

Premessa

Questo libro vuole rimettere al centro dell'analisi alcuni testi teatrali novecenteschi debitori di una riflessione sul tragico di matrice classica, ma destinati poi a tenere conto dell'avvenuta nascita del dramma moderno, shakespeariano, ed approdati infine a risultati originali.

La scelta è tesa a dimostrare che nel momento stesso in cui questi testi recuperano i loro modelli ne riaffermano non solo la valenza in senso assoluto, ma individuano in essi la capacità di riuso del codice, sia esso costituito da un tema, da un personaggio, da una storia od anche da un linguaggio, quello ad esempio del mito.

È mia convinzione che l'attualità del tragico sulla scena non si realizza attraverso la modifica (finanche, talvolta, allo stravolgimento) dell'ambientazione, della cronologia e dei costumi come icona di un tempo e di un luogo diversi, nel tentativo di dimostrare che ambienti o epoche più familiari allo spettatore possano giustificare la ripresa di un testo a torto considerato troppo lontano nel tempo dalla sensibilità contemporanea: se c'è, la modernità è insita nel testo stesso, nell'insieme di tutte le sue componenti, quindi nella ricchezza di molteplici letture.

Uno dei caratteri comuni alle varie opere che hanno determinato le mie scelte è dato dalla presenza in esse, dichiarata esplicitamente, del rimando al modello. I titoli, le citazioni, i personaggi vogliono che si colga subito il punto di partenza, sia esso un personaggio o un soggetto. L'«angoscia dell'influenza» è qui ribaltata in «volontà della ripresa». Anche questo è un tratto della modernità, della necessità tutta novecentesca di evidenziare il modello e stabilire con esso una sorta di dialogo a distanza. Ciò non significa che sempre si possa parlare di riscrittura nel senso che si dà solitamente a questo termine, ossia di riadattamento di un modello attra-

verso la ripresa di fatti o persone in modo lineare: per questo ho cercato di esemplificare diverse tipologie di confronto. La riconversione comunque non deve mai essere semplice riposizionamento del personaggio o della storia in strutture nuove, piuttosto deve esaltare la capacità del modello di proporre un linguaggio spendibile dentro un'altra opera originale e autonoma, ma anche saper traghettare la validità di quel linguaggio in un nuovo contesto.

Questa è la vera rottura di una rappresentazione del passato come chiusa, cristallizzata. Ossia: le diverse forme in cui il nuovo testo si disarticola dal modello esaltano la continuità di valore, profilandone insieme altre possibili significazioni e decretandone così il continuo rigenerarsi.

Introduzione

La definizione di «tragedia moderna» figura come sottotitolo nella *Città morta* di Gabriele d'Annunzio e la più ovvia interpretazione al riguardo sembra quella di una storia tragica ricollocata in epoca contemporanea. Per un altro grande drammaturgo dello stesso periodo, Luigi Pirandello, la dizione «tragedia» è riservata soltanto a tre opere: *Enrico IV*, *La vita che ti diedi*, *Diana e la Tuda*. Eppure molte sono le storie tragiche nella produzione del drammaturgo siciliano, per le quali tuttavia egli non ha avvertito la necessità di una tale sottotitolatura. Occorrerà pertanto riflettere su questo dato. Si potrebbe pensare alla denominazione di tragedia come testo privo di qualsiasi forma di umorismo, tratto tipico invece del dramma moderno (da quello rinascimentale in poi) che tende a contaminare elementi tragici con tratti di amara comicità. Tuttavia è ben difficile pensare all'*Enrico IV* come ad un'opera totalmente esente da istanze umoristiche. Si potrebbe allora tornare all'idea della tragedia «moderna» come quella d'ambiente borghese, forma di attualizzazione cioè (con l'abbassamento del contesto sociale) di quella antica, o barocca. Essa si collegherebbe comunque, almeno in d'Annunzio, ad altre e differenti forme di tragedia come nel caso de *La figlia di Jorio*, forme di tragedia cioè che propongono una tipologia autonoma di tragedia moderna ma senza preoccuparsi di precisarlo con un sottotitolo. Queste opere in ogni caso sfuggono o vogliono sfuggire all'uso del termine «dramma» che invece sembra avere progressivamente sostituito quello di tragedia tra la fine del Settecento e i primi del Novecento. Si tratta perciò di indagare sulla persistenza di un nome per verificare se corrisponde effettivamente ad una tenuta di significato e, in questo caso, chiarirne i tratti distintivi rispetto all'uso più ampio della definizione offerta dal termine «dramma». Lo si può considerare come un tentativo di chiarire il

rapporto che si stabilisce con il modello tragico del passato in un secolo in cui avviene una vera deflagrazione delle regole drammaturgiche, intese come compendio di istanze testuali e sceniche. Non si tratta soltanto di una mera questione terminologica: liquidare il tragico moderno come ormai condannato a sopravvivere solo migrando in altri generi letterari appare troppo semplicistico. Il problema esiste ma occorre inquadrarlo, a mio parere, entro confini diversi.

Il periodo cruciale delle mutazioni (per il teatro come d'altronde per tutte le arti) sembra concentrarsi nel primo ventennio del secolo scorso. È lo stesso periodo delle Avanguardie Futuriste, dell'Espressionismo, del Grottesco, di processi anche diversi tra loro ma che comunque tendono alla frantumazione di un concetto unitario del teatro borghese e della sua funzione mimetica nei confronti della realtà.

Dopo questo forte sperimentalismo (sia sulla pagina che sulla scena) nella produzione teatrale tra le due guerre mondiali affiorano testi anomali, drammi che affrontano nuove tematiche e spesso destinati a riscuotere un immediato quanto breve successo.

La consacrazione del teatro di parola come essenza del genere teatrale caratterizza le conclusioni di questo periodo e i nuovi drammaturghi sembrano consolidare l'omaggio al maggior autore contemporaneo, Luigi Pirandello, che muore nel 1937 e si propone come modello forte per i suoi successori. Un dramma di parola che si innesta sulle radici del triangolo familiare post-unitario, con tutte le contraddizioni che la filosofia e la storia del nuovo secolo avevano offerto alla creatività e all'esperienza individuale.

Dagli anni Quaranta in poi si assiste anche al recupero su vasta scala di proposte tradizionali, sia italiane che straniere, grazie anche all'avvento del teatro di regia, arrivato ad intaccare quell'equilibrio tra autore e capocomico che da secoli continuava a resistere in Italia pur tra molte difficoltà, soprattutto in assenza di un teatro nazionale, dal momento che erano sempre falliti i vari tentativi di istituirlo. Non si può tralasciare d'altronde il fatto che i rapporti fra grandi attori (o attrici) e drammaturghi avevano sempre denunciato un forte quoziente di instabilità, nonostante la reciproca dipendenza.

Nel contempo si fanno sempre più consistenti le letture sceniche di testi non teatrali da parte dei nuovi registi che si dedicano volentieri, specie nella prima fase di sperimentazione, all'allestimento di brevi testi dialogici, di natura letteraria o filosofica, spaziando dai *Dialoghi* di Platone alle *Operette morali* di Leopardi e su questi

modelli costruendo anche novità destinate alla rappresentazione. A questa prima fase seguirà quella del recupero intensivo del nostro repertorio teatrale più noto, con qualche più rara incursione dentro testi eccentrici, chiamati ogni tanto ad integrare la lettura critica 'recitata' di molti grandi classici.

Da qui si è formato una specie di canone scenico, senza dubbio di valore, promosso dai nostri maggiori talenti registici. Si tratta di un processo che ha dato vita alle varie esperienze dei Teatri Stabili e che prosegue ancora lungo la strada indicata da molti autorevoli operatori di cui alcuni anche oggi attivi, mentre altri sono scomparsi. L'avvicendamento in atto è comunque in molti casi eccellente.

L'unico momento di reale alternativa a questo tipo di teatro nasce intorno al Sessantotto: alla voglia di cambiamento si affianca la crisi degli autori, si aprono dibattiti anche accesi su riviste specializzate come «Sipario», ci si interroga sul ruolo dell'autore, sul concetto di teatro, sulle sue finalità. Nel periodo in cui nascono le messinscene alternative a quelle presentate negli spazi canonici, ossia gli spettacoli allestiti negli scantinati o nelle fabbriche dismesse, si registra anche una maggior attenzione a forme di teatro culturalmente e geograficamente lontane, ispirandosi ad alcuni studi primonovecenteschi di matrice antropologica, primo fra tutti quello di Antonin Artaud e quindi all'idea di un «teatro della crudeltà». Ciò comporta anche un tentativo di recupero della tragedia nel senso più tradizionale da darsi a questo termine: questo recupero si propone come alternativa ad un teatro borghese che avrebbe finalità di puro intrattenimento. Il ripristino di una 'nuova tragedia' vede proprio nella pregnanza della parola scenica il suo punto di forza, che si spinge fino alla ripresa di uno stile alto ricorrendo in alcuni casi all'uso del verso. Si impegnano in questo progetto intorno agli anni Settanta sia Moravia che Pasolini, entrambi spinti dal medesimo intento di denuncia nei confronti del teatro della Chiacchiera o dell'Urlo ma entrambi convinti di dover riformulare l'idea di teatro fornita dalla tragedia antica.

È questo un modo per recuperare l'attenzione anche teorica alla funzione del teatro nel suo complesso, dall'autonomia del testo alla sua messinscena, questione antichissima e mai definitivamente risolta, poiché va a toccare l'essenza stessa del genere. Sia i contributi di Moravia in tal senso che quelli di Pasolini portano a riflettere sulla crisi dell'autore, sulla pratica attoriale e, ciò che qui mi interessa maggiormente, sul concetto di tragico, o meglio, di «tragedia mo-

derna», con scelte che sono identiche da parte di entrambi nel recupero di questo concetto ed insieme del ruolo affidato alla parola, ma assai diverse quanto a soluzioni proposte.

Non è tanto la difesa della componente verbale del testo a risultare importante, dal momento che l'alternanza fra predominio della parola rispetto a quello del gesto o della scenografia o della musica si è sempre periodicamente verificata a teatro, quanto piuttosto l'attenzione rivolta al tragico come scelta assoluta, se pur con evidenti differenze tra l'esperienza più variegata ed eclettica di Moravia e quella di Pasolini, quasi monolitica.

È indubbio comunque che questa esperienza lascia il segno nella storia del nostro teatro novecentesco che, in seguito, si complica e insieme si parcellizza su vari piani tentando di proseguire lungo queste linee che, nel caso del genere teatrale, costringono a far interagire componenti molto diverse tra loro, appartenenti alla sfera della cultura, della politica, dell'arte in generale.

In un panorama di sostanziale tenuta del teatro di regia, si assiste alla sperimentazione di soluzioni diverse, mentre la critica ha intanto maturato strumenti interpretativi assai più raffinati, a partire dall'affermazione dell'analisi semiotica, per proseguire con varie forme di approfondimento ed anche correzioni per non trascurare i valori del testo¹.

Occorre dunque riuscire ad individuare le tappe di un processo novecentesco che tende al recupero della tragedia in quanto tale mantenendo intatte alcune regole di quella classica ma nello stesso tempo creandone, più o meno consapevolmente, una moderna che di quella mantenga alcuni aspetti vuoi verbali, vuoi scenici, vuoi tematici, pur attualizzandone i significati. Si tratta di chiarire insomma alcuni aspetti del teatro tragico del nostro Novecento non ancora sufficientemente illuminati e neppure, talvolta, esclusivamente collocati in senso tecnico entro il genere teatrale e tuttavia indubbiamente ad esso particolarmente vicini.

Questa seconda osservazione vuole giustificare nell'ambito di un'analisi tutta proiettata entro il genere teatrale la presenza di un solo testo che ne esula, pur conservando con il teatro una certa affi-

¹ Alludo al dibattito che si è svolto soprattutto tra gli anni Settanta e Ottanta, con contributi di studiosi di diverse discipline tesi a garantire strumenti adeguati per l'analisi delle diverse componenti (e potenzialità) di un testo teatrale e del suo rapporto con la rappresentazione scenica.

nità: si tratta infatti di un'opera stesa in forma mimetica, i *Dialoghi con Leucò* di Cesare Pavese. Opera indubbiamente significativa per la definizione del tragico verso la metà del secolo scorso e che solo in tempi recenti è stata riletta con più attenzione dalla critica. Questo libro, segnato dal rapporto con il mito da una parte e la guerra dall'altra, può costituire a buon diritto un aspetto esemplare del tragico novecentesco, affine a nuove forme drammaturgiche presenti fin dagli anni Quaranta e caratterizzanti il nascente teatro di regia. Soprattutto la ripresa così forte del mito costringe inevitabilmente ad un confronto con le origini della tragedia, quella stessa che aveva privilegiato le vicende mitiche quale mezzo d'elezione per il teatro-rito di natura politica. E proprio il ricongiungimento tra mito e Storia sembra essere alla base del libro pavesiano.

L'inclusione di un testo non teatrale impone qualche ulteriore corollario. Occorre infatti distinguere la ripresa dei temi mitici *nel* teatro da un lato e dall'altro la fenomenologia del tragico legata al mito, non necessariamente identificabile con un'opera drammaturgica in senso stretto, ma che parte sovente da essa per avviare un discorso più ampio, oltre i confini del genere. Il testo pavesiano si pone come importante ricodificazione del linguaggio mitico in quanto luogo di riflessione poetica e filosofica. Soprattutto sembra avere le stesse origini culturali (e filosofiche appunto) che contraddistinguono il genere tragico nella sua specificità. Tale rilettura del mito ha avuto una messa a fuoco particolarmente intensa nella Germania del XIX secolo². È dal Romanticismo tedesco infatti che sembra avviarsi una rinnovata attenzione sia al recupero filologico della tragedia classica che alla sua rilettura in senso letterario, drammaturgico e filosofico. Hegel ad esempio aveva analizzato una tragedia, l'*Antigone* di Sofocle, nell'ambito di una riflessione fra tragico classico e tragico cristiano, influenzando la coeva e poi successiva interpretazione di quella tragedia e del genere tragico nel suo complesso, come ho già avuto modo di evidenziare in un mio lavoro dedicato al teatro manzoniano³. Verso la

² È molto recente una rassegna complessiva di testi tedeschi composti tra Otto e Novecento analizzati nel loro debito con il modello classico e l'esplicita riproposta: F. Turato, *Eredi ingrati. Mondo germanico e tragedia greca tra nascita del II e apocalisse del III Reich (1871-1945)*, Venezia, Marsilio, 2014.

³ A. Guidotti, *Manzoni teatrale. Le tragedie di Manzoni fra dibattito europeo e fortuna italiana*, Lucca, Pacini Fazzi, 2012, in partic. cfr. il capitolo *Per una nuova forma di tragedia*, pp. 155-60.

fine del secolo le discussioni sembrano bipartirsi tra filologia e filosofia, nel tentativo di distinguere la tragedia dal tragico.

Un'interessante rassegna in proposito è offerta da Peter Szondi nel suo *Saggio sul tragico* che tenta di definire il tema attraverso la filosofia della storia del tragico nella sua essenza e non come genere letterario secondo la poetica aristotelica⁴. Questo richiamo allo studioso ungherese potrebbe aprire un altro discorso, quello della diversa attenzione al genere «tragedia» in quanto tale da un lato e al tema del «tragico» come categoria storica e filosofica dall'altro. Proprio l'anno in cui esce il libro di Szondi (1961) è lo stesso della pubblicazione de *La morte della tragedia* di George Steiner, che cerca di inquadrare ogni tragedia mediante un criterio pseudo-scientifico: se non c'è trascendenza non c'è tragicità, indicandone diversi casi⁵. Mi pare che oggi si siano individuati i limiti di questo libro, che aveva la pretesa di 'ricatalogare' tutta la produzione tragica occidentale, dalle origini alla contemporaneità⁶. Per quanto qui più specificamente interessa, ossia la ripresa primonovecentesca della tragedia in Italia nella sua peculiarità di genere teatrale da un lato e la messa a fuoco del mito nelle sue diverse implicazioni e nuove applicazioni dall'altro, risultano particolarmente utili le pagine dedicate da Szondi all'ultimo ventennio dell'Ottocento e a quella che egli definisce la «transizione» tra i due secoli. Il libro più importante, vero e proprio testo, appunto, di transito per questo argomento, dalla sua pubblicazione in poi, risulta senz'altro la *Nascita della tra-*

⁴ P. Szondi, *Saggio sul tragico* (1961), Torino, Einaudi, 1996.

⁵ Eccone alcuni: quando Dio cessa di esistere e si rimuove l'idea del divino, anche la tragedia smette di esistere; oppure: l'eccessivo impiego del terrore porta al «sensazionale» e non può definirsi «tragedia»; e ancora: se manca la follia non c'è vero stravolgimento del reale e non c'è tragedia; infine: dal momento che l'*Oresteia* è a lieto fine, non è una tragedia (G. Steiner, *La morte della tragedia* (1961), Milano, Garzanti, 1965).

⁶ Per un approfondimento, utile il numero monografico su *Steiner e l'idea di tragico*, in «Discipline filosofiche», VII, 1, 1997. Decisamente ancora oggi più incisivo appare il contributo del giovane Lukàcs che cerca tuttavia di cogliere un altro aspetto del problema qui affrontato, ossia la genesi della tragedia borghese attraverso l'eredità di Schiller e Goethe, o per meglio dire del dramma moderno, destinato a proporsi in parallelo alle forme della tragedia qualitativamente vicina a quella classica (G. Lukàcs, *Il dramma moderno* (pubblicato per la prima volta nel 1967), Milano, SugarCo edizioni, 1976, tre voll.). Né si dimentichi l'ormai classico *Teoria del dramma moderno 1880-1950* dello stesso Szondi (1956) sul percorso di epicizzazione che subisce la tragedia nel diventare dramma, testo sul quale avrò modo di ritornare più avanti. Quest'ultimo inevitabilmente debitore di altre opere, tra le quali in particolare *L'origine del dramma tedesco* di Walter Benjamin.

gedia di Nietzsche. Il filosofo per primo va oltre il testo tragico e il suo attuarsi come evento teatrale per proporre la tragedia classica nella sua possibile accezione estetica, antropologica ed esistenziale. Egli puntava in realtà ad una vera e propria rinascita del genere, secondo lui rivitalizzato anche dalla musica di Wagner che spingeva verso l'esaltazione della componente dionisiaca, idea che contribuì in modo innegabile alla ripresa della tragedia. La sua lettura mira a cogliere in essa, esemplificati, i due concetti schopenhaueriani di volontà e rappresentazione: il mito tragico, grazie alla sfera artistica apollinea, permette il piacere totale della contemplazione «e in pari tempo nega questo piacere e trova un appagamento ancora maggiore nell'annientamento del mondo visibile dell'illusione». La tragedia attica è infatti strutturata in modo che «il coro dionisiaco si scarichi in un mondo apollineo di immagini». Come ben evidenzia ancora Szondi «Schopenhauer scorgeva nelle potenze in lotta nella tragedia quell'unica volontà di cui esse erano manifestazioni; Nietzsche ritiene che Dioniso non cessi mai, almeno fino ad Euripide, di essere l'eroe tragico». Così il dialogo drammatico funziona da oggettivazione di uno stato dionisiaco. Ma Nietzsche prosegue poi oltre Schopenhauer, per il quale anche la tragedia, in quanto prodotto artistico, annienta la volontà e costringe ad una presa di distanza rassegnata. Con il dionisiaco infatti ci si può riappropriare del piacere attraverso i modi in cui questa componente si attua nella tragedia. Anzi, tale piacere è ancora più elevato, perché spezza il dominio della rappresentazione (e quindi il principio di individuazione) riconducendo all'assoluto.

Questa lettura fu rifiutata dall'ortodossia filologica, interprete della tragedia come rito della *polis*, luogo per eccellenza destinato a riflettere la storia e la politica ateniese. Il pensiero di Nietzsche cioè costituirebbe una manipolazione del mito tragico greco applicata sulla tragedia stessa, che si sposterebbe così in un contesto straniente, quello appunto, dionisiaco.

In realtà proprio *La nascita della tragedia* ha determinato a suo tempo una rinascita concreta dei grandi testi classici non solo rivitalizzando quei testi grazie alla loro ripresa sulle scene ma anche e soprattutto per la spinta a recuperare il modello tragico in funzione di una nuova tragedia, che permettesse a quella antica di essere consacrata come modello alto e nel contempo stimolasse gli autori a confrontarsi con nuove pulsioni ed istanze moderne, legate alla

storia e all'evoluzione della società e del pensiero tra i due secoli, ridiscutendo l'essenza stessa del tragico e quindi del suo impiego nella specificità del teatro.

È proprio da questo crogiuolo di ingredienti anche diversi, entro i quali però il modello classico era sempre indispensabile, che si è prodotta la nuova stagione tragica, oltre il mero recupero archeologico. Anche se questo studio si occupa della situazione italiana, occorre ricordare che in tutta Europa tende a manifestarsi il ritorno al tragico, sotto forma di tragedia vera e propria o di dramma. In particolare la visione di Nietzsche ha costituito terreno fertile per la riproposta della tragedia come luogo ineludibile di riflessione dentro e fuori la sfera del genere cui essa appartiene. A lui si deve la sua rinascita accanto alla formula del dramma borghese, che dopo la tragedia romantica sembrava essersi definitivamente imposto fino a relegare la tragedia classica nell'ambito dei soli recuperi archeologici, alla stregua dei tanti generi morti nel corso dei secoli, dal poema cavalleresco al dramma pastorale. Il dramma borghese, raziocinante ed individualistico, sembrava quasi aver assorbito certa sensibilità euripidea. Per questo la visione dionisiaca di Nietzsche, colta soprattutto in Eschilo e Sofocle (ma destinata a protrarsi anche nelle *Baccanti* di Euripide) ha determinato una nuova attenzione e incontrato il favore di chi è stato in questo modo spinto a riprendere il genere della tragedia ritornando a quella antica ma nel contempo rileggendola alla luce di una sua indiscutibile modernità e quindi di un suo recupero in una nuova chiave.

Ciò chiarisce la necessità avvertita, magari non del tutto consapevolmente, di distinguere fra tragedia vera e propria e dramma anche da parte di autori che, come Pirandello, hanno in questo modo etichettato testi di fatto lontanissimi dalla tragedia greca, stimolando così, in ogni caso, al confronto.

Più avanti si vedrà come, dopo le riprese di inizio secolo, altre riflessioni teoriche, filosofiche e più specificamente drammaturgiche, arriveranno ad influenzare le nuove esperienze tragiche.

Proprio a proposito degli inizi del secolo, non si può prescindere dal concedere un ruolo particolarmente significativo a d'Annunzio, che merita un'attenzione speciale per i modi attraverso i quali costruisce anche teoricamente la propria visione sul tema del tragico, e di quello 'a teatro' in particolare.