossia nel grande e prezioso volume con cui alcuni antichi colleghi e ammiratori del Bardo raccolsero amorosamente le sue opere, qualche anno dopo la sua morte, allo scopo di celebrarne la memoria. Ne si vede il motivo per cui Shakespeare da vivo avrebbe dovuto vergognarsi di un dramma la cui fortuna sulle scene, almeno nei primi anni dopo la sua creazione, fu grandissima, come attestano, a) le numerose esecuzioni di cui è rimasta traccia, b) la sua pubblicazione in almeno tre edizioni non autorizzate dall'autore (rispettivamente nel 1594, nel 1600 e nel 1611), c) vari accenni di contemporanei, il più famoso dei quali è quello sia pure dispregiativo di Ben Jonson, nel prologo a **Bartholomew Fair**, dove discutendo dei teatri e della situazione drammatica di quell'anno 1614 sono presi in giro coloro per i quali il non plus ultra dell'arte teatrale è ancora rappresentato da due drammoni di «venticinque o trent'anni prima» come **La tragedia spagnola** (di Thomas Kyd) e, appunto, **Tito**.

Il quale **Tito**, superato nel suo genere da nuovi drammi anche dello stesso Shakespeare, finì per essere messo in disparte per un periodo molto lungo, salvo poi tornare agli onori delle scene abbastanza stabilmente a partire dalla seconda metà del nostro secolo, e in particolare dal memorabile allestimento firmato da Peter Brook nel 1955, nato a Stratford e poi visto in tournée per mezza Europa. Da allora **Tito** è stato ripreso spesso, talvolta con risultati notevolissimi. Una volta avutane la possibilità, insomma, il dramma si è dimostrato estremamente vitale sulla scena, e forse particolarmente adatto per la nostra epoca che attraverso i media quando non sulla propria pelle ha rinnovato una ampia familiarità con la violenza. Si vedano, per la rilevanza di **Tito** da questo punto di vista, le osservazioni di Ian Kott in **Shakespeare nostro contemporaneo** (Milano 1964), e si veda anche il commento in proposito di Peter Brook, il quale anni dopo quel famoso spettacolo scrisse che «il vero fascino di **Tito** (superiore a drammi teoricamente "più grandi" come **Amleto** e **Lear**) stava nel fatto che, per quanto potesse apparire astratto - stilizzato - romano - classico, per qualsiasi spettatore esso era centrato sulle più moderne tra le emozioni - sulla violenza, l'odio, la crudeltà, il dolore - in una forma che, in quanto non realistica, trascendeva l'aneddoto e diveniva per qualsiasi pubblico del tutto astratta e perciò totalmente reale». Ma se cerchiamo di stabilire cosa **Tito** possa rappresentare per noi, divaghiamo. Poniamoci piuttosto la domanda: cosa era **Tito** per gli spettatori elisabettiani? Ovviamente, una *revenge tragedy*, ossia una tragedia di vendetta e di sangue innestata sul filone il cui esponente più illustre era la ricordata **Tragedia spagnola** (1587-90) di Thomas Kyd, seguita a ruota dall' **Ebreo di Malta** (1589-90) di Christopher Marlowe, anche se qui il tema della vendetta non è quello principale. In una cosa almeno, comunque, **Tito** più che alla **Tragedia spagnola**, che si finge per l'appunto in Spagna, guarda agli antecedenti colti di quel dramma: mi riferisco all'ambiente classicheggiante e alla continua preoccupazione, peraltro questa presente anche nella **Tragedia spagnola**, di darsi una rispettabilità erudita a forza di citazioni latine.

Il teatro tragico popolare elisabettiano nasce dall'unione di due matrici, quella fornita da Seneca riscoperto dagli umanisti, e quella delle storie avventurose prese qua e là dove capita, soprattutto dalla narrativa medievale. Senza perdere di vista Seneca e in particolare modo il **Tieste**, **Tito** si inventa una storia originale facendo confluire due fonti, l'episodio di Filomela e Progne dalle **Metamorfosi** di Ovidio, al quale si allude specificamente nel testo (violata dal cognato che le taglia poi la lingua per non essere denunciato, Filomela descrive l'accaduto in un ricamo, e con la sorella uccide quindi il figlio dello stupratore e glielo serve in tavola), e l'antica storia, raccontata anche dal Bandello, di un servo negro che per vendicarsi di una punizione viola la moglie del padrone e la sequestra coi figli, che uccide, cosa che fa anche con la donna dopo avere ottenuto che il padrone si tagli il naso in cambio della salvezza di lei. Al contempo, **Tito** richiama la precedente **Tragedia spagnola** (e il successivo **Amleto**) nel mostrarci un uomo pubblico, altolocato, che dopo essere stato vittima di orrende ingiustizie si decide per disperazione a farsi giustizia da se, e per poter attuare il suo piano di vendetta, che si svolgerà durante una occasione pubblica, si finge pazzo, o meglio, esagera i sintomi di una follia autentica, causata dalle atrocità di cui è stato testimone. Quanto infine al rapporto di **Tito** con il surricordato dramma di Marlowe, questo riguarda il personaggio di Aaron, che in Shakespeare ha grande rilievo, e infatti negli allestimenti del lavoro viene di solito affidato a un attore di rango, alla pari con il protagonista.

Come Aaron, Barabas è un "diverso", esponente di una minoranza oggetto di diffidenza e talvolta di disprezzo, ma allo stesso tempo segretamente fiera della propria identità; come Aaron, ancora, e come il contemporaneo Riccardo di Gloucester, Barabas compie poi i suoi misfatti animato da un certo sarcastico umorismo nero; egli si compiace della propria giovialità, e vi scherza sopra volentieri. In questo è anche l'antenato di Iago.

Unendo le due tradizioni del teatro colto, fiorito nelle Università, il cui primo esempio in lingua inglese è la tragedia **Gorboduc** di Thomas Sackville e Thomas Norton (1562), e quella del teatro popolare, nato nei cortili delle osterie, e di cui ci sono rimasti solo pochi drammoni sgangherati, come **Cambyses** forse di Thomas Preston (1569?), **Tito** guarda da una parte alla dignità e all'eloquenza del linguaggio e degli atteggiamenti dei personaggi, mai meno che composti - niente intermezzi comici qui, a differenza dalle future grandi tragedie shakespeariane - e dall'altra, al realismo di cui il fragoroso teatro popolare si beava, col suo uso di armi, di animali vivi, di attrezzi di ogni genere.

Una didascalia dell'antico **Cambyses** descrive il modo di forare una vescichetta piena di aceto, ottenendo così un raccapricciante schizzo di sangue che sembra autentico: a questo clima appartiene il gusto per le teste e le mani tagliate di **Tito**, che certo diedero ottime occasioni ai responsabili dell'attrezzeria di allora. Seneca parlava di episodi orrorosi, ma a differenza di lui l'autore elisabettiano le cose le vuole anche mostrare. In seguito, già pochi anni dopo **Tito**, il teatro popolare, sempre più frequentato dagli esponenti del miglior gusto, imparerà a dosare gli effetti, e adeguandosi Shakespeare si dimostrerà in grado di creare il terrore anche dal niente, o meglio, dall'invisibile (il pugnale di **Macbeth**, le macchie sulle mani di sua moglie).

Ma per concludere. Come per gli altri drammi del periodo, non c'è bisogno, per ascoltare **Tito**, di tener presente quello che Shakespeare avrebbe fatto in seguito nello stesso campo; di considerare il protagonista come un antecedente di Coriolano, di Timone, di Lea - ovvero di trovare ad Aaron i discendenti di cui sopra.

Tito ha una sua teatralità che riemerge con ogni allestimento scenico, e alla scena spetta ovviamente il compito di riscoprirlo. Volendo intanto assegnare al dramma un suo posto specifico nel canone shakespeariano, sembra giusto indicare in esso il momento in cui il giovane Shakespeare fa i conti col genere già consolidato della *revenge tragedy*, e li fa con la stessa coerenza e puntualità che più o meno nello stesso periodo esibiva cimentandosi con la commedia plautina, o col genere del dramma di storia patria: ossia mettendo insieme un po' tutti i principali elementi caratterizzanti del filone, e dandone una sintesi quasi definitiva - liquidando, in un certo senso, il genere, allo scopo di passare in seguito a nuove conquiste.

Come ha detto benissimo Giorgio Melchiori, **Tito** è un «documento fondamentale dell'estetica elisabettiana», una «riflessione sulla natura del *revenge play* ossia sul senso della tragedia maturato nel tardo Cinquecento inglese». È, per Shakespeare, un punto di arrivo, e allo stesso tempo un punto di partenza [...].

Masolino D'Amico - dal saggio «Tito Andronico» e il giovane Shakespeare pubblicato dal Teatro di Genova.