

ENCICLOPEDIA DELLO SPETTACOLO



CASA EDITRICE LE MASCHERE
ROMA

DRAMATURG. - Con questo termine si designa nei paesi di lingua tedesca, a partire dal Settecento, il collab. stabile di una comp. o di un teatro al quale sia affidata la messa a punto dei testi in vista della rappresentazione.

Accanto a questa sua principale funzione il D. ha però svolto, in epoche passate, anche compiti diversi. Lessing ad es., che fu D. (o, come allora pure si diceva, Dramaturg) del Nationalth. di Amburgo nel 1767-68, ebbe anche l'incarico di consigliere artistico degli attori e di tramite fra il teatro e il pubblico (cfr. la *Hamburgische Dramaturgie*). La funzione assolta da Schiller al Nationalth. di Mannheim (1783-84), meno aperta verso il puntuale intervento tecnico in sede drammaturgica (tenne una sola relazione su *Kronau und Albertine*, rielab. anon. dal franc.), fu più vicina, semmai, a quella del «poeta di teatro», dovendo egli alimentare il repert. con un determinato numero di drammi ogni anno. Di assai maggior peso appare in confronto l'attività di D. svolta da Immermann e Tieck risp. a Düsseldorf e Dresda. Con Goethe la libertà del D. nel rielaborare i testi destinati alla rapp. raggiunge il massimo. Intorno alla metà dell'Ottocento l'ATL, indicativo anche in questa materia, così definisce i compiti del D.: «Il D. istruisce autori e attori; ai primi traccia le regole, nella misura in cui esistono e sono riconosciute come tali; e aiuta i secondi alla comprensione delle opere controllando il modo in cui essi le hanno concepite e le ricreano. Analogamente egli opera sul pubblico, aiutandolo a raggiungere il punto di vista dal quale esso deve considerare l'opera drammatica; gliene illustra la parte storica e gli fornisce nozioni sugli usi e costumi del paese in cui essa è ambientata, chiarendo anche il suo rapporto con la tendenza poetica» (vol. III, pp. 59-60). In seguito la funzione del D. si è andata sempre più restringendo a quella di «lettore» che sceglie quei lavori che più appaiono adatti al teatro, agli attori, al pubblico (ed essenzialmente in tal senso vige anche nei teatri d'opera); contro questa situazione hanno reagito vigorosamente le forze migliori del teatro tedesco, e nel 1920 Max Herrmann-Neisse chiedeva che il D. fosse reintegrato nella sua vera funzione creatrice, che è di letterato, storico e teatrante ad un tempo (cfr. *Der Dramaturg*, in *Die neue Bühne. Eine Forderung*, Dresda 1920, p. 55 sgg.). Oggi al D. spetta il compito quanto mai importante di alimentare il repert. del teatro o della comp. proponendo i testi più consoni, adattandoli alle mutevoli esigenze del palcoscenico, del pubblico, degli attori, guidando questi ultimi (con suggerimenti, talvolta anche con relazioni scritte) nella giusta interpr. dello spirito di ciascun lavoro. Tale compito è stato svolto non di rado, negli ultimi 30 anni, da figure di spicco della letteratura dramm. tedesca: Brecht al Deutsches Th. con M. Reinhardt, e in questo secondo dopo guerra Günther Weisenborn allo Hebbel-Th. di Berlino, per fare soltanto due nomi. Pa. C.

Secondo il modello tedesco, la figura del D. è presente nei teatri cechi e slovacchi. In Polonia vi corrisponde il «kierownik literacki» (direttore letterario), mentre nell'URSS le sue funzioni sono divise tra il dir. del repertorio («zavedujuščij repertuarnoj čast'ju») e il dir. letterario («zavedujuščij literaturnoj čast'ju»).

DRAMMA. - 1. Il sostantivo «d.» e l'aggettivo «drammatico» si sono applicati e si applicano a tutti quei componimenti letterari, i cui personaggi si manifestano direttamente (in azione e dialogo) anziché indirettamente (in forma epica e narrativa); definizione risalente ad Aristotele, il quale introduce il concetto di *δράμα* (azione scenica) in base all'etimologia da *δράω* («agisco»), e *δρῶντες* («persone che agiscono»).

Voci di tramite dotto, esse sono pervenute alle varie lingue europee dal greco (*δράμα*, -ατος «fatto, azione, azione scenica»; *δραματικός* «relativo a *δράμα*»), direttamente o indirettamente attraverso il lat. tardo *drama*, -atis (sec. IV, Ausonio), *dramaticus* (sec. V, Diomedes), appunto nell'originaria accezione generica di «azione scenica» e «relativo all'azione scenica», assumendo poi a mano a mano in ciascuna lingua, in dipendenza dalla particolare storia

delle rispettive forme teatrali e dalla diversa situazione terminologica conseguente, determinazioni nuove e più o meno differenziate.

Per quanto riguarda l'ital. (cfr. *DEI*, Prati), le più antiche attestazioni delle due parole, nel senso detto, sembrano risalire non oltre il sec. XVI (Benedetto Varchi, 1503-65; *drama* in Leonardo Salviati, 1540-89). Sull'Alfacci, il primo componimento qualificato d. è l'*Ermete generoso* di A. Laurenzi (1606) e i primi «drammi musicali» sarebbero quelli di Chiabrera (*Amore sbandito*, *Il Pianto d'Orfeo*, *Origlia* ecc., tutti del 1622); mentre il Peri parla di «poesia drammatica» nelle pref. alle *Musiche nell'Euridice*. Più tardi (sec. XVIII) si annette a d. anche il significato, d'origine francese, di un particolare genere dramm. (v. § 2): e prob. da allora si andrà delineando pure una contrapposizione *drammatico-comico* (accanto, s'intende, a quella classica e tradizionale *tragico-comico*). Inoltre oggi l'aggettivo *drammatico* si applica a tutto ciò che si riferisce al teatro di prosa, specie in contrapposto al teatro cosiddetto lirico ovvero musicale (opera, operetta, ecc.). Così per *lavoro drammatico* s'intende un qualsiasi testo destinato alla scena di prosa (tragedia, commedia, dramma, farsa, ecc.), ma è locuzione invalsa solo parzialmente nell'uso e che non può dirsi un esatto equivalente di termini onnicomprensivi come il fr. *pièce*, l'ingl. *play*, lo sp. *pieza*, il portoghese *peça*, il russo *p'esa*, il ted. *Stück*, il ceco *hra*, il polacco *gra*.

Più recente è invece il fr. *drame* (1707, Lesage), ladove si può giungere sino al sec. XIV (Le Fèvre) per l'aggettivo *dramatique*, che però rimane raro fino al sec. XVII (cfr. Bloch-Wartburg, Dauzat, ecc.). In ingl. (*drama*) e in ted. (*Drama*), il termine, per gli storici e gli studiosi, indica anche la letteratura drammatica in contrapposto alle arti interpretative e sceniche (*theatre*, *stage*; *Schauspiel*, *Theater*); così in altre lingue, con limiti meno precisi; v. STORIOGRAFIA E CRITICA.

L. Sq. e E. Vu.

2. Genere del teatro dramm. (dal fr. *drame*), evolutosi come forma a sé stante nella seconda metà del Settecento, da alcune forme miste (tragicommedia ecc.) e dal teatro sentimentale o larmoyant, e giunto a piena maturità con Ibsen. Dall'Ottocento avanzato, d. si trova genericamente usato per indicare un componimento teatrale di tono serio.

Le regole classiche per cui il teatro dramm. occidentale è stato essenzialmente diviso in due grandi branche, tragedia e commedia, riservavano alla prima la trattazione di argomenti che riguardavano eroi appartenenti alle supreme classi sociali (sovrani, principi, ottimati: donde la loro qualifica di «personaggi»), e lasciavano alla seconda la rappresentazione dei ceti inferiori, ossia medi (borghesi) e infimi. A ciò si collegava l'altro concetto, che solo le vicende di nobili eroi potevano esser degne di «pietà e terrore», quelle relative a persone di più modeste classi non potendo servire se non a suscitare il riso. In pratica, quest'ultimo criterio fu contraddetto fin dalle origini del teatro: e si pensi non solo al d. satiresco, dove si rideva anche degli dei, ma a certe tragedie d'Euripide, che mescolano al tragico più note comiche. Non altrettanto avvenne per il primo criterio: sino all'età moderna la tragedia è rimasta, per eccellenza, il regno dei «personaggi». È col secolo XVI che si hanno le prime contaminazioni dei due generi in questo senso; e si cominciano a portare sulla scena vicende di una umanità comune, media, «borghese», per trarne vere e proprie situazioni tragiche, svelandone il pathos, l'angoscia, la pietosa e anche eroica sconfitta.

I più antichi esemplari del genere sono prob. quelli dell'Inghilterra elisabettiana. Nell'ultimo decennio del Cinquecento la scena londinese mirava a soddisfare nel gran pubblico dei teatri il gusto, esasperato dalla letteratura picaresca e dalla prosa narrativa e satirica, per i fatti di cronaca nera in genere, e in particolare per i celebri delitti dell'epoca;

un personaggio rappresentato, al contrario la sua costante, manovrata: presenza: non più interprete ma rapsodo, non più uno col carattere da recitare bensì critico degli aspetti immanenti negativi di esso, l'attore, liberando se stesso dall'immedesimazione emotiva che finisce sempre per giustificare l'attuale stato di cose (capitalistico), libera anche, secondo il *Kleines organon für das Theater* di Brecht, lo spettacolo dal medesimo tabù e ne sviluppa la coscienza critica. Le sue azioni teatrali a quadri, che coprono spesso un periodo di lustri (*Mutter Courage* va dal 1624 al 1636. *Das Leben Galileo Galilei* dal 1609 al 1642), Brecht vuole prescindere dagli effetti psicologici complessi della d. borghese e ripristinare le situazioni teatrali elementari basate su scelte, su propositi, sulla commedia nella commedia, inserendo arie cantate con attori che così si «straniano» dai propri personaggi al servizio del music-hall, facendo ricorso alle convenzioni stilistiche e visive del teatro cinese, a cantastorie che narrano le vicende, usando mezzi di palcoscenico fra i più moderni (revolve, le proiezioni, gli effetti sonori registrati e deformati al servizio di una d. elaboratissima che ha, si direbbe, l'aspetto di sembrare primitiva, e che introduce nella cultura ascetica del *Lehrstück* caratteri popolaristici, pittoreschi, orientaleggianti).

CONCLUSIONE. - L'estetica crociana ha voluto porre fine agli antichi vanti scolastici (Aristotele, Orazio) di una «superiorità» del dramma nei confronti degli altri «generi», delle moderne asserzioni della sua «inferiorità» di fronte alla cosiddetta «arte pura». La riduzione dei vari «generi» a un unico genere lirico ha invalidato tutti i precetti formulati nelle vecchie «poetiche», alle quali oggi non si riconosce più un valore storico e documentario, sottintendendo la piena libertà espressiva per tutti.

Un altro canto, la libertà tecnica pressoché sconfinata del dramma moderno è praticamente favorita dalla moltiplicazione dei mezzi di rappresentazione, sia umani (geniali registi, virtuosità di attori di svariatissima prova) sia scenotecnici (oggi ingegnosi e sovrabbondanti).

La libertà drammaturgica non è tuttavia senza limiti; senza ricadere nella poetica dei «generi», va osservato che il dramma è legato ancor oggi, come ai tempi di Eschilo, alla natura di spettacolo mirante a un'impressione unitaria, offerto cioè nel giro di alcune ore, da un più o meno numeroso gruppo d'attori, a un pubblico. Per il dramma si richiede uno speciale processo di condensazione: più sintetico di quello, ad es., del romanzo con le sue digressioni, ecc. È vero che, contro l'ammonimento di Goethe, il drammaturgo e regista, il quale escludeva la rappr. di opere concepite originariamente per la scena, i registi moderni non compiaciuti di trasportare in teatro testi di qualsiasi natura, purché dialogati o dialogabili: e v'abbiamo conosciuto non solo la 2ª parte del *Faust*, ma capitoli di romanzi, saggi di Platone e di Leopardi, ecc. Senonché a cotanti elementi, qualunque sia il loro esito, rimane sempre un difetto d'eccezione. Per quanto i mezzi di trasmettere la poesia d'un'opera dramm. a una collettività di spettatori siano circoscritti a certe contingenze in cui i vecchi drammaturghi crederanno esaurirli, è ovvio che essi debbano essere comunque adeguati a un tale scopo. Un'evidente tendenza se ne ha considerando le nuove forme che una vicenda è stata in novella o in romanzo assume, quando si voglia trasferirla sulla scena: si paragoni, per citare un es. fra i più popolari, il testo del rom. di Dumas fils *La Dame aux Camélias* con la fortunatissima comm. omon.; oppure, per gli italiani, si consideri un racconto del nostro novelliere spoglio e sintetico (più «obiettivo», più vicino al romanzo), *Cavalleria rusticana* di Verga, e si veda in quali termini egli l'abbia modificato e costretto per lo spett. teatrale. È possibile che anche a questa esigenza di essenzialità, di prospettiva e di sintesi, si debba quella certa monotonia di argomenti accusata nel teatro dai suoi detrattori; i quali sostengono che i suoi motivi siano per secoli se non per millenni, sempre gli stessi: gli stessi soggetti e personaggi, sia da Menandro e Plauto, alla commedia del Rinascimento, alla commedia dell'arte, alla commedia dell'età barocca; Ottocento, sempre la stessa questione dell'adulterio; in tutto il nostro Novecento, la stessa ossessione del problema della conoscenza, delle apparenze vane, della vita inconsistente, della rivolta. Ma una tale povertà d'esteriore inventiva non è caratteristica del solo dramma: anche nel poema epico, anche nella novellistica ricorrono, da Occidente a Oriente, motivi sempre simili se non identici. L'importante è lo spirito che il poeta, nel servirsi, vi trasfonde, è il senso che ne esprime: che cosa diventa la commedia del valletto intrigante, da Plauto a Beaumarchais? che cosa significa un adulterio per Machiavelli o per Molière, per Dumas fils o per Ibsen, per Giacosa o per Pirandello? La bravura tanto decantata dai mestieranti nel suscitare e intrattenere l'interesse d'un pubblico all'esito d'un «fatto» è, in verità, virtù assai relativa; ché il pubblico (come il bambino) prende gusto, più che alla novità d'una trama ignota, ai modi con cui è svolta una già nota; gli antichi trattavano nella tragedia sempre gli stessi, notissimi soggetti; e della commedia spesso esprimevano in anticipo, col prologo, l'argomento agli spettatori. Ripetiamo per contro che proprio ai materiali limiti della scena si deve, accanto alle lamentate esclusioni e costrizioni, quella concentrata potenza che è la suprema virtù del dramma.

S. d'A. e L. Sq.

DRAMMATURGO (dal gr. *δραματουργός*; fr. *dramaturge*; ingl. *dramatist*; russo *dramaturg*; sp. *dramaturgo*; ted. *Dramatiker*). - Genericamente, è lo scrittore di drammi, cioè di testi letterari destinati alla scena o comunque stesi in forma dialogica e contenenti una azione (v. DRAMMA, § 1). L'equivalente ital. più usato è «autore drammatico» (fr. *auteur dramatique*; ingl. *playwright*; sp. *autor dramático*; russo *dramaticheskij avtor*; ted. *dramatischer Autor* [desueto] o *Bühnenschriftsteller*), mentre un riferimento al genere è in «commediografo» e «tragediografo» (anche «trageda», desueto).

Lasciando da parte la questione se il d. sia o no da considerare il vero autore dell'intero spett. dramm., cui concorrono altri artisti e artigiani della scena, va qui stabilito che ove pur si faccia risalire l'origine dello spett. all'azione rituale, mimetica o caricaturale dell'attore (sacerdote, mimo, istrione) precedente alla stesura d'un testo, il d. acquista un posto preminente nella gerarchia teatrale, da quando si serve dell'attore come d'uno strumento umano per tradurre in realtà concreta, davanti a un pubblico, la vicenda da lui ideata. Questa preminenza varia nel tempo secondo la considerazione in cui è tenuta la professione del d.: proprio lo sviluppo storico di tale professione, nei suoi rapporti con la società, il mondo del teatro, il diritto, è l'oggetto della presente voce.

1. ANTICHITÀ CLASSICA. - La posizione del d. nel mondo greco è connessa col carattere religioso degli spett., che in Atene si tenevano in forma di gara nelle 4 solennità dionisiache. Il poeta dramm., sia che dovesse avere la cittadinanza ateniese (Pickard-Cambridge), sia che potesse essere un meteco (Navarre), indirizzava all'arconte la richiesta di presentarsi ai concorsi, chiedendo un coro (*αἰτεῖν χορόν*). Contrariamente a qualche affermazione di scoliasti (Schol. Ar. *Nub.* 510, 530), i poeti potevano concorrere prima dei 30 o 40 anni (Eschilo, n. nel 525 a. C., partecipò alle gare fin dal 500), ma solo eccezionalmente nell'efebia (è il caso di Menandro), data la proibizione agli efebi di lasciare il servizio militare, prestato lontano da Atene. Il nome del poeta era, di regola, noto; la rappr. d'un lavoro sotto altro nome poteva avvenire: a) per la diffidenza d'un esordiente nelle proprie forze; b) per il desiderio d'evitare noie e guai; c) per il desiderio d'un poeta famoso di «lanciare» il figlio (Aristofane diede le ultime 2 comm. sotto il nome del figlio Araro; Sofocle scrisse una trag. per il figlio Iofonte); d) per l'ambizione letteraria d'un ricco, che comprava un dramma da un poeta povero.

La ricompensa del d. consisteva all'origine, secondo la tradizione, in un premio in natura (un capro per i tragediografi, un panier di fichi e una giara di vino per i commediografi); quando in Atene furono stabilite le gare ufficiali, il poeta vincitore riceveva in teatro, dopo la proclamazione dell'araldo, una semplice corona d'edera. Tuttavia, a questo privilegio onorifico si accompagnava un onorario in moneta, corrisposto dallo Stato ai poeti in misura a noi ignota, ma certo proporzionale al posto da ciascuno ottenuto nella gra-



(fot. EdS)

« L'Auteur-sifflé ». Incis. edita da Martinet, sec. XIX. - Cambridge, Coll. H. R. Beard.

duatoria della competizione (Schol. Ar. *Ran.* 367, *Eccl.* 102; Hesych. s. v. *μισθός*). Nelle gare ditirambiche istituite da Licurgo al Pireo, l'onorario era di 10 mine per il primo coro, 8 per il secondo, 6 per il terzo (Plut. *orat.* X, 842 A). Sappiamo da Aristofane (*Ran.* 367 e Schol.) che verso la fine del sec. V l'ammontare dei premi fu ridotta dai tesoriери Archino e Agirrio. Indubbiamente però gli onorari dovevano essere forti (Navarre) data la complessità del lavoro dei d.: almeno fino a Eschilo, all'inizio del sec. V, il d. era insieme autore del testo e della mus., maestro di danza, regista e protagonista dello spettacolo. Sofocle per primo si dispensò, pare a causa della debolezza della sua voce, dal sostenere i ruoli principali nei suoi drammi (tuttavia apparve anch'egli in scena). Euripide non partecipò mai personalmente alla rappr. dei suoi drammi. Gli autori dramm. del sec. IV si confinarono sempre più nella parte letteraria del loro mestiere, abbandonando l'istruzione dei cori ad agenti speciali (*ὑποδιδάσκαλοι* o semplicemente *διδάσκαλοι*) e disinteressandosi della messinscena: mutato lo spirito dei tempi, essi non si sentirono più sacerdoti d'un rito, né maestri del loro popolo o interpreti d'una problematica etica, religiosa, sociale.

La posizione del d. nel mondo greco fu sempre di onore e di preminenza: Pickard-Cambridge paragona il posto del poeta tragico nella stima popolare a quello di un oratore o di un generale. I re stranieri si contesero l'onore di ospitare i grandi tragici e comici alle loro corti. Eschilo fu due volte da Ierone di Siracusa, Euripide morì a Pella alla corte di Archelao di Macedonia, dove negli ultimi anni del sec. V fu anche Agatone, Filemone si recò dopo il 327 alla corte di Tolomeo Soter, che a lungo ma inutilmente invitò anche Menandro.

A Roma gli spett. teatrali, anche se si svolsero in occasione di feste religiose pubbliche o private, persero, insieme alla connessione col culto di Bacco, il carattere di celebrazione sacrale, assumendo tono profano. Ciò spiega la scarsa considerazione sociale nella quale erano tenuti autori e attori. Nessun romano d'alto ceto avrebbe ritenuto conve-

niente scrivere per il teatro; nel periodo più fiorente del teatro latino, gli autori furono quasi esclusivamente stranieri o liberti (Livio Andronico, Ennio, Plauto, Terenzio). Quando, nel 240 a. C., Livio Andronico fece rappresentare a Roma la prima comm. e la prima trag. imitate dal greco, dovè improvvisare una comp. in cui egli fungeva da autore, regista e attore. I d. ebbero dunque agl'inizi, come i greci, una notevole complessità di funzioni; molto presto però si formarono comp. teatrali il cui capo (dominus gregis) ereditò dal poeta le funzioni di regista e attore principale, accentrando via via nelle sue mani tutta l'organizzazione degli spett. (al poeta restò, pare, l'incarico di distribuire le parti; la mus. e la danza erano opera di un compositore speciale: Marciopore per Plauto, Flacco per Terenzio). Perciò l'organizzatore dei giochi (in quelli pubblici l'edile curule, in quelli privati lo stesso donatore) trattava direttamente col capocomico, cui spettava la scelta del dramma e il suo acquisto dal poeta; in caso d'insuccesso egli doveva restituire il denaro ricevuto. Naturalmente, nella scelta dell'opera il capocomico-attore si preoccupava soprattutto d'incontrare il favore del pubblico e di mettere in rilievo il suo talento. Qualche volta, tuttavia, si consultavano competenti: ai tempi di Cicerone, Sp. Mecio Tarpa esercitò più o meno ufficialmente la funzione di censore o critico di opere drammatiche.

Molto controverso è il problema dei diritti posseduti dai d. sulle loro opere. W. Becker (*De Romanorum censura scaenica*, p. 21 sgg.), W. Ihne (*Quaestiones Terentianae*, p. 11), L. Friedländer (nel *Manuel des antiquités romaines* di J. Marquardt e T. Mommsen, trad. G. Humbert, Parigi 1889-90, XIII, p. 304 sgg.), O. Navarre (s. v. *histrio*, in Daremberg e Saglio) pensano che al tempo di Terenzio gli autori restassero sempre padroni della propria opera. C. F. Gysar (*Über den Zustand der Römischen Bühne in Zeitalter des Cicero*, in *Allgemeine Schulzeitung*, 1832, p. 338) ritiene che l'autore ricevesse a tutte le rapp. il prezzo che aveva avuto per la prima. K. Dziatsko (in *RhM*, XXII) osserva che, anche se l'opera continuava ad appartenere all'autore, poiché un vecchio dramma non aveva più valore né per l'edile né per il popolo, il permesso di replica, che l'impr. chiedeva al poeta, era un semplice atto di deferenza (l'autorizzazione fu rifiutata una sola volta, per l'*He-cyra* di Terenzio, con grande sorpresa di Ambivio Turpione). F. Ritschl (*Parergon Plautinorum Terentianorumque*, Lipsia 1845, p. 331 sgg.) pensa invece che il lavoro dramm., una volta acquistato, appartenesse all'impresario. E. Du-Méril (*Histoire de la comédie*, Parigi 1864-69, II, p. 347 sgg.) crede di poter concludere che nell'antichità non vi era il concetto di proprietà letteraria. I copisti trascrivevano i mss. come loro sembrava meglio, e vendevano le copie senza render conto all'autore. L'edile non aveva diritti esclusivi su quelle che aveva comprato, e l'autore dal canto suo non rinunciava a disporre una seconda volta di quelle che aveva già venduto. Se l'impr. che voleva riprendere un lavoro era in possesso del ms. non doveva chiedere alcun permesso; se però doveva richiederlo al poeta, questi aveva tutto il diritto di venderlo una seconda volta.

Un altro punto non chiaro è l'esistenza o meno di concorsi teatrali per d. a Roma. Certamente le gare non vi erano ancora ai tempi di Plauto, in cui si rappresentava una sola comm. al giorno, e più tardi, anche se vennero istituite, come pare, non ebbero mai grande importanza. Molto accese furono invece le competizioni fra le comp. teatrali, e forse proprio a queste si riferiscono le testimonianze che possediamo (O. Ribbeck, *Rom. Tragödie*, Lipsia 1875, p. 669 sgg.). Dalle comp. teatrali si devono distinguere i collegia e le sodalitates degli artifices scaenici, che erano associazioni di carattere religioso. Il primo es. è il Collegium scribarum histrionumque fondato nel tempio di Minerva sull'Aventino da Livio Andronico, in seguito a un privilegio concessogli dallo Stato come ringraziamento per un inno propiziatorio composto dal poeta durante la seconda guerra punica. Tale assoc. divenne nel I sec. a. C., secondo Valerio Massimo, una specie di accademia o tribunale critico in materia di poesia.

2. MEDIO EVO. - Nel dramma liturgico e nel primo dramma sacro in volgare, il d. (come in certo teatro orientale) è quasi sempre anonimo: l'autore lavora a un fine,

prima che estetico, religioso, preoccupato soprattutto di fornire ai sacerdoti improvvisatisi attori, e poi agli artigiani delle confraternite e delle corporazioni, un pretesto edificante (cfr. Du Ménil, *Les origines latines du théâtre moderne*, Lipsia-Parigi 1897, pp. 81-82). Nel sec. XII si compie tuttavia una sorta di rivoluzione. Se per un dramma semi-liturgico francese, *Jen d'Adam*, è possibile ricostruire la figura e la cultura letteraria dell'ignoto d., «clerc à n'en pas douter» (G. Cohen, *Hist. de la mise en scène dans le théâtre religieux franç. du Moyen-âge*, nuova ed. Parigi 1951, p. 55 sgg.), per altri drammi l'autore («fatiste», «originateur», «fabricateur selon les arts de rhétorique», «versificateur», ecc.) comincia a uscire dall'anonimato. Cohen, che riunisce molti nomi di autori dramm., ripartendoli secondo le loro professioni, può elencare 4 «auteurs dramatiques de profession vivant de leurs œuvres» (op. cit., p. 179). P. Sadron (*Notes sur l'organisation des représentations théâtrales en France au Moyen-âge, in Mélanges d'hist. du théâtre du Moyen-âge et de la Renaissance offerts à G. Cohen*, Parigi 1950, pp. 205-18) suffraga l'ipotesi che la qualifica di «fatiste» si applichi al rimaneggiatore e arrangiatore di testi già rapp., mentre «originateur» sarebbe l'autore di opere originali. A entrambi, il dramma è commissionato per una rappr. determinata; il copione dev'essere approvato dalle autorità organizzatrici dello spett., e sottosta a controlli di censura. Le noie legali o extralegali (multe, bastonature, arresti) a cui va incontro il d., specie laico, si attenuano col crescere dell'interesse del pubblico per gli spett., e cedono il posto ai lauti compensi richiesti da autori di grido per la collab. a copioni locali (è il gustoso caso di maître Chevalet, ricostruito da Cohen, op. cit., p. 189 sg.). L'autore d'un testo di successo ne vende inoltre varie copie a organizzazioni diverse da quella commissionante, variando abilmente l'inesauribile tema del cammino dell'umanità dal Paradiso terrestre alla valle di Giosafat. La personalità dell'autore si sorprende soprattutto nei «soggetti» nuovi o d'ispirazione giullaresca (fra gl'interpreti sono i professionisti dell'istrionismo nomade, che hanno spesso un ruolo indiretto di d.) introdotti in quelle parti comiche che originariamente discendono dall'epis. evangelico delle tre donne con l'unguentario, e da un'intuizione ingenua del mondo infernale.

Nell'organizzazione del teatro sacro italiano, basata sulle confraternite e compagnie di devozione, fino al 1400 fu uso «affidare la redazione de' copioni a gente da dozzina, reclutata alla meglio tra' confratelli» (De Bartholomaeis, p. 397). Dalla moltitudine anon. dei riduttori e compilatori e rimatori emerge a tratti una figura indistinta come «lo proposto di Santa Cristina» di un laudario orvietano; giganteggia un solo artista creatore, Jacopone da Todi, che però ci appare avulso dalla routine dei Disciplinati («Jacopone s'incontra con il teatro, non vi nasce dentro e matura... è, prima e dopo, uomo di devozione ed è, prima e dopo, letterato»: Apollonio). Dalla seconda metà del sec. XIV, a Firenze, «al lavoro collettivo e anonimo succede il lavoro individuale» (De Bartholomaeis), e appare, tra le altre, la figura e la firma di Feo Belcari.

Quanto al teatro medievale iberico, gli autori di autos (pervenuti in gran copia anonimi) ricevevano commissioni e compensi dai Capitoli delle cattedrali o dalle corporazioni artigiane organizzatrici delle processioni (specie del Corpus Domini). Più tardi, quando le autorità municipali si sostituirono per ragioni di ordine pubblico (censura) alle autorità religiose e alle corporazioni artigiane nell'allestimento delle feste, esse si assunsero, fra le altre spese, anche quella dei compensi agli autori di autos e farsas e istituirono premi («joyas») per i testi migliori.

3. ETA MODERNA. — In Italia, fino alla metà del sec. XVI, la vita teatrale non offre, a chi voglia scrivere per le scene, neppure un embrione di struttura organizzata. Restano sempre vive le manifestazioni popolari-religiose delle sacre rappr.; accanto a esse sorge il dilettantismo cortigiano della Rinascenza. I letterati che vivono presso le corti, da Poliziano fino ad Ariosto e Tasso, non sono che funzionari a disposizione per varie incombenze: incaricati di scrivere lavori dramm., ricevono per essi un premio a forfait, nell'ambito dei loro normali compensi. Sorte le Accademie, «gli eruditi si fecero autori... poi,



(fot. EdS)

«L'Auteur applaudi». Incis. edita da Martinet, sec. XIX. — Cambridge, Coll. H. R. Beard.

quando l'attenzione intorno a loro crebbe, accettarono anch'essi il vincolo che la presenza attiva di un uditorio impone al commediografo» (Apollonio). Ma alle origini italiane della professione del d. in età moderna incontriamo la stessa personalità antiaccademica che campeggia alle origini della professione dell'attore: il Ruzante (v.), la cui opera come nessun'altra «documenta la situazione in cui viene a trovarsi un teatrante nei primi decenni del Cinquecento» (id.).

Spiriti indipendenti come Machiavelli e Bruno scrivono i loro capolavori senza prospettiva concreta di rappresentazione, fuori sia dell'ambito cortigiano che del nascente professionismo scenico. Con quest'ultimo, coi comici dell'Arte, l'Italia del secondo Cinquecento apre anche nello spettacolo l'età barocca, nella quale il teatro si avvia a diventare un vero e proprio affare. Alla dittatura degli attori nomadi si contrappone per oltre un secolo soltanto il prestigio di opere isolate (*Il Pastor fido*), e troviamo il d. nell'ufficio precario di fornitore saltuario di copioni alle comp. dell'arte, anzi soprattutto di riduttore e adattatore di tragici-comm. spagnole da farcire con episodi di maschere. Quando sorgono, a Venezia, Napoli e poi altrove, i primi teatri regolari, e lo spettacolo diventa fatto quotidiano dalla vita cittadina, si precisano le funzioni del «poeta di compagnia». Egli è scritturato per un periodo determinato affinché fornisca commedie, butti giù all'impronto gl'innumerabili scampoli drammaturgici d'uso (prologhi, complimenti, congedi, ecc.), rimaneggi, adatt, «accomodi» ma ancora e soprattutto affinché vari e «regoli» i canovacci dell'Arte.

Al tempo di Goldoni «i diritti di autore si potevano far valere soltanto per mezzo di un privilegio concesso dalla autorità ed entro la giurisdizione di quella»: nel 1752, dopo la scissione di Goldoni dalla sua comp., Medebac «se la intese con lo stampatore Bettinelli» per una pubbl. «a loro vantaggio, poiché aveva presso di sé i copioni di trentadue commedie» (A. Gentile, *Carlo Goldoni e gli attori*, Trieste 1951, p. 22). Lo stesso Goldoni offre l'esempio

delle condizioni di vita d'un autore di successo nel Settecento. Abbandonato il Medebac, egli si conquistò, attraverso un contratto con F. Vendramin (pubbl., con relativo carteggio, da D. Mantovani, *C. Goldoni e il T. di S. Luca*, Milano 1885), una condizione « plus lucrative et plus honorable » (*Memoirs*, II, 17) e una situazione di monopolio nella vita teatrale veneziana, ma dovè assumersi anche, oltre quelli d'autore, pensati obblighi registici, che poté abbandonare solo nel '56, in una revisione del contratto. A condizioni assai meno convenienti lavorava, trent'anni dopo, un autore minore ma fortunato come C. Federici, che fu agli stipendi della comp. Pellandì a partire dal 1787. Del resto, per quanto ormai la professione del d. fosse fermamente stabilita, il procacciarsi da vivere scrivendo per il teatro era ancora considerato non dignitoso e nella nobile famiglia Gozzi, Gaspare ne rimproverava il fratello Carlo. Ogni scopo di lucro esulava, naturalmente, dall'attività di V. Alfieri (v.), che a ogni costo cercava di ottenere interpr. aderenti delle sue trag.; attore-dilettante egli stesso ed eccellente lettore delle sue trag., era assai severo coi suoi interpreti, non risparmiando loro aspre scene anche in pubblico, disapprovando comp. stantie (quella di Medebac) e incoraggiando chi ricercava un nuovo stile di recitazione (come Morrocchesi), rifiutando di farsi in pratica dir. d'attori ma lasciando chiare indicazioni circa una vagheggiata riforma dello stile e dell'organizzazione teatrale.

L'uso di chiamare gli autori alla ribalta con applausi venne in Italia dalla Francia. Goldoni lo scoprì a Parigi, e registrò nei *Mémoires* che, al contrario, « on n'appelle pas les poètes en Italie sur la scène pour les compliments » (3^a p., 16); poco tempo dopo, già C. Federici dichiarava lietamente che per la sua *Pace del Pruth* « fu acclamato a piene voci l'autore » (cfr. *Il libro delle confessioni* raccolte da G. Costetti, Roma 1888, dove ne parla F. Martini a p. 146); nel corso dell'Ottocento, fino ai primi del Novecento, l'uso degenerò: si chiamava l'autore più volte durante gli atti, spesso solo per una battuta felice, interrompendo le scene, onde, per es., l'ameno « arrivo di Giuseppe Giacosa in kraus nero, nel castello di Diana d'Alteno, dopo che il signore di Pennino e di Monsoprano ha vinto, innanzi al corteo degli scudieri e de' valletti, la gran gara degli indovinelli » (F. Martini, *Al teatro*, 2^a ed. Firenze, s.a., p. 287).

Fondata nel 1882 a Milano, e subito ben instradata da Marco Praga, in tre quarti di secolo la Soc. Italiana degli Autori (cui poi aderirono gli Editori, e che comprende anche i Compositori) ha raggiunto un'efficienza e una potenza che la pongono fra le più forti del mondo. La storia della SIAE, dai primi difficili anni della lotta contro la potente agenzia d'importazione di Re Riccardi, dall'incarico di riscuotere il diritto erariale per conto dello Stato italiano (1921) al trasferimento della sede a Roma (1925), dalla nuova legislazione sul diritto di autore (1941) alla modernizzazione dei servizi nel secondo dopoguerra, è reperibile in *S. I. A. E., 75 anni di attività* (Roma 1957).

In Francia, con l'affermarsi degli attori professionisti nel XVI sec., il d. è in posizione subordinata, al soldo delle comp. nomadi per scrivere lavori su ordinazioni o pagato a forfait per ogni lavoro. Caso illustre quello di Alexandre Hardy (v.), che abbandonò agì e carriera per farsi autore-attore, « poète à gages » pagato a forfait (100 « Livres tournois » per ogni « poème ») al seguito delle comp. di Valleran le Conte, Bellerose, Deschamps i quali divennero altresì proprietari di mss. (Hardy poté pubblicarne pochissimi). Secondo i Frères Parfaict (*Hist. du théâtre franc.*, Parigi 1748, VII, pp. 429-30) fu Tristan che nel 1653 fece adottare un compenso a percentuale (limitato a un primo periodo di repliche) per *Les Rivaies* del suo protetto Quinault. Gli immensi successi di Corneille trasformarono la posizione del d. in quella d'interprete d'un'epoca, conteso dai teatri e lautamente pagato. Nei 3 teatri parigini attivi nella seconda metà del Seicento, l'Hôtel de Bourgogne (sovvenzionato dal re) per la tragedia, il Palais-Royal (con la comp. di Molière) per la commedia, il Marais per le « pièces à machines », un successo medio si aggirava sulle 10 repl., un trionfo toccava le 40. R. Picard (*La carrière de Jean Racine*, Parigi 1956) valuta gl'introidi di Racine a una media fra 1.200 e 2.500 livres per ogni trag. della maturità, sia che il compenso fosse a forfait sia « à parts »; e calcola a 200-300 livres il

forfait medio versatogli dall'editore. A proposito dei diritti di stampa, soltanto intorno a quest'epoca fu superato il pregiudizio che fosse « une honte » per un poeta farsi pagare. Intervenevano inoltre, sotto varie forme, le pensioni della corte. Corneille, Racine, Molière, Quinault morirono ricchi.

Fondata la Comédie, i rapporti fra gli autori e la comp. stabile furono fissati da appositi « règlements », modificati poi nel 1697, 1757, 1766, ecc. (cfr. Des Essarts, *Les trois théâtres de Paris*, Parigi 1777). La nuova pièce era letta nell'« Assemblée générale des comédiens » in presenza dell'autore, che si ritirava durante la « délibération » che avveniva a maggioranza e a voto segreto; se il lavoro era accettato (così com'era, oppure « en correction ») toccava all'autore distribuire le parti « suivant l'emploi et le caractère de chaque acteur ». Gl'incassi, detratte le spese, erano divisi in 18 carature, delle quali 2 toccavano all'autore (se il lavoro era in 5 a.; meno in altri casi) nel solo periodo della « nouveauté de sa pièce », mentre da quando gl'incassi scendevano per due volte sotto un minimo stabilito (550 livres in piena stag. [« depuis la Toussaint jusqu'à Pâques »], 350 « en été », per il règlement del 1617; nel 1757 i minimi furono portati a 1.200 e 800 livres, e via via aggiornati), l'introito spettava interamente agli attori, e si diceva che « la pièce était tombée dans les règles ». Il monopolio della Comédie e del Théâtre Italien (per cui vivevano regole analoghe) obbligava i d. francesi del Settecento ad accettare questa vessatoria situazione d'inferiorità rispetto agli attori avidi e senza scrupoli, diventati ormai « une des nécessités de la vie élégante » (R. Ambard, *La comédie en Provence au XVII^e siècle*, Aix-en-Provence 1957). Un autore rifiutato dai due teatri principali non poteva farsi rappresentare che dai circoli aristocratici privati (i cosiddetti « théâtres de société ») e a corte; ovvero dai teatri della Foire (come Lesage); o infine dalle troupes che giravano in provincia (ed era questo il caso di molti autori-attori), non senza urtare contro altri privilegi e formalità (cfr. M. Fuchs, *La vie théâtrale en province au XVIII^e siècle*, I, Parigi 1933).

Mentre, con l'affermarsi del giornalismo, i d. dovettero fare i conti con l'opinione pubblica facilmente influenzabile, la lotta coi capocomici continuò fino alla fine del secolo (ancora nel 1775 scoppiava l'« affair Mercier », per le reazioni degli attori agli attacchi contenuti nell'« Essai dramatique » di Mercier). Nel 1776, Beaumarchais fu invitato dal maresciallo di Richelieu a verificare la fondatezza delle lagnanze dei d.; non riuscendo (cfr. Fournel, *Curiosités théâtrales*, Parigi 1859) a ottenere i rendiconti esatti delle spese e dell'incassi, chiese, dopo 32 repl. del *Barbier de Séville*, la « note » dei propri averi; rifiutò le 4.506 livres offertegli e dopo aver accettato, per le pressioni di un gentilhomme de la chambre, un rendiconto non firmato, senza alcun valore amministrativo e legale, convocò una riunione di tutti gli autori dramm., dalla quale uscì quell'insieme di nuove regole e dettami, che si usa considerare l'atto di nascita della Société des auteurs dramatiques. Contro l'ostinata inadempienza degli attori, Beaumarchais dimostrò che i conti sottopostigli per il *Barbier* erano irregolari, e pervenne a un nuovo rendiconto, che per comune accordo avrebbe dovuto servire come modello per l'avvenire. In effetti, nel primo Ottocento il teatro della Porte-St-Martin pagava ancora 9 franchi per recita un dramma in 3 o 5 a., oppure dava un forfait di 200 franchi; l'Ambigu, che pagava meglio, arrivava a 48 franchi per sera per una novità in 4 o 5 a. Tuttavia l'azione di Beaumarchais e la « pétition des auteurs » all'Assemblée nazionale (1790) che nel '91 proclamò la « liberté des théâtres », scossero il monopolio della Comédie e del Théâtre Italien, e la concorrenza dei teatri assicurò ai d. le possibilità di trattativa. Si affermava intanto la costumanza (passata poi anche nell'uso del teatro italiano) di rappresentare i lavori dramm. o anonimi, o sotto il nome di battesimo (« de Jean X... »); era il pubblico che gridava, alla fine, « l'auteur! » (« fuori l'autore! ») manifestando approvazione o biasimo (celebre un aneddoto riguardante Dumas fils: dopo il fiasco di un suo lavoro, fece annunciare che l'autore era Alexandre Dumas, e il pubblico gridò: « lequel? »).

L'iniziativa di Beaumarchais fu ripresa da Scribe intorno al 1827, e con la creazione della Société des auteurs et compositeurs dramatiques (7 mar. 1829) l'indipendenza del d. e il suo diritto a non essere privato dei frutti del suo

ingegno entrarono nella coscienza giuridica dei nostri tempi.

Alle origini del teatro iberico moderno troviamo 2 d. cortigiani: Juan del Encina (1469-1529), autore, reg. e attore delle sue egloghe, ospite dei duchi d'Alba e poi, a Roma, di Alessandro VI e Giulio II; e Gil Vicente (1470?-1536?), che in Portogallo scrive, allestisce e interpreta i suoi autos alla corte di Emanuele I e di Giovanni III, ricevendo benefici dalla regina madre. Un abate beneficiario della chiesa di S. Tomas è invece Lucas Fernandez (1474-1572) che nell'ambito delle sue funzioni di sacerdote e di musico (insegna mus. all'Univ. di Salamanca) scrive e mette in scena (ma non interpreta) i suoi lavori, che continuano la tradizione del teatro liturgico spagnolo.

Con Lope de Rueda (1510-65) si apre una nuova epoca per il teatro iberico, e anche il d. assume nuova fisionomia. Nasce la figura dell'«autor de comedias», un capocomico di «mojigangas» e «gargarillas» (comp. nomade), che può essere scrittore ma può anche solo rimaneggiare, adattare e rappresentare testi altrui (specie le egloghe e farse di Encina, Fernandez, Gil Vicente ed epigoni, divenute di dominio pubblico dopo la stampa). Lope de Rueda fa tutta la carriera del comico fino a divenire «autor»: nel 1554 la sua comp. è scelta da D. Antonio Alonso Pimentel conte di Benavente per i festeggiamenti in onore di Filippo II: Lope, impr., capocomico e autore, recita suoi «pasos».

Cervantes, romanziere e poeta, scrive invece le sue comm. senza far parte di nessuna comp.: non è quindi «autor». Riesce a far rappresentare a Madrid *Los Tratos de Argel*, *La Destrucción de Numancia*, *La Batalla naval* e altre comm., ma queste appaiono superate all'apparire del prodigioso Lope de Vega; per diffondere i suoi lavori, rifiutati dagl'impr., Cervantes vende a uno stampatore, rinunziando a ulteriori diritti, le sue *Ocho comedias* e i suoi *Ocho entremeses*. Al tempo di Lope il d. non interviene più come attore, e neanche come regista, e si limita a dare istruzioni per le rappr., affidate, alla corte spagnola, a una vera schiera di registi. Inoltre, Lope pubblica i suoi drammi presso vari stampatori ricevendo un compenso (25 partes del suo teatro pubbl. in vita). Lo stesso si dica per Calderón i cui autos sacramentales si rappresentano all'aperto con effetti spettacolosi. Fino a tutto il Settecento, i teatri di corte («reais sitios»), nei dintorni di Madrid, godono di un privilegio, per il quale possono accaparrarsi non solo i migliori attori, ma anche gli autori di successo, compensandoli con stipendi e poi con pensioni. Il riconoscimento esplicito del diritto di proprietà intellettuale risale al decreto del 10 giu. 1813 (sul modello della legge francese 19 genn. 1791), modificato il 10 genn. 1879 e tuttora in vigore. Tale legge stabilì che non si può eseguire nessun lavoro senza il permesso dell'autore, il quale ha il diritto di assistere alle prove e di esigere almeno 3 repliche salvo il caso di un fiasco. Nell'Ottocento, con l'affermarsi del genere chico, della zarzuela, e insomma del teatro leggero con mus., si formano ditte di autori specializzati in questa prod. commerciale, che spesso intervengono anche nella messinscena.

In Gran Bretagna, i primi nomi di autori dramm. compaiono con le moralities (specie di carattere polemico), con gli interludes, e col teatro scolastico (soprattutto a Oxford e Cambridge). Gli autori di questo periodo (Tudor fino a Enrico VIII) sono ecclesiastici (riformati o meno), educatori, cortigiani, politici, legulei, ecc.; alla figura del professionista si avvicina di più John Heywood, cortigiano, cantante, addetto ai divertimenti reali e autore di interludes. La figura del d. comincia a delinearsi col periodo elisabettiano. L'autore è compensato a forfait, e solo nel caso che sia anche attore (come Shakespeare) ha una quota degl'incassi. Proprietaria del lavoro è la comp., e depositario ne è il bookkeeper; talvolta copie dei lavori sono vendute sottomano, o uno spettatore («reporter») ne trascrive il testo di nascosto. Con la pubbl. autorizzata (secondo le regole della London Stationers' Comp.; cfr. ampie notizie di W. W. Gregg, *The Shakespeare First Folio*, Oxford 1955) o piratesca (cfr. A. W. Pollard, *Shakespeare's Fight with the Pirates...*, 2ª ed. Cambridge 1920), il lavoro diventa di dominio pubblico. Dopo la Restaurazione i d. ebbero rapporti non più tanto col Master of the Revels quanto con l'ufficio del Lord Chamberlain, censore ufficiale, e coi detentori del monopolio teatrale

londinese, D'Avenant e Killigrew, che compravano i lavori a forfait o stipendiavano un autore (J. Dryden ottenne da Killigrew un contratto per 3 drammi l'anno). Cominciò l'uso della «author's night», o beneficiata (v.): detratte le spese, l'incasso della 3ª sera (per scrittori molto affermati come Goldsmith o il dr. Johnson anche della 6ª e 9ª sera) era devoluto all'autore. Ma il d. rimaneva senz'alcuna tutela, nelle mani degli attori e degl'impresari: i sorpresi degli attori del Drury Lane nei confronti di un autore (non nominato) sono gustosamente denunciati in un libello del 1702, *A Comparison between the Two Stages*, attribuito ai sostenitori di un teatro rivale (il Lincoln's Inn Fields). Verso la fine del XVIII sec., si era ancora al sistema a forfait. Quanto alla pubblicazione, nel 1709 l'Act of 8 Anne aveva fondato il principio del copyright, limitato a 21 anni, poi variamente modificato ed esteso. Contemporaneamente all'azione di Scribe in Francia, J. R. Planché dette vita in Inghilterra a un movimento per il riconoscimento del diritto di proprietà dell'autore teatrale, e nel 1832-33 il Parlamento approvò un Copyright Bill (il «Bulwer Lytton's Act») che proteggeva anche dal punto di vista della rappr. i lavori scritti dopo il 1833; nessuna protezione era ancora possibile in provincia o in America, e si restava ancora nell'uso del compenso forfettario. Tom Taylor non ricevè che 150 sterline per *Our American Cousin*, un successo di cassetta che portò 20.000 sterline all'impresa; Douglas Jerrold non ebbe che 70 sterline per *Black-Eyed Susan*. Intorno al 1850, i d. meglio pagati lavoravano per un salario annuale, come autori aggregati a un teatro (house authors), e oltre a provvedere i nuovi lavori quando occorre, adattavano i classici e i successi parigini che, debitamente ritoccati, riempivano i teatri ottocenteschi (non soltanto in Inghilterra, ma anche in Spagna e in Italia). W. G. Wills, per es., era impiegato da Bateman al Lyceum con un salario di 300 sterline annue, con un contratto per 5 anni, e altre 100 sterline per l'affitto di 5 anni di ogni comm. accettata. Si suole indicare in Dion Boucicault il primo d. inglese che sia effettivamente riuscito a farsi pagare a percentuale (per *The Colleen Bawn*, 1860), incassando così cento volte di più; l'uso invalso dopo il 1880. Dopo altri decenni di giurisprudenza oscillante (cfr. *Oxford Companion*, s. v. Copyright red. da M. E. Barber) l'intera materia fu regolamentata dal Copyright Act del 1911.

In Germania, fino nell'Ottocento il diritto di rappr. era legato all'acquisto di un ms., mentre la rappr. di un testo a stampa era libera a chiunque. Né il pagamento dei mss. avveniva regolarmente, anzi si limitava spesso al risarcimento delle spese di materiale e di copiatura (documenti, relativi all'epoca di Goethe, nell'Arch. teatrale di Weimar; sui compensi di Schiller v. DRAMATURGO): il pagamento di un lavoro era considerato ancora un avvilimento della dignità dello scrittore. Il compenso era corrisposto, di solito, a forfait: Bauernfeld ebbe 50 talleri per la sua comm. *Das Liebesverbot*, che riempì per anni i teatri. Inoltre, la sovrabbondanza di tradd. dal repert. francese, e la grande quantità di versioni di uno stesso lavoro che venivano offerte contemporaneamente tenevano molto basse le tariffe. La legge prussiana dell'11 mag. 1837 (estesa nel '41 a tutta la Confederazione germanica) stabilì che la rappr. di lavori non a stampa dipendesse dal beneplacito degli autori, e che questo diritto si trasmettesse ai suoi eredi fino a 10 anni dopo la morte; restava inteso che la stampa di un lavoro equivaleva alla decadenza da qualsiasi diritto d'autore. Nel 1846, in Austria, si aggiunse una clausola (adottata nel '75 anche in Germania) per cui questa disposizione non aveva vigore ove l'ed. recasse la dicitura: «stampato come manoscritto». Una legge dell'11 giu. 1870 volle proteggere gli autori contro le ristampe e le rappr. abusive di lavori, estendendo questa protezione sino a 30 anni dopo la morte dell'autore (in Austria, 10 anni).

Verso la metà del secolo i più importanti teatri privati introdussero la consuetudine della beneficiata: l'incasso della 10ª rappr. andava a favore dell'autore (al Thaliath. di Amburgo, a partire dal 1843, si devolveva all'autore la metà dell'incasso dell'8ª, 20ª, 30ª ecc. rappr.). Gli Hoftheater avevano un d. stabile, il «Theaterdichter», che riceveva uno stipendio fisso integrato da un compenso a forfait per ogni nuovo lavoro (Raupach, a Berlino, 600 talleri più 60). La radicale conquista che sancì, in Germania come altrove,

(da *Le Théâtre*, 1911)

Dranem interprete di Sganarelle nel *Médecin malgré lui* di Molière (Parigi, Odéon, 1910).

il diritto dell'autore a una percentuale sugli incassi, fu la fondazione della Genossenschaft dramatischer Autoren und Komponisten (1871).

In Russia fino alla metà dell'Ottocento gli autori vivevano esercitando altre professioni (per es. Fonvizin era traduttore del Collegio degli Esteri) e per le loro opere venivano compensati con doni dell'imperatore o dell'imperatrice. Fra il 1840 e il '50, il Malyj T. di Mosca comincia a pagare a forfait i vaudevillistes; nel 1865-70 Ostrovskij si batte per il pagamento a percentuale, e dà vita alla Soc. degli autori dramm. russi: col contemporaneo fiorire delle comp. di giro, quella del d. divenuta una vera professione. La Rivoluzione d'ottobre sulle prime abolì la percentuale, ristabilendo l'onorario a forfait (Majakovskij non riceveva compenso per *Misterija-Buff*, Lunačarskij intervenne per farglielo pagare); con la NEP si tornò alla percentuale. L'URSS non aderisce alla convenzione internaz. del copyright, e quindi non compensa i d. stranieri (a meno che essi non si rechino in URSS).

Anche negli S. U. l'autore dramm. si configura come professionista solo nella seconda metà del XIX sec. Nonostante il Copyright Act del 1790 manca a lungo una protezione giuridica e i compensi sono minimi o nulli. Più vicini al professionismo appaiono (verso la fine del XVIII e agli inizi del XIX sec.) J. H. Payne e W. Dunlap; tuttavia l'attività di scrittore era per entrambi un corollario della loro attività teatrale (risp. di attore e d'impresario). Ancora nel 1886, Belasco otteneva un compenso settimanale, non propriamente una percentuale. Si arrivò finalmente, nel 1887, all'International Copyright Agreement, e nel 1909 all'American Copyright Act, che sconfissero la pirateria. Nel 1926, i d. americani strapparono agli impresari il famoso Minimum Basic Agreement, e dettero grande forza alla loro assoc., la Dramatists' Guild, fondata nel 1921.

La rapida occhiata da noi gettata sull'evoluzione della figura del d. nei principali paesi porta alla conclusione che solo nel nostro secolo se ne definisce in pieno l'aspetto professionistico, con tutte le conseguenze sociali e artistiche che questo comporta. « Il commediografo bohémien del 1850 » (scrive R. Findlater, in *The Unholy Trade*, Londra 1952, cap. 8), « esaurito dal troppo lavoro, poco pagato, che metteva

insieme alla meglio le commedie arrotondando le proprie rendite col giornalismo di vario genere, era un personaggio insignificante nel mondo letterario o elegante dell'epoca... prendeva ordini, di solito, dall'impresario e dal primattore; il suo rapporto verso il romanziere somigliava molto a quello della ballerina di fila rispetto alla prima ballerina. Oggi, il d. è spesso laureato, e ha una sua posizione nel gran mondo. Può anche appartenere per nascita all'alta borghesia, oppure può essere arrivato con le proprie opere ad appartenervi... E questo, naturalmente, influisce sul genere di commedie che scrive per guadagnarsi il pane ».

La circolazione internazionale dei lavori di successo, tutelata dalla International Copyright Union (1896, fino alle recenti Convenzioni di Berna e Ginevra), e i nuovi campi di lavoro (cinema, Radio, TV) aperti ai d., ne hanno fatto dei normali professionisti, che in ogni nazione si associano in sindacati di categoria, si proteggono in vari modi contro l'eccessiva importazione di comm. straniere, affidano il collocamento delle proprie opere a potenti agenzie, godono attraverso le società degli autori di provvidenze sociali e di pensioni, chiedono allo Stato particolari agevolazioni fiscali e premi per le comp. che rappresentano novità nazionali, come in Italia, ottengono che la tecnica drammaturgica entri nell'insegnamento universitario come in USA (contro l'eccessiva specializzazione che può conseguire sembrano lottare figure isolate di uomini di teatro completi, come B. Brecht).

Va ripetuto, inoltre, che in ogni epoca e in ogni paese i d. non sono stati solo i creatori di originali favole sceniche: una gran parte della loro attività si è rivolta a tradurre, ridurre, elaborare, imitare il repertorio già affermato, secondo i gusti del pubblico e le richieste degli attori e degli impresari. Oggi quest'attività, sempre al limite del reato di plagio, ha suscitato, per l'inevitabile disarmonia delle leggi, una giurisprudenza molto complessa (cfr. A. Lindey, *Plagiarism and Originality*, New York 1952). Anche la collaborazione, nelle sue svariate forme, apre una ricca casistica, legata storicamente alle strutture produttive (per es., per il teatro francese del secondo Ottocento, ove fioriva la collab., cfr. G. Bureau, *Le théâtre et sa législation*, Parigi 1898, pp. 389-97). Nell'organizzazione teatrale dei paesi tedeschi e slavi s'è imposta via via, dalla fine del Settecento a oggi, la figura del Dramaturg (v.), curatore del repert., che in genere è egli stesso un autore drammatico.

DRANEM (anagr. di [ARMAND] MÉNARD). - Artista francese di caffè-concerto, vaudeville, operetta e cinema, n. a Parigi il 23 mag. 1869, m. ivi il 13 ott. 1935.

Figlio d'un artigiano gioielliere, debuttò il 4 apr. 1894 all'Électric-Concert, il locale del Champ-de-Mars, come artista comico nei ruoli di Polin (macchiette militari), per passare al Concert de l'Époque. Nel 1895, al Concert Parisien, era il numero 2, dopo un certo Feste e prima di Mayol. In quell'anno abbandonò l'uniforme militare per adottare il suo costume caratteristico: giacchetta corta marrone, pantaloni gialli altrettanto striminziti a quadretti verdi, che lasciavano vedere le calze, un copricapo di feltro stinto, un paio di scarpacce da soldato, capelli rossi, un enorme nodo di cravatta rosso geranio. Nell'anno seguente fu al Divan Japonais, dove il suo estro trovò il successo definitivo. Passò poi all'Alcazar Léon Dux, al Petit Casino, agli Ambassadeurs, e il 2 sett. 1899, debuttò all'Eldorado, dove restò più di 20 anni, a incarnarvi con arte purissima un tipo di fantoccio malaccorto e semi-idioti: modello di infinite imitazioni e parodie. Lo stesso Petrolini dovè a lui qualche spunto: fu D. che per primo si presentò una sera alla ribalta dell'Eldorado, trascinandosi dietro una filza di salsicce e cantando:

J'ai acheté des saucissons
et je m'en vante...

I suoi ritornelli e canzoni furono popolari in tutta Parigi: *Fils du Gnaff*, *Allumez marche*, *Bonsoir M'ssieurs Dames*, *Je m'balance*, *Petronille tu sens la menthe*, *Boîte à clous*, *La Grosse Julie*, *Chasseurs*, *Sachez chasser*, *V'la l'Prétameur*, *Avec mon ocarina*, *L'Art culinaire*, *L'Enfant du cordonnier*, *Cinq o' Clock Tea* e soprattutto *Les P'tits pois*, il suo grande trionfo:

ENCICLOPEDIA
DELLO
SPETTACOLO



VOLUME IV
DAG - FAM