

Daniele Maria Pegorari

Mario Luzi

Teatro

A cura di Paola Cosentino

Milano

Garzanti

2018

pp. 812

ISBN: 978-88-11-81131-2

Dopo molti anni di assenza dagli scaffali dell'editoria teatrale, Luzi torna finalmente a presentarsi ai lettori italiani come ineludibile passaggio della drammaturgia europea del Novecento, grazie a un volume, pregevolmente curato da Paola Cosentino, che raccoglie quasi sessant'anni di scrittura per la scena. È un elemento sul quale non si insiste mai abbastanza: Luzi non è stato un poeta che si sia improvvidamente arrischiato nel campo del teatro o che abbia travestito da tragedia o dramma storico o religioso urgenze di scrittura che sarebbero state più autentiche se espresse in forma lirica o narrativa. Al contrario, sin dallo sviluppo centrale di quella prosa semileggendaria che è *Biografia a Ebe* (1942) e poi certamente dall'esperimento di *Pietra oscura* (1947, radiotrasmesso nel 1952 e inedito fino 1994) e dall'invenzione di una lirica dialogica e plurilinguistica attestata da *Nel magma* (1963-66), il poeta fiorentino aveva chiaramente manifestato la necessità di una linea parallela rispetto alla tradizione lirica novecentista, che, liberando dalla tirannide dell'io, mettesse sinceramente in questione la funzione autoriale, accettandone in qualche misura la riduzione, la contestazione e la provocazione.

Proprio negli anni in cui più pungente è questa ricerca (quei centrali anni Sessanta che si lasciano ormai alle spalle il lirismo del *Giusto della vita*) l'opportunità di misurarsi con la traduzione di due classici manieristico-barocchi, *Andromaca* (1960) e *Riccardo II* (1966), per soddisfare le committenze, rispettivamente, della Rai e dello Stabile di Torino, gli consente di mettere a punto una lingua poetica sì, ma adatta alla scena e a un pubblico tardo-novecentesco. In un contributo del 1994 Dario Del Corno non aveva riconosciuto a Luzi un'effettiva inclinazione drammaturgica, poiché i suoi personaggi «si staccano perentoriamente dal loro quadro biografico» e sono piuttosto, come prosegue la Cosentino, «figure della mente dell'autore, che infatti presta loro le proprie congetture e riflessioni» (p. 6). Tuttavia, se ci si limitasse a questo approccio, non si andrebbe lontano, giacché ipotizzare che non ci sia dramma per il fatto stesso che il conflitto è di tipo speculativo, interiore e profondo, equivarrebbe a ridurre il teatro a una sola delle sue possibili dimensioni, come si fa, erroneamente, quando si riduce la poesia al lirismo o la prosa al romanzesco. Al contrario i drammi del fiorentino sono *controversia, lite, rovello* (tutti termini pregnanti del suo lessico maturo) di voci anche fortemente opposte e, se è vero che esse traggono materia dall'universo intellettuale e sentimentale dell'autore, è perché egli stesso si è infine scoperto molteplice, sfaccettato, contraddittorio.

Programmatico – per limitarmi a un solo esempio di una casistica che meriterebbe un saggio a sé – è il dialogo fra Ipazia e la Voce nella scena più memorabile del *Libro di Ipazia* (1972-78), che determina una radicale conversione della filosofa alessandrina dall'inerziale rivendicazione della propria pienezza («Sono stanca e colma, non posso accogliere niente e nessuno») alla necessità di cercare la verità anche nell'errore («L'avverso, il negativo / i ciechi, gli ignoranti, i barbari»), riconoscendolo come parte di sé e accettando infine un destino di instabilità o plurivocità (come la Voce che dice di sé: «Sono infermo. Infermo nella mia fermezza»). Questo è il testamento di Ipazia, che in virtù di tale acquisizione si esporrà al martirio, come poi sarà di Sinesio e dello stesso uomo ermetico che Luzi sta ipostatizzando in quelle figure. D'altra parte la Cosentino è brava a porre al centro della sua ricca *Introduzione* l'idea che la scrittura scenica sia quella più adatta a esprimere

«l'impossibilità di ricondurre all'unità il molteplice, il caos, il flusso incandescente di cui si sostanzia l'esistenza umana» e, dunque, il «contrasto fra l'individuo e la storia, fra il bisogno di verità e l'incessante procedere della vita, ricca di contraddizioni e di ambiguità» (p. 25). Nel panorama di un teatro novecentesco che cerca modalità nuove (o antiche, ma sottoposte a rifondazioni), come il ripristino del rapporto con la poesia o, al contrario, col gesto e il silenzio, oppure l'utilizzo di registri plurilinguistici di tipo arcaizzante o, viceversa, il ricorso agli artifici delle macchine, fino alla sostituzione dell'attore con le immagini, la scrittura di Luzi gioca la sua parte fino in fondo, da un lato risentendo della parallela ricerca di Pasolini, dall'altro rifacendosi a Eliot, Claudel e Bernanos (come segnala in più punti la curatrice), ma senz'altro trovando la sua ragione nella potenza dei dialoghi che quasi mai cedono al monologo, proprio per tener fede alla sfida della molteplicità.

Nel solco della tradizione editoriale della drammaturgia luziana, Paola Cosentino inizia la raccolta col *Libro di Ipazia* e prosegue oltre i limiti cronologici della prima provvisoria edizione garzantiana del *Teatro*, curata da Quiriconi nel 1993, con i drammi della splendida vecchiaia del fiorentino (*Felicità turbate*, *Ceneri e ardori*, *Opus florentinum* e *Il fiore del dolore*), relegando in appendice non solo, com'era prevedibile, l'adattamento scenico del *Purgatorio* dantesco per Federico Tiezzi e Sandro Lombardi (1990), ma anche la poco più che giovanile *Pietra oscura* e lasciando fuori, certo a malincuore, tanto le due traduzioni su ricordate, quanto *La passione. Via Crucis al Colosseo* commissionata da Giovanni Paolo II nel 1999, nonché i frammenti drammatici inclusi in *Parlate* (2003), che i rispettivi editori hanno sempre preferito presentare come testi lirici. Tuttavia nel saggio introduttivo (che, con i suoi ricchi e aggiornati apparati bibliografici primari e secondari e teatrografici, è destinato a rimanere una delle tappe importanti della storia della critica luziana) le traduzioni di Racine e Shakespeare e l'«antefatto» costituito da *Pietra oscura* (con la prima precoce apparizione della nozione di *epoché*, la sospensione del giudizio che consente una maggiore attenzione alla comprensione dell'accaduto e una strumentazione più adeguata ad affrontare la complessità) costituiscono opportunamente il necessario punto di partenza di un ragionamento che poi non si sviluppa come sequenza cronologica delle *pièces*, ma come fissazione delle questioni concettuali che prendono forma nelle «interposte larve» rappresentate dai personaggi e dai loro valori allegorici.

Con i titoli dei paragrafi la Cosentino propone quasi un lessico della critica teatrale luziana: seme/fiamma, memoria, autobiografia, teatro/vita, sacra rappresentazione, impossibilità del tragico (in un Paese come il nostro, caratterizzato piuttosto da una «*mens comica*» che genera indifferenza, scetticismo, pessimismo radicale e «mancanza di attivo senso morale», p. 63) sono le parole chiave di una ricostruzione a spirale da cui emerge non solo la condivisibile focalità del *Libro di Ipazia*, ma anche quella di *Felicità turbate* (1995) e *Ceneri e ardori* (1997), soprattutto per quel che concerne la proiezione nei personaggi di tratti autobiografici e per i ragionamenti intorno al conflitto fra dimensione privata e ruolo pubblico del personaggio. Viceversa assumono minore risalto le opere più schiettamente religiose – *Corale della città di Palermo per Santa Rosalia* (1989), *Opus florentinum* (2000) e *Il fiore del dolore* (2003) –, ancorché almeno nella prima e nella terza debba riconoscersi un'importante tensione civile (allegorica nel *Corale*, diretta nel dramma dedicato a don Puglisi). Ne emerge una poetica teatrale parallela – ma con diverso eloquio – a quella della produzione lirica, poiché, come la linea che conduce a *Viaggio terrestre e celeste di Simone Martini* (1994) e *Dottrina dell'estremo principiante* (2004), così i drammi dell'autore fiorentino, misurandosi con i più consueti temi dell'ermetismo – l'attesa, la metamorfosi, la semina – aderiscono al duplice paradigma del bilancio e del sacrificio. Da un lato, l'atmosfera generale e l'attimo in cui i protagonisti sono colti è invariabilmente quello del consuntivo, come di chi guardi all'indietro mentre si approssima alla morte e, insieme, alla fine di una stagione storica; da questo punto di vista la loro «compostezza classicheggiante», non priva di «una voce profondamente attuale. Lontana, enigmatica, talvolta ellittica, ma capace di parlare allo spettatore contemporaneo» (p. 66) è la postura che si addice al sapiente, la moderazione che è virtù indispensabile alla riflessione.

Dall'altro lato non si può non riconoscere in tutti i maggiori personaggi (don Francesco, Ipazia, Markoff, Giulia, Rosalia, Pontormo, Constant, don Puglisi, per non dire del Cristo della *Passione* e della prosopopea della chiesetta di Santa Reparata rispetto a quella del duomo di Santa Maria del Fiore) una classe di individui che per il mondo sono «sconfitti», «perdenti», «vittime» (p. 64), ma che, proprio per quell'infermità, per quell'apertura desiderante, per quell'innocenza e per quella fragilità, sono riserve ancora inconsumate di significato, luce e compassione da contrapporre all'insensatezza, alle oscure pulsioni e alla disumanizzazione del nostro tempo.