

Martina Bubba

Angela Guidotti

Forme del tragico nel teatro italiano del Novecento. Modelli della tradizione e riscritture originali

Pisa

Edizioni ETS

2016

ISBN: 978-88-4674-529-3

Professoressa ordinaria di Letteratura italiana e Letteratura teatrale italiana presso l'Università di Pisa, Angela Guidotti analizza in questo libro il significato del concetto di immortalità del classico, attraverso il processo di riattualizzazione del tragico in alcune opere letterarie italiane del Novecento. Fin dalla premessa l'autrice chiarisce la metodologia dell'analisi, soffermandosi in particolare sulla scelta delle opere e la loro contestualizzazione storica. L'intento è quello di comprendere alcuni caratteri del teatro tragico italiano «non sufficientemente illuminati», all'interno di un secolo che più di tutti ha dato vita a continue trasformazioni artistiche, politiche e sociali (p. 10).

L'analisi procede cronologicamente e inizia il suo percorso con Gabriele d'Annunzio, esaminando nel capitolo iniziale *Il fuoco* e *La città morta*, un romanzo e una tragedia. Il romanzo è visto come testo complesso, nel quale si uniscono «finzione, biografia e teoria» e rappresenta una sorta di descrizione da parte dell'autore del desiderio di confrontarsi con il teatro (p. 17). L'idea di tragico sottesa al romanzo ricalca senza dubbio il pensiero filosofico di Nietzsche e la materia classica rievocata è presentata attraverso un'idea di tempo circolare che valica il passato e il presente: la stessa scenografia del romanzo ha il compito di richiamare l'antico ma allo stesso tempo di tratteggiare la modernità in cui vivono i personaggi, intesi sia come individui, sia come «*personae*» (pp. 18-19). Nella *Città morta*, la tragedia su cui lavora strenuamente Stelio ne *Il fuoco* e che «contempla al suo interno un percorso progressivo che conduce dal “grido mistico di Dioniso”, ossia dal puro istinto, alla “contemplazione apollinea” e quindi ad una presa di coscienza» (p. 24), l'autrice rintraccia la stessa poetica teatrale. La circolarità temporale è resa plastica perché i personaggi, figli della modernità, sono suggestionati dall'atmosfera arcaica dell'Argolide e da un chiaro richiamo alla *Nascita della tragedia*. Il rapporto di d'Annunzio con la classicità è visto dall'autrice come il tentativo di relativizzare il tempo assoluto della tragedia classica, senza però ridimensionarne la potenza.

Guidotti continua la sua analisi esaminando le variazioni sul tema della statua e confrontando *La Gioconda*, altra tragedia dannunziana, con *Diana e la Tuda* di Luigi Pirandello. Il tema è quello classico del conflitto fra Arte e Vita, ma, se nella *Gioconda* si assiste alla vittoria dell'Arte sulla natura umana, il rapporto si complica nell'opera pirandelliana. Diana è la divinità da raffigurare e Tuda è il nome della modella da ritrarre, innamorata perduto dello scultore: tutto ciò crea una «forte contraddizione interiore tra due ruoli che la stessa persona cerca di assumere, quello di modella e quello di moglie, che solo apparentemente possono convivere in lei, ma in realtà sono incompatibili» (p. 56). Oltre al conflitto amoroso, a complicare il tutto concorre la consapevolezza ossessiva della caducità del tempo umano di fronte all'immobilità perfetta della creazione artistica. Un repentino cambio di scena permette all'autrice di spostarsi dalla materia classica alle riscritture moderne di due tragedie di Shakespeare, *l'Amleto* di Riccardo Bacchelli e *l'Innocenza di Coriolano* di Stefano Pirandello. Stesa nel 1918, poi ripresa e rielaborata fino all'ultimo allestimento del 1956, *l'Amleto* è di per sé un'opera che scavalca i confini del tragico. In questo senso, Bacchelli opta per un «prosciugamento caratteriale» del protagonista, in forte contrasto con i rifacimenti della tragedia di matrice tardo-romantica (p. 74). Molte sono le differenze col modello. Mentre il personaggio shakespeariano utilizza l'espedito metateatrale per affermare la colpevolezza della madre e dello zio, nella riscrittura Amleto vorrebbe invece mettere in scena un suo spettacolo giovanile, per poi

rimandare il tutto dopo un vano tentativo di fuga. Il protagonista, inoltre, è sempre affiancato da un buffone, una sorta di interlocutore interiore: lo scopo, secondo Guidotti, è quello di mettere in evidenza la pazzia e la buffoneria degli altri attraverso la propria, passando da *fool* a *raisonneur*. Ma la differenza sostanziale sta nell'incapacità di Amleto di provare un vero desiderio di vendetta. Il rifiuto di agire è portato alla massima potenza ed è figlio del tempo in cui vive l'autore, ovvero «quel clima di disillusione e stanchezza che ha accomunato una generazione di intellettuali, per lo più interventisti, alla fine del primo conflitto mondiale» (p. 83). Come per Bacchelli Amleto è quasi ingabbiato nella sofferta condizione storica, anche Stefano Pirandello, figlio di Luigi, si muove nella stessa direzione. La sua riscrittura ha una dimensione privata e originale, fin dall'assenza fisica del personaggio di Coriolano sulla scena. In questo modo, l'attenzione si concentra sulle dinamiche interne agli altri personaggi e «l'innocenza di Coriolano li condanna ad essere loro i veri colpevoli della tragedia» (p. 94).

Rimanendo su Stefano Pirandello, l'autrice procede all'analisi di un'altra sua opera, *Icaro*. Il motivo di questa scelta risiede nella volontà di Guidotti di comprendere la «mitografia personale» dell'autore all'interno dell'opera, dato che dietro le figure di Icaro e Dedalo si possono scorgere quelle di Stefano e del padre Luigi. Anche se il mito del volo subisce il fascino dell'avanguardia futurista, l'atmosfera del dramma è tutta privata. È Dedalo il vero protagonista, padre forte e affermato, di fianco a un figlio debole, adolescente e inesperto. Mito personale e mito greco si intrecciano, perché il volo di Icaro simboleggia un'«equiparazione alle capacità del padre, in una sorta di raggiunta parità artistica», un finale positivo che non avrà riscontri fuori dal testo (p. 104). La presenza dei *Dialoghi con Leucò* di Cesare Pavese all'interno dell'analisi non deve stupire. È un'opera che presenta una riflessione dell'autore sulla tragedia classica e sul rapporto della modernità col mito. Dopo aver chiarito la particolare visione di Pavese sul tragico, inteso come monotonia dell'essere, circuito continuo di distruzione e creazione, l'autrice si concentra su due figure che compaiono all'interno dei *Dialoghi* e che più di tutte riassumono l'essenza tragica: Orfeo ed Edipo. Il primo capisce l'estremo distacco tra sé e l'amata Euridice: la donna ormai è morta e oltre la morte può esserci soltanto vuoto. Voltarsi a guardarla significa allora andare incontro al proprio destino, per mezzo di un meccanismo in cui la scelta individuale si confà a una sorte predeterminata. Anche lo stesso Edipo è figura emblematica dell'essere umano che subisce inconsapevolmente la sorte e che, come Orfeo, «fa coincidere la propria volontà con il proprio destino» (p. 123). Il recupero della tragedia qui travalica il genere puramente letterario, perché assume concretezza nella forma del dialogo che, astratto e assoluto, diventa comunque azione. Il teatro di Alberto Moravia risulta particolarmente interessante, per questo l'autrice analizza genesi e caratteristiche di due tragedie. La prima è *Beatrice Cenci*, storia di un parricidio commesso alla fine del Cinquecento in Italia e scelto dall'autore perché mette al centro della scena una figura straordinaria. Nietzsche e Artaud sono figure fondamentali nella concezione moraviana del tragico e nella «violenta determinazione di scuotere la falsa realtà dall'apparenza, lasciando emergere ciò che si cela dentro l'essere umano» (p. 140). Nell'analizzare *Il dio Kurt*, Guidotti esamina la sua complessa metateatralità, ovvero la messa in scena dell'*Edipo re* all'interno di un campo di concentramento: in questo modo Moravia presenta la contemporaneità come ormai immune a ciò che è abominevole, abituata alla tragedia e totalmente indifferente al male.

Il *Pilade* di Pasolini chiude lo studio dell'autrice. L'opera presenta una profonda originalità, perché si mostra come «prosecuzione di una vicenda mitica» e «riconversione a protagonista del personaggio meno importante all'interno della coppia costituita da Oreste e Pilade» (p. 177). Riproporre una tragedia significa per Pasolini ritornare a un teatro in cui la parola è così centrale che può solamente essere poesia, verso, e il recupero del mito risponde alla volontà di rintracciare la sua valenza eterna, attraverso la rigenerazione della Storia, la sua ripetizione e il suo oblio. Pilade è un personaggio politico, perché in chiave politica è letta la tragedia attica. Egli è il partigiano che si ribella e scappa dalla borghesia incarnata da Oreste, opposto al suo compagno per diversità di spirito e di sentimento, in quanto non accetta di utilizzare la Ragione «come strumento conoscitivo, ma solo consolatorio» (p. 186).