



Enthymema XXII 2018

Una coppia di primedonne: Maria ed Elisabetta

Maria Maderna

Civica Scuola di Teatro Paolo Grassi

Abstract – Oggetto è la traduzione (finora inedita) della riscrittura che Brecht aveva compiuto ispirandosi a una famosa scena schilleriana (III,4) dalla *Maria Stuarda*: l'incontro-scontro tra regine. Lo studio si concentra dapprima sull'opera, presentandola, e quindi sulla scena di Schiller, analizzandola, perché Brecht dimostra di seguire ogni minima svolta drammatica e mutazione stilistica; per poi reinterpretarla perseguendo un intento ben preciso e pervenendo a un esito sorprendente. Esito che getta una luce nuova su Brecht, evidenziando la metamorfosi che il testo subisce e che, grazie alla traduzione, aumenta le proprie potenzialità performative.

Parole chiave – Schiller; Brecht; performativo.

Abstract – We discuss Brecht's adaptation of the famous Schiller's scene on the encounter and subsequent clash between the two Queens, Maria and Elisabeth. Its Italian translation (up to now unpublished) is hereby proposed. We first offer an overview of Schiller's play *Maria Stuart* and an in-depth discussion of its crucial scene. In its adaptation Brecht follows every dramatic and stylistic twist, re-writing the scene with a specific purpose. The outcome is surprising and allows us to see Brecht in a whole new light: the master of text-based dramaturgy can actually be compared to specific trends of postmodernity.

Keywords – Schiller; Brecht; postdramatic performance.

Maderna, Maria. "Una coppia di primedonne: Maria ed Elisabetta". *Enthymema*, n. XXII, 2018, pp. 4-16.

<http://dx.doi.org/10.13130/2037-2426/10615>

<https://riviste.unimi.it/index.php/enthymema>



Creative Commons Attribution 4.0 Unported License
ISSN 2037-2426

Una coppia di primedonne: Maria ed Elisabetta

Maria Maderna

Civica Scuola di Teatro Paolo Grassi

La traduzione è oggi diventata una disciplina di vastissima portata, da cui discendono ricerche specifiche peculiari. Gli studi sulla traduzione si sono però scarsamente concentrati sui testi teatrali, sulle relazioni che intercorrono tra attività traduttiva e composizione drammatica, nonché sull'evidenza di usare modalità proprie della ricerca storica per la traduzione. Si vuole quindi, partendo da un *case study* ben definito, indagare il rapporto fra due autori teatrali (anche) attraverso lo strumento della traduzione: traduzione come analisi di una tradizione, ma anche come raffronto di tradizioni appartenenti a contesti linguistici e culturali differenti.

Il modello classico di Schiller viene quindi trasferito da Brecht, con un processo di adattamento, in uno scenario culturale differente che ne cambia la collocazione. Testi canonici – così ormai possono essere considerati sia quelli di Schiller che di Brecht – che, tradotti, agiscono all'interno del nostro presente e lo modificano, stimolando la nostra capacità reattiva. Tradurre è un mezzo per relazionarsi con autori esemplari, con testi fondamentali, per lasciarsi sfidare e sedurre da loro. Autori e testi che, spesso, rinveniamo ingessati all'interno delle convenzioni teatrali, ma che non aspettano altro che un'adeguata sollecitazione per rendersi di nuovo visibili, per ricalcare le scene. E il traduttore non può sempre lavorare nel chiuso della propria stanza, ma «confrontare il prima possibile le proprie parole con il corpo, con la voce» (Tierno 14). La necessità di traduzione è insita nella natura del testo per la scena, dal momento che, «appena scritto [...] reclama il teatro [...], invoca la sua traduzione» sia letterale che scenica, «anzi, auspicabilmente 10,100, 1000 traduzioni» (14).

Indubbiamente abbiamo a che fare con un vuoto incolmabile, quello che separa due lingue diverse. I traduttori gettano un ponte tra una testualità e l'altra, cercano di avvicinarsi all'originale, che rimane sempre comunque inappropriabile. Riscrivono – resuscitano testi – per colmare una mancanza. Un gioco di scatole cinesi: perché il traduttore da parte sua ha accolto e compreso il pensiero sia di Schiller che di Brecht. E lo ha trasmesso usando la sua lingua che, inevitabilmente, produce una diversa angolazione. Quella di chi è stato definito un artigiano, ma anche un trafficante di parole.

1. Le tigri di Schiller

In *Maria Stuarda* (1800), tragedia a sfondo storico di Friedrich Schiller (1759-1805), la figura della regina scozzese appare come quella di un'eroina tragica, vittima della crudeltà di Elisabetta I – cugina e rivale – che la fa imprigionare per diciott'anni e quindi decapitare: l'accusa è di istigare la rivolta dei cattolici inglesi. A Schiller preme che il contrasto tra le due non sia tanto ideologico né religioso quanto piuttosto personale. Per motivi d'amore, non ultimo: le due amano il perfetto cortigiano Leicester, favorito della regina anglicana, ma innamorato – licenza poetica da parte di Schiller – di quella cattolica.

Elisabetta, nella scena oggetto dell'interesse e dell'adattamento di Brecht, si reca da Maria non tanto per concederle il perdono quanto per umiliarla davanti al loro comune oggetto del desiderio; poiché nel colloquio è stata umiliata lei, si risolve a far eseguire la sentenza che attendeva solo la sua firma. Il conflitto è anche fra due solitudini: se Maria è politicamente iso-

Una coppia di primedonne: Maria ed Elisabetta

Maria Maderna

lata, Elisabetta vive in un completo vuoto affettivo e il suo destino si fa simbolo dell'inconciliabilità del mondo politico con l'interiorità dei sentimenti.

Si tratta del dramma più 'regolare', dal punto di vista della struttura, tra quelli di Schiller: è considerato il culmine del dramma classico. Per Peter Szondi (9-13 soprattutto: nell'illuminante capitolo «Il dramma») tale tipo di testo è assoluto: si narra da sé, trova ragione unicamente in se stesso; le scene sono legate da rapporti di causa ed effetto; si basa sui pilastri dell'azione, del tempo presente e del rapporto intersoggettivo – da cui la forma eminentemente dialogica. Tipici del dramma della «forma chiusa» (di cui Volker Klotz, partendo da Szondi, sintetizza bene le caratteristiche; 25-28) sono anche la presenza di un protagonista contrapposto a un antagonista 'equivalente' (e ugualmente eloquente, facondo) e un'azione unitaria, il più concentrata possibile. La concentrazione drammatica è presupposto della precipitazione dell'azione che l'autore si prefigge: Schiller vuole un decorso rapido degli eventi, un crescendo inarrestabile (ottenuto, tra l'altro, con il ricorso a un uso massiccio di mezzi retorici – Hermann 49; Sautermeister 202). Schiller intende applicare il «metodo euripideo» dell'esposizione drammatica, antepoendo la catastrofe al vero e proprio sviluppo della tragedia (Schiller 45). Tutte le azioni devono portare, inevitabilmente, all'esecuzione della condanna: come scrisse Schiller a Goethe in una lettera datata 11 giugno 1799, «l'intreccio muove via via verso il suo esito luttuoso con l'apparenza di volersene allontanare» (61). E il modello diametralmente opposto a questo – all'ideale dell'inarrestabilità dell'azione – è il teatro epico di Brecht). Si tratta comunque di una struttura trasparente ed estremamente bilanciata, simmetrica nonché antitetica. Questo lo vediamo, non ultimo, dalla scelta dei luoghi (luoghi e tempi di cui viene ovviamente sottolineata l'unità: Schiller concentra la vicenda negli ultimi tre giorni di detenzione di Maria) che rende visibile il parallelismo della trama. I cinque atti sono (quasi) equamente distribuiti tra Maria ed Elisabetta. E la scelta dei luoghi ha valore simbolico: il contrasto prigione-palazzo riflette quello tra impotenza assoluta e strapotere politico. Interessante è però il fatto che il terzo atto abbia luogo all'aperto, nel parco di Fotheringay (dove Maria è reclusa): la scelta suggerisce la speranza – illusoria in realtà – di liberazione da parte di Maria.

Principio strutturale qualificante, dicevamo, è quello dell'antitesi. Maria rappresenta «amore, bellezza, moralità e morte trasfiguratrice», mentre Elisabetta «politica, necessità, ipocrisia e trionfo apparente» (Ponti VI). Maria, indubbiamente non estranea a complotti, a omicidi perfino, raggiunge negli anni di prigionia la vera grandezza umana. Le sofferenze sopportate stoicamente le permettono un processo di purificazione interiore: la sua parabola sembra ricordare persino «le tragedie dei martiri dell'età barocca» (Ponti VI). Non solo, poi, le protagoniste sono diametralmente opposte: anche tutti gli altri personaggi sono suddivisi in due gruppi contrastanti, anche con invasioni di campo e 'finti' rapporti di opposizione e di similitudine. I personaggi possiedono tratti precisi, ben definiti, di solito immutabili nel corso dell'opera.

Così è per Elisabetta, anche se va detto che Maria, nella scena famosa del litigio regale, subisce una modificazione: appare dapprima vinta e prostrata, poi fiera e irriducibile. Non solo perché essa è connotata come creatura appassionata e vibrante (mentre Elisabetta è inconfondibilmente rappresentata come una regina ipocrita che persegue senza scrupoli i suoi fini), quanto perché l'incontro tra le due rappresenta la 'svolta' del dramma: l'esito dello scontro avrà come effetto il ribaltamento della trama. Inoltre, per quanto riguarda ancora i personaggi delle due sovrane, riscontriamo dei veri e propri campi semantici. Maria è sempre collegata a immagini del fuoco, che sottendono anche la passione e l'odio: la regina di Scozia (ringiovanita dall'autore) è destinata a vivere e ad accendere sentimenti forti. Invece di Elisabetta è tipico il velare, il nascondere qualcosa – o ciò che compie – nell'oscurità.

Ritornando all'antitesi come principio fondante dell'opera, rileviamo come antitetico sia soprattutto il linguaggio. Quindi: contrapposizione della trama, tensione tra le protagoniste e

Una coppia di primedonne: Maria ed Elisabetta

Maria Maderna

tra i campi opposti, ma anche: accostamento di enunciati, di termini di senso opposto. Il linguaggio utilizzato ben rende il contendere tipico dell'opera ed è dimostrabile in pressoché ogni scena. Schiller sceglie il *blankvers*, il verso tragico ricalcato da Lessing su quello di Shakespeare e che creerà una vera e propria tradizione nel teatro tedesco.

2. Le due regine (e le due scene) a confronto

Il brano di Schiller che presentiamo (Crescenzi 127-41) riporta il *rendez-vous* tra le contendenti, una circostanza inventata dall'autore. I personaggi della scena sono, oltre alle due sovrane, Talbot, conte di Shrewsbury, del seguito di Elisabetta; il custode Paulet; la nutrice di Maria, Anna Kennedy; e il conte di Leicester, che ha indotto Elisabetta a recarsi al castello di Fotheringay.

ATTO TERZO, SCENA QUARTA:

ELISABETTA (*a Leicester*): Come si chiama questa residenza?

LEICESTER: È il castello di Fotheringhay.

ELISABETTA (*a Shrewsbury*): Inviare il seguito dei cacciatori a Londra.

Il popolo si accalca con troppa foga nelle vie,
noi cercheremo riparo in questo silenzioso parco.

(*Talbot allontana il seguito, Elisabetta fissa Maria con lo sguardo continuando a parlare a Paulet*)

Il mio popolo mi ama troppo. I segni della sua contentezza sono immensi e smisurati,
in questo modo si rende onore a un dio non a un essere umano.

MARIA (*che per tutto il tempo si è appoggiata semisvenuta alla nutrice si alza ora in piedi e il suo sguardo incontra quello ansioso di Elisabetta. Rabbrivisce e si getta tra le braccia della nutrice*): Oh Dio, quei lineamenti non hanno cuore!

ELISABETTA: Chi è questa signora?

(*Tutti tacciono*)

LEICESTER Regina, sei a Fotheringhay.

ELISABETTA (*si finge sorpresa e stupita e getta a Leicester uno sguardo minaccioso*):

Chi mi ha fatto questo? Lord Leicester!

LEICESTER: È accaduto, regina... E ora il cielo ha condotto i tuoi passi fino a qui,
fa' che trionfino la generosità e la compassione.

SHREWSBURY: Donna regale, concedi che ti supplichiamo di rivolgere il tuo sguardo
all'infelice

che, dinanzi ai tuoi occhi, viene meno.

(*Maria raccoglie le forze e fa per andare verso Elisabetta, ma a mezza strada si ferma rabbrivendo, i suoi gesti esprimono un violentissimo conflitto*)

ELISABETTA Come, signori?

Chi è stato ad annunciarmi una donna

prostrata? Io vedo un'orgogliosa

nient'affatto piegata dalla sfortuna.

MARIA: E sia!

Sopporterò anche questo.

Via orgoglio impotente di un nobile animo!

Voglio dimenticare chi io sia e cosa ho sofferto,

voglio prostrarmi ai piedi di colei

che mi ha gettato in questa umiliazione.

(*Si volge alla regina*)

Il cielo ha deciso a vostro favore, sorella!

La vittoria incorona il vostro capo fortunato,

e io venero il *dio* che vi ha condotto così in alto!

(*Si inginocchia ai suoi piedi*)

Una coppia di primedonne: Maria ed Elisabetta

Maria Maderna

Ma dimostrate anche *voi* la nobiltà del vostro animo,
sorella! Non lasciatemi giacere nell'onta, tendete
la vostra mano regale, porgetemi la vostra destra
affinché possa risollevarmi dalla mia caduta.

ELISABETTA (*indietreggiando*): Voi siete al posto che vi spetta, Lady Maria!
E ringrazio la volontà del mio Dio,
che non mi ha voluta prostrata ai vostri piedi
così come ora voi lo siete ai miei.

MARIA (*con eccitazione crescente*)

Ma pensate al mutarsi di tutte le cose umane!

Ci sono dei che vendicano la superbia!

Venerate, temete quegli dei tremendi

che mi costringono ai vostri piedi...

Per rispetto di questi sconosciuti testimoni,

onorate in me voi stessa, non profanate,

non disonorate il sangue dei Tudor

che scorre nelle mie vene come nelle vostre...

Oh, Dio del cielo! Non rimanete aspra e inaccessibile

come lo scoglio che il naufrago

si sforza, lottando invano, di afferrare.

Tutto per me, la mia vita, il mio destino,

dipende dalla forza delle mie parole, delle mie lacrime.

Alleviate il mio cuore affinché possa commuovere il vostro!

Quando mi osservate con quello sguardo di ghiaccio

il cuore mi si chiude tremando, il fiume

delle lacrime si secca e un gelido orrore

trattiene nel mio petto le parole di supplica.

ELISABETTA (*fredda e severa*):

Cosa avete da dirmi, Lady Stuart?

Volevate parlarmi. Io dimentico

la regina, gravemente offesa,

per adempiere ai pii doveri di sorella

e vi concedo la consolazione della mia presenza.

Seguo un istinto generoso e mi espongo

al giusto biasimo per essermi

tanto abbassata... Voi sapete

che volevate farmi uccidere.

MARIA: Da dove devo cominciare, come

posso mettere insieme saggiamente le parole

affinché esse afferrino il vostro cuore ma non lo offendano!

Oh Dio, da' la forza al mio eloquio e privalo

di ogni aculeo capace di ferire!

Io non posso parlare a mio favore

senza accusarvi gravemente, ma non voglio.

Voi mi avete trattata in modo ingiusto

perché io sono regina, come voi,

e mi avete tenuta prigioniera

mentre ero venuta a voi chiedendo aiuto.

In dispregio alle sante leggi dell'ospitalità,

schernendo in me il sacro diritto delle genti,

mi avete chiusa tra le mura di un carcere, mi avete

strappato crudelmente gli amici, i servitori,

sono stata consegnata a un'indegna miseria,

e sottoposta a un tribunale oltraggioso...

Ma basta! Che un eterno oblio

Una coppia di primedonne: Maria ed Elisabetta Maria Maderna

nasconda l'orrore che ho sofferto.
Ecco! Dirò che tutto questo fu destino,
voi non siete colpevole, ma neanche *io* lo sono.
Uno spirito maligno salì dall'abisso
per accendere nei nostri cuori l'odio
che già ci aveva divise nella tenera giovinezza.
L'odio è cresciuto con noi e uomini malvagi
hanno soffiato su quella sventurata fiamma.
Pazzi fanatici hanno armato
di spade e pugnali le mani di intrusi...
Questo è il destino maledetto dei sovrani,
quando si combattono, dividono nell'odio il mondo
intero e ogni dissidio scatena delle furie.
Ora tra noi non ci sono più bocche di estranei,
(si avvicina con fare confidenziale e tono adulatore)
ora siamo noi due, una di fronte all'altra.
Adesso parlate, sorella! Dite quale è la mia colpa,
voglio darvi piena soddisfazione.
Ah, se mi aveste ascoltato
quando insistevo per incontrarvi!
Mai saremmo giunte a questo punto
e questo incontro triste e sventurato
non avverrebbe ora in un luogo così tetro.
ELISABETTA: La mia buona stella mi ha salvato
dal covare una vipera in seno.
Non accusate il destino ma il vostro cuore malvagio
e la furiosa l'ambizione della vostra casata.
Tra noi non c'era stata alcuna ostilità
quando vostro zio, quel prete arrogante
e avido di potere che allunga la mano impudente
su ogni corona, mi dichiarò guerra
e vi convinse ad assumere il mio stemma,
ad appropriarvi del mio titolo regale
e a battervi con me all'ultimo sangue.
Chi non ha chiamato a combattere contro di me?
Le lingue dei preti e la spada dei popoli,
le armi terribili della pia folla,
persino qui nella pace del mio regno
soffiò sulle fiamme dell'insurrezione...
Ma Dio è con me e quel prete arrogante
non è padrone del campo... La mia testa era
minacciata, ma è la vostra a cadere!
MARIA: Io sono nelle mani di Dio. E voi non vorrete
abusare del vostro potere in modo così cruento...
ELISABETTA: Chi me lo impedirà? Vostro zio
ha insegnato a tutti i sovrani del mondo
come si stipula la pace col nemico,
la notte di San Bartolomeo sia la mia scuola!
Cosa sono per me la parentela, il diritto dei popoli?
La Chiesa spezza tutti i vincoli del dovere,
santifica il tradimento, il regicidio,
io pratico solamente ciò che i vostri preti insegnano.
Dite! Quale garanzia mi accordereste
se generosamente sciogliessi i vostri vincoli?
Quale serratura che le chiavi di San Pietro

Una coppia di primedonne: Maria ed Elisabetta

Maria Maderna

non saprebbero aprire mi assicurerebbe la vostra fedeltà?

La sola sicurezza è nella forza,
non ci si allea con una genia di serpenti.

MARIA: Oh, questa è la vostra triste, cupa diffidenza!

Voi mi avete sempre considerata
una nemica e un'estranea. Se mi aveste
dichiarata vostra erede, come mi spetta di diritto,
riconoscenza e amore vi avrebbero serbato
in me un'amica e una parente.

ELISABETTA: I vostri amici, Lady Stuart,
sono là fuori: la vostra casa è il papato,
vostro fratello è un frate. Dichiararvi
mia erede! Trappola traditrice!

Affinché voi, mentre ancora sono ancora in vita,
come un'astuta Armida, possiate sedurre il mio popolo
e avvolgere scaltamente la nobile gioventù
del mio regno nella vostra rete lasciva...

Affinché tutti si volgano verso il nuovo
sole nascente e io...

MARIA: Regnate in pace!

Rinuncio a qualsiasi pretesa su questo regno.

Ah, le ali del mio spirito sono paralizzate,
non è più la grandezza ad attirarmi... Avete ottenuto
che io non sia più altro che l'ombra di Maria.

La lunga onta del carcere ha spezzato
il nobile coraggio... Avete prodotto in me
l'impossibile: mi avete distrutta nel fiore degli anni!

Ma ora smettete, sorella! Pronunciate

la parola per la quale siete venuta,
poiché mai crederò che siate qui
per deridere crudelmente la vostra vittima.

Pronunciate quella parola. Dite: «Siete libera,
Maria! Avete saggiato la mia forza,
ora imparate ad ammirare la mia generosità».

Ditelo e io riceverò come un dono la mia vita,
la mia libertà dalle vostre mani.

Una parola farà sì che nulla sia avvenuto.

La attendo. Oh, non fatemi aspettare troppo a lungo!

Guai a voi se non concluderete con questa parola!

Se ve ne andrete senza darmi la benedizione,
magnifica come una dea... Sorella!

Per tutte le ricchezze di quest'isola,
per tutte le terre che il mare circonda, non vorrei stare
davanti a voi come voi siete ora dinanzi a me!

ELISABETTA: Vi riconoscete finalmente sconfitta?

I vostri intrighi sono finiti? Non ci sono più
sicari in marcia? Nessun avventuriero vuole più osare
per voi una miserabile impresa cavalleresca?

Sì, è finita, Lady Maria. Voi non sedurrete
più nessuno. Il mondo ha altri pensieri.

Nessuno ha più voglia di diventare il vostro... quarto marito,
perché voi uccidete i vostri spasimanti
al modo stesso dei vostri mariti!

MARIA (*con impeto*): Sorella! Sorella!

Oh Dio! Oh Dio! Dammi la calma!

Una coppia di primedonne: Maria ed Elisabetta

Maria Maderna

ELISABETTA (*la guarda a lungo con altero disprezzo*):

Sono dunque queste, Lord Leicester, quelle grazie
che nessun uomo può scorgere impunemente
e a cui nessuna donna può paragonarsi!

Una fama davvero a buon mercato!

Per essere *universale* bellezza

è sufficiente diventare la bellezza di *chiunque*!

MARIA: Questo è troppo!

ELISABETTA (*con un riso di scherno*): Ora mostrate il vostro vero
volto, finora era soltanto una maschera.

MARIA (*ardente di rabbia, ma con nobile dignità*):

In gioventù ho commesso errori umani,

il potere mi ha attratto,

non l'ho nascosto né celato e ho disdegnato

le false apparenze con regale franchezza.

Il mondo sa di me cose orribili e io

posso dire di essere migliore della mia fama.

Guai a voi se un giorno verrà tolto

alle vostre azioni il manto dell'onore con cui ricoprite

di lucentezza l'ardore selvaggio di passioni segrete.

Da vostra madre non avete ereditato

il decoro, è noto per via di quali virtù

Anna Bolena salì sul patibolo.

SHREWSBURY (*si frappone tra le due regine*):

Oh Dio del cielo! A questo si doveva arrivare!

Sono queste la moderazione e la sottomissione,

Lady Maria?

MARIA: Moderazione? Ho sopportato

quello che un essere umano può sopportare.

Vattene mansuetudine da agnello,

vola in cielo, sofferente pazienza,

spezza infine i tuoi vincoli, esci

dalla tua tana, rancore troppo a lungo trattenuto...

E *tu*, che hai dato al basilisco infuriato

il suo sguardo assassino, deponi sulla mia lingua

una freccia avvelenata...

SHREWSBURY: Oh, è fuori di sé!

Perdona quella folle, così profondamente incollerita!

(*Elisabetta, senza parole per l'ira, lancia sguardi furenti a Maria*)

LEICESTER (*in preda alla massima agitazione cerca di condurre via Elisabetta*): Non ascoltare

quella donna furiosa! Via, via

da questo luogo sventurato!

MARIA: Il trono d'Inghilterra è profanato

da una bastarda, il nobile popolo britannico

è ingannato da un'astuta truffatrice!

Se regnasse il diritto sareste *voi*, ora, a giacere davanti a me

nella polvere, perché sono *io* la vostra sovrana.

(*Elisabetta esce in fretta, i Lords la seguono profondamente costernati*)

Per quanto riguarda l'evoluzione dell'incontro (importante perché Brecht fa emergere ogni passaggio del percorso intrapreso sul testo di Schiller), Maria compie un primo tentativo di conquistare il cuore di Elisabetta. La prega di essere generosa e si propone altresì di dimenticare tutto quanto ha sofferto: la trasgressione delle leggi dell'ospitalità nonché la prigionia e la condanna. Maria tenta quindi l'arma del voto (rinuncia a ogni pretesa al trono: è il culmine della sua autoumiliazione) e, ancora, della preghiera (chiede solo le vengano regalate

Una coppia di primedonne: Maria ed Elisabetta

Maria Maderna

la vita e la libertà). Ma la cugina l'accusa di cospirazione anche se, da subito, sembra rivelarsi unicamente una donnetta gelosa. Liquidata la rivale con motivazioni unicamente personali: dapprima la deride esprimendo considerazioni ironiche sul suo preteso fascino, quindi la insulta, accusandola di immoralità. Ed ecco il trionfo di Maria. Siamo arrivati al punto in cui la sua autodegradazione si ribalta in rifiuto. Se è stata vinta come sovrana non lo sarà certamente in quanto essere umano. Essa ammette di avere sempre agito apertamente, a differenza di Elisabetta, che viene aggredita nella sua natura di donna frustrata sul piano dei sentimenti. Infine, Maria sfoga il suo furore dirompente definendola una ciarlatana. Essa butta via di propria volontà la libertà e la vita, e fa sì che la sua morte diventi scelta autonoma; esce comunque vittoriosa dalla situazione, mentre Elisabetta, vinta nei suoi più intimi sentimenti, è destinata a una solitudine sempre più disperata.

La lite delle pescivendole (variazione della scena quarta dell'atto terzo: il conflitto tra le regine) (1951; traduzione di Maria Maderna; Brecht, Übungsstücke 3007-13):

SIGNORA SCHEIT: Andiamo, adesso.

NIPOTE: Ma zia, volevi parlare con la signora Zwillich.

SCHEIT: Avevo detto: a mercato finito, e lei dov'è?

NIPOTE: Eccola.

SCHEIT (*fa finta di non vederla*): Metto via le ceste. Non è andata male oggi, abbiamo venduto il doppio di giovedì scorso. Me li strappavano di mano. «Mio marito dice sempre che le carpe della Scheit si riconoscono dalla lingua». Son matti. Come se una carpa fosse diversa dall'altra!

SIGNORA ZWILLIG (*al signor Koch, con voce tremante*): Non parla mica così una che ha ancora un po' di compassione!

SCHEIT: Volete per caso uno scorfano?

NIPOTE: Zia, ecco la signora Zwillich.

SCHEIT: Cosa? Chi me l'ha cacciata qui tra i piedi?

NIPOTE: Adesso è proprio qui, zia. Nella Bibbia sta scritto: ama il tuo prossimo!

SIGNOR KOCH: Faccia buon viso a cattivo gioco, Signora Scheit. Ha qui davanti a lei una donna infelice. Non osa neanche rivolgerle la parola.

ZWILLICH: Non ce la faccio, Signor Koch.

SCHEIT: Cosa dice? Ha sentito, signor Koch? Una donna infelice, che vuole un favore e non fa che piangere, notte e giorno, credevo. Ma mi faccia il piacere! È una presuntuosa! Sfacciata, come al solito!

ZWILLICH: Va beh. Mi tocca mandar giù anche questa. (*alla Scheit*) C'è riuscita. Ringrazi il suo Dio. Ma adesso non esageri. Qua la mano (*gliela tende*).

SCHEIT: È lei che si è cacciata in questa situazione.

ZWILLICH: Signora Scheit, ci pensi, la fortuna può cambiare. Anche la sua. La mia è già cambiata. E poi c'è gente che ci sente. Eravamo colleghe, anche. Non è mai successa una cosa simile al mercato del pesce! Santo cielo, non stia lì come un baccalà. Non posso mica pregarla in ginocchio. È già tanto dover finire in galera appena la tocco. Ma, come la vedo, le parole mi restano in gola.

SCHEIT: Tagli corto, per favore. Non voglio farmi vedere con lei. Ho accettato solo perché sono una cristiana. Lei, per due anni, non ha fatto altro che pescarmi via i clienti.

ZWILLICH: Non so più cosa dire. Se dico la verità si offende. Perché non si è comportata bene con me. Volevate incastrarmi, lei e suo nipote. Non me lo sarei mai aspettato né da lei né da nessun altro. Mai. Non ho fatto altro che vender pesce, qui, con lei. E adesso mi vuol trascinare in tribunale. Guardi, voglio credere che sia stato il caso. Lei non ne ha colpa. Io non ne ho colpa. Abbiamo voluto vender pesce e i clienti si sono messi in mezzo. A lei han raccontato una cosa, a me un'altra. Lei ha detto che il mio pesce puzzava, io che fregava sul peso, o al contrario. Adesso non c'è più nessuno tra noi due. Potremmo addirittura essere sorelle. Lei la maggiore, io la minore. Non saremmo arrivate a questo punto se ne avessimo parlato, al momento giusto.

Una coppia di primedonne: Maria ed Elisabetta

Maria Maderna

SCHEIT: Come no, mi sarei covata una bella serpe in seno. Lei non può restare al mercato del pesce! È un'imbrogliata! Non guarda in faccia a nessuno! Tutti i miei clienti, uno dopo l'altro, hanno abboccato, con le sue moine, con quel suo dolce «Ancora una trotina, signora?» e, quando gliel'ho detto, ha minacciato di denunciarmi per calunnia. Adesso tocca a lei!

ZWILLICH: Sono nelle mani di Dio, signora Scheit. Non vorrà mica commettere peccato...

SCHEIT: Chi me lo impedisce? È stata lei per prima a parlare di polizia, di calunnie. Se lascio stare e dico a mio nipote di ritirare la denuncia, domani la ritrovo qui, la conosco. No, non la vedrò pentita, piuttosto con un bel rossetto sulle labbra, così il cuoco del Leone Rosso le comprerà il suo merluzzo. Sarà così se lascio perdere.

ZWILLICH: Che si tenga pure il mercato del pesce! Che sia lei l'unica a vendere pesce nel nome di Dio! Cedo la mia bancarella per l'eternità. Ce l'ha fatta. Ha vinto. Ormai sono solo l'ombra della Zwillich che ero. Adesso basta con le persecuzioni e dica: vada in pace, gliel'ho fatta vedere io e ora le faccio vedere come si comporta un cristiano. Lo dica, io le dirò grazie, davvero. Ma non me le faccia aspettare troppo, queste parole. Se non le dice e va alla polizia... Non vorrei essere al suo posto per niente al mondo.

SCHEIT: Adesso sì che l'ho in pugno! Non funzionano più i suoi trucchi? Il vigile della piazza del mercato è diventato un po' freddino? Non ha più cavalieri? Lei si porta al cinema chiunque le fa un'ordinazione, non importa se è sposatissimo!

ZWILLICH: Adesso devo proprio dominarmi, sta esagerando.

SCHEIT (*dopo averle gettato un lungo sguardo di disprezzo*): Ecco la signora Zwillich, sempre gentile, vero, Hugo? Quella per cui tutti spasimano, e vicino a lei noi siamo un vecchio mostro, un mucchio di merda sulla piazza del mercato che tutti evitano. Lei non è che una volgare puttana.

ZWILLICH: Questo è troppo!

SCHEIT (*con riso beffardo*): Così, ecco la sua vera faccia! La bella maschera è caduta.

ZWILLICH (*infuriata, ma con dignità*): Signor Koch, lo ammetto, sono giovane e ho fatto i miei errori. Forse ho fatto gli occhi di triglia a qualcuno che comprava da me, ma mai niente di nascosto. Se questa è la mia fama, posso dire di essere migliore della mia fama. E ora tocca a lei, signora Scheit! Lei sì che ha i suoi altarini. Tutto il mercato sa che tipo è. Non per niente sua madre era stata dentro, a suo tempo.

KOCH: Per l'amor di Dio! Ora basta! Non si è dominata, signora Zwillich, come aveva promesso.

ZWILLICH: Dominarsi: questa è buona, signor Koch. Ho sopportato quanto un essere umano può sopportare. Ora parlo. Ora mi sfogo. Di tutto...

KOCH: È fuori di sé, completamente, non sa cosa dice, signora Scheit!

NIPOTE: Non ascoltarla, zia! Vieni, andiamocene! Le prendo io le ceste!

ZWILLICH: Aveva venduto pesce puzzolente al Leone Rosso! È la vergogna del mercato del pesce! Aveva avuto la bancarella solo perché il suo ganzo era il compagno di sbronze del vigile del mercato!

È un Brecht nelle vesti di regista a informarci che questa scena parallela (come la definisce lui stesso) «è stata trasposta in un ambito prosaico e deve servire a straniare le scene classiche. In effetti tali scene classiche non vengono più ormai recitate tenendo conto dei “processi”, bensì solo degli sfoghi attoriali (dovrebbero essere questi ultimi a realizzare i “processi”), sfoghi affidati alle esigenze espressive individuali degli interpreti. La trasposizione proposta riporta l'interesse sui “processi” e ne crea di nuovo, di interesse – da parte degli attori – nei confronti della stilizzazione e del linguaggio in versi dell'originale: così il testo appare qualcosa di particolare» (3003; la traduzione è mia). Niente mostra più chiaramente di queste scene la differenza tra la rappresentazione ‘idealistica’, emozionale di Schiller e quella sarcastica, sobria di Brecht. Il quale mette a punto un meccanismo implacabile, connotato da un ‘realismo’ paradocumentario e insieme autoriflessivo, che lavora a costruire un sottile discorso politico. Brecht, autore attentissimo alla resa della parola, si rivela anche regista che confida nella complessità poetica e nel tessuto immaginifico dell'originale, pur se poi li stravolge. Il suo pezzo di teatro è esito di un'inventiva straordinaria. A tal punto che si potrebbe afferma-

Una coppia di primedonne: Maria ed Elisabetta Maria Maderna

re che il materiale scenico è di Schiller, ma la sua elaborazione e resa finale è interamente di Brecht.

3. Una traduzione performativa

Nel Novecento il senso del classico convive con la contestazione dell'antico. Brecht si è chiesto quali modelli studiare, imitare e, per l'appunto, contestare. Sganciato da ogni rapporto prescrittivo nei confronti di Schiller, ha comunque fornito un esempio di cortocircuito tra canone classico e segno contemporaneo.

Szondi illustrava le vie percorse verso la ricomposizione del dramma in una forma nuova, e nel capitolo «Tentativi di soluzione» (alla crisi) emergeva proprio Brecht (96-101), in cui «si realizza il principio del teatro epico [...], abbandonando l'assolutezza della vecchia forma drammatica» (Cases XVIII). Anche se – come scrive Enrico Groppali – «nasce il sospetto che Schiller abbia scritto involontariamente ciò che oggi si definisce dramma epico, coi personaggi che si limitano a narrare (e non a interpretare) il proprio destino» (XX). In effetti c'è contaminazione dei generi epico e drammatico a evidenziare «il carattere [...] sperimentale, quasi, di *Maria Stuarda*» (Crescenzi IX).

E «il teatro postdrammatico [può] essere considerato un teatro post-epico» (Lehmann, *Un incontro* 9). Non si tratta di un nuovo tipo di drammaturgia, ma di «un modo di utilizzo dei segni a teatro [...] con più presenza che rappresentazione, [...], più processo che risultato, più manifestazione che significato, più energia che informazione» (Lehmann, *Il teatro postdrammatico* 94). Brecht esibisce quindi «segni teatrali postdrammatici», direbbe Lehmann (91), tipici di una ricerca che include esperienze e percorsi più vicini a noi, ma che annovera fra i suoi interessi «anche i rapporti con la dimensione storica» (Guccini 227). È quindi significativo il testo, ovviamente, ma anche la scena, di fronte alla quale si esige una nuova collocazione.

Il *remake* di Brecht ha contribuito a stimolare una sperimentazione con un testo e la sua messinscena, inventando – a seconda di una variazione culturale ben precisa – un'azione performativa, nel senso inteso da Erika Fischer-Lichte. Il performativo, cioè, come nuova frontiera del teatro che riesce a render conto del «passaggio dall'opera [...] all'evento» (40). Già nelle avanguardie storiche – e nelle Neoavanguardie, dalla seconda metà del Novecento, fino ad includere tante esperienze di ricerca contemporanea – c'era il recupero di una teatralità per così dire circolare, alla ricerca di un totale sincretismo spettacolare. Il fenomeno performativo sfrutta valori estetici multiespressivi, ma anche, chiaramente, il ricorso al linguaggio del corpo; «aspire to create a broadly understood artistic language [...] by its multiple codes» (Cascetta 9). La scena di Schiller nella versione brechtiana è stata utilizzata, come in tante operazioni performative, come dispositivo per una sperimentazione sui linguaggi della scena: il testo è presentato come materiale di lavoro. Si tratta di un metodo che Brecht aveva già sperimentato con Charles Laughton allestendo l'edizione americana del *Galileo*: la recitazione era diventata, tra l'altro, un metodo di traduzione (Brecht aveva una scarsa conoscenza dell'inglese, e Laughton non parlava tedesco – Bucciardini 40). Il teatro dell'era scientifica – per dirla in termini brechtiani – non poteva vivere al di fuori di una continua verifica sperimentale: era, ed è, possibile scrivere di teatro «solo mediante esercitazioni pratiche, stando a contatto con un palcoscenico» (Brecht, *Diario* 39).

La lite delle pescivendole sembrerebbe richiamare la teatralità coinvolgente della *Maria Stuarda*, in cui un susseguirsi di situazioni diverse chiamava direttamente in causa lo spettatore (Crescenzi VII), ma si tratta invece di uno 'spettacolo' che rende nota la sua presenza, istituisce un'apertura nella narrazione, una separazione tra lo sguardo e gli eventi. Strania, diventando brillante esperienza cerebrale. E come Maria trasformava la detenzione in «un (altro) palcoscenico, uguale e simmetrico» (Groppali XIX) a quello della corte inglese, così Brecht

Una coppia di primedonne: Maria ed Elisabetta Maria Maderna

sfrutta in senso metateatrale l'allenamento a un modo di 'stare in scena' che possa indagare i confini dell'atto rappresentativo.

La figura della regina 'martire' era stata adottata da tanti autori europei nei secoli XVII e XVIII. Schiller riscrive, ispirandosi alla tragedia classica, i contenuti di un vero e proprio mito moderno: piega – operazione a quei tempi radicale – «le regole del teatro antico alla rappresentazione della modernità» (Crescenzi VI). Brecht compie, da parte sua, un doppio esperimento, che si pone come ripresa e insieme come aggiornamento. Si tratta di mettere in prospettiva se stessi attraverso l'alterità degli antichi. È proprio la distanza (termine caro a Brecht) a consentire agli scrittori classici quella paradigmaticità che li rende sempre presenti. E che avranno sempre bisogno di quelli che sono stati definiti i riscrittori degli scrittori.

4. Bibliografia

- Brecht, Bertolt. *Diario di lavoro*, a cura di Werner Hecht, trad. Bianca Zagari, Einaudi, 1976.
- . "Übungsstücke für Schauspieler. Parallelszenen." *Gesammelte Werke*, vol. VII, Suhrkamp, 1967, pp. 3001-13.
- Bucciantini, Massimo. *Un Galileo a Milano*. Einaudi, 2017.
- Cascetta, Annamaria. "Introduction to the Theatre towards Performance." *Comunicazioni Sociali*, vol. 36, no. 1, 2014, pp. 5-12.
- Cases, Cesare. Introduzione. *Teoria del dramma moderno (1880-1950)*, di Peter Szondi, trad. Cesare Cases, Einaudi, 1962, pp. VII-XXXVI.
- Crescenzi, Luca. Introduzione. *Maria Stuart*, di Friedrich Schiller, trad. Luca Crescenzi, Mondadori, 1994, pp. V-XVII.
- Fischer-Lichte, Erika. *Estetica del performativo. Una teoria del teatro e dell'arte*, a cura di Tancredi Gusman, trad. Tancredi Gusman e Simona Paparelli, Carocci, 2014.
- Groppali, Enrico. Introduzione. *Die Räuber, Don Carlos, Maria Stuart*, di Friedrich Schiller, trad. Enrico Groppali, Garzanti, 1991, pp. VII-XXIII.
- Guccini, Gerardo. "Lehmann e l'Italia." *Il teatro postdrammatico*, di Hans-Thies Lehmann, trad. Sonia Antinori, Cue Press, 2017, pp. 226-34.
- Hermann, Hans-Peter. *Friedrich Schiller: Maria Stuart*. Diesterweg, 1989.
- Klotz, Volker. *Geschlossene und offene Form im Drama*. Hanser, 1969.
- Lehmann, Hans-Thies. "Un incontro. Discussione sul teatro popolare, l'iper-regia, il chortheater, Brecht, Crimp, Kane, l'attore e il post-postdrammatico." *Prove di drammaturgia*, vol. 15, no. 1, 2010, pp. 8-11.
- . *Il teatro postdrammatico*. Cue Press, 2017.
- Ponti, Maria Donatella. Nota introduttiva. *Maria Stuart*, di Friedrich Schiller, trad. Maria Donatella Ponti, Einaudi, 1969, pp. V-VII.
- Sautermeister, Gert. "Maria Stuart. Ästhetik, Seelenkunde, historisch-gesellschaftlicher Ort." *Schillers Dramen. Neue Interpretationen*, a cura di Walter Hinderer, Reclam, 1979, pp. 124-216.
- Schiller, Friedrich. *Nationalausgabe der Werke und Briefe*, vol. XXV, Hermann Böhlau Nachfolger, 1941.

Una coppia di primedonne: Maria ed Elisabetta
Maria Maderna

Szondi, Peter. *Teoria del dramma moderno (1880-1950)*, trad. Cesare Cases, Einaudi, 1962.

Tierno, Pino. "Il sogno (o l'incubo) del traduttore: servo di scena o autore-ombra?" *Hystrio*,
vol. 28, no. 4, 2016, pp. 14-15.