

Mario Luzi

I versi in teatro

Emiliano Ventura



www.steppa.net

Proprietà letteraria riservata

© 2006 "Mario Luzi, i versi in teatro" by Emiliano Ventura

eBook - vietata la stampa - maggio 2006

Promozione biblioteca: www.steppa.net

Nel 1998 Mario Luzi ha tenuto all'Università di Tor Vergata di Roma un seminario che si apriva con un incontro con gli studenti e che aveva come tema la poesia e il teatro.

La drammaturgia era proprio l'argomento principe dell'intervento del poeta toscano." Il teatro nel quadro della letteratura, nello studio della poesia, ha una situazione che non fa onore, mi permetto di dire, alla nostra critica letteraria, alla nostra storiografia e mi includo anch'io fra questi, critico letterario bene o male lo sono stato anch'io e lo sono ancora. Non fa onore perché nei riguardi dello scrittore di teatro ci sono degli atteggiamenti diversi e impropri."¹ Così Luzi sottolineava una condizione di "marginalità" in cui l'autore teatrale è rinchiuso rispetto all'ampio respiro e considerazione che circondano altri generi letterari. Il poeta portava l'esempio di Pirandello, tutti riconoscono la sua grande fortuna e l'eco internazionale della sua opera, ma si tende a distinguere il Pirandello novelliere e romanziere dal Pirandello drammaturgo, quest'ultimo viene visto come una sorta di *giro di valzer* al di fuori dal campo della letteratura. Luzi ripropone e attualizza un problema che si trascina da secoli nei pregiudizi e nei divieti che circondavano il teatro fin dal basso medioevo. Senza fare nessuna storia, o peggio un'apologia, del teatro è giusto ricordare che l'attore e l'autore di teatro faticano ancora ad uscire da quell'idea che troppo semplicisticamente li accomuna al mimo e al giullare, al buffonesco e al giocoliere istrionico o ai funambolismi dei saltimbanchi. Secoli di divieti e denunce da parte della Chiesa e dei padri fondatori dell'ortodossia cristiana hanno accompagnato il cammino del teatro provocando, e più o meno implicitamente favorendo, la marginalità della drammaturgia rispetto ad altri generi letterari come la poesia e la narrativa. Anche il premio Nobel Dario Fo è dello stesso parere "D'altra parte, il conflitto fra teatranti e letterati dura da sempre. Abbiamo già visto come Diderot fosse pieno di risentimento e disprezzo verso i comici dell'arte. Se vi volete divertire, potete leggere gli articoli di linciaggio che Gozzi e Ferrari (due esimi letterati veneziani) scrivevano contro il teatrante Goldoni. Ci sarebbe da collezionare interi volumi di libelli

masticati con fiele ed estratto di veleno che accademici hanno sparato a grandine contro la gente che scrive per il palcoscenico...insulti inauditi si beccò Euripide da quel reazionario, se pur colmo di talento, di Aristofane."ⁱⁱⁱ Tornano alla mente le parole di Pier Paolo Pasolini che introducevano il suo *Bestia da stile* "È naturale che in un simile quadro il mio teatro non venga neanche percepito. Cosa che (lo confesso) mi riempie di una impotente indignazione, visto che i pilati (i critici letterari) mi rimandano agli Erodi (i critici teatrali) in una Gerusalemme di cui mi auguro che non rimanga presto pietra su pietra."ⁱⁱⁱⁱ Sono parole apocalittiche e risentite che attaccavano tutto il teatro e la critica militante ma lasciano intuire il disagio di collocare un genere tenuto ai margini dell'ufficialità.

Tornando a Luzi e al suo teatro è interessante capire come un poeta decida di dedicarsi ad un uso diverso della parola, diverso ma non meno importante. Come vedremo meglio più avanti nel caso di Luzi poesia e teatro si "confondono " contaminandosi l'una con l'altro dando vita ad un teatro di parola e di poesia e ad una lirica ricca di dialoghi e voci ecolaliche. Lasciando ancora la parola al poeta "Il teatro, torno a questo tema, per me è stata una necessità, una impensata apertura nel nucleo del mio organismo elettivo e morale. Non che io mi dovessi sentire legato ad una specificità di poeta lirico da dover escludere la tentazione direi così drammaturgica, questo io l'ho sempre reclamato non pensando di scrivere neanche lontanamente cose di teatro, però pensavo che nessuna possibilità o tentazione o apertura o invito o lusinga mi avrebbe costretto a rifiutarlo per onestà a una specie di immagine fissa specifica di mestiere quasi, di specificità appunto lirica."^{iv} È evidente che il poeta non si sente legato a nessuna scuola o genere ma lascia che il suo "bisogno" di *generare la parola che sia spirito e non solo lettera muta*, segua l'itinerario che si impone in un certo momento senza preconcetti o ferree fedeltà. Come accennato brevemente sopra i testi drammatici di Luzi rientrano in un discorso che tenta di portare la poesia in teatro, anzi *un teatro che porta in scena il linguaggio della poesia* che veniva paventato dal già citato Pasolini. Non è un caso che alcuni degli amici- collaboratori di Luzi come Federico Tiezzi Sandro Lombardi e Ugo De Vita si siano prodigati nel medesimo intento coinvolgendo poeti diversi come Sanguineti, Giudici e

Caproni. Secondo Quiriconi^v l'attenzione di Luzi alla drammaturgia risale agli anni sessanta, in quel periodo il poeta assumeva con presa diretta la lezione dei tragici grazie all'opera di traduzione dei testi di Racine e Shakespeare, *l'Andromaque* e il *Riccardo II*. Di questo testo shakespeariano oltre alla traduzione, Luzi, ha anche collaborato alla messa in scena al Teatro Stabile di Torino con la regia di De Bosio e Mauri come primo attore, esperienza che risulterà molto importante per il poeta stesso "Questo entrare da vicino nella costruzione del dramma e nel riconoscere la drammaturgia, veramente poderosa che c'è nel testo shakespeariano, mi ha giovato ad assimilare, se non altro, certe leggi o criteri che sono nel teatro come tale, indipendentemente dallo stile".^{vi} Per la verità il primissimo testo teatrale di Luzi risale al 1946 ed era intitolato *Pietra Oscura*; questo poemetto venne poi censurato dalla RAI per l'argomento trattato giudicato troppo forte, era infatti un dialogo intorno al suicidio di un ecclesiastico.

È comunque riconosciuto e certo che gli anni sessanta con il lavoro di traduzione sui testi di Racine e Shakespeare rappresentano una sorta di rivoluzione copernicana nell'opera del poeta nella poesia come nel teatro. All'inizio avevamo parlato di poesia in teatro ma nel caso in questione l'affermazione può essere rovesciata e dire il teatro in poesia, tornando così alla contaminazione accennata poco prima. Nel 1963 il poeta pubblicava un libretto che come dice Caproni era stampato in cinquecento copie numerate tra frontespizio indice e tutto non supera le quaranta pagine ma ci si trovava di fronte ad "un'operetta" risolutiva nella carriera del poeta. Il titolo lasciava emergere uno dei temi fondamentali nella poesia luziana: *Il magma*. Questo è una grande forza rigenerante in perenne mutamento e trasformazione che per il poeta è una radice unitaria del tutto, in natura come nell'animo dell'uomo che vivendo diviene sempre un altro. Le liriche di questa raccolta sono strutturate intorno a dei dialoghi che formano una "commedia" ricca di incontri e di scontri, di accuse e di silenzi *tra veglia e sonno*. Alcuni personaggi, forse solo voci, irrompono dal buio di una quinta o da un sogno interrotto "*C'è qualcosa da cavare dai sogni?*" *mi chiede fissando su di me i suoi occhi vuoti e bianchi...* "*Non in questa vita, in un'altra*" *folgora il suo sguardo gioioso...* "*Che luogo è questo?*" *mormora tra il sonno il mio compagno*

"È un luogo verso Pisa" rispondo. Solo per citare alcuni versi non meno significativi di altri. La poesia si contamina della forma dialogata, la metrica dei poemetti è sciolta, a tratti prosastica, e gli ambienti chiusi come case e camere d'albergo offrono sostegno alla condizione teatrale che aleggia tra coscienza e stati onirici. Questa breve digressione ci riporta alle considerazioni di Luzi sulla specificità lirica alla quale non ha mai aderito con devozione fideistica ma alla quale si è sempre adattato e rinnovato. Quando Luzi ci racconta la genesi dei primi poemetti drammatici usa, non a caso, la parola medianicamente: "Mi ricordo che nel '46 quasi *medianicamente* scrissi una cosa che poi non ho mai pubblicato e che era Pietra Oscura"^{vii}. Così delle voci dei suoni o dei segni affiorano nelle mente del poeta e senza nessuna scelta razionale il dialogo, la drammaturgia hanno chiesto il loro spazio "Fino ad allora io non avevo mai concepito alcuna ambizione teatrale, a un certo momento all'intreccio stesso della poesia, una certa tensione, una certa morfologia drammaturgica erano venute fuori, quindi era quasi inevitabile che il discorso prendesse quella direzione"^{viii}. Crede veramente che sia importante ritrovare una dignità alla letteratura, e al teatro, in generale senza artifici o semplificazioni di comodo della storiografia e della critica e ripete senza gli slanci apocalittici di Pisolini: "Il Teatro per uno scrittore di versi viene messo ai margini, considerato un passatempo, una divagazione, invece il teatro per me è altro e insieme. Ci sono andate e ritorni, il verso ha influito sul mio linguaggio teatrale, quello personale ma anche la mia idea di spettatore o di lettore"^{ix}. Il primo testo teatrale pubblicato e rappresentato è stato *Libro di Ipazia* era il 1978 ma la genesi è precedente. Nel '69 il maestro Antonio Veretti chiese a Luzi un testo per musica che non fosse un libretto d'opera ma che fosse aperto a più valenze, il poeta accettò con delle riserve poi..."durante la torrida reclusione domestica di quel luglio passato in città mi misi davanti un foglio, deciso a tracciarvi qualche segno propiziatorio per una possibile favola da abbozzare"^x. Su quel foglio presero corpo le voci e le idee dei personaggi che formeranno la *pièce* e che saranno la reminiscenza di una vecchia lettura. Il libro era una vecchia edizione italiana delle poesie greche e latine di Sinesio di Cirene, lo sfondo era il conflitto culturale e politico ad Alessandria nel IV secolo^{xi}. Un verso dello stesso Luzi *la*

contemporaneità di tutti i tempi, definisce uno dei punti nodali della sua poesia e del suo teatro. Gli eventi accaduti secoli prima in una città lontana e in un tempo remoto non hanno esaurito la loro forza "la storia di Ipazia e i suoi contorni era una cosa accaduta ma immessa nell'eventualità continua del mondo e per me non era finita con il suo essere accaduta".^{xii} Così i nomi di Sinesio e di Ipazia hanno attraversato il tempo per ripresentarsi luminosi nella loro quantità di vita non cessata in una significazione unica ma proiettati in una onnipresenza del tutto che guida la mente del poeta che ci riporta il dialogo *tra stupore e attesa d'un già avvenuto ma non ancora manifesto evento*. Il tema portante di questo dramma, ma non solo di Ipazia come vedremo, è il tempo percepito come momento che sfuma in un altro che non è ancora, un autunno che si dilata in un inverno o una primavera nell'estate. È il tempo di un trapasso di epoche; la civiltà ellenistica è in agonia mentre il cristianesimo comincia ad imporsi sostituendo gli Dei pagani. Ipazia ultima rappresentante del pensiero Neoplatonico diviene il simbolo del crollo di una civiltà. Le prime battute del dramma lasciano intuire un'Alessandria decadente, l'ombra di sé stessa e del suo antico splendore, dice Teodoro: "È così Alessandria, o meglio lo era, perché guardarla, è irriconoscibile"^{xiii}. L'antico potere e coloro che lo applicarono sono in pericolo i nuovi barbari hanno preso il potere "bruciano i libri, distruggono le statue, devastano i templi"^{xiv}. Gli editti imperiali hanno riconosciuto la nuova fede, quella di Cristo, come religione di stato, la voce di Ipazia si leva contro i "gentili" usurpatori. Della ragione greca non resta che il sogno, così come del pensiero dei filosofi discusso nelle biblioteche o dello splendore delle forme. I simposi sono muti, si vive in un crepuscolo che scolora nelle distruzione. Una voce che potrebbe essere la sua coscienza o una divinità dimenticata annuncia ad Ipazia che la sua fine è vicina, il suo sacrificio è necessario "Molte cose sono contro di noi, infatti. Ma è nel fuoco che bisogna ardere. Niente si addice alla parola più che la temperatura del fuoco"^{xv}. È ancora il fuoco, elemento alchemico della trasformazione e della rinascita, che ritroviamo spesso nella poesia luziana ma che ora è invocato da questa donna filosofo pronta al sacrificio, come se fosse un martire laico o un Cristo pagano. Come nel teatro classico il delitto o il martirio volontario di Ipazia non viene

mostrato ma se ne fa voce Jone che annuncia la fine del sogno a Sinesio, i Cristiani hanno fatto scempio del cadavere proprio nella casa del loro Dio. Il testo è pervaso da un'attesa messianica come se un atto accaduto in quel lontano IV secolo potesse continuare ad accumulare vita ed energia in una specie di genesi incessante *-dentro un animato grembo dove nascita e morte si affrontano sì, ma solo per confondersi-*. È impossibile in questa sede rendere nota di tutto il teatro di Luzi ma solo accennare ad alcuni testi fondamentali ed alle caratteristiche che gli sono proprie; chi scrivi si è prolungato su Ipazia perché è il primo poemetto rappresentato e pubblicato, è un inizio che accade, una sorgente che non si esaurisce. Tutto il libro del teatro luziano, come abbiamo accennato, si può far ricondurre ad un tentativo di portare sulla scena il linguaggio della poesia "la scena è proprio il luogo a cui idealmente o di fatto mette capo ogni poesia che rechi in sé l'essenza dialettica e la forma rituale che sono il principio stesso del teatro. La scena è l'incarnazione e nello stesso tempo la trasformazione di ciò che è detto - e detto proprio per questo"^{xvi}. Essendo Luzi un poeta non deve sorprenderci questa affermazione, non è un uomo di teatro come lo sono stato in passato Shakespeare e Molière, come lo sono nel novecento Dario Fo, De Filippo e Pirandello. È più vicino se vogliamo a Racine che era un poeta di corte e con il teatro e gli attori collaborava a distanza. È proprio il premio Nobel Dario Fo a darci l'atmosfera dell'uomo che vive di e per il teatro: "Gli attori devono imparare a fabbricarsi il proprio teatro...Ma soprattutto ad uscire dall'idea falsa e pericolosa che il teatro non sia altro che letteratura messa in scena...il teatro non c'entra con la letteratura, anche quando - con ogni mezzo- si vuole incastrarcelo. Brecht diceva giustamente di Shakespeare "Peccato che sia bello anche alla lettura. Questo è il suo unico grande difetto"...Un'opera teatrale valida, per paradosso, non dovrebbe assolutamente apparire piacevole alla lettura, dovrebbe scoprire i suoi valori solo nel momento della realizzazione scenica".^{xvii} Questo ci fa capire quanto distante sia il teatro di Luzi dai teatranti di professione. Paola Borboni che interpretò uno dei personaggi del dramma luziano *Hystrio* avvicinò il suo teatro ai testi di Lorca e D'Annunzio. La modalità della versificazione teatrale di Luzi consiste fondamentalmente in un sistema ritmico che include naturalmente la metrica ma non le obbedisce

rigidamente lasciando agli attori un certa libertà che sicuramente prediligono. Nei dialoghi domina il verso libero, a tratti per forza prosastico, anche se non si escludono endecasillabi che si dilatano in alessandrini, da notare il gusto dei ritornelli a volte vere e proprie nenie infantili (vedi i testi *Corale della città di Palermo per Santa Rosalia e Felicità Turbate*) dove permane un sistema di rime bacciate.

Che Santa, Rosalia,
la più strana che ci sia!
Nasce dalle sue ossa!
Principia dalla sua fossa!

Teatro di parola e di poesia che proprio nella grande tradizione lirica italiana, e non solo, trova i suoi precursori, da Dante a Leopardi senza dimenticare la forza della poesia shakespeariana. Ed è proprio Dante con il suo poema al centro di molte considerazioni prima raccolte in saggi come "L'inferno e il limbo", "Dante scienza e innocenza", "L'esilio, Dante, la poesia",^{xviii} e più tardi nella riduzione dal poema dantesco *Il Purgatorio La notte lava la mente*. È interessante capire perché la scelta cadde proprio sulla cantica del Purgatorio quando le altre due hanno da sempre affascinato con trasporto maggiore altri poeti, interpreti o semplici lettori. Abbiamo visto nel testo *Ipazia* come il tempo fosse rappresentato come momento di passaggio da un'epoca ad un'altra; Gregorio uno dei personaggi dice "E adesso attendere. Ancora una volta attendere". Ma anche nelle altre *pièces* troviamo come motivo ricorrente, più o meno evidente, il tempo raffigurato sempre come un momento di passaggio, un'attesa da un'epoca ad un'altra. A volte è l'attesa di un avvenimento o il ricordo di un mondo al crepuscolo. I personaggi luziani da *Ipazia* a *Constant*, da Sinesio a Rosales sembrano racchiusi in una immaginaria sala d'attesa . Una sorta di esilio temporale, alla cerca di errori o rimpianti, pronti al sacrificio o al martirio ma consapevoli dell'infinito lavoro della vita e della natura, pronti ad un nuovo inizio racchiuso in un atto che non finisce nel suo accadere ma che si protrae nel tempo. Benjamin Constant^{xix} scrittore e politico legato agli ideali liberali ha attraversato la sua epoca, l'illuminismo, e nel compimento della sua vita

ne comprende i limiti; anche in questo testo assistiamo al declino di un'era. L'illuminismo cede davanti ai compromessi della nascente borghesia, lo slancio e la fiamma degli ideali appartiene al passato. Anche in *Rosales*^{xx}, dove viene ripreso il tema di Don Giovanni, il tempo ha consumato la sua portata e i protagonisti sono alla fine della vita e sono protesi nel tentativo di fissare un riepilogo dei fatti, quasi a cucire i lembi di ciò che è stato. Il filo sottile, quasi impercettibile, che lega i vari personaggi del suo teatro, e non solo tenendo sempre a mente la controparte lirica dell'opera luziana, è l'idea del *Nostos*.

Questo però viene sentito non solo come perdita di qualcosa ma la sua ricerca non viene mai scissa dal desiderio del nuovo. Anche Simone Martini nell'omonima raccolta poetica^{xxi} si muove in una simile atmosfera nel suo ritorno da Avignone a Siena " Un itinerario di ritorno ma di un ritorno che non fosse un semplice ripercorso del cammino, ma invece era ancora un desiderio di andare. Quindi nostalgia e desiderio".^{xxii} La conferma del legame che unisce il teatro e la poesia di Luzi risiede nel testo sul pittore Simone Martini, il quale venne pensato in origine come testo teatrale, solo in seguito ha preso una piega più lirica. Le parole nostalgia e desiderio si ritrovano in un saggio memorabile che raccoglie nel titolo proprio questo ossimoro *Non sia nostalgia ma desiderio*.^{xxiii}

Quel saggio si chiudeva con le parole emblematiche "E spero che non sia nostalgia ma desiderio: e che nella progressione ci sia questo ricupero".^{xxiv}

Non si vuole in questo modo racchiudere in una sorta di equazione algebrica tutto il teatro o la poesia luziana ma è sicuramente un'atmosfera ricorrente che contamina diversi testi anche i più datati - *È aurora questa o tramonto? - Fine o principio? Principio o fine? O tempo, tempo senza confine? - Alla foce o alla sorgente*.

Questo ci introduce nella cantica del Purgatorio, nella sua atmosfera di sospensione legata alla transitorietà del momento, all'attesa appunto. Il Purgatorio è un esilio dal mondo dei vivi ma anche della visione di Dio. Dante provò di persona la condizione di esiliato dalla patria ed è su tale esperienza che Luzi fissa il punto "La parte della *Commedia* che esprime più direttamente questa fondamentale struttura concettuale e metafisica dell'esilio è *pour cause* il Purgatorio. Nel Purgatorio si attuano per

coincidenza le due condizioni essenziali: quella della perdita e del rimpianto e quella dell'esclusione dal sommo gaudio. Progressivamente le anime si spostano dalla prima alla seconda, il primo senso di sradicamento cede al desiderio e all'attesa; l'*allora* è offuscato e cancellato dal *non ancora*".^{xxv} Questo brano tratto da un intervento fatto a Ravenna nel 1987 quando cioè molti testi teatrali erano già stati scritti (Ipazia, Rosales, Hystrio) ma molti ne dovevano venire ancora (Il Purgatorio, Felicità turbate, Ceneri e ardori, Un angolo di notte ben gemmata, Amleto voce sola) sembra che Luzi accenni tra le righe al percorso esistenziale ed emotivo di molti suoi personaggi usando come metafora la cantica del Purgatorio. Queste continue considerazioni sul tempo nei saggi, negli interventi o nelle opere convergono nella riduzione teatrale dalla cantica in questione "Il Purgatorio è l'unico regno e l'unica cantica in cui il tempo vige: e vige nel suo doppio potere di nostalgica rammemorazione del passato e di tormentosa remora all'eterno su cui il desiderio si sposta. Tempo che divide dal mondo e tempo che divide da Dio".^{xxvi} È un filo che lega la pazienza o la pena all'attesa in un processo conoscitivo ascensionale che mira ad imitare l'interno di noi stessi, per questo motivo l'attenzione alla regia e alla scelta dei passi è stata accentuata e fortemente ribadita da Luzi stesso. Nel testo troviamo, a differenza di altri drammi, una quantità di didascalie e di indicazioni per la regia. Le intromissioni nella poesia dantesca sono ridotte al minimo, sono contenute nelle didascalie e nella voce fuori campo, piccoli interventi lirici di unione o di sintesi. "Come ho operato su un testo così assoluto? Preservandone prima di tutto l'assolutezza. Il presentarsi del testo come realtà inattaccabile è già l'essenza dello spettacolo. Era esclusa per forza qualunque manipolazione, interpolazione, commistione di elementi estranei. Il drammatico della cantica si pronunziava in sé, e con mezzi propri"^{xxvii}. Il poema nella sua interezza compare nella riduzione come un'entità simile ad un personaggio-guida che riconduce ad una visione universale gli eventi di cui Dante è testimone nelle vesti di pellegrino. Il testo è suddiviso in tre parti: l'Antipurgatorio, il Purgatorio e il Paradiso Terrestre. Una delle poche intromissioni di Luzi consiste nel recupero di una sua poesia che apre il testo e che è raccolta in *Onore del vero* del 1956, testimone di una lunga attenzione al poema dantesco:

La notte lava la mente.
Poco dopo si è qui come sai bene,
fila d'anime lungo la cornice,
chi pronto al balzo, chi quasi in catene.
Qualcuno sulla pagina del mare
Traccia un segno di vita, figge un punto.
Raramente qualche gabbiano appare.^{xxviii}

Già trentacinque anni prima Luzi intuiva l'intreccio tra stasi e movimento, tra il divenire di Eraclito e l'immobilità di Parmenide *-fissità del movimento-* la precarietà dell'uomo e il suo trasalimento che sono tipici delle atmosfere propriamente purgatoriali. Per chiudere questa "passeggiata" nel boscho luziano bisogna ricordare che i suoi testi teatrali anche quando presentano un finale drammatico che culmina in una morte o in un sacrificio (Ipazia, Sinesio, Rosales, Constant) non sono mai riconducibili alla tragedia. Questo sia per motivi puramente formali ma anche per le considerazioni di Luzi sul "tragico" nel mondo moderno e sulla sua impossibilità. È ancora il premio Nobel Dario Fo a suggerirci l'etimologia della parola tragedia nel suo *Manuale minimo dell'attore* "Il suo corpo caprino viene squartato, smembrato e divorato da tutti i partecipanti al rito." *Tragos*: sacrificio del capro, tragedia appunto: il rito di mangiare il dio e bere il suo sangue".^{xxix}

Per Fo l'idea della tragedia è legata ad un sacrificio e sappiamo quanto questa sia legata alla cultura greca e che tutte le forme tragiche sono elleniche fino al suo declino con Racine.

Anche secondo George Steiner^{xxx} il senso del tragico è intimamente legato alla Grecia mentre ne è totalmente escluso lo spirito ebraico; la caduta di Gerico o di Gerusalemme è un atto di giustizia mentre la caduta di Troia è la prima grande metafora tragica. La necessità è cieca e l'uomo non può pentirsi né evitare quello che è stato deciso dagli Dei, Antigone già conosce quale sarà la sua fine e in fondo la sente anche Edipo, sanno anche che sarà inevitabile. La Tragedia è dunque irreparabile e inevitabile e segue un movimento o un moto repentino discendente verso il fondo, verso la rovina dell'eroe, dalla prosperità alla sofferenza e al caos. Per

questo Dante intitola il suo poema *Commedia*, per il movimento contrario dal basso, dall'ombra, verso l'alto e la luce. Queste condizioni sono possibili fino all'epoca di Shakespeare o di Racine, dopo le mutate situazioni sociali ed economiche impediscono questo sentimento di inevitabilità proprio del tragico. Alla nobiltà si sostituisce la nascente classe mercantile, poi detta borghesia. La Corte perde il suo ruolo egemone nel fulcro vitale della società, gli eroi tragici non sono più pubblici e le loro vicende non sono più un esempio. A queste considerazioni si riallaccia Luzi "Io avevo scritto a proposito di Racine, che il dramma, la tragedia nel senso paradigmatico della classicità, aveva perduto di probabilità nel nostro tempo perché le forze in conflitto non sono esplicite"^{xxxii}.

Tra Racine e Luzi c'è l'illuminismo e il romanticismo, Cartesio e Rousseau. Per il poeta fiorentino niente è irreparabile o inevitabile, tutto è continuamente in movimento (in discussione), la metamorfosi è un altro elemento inscindibile dei suoi "taccuini mentali". Le considerazioni sul tragico fanno eco nei protagonisti dei suoi drammi come Constant o Rosales. Anche nel testo *Hystrio* l'impossibilità della tragedia è chiarito quasi subito dai primi dialoghi dei "cospiratori" che non vogliono distruggere o annientare Berek ma solo "esautorare senza pericolose scosse. Non rimuovere che è sempre drammatico"^{xxxiii}. Non si vuole cancellare il potere ma solo metterlo in ridicolo con una farsa e il dramma rimane incubato "La più tetra tragedia è quella che non ha la forza di esplodere, ed è troppo misera per manifestarsi come tale e si lascia corrodere e soppiantare da banale corruzione. Voi aspirate a succedermi e non volete colpi, temete sconvolgimenti"^{xxxiii}. Anche nelle parole di Benjamin Constant l'impossibilità del tragico nel mondo moderno si palesa con forza "Lo spirito della tragedia ha disertato l'epoca, ma l'urto con il mondo non è finito... troppo loici e troppo laici troppo ligi alla logica formale"^{xxxiv}. Questo avviene perché le forze in campo non sono esplicite, non comunicano, estranee l'una a l'altra corrose dalle menzogne. Tale accomodamento mitiga la forza che non deflagra mai così la lotta tra il sogno e la realtà non produce scontri. Tutto questo è figlio del caos che domina il mondo moderno ma anche per la perdita del sacro dal momento che la cultura illuminista e positivista ha veramente "dissacrato" ogni

concezione di vita. Domina nel mondo moderno il principio di azione e reazione escludendo ogni tipo di fede religiosa. Il poeta ricorda spesso Leopardi citando *La primavera o delle favole antiche*, vero e proprio lamento dell'uomo privato dei miti... e che non sia nostalgia ma desiderio.

Note:

ⁱ Dal convegno tenuto all'Università di Tor Vergata il 27/03/1998 "Incontro con Mario Luzi".

ⁱⁱ Dario Fo "Manuale minimo dell'attore" pg. 285/286 gli Struzzi, Einaudi, 1987 Torino.

ⁱⁱⁱ P.P.P. "Teatro" pg. 598, Garzanti 1973.

^{iv} Dal convegno all'Università di Tor Vergata del 1998 "Incontro con Mario Luzi".

^v Giancarlo Quiriconi, cfr. "Scene dal grande patema Elementi per il teatro di Mario Luzi, dalla postfazione a "Teatro" Mario Luzi, Garzanti 1993.

^{vi} Mario Luzi Colloquio con Mario Specchio. Pg.198, Garzanti Saggi Blu 1999.

^{vii} Ibidem.

^{viii} Ibidem.

^{ix} Dal seminario "Incontro con Mario Luzi" all'Università di Roma Tor Vergata.

^x Mario Luzi "Tearo" da "Fu così che" pg.99 Garzanti 1993.

^{xi} Nel "Libro di spazia" Sinesio volge il proprio dolore per la morte di Spazia, che nell'opera per un effetto di voluto anacronismo, precede quella del retore. La tensione drammatica è rivolta al tentativo di sintesi tra cultura pagana e cristiana.

^{xii} Ibidem.

^{xiii} Mario Luzi "Teatro" Garzanti 1993, da "Libro di Ipazia" pg.12.

^{xiv} Ibidem.

^{xv} Ibidem. pg.29

^{xvi} Mario Luzi "Teatro" Garzanti 1993, da "Quel che so di Rosales" pg. 197

-
- ^{xvii} Dario Fo "Manuale minimo dell'attore", pg.285 gli struzzi
Einaudi, Torino 1987.
- ^{xviii} Tutti raccolti in "Naturalezza del Poeta" Mario Luzi Garzanti,
Milano 1995.
- ^{xix} Cfr. "Ceneri e Ardori" Mario Luzi, Garzanti Milano 1997
- ^{xx} cfr. "Rosales" Mario Luzi "Teatro", Garzanti 1993
- ^{xxi} "Viaggio terrestre e celeste di Simone Martini" Mario Luzi,
Garzanti 1994
- ^{xxii} Mario Luzi " Colloquio un dialogo con Mario
Specchio" pg. "53, Garzanti, Milano 1999.
- ^{xxiii} Mario Luzi "Discorso Naturale" pg 79, Non sia nostalgia ma
desiderio. Garzanti 1984, ultima ed. 2001 .
- ^{xxiv} Ibidem.
- ^{xxv} Mario Luzi "Naturalezza del poeta" pg. 207 "L'Esilio, Dante, la
poesia" Garzanti, Milano 1995
- ^{xxvi} Mario Luzi "Teatro" da Notizia pg. 492. Garzanti 1993
- ^{xxvii} Ibidem.
- ^{xxviii} Cfr. "Onore del vero" pg. 254 e M.L. " Teatro" Il Purgatorio La
notte lava la mente, pg.420 Garzanti.
- ^{xxix} Dario Fo "Manuale minimo dell'attore" pg 27 gli struzzi
Einaudi.1987
- ^{xxx} George Stainer "morte della Tragedia" Gli elefanti Garzanti,
Milano 1992
- ^{xxxii} Mario Luzi " Colloquio un dialogo con Mario specchio pg.225.
Garzanti
- ^{xxxiii} Mario Luzi "Teatro" da "Hystrio" pg.212. Garzanti
- ^{xxxiii} Ibidem.
- ^{xxxiv} Mario Luzi "Ceneri e Ardori" pg.51, Garzanti 1997.