

«*Me pare nu film*» (Alta e bassa *tragedia*)

Piermario Vescovo

1.

Nei giorni immediatamente precedenti al convegno di cui si pubblicano qui gli atti, era apparsa sui giornali italiani la foto di un medico anestesista, incriminato per una catena di omicidi, balzato alla cronaca, nell'atto di essere condotto in carcere ammanettato, tenendo sotto al braccio – non saprei se perché davvero appassionato a quella lettura o per calcolato esibizionismo – un cofanetto con l'integrale dei Tragici greci (titolo bene in vista, edizioni Newton Compton). Avevo ripensato, dunque, a quello di cui volevo qui parlare, in apertura a un convegno dedicato al tragico, a partire da questa connessione: il libro e l'orrore che nella cronaca che chiamiamo *nera*, con la morbosa attrazione che questa esercita sulla carta stampata e nei servizi televisivi, fa evocare il nome o la categoria di *tragedia*.

Gli esempi della presente rassegna avrebbero voluto essere tanti ma il tempo che ho avuto per pensare a questo intervento e soprattutto per provare qui ad affrontare la questione, anche riprendendo testi e questioni che ho affrontato in precedenti contributi o in ricerche in corso, mi impone di restringere in termini plausibili il campionario.

I miei esempi di partenza non saranno i classici – che restano sullo sfondo o nel libro ora evocato –, ma relativi al riaffiorare nella storia della cultura occidentale di un modello tragico che possiamo definire fondativo, *classico* o senz'altro meglio, a scanso di equivoci, *antico*.

Questa la ragione per cui la storia della codificazione di un "genere tragico" – quella storia che si situa nel teatro tra i secoli XVI e

XVIII – mi interessa, qui e in generale, poco, in quanto storia di un genere normato che ha poco a che fare con la considerazione dei fondamenti della tragedia. E poco mi interessa, parimenti, una definizione della tragedia (e della commedia, di cui mi sono occupato molto di più) nello spazio delle poetiche moderne, diciamo per capirci, neo-aristoteliche. Questo spiega il fatto che la scelta degli esempi che seguiranno si polarizza soprattutto, certo per drastica riduzione ma non per caso, sui terreni della cultura medievale e contemporanea.

Sempre tra le “notificazioni” o dichiarazioni preliminari, voglio anche chiarire sulla soglia che le mie opinioni, o riferimenti teorici, in materia trovano il loro punto di riferimento nell’idea di tragico di René Girard, del “meccanismo vittimario” rappresentato dal capro espiatorio, dal rapporto tra la violenza e il sacro, dal mito inteso come travestimento della violenza fondativa. La mia attuale interrogazione di testi e vicende, per chiarire ancora, si colloca sostanzialmente al di fuori della regolamentazione stilistica e retorica dei cosiddetti “generi”, e privilegia come punti essenziali di riferimento o stelle polari, accanto a Girard, le questioni poste nel celebre, breve, saggio di Walter Benjamin intitolato a *Schicksal und Charakter* e la sua rivisitazione in *Carácter y destin* di Rafael Sánchez Ferlosio, che nell’opposizione (o nella complessa interazione) del destino tragico al carattere comico offrono gli elementi essenziali per la considerazione, a mio avviso, di ogni discorso sulla tragedia e sulla commedia¹.

Mi è ricapitata in mano poco tempo fa, quasi per caso, una delle edizioni de *La nascita della tragedia* di Nietzsche che ho in libreria e ho visto, aprendola (cosa che non ricordavo), di avere appuntato sulla prima pagina del libro proprio una frase di Girard, credo tratta dalla lunga “intervista” che va sotto il titolo di *Delle cose nascoste sin dalla fondazione del mondo*:

¹ Al celeberrimo saggio di Benjamin (1962: 31-38) si aggiunga, ora disponibile anche in traduzione italiana, l’intervento di Rafael Sánchez Ferlosio, pronunciato per il conferimento del Premio Cervantes 2004, in *Carattere e destino*, Ed. Daniele Manera, Torino, Robin Edizioni, 2017: 7-42.

Tutti gli atteggiamenti che non rivelano la vittima fondatrice sono solo degli errori opposti, dei doppi che si rilanciano eternamente la stessa palla senza mai “far centro” e far crollare la struttura del misconoscimento.

Questo, lapidariamente, per l’inutilizzabilità delle categorie dell’apollineo e del dionisiaco, ma, del resto, di una “metafisica da artisti”, aveva già dichiarato per il suo libro giovanile lo stesso Nietzsche nella prefazione (o, secondo il titolo letterale, *Tentativo di autocritica*) del 1866. Così come la struttura mitica nasconde o occulta il fondamento della violenza del sacro, il discorso estetizzante occulta o traveste nella tradizione critica quello stesso fondamento e questo basti per l’assenza di ogni riferimento nel discorso che seguirà – e, in generale, nelle mie considerazioni – al libro di Nietzsche.

2.

Il primo sostanziale esempio di *tragedia*, e di inquadramento del suo significato caratterizzante, si colloca nella tradizione post-antica verso il 1240, nella *Parisiiana poetria* di Giovanni di Garlandia, al centro della presentazione di una connessione tra una forma difficile ed elaborata, particolarmente *alta* della scrittura, e una materia “ripugnante” a cui questa si dedica, in una collocazione cronologica in cui non erano disponibili i tragici greci e nemmeno le tragedie di Seneca erano tornate ancora ad essere lette².

² Cfr. Di Garlandia 1974. Il discorso sulla *tragedia* nel sistema culturale di Dante riprende i miei «*A capta Troja sumit exordium*» (*Euripilo, Ulisse, Diomede, Sinone*), «Lettere Italiane», LXVIII (2016): 223-245; *Antenore e Rifeo: troiani all’Inferno e in Paradiso* («*A capta Troja*» II), «Lettere Italiane», LXIX (2017): 199-220; “«Alta tragedia». Dante, Mussato, Trevet”, «*Moribus antiquis sibi me fecere poetam*». Albertino Mussato nel VII centenario dell’incoronazione poetica (Padova 1315-2015), Eds. Rino Modunutti – Enrico Zucchi, Firenze, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, 2017: 177-197.

Composta in versi (*versifice composita*), la tragedia-campione che il *magister* compone viene presentata quale cimento praticamente senza precedenti di confronto nella tradizione:

Unica vero tragedia scripta fuit quondam ab Ovidio apud Latinos, qui sepulta sub silencio non venit in usum. Hec est secunda tragedia, cuius proprietates diligenter debet notari.

Essendosi perso l'unico esemplare antico del genere (la *Medea* ovidiana), Giovanni si dichiara secondo in assoluto dopo Ovidio, ovvero iniziatore della tragedia moderna. Il maestro non considerava, dunque, né l'*Eneide* di Virgilio (come fa Dante nel XX dell'*Inferno*) né altro poema latino propriamente "tragedia".

Se noi chiamiamo "senecano" il tipo di tragico – orrorifico e truculento – che domina la prova in questione, ciò avviene per una riconduzione retrospettiva, dopo la riscoperta e il ritorno alla centralità culturale del massimo tragico latino, che avviene, non molto dopo, a partire dall'inizio del XIV secolo.

Ma ovidiana resta la determinazione di partenza, anche per Shakespeare, che, pur dentro a una tragedia che più senecana non si può, il *Titus Andronicus*, identifica il tragico col libro che il nipote porge a Tito nel momento del massimo dispiegamento dell'orrore:

TITUS – Lucius, what book is that she tosseth so?
LUCIUS – Grandsire, 'tis Ovid's *Metamorphoseos*,
my mother gave it me.

Un libro in cui Lavinia, violentata e orrendamente mutilata, col taglio della lingua per impedirle di parlare e delle mani per impedirle di scrivere, potrà specchiarsi nella storia di Filomela. Se Filomela, senza lingua, riuscì a ricamare la sua storia, così che la sorella Procne apprestò per il marito, Tereo, violentatore, un banchetto con la carne del loro figlio smembrato; Lavinia, senza lingua e mani, può limitarsi a tracciare sulla sabbia tenendo in bocca un bastone il nome dei suoi carnefici.

La tragedia di Giovanni di Garlandia, a bassissimo tasso di discorso diretto dei personaggi, narra, o canta, l'assedio di una roccaforte: *Duo lotrices*. Due lavandaie si occupano dei sessanta soldati che difendono la città, metà per una, occupandosi dei loro panni e offrendo ad essi altre cure (*lavandi et coeundi* informa l'argomento). Una delle due "ruba" però un soldato all'altra essendosene innamorata e ciò scatena la vendetta della rivale, che trucidava gli amanti nel sonno e apre quindi le porte agli assediati, che compiranno una completa carneficina.

Il testo è notevole e l'assunzione di un ruolo tragico da parte dell'umile lavandaia – nonostante la dichiarazione iniziale di assenza di tragedie antiche di riferimento – viene inverato dai continui richiami che paragonano la donna infuriata a Medea, a Progne, a Fedra, a Clitemnestra, alle Erinni e alle Eumenidi, segno che nella memoria culturale dell'autore, anche se il genere non aveva nella sua memoria precedenti, i personaggi tragici, per via ovidiana, erano indubbiamente presenti come tali («quodlibet ausa nefas, describi digna tragedo»: v.116).

Ora, mi sembra che proprio la trasformazione della lavandaia in Medea o in una delle Erinni svolga il mandato del passaggio dall'uno all'altro livello: dal piano diciamo così comico-realistico dei servizi di pulizia e prostituzione al dispiegamento del tragico tipico dei personaggi alti. L'innalzamento è una questione – più che di appartenenza di classe o di dignità – di accensione del gesto tragico, e nella lingua che lo esprime.

L'evocazione di dettagli di un "fetido" che riguarda la sfera sessuale rappresenta, dentro a questo piano, l'elemento realistico, creaturale nel senso di Auerbach, della dimensione sessuale; anzi col suo "fetore" esso annuncia il dispiego del tragico orrorifico (il sesso della lavandaia è detto *ut hyrcus olens*, condivide, dopo i trenta coiti anzi dopo l'infatuazione non prevista per il soldato dell'altro gruppo, l'odore ripugnante del capro tragico, parimenti fetido):

Dic – ait – o lati pelex infamia mundi,
fedus ut hyrcus olens, meretrix rabiesque canina,

ad coitus nuncquid pauci triginta fuere,
qui tua prerapido pruritu membra fricarent?

[Dimmi un po', razza di traditrice, vergogna del mondo intero, puzzolente come una lurida capra, puttana rabbiosa come una cagna: per soddisfare le tue voglie non bastavano forse trenta, pronti a strofinare le tue membra in preda a un furioso prurito?]

Penso al degrado che Dante fa scontare nel XVIII dell'*Inferno* – trasformandola in *puttana* e in *sozza e scapigliata fante*, che si graffia, accosciata, con *l'unghie merdose* – alla leggiadra e assolutamente positiva, nel contesto della commedia originale, Taide di Terenzio (e chi la descrive è Virgilio, cosa che scandalizzava uno dei maggiori commentatori trecenteschi, Francesco da Buti, per le parole messe in bocca all'altissimo poeta *con incomodità di sermone*). Che altro è questo "trattamento" dantesco – che suppongo originale e assolutamente voluto, rapportato all'originale e non ereditato da fonti medievali intermedie (peraltro mai documentate) – se non il degrado, per capovolgimento tragico del destino e attraverso il dispiego di segni orrorifici, per un personaggio connotato positivamente nella commedia di provenienza, secondo "urbana" leggiadria?

3.

In due celeberrimi luoghi dell'*Inferno* Dante cita il libro che sta componendo e, tra l'uno e l'altro, fa citare da Virgilio stesso il suo libro. La *mia comedia* che *cantar non usa* e poi il giuramento sulle *note* della stessa *comedia* (vale a dire, almeno secondo l'interpretazione che mi pare più fondata, sui *caratteri scritti* del libro) e *l'alta mia tragedia*. La critica mi sembra compatta nell'intendere quel riferimento in senso stilistico, estendendo l'individuazione dell'aggettivo (*alta*) e senza considerare quella che nel medioevo si chiamava "materia". Anche chi crede all'opposizione commedia/tragedia come guida per un sovrasenso morale-allegorico, scorgendo nel "lieto fine" l'orizzonte

della *Commedia*, tende tuttavia a collocare questa allusione solo come indicazione linguistico-stilistica.

Altrove ho già provato a richiamare l'attenzione sul fatto che Virgilio cita la sua *tragedia* in risposta a ciò che Dante gli chiede: di indicargli tra la folla degli indovini e scrutatori del fato che essi vedono passare qualcuno particolarmente *degnò di nota*. E Virgilio gli addita Euripilo, un personaggio che il suo libro cita una sola volta, del tutto secondario, anzi irrilevante, in esso e nella memoria classica:

Ma dimmi, de la gente che procede,
se tu ne vedi alcun degno di nota,
ché solo a ciò la mia mente rifiede». Allor mi disse: «Quel che da la gota
porge la barba in su le spalle brune,
fu – quando Grecia fu di maschi vòta,
sì ch'a pena rimaser per le cune –
augure, e diede 'l punto con Calcanta
in Aulide a tagliar la prima fune.
Euripilo ebbe nome, e così 'l canta
l'alta mia tragedia in alcun loco:
ben lo sai tu che la sai tutta quanta. (XX,103-114)

Non importa qui ricostruire per quali vie Dante metta a carico della coppia Calcante-Euripilo il vaticinio³; importa che la definizione di *tragedia* sia collegata alla voce dell'oracolo di Apollo, che impone ai greci un sacrificio umano per poter salpare dall'Aulide, determinando il favore dei venti, ed iniziare la guerra di Troia. Euripilo è, in realtà, un personaggio connesso a una falsa profezia alla conclusione della guerra, in cui Sinone finge i greci già ripartiti, senza averlo appunto immolato, secondo le parole dell'oracolo che egli dichiara riportate da Euripilo. I greci, ovviamente, sono invece pronti ad espugnare Troia, nascosti dentro al cavallo di legno inventato da Ulisse: la colpa per la quale Dante lo punisce, con Diomede, nel suo Inferno come consigliere fraudolento.

³ Cfr. Vescovo 2016.

Ciò importa – se ho ragione – una diversa polarizzazione della categoria di *tragedia*: *l'Eneide* è sì *alta* per determinazione stilistica, ma “tragica” perché narra la caduta di Troia, in connessione alla voce dell’oracolo e al sacrificio di sangue. Del resto le credenziali che Virgilio declina quando si presenta a Dante sono indubitabili: «Poeta fui, e cantai di quel giusto / figliuol d’Anchise che venne di Troia, / poi che’l superbo Ilión fu combusto» (*Inf.* I,73-75). La distruzione-combustione del *superbo Ilión* rende “tragedia” *l'Eneide* e la sua irradiazione – agli occhi di Dante – “comica”, nel senso ovviamente del lieto-fine e della salvezza cristiana che riguarda quella storia che, appunto, “a capta Troya sumit exordium” (così nella *Monarchia*). *Tragico* è il destino di Enea – nel senso della categoria di Benjamin – che gli impone fuga e partenze al fine della fondazione di Roma, e che non determina la sua personale salvezza né quella del suo autore (entrambi confinati alla zona franca del Limbo)⁴.

Da qui – dalla menzione che ritiene Euripilo “degnò di nota” – si possono leggere gli altri episodi che nell’*Inferno* mettono in campo la “tragedia” troiana: Ulisse e Diomede, come si diceva, che coabitano nella stessa fiamma, puniti per l’invenzione del cavallo («e dentro de la lor fiamma si geme / l’agguato del caval che fé la porta / onde uscì de’ Romani il gentil seme»), ma anche la presenza di un altro personaggio, altrimenti secondario, appunto Sinone: definito *falso greco di Troia*, («Ricorditi, spergiuro, del cavallo / [...] / e sieti reo che tutto il mondo sallo!»): *Inf.* XXX, 118-120).

In ognuno di questi episodi la “tragedia” troiana è messa allo specchio della “tragedia” nella storia contemporanea: gli indovini antichi, tra i quali campeggia Euripilo, con quelli moderni (tra cui uno fu al servizio di Ezzelino da Romano, la cui “caduta” con stragi conseguenti offre la materia alla prima tragedia italiana, ai tempi di Dante: *l'Ecerinis* di Albertino Mussato, composta nel 1315); il consigliere fraudolento Ulisse affiancato a Guido da Montefeltro; Sinone punito insieme al falsatore di moneta, influente sui casi militari, maestro Adamo.

⁴ Cfr. Vescovo 2017a.

Nell'ultimo episodio il contrappasso sfigura nella più immonda deformità e con una discesa particolarmente forte nell'aspro e nell'osceno. Il brutale scontro fisico tra i due personaggi viene osservato da Dante con un compiacimento che Virgilio subito censura e di cui l'autore dichiara, scrivendo, di vergognarsi ancora: *ché voler ciò udire è bassa voglia*. E si noterà che *bassa* è l'aggettivo predicativo esattamente opponibile all'*alta* che accompagnava *tragedia* e all'espressione *alti versi* con cui Virgilio si rivolge ad Ulisse per interrogarlo, non potendo Dante sostenere il colloquio con un personaggio di simile "altezza".

4.

Anche le implicazioni dantesche sono centrate sulla funzione della vittima sacrificale: Ifigenia (*virginem caesam*, secondo Ovidio) che consente appunto di "tagliar la prima fune" e alle navi di salpare, cominciando la guerra; sette anni dopo, alla fine della stessa, il falso capro espiatorio Sinone.

Dante poteva avere presente Virgilio e altri latini, soprattutto Ovidio, non ovviamente i tragici greci.

L'episodio della profezia – ovviamente senza il nome di Euripilo – è precisamente evocato da Eschilo, che elegge nella prima tragedia dell'*Oresteia*, l'*Agamennone* – pur non aparendo in scena l'indovino come personaggio – proprio Calcante, per aver "messo in atto" la guerra di Troia, quale massimo dispiegatore della funzione tragica nella storia greca.

Identica la relazione con la "tragedia" troiana, solo che al posto dei sette uccellini divorati dal serpente, scrutati da Calcante, di cui narra Ovidio, troviamo in Eschilo una lepre prena dilaniata dai rapaci, sempre a permettere di interpretare il segno riferito al numero agli anni di guerra, fino al suo compimento positivo per i Greci. Qui, inoltre, nessuno sottrae alla morte Ifigenia sostituendola con una cerva, come in altre fonti, greche e latine, ed è effettivamente il sangue della vergine a permettere ai venti di soffiare e alle navi greche di salpare. Si tratta probabilmente della più densa rappresentazione del nesso

tragico dell'intera storia della cultura occidentale. Dante non poteva sapere nulla del disegno di Eschilo, ma certo la sua sensibilità profonda per i fondamenti del tragico – pur in assenza di una pratica, diciamo così, letteraria della tragedia – partecipava, cristianizzata e moralizzata, allo stesso orizzonte, prima ancora che culturale, antropologico.

Guido da Pisa ricordava nel suo commento, puntualmente, che Dante poteva per quella connessione aver fatto riferimento a San Gerolamo:

Et ne alicui hoc videatur absurdum quod, sanguine virgineo immolato, Greci ventos prosperos habuerunt, beatus Ieronimus hoc affirmat, libro primo contra Iovinianum [I,41,306], sic dicens: «legimus Ephygenie virginis sanguinem aversos placasse ventos».

Senza, peraltro, tenere in conto che l'*Oresteia*, trilogia che gronda sangue e orrore, a partire dalla scelta di Calcante, si risolve in "commedia" nel suo terzo tempo, dove il matricidio riparatore di Oreste, dopo l'assassinio di Agamennone da parte della moglie Clitennestra, e la persecuzione del matricida da parte delle Erinni si risolvono in assoluzione finale⁵.

⁵ Si permetta un doppio riferimento alla scena contemporanea. Con estrema chiarezza – proprio nella sostanziale abolizione o impiego secondario del "testo" – questo carattere è stato riproposto in tutta la sua potenza in una delle più forti "realizzazioni sceniche" del "contenuto tragico" antico degli ultimi decenni. Uno spettacolo memorabile – l'*Oresteia* della Societas Raffaello Sanzio – che data nella sua versione originale a una ventina di anni fa (1995) e riproposta l'anno scorso (l'ho rivista al Théâtre de l'Odeon di Parigi). Cito Romeo Castellucci e il Coro impersonato da un Coniglio (con sovrapposizione del personaggio di Lewis Carroll al contenuto della profezia di Calcante), che viene orrendamente trucidato nella scena certo più forte, e mi sembra anche più "resistente", a distanza di anni dello spettacolo. Ricorderò, almeno sommariamente, anche il percorso ampiamente significativo e di piena efficacia scenica di una compagnia veneta, Anagor, per un discorso particolarmente rilevante per una contemporanea "scena del tragico" (e si veda ora De Min 2016).

D'altra parte – occupandomi dell'Euripilo di Dante – avevo potuto constatare, uscendo dal recinto storico degli studi danteschi, come libere traduzioni dei versi dell'*Eneide* (per esempio quelle di Christopher Marlowe e di Vittorio Alfieri) abbiano realizzato esattamente il nesso essenziale che qui coglieva Dante:

With blood and with a virgin's death did ye the winds appease
when first ye came, o Danaan folk, unto the Illian shore;
with blood and with an Argive soul the Gods shall ye adore
for your return. [...]
(Marlowe)

I Greci tutti, attoniti, atterriti,
pe' lor midolli un gelo orrido scorre;
che nulla sa, cui tal destin si appresti;
cui Febo voglia in vittima.
[...]
«O Danai, voi già un dì placaste
col sangue i venti: una vergine uccisa,
la via di Troja a voi dischiuda
l'onde al ritorno». (Alfieri)

L'oracolo di Apollo, peraltro, parla in Virgilio da un luogo in cui chi lo interroga non può entrare (*adytum*, che Alfieri rende con "cortina" e Marlowe con "shrine"): elemento che definisce e potenzia il fondamento del tragico, dove il sacrificio del sangue viene chiesto da un dio "velato", nascosto in uno spazio sinistro e inaccessibile.

5.

Ci sono almeno due elementi essenziali di cui non posso qui parlare, due caratteri definitivi del genere tragico, particolarmente evidenti prima e dopo Dante, e particolarmente importanti. La connessione alla Storia e la forma drammatica.

Il primo carattere domina le definizioni medievali secondo “materia” e non “stile” della tragedia⁶. Il secondo ricompreso negli anni stessi in cui Dante scrive o completa la sua *Commedia*, attraverso la ritrovata lettura di Seneca.

Luctuosa carmina de casibus magnorum in quibus nusquam poeta loquitur, sed tantum persone introducte.

Così il domenicano inglese Nicolas Trevet, autore del primo commento dedicato alle tragedie di Seneca, su istanza del cardinale Niccolò da Prato. Avvenimento fondamentale nella storia della cultura occidentale, poiché qui avviene la comprensione che la tragedia, nella sua determinazione formale o meglio modale, va riferita non all’epica ma al *genus dragmaticum* o *activum*, quello in cui parlano solo i personaggi⁷.

Da cui – a segnare credo la distinzione da ciò che Dante sapeva – l’idea che i poemi di Virgilio, Ovidio, Lucano, Stazio possano sì essere chiamati tragedie, ma in un senso “meno proprio”: «cuius materia licet sit tragica tamen liber ipse more tragico non scribitur propeter hoc quod poeta ibi aliquando loquitur cum personis introductis; et iste modus convenit proprie tragedis et comedis».

In una minima lista di luoghi che identificano la tragedia con la Storia sarà da mettere senz’altro al primo posto – perché alla base di plurime riprese e riformulazioni medievali – un celebre verso dell’*Ars poetica* oraziana, che, peraltro, marca proprio la zona di coincidenza di “materia” tra epica e tragedia “eseguite” pubblicamente:

Res gestae regumque ducumque et tristia bella (v.73)

Luogo memorabile a cui, specie per la giurisdizione di Clio (così Dante in *Pur.* XXII, attraverso il colloquio di Virgilio e Stazio, nel nome

⁶ Per un panorama di riferimento, Kelly 1993.

⁷ Per il *genus dragmaticum* rinvio al mio *A viva voce. Percorsi del genere drammatico*, Venezia, Marsilio, 2015.

di Giocasta e della sua “doppia tristizia”), sembra opportuno far seguire al secondo posto la chiarissima e celeberrima contrapposizione di Isidoro di Siviglia (VIII,7,6), pure per le riprese numerosissime che da essa discendono:

comici privatorum hominum praedicant acta; tragici vero res publicas et regum historias. Item tragicorum argumenta ex rebus luctuosis sunt, comicorum ex rebus laetis.

Nel “tragico moderno” la giurisdizione – ma già ci hanno pensato Giovanni di Garlandia con le sue lavandaie e alcuni personaggi danteschi – scende dallo spazio di *res publicas et regum historiae* per diffondersi nello spazio dei *privatorum hominum*.

Così – per quanto riguarda la forma drammatica e la distribuzione per “personaggi agenti ed operanti” (secondo la ricompresa dizione che apre la *Poetica* di Aristotele) – la “tragedia” supera i recinti delle forme teatrali tradizionali o “regolari” o ne ritrova il fondamento formale, nella scansione tra individuo (la vittima sacrificale) e Coro.

Sarebbe di grande interesse approfondire, come da una testimonianza di Jodocus Ascensius Badius, relativa alle Fiandre, dove alla fine del XV o all’inizio del XVI, si dice di attori solitari che rappresentavano (*ludunt*) a pagamento «*historias regum principumque*», in cui l’attore solitario, calzando diverse maschere, sosteneva diversi personaggi, entrando e uscendo da una tenda: qui l’umanista fiammingo ricorre, anzi, a un termine del francese contemporaneo per glossare il latino *personae*, riferito alle maschere: *faulx visaiges*⁸. Un fondamento forse del senso essenziale della tragedia storica – il genere che narra la “caduta” appunto di re e di principi (secondo la lettera del titolo del *De casibus* di Giovanni Boccaccio, riferito appunto solo alle “cadute” dei *virorum illustrium*) che lascia traccia in uno dei “monologhi” più alti e profondi, proprio nel cuore di una descrizione del sistema della connessione di tragedia e potere

⁸ Per una più ampia discussione, rinvio a Vescovo 2015: 164-168-

transeunte di investitura, nella terza scena del terzo atto di *The Life and Death of Richard the Second*:

For God's sake, let us sit upon the ground
And tell sad stories of the death of kings;
How some have been deposed; some slain in war,
Some haunted by the ghosts they have deposed;
Some poison'd by their wives: some sleeping kill'd;
All murder'd: for within the hollow crown
That rounds the mortal temples of a king
Keeps Death his court and there the antic sits,
Scoffing his state and grinning at his pomp,
Allowing him a breath, a little scene,
To monarchize, be fear'd and kill with looks,
Infusing him with self and vain conceit,
As if this flesh which walls about our life,
Were brass impregnable, and humour'd thus
Comes at the last and with a little pin
Bores through his castle wall, and farewell king!

6.

Mi lancio in un'affermazione di massima, tagliata con la mannaia: la storia della tragedia moderna – più che nelle realizzazioni secondo istruzioni di poetica dei tragici italiani e dell'*âge classique* francese, con debite eccezioni – trova nella libertà degli spagnoli e degli inglesi il suo svolgimento caratterizzante.

Su ogni alta creazione si può scegliere in *Hamlet* il capo del filo di riferimento: soprattutto nella ricerca di non attuazione, di rinvio, di spostamento della vendetta (dalla pazzia alla rappresentazione di una tragedia che alluda e riveli l'evento). Tentativo di spostare in là, di differire, dunque, lo stesso tempo tragico, che è tempo contato: tempo di doverosa realizzazione del comando del dio o dello spettro.

Si ricorderà l'affermazione capitale del Principe: di non voler essere colui nato per rimettere in sesto (*to set it right*) il tempo scardinato (*the time is out of joint*): un'affermazione di cui spesso,

traducendola o parafrasandola in senso troppo astratto, si perde il valore referenziale.

Qualcosa di Amleto si dà ne *Le due commedie in commedia* di Giovan Battista Andreini (1623), dove la doppia recita – di una compagnia di dilettanti e di una compagnia di comici di professione – non solo scopre un delitto (anzi, più delitti) mettendolo in scena davanti a chi l’ha compiuto, ma ottiene il suo perdono. *L’incerto fine*, titolo della prima delle “due commedie in commedia”, risulta ben rappresentativo, anzi esemplare, della possibilità del comico (e tanto più in una commedia all’improvviso), laddove *il fine* della tragedia è inevitabilmente segnato. I personaggi presumono che le loro storie debbano avere un esito tragico, in rapporto alle loro premesse, ma la “conduzione teatrale” ne decreta la risoluzione nel ribaltamento “comico”. Andreini – per bocca dei suoi personaggi – la assume anzi a direzione rappresentativa o, senz’altro, allegorica⁹.

Nelle prosecuzioni della tradizione italiana del teatro nel teatro si vede, tra tutte, la “commedia da fare” di Pirandello (ma meglio sarebbe dire “tragedia da fare”): finzione di una composizione o completamento in scena di un dramma non scritto (con personaggi e attori renitenti all’improvvisazione e che chiamano il procedimento *commedia dell’arte* e un suggeritore incapace di scrivere un copione, perché incapace di stenografare) e conclusione nell’assunzione “rappresentativa” che, pur non giungendo a una “messa in forma” soddisfacente, rivela l’inderogabile attuazione del finale tragico e, quindi, del fato o destino.

Una bipartizione o opposizione a cui ho pensato più di una volta di dedicarmi – e a partire dalla connessione Benjamin-Sánchez Ferlosio – si trova in uno dei maggiori scrittori di lingua spagnola contemporanei, Javier Cercas, fatto enunciare a un grande scrittore di due generazioni precedente, che include appunto le considerazioni del romanziere e saggista spagnolo, ovvero il figlio di Rafael Sanchez Maza, il falangista che ispira il suo maggior romanzo, *Soldados de*

⁹ *Le due commedie in commedia* di Andreini sono disponibili al lettore in edizione moderna in Andreini 1986.

Salamina. Ne *El vientre de la ballena* (in italiano *La donna del ritratto*) si enuncia un'opposizione tra *personaggi di carattere* e *personaggi di destino* (che nello spagnolo indica – più semplicemente – anche la destinazione come punto d'arrivo o capolinea, oltre alla prospettiva del fato e che Ferlosio ribattezza nella categoria di “personaggi di manifestazione”, includendo nella categoria, oltre ai caratteri della commedia, i personaggi dei fumetti, delle comiche, della commedia dell'arte, del teatro dei burattini e del circo).

7.

Il salto – l'ultimo – sarà tra tutti brusco, in un passaggio cronologico che potrà sembrare spiazzante, nei terreni del “tragico” contemporaneo. Penso, anzitutto, a Pasolini, e alle sue sei “tragedie” e alla “messe in scena” del “mito personale”, ma la stessa fitta presenza di relazioni sulle tragedie di Pasolini in questo convegno mi permette – in una relazione introduttiva – di limitarmi al richiamo sulla soglia e a non dire di più. Mi sia consentito, semmai, un raccordo di scorciatoia attraverso una pagina del libro più rilevante disponibile sul suo “teatro” (o sui suoi “teatri”), quello di Stefano Casi, con un paragone a Bernard-Marie Koltès, così da comprendere un altro (grande) tragico dell'ultimo Novecento (morto nel 1989)¹⁰.

Casi implica *Dans la solitude des champs de coton* e la sua «struttura dialogica di pura verbalità», a scoprire il dialogico come procedimento che nasce dell'alternanza monologica. (Mi viene in mente anche – a proposito dell'intreccio di tragedia e cronaca nera – *L'adversaire* di Jean-Claude Carrère: Jean-Claude Romand, sterminatore di moglie, figli e genitori, che va a teatro rarissimamente, viene ricordato da un testimone proprio come spettatore partecipe di *Dans la solitude des champs de coton*, unico del gruppo ad avere apprezzato, mentre il testimone che depone al processo descrive ciò a cui ha assistito come «un dialogue interminable entre deux personnes qui ramassent du coton sur la dureté de leur existence, à quoi plusieurs ami qui nous

¹⁰ Per il teatro “tragico” di Pasolini fondamentale Casi 2005.

accompagnaient n'ont rien compris». Ecco la definizione dello stesso Koltès relativa al suo procedimento:

Quand une situation exige un dialogue, il est la confrontation de deux monologues qui cherchent à cohabiter.

Un giudizio precisissimo su se stesso (e plausibilmente implicante un rapporto con la drammaturgia di Pasolini, o meglio – a distanza di una generazione – con l'esperienza che nutriva la drammaturgia tragica di Pasolini), che permette a Casi un *accessus*: «utile per un approccio alle tragedie di Pasolini, e in particolare a quelle fondate sulla parola pura, sulla tensione monologante e sul confronto dialogico, come per esempio *Orgia*» (*ibid.*: 185).

Pasolini “supera” il «personaggio inteso come ingranaggio della narrazione tradizionale», vale a dire si mostra indifferente alla caratterizzazione individuale o psicologica che dire si voglia (e ritrova, in sostanza, il fondamento tragico che oppone la vittima sacrificale al Coro). Egli stesso enuncia – per il compatto gruppo dei testi teatrali – il «desiderio di scrivere attraverso personaggi» (dopo una rilettura di Platone), e come modalità di riattivare la scrittura in versi: «probabilmente avevo bisogno di un pretesto, di *interposte persone, cioè di personaggi, per scrivere versi*», dove si sottolinea fortemente il ruolo del verso per la scansione drammatica della tragedia: una tendenza a una poesia non lirica, almeno nella sua prima definizione, e a un teatro, tragico, “di poesia” e non “di prosa”. La *vox clamans* dell'autore – scrive ancora Casi – si articola appunto tra due “persone interposte” o tra un “protagonista” e un “coro”, non per “coerenza psicologica” ma per “coerenza poetico-testuale”.

Pasolini chiama, nel 1968, “straniamento” la sua tecnica di rapportarsi al personaggio, con un riferimento brechtiano sommario (peraltro Brecht è autore per cui egli mostra sempre antipatia, fino almeno a *Petrolino*, che credo segni una riconsiderazione e comprensione differente), mentre si tratta di un procedimento più preciso. Non tanto, infatti, l'autore affida semplicemente il suo discorso al “personaggio” (nemmeno nell'estenuante *pot-pourri* cultural-didattico, che ingolfa la

pagina di nomi e citazioni in testi meno risolti e più lavorati, come *Bestia da stile*), ma è il personaggio, mentre si “vede dal dentro”, nell’estenuante confessione, ad arrivare a un “vedersi da fuori”.

Scrivendo Luca Ronconi, nella prefazione al libro di Casi:

C’è sempre in Pasolini questa idea di alternarsi continuamente tra due voci che è uno dei presupposti di qualsiasi forma teatrale, sia monologo o dialogo. Nel *Pilade* non si arriva a decifrare quando il dettato appartenga al personaggio che parla o se non sia lo stesso Pasolini a pisciare nel contenitore del personaggio qualcosa che con il personaggio, in quel momento, non ha nulla a che vedere [e più sotto: ci sono dei pezzi del *Pilade* in cui il protagonista parla chiaramente dei partigiani, delle prime erezioni, mentre sente i passi dei giovani militari]. Ma questo, per il teatro, è un elemento di fascino, non di incongruenza.

È attraverso questo procedimento che avviene la “messa in scena” della condizione o del “mito” personale dell’uomo Pasolini, tra esibizione e deformazione-spostamento di “pulsioni” e “diversità”, fino all’abiezione (come in *Orgia*, appunto) per il cui la “doppia visione” offre la peculiare individuazione “drammatica”. *Orgia* – in sei episodi – è strutturato come un dramma a due voci, Uomo e Donna, che si sviluppa in una serie di stazioni (dal sadomasochismo al rapporto tra vittima e carnefice fino al travestimento), ma che viene visto – e dunque “detto” – dalla prospettiva di “fuoco” (nel senso della focalizzazione) dell’uomo in abito da donna, impiccato (ovviamente la prospettiva del morto che racconta, mentre sono stati colti elementi superficiali di tradizione letteraria, si ispira soprattutto a *Sunset Boulevard* e ha plurime ricadute e ritorni: mi limito a quella, per citare un altro caso “drammatico”, di *Juste la fin du monde* di Jean-Luc Lagarce, che ha ora peraltro ispirato un – brutto – film di Xavier Dolan).

Si rileggano le parole pronunciate da Pasolini durante il dibattito al Teatro Gobetti di Torino del novembre 1968, quando egli mette in scena, in una realizzazione fallimentare, questa tragedia: una

descrizione estremamente lucida proprio perché essa astrae dai motivi polemici (scrivere drammaturgia contro il teatro contemporaneo) e dalle istanze contenutistico-ideologiche, di cui l'autore usa infittire i suoi interventi (il Capitale, la piccola-borghesia, la mutazione antropologica). La proiezione del proprio io e della propria condizione non vengono qui richiamati direttamente, ma rivelati attraverso la modalità di "messa in scena", l'individuazione della struttura *drammatica* che abbiamo provato a descrivere:

[...] i personaggi sono coscienti di se stessi, delle proprie azioni e dei propri stati d'animo, ma come visti dal di fuori. Si sdoppiano, si estraniano a se stessi e parlano come se avessero la coscienza dell'autore che li fa parlare, cosicché la recitazione è un misto di verità parlata e di dizione poetica.

Il "vedersi da dentro" comprende, in prima istanza, la dettagliata e per questa via "dissociata" messa in scena di pulsioni del profondo, di quella che Pasolini chiama la sua "diversità" che l'autore affida – insieme ai grumi lirici, cioè memoriali, di minuta evocazione – ai "personaggi" e alla scansione "drammatica" del dialogo come monologo alternato (esemplare, fino all'imbarazzo, *Orgia*: ma tale struttura definisce anche il rapporto personaggio/Coro delle sequenze iniziali di *Bestia da stile*, mentre il procedimento si raffina nel risultato più ragguardevole di *Calderón*, dove il gioco degli specchi permette di complicare e allontanare l'"implicazione" personale).

Il carattere "autobiografico" è rivendicato nella nota che accompagna *Bestia da stile*, il testo non a caso più lavorato, più "stilizzato", più allontanato dal dramma attraverso il grumo di rimandi "culturali" (quante citazioni di poeti e artisti!) e l'ambientazione altra (Semice, Praga, Mosca), la sovrapposizione alla *psicomachia* del personaggio principale dello scontro tra Rivoluzione e Capitale; ma proprio qui e per questo più forte e diretto risulta l'impulso teatrale di partenza (tragico) di tutta la drammaturgia pasoliniana: il fare di sé un capro espiatorio (il "Morto di Paglia", "infilato in un bastone" dai ragazzi in una domenica di primavera) a

partire dalla propria “differenza”, dove Jan (ispirato al “martire” Jan Palach, borghese, ebreo e omosessuale) assume il contorno reale, la scena primaria, del “mito personale” dell’autore:

E per protesta voglio morire di umiliazione.
Voglio che mi trovino morto col sesso fuori,
coi calzoni macchiati di seme bianco, tra
le saggine laccate di liquido color sangue.

Ecco, infine, da *Calderón* la bellissima immagine del personaggio che vede un riflesso d’Autore (con tanto di maiuscola) nello specchio in cui si sta osservando (inizio del decimo episodio, e si osservi la struttura a chiasmo del verso centrale, aperto e chiuso da *riflesso*):

...Sono qui solo,
riflesso nello specchio. Forse, anch’egli riflesso
qui dentro, c’è con me l’Autore.

8.

Per una sorta di forma centripeta, che va dal molteplice della scansione drammatica all’uno di un personaggio, chiudo con un paragrafo su quello che credo possiamo definire, insieme a Testori (che avrei ovviamente voluto considerare, ma lo spazio non lo permette), il maggior drammaturgo italiano dell’ultimo quarto del Novecento e che parimenti attraversa in vario modo e riattualizza la tragedia: Annibale Ruccello (morto trentenne, ma per incidente automobilistico, nel 1986)¹¹.

In alcuni testi per il fatto che se ne affida l’esecuzione a una sola attrice o attore *en travesti* (in prima istanza lo stesso autore): *Le cinque rose di Jennifer* (quasi monologico, con minime parti di “collocutori”),

¹¹ Si vedano, in occasione del decimo anniversario della morte, gli atti del convegno *Annibale Ruccello e il teatro nel secondo Novecento* (Sabbatino 2009).

Mamma. Piccole tragedie minimali (montaggio di monologhi), ma soprattutto *Anna Cappelli*, dove si ascolta la voce di un solo personaggio, in sei ideali dialoghi a due, in cui le battute dell'altro interlocutore (la padrona di casa, il datore di lavoro, poi marito) sono soppresse: l'ultimo dialogo è un colloquio impossibile con costui, dopo la sua uccisione a causa dell'annunciato abbandono, prima che Anna ne faccia a pezzi il cadavere, lo metta in frigorifero e lo consumi.

Una sorpresa – nel senso ribaltato della sospensione tragica – è presentata da *Week-end*, testo regolarmente drammatico a tre personaggi, dove crediamo di assistere a un doppio atto di omicidio e “cannibalismo” sessuale da parte della professoressa Ida, provinciale trasferita a Roma (in un quartiere periferico) nei confronti del giovane idraulico che viene a prestare il suo servizio di riparazione e del ragazzino a cui ella dà ripetizione, per scoprire poi che si tratta di un puro gioco di simulazione, che contiene cioè l'orrore nei termini di una rappresentazione. Nulla è accaduto nella camera da letto accanto, nonostante il coltello da cucina brandito, i rumori e lo spegnersi dell'ansimare. Non solo, ma il gioco disinnesca del tutto il contenuto di *ritorno del superato* affidato al *cunto* orrorifico (diffusa fiaba presente nei vari patrimoni folklorici italiani), che Ida racconta in *trance* in un lungo monologo quasi-finale. *Cunto* che ha come personaggio una *revenante* zoppa, che si vendica perché le è stata rubata nella tomba la gamba d'oro, con cui viene da identificare la stessa Ida, visto che cammina zoppicando. Il testo prescrive, in una telefonata peraltro alla madre, un'elaborazione «nel più stretto dialetto della sua regione di provenienza» per l'attrice che interpreta la parte (nel primo allestimento Barbara Valmorin, veneta di origine pugliese), consegnando però al lettore una versione in napoletano di stampo, diciamo all'ingrosso, basiliano, che è la realizzazione dimostrativa d'autore¹². Un livello di emersione del profondo che viene qui dunque disinnescata nel suo potere di possessione tragica.

Compimenti tragici e assunzione di ruoli da tragedia antica, che vanno dal *cunto* dell'orco, alla superstizione religiosa, dal cinema al

¹² Le citazioni da Rucello 2005: 93 e 100-101.

rotocalco alla televisione (il primo monologo di *Mamma*, seguito dal monologo di una pazza – *piccolo delirio manicomiale* – di una donna incinta che crede di essere la Madonna – con le foto di *Sofia Lorèn* e *Ava Gardenerò* di fronte ai santini e un «Lo Spirito Santo si è sbagliato! Io non sono Maria! Mi chiamo sono Orietta! Orietta Berti» –, una tirata di una madre col mal di denti, mentre la figlia si getta dalla finestra, quindi da una telefonata tutta costruita in una deriva di idiotismi, tra rotocalco e televisione – *Pippo e Katia*, *Maurizio e Costanzo*, i *Piccoli fans*, il *bambino Dieguito* – mentre si annuncia lo *scutuliamento* del terremoto).

Dunque la tragedia – riattraversata con le “voci di dentro” della tradizione folklorica e dei riti religiosi – abbinata alla cronaca nera, quella che abbiamo visto poi diventare nei tempi a noi più prossimi materia prima dell’offerta televisiva, di interminabili dibattiti, ricostruzioni di “scene del crimine” e gossip pomeridiano e serale. Una dimensione che si situava, ai tempi di Ruccello, tra la radio e la carta stampata scandalistica: il transessuale Jennifer legge, oltre a «Stop», «Cronaca vera» («Guardate, “Cronaca vera” questa settimana non lo portava proprio il fatto! Mo’ volete che un giornale come questo non la dava una notizia del genere, se era vera?!» (*Ibid.*: 34), mentre anzi questo immaginario povero si rispecchia e scontra con quello cinematografico.

Chissà se in queste storie di orrore antiche come il mondo la materia televisiva di cui sono fatti i sogni e gli incubi dei personaggi primi di questi drammi abbia anche nutrito l’immaginario televisivo, e la sua presunta “cronaca”, tipica dei tempi nostri, dallo zio Michele, alle mamme assassine ai bambini violentati precipitati dalle terrazze di palazzi di “nuovi” quartieri proletari. Ma è un interrogativo da rinviare ad altra occasione.

Un testo, restando a Ruccello, mi sembra particolarmente significativo, perché la costruzione propriamente drammatica (nel senso di dialogica) destinata a un gruppo di attori, riconduce però tutto ciò che vediamo sulla scena a una focalizzazione a carico di un solo personaggio. Si tratta di *Notturmo di donna con ospiti*, ospiti che sono oltre al padre e alla madre (di cui il primo è propriamente uno spettro, distaccato dall’italiano regionale “di plastica” da un registro più

marcatamente dialettale con evidente funzione di arcaicità di ritorno) le presenze umane, *ospiti* propriamente intesi, che attraversano in realtà, più che la casa, la mente del personaggio. *Notturmo* termina – come prescrive la tragedia, non esibendo alla vista l'atto cruento – con un infanticidio: Adriana, mentre rivela di non essere davvero incinta ma di tenere un cuscino sotto il vestito, dopo aver indossato l'abito da sposa e brandito un coltellaccio da cucina, esce imbrattata di sangue dalla camera dei bambini e, ciò che più conta, pronuncia in un napoletano arcaico, come quello dello spettro del padre, il monologo finale.

Se il padre, del resto morto, e la madre presentano carattere fantasmatico e rammemorativo, lo spettatore deve invece credere "veri" i personaggi che arrivano alla casa di Adriana in una afosa sera d'estate: suo marito Arturo (che però dovrebbe trovarsi al lavoro, in quanto guardia notturna), l'amica d'infanzia Rosanna, il torvo Sandro, già padre di uno dei figli di Adriana, amante di Rosanna (che però dovrebbe essere in galera, in quanto condannato per spaccio). Quanto accade nella stanza della casa di Adriana, annunciato da uno spezzone di dialogo di un film trasmesso dalla televisione, si scoprirà una proiezione mentale ricomposta in quella forma dal personaggio che vede. Tutte le parole del testo potrebbero, insomma, essere dette da Adriana, e non solo quelle del padre e della madre, che si collocano in un tempo precedente e chiuso, ma anche quelle del marito presente nell'ora in cui si trova al lavoro e degli "ospiti" che sembrano abitare la sua cucina, ma che in realtà affollano la sua mente. Naturalmente solo il lettore ha sotto gli occhi le esplicitazioni didascaliche che la messinscena può solo suggerire: la Madre, «*Si risiede indispettita scomparendo lentamente alla memoria di Adriana*» (*ibid.*: 71). Adriana, attraverso il dialogo con la madre e il padre, è via via una ragazzina, che s'innamora poi di un giovanotto proletario – il Sandro che ha suonato alla porta alla fine del primo tempo –, quindi una ragazza messa incinta dallo stesso, e che ha abbandonato di conseguenza la terza magistrale, proletarizzandosi.

Che l'autore prescriva che i ruoli di padre e madre siano "ricoperti" da un solo attore (originalmente dall'autore in scena) è

significativo di una tendenza all'uno, del polifonico come scansione dell'io disturbato. Non so se vi sia relazione diretta con Beckett, ma senz'altro Beckett individua come "questione personale" (il riferimento si trova in più testi) tale procedimento.

La suggestione, beckettiana, riguarda precisamente le voci che assediano colui che parla: i suoi *parlamenti allo scuro*. *L'immaginazione allo scuro* risulta un dato dell'esperienza del personaggio lacerato, già in una battuta di Hamm in *Fin de partie* («HAMM – Puis parler, vite, des mots, comme l'enfant solitaire qui se met en plusieurs, deux, trois, pour être ensemble, et aprler ensemble, dans la nuit» (Beckett 1994: 123)¹³; ripresa poi in *That time*: «or talking to yourself who else out loud imaginary conversations there was childhood for you ten or eleven on a stone among the giant nettles making it up now one voice now another till you were hoarse and they all sounded the same well or into the night some moods in the black dark [...]» (*ibid.*: 443)¹⁴.

L'Adriana di Rucello vive il suo dramma in un'afosa sera d'estate ma la prima regressione, rivelata dal dialogo con la madre, rinvia a un venerdì santo di tanti anni prima, con una collocazione di evidente irruzione del sacro. Un sacro arcaico, benché riferito alla religione presente, che riattiva una dimensione apparentemente impossibile alla tragedia moderna (quel sacro, d'altra parte, che fonda il divieto tridentino: *le voci dèi, fato, eccetera sono pure formule poetiche e l'autore si professa vero cattolico*, e anche ai tempi in cui Alfieri scrisse *Saul*, monologo di io lacerato, il Dio chiamato in causa era quello veterotestamentario).

¹³ «Il respiro trattenuto e poi... (*espira*). E poi parlare, presto, delle parole, come il bambino solitario che si mette in diversi, in due, in tre, per essere insieme, e parlare insieme, *nella notte*».

¹⁴ «o parlando da solo con chi altro senno conversazioni immaginarie a voce alta fu quella l'infanzia a dieci anni o undici su una pietra tra le ortiche giganti mettendo su tutto da te ora una voce ora un'altra finché eri rauco e ormai le voci sembravano tutte la stessa era già sera tardi erano immaginazioni allo scuro»).

E la dimensione del fato e la lingua del profondo che riaffiora – il teatro italiano dispone dell'elemento caratterizzante della dialettalità – si dispone qui secondo il montaggio di una visione moderna, quella che paragona la riemersione del profondo allo scorrere delle immagini del film:

Siete venuti apposta per me. (*A Sandro*) E pure tu! State qua tutti quanti apposta per me. (*Al marito*) E tu? A quest'ora non dovresti stare al lavoro? Madonna non capisco cchiù niente! Me pare nu film.

Bibliografia

- Beckett, Samuel, *Teatro completo*, Ed. Paolo Bertinetti, trad. it. di Carlo Fruttero, Torino, Einaudi-Gallimard, 1994.
- Benjamin, Walter, *Destino e carattere*, in *Angelus novus. Saggi e frammenti*, trad. e intr. di Renato Solmi, Torino, Einaudi, 1962, pp.31-38
- Casi, Stefano, *I teatri di Pasolini*, Milano, Ubulibri, 2005.
- De Min, Silvia, *Decapitare la Gorgone. Ostensione dell'immagine e della parola nel teatro di Anagor*, Corazzano (Pisa), Titivillus, 2016
- Giovanni di Garlandia, *The "Parisiana Poetria" of John of Garland*, Ed., Intr., trad. ingl. di Traugott Lawler, New Haven-London, Yale University Press, 1974.
- Kelly, Henry Ansgar, *Ideas and Forms of Tragedy from Aristotle to the Middle Ages*, Cambridge University Press, 1993.
- Andreini, Giovan Battista, "Le due commedie in commedia", *Commedie dell'arte*, Ed. Siro Ferrone, Firenze, Mursia, 1986, II.
- Ruccello, Annibale, *Teatro*, Intr. di Enrico Fiore, Milano, Ubulibri, 2005.
- Sabbatino, Pasquale (ed.) *Annibale Ruccello e il teatro nel secondo Novecento*, Napoli, ESI, 2009.
- Sánchez Ferlosio, Rafael, *Carattere e destino*, Ed. Daniele Manera, Torino, Robin Edizioni, 2017: 7-42.
- Vescovo, Piermario, "«A capta Troya sumit exordium» (Euripilo, Ulisse, Diomede, Sinone)", *Lettere Italiane*, LXVIII (2016): 223-245.
- Id., *A viva voce. Percorsi del genere drammatico*, Venezia, Marsilio, 2015.
- Id., "Antenore e Rifeo: troiani all'Inferno e in Paradiso («A capta Troja» II)", *Lettere Italiane*, LXIX (2017): 199-220a.
- Id., "«Alta tragedia». Dante, Mussato, Trevet", «*Moribus antiquis sibi me fecere poetam*». *Albertino Mussato nel VII centenario dell'incoronazione poetica (Padova 1315-2015)*, Eds. Rino Modonutti – Enrico Zucchi, Firenze, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, 2017: 177-197b.

L'autore

Piermario Vescovo

insegna presso l'Università Ca' Foscari di Venezia, si interessa prevalentemente di drammaturgia (anche come editori di testi: Calmo, Goldoni, Gozzi, Gallina, Nievo), di teoria teatrale, del rapporto tra testo e immagine.

Email: vescovo@unive.it

L'articolo

Data invio: 15/05/2017

Data accettazione: 30/09/2017

Data pubblicazione: 30/11/2017

Come citare questo articolo

Vescovo, Piermario, "«Me pare nu film». (Alta e bassa *tragedia*)", *Maschere del tragico*, Eds. C. Cao, A. Cinquegrani, E. Sbrojavacca, V. Tabaglio, *Between*, VII.14 (2017), <http://www.betweenjournal.it>