

**Laura Sannia Nowé**

Beatrice Alfonzetti

*Drammaturgia della fine. Da Eschilo a Pasolini*

Roma

Bulzoni editore

2008

ISBN 978-88-7870-289-9

L'inizio e la fine di un'opera, che vanno distinti dal cominciamento e conclusione della "storia" che vi si svolge, sono i luoghi maggiormente carichi di significato e nei quali gli autori mostrano al sommo le proprie capacità artistiche, affidando poi al lettore, o allo spettatore, il compito di decifrare la visione del mondo da essi veicolata.

Più spesso è l'inizio, e soprattutto quello del romanzo, a essere sottoposto a esercizio ermeneutico, come ultimamente testimonia l'ampia raccolta, in quattro tomi, allestita a cura di Pasquale Guaragnella, Rossella Abbaticchio e Gianluigi De Marinis Gallo, che accoglie tuttavia agili articoli anche sui maggiori testi lirici e drammatici della nostra letteratura (*L'incipit e la tradizione letteraria italiana*, Editore Pensa Multimedia). Oppure l'indagine si appunta sulla correlazione tra inizio e fine, come Giuliana Adamo ha illustrato nelle lezioni tenute agli allievi del Dottorato in Studi filologici e letterari di Cagliari, sottoponendo a discussione i risultati di un suo ampio studio di prossima pubblicazione presso l'editore Cesati (*Inizi e fini narrative nel canone occidentale*). Meno frequentemente, invece, l'obbiettivo è stato puntato su modalità e significato del momento conclusivo dei testi per il teatro, lacuna che il volume di Beatrice Alfonzetti si propone di colmare, dopo avere intrapreso la riflessione sui *Finali tragici dal Cinquecento a Manzoni ne I finali*.

*Letteratura e teatro*, a cura sua e di Giulio Ferroni, (Roma, Bulzoni, 2003), riprendendo, però, il filo di un ragionamento di antica data, da lei avviato ne *Il corpo di Cesare. Percorsi di una catastrofe nella tragedia del Settecento* (Modena, Mucchi, 1989). Da molti anni, dunque, Alfonzetti ha intuito l'importanza storica, filosofica, semiologica del finale, anticipando così un orientamento critico privilegiato dagli studiosi di letteratura nell'ultimo decennio, complici forse la *fine* del secondo millennio e le riflessioni storico-politiche ad esso legate.

Lo studio si articola in due parti: «la modernità cinque-settecentesca, con i suoi richiami al teatro antico (da Eschilo a Seneca), e l'età contemporanea, prospettate come due onde lunghe, al loro interno omogenee. Al centro c'è la grande svolta romantica, che raffigurerà diversamente i nodi cruciali della rappresentazione della morte, della politica e dell'eroismo, rinnegando, dopo il trauma della Rivoluzione francese, la virtù del suicidio libertario e dell'omicidio politico, al massimo del suo fulgore in Alfieri» (*Premessa*, p. 7).

Delle due sezioni, così efficacemente sintetizzate ma non ripercorribili nei particolari nello spazio di una breve recensione, giova qui sottolineare quelli che ci sono sembrati voluti parallelismi compositivi e "ritorni" tematici, benché di cifra mutata a distanza di secoli. Alludiamo, per il primo aspetto, all'attenzione rivolta da Alfonzetti alle strutture complesse del testo tragico classico e classicista ispirate all'illusione mimetica, cui fa eco la messa in rilievo del «prosciugamento» (p. 102) del dramma di marca naturalista nell'atto unico o nell'*epilogo*. Vengono contrapposte, così, una visione del mondo tragica, ma eroica, edificata su valori certi, contrapposti ad altri negativi, magari vittoriosi ma fallimentari nella prospettiva ideale, a un'altra nella quale viene meno la dimensione spazio-temporale, le categorie assiologiche si sfaldano, e di individui insignificanti, per lo più ultimi nella gerarchia sociale, va in scena l'ultimo segmento di un'esistenza priva di passato e di futuro.

Il secondo aspetto, che pare riaffacciarsi come una ineludibile costante drammaturgica, concerne il problema della modalità rappresentativa del *racconto* contrapposto alla *visione*. Alla prevalenza del racconto della catastrofe, ovvero dell'omicidio o del suicidio che nelle *pièces* cinque-seicentesche avvia al finale, fa da contraltare la visione del *gesto* violento (pp. 51-60) nell'arco del Settecento,

per il venire meno di censure morali e politiche in virtù del rivolgimento epocale culminato nella “rivoluzione” alfieriana, trascrizione sul palcoscenico di quella storica che investì l’Europa e spazzò via un’epoca. La medesima alternativa ci sembra riaffiorare, tra Otto e Novecento, nel momento in cui Alfonzetti sottolinea il ricorso a «paraventi» (pp. 107-119), presenti in quanto oggetto scenico come in *Sei personaggi in cerca d’autore*, o simbolicamente allusi attraverso il non detto o rinviati al fuori scena, a imitazione di Ibsen. Ciò avviene per ragioni drammaturgiche del tutto differenti, avvisa la studiosa, cioè perché nelle *pièces* contemporanee la psicologia guadagna terreno sul fatto: «la morte nascosta corrisponde a un’idea di “teatro rivelazione” di verità inesprese, in cui i fatti contano sempre meno» (p. 112). E tuttavia, mentre decripta il nuovo senso di un medesimo procedimento, Alfonzetti non manca di rilevare che «Ciò che non viene meno è, tuttavia, la pressione esercitata dai gruppi sociali o dalla censura di stato sulla rappresentabilità o meno di un testo» (p. 113); il finale della *Lupa* verghiana sta a dimostrarlo, mutato nella versione allestita per il dramma lirico, o quello de *La tormenta* di De Roberto, censurato per via dei riferimenti alle pratiche rivoluzionarie di quegli anni (pp. 109-111).

Affiora qui, come a proposito di commedie e drammi del dopoguerra di Eduardo De Filippo e Ugo Betti (pp. 161 ss), la persistente sensibilità della studiosa per la dimensione “politica”, accanto a quella antropologica che i finali sempre più rivestono, caratteristica ermeneutica dispiegata assai felicemente nella analisi dello *happy ending* delle tragedie cinque-settecentesche, nelle quali, al di là della catastrofe, emerge il messaggio etico-politico, individuato in strutture semantiche che rinviano alle opposizioni concordia/discordia, pace/ guerra, vittoria/sopraffazione (p. 36 ss). Più compatto nella prima parte – per la buona ragione che la drammaturgia di *ancien régime* pare dominata, nonostante il percorso variegato e le impennate rivoluzionarie, dal modello “forte” aristotelico-oraziano imperniato sul concetto di mimesi – il volume ci sembra costituire un contributo metodologicamente importante e di vaste dimensioni culturali, grazie all’impianto comparatistico insieme delle strutture e delle tematiche. Questa *Drammaturgia della fine* si fa apprezzare per una serie di motivi: perché sottopone i testi di un teatro di parola ad analisi convergenti, che intrecciano poetiche e storia della tradizione occidentale con i più affilati strumenti della semiotica e dell’ermeneutica; perché offre un panorama europeo, con un movimento che mette bene in luce l’iniziale primazia italiana con la rinascita cinquecentesca della tragedia, e successivamente il forte impatto della componente nordica (Strindberg, Ibsen) sul dramma moderno italiano. Infine, da ultimo, ma forse prima di tutto, perché non sottovaluta la finalità “didascalica”, per cui, per esempio, le tipologie drammaturgiche prevalenti individuate per Cinque, Sei e Settecento (del finale definito rispettivamente *incipitario*, *circolare* e *inaspettato*, pp. 17-33) sono sempre illustrate mediante precisi riferimenti testuali, alternati talora a più distese letture di grande pathos. Pensiamo in particolare al capitolo in cui la «morte lenta e parlata» della Fedra raciniana è confrontata col suicidio «in scena, repentinamente e col ferro» della Mirra alfieriana (pp. 68-69), esempi e modelli sublimi di due diverse concezioni di teatro: oratorio e *compos sui fin* nel gesto supremo, il primo; agito e appassionato, il secondo, di transizione verso la svolta romantica.