

Fabrizia Vita

Cristina Sciammacca

Il teatro di poesia di Mario Luzi. Da Pietra oscura a Libro di Ipazia

Roma

Fondazione Mario Luzi

2019

ISBN 978-88-6748-221-4

Il lavoro di Cristina Sciammacca intorno al teatro luziano, segnalato in occasione del Premio internazionale Mario Luzi (edizione 2015-2016), è confluito in questo interessante volume, pubblicato dalla stessa Fondazione Luzi.

Frutto di una ricerca maturata in contesto accademico, nell'ambito degli studi di filologia moderna, arricchito, come riferisce l'autrice, dalla preziosa collaborazione con il Centro di poesia contemporanea di Catania e dal contatto stimolante con Diego Conticello, Davide Rondoni, Angelo Scandurra e Laura Piazza, questo studio critico rappresenta il riuscito tentativo di approfondire all'origine le ragioni del teatro luziano.

Per farlo, l'autrice inizialmente si concentra sulla loro prima emersione in *Pietra oscura*, testo dalle istanze drammaturgiche ancora poco definite, ma affrontato con diligenza nell'analisi che apre il volume. La studiosa si dedica poi, con scelta originale, a illuminare una zona della drammaturgia luziana, quella delle traduzioni dell'*Andromaca* di Racine e del *Riccardo II* di Shakespeare, notevole, seppure lasciata in ombra dai precedenti studi. Le due traduzioni, alle quali il poeta si dedicò su commissione, sono individuate come altrettante occasioni di tirocinio e maturazione delle istanze drammaturgiche che si sarebbero rivelate più compiutamente nel *Libro di Ipazia*, sul quale l'autrice si sofferma più lungamente, nella parte conclusiva del libro.

Il volume è dunque diviso in quattro capitoli, ciascuno dedicato a uno dei quattro episodi topici affrontati dalla studiosa. La struttura dei capitoli è efficace e costante: si inizia con una accurata ricostruzione della genesi delle diverse opere; nel caso dei drammi storici viene esaminato il contesto reale degli eventi narrati; si procede all'analisi dei testi, percorsi nell'interezza della loro trama, evincendo dalla struttura e dai particolari snodi di volta in volta individuati le intenzioni del poeta; infine, con gli ovvi distinguo, applicabili ora alle traduzioni ora ai testi interamente luziani, si fornisce per ciascuna opera una non breve disamina, relativa agli aspetti specificamente metrici e lessicali.

L'opzione drammaturgica della poesia luziana viene letta, opportunamente, come esito di quella inesauribile tensione alla metamorfosi tipica del poeta fiorentino. In essa, giustamente, viene individuata una cifra ben dissimile da quella dell'inquieto sperimentalismo che, negli stessi anni in cui si realizzava il magistero di Luzi, innescava nella poesia italiana la stagione di una ricerca intesa a sondare fino al limite, con disposizione quasi aggressiva, la resistenza delle forme linguistiche alle forze impresse dagli autori. Si tratta qui, piuttosto, di cogliere il divenire, anche filosoficamente inteso, di una esperienza formale in un'altra, in una fluidità, in un abbandono -tuttavia attivo- che è il centro dell'esperienza spirituale costituita dalla poesia luziana e alla cui profondità, secondo l'autrice, non poteva mancare la discesa nella concretezza della sperimentazione teatrale.

Così Luzi «in modo naturale anche se quasi impensato, finisce per approdare, con la sua stessa poesia, a una vera e propria drammaturgia. La sua natura di poeta viene a coincidere spontaneamente, come assecondando un'intima tentazione, con quella di drammaturgo. Così la sua parola diventa "azione"» (pp. 7-8).

Lo studio evidenzia come gli esperimenti drammaturgici di Luzi siano perfettamente organici al tessuto dell'opera poetica e alla sua tensione animante, e addirittura a questa tensione

conseguenziali, come se, di fatto, nella versione della poesia in teatro, si compisse quella incarnazione della parola in voce, rappresentazione concreta dell'evento essenziale e fondativo del percorso spirituale e letterario luziano, ovvero l'incarnazione del divino nell'umano. Così è opportunamente recuperata l'affermazione del poeta: «Bisogna anche per essere poeti incarnare la parola, renderla corpo e voce» (*Seminario sul teatro. Incontro con il poeta*, a cura di E. Ventura, Roma, Fondazione Mario Luzi, 2012, p. 38).

Al centro è dunque il poeta e la parola poetica, il fuoco non si sposta mai da questo oggetto dalla peculiare e granitica conformazione letteraria. Quello di Luzi, che il titolo del volume opportunamente definisce "teatro di poesia", è infatti un teatro tutto di parola (l'autrice lo sottolinea, ad esempio, citando le affermazioni del regista Lamberto Puggelli, riportate in un articolo sull'allestimento milanese di *Ipazia*, apparso sul «Corriere della Sera» del 15 febbraio 1995). Ciò non significa che Luzi fosse insensibile alle esigenze della scena. A dimostrazione di come questa attenzione sia maturata proprio in occasione delle traduzioni, la studiosa documenta (p. 33) le riflessioni di Luzi a margine della traduzione dell'*Andromaca*, attente a discriminare nettamente tra traduzione lirica, mobile nelle sue deroghe, e traduzione drammatica, forte delle esigenze del palcoscenico: «C'è un testimone che funge da pietra di paragone e sancisce più che il lecito e l'illecito l'utilità e l'efficacia del tentativo; li sancisce per di più con una immediata verifica. Dire che il testimone è il palcoscenico è dire poco, anche se non si può dire altrimenti» (*Circostanze di traduzione: il teatro*, in Atti del secondo Convegno sui problemi della traduzione letteraria, 3, Monselice, 1974, p. 61).

Ancora, a più concreta riprova dell'atteggiamento curioso e modesto del poeta nell'accostare le meccaniche ineludibili e peculiari della macchina teatrale, si può sottolineare che, a proposito della vicenda relativa al *Riccardo II*, l'autrice, ricostruendo la genesi del testo, riferisce che il poeta, invitato dal regista Gianfranco De Bosio a tradurre il dramma in vista di un allestimento per lo Stabile di Torino, «per rendersi conto dei meccanismi della scena si reca personalmente a Torino e trascorre una ventina di giorni insieme alla compagnia Mauri, Enriquez, Moriconi» (p. 48).

Se da un lato è solo per via occasionale, attraverso commissioni ricevute, che la poesia di Luzi può «conquistare il territorio drammaturgico» (p. 7), come Cristina Sciammacca dimostra, ricostruendo, appunto, con cura, la genesi dei testi, d'altro canto la stessa studiosa evidenzia che un elemento drammatico è rintracciabile negli stessi testi poetici, per esempio in *Nel Magma*, in *Sui Fondamenti invisibili*, fino a *Per il battesimo dei nostri frammenti*: «In questi testi poetici affiora una vera e propria drammaturgia, declinata in dialoghi, diverbi, talvolta veri e propri duetti [...]» (p. 8).

La studiosa descrive quindi la prima emersione di una voce propriamente poetico-drammatica in *Pietra oscura*, ponendo in evidenza la definizione del testo fornita da Luzi nel compendio al titolo stesso: *Controversia* (p.19). Luzi cerca infatti definizioni per chiarire, forse in primo luogo a se stesso, la natura della propria operazione drammaturgica, in vista di quello che Cristina Sciammacca definisce opportunamente in questi termini: «Il teatro di Luzi sembra qui un "teatro filosofico", che vuol far partorire la verità a ogni singolo. La verità non su un problema astratto, ma su una persona, col suo mistero» (p. 25).

Teatro -anche- civile dunque, secondo l'autrice del libro, nella misura in cui «la poesia, nel dare voce alle voci, non è semplicemente comunicazione con il mondo da parte del poeta, è semmai mondo che deve venire alla luce tramite il poeta».

Il poeta adempie dunque al proprio ruolo «fino a inscenare una disputa» (p. 28), in *Pietra oscura* e fino ad affermare, nel *Libro di Ipazia*, per voce di un suo personaggio: «sono presente, non dubitare./ Presente alla storia, non si dice così?» (p. 102). È la studiosa a intravedere, dietro queste battute, un *alter ego* del poeta. Una presenza, quella di Luzi, che nel teatro, forse, pronuncia in qualche modo il proprio apologo davanti alla storia e davanti a chi, come Pasolini -in una vecchia polemica del '47, opportunamente richiamata alla memoria dall'autrice- ne aveva criticato la tiepidezza in politica. Di ben altra temperatura parla un verso tratto dall'opera appena citata, che,

facendo avvertire più volte (da p.93), nel libro, la sua eco, rivela quale aspetto dell'opera luziana abbia maggiormente suggestionato la studiosa, guidando il taglio di questo volume: «Ma è nel fuoco che bisogna ardere/ niente si addice alla parola più che la temperatura del fuoco» (*Ipazia*, in *Libro di Ipazia*, Milano, Garzanti, 1978, p. 73). È appunto Ipazia a parlare, protagonista statuaria, luminosa e tuttavia poco appariscente dell'ultima opera che il volume prende in esame. Nella sua fulgida trasparenza l'autrice intravede la figura di Cristina Campo, pseudonimo della poetessa Vittoria Guerrini, l'affezionatissima amica di Mario Luzi morta, prematuramente, molti anni prima del poeta. In un paragrafo dedicato alle interferenze autobiografiche in *Ipazia* (p. 87-90), Cristina Sciammacca affida ad alcuni brevi e apprezzabili stralci di lettere della Campo a Luzi la testimonianza di un rapporto che non è sbagliato leggere riflesso in quello tra Ipazia e il discepolo, poi vescovo di Cirene, Sinesio.

A tutti i personaggi del dramma -in particolare alle altre donne Jone e Irene, dietro le quali si intravedono le figure femminili che animano *Nel Magma*, la raccolta poetica che per questi e altri particolari non trascurabili costituisce il «retrotterra poetico» (p.104) del testo- la lettura critica della studiosa rende meritata dignità letteraria.

Prevalentemente si tratta, per questi ultimi, occorre infatti dirlo anche al cospetto della loro paludata presenza, di personaggi di carta: che poi siano implicati respiro, sangue, fuoco, persino, e intenzione, ciò non toglie che questi impregnino e accendano più la carta che le assi di un palcoscenico. D'altronde non è un caso che Luzi, che aveva pubblicato la prima parte dell'opera nel 1973, con titolo *Ipazia*, nel riproporla nel 1978 completa della seconda parte, *Il Messaggero*, ponga le due sezioni (non veri e propri atti) sotto il titolo *Libro di Ipazia*. E proprio a questa dimensione prevalentemente letteraria, e tuttavia non libresca, l'autrice dà ragione, ricostruendo con cura erudita le figure storiche sulle quali si misurano i personaggi luziani, operando con un approccio storico-filologico correttamente aderente a quello che è in effetti un libro, 'scritto' da Sinesio. Su questa base giustamente ricostruita, la Sciammacca può misurare la sfasatura tra referente storico e testo, giungendo per esempio a dare spessore alla identificazione Cristina Campo-Ipazia, prima discretamente avanzata. Ipazia storica muore dopo il discepolo Sinesio. L'Ipazia di Luzi, al contrario, proprio come l'amica del poeta, lascia il mondo e la scena in tempo per consentire all'amico di piangerla, e di esporre l'intimo movimento della propria coscienza, stimolato anche dalla sua illuminazione. Dietro Sinesio, tormentato e mite vescovo di Cirene, su suggerimento dell'autrice del libro, si intravede proprio Luzi -Luzi integralmente scrittore, pur di teatro, ma sostanzialmente scrittore- che in alcuni bei versi citati nel volume (p. 124) può significativamente affermare: «Eccomi ancora testimone, ma non in persona:/ancora testimone di testimone come accade agli scribi,/ e anch'io lo sono, e forse non sono altro» (*Ipazia*, cit, p. 118).

C'è un altro punto interessante del volume, sul quale è opportuno infine soffermarsi: è l'analisi dell'*evento*, prefigurato sulla scena dall'inquietante annuncio del prossimo arrivo del messaggero berbero che solleciterà la coscienza di Sinesio. Su questo evento si concentra la riflessione di Cristina Sciammacca, che opportunamente chiama in causa Derrida e sulla base di una riflessione filosofica quanto mai calzante, per quello che abbiamo già potuto definire anche "teatro filosofico", afferma, fornendo una lettura critica propria: «Anche la storia, nel *Libro di Ipazia*, non è solo la crescita progressiva di una premessa già posta, di un seme che dà i suoi frutti, più o meno prevedibili, come talvolta la critica ha suggerito. Non regna qui semplicemente una "visione altalenante del mondo nella consapevolezza della molteplicità di tinte e segni". La molteplicità si organizza in processo» (p. 121). Si potrebbe affermare che questo studio esibisce con intelligenza critica il difficile processo per cui il *Libro* stesso possa dimostrarsi davvero destinato al teatro, mentre il verso libero che lo compone si libera definitivamente in pronuncia e atto.

L'opera, nel titolo che porta, può rivelare anche così una decisa, ma raffinata, provocazione del letterato alla scena.