UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI CATANIA
DOTTORATO DI RICERCA IN ITALIANISTICA
Lessicografia e semantica del linguaggio letterario europeo – XXIV ciclo

Laura Piazza

Il verso dell'uomo.
Sul teatro di Mario Luzi

Tutor:
Chiar. mo Prof. Fernando Gioviale
Coordinatore:
Chiar. mo Prof. Giuseppe Savoca

Il verso dell'uomo sarebbe dovuto essere il titolo del breviario di mimesica, concepito come «una sequenza di poesie attorno all'atto mimico come essenza dell'agire umano e della poetica che ne pervade tutto l'esistere», che Orazio Costa lungamente meditò ma non giunse mai a pubblicare. Il verso dell'uomo fu, amava ripetere Costa, il senso del suo percorso e di tutta la sua vita. I quaderni inediti citati nel presente lavoro appartengono al fondo 'Orazio Costa' della Biblioteca 'Alfonso Spadoni', Teatro della Pergola di Firenze. I brani sono pubblicati per gentile concessione dell'ETI-Ente Teatrale Italiano e della Biblioteca 'Alfonso Spadoni'.

Indice

Il senso di una scelta: la Parola	3
Libro di Ipazia	21
Ipazia. La ragione e il diverso	35
Alessandria metafora del tragico	58
Il verso dell'uomo: Luzi e Costa	83
Rosales	91
«Poscia che vote / son le stanze d'Olimpo»	97
Rosales: cronaca di una messa in scena	137
Hystrio	155
«Tutto è compiuto? / oppure ha cominciamento?»	209
Bibliografia	225

Il senso di una scelta: la Parola

Nel 1967 un gruppo di intellettuali, politicamente marcati e animatori della rete di produzione e diffusione dello spettacolo dal vivo in Italia[1], si riunirono per discutere sui risultati di un lavoro ventennale di ricerca, seguito alle rovine del secondo dopoguerra, che si era auto-qualificato come movimento neo-avanguardistico. Il 'Convegno per un Nuovo Teatro' di Ivrea, finanziato dal Centro Culturale Olivetti, pur nella divergenza delle opinioni poste a confronto, declina le ipotesi di riconversione di tutte le componenti dello spettacolo, dalla regìa, all'attore, al luogo teatrale fino al testo stesso: «il teatro è oggi un modo di intervento diretto nel corpo vivo della società e rappresenta il punto d'incontro della collettività, di cui assume le forme più complesse di espressione, i modi caratteristici delle sue modificazioni e gli elementi strutturali»[2]. Tra i medesimi protagonisti del convegno che avrebbe

[1] Tra i partecipanti e firmatari ricordiamo Corrado Augias, Giuseppe Bartolucci, Marco Bellocchio, Carmelo Bene, Cathy Berberian, Sylvano Bussotti, Antonio Calenda e Virginio Gazzolo, Ettore Capriolo, Liliana Cavani, Leo De Berardinis, Massimo De Vita e Nuccio Ambrosino, Edoardo Fadini, Roberto Guicciardini, Roberto Lerici, Sergio Liberovici, Emanuele Luzzati, Franco Nonnis, Franco Quadri, Carlo Quartucci e il Teatrogruppo, Luca Ronconi, Giuliano Scabia, Aldo Trionfo; il manifesto fu redatto da Giuseppe Bartolucci, Ettore Capriolo, Edoardo Fadini e Franco Quadri.

[2] AA.VV., *Elementi di discussione del convegno per un nuovo teatro*, in FRANCO QUADRI, *L'avanguardia teatrale in Italia (materiali 1960-1976)*, tomo I, Torino, Einaudi, 1977, p. 138.

dovuto consacrare il movimento sarebbe serpeggiato però, dopo solo qualche anno, il dubbio della sconfitta, la minaccia latente di un esaurirsi della stessa avanguardia, irretita dai blocchi estetici e organizzativi che inizialmente aveva voluto denunciare e combattere[1]. Un'autocritica che giunse non si sa con quanta reale adesione e che in fondo non portò nessun evidente cambiamento di atteggiamento, specie nell'ambito della gestione di quegli stessi teatri stabili di cui prima si denunciava il «deterioramento e l'usura»[2] e che, passati in mano ai 'ribelli', avrebbero proseguito il loro declino artistico finanziato dallo stato. Su un punto convergono però i registi, cineasti, critici e teorici riunitisi a Ivrea per stilare un manifesto al quale sarebbe poi stato naturale contrapporre il di poco anteriore (e quanto profetico!) regesto pasoliniano sul Teatro di Parola: la constatazione, in fondo non rattristata, della definitiva impotenza e condanna a morte della Parola. L'«odio per la parola»[3] che Pasolini riscontra nella pratica scenica contemporanea, composta dai due gruppi, seppur imparentati, del teatro della Chiacchiera e del teatro del

[1] «Fu il tentativo di costituire un altro gruppo di potere o quello di dare vita a un nuovo movimento artistico?», scrive a tal proposito Marco De Marinis (*Il Nuovo Teatro 1947-1970*, Milano, Bompiani, 1987, p. 168); e lo stesso Quadri, animatore del convegno, dichiarò nei successivi incontri di Chieri del 6-8 luglio 1972: «[…] allora il 1972, se la situazione non si evolve, e non vi è nessuna premessa di evoluzione, può essere l'ultimo anno dell'avanguardia in Italia» (*Organizzazione e prospettive*, «La Scrittura Scenica», 1974, 8, pp. 138-139 (relazione al convegno *L'avanguardia isolata*, Chieri, 6-8 luglio 1972).

[2] AA.VV., *Elementi di discussione del convegno per un nuovo teatro*, in F. QUADRI, *L'avanguardia teatrale in Italia*, op. cit., p. 145.

[3] PIER PAOLO PASOLINI, *Manifesto per un nuovo teatro*, «Nuovi Argomenti», 9, gennaio-marzo 1968, ora in ID., *Teatro*, prefazione di Oliviero Ponte di Pino, Milano, Garzanti, 2010, vol. 2, p. 372.

Gesto e dell'Urlo, è effettivamente il punto su cui convergono le dichiarazioni di rottura del manifesto di Ivrea: la sconfessione della priorità del testo letterario sul prodotto teatrale comporta la non necessariamente sovrapponibile idea della inutilità della parola, ormai incapace di 'squadrare' la società 'nostra informe'. «L'inadeguatezza del linguaggio medio borghese italiano» conduce, per i teorici di Ivrea, «da una parte ad una sfiducia nei confronti della parola come elemento rappresentativo della realtà sociale, dall'altra alla necessità di utilizzare la parola in senso deformante, immaginativo, antilirico, ecc. nell'ambito di una nuova semiologia scenica»[1], in cui il significante, l'autonomia del suono, prevalga sempre più sul significato.

La parola, presunta espressione di un dominio tirannico dell'autore sul regista e dell'elemento 'borghese' sulla componente collettiva dello spettacolo, diviene dunque l'obiettivo principale di un attacco che sistematicamente verrà condotto per anni e che su tutti i piani, da quello registico a quello della coscienza attorale a quello della formazione degli allievi-attori fino a quello degli autori teatrali stessi, segna la netta subordinazione della parola in teatro e conseguentemente l'oblio dell'umano, del 'verso dell'uomo', del 'verbo' che sin dalla Genesi

[1] AA.VV., *Elementi di discussione del convegno per un nuovo teatro*, in F. QUADRI, *L'avanguardia teatrale in Italia*, op. cit., p. 143.

abbiamo imparato a considerare espressione più autentica della nostra umanità (e divinità).

Questi anni a cavallo fra i ’60 e i ’70 segnano il timido e insicuro accesso alla dimensione teatrale del poeta Mario Luzi, che questa stessa fragilità di certezze sul proprio valore di drammaturgo, specie nel campo formale, continuerà a mantenere lungo l’arco di una trentennale esperienza. Se si prescinde dal ruolo egemone e spesso culturalmente soffocante dell’avanguardia che ebbe la sua consacrazione a Ivrea, se non si tiene conto delle figure di grandi protagonisti ‘fuori dal coro’ cui Luzi affidò senza riserve il giudizio sul proprio lavoro, come il regista e pedagogo Orazio Costa (effettuando in tal modo scelte di campo precise in un contesto culturale, quello teatrale, che nonostante la sua lunga frequentazione in vari vesti, non riuscì mai a sentire del tutto proprio), diventa riduttivo analizzare la scelta consapevole della Parola nel teatro luziano. Per questo motivo lo studio del teatro di Luzi può essere un primo passo verso una riconsiderazione più articolata e attenta alle esperienze controcorrente della scena teatrale italiana dal secondo dopoguerra in poi (ricordiamo che in realtà la sua prima opera, *Pietra oscura*[1], risale al 1947), un filone che non poté avvalersi dei clamori e

[1] MARIO LUZI, *Pietra oscura*, introduzione di Stefano Verdino, Porretta Terme, I Quaderni Del Battello Ebbro, 1994, poi in ID., *Pietra oscura. Controversia*, introduzione di Stefano Verdino, postfazione di Jacopo Ricciardi, Milano, Scheiwiller, 2004.

dei successi coadiuvati dalla critica militante ma che, nei nomi di Ugo Betti, Diego Fabbri e Luzi stesso, vide una vibrante e convinta riproposizione dell'uomo e della parola (poetica nel caso luziano) quali elementi primari, forse ispirandosi idealmente, per orizzonte di interessi e scelte formali, a ciò che negli anni della guerra era stato coraggiosamente fatto dal movimento, da tempo trascurato dalla critica (anche in Polonia), del Teatro Rapsodico[1] di Mieczysław Kotlarczyk e Karol Wojtyła.

Il teatro luziano si è generato autonomamente da quell'essenza dialogica che in maniera sempre meno velata caratterizza le sue opere poetiche, soprattutto da *Nel magma*: essenza dialettica e forma rituale

[1] Il 22 agosto 1944 è la data in cui si fa iniziare la storia di quello che viene anche definito 'Teatro della Parola', guidato da Mieczysław Kotlarczyk, polonista specializzato in teatro religioso (il gruppo nacque quasi in contemporanea a un'altra feconda esperienza di ricerca teatrale polacca: il 'Teatro Indipendente dei giovani pittori' di Tadeusz Kantor). La Polonia è vittima dell'occupazione nazista da due anni e l'assurdità della guerra e della morte saranno occasione per una rivolta inizialmente sommersa, sotterranea, mai politicizzata, vissuta nel chiuso di case private della città di Cracovia o nella buia umidità delle 'catacombe' di Dębnica dove se, come spesso accadeva, veniva staccata la luce, gli spettacoli continuavano al flebile chiarore di qualche candela. Si scelse il nome di 'Teatro della parola' dal momento che, spiega Wojtyła, la compagnia clandestina, priva di qualsiasi mezzo tradizionalmente legato alla messa in scena, non aveva che la parola per testimoniare il proprio percorso di ricerca; la 'Parola Viva', declamata in una stanza senza palco, senza scenografia, senza luci, talvolta accompagnata dalla musica di un pianoforte (KAROL WOJTYŁA, *Il dramma della parola e del gesto* [1957], in ID., *Il Teatro Rapsodico. Articoli e lettere*, traduzione di Jadwiga Radzik Lanzetta, postfazione a cura di Jacek Popiel, pubblicazione per la Biblioteca Alfonso Spadoni ETI-Ente Teatrale Italiano, Pisa, Titivillus, 2003., p. 32). Un'estrema esiguità di mezzi che avrebbe comportato all'opposto un'intensa spinta verso la creatività espressiva, i cui sviluppi hanno comunque come punto di riferimento prioritario la parola umana, vero fermento del dramma (cfr. MIECZYSŁAW KOTLARCZYK, *XXV lat Teatru Rapsodycznego w Krakowie, 1941-1966* (Venticinque anni di Teatro Rapsodico a Cracovia, 1941-1966), Kraków, 1966; M. KOTLARCZYK - K. WOJTYŁA, *O Teatrze Rapsodycznym* (Sul Teatro Rapsodico), Kraków, 2001)

sono gli elementi che da quest'opera in poi accomuneranno, con estrema coerenza, l'intero percorso creativo del poeta.

«Tu che tieni stretto il filo
di refe del labirinto
dove sei che si scinde in tante voci
la voce che mi guida»[1]

È lo stesso poeta a porre questi versi come presagio dell'accesso naturale, necessario, della sua lirica al teatro. In essi è rintracciabile quella tormentata ricerca della presenza dell''altro' che era già stata sviluppata, con modalità intrinsecamente drammaturgiche in *Biografia a Ebe*: «Ma la parte che ognuno di noi si è riservata esige naturalmente la presenza dell'altro per essere sostenuta, la nostra solitudine è ordinata secondo questo fatale teatro»[2]. Non a caso Achille Serrao rileva la singolarità del poema in prosa che segna l'ingresso prospettico della struttura teatrale all'interno del dialogo luziano[3].

[1] M. LUZI, *Il fiume* in ID., *L'opera poetica*, a cura e con un saggio introduttivo di Stefano Verdino, Milano, Mondadori, 2005, p. 357 (*Su fondamenti invisibili*).
[2] ID., *Trame*, Milano, Rizzoli, 1982, p. 31 (contiene *Biografia a Ebe*); ID., *Biografia a Ebe*, Firenze, Vallecchi, 1942; ora in ID., *Biografia a Ebe*, a cura di Marco Marchi, Roma, Edilet, 2011.
[3] ACHILLE SERRAO, *Biografia a Ebe: appunti per una lettura*, in AA.VV., *Mario Luzi. Atti del convegno di studi,* Siena, 9-10 maggio 1981, a cura di Achille Serrao, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1983, pp. 67-73.

Il teatro di Luzi si configura sin dagli esordi come espressione di quella 'controversia', animata dal rapporto lacerato e lacerante dell'individuo con la storia, in cui l'uomo ha apparentemente il ruolo di vittima, o, come accade ad alcuni personaggi, di spettatore impotente chiuso nella frequente solitudine monologante. Alla riflessione sulla storia è possibile associare la tematica della memoria, intesa come facoltà metamorfica per eccellenza che, come la poesia, consente di cogliere nell'incostanza del tempo gli eventi davvero significativi, caricandoli di nuovo senso e valore e adempiendo così alla missione dello scriba-poeta, testimone di testimoni. Centrale è poi il riferimento all''esperienza della morte', connotata in senso attivo, dal momento che per Luzi *in limine vitae* si ha la possibilità di guardare da un'estrema lontananza, e allo stesso tempo vicinanza, la propria esistenza; è solo in questo istante estremo che la vita stessa assume un senso e consegna la possibilità di continuare a significare, di divenire nonostante tutto messaggio gravido di speranza. Le tematiche della storia e dell'esperienza della morte sono funzionali, nell'opera di Luzi, alla creazione di un nuovo statuto di tragico. L'autore infatti, confrontandosi con l'insostenibilità per l'epoca postmoderna dello statuto 'tradizionale', rappresenta con la sua drammaturgia un momento fondamentale nel tentativo di ridefinizione del genere. Come si diceva, l'esordio teatrale di

Luzi avviene nel 1947 con *Pietra oscura*[1]. La *controversia* (così definita dall'autore nella seconda edizione) fu presentata al premio *Libera stampa* di Lugano nello stesso anno, e trasmessa successivamente da Radio Rai. Il dramma, ritrovato fra le carte dell'autore da Stefano Verdino, è stato pubblicato solo nel 1994; la vicenda ricostruisce i turbamenti e i tormentosi dubbi di una comunità parrocchiale di fronte alla presunta morte per eutanasia[2] del proprio parroco (sfidando per la prima, e non ultima, volta l'ipocrisia di un cattolicesimo di stretto respiro cui spesso, e un po' acriticamente, viene associato il pensiero luziano). Il *Libro di Ipazia*[3], opera composta tra il 1968 e il 1978, è definita da un Luzi ancora restio ad abbandonarsi agli strumenti drammaturgici un 'poemetto drammatico'. Quel *Libro* è già espressione consapevole delle potenzialità di una forma teatrale animata da un'essenza dialettica e rituale. Terza opera è *Rosales*[4], pubblicata nel 1983, nella quale si

[1] M. LUZI, *Pietra oscura*, op. cit. Il dramma viene messo in scena per la prima volta, alla presenza del poeta, nell'agosto 1998 (e, successivamente, nell'aprile 1999). Fu rappresentato dal Teatro dell'Eremo di Santa Caterina del Sasso (VA) con la regìa di Fabio Battistini. Tra gli interpreti: Dino Garuffi, Antonio Zanoletti, Pinuccia Galimberti, Lorenzo Anelli, Rosaria Violi, Fabio Battistini (voce narrante).

[2] Il dramma è da considerarsi premonitore di *Lasciami, non trattenermi*, una delle ultime liriche scritte da Luzi prima di morire, che ha ispirato un concorso letterario sui temi del 'dolore non necessario' promosso dal Centro Studi Mario Luzi 'La barca' (ID., *Lasciami, non trattenermi. Poesie ultime*, a cura di Stefano Verdino, Milano, Garzanti, 2009, pp. 135-136).

[3] ID., *Ipazia*, Milano, All'Insegna del Pesce d'Oro, 1973; ID., *Il Messaggero*, «L'Approdo letterario», 1977, 77-78 (*Il Messaggero* è il titolo della seconda parte del dramma); poi in ID., *Libro di Ipazia*, introduzione di Geno Pampaloni, con una nota di Giancarlo Quiriconi, Milano, Rizzoli, 1978; ora in Id., *Teatro*, postfazione di Giancarlo Quiriconi, Milano, Garzanti, 1993.

[4] ID., *Rosales*, introduzione e note di Giovanni Raboni, Milano, Rizzoli, 1983; poi in ID., *Rosales*, con materiale critico sull'autore, Genova, Edizioni del Teatro di Genova, 1983; ora in ID., *Teatro*, op. cit.

confrontano due miti della letteratura e della storia (Don Giovanni e Lev Davidovic Trotzkij) nascosti dietro l'umana e tragica sorte di due anonimi mortali. Segue *Hystrio*[1], pubblicato nel 1987. Il dramma, con la rappresentazione di un potere lentamente soffocato, di un sacrificio inutile e impotente, è solo apparentemente votato a smentire l'esistenza di qualsiasi moto di liberazione. La speranza e il desiderio di palingenesi risulteranno propri di tutti i personaggi luziani, legati reciprocamente da un dialogo ininterrotto, destinato a rinsaldarsi attraverso le opere successive. Tra queste è il *Corale della città di Palermo per Santa Rosalia*[2], opera 'su committenza'. L'allora sindaco di Palermo Leoluca Orlando rivolse l'inconsueto invito a scrivere un dramma appositamente per il capoluogo siciliano. Le suggestioni suscitate dalle vicende che narrano le origini del culto di Santa Rosalia sono occasione per un ulteriore sviluppo delle riflessioni sulla presenza del divino nell'umano. Un divino obliato nel buio delle coscienze e nelle malattie della società che torna alla luce, come le ossa della Santa dalle viscere del monte Pellegrino, diventando promessa di salvezza dalla pestilenza nel 1600 e dalla mafia oggi. Poi è la volta de *Il Purgatorio. La notte lava mente*[3],

[1] ID., *Hystrio*, con una nota di Giancarlo Quiriconi, Milano, Rizzoli, 1987, ora in ID., *Teatro*, op. cit.
[2] ID., *Corale della città di Palermo per S. Rosalia*, introduzione di Stefano Verdino, Genova, S. Marco dei Giustiniani, 1989, ora in ID., *Teatro*, op. cit. La *pièce* è stata messa in scena dal Teatro Stabile di Palermo per il Festino di Santa Rosalia nel luglio 1989 con la regìa di Giancarlo Sammartano.
[3] ID., *Il Purgatorio. La notte lava la mente*, presentazione di Luigi Baldacci, Genova, Costa & Nolan, 1990, poi in ID., *Il Purgatorio: La notte lava la mente. Drammaturgia di un'ascensione*, Brescia,

riscrittura della seconda cantica dantesca suscitata dalla partecipazione nel 1990 al 'Progetto Divina Commedia – laboratorio per un Teatro di poesia, diretto da Federico Tiezzi' (a cui Edoardo Sanguineti[1] e Giovanni Giudici[2] parteciparono con le riscritture dell'*Inferno* e del *Paradiso*). *Io, Paola, la commediante*[3] è un omaggio teatrale a Paola Borboni. Protagonista del testo drammaturgico è l'attrice stessa che, dismessi i panni dei personaggi interpretati durante la lunga carriera, ripercorre la sua tortuosa vita consacrata al teatro. *Felicità turbate*[4] appare nel 1995 in occasione del quinto centenario della nascita di Jacopo Carucci, detto il Pontormo. La malinconia e gli squilibri del personaggio storico, la misura esuberante dell'artista, sono stimoli per presentare un protagonista smarrito di fronte a una realtà che non gli appartiene più e che diventa espressione della profonda irrequietezza contrappuntante l'armoniosa classicità rinascimentale. Anche il protagonista di *Ceneri e ardori*[5], del 1997, è un personaggio storico: Benjamin Costant, il noto

---

Edizioni l'Obliquo, 1990; ora in ID., *Teatro*, op. cit. Prodotto dalla compagnia teatrale I Magazzini, viene rappresentato per la prima volta al teatro Fabbricone di Prato il 2 marzo 1990, con la regìa di Federico Tiezzi.

[1] EDOARDO SANGUINETI, *Commedia dell'Inferno*, Genova, Costa & Nolan, 1989.

[2] GIOVANNI GIUDICI, *Il Paradiso. Perché mi vinse il lume d'esta stella*, Genova, Costa & Nolan, 1991.

[3] M. LUZI, *Io, Paola, la commediante*, Milano, Garzanti, 1992, ora in ID., *Teatro*, op. cit.

[4] ID., *Felicità turbate*, Milano, Garzanti, 1995 (in appendice: SANDRO LOMBARDI, *Biografie teatrali*; FEDERICO TIEZZI, *La libertà della forma*; GIACOMO MANZONI, *Interludi*). Il dramma è stato messo in scena dalla compagnia teatrale I Magazzini in collaborazione con il Teatro Comunale di Firenze, con la regìa di Federico Tiezzi, con musiche di Giacomo Manzoni e l'interpretazione di Sandro Lombardi, in occasione del «58º Maggio Musicale Fiorentino» (Firenze, Piccolo Teatro Comunale, 6 giugno 1995).

[5] ID., *Ceneri e ardori*, Milano, Garzanti, 1997.

pensatore, scrittore e politico illuminista; questi vive la lacerante realtà della morte di un'epoca come condizione della nascita per la successiva, con tutto il portato di dubbi e ambiguità che il nuovo sopravanzante porta con sé. Nel 1999 il poeta riceve da Papa Giovanni Paolo II l'incarico di comporre i versi della tradizionale *Via Crucis* al Colosseo per la Pasqua dello stesso anno. *La Passione. Via crucis al Colosseo*[1] è un lungo ininterrotto monologo con unico protagonista il Cristo, che rivolgendosi al Padre esprime la sua angoscia e il suo tormento terribilmente umani. Quell'anno, inaugurandosi l'impianto di illuminazione del duomo di Firenze, viene portato in scena *Fiore nostro fiorisci ancora*[2], prima apparizione di un testo che, variamente rielaborato, approderà alla forma definitiva di *Opus Florentinum*[3]. *Fiore nostro fiorisci ancora* presenta un'azione drammatica divisa in due parti ruotanti attorno al più alto simbolo della città di Firenze: la cattedrale di Santa Maria del Fiore. Il primo momento ha come protagonisti due operai nell'atto di partecipare alla costruzione del duomo, opera ritenuta superiore alle forze umane; il secondo momento dà voce alla cattedrale stessa. Questo schema verrà rimodulato in *Opus Florentinum* con l'introduzione di un ampio numero di 'voci angeliche' e personaggi,

[1] ID., *La passione. Via crucis al Colosseo*, Milano, Garzanti, 1999.
[2] ID., *Fiore nostro fiorisci ancora*, Firenze, Passigli, 1999. Rappresentato a Firenze il 20 ottobre 1999 e il 22 dicembre 2000. Tra gli interpreti Andrea Jonasson.
[3] ID., *Opus Florentinum*, Firenze, Passigli, 2000.

dandosi così vita a un'autentica 'cantata sacra' che esalta l'uomo attraverso la grandiosità della sua opera e la nobiltà del senso civico di cui essa si fa espressione. Nel 2003 Luzi pubblica infine *Il fiore del dolore*[1]. L'opera, ambientata nuovamente a Palermo, rievoca l'omicidio di matrice mafiosa di don Pino Puglisi, ultima vittima silenziosa del teatro luziano, capace di continuare a vivere e a significare attraverso il valore della sua esperienza esistenziale (compresa solo nel momento della morte). La poesia è in grado di eternare, a dispetto dell'incostanza del tempo e della memoria, quel senso di speranza e palingenesi che giunge a essere, come in Teilhard de Chardin, riferimento importante del poeta, cifra fondante dell'umanità.

Nonostante il pluridecennale impegno drammaturgico di Mario Luzi, la critica non si è ancora soffermata adeguatamente su quella che può essere ritenuta un'esperienza esemplare. Non è stata ancora avviata una riflessione compiuta sul senso globale del teatro luziano né sono stati pubblicati studi sulle opere più recenti[2]. Le 'resistenze' della critica

[1] ID., *Il fiore del dolore*, introduzione di Davide Rondoni, Firenze, Edizioni della Meridiana, 2003 (poi riedito, nello stesso anno e con la medesima introduzione, per Archivi del '900 di Milano). La prima stesura è stata pubblicata sulla rivista «Idola» nel giugno 2001. Il testo critico, uscito poi su «Nuova Antologia» nel numero di gennaio-marzo 2002, è stato ricorretto sulla base del dattiloscritto luziano (intitolato *Ultima versione versificata, in data 18 gennaio 2003*) e pubblicato nell'edizione del 2003. Il dramma è stato rappresentato per la prima volta nel marzo del 2003 al Teatro Biondo Stabile di Palermo con la regìa di Pietro Carriglio (per l'occasione fu stampato il volumetto *Il fiore del dolore,* scene, costumi e regìa Pietro Carriglio, musiche Matteo D' Amico, Palermo, Teatro Biondo, 2003).

[2] Alle opere sopra citate è possibile aggiungere il volumetto delle *Parlate* (ID., *Parlate*, a cura di Stefano Verdino, Novara, Interlinea, 2003), brevi battute pronunciate da uno o due personaggi; versi

trovano poi un'ulteriore espressione nella difficoltà di cogliere la natura teatrale di tali opere. È una rigidità frequente, talvolta espressa apertamente ma il più delle volte implicita, sostanzialmente incapace di cogliere il messaggio e l'umile servizio di scriba che con la sua produzione lirica e teatrale Luzi ha rivelato. Non esiste per lui conflittualità tra parola e azione, essendo questa l'espressione della natura più profonda e segreta della parola poetica, del linguaggio, che altro non è se non «la tendenza occulta della parola a divenire azione»[1]. La scrittura teatrale di Luzi non è da considerare come un semplice corollario alla centralità della produzione lirica. Come più volte ha spiegato lo stesso poeta, le sue produzioni artistiche si sono susseguite abbracciando diversi generi letterari, non per mera esigenza di sperimentare forme nuove ma come spontanea reazione alla 'temperatura', alla violenza della parola o all'assillo dell'enigma. Esulando dalle retoriche specificità di genere e riflettendo sulle

---

marcati, come si nota dal titolo dato al volume, da un carattere informale (*Monologo di un servo di scena*, *Disse Antigone*, *Ab Inferis*). Si riportano inoltre ID. - UGO DE VITA, *Un angolo di notte ben gemmata. Quadri della Natività e della Passione*, nota al testo di Fabio Pierangeli, «Sincronie», (V) 1996, 10 (messo in scena da Ugo De Vita il 23 dicembre 1999 nella Chiesa di San Pietro a Radicofani, in provincia di Siena); Luzi ha poi collaborato con De Vita per la composizione di *Amleto voce sola*, sequenza di monologhi tradotti e ordinati in un atto unico, messo in scena (Luzi scrisse l'introduzione al libretto di sala), con la regìa di De Vita, dalla Compagnia Italiana di Prosa dell'attore al Teatro Vascello di Roma nell'ottobre 1998, con Elisabetta Pozzi, Ugo De Vita e con la partecipazione di Luigi Martelletta (primo ballerino dell'opera di Roma), Giorgio Albertazzi (voce fuori campo dello spettro), Maria Cristina Lombardo (voce fuori campo di Ofelia). De Vita ha inoltre allestito, rielaborando alcune sequenze della *Corale della città di Palermo per S. Rosalia*, *Quando viene giorno* (28 dicembre 1997, Chiesa di San Pietro a Radicofani, Siena).

[1] LAURA TOPPAN (a cura di), *«La tendenza occulta della parola diviene azione». Intervista a Mario Luzi*, «Revue des Études Italiennes», (XLIV) Janvier-Juin 1998, 1-2, p. 77.

motivazioni profonde che soggiacciono alla sua produzione artistica, Luzi sostiene che «il teatro non è alterità rispetto alla poesia»[1]. Se, dal momento che «ad un certo grado di *incandescenza*, la lingua della prosa è ciò che occorre per generare un testo poetico»[2], il teatro di Luzi recupera la dimensione interrogativa già presente nella poesia, la sua genesi evolvendosi in 'endogenesi'[3]. Ma qui gli interrogativi si fanno sempre più pressanti e una vera risposta raramente è palese nel discorso, poiché «quasi sempre è parola interiore, detta tra sé e sé, o pronunciata a bassa voce»[4].

La produzione teatrale è frutto di un lungo processo di sedimentazione. Determinanti per la maturante riflessione sul genere e sul tragico sono le traduzioni di *Andromaque*[5] di Racine e di *Richard II*[6] di Shakespeare (che è anche occasione per la prima esperienza di collaborazione a un allestimento teatrale, fondamentale, a suo dire, per

[1] GUGLIELMO PIANIGIANI (a cura di), *La parola come azione. Intervista a Mario Luzi*, «Allegoria», (VI) 1994, 17, pp. 102-104.
[2] M. LUZI, *Conversazione: interviste 1953-1998*, a cura di Annamaria Murdocca, prefazione di Stefano Verdino, Fiesole, Cadmo, 1999, p. 21.
[3] «Dall'interno dei testi lirici sempre più decisamente veniva reclamato il diritto alla parola e alla voce da parte dell'alterità» (ID., *Il silenzio, la voce*, Firenze, Sansoni, 1984, p. 51).
[4] ANNA PANICALI, *Saggio su Mario Luzi*, Milano, Garzanti, 1987, p. 173.
[5] JEAN RACINE, *Andromaca*, in *Teatro francese del grande secolo*, presentato da Giovanni Macchia, Roma, Eri, 1960; ripresa in *Il grande teatro francese: Il Cid; Andromaca; Britannico*, Novara, Edipem, 1974; poi in J. RACINE, *Andromaca*, a cura di M. Luzi, cronologia raciniana, nota critica e bibliografia di Carmine Zeppieri, Milano, Rizzoli, 1980.
[6] WILLIAM SHAKESPEARE, *Riccardo II*, prefazione e traduzione di M. Luzi, Torino, Einaudi, Collana Scrittori Tradotti da Scrittori, 1966.

acquisire le 'leggi' proprie del teatro in quanto tale[1]), nelle cui prefazioni il poeta ha modo di esprimere con chiarezza alcuni motivi di fondo della sua futura produzione (Luzi sarà, successivamente, anche traduttore di *El condenado por desconfiado* di Tirso de Molina[2]). Ma l'archetipo di riferimento dichiarato, operante in maniera più o meno evidente durante tutto il suo impegno drammaturgico, è la tragedia greca e soprattutto l'opera sofoclea, il teatro «della scena di Atene, di Siracusa»[3]. Rifiutando i talvolta forzati riferimenti a proposito di presunte influenze del teatro di Paul Claudel, dichiara il Nostro: «il mio procedere è del tutto diverso, più simile semmai al modo sofocleo anche se non così impenetrabile»[4]. Luzi approda a una nozione di teatro che attinge alla fondamentale natura rituale che è propria della drammaturgia classica e del teatro elisabettiano. Un rito che comporta il dispiego di mezzi d'espressione adeguati a tale principio, nella convinzione che il «portare sulla scena il quotidiano spicciolo è non solo assassinare il teatro, ma è anche svilire le

[1] Fondamentale è infatti «l'avere collaborato alla messa in scena del *Riccardo II* al teatro di Torino, con il regista De Bosio e con Mauri come primo attore. 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 del teatro come tale, indipendentemente dallo stile». M. LUZI - MARIO SPECCHIO, *Luzi. Leggere e scrivere*, Firenze, Marco Nardi, 1993, p. 149.

[2] TIRSO DE MOLINA, *Teatro*, a cura di Maria Grazia Profeti, Milano, Garzanti, 1991 (*Dannato per disperazione*, traduzione in versi di Mario Luzi, nota introduttiva di Maria Grazia Profeti).

[3] M. LUZI - M. SPECCHIO, *Luzi. Leggere e scrivere*, op. cit., p. 156.

[4] L. TOPPAN (a cura di), *«La tendenza occulta della parola diviene azione». Intervista a Mario Luzi*, cit., p. 77.

cose di cui si parla»[1], ossia cedere a una 'concezione depotenziata' del teatro stesso.

Fatta eccezione per *Pietra oscura*, l'opera teatrale si dipana a partire dagli anni settanta. *Su fondamenti invisibili*[2] viene solitamente ritenuto, anche per la contiguità temporale, il precedente del primo testo drammaturgico dato alle stampe, *Ipazia*[3], unito, sette anni dopo, a *Il Messaggero* a formare *Il libro di Ipazia*[4]. In realtà, come spiega Stefano Verdino, «*Ipazia* è a pieno titolo figlia di *Nel magma*»[5], non solo perché in questa raccolta è affrontato nella maniera più incisiva il problema della storia e della contemporaneità che farà da traino alle vicende inscenate nell'opera teatrale, ma anche perché l'accesso alla dimensione del dialogo, di certo palese in *Su fondamenti invisibili*, è in *Nel magma*[6] presente in maniera non meno incisiva. *Presso il Bisenzio*[7] è un chiaro esempio dell'evoluzione della drammatizzazione nella produzione lirica: come rileva Anna Panicali, infatti, «la disposizione all'ascolto che caratterizzava *Dal fondo delle campagne* si traduce in dialogo e le voci diventano *personae* in senso teatrale»[8]. L'andamento dubitativo di tali

[1] M. LUZI - SPECCHIO, *Luzi. Leggere e scrivere*, op. cit., p. 157.
[2] ID., *Su fondamenti invisibili*, Milano, Rizzoli, 1971.
[3] ID., *Ipazia*, op. cit.
[4] ID., *Libro di Ipazia*, op. cit.
[5] STEFANO VERDINO, *Prima disputa*, in M. LUZI, *Pietra oscura*. *Controversia*, op. cit., p. 7.
[6] ID., *Nel magma*, Milano, All'Insegna del Pesce d'Oro, 1963.
[7] ID., *L'opera poetica*, op. cit., pp. 317-319 (*Nel magma).*
[8] A. PANICALI, *Saggio su Mario Luzi*, op. cit., p. 177.

componimenti è declinato dal rincorrersi della voce interiore del poeta: di quella frutto di uno sdoppiamento della sua identità e infine di quella dell''altro'. Tali voci, spesso in contrasto, non lanciano alcuna verità ma 'insegnano' il bisogno di tolleranza e comprensione di cui si farà portavoce, tra gli altri, il personaggio di Sinesio ne *Il Messaggero*. Il teatro si configura così come luogo in cui si sviluppa la «sostanza dialogica del conoscere»[1]. La «metafisica inquieta dell'*altro*»[2], le virtualità e potenzialità avvertite dallo stesso Luzi proprio nella raccolta *Nel magma*[3], hanno dunque dato esito a una produzione teatrale inevitabilmente in versi, che nasce come 'variante del poema', realizzando dunque in maniera più compiuta, come spiega l'autore, «l'*attività* del linguaggio, la tendenza occulta della parola a divenire azione»[4]. Se la poesia è desiderio di verità e difficile percorso di conoscenza, il teatro deve essere «luogo della manifestazione, dell'oscuro […] dell'autorivelazione del singolo e anche reciproca tra i

[1] Ivi, p. 212.
[2] ALBERTO FRATTINI, *Poeti italiani tra primo e secondo Novecento*, Milano, IPL, 1967, p. 292.
[3] «Si, il *Magma* è stato proprio il momento di maggiore e più decisiva conversione, diremo così, alla scena, proprio perché recava in sé questa potenziale con/fusione e contaminazione del soggettivo e dell'oggettivo, dello sdoppiamento del pensiero, della scissione del pensiero in tante sue varianti, e viceversa la formazione del pensiero stesso attraverso tanti punti di vista, tante voci frammentarie». M. LUZI - M. SPECCHIO, *Luzi. Leggere e scrivere*, op. cit., p. 158.
[4] L. TOPPAN (a cura di), *«La tendenza occulta della parola diviene azione». Intervista a Mario Luzi*, cit., p. 77.

vari personaggi, i vari uomini»[1], manifestazione del profondo della coscienza attraverso il linguaggio. Per dichiarazione d'autore, la produzione teatrale nasce per 'partenogenesi' dalla lirica, recando con sé «un'intensificazione del linguaggio poetico»[2]. È come se la natura intrinsecamente drammatica dalla lirica luziana avesse trovato la sua più valida decantazione nella misura teatrale. Un teatro che non a caso è stato il genere cui Luzi si è più dedicato negli ultimi anni di vita, quasi dimostrando un'incapacità a ritornare indietro, a lasciar nuovamente disperdere, dopo averlo 'catturato' nella struttura drammatica, l'intrigo delle voci, per un poeta convinto di aver arricchito la propria opera di «certe spezzature, certe condensazioni di senso», di aver compreso la necessaria «rinunzia a certi preliminari per arrivare immediatamente al grado più alto della dizione, come c'è comunque nel tipo di teatro che ho fatto…»[3].

[1] ANGELO SCANDURRA (a cura di), *Luzi poeta, a teatro*, intervista a Mario Luzi, «La Sicilia», 29 aprile 1983.
[2] M. LUZI, *Mario Luzi e la poesia Mimica*, conversazione con M. Boggio, M. Luzi e O. Costa, in MARICLA BOGGIO (a cura di), *Il corpo creativo. La parola e il gesto in Orazio Costa*, Roma, Bulzoni, 2001, p. 243.
[3] *Ibidem*.

Libro di Ipazia

La complessa e stratificata vicenda creativa del *Libro di Ipazia* segna il cedere definitivo del poeta all'espressione della plurivocità della controversia, già propria della sua poesia, in una dimensione propriamente drammaturgica.

In *Fu così che*[1], postfazione all'edizione del 1993, l'autore rievoca l'origine dell'opera riconducendola a un episodio accaduto nel 1969. Nell'agosto di quell'anno morì improvvisamente l'amico Leone Traverso, la cui famiglia, prima di donare la sua raccolta di libri all'Università di Urbino, volle offrire per ricordo un volume agli amici più intimi. Luzi avrebbe desiderato un'edizione italiana delle poesie greche e latine di Sinesio di Cirene che anni prima Traverso gli aveva fatto leggere. La ricerca del volume nella casa fiorentina dell'amico fu vana; nonostante ciò, le vicende e i personaggi evocati da quel testo si sarebbero depositati nella sua mente, pronti a 'rivivere' l'anno successivo quando il maestro Antonio Veretti gli chiese di comporre per lui non un vero e proprio libretto d'opera ma un''azione poetica' «capace

[1] M. LUZI, *Fu così che*, in ID., *Teatro*, op. cit., pp. 97-101.

di eccitare un'azione analoga nel musicista»[1]. La perplessità di Luzi sugli esperimenti di reciproca fecondazione delle arti lo indusse a mettere da parte tale invito; perplessità dettata dalla convinzione secondo cui l'arte si nutre di incidentalità, sia nella necessità che nella casualità, e l'incidentalità era estranea a suo parere ai progetti di contaminazione delle arti, tendenzialmente votati a un estetismo da lui rigettato. E tuttavia durante l'estate di quello stesso anno, passata nel chiuso della sua casa, nuovamente sollecitato da Veretti, Luzi racconta di aver 'buttato giù' «alcune frasi di un dialogo e questo dialogo con le sue alternanze di ritmo andò fino in fondo»[2]. Si trattava del doloroso contrasto tra due persone che discutevano sulle trasformazioni non omogenee che aveva subito il loro amore. Di lì a poco si sarebbe reso conto che si trattava delle voci di Sinesio e Jone e che si presentava l'opportunità di approfondire la controversia liberando i sedimenti di anime, conflitti, turbamenti che la lettura degli scritti di Sinesio gli aveva lasciato molti anni addietro[3]. In due settimane viene alla luce *Ipazia*. L'opera, rappresentata per la prima volta negli studi RAI di Torino e

[1] Ivi, p. 98.
[2] Ivi, p. 99.
[3] Allo stesso tempo Luzi si persuase che l'opera su cui stava lavorando non poteva adeguarsi alle richieste di Veretti; così decise di non comunicare al musicista la realizzazione di questo nuova creazione.

trasmessa radiofonicamente dalla terza rete il 25 dicembre 1971[1], è pubblicata in mille esemplari nel 1972 con la definizione di 'poemetto drammatico'[2]. Nel luglio del 1976, dopo ormai sette anni, «si rifece viva la voce assai invecchiata di Sinesio»[3]. La possibilità che si dava al personaggio di rivivere e riflettere sugli avvenimenti della sua passata esperienza furono la spinta alla stesura de *Il Messaggero*, seconda e conclusiva parte del testo. *Il Messaggero* è pubblicato per la prima volta nel 1977 sulla rivista «L'Approdo letterario»[4]; l'edizione milanese dell'anno successivo consacrerà la struttura definitiva dell'opera[5]. Il *Libro di Ipazia* verrà portato in scena per la prima volta il 24 luglio del 1979[6].

Il saggio *La creazione poetica?*[7] può essere considerato una riflessione *in fieri* sulle contemporanee creazioni teatrali, sia sul piano delle articolazioni concettuali sia per le scelte formali. Dopo aver insistito a lungo sul valore dell'endecasillabo non come mero espediente

---

[1] *Regìa:* Marco Visconti; *Gregorio:* Corrado Gaipa; *Teodoro:* Mario Brusa; *Prefetto:* Gino Mavana; *Jone:* Lucia Catullo; *Sinesio:* Massimo De Francovich; *Ipazia:* Franca Nuti; *Una voce:* Mico Cundari; *Una donna:* Milena Malesi.

[2] ID., *Ipazia*, op. cit.

[3] ID., *Fu così che*, in ID., *Teatro*, op. cit., p. 101.

[4] ID., *Il Messaggero*, «L'Approdo letterario», 1977, 77-78.

[5] ID., *Libro di Ipazia*, op. cit., ora in ID., *Teatro*, op. cit.

[6] L'opera fu rappresentata a San Miniato, in provincia di Firenze, nell'ambito della *Festa del Teatro*. *Regìa:* Orazio Costa Giovangigli; *scene:* Titus Vossberg; *costumi:* Emilio Pucci; *musiche:* Sergio Prodigo; *interpreti:* Ettore Toscano, Gianrico Tedeschi, Massimo De Francovich, Sandro Rossi, Paola Bacci, Ilaria Occhini, Sergio Salvi, Barbara Salvati, Mico Cundari, Compagnia del Centro di Avviamento all'Espressione.

[7] ID., *La creazione poetica?*, in ID., *Scritti*, a cura di Giancarlo Quiriconi, Venezia, Arsenale, 1989.

tecnico ma come strumento di intonazione profonda connaturato alla frequenza ritmica della nostra lingua, il poeta riflette sulla natura del verso libero. Il tentativo perseguito in *Ipazia* è rendere il verso libero esente dall''alienazione linguistica' cui spesso il tecnicismo e la retorica lo riconducono, quale mezzo di potenziamento linguistico che si richiami spontaneamente all'interna armonia del poeta: «il verso è così il respiro, il ritmo e l'intonazione che ha il cosmo interno al poeta nell'atto di accordarsi o scontrarsi con quello esterno»[1], giungendo a esprimere così pienamente il senso del poema e l'universo umano dal quale dipende. I toni aspri e severi del verso libero del *Libro di Ipazia*, specialmente nel prologo e nell'epilogo, convergono verso quello che Raboni definisce 'parlato ritmico alto', densissimo, incalzante, del tutto affine alle contemporanee produzioni poetiche luziane, che insiste in «versi 'prosastici' e solenni, cauti e balenanti»[2]; questi richiamano ancora l'alto magistero di Shakespeare e Racine, «quel Racine che», come sostiene Baldacci, «nel suo metro alessandrino, razionalizza disperatamente l'irrazionale»[3].

[1] Ivi, p. 125.
[2] GIOVANNI RABONI, *Ipazia cade sbranata dai barbari cristiani*, «Tuttolibri», (IV) 21 ottobre 1978, 42; poi in ID., *Ipazia e il Messaggero*, «Paragone», (XXX) febbraio 1979, 348.
[3] LUIGI BALDACCI, *Una testimonianza sul «Libro di Ipazia»*, in AA.VV., *Mario Luzi. Atti del Convegno di Studi,* Siena, 9-10 maggio 1981, op. cit., p. 56.

L'azione è ambientata in Africa, tra le città di Alessandria e di Cirene Tolemaide. Il primo tempo dell'opera, intitolato *Ipazia*, si colloca nel complesso e violento momento di passaggio dal pensiero classico pagano alla visione del mondo cristiana. Vittima sacrificata a tale rivoluzione nella *Weltanschauung* del tempo è la pagana Ipazia, ultimo baluardo del pensiero neoplatonico. Nel clima di decadenza e insicurezza proprio dell'Alessandria dei primi anni del V secolo si consumano gli ultimi istanti di vita della donna. Oreste, il prefetto imperiale di Alessandria, dietro sollecitazione del vescovo cristiano Cirillo convoca l'amico Gregorio, da tempo lontano dalla città, cui assegna il compito di tentare di arginare le minacce dei fanatici cristiani all'ordine pubblico. I seguaci della nuova fede non tollerano i sermoni affascinanti e disarmanti della filosofa pagana Ipazia: Gregorio ha dunque come obiettivo porre fine alle attività pubbliche della donna. L'unico in grado di aiutarlo è Sinesio, allievo prediletto della filosofa. A Ipazia, nel frattempo, 'una voce' profetizza la sua morte imminente, confessata subito dopo allo stesso Sinesio. Il primo tempo si conclude con l'annuncio a quest'ultimo dell'uccisione di Ipazia all'interno di una chiesa e della ferocia con cui la folla di fanatici cristiani ne ha fatto a brandelli il corpo. *Il Messaggero*, secondo tempo dell'opera, si apre, dopo che parecchi anni sono trascorsi dai precedenti eventi, in una

Cirene non dissimile dalla fosca e decadente Alessandria. Protagonista è l'anziano Sinesio ormai convertitosi al cristianesimo e divenuto vescovo della città. Le istituzioni politiche e religiose di Cirene sono in forte apprensione per l'arrivo di un messaggero berbero giunto in città, non per conferire con il prefetto imperiale ma per parlare direttamente con il vescovo. Il messaggero rappresenta il nuovo, il diverso di fronte al quale Sinesio vuole mettersi alla prova. Egli presta attenzione ai propri presagi e si prepara all'attesa del nuovo avanzante; al contrario il potere, religioso o politico che sia, non può accettare l'inatteso, il non controllabile: mentre il vescovo viene segregato nel suo palazzo, i soldati, per ordine del prefetto imperiale, uccidono il messaggero. L'uccisione dell'inviato prepara l'inevitabile avvio delle ostilità dei popoli berberi contro Cirene; Sinesio decide allora di non opporsi ulteriormente al destino e di andare incontro alle genti berbere sapendo che ciò con ogni probabilità equivale ad andare incontro alla morte.

È lo stesso Luzi a mettere in rilievo la continuità tematico-stilistica tra la sua produzione lirica e i suoi drammi; avverte infatti che, dietro l'accesso alla dimensione teatrale, «c'è poi anche da tener conto dell'evoluzione morfologica della mia poesia, perché io ho sempre

orientato quello che prima era una monodia verso una polifonia, verso una pluralità di voci»[1].

«Se il prologo fosse una poesia autonoma lo intitolerei *Rovello*. Il suo tono è come il suo tema, brancolante. La mente va cercando la causa possibile della sua fascinazione e passa da un'ipotesi all'altra»[2]. Il prologo, seguendo tale percorso 'accidentato', fissa un primo commento sull'intero svolgimento dell'opera e giunge a essere un'evidente dichiarazione di poetica:

La molto allusiva equivalenza dei tempi... No,
e nemmeno il parlottare per interposte larve
di un male nostro confessabile in altri.[3]

In maniera programmatica Luzi si discosta dai due atteggiamenti opposti che possono caratterizzare la drammatizzazione di eventi storici e di personaggi realmente esistiti. Il suo obiettivo non è porre in evidenza l''equivalenza' della crisi di un'epoca passata con quella di un'epoca a noi contemporanea. Risulterebbe una forzatura ricercare una troppo ostentata analogia tra i due periodi storici. Allo stesso tempo (è

[1] M. LUZI, *Fra poesia e teatro. Intervista a Mario Luzi*, in *Libro di Ipazia. Programma di sala*, Piccolo Teatro di Milano, regìa di Lamberto Puggelli, stagione 1994/95, p. 6.
[2] ID., *Fu così che*, in ID., *Teatro*, op. cit., p. 100.
[3] ID., *Libro di Ipazia*, in ivi, p. 7.

l'interessante ipotesi di Pierpaolo Fornaro[1]) il duro rifiuto verso il 'parlottare di interposte larve' risulta essere una implicita replica alle riflessioni formulate da Pasolini in occasione della riscrittura del suo *Pilade*[2]. Questi in un'intervista sosteneva di aver attinto all'antico, al mito, con l'obiettivo dichiarato di declinarlo al presente, di farne espressione di un dibattito e di un sistema di pensiero contemporanei: «avevo bisogno d'un pretesto, di interposte persone»[3]. Al contrario Luzi si lascia guidare da un 'oscuro desiderio': quello di ripristinare nei suoi personaggi la vita, «non di farli rivivere dunque, ma vivere e significare»[4]. Le 'larve', presenze fantasmatiche che abitano la memoria e nutrono la creazione poetica luziana, alludono a una presenza di natura diversa dalle 'interposte persone' pasoliniane. Ipazia e Sinesio, inviando messaggi e segni, diventano 'mantra', nomi dal potere evocativo che raccogliendo ansie e conflitti del passato si aprono nello stesso tempo al futuro: sono esperienze che non si concludono con il loro accadere, ma

[1] PIERPAOLO FORNARO, *La scrittura dal moderno all'antico: Caligola, Pilade e Ipazia*, in AA.VV., *Scritture e riscritture teatrali*, prefazione di Giorgio Bárberi Squarotti, Torino, Tirrenia, 1998, pp. 153-159.

[2] P.P. PASOLINI, *Affabulazione. Pilade*, presentazione di Attilio Bertolucci, Milano, Garzanti, 1977; prima edizione in «Nuovi Argomenti», 7/8, luglio-dicembre 1967. Cfr. STEFANIA RIMINI, *La ferita e l'assenza: performance del sacrificio nella drammaturgia di Pasolini*, postfazione di Roberto Tessari, Acireale-Roma, Bonanno, 2006.

[3] JEAN-MICHEL GARDAIR (a cura di), *Intervista a Pier Paolo Pasolini*, «Corriere del Ticino», 13 novembre 1971. Fornaro osserva come dopo la seconda stesura del *Pilade* Pasolini comprenda che il suo teatro «è scritto non solo per comunicare ma anche per 'comunicarsi'. L'antico, il dichiaratamente mitico, poteva esser nuovissimo» (P. FORNARO, *La scrittura dal moderno all'antico: Caligola, Pilade e Ipazia*, in AA.VV., *Scritture e riscritture teatrali*, op. cit., p. 157).

[4] M. LUZI, *Fu così che*, in ID., *Teatro*, op. cit., p. 100.

proiettano una luce in direzione del presente. Luzi vede in Ipazia (imponendo, tra l'altro, alla vicenda datazioni arbitrarie) molto più di un semplice personaggio storico. Percepisce nella sua vicenda il destino comune a tutti gli esseri umani, gettati nel gorgo, nel mare del mutamento: «mi ero innamorato di queste figure e sentivo che avevano un senso. Era una cosa accaduta ma immessa nell'eventualità continua del mondo e per me non era finita con il suo essere accaduta»[1].

E il gorgo che gli s'apre dietro
d'incandescenza e di vuoto, che scava, cos'altro
[rimuove
in te che ne perdi la pace
solcando, non più tanto nel sonno,
il bruno celeste arcipelago di grumi brulicante…[2]

Vicende e personaggi rivelano un 'ambiguo firmamento interno', fatto di «*pigne di materia e di tempo, […] concrezioni infinitesime di vita e senso*»[3]. Tali sedimenti 'ciechi', carichi di vibrazioni, sono risucchiati nei buchi neri dello spazio e del tempo, della memoria del mondo alla quale attinge, per propria missione, il poeta:

[1] ID., *Moderni? Contemporanei?*, in ID., *Discorso naturale*, Milano, Garzanti, 1984, p. 18.
[2] ID., *Libro di Ipazia*, in ID., *Teatro*, op. cit., p. 8.
[3] Ivi, p. 7.

e l'ago di bussola impazzito

della mente vi torna fitto, vi torna sempre, fremendo.[1]

Non è possibile comprendere se questi segni siano 'embrioni' o 'relitti', se annuncino l'aurora o il tramonto (le cui luci, come vedremo, si fonderanno e confonderanno nel personaggio di Ipazia). Infine è l'onnipresenza del tutto a essere posta come conclusione ideale del rovello e dell'intero poemetto drammatico:

non sai se embrioni o relitti, non sai, non indovini

fino alla forse accecante onnipresenza che

[annunciano.[2]

Tale verità sarà l'ultimo dono che la luce di Ipazia infonderà su un ormai anziano Sinesio, sempre più prossimo a identificarsi con lo scriba-poeta luziano.

Nell'introduzione all'edizione del 1978[3] Geno Pampaloni mette immediatamente in guardia dalla seducente attualizzazione dell'opera teatrale di Luzi e dalla sua interpretazione in chiave contemporanea; tale posizione è presto condivisa dai primi recensori dell'opera, come Carlo

[1] *Ibidem.*
[2] Ivi, p. 8.
[3] GENO PAMPALONI, *La poesia religiosa del mutamento*, in M. LUZI, *Libro di Ipazia*, op. cit., pp. 5-14.

Bo e Giovanni Raboni. Bo parla in particolare di un'opera sorprendente, capace di disvelare, a dispetto delle troppo superficiali attualizzazioni, una rappresentazione assoluta della vita. Il nodo tematico del dramma non è tanto nella crisi quanto nel 'mutamento'; equivale inoltre per Bo alla «conquista dell'*è*, vale a dire della poesia che combacia con il terrore e la speranza che fanno il corso stesso della nostra vita. Non c'è che da immettersi in questa corrente per cogliere […] questa lettura fatta dal Luzi sulla carne stessa del tempo fino a enucleare il dato dell'inesprimibile che tiene alla fine il senso e la forza miserevole della nostra carriera terrena»[1]. Dalla 'carne del tempo' Luzi non trae la rappresentazione di una singola epoca passata o 'anticamente contemporanea', ma in maniera molto più profonda perviene all'espressione della dimensione del cambiamento che si identifica, come accade nella sua poesia, *tout court* con l'esperienza umana. Il trapasso delle epoche, il crollo dei sistemi di potere su cui esse si fondano sono crisi, tragedia in atto, ma (aggiunge Luzi) «questa è una cosa eloquente di per sé, non solo di certi momenti della storia, ma della natura umana in sé stessa e del suo consociarsi e dissociarsi»[2].

Il dramma assoluto dell'uomo si consuma dunque nel contrasto che è espresso dai dialoghi e, con radicalità forse maggiore, dai

[1] CARLO BO, *Battaglia tra fede e ragione*, «Corriere della sera», 15 ottobre 1978.
[2] M. LUZI - M. SPECCHIO, *Luzi. Leggere e scrivere*, op. cit., p. 150.

monologhi di Ipazia e Sinesio. Ciò comporta un depotenziamento dell'azione che, specie ne *Il Messaggero*, è ridotta al minimo. La realtà del dramma vive però all'interno della coscienza. Come osserva Elio Giunta, la vicenda «non è dramma che si verifica come reazione gestuale ai fatti, ma è un qualcosa che si realizza e si consuma nell'intimo di una coscienza»[1], coscienza che in questo caso permea di sé l'epoca storica di riferimento e la realtà di decadenza e crisi delle città di Alessandria e Cirene. L'apparente stasi è così consumata dalla simbologia insistita del 'fuoco', propria del *Libro di Ipazia*, ma come sappiamo anche di gran parte della poesia luziana, se fuoco, precisa il poeta, «è proprio l'elemento su cui si esercita l'azione degli alchimisti o per meglio dire, l'alchimia, la trasformazione, la ricerca della riduzione a un *unum*»[2]; dunque evoca la dimensione metamorfica dell'esistenza e inoltre la possibilità di attingere all'essere pieno, unico, e di riscoprire l'intrinseca positività del procedere spesso violento dell'uomo nella storia.

Mentre rifugge dall'attualizzazione delle vicende inscenate, Luzi deve pur ammettere che il carico di orrori della nostra epoca non può non filtrare nel testo: «nel mio caso la mia parola proveniente dall'angoscia di questi nostri tempi getta ombre e angoscia su quei tempi che forse già

[1] ELIO GIUNTA, *La misura drammatica nel «Libro di Ipazia»*, in AA.VV., *Mario Luzi. Atti del Convegno di Studi,* Siena, 9-10 maggio 1981, op. cit., p. 108.
[2] M. LUZI - M. SPECCHIO, *Luzi. Leggere e scrivere*, op. cit., p. 152.

l'avevano»[1]. Citando la minaccia nucleare, il terrorismo, l'eclisse della ragione umana, ma più di tutto, memore probabilmente della teoria antropologica elaborata da Beniamino Joppolo[2], l''abumanizzazione' («quella specie di violenza quotidiana fatta all'umano […] che tende appunto a ridurre l'uomo prima al numero e poi al robot»[3]), di fronte alla quale la voce pur debole della testimonianza e della poesia continua a reagire, Luzi sostiene che nell'epoca di Ipazia c'è qualcosa che può aiutarci a capire meglio il nostro tempo:

Eppure quale realtà è più reale in sé
che nella sua trasformazione in altro […]
E non è *altro*, è la sua profondità medesima […][4].

Anche nell'epoca di Ipazia e Sinesio la ragione ha cercato di reagire alla confusione e alla crisi, ma alla fine essa ha dovuto soccombere «ai barbari, senza però che una misteriosa angosciosissima speranza non

[1] MARIO DE CANDIA (a cura di), *Intervista a Mario Luzi*, «Ridotto», 1984, 3, p. 6.
[2] Beniamino Joppolo (1906-1963), scrittore, drammaturgo e pittore di origini siciliane, dopo essere stato tra i teorici dello Spazialismo nelle arti figurative (insieme, tra gli altri, a Lucio Fontana), elabora nel 1946, con il romanziere, poeta e autore drammatico francese, vicino agli esistenzialisti, Jacques Audiberti, un indirizzo filosofico chiamato 'abumanesimo' ('abhumanisme' per Audiberti). La teoria è fondata su un immanentismo legato alla meditazione sull'irreversibile crisi della spiritualità umana seguita ai disastri della seconda guerra mondiale, cui si oppone l''abuomo', nato dal rifiuto del concetto distruttivo di individualità e consapevole, al contrario, di essere un tutt'uno con il resto dell'umanità (BENIAMINO JOPPOLO, *L'arte da Póussin all'abumanesimo*, Milano, La Bicocca, 1950 e *L'abumanesimo*, Milano, La Bicocca, 1951).
[3] M. LUZI, *Libro di Ipazia*, in ID., *Teatro*, op. cit., p. 8.
[4] Ivi, p. 54.

sopravviva»[1]. Sarà la figura di Sinesio, come il poeta infedele alla storia, a riscoprirsi fedele ai segni superiori e al senso solo raramente rivelato dell''ininterrotta disputa', e a rinascere grazie a una 'speranza nuova':

[...] mi dico:

la grazia, forse (penso spesso a lei,
non me ne viene molta pace) ma troppo raramente
anch'essa, e istantanea, nel controluce di un lampo.

Senonché il fuoco è presente, e questo è già tutto.[2]

[1] M. DE CANDIA (a cura di), *Intervista a Mario Luzi*, cit., p. 6.
[2] M. LUZI, *Libro di Ipazia*, in ID., *Teatro*, op. cit., p. 96.

Ipazia. La ragione e il diverso

Caratteristica di Ipazia è l'evanescenza come personaggio storico. Un personaggio che, tuttavia, in questi ultimi anni, complici probabilmente le riflessioni drammaticamente attuali sulla furia dei fondamentalismi, ha suscitato forte interesse sia nel campo del cinema che della saggistica e del romanzo[1]. L'unica testimonianza storica certa è la sua data di morte, il 415 d.C. Le molte opere letterarie che hanno reso protagonista la filosofa neoplatonica, tuttavia, hanno contribuito ad arricchire il patrimonio di elementi e simboli legati alla sua figura, approdando alla consacrazione dell'archetipo letterario della donna sapiente vittima dell'orrore fondamentalista. Nel ricostruire la storia di Ipazia, autrice di tre opere delle quali ci sono pervenuti solo i titoli[2], tutte le fonti storiografiche[3] e letterarie[1] convergono nella descrizione della

[1] Ipazia è protagonista di *Ágora* (Spagna, 2009) di Alejandro Amenábar, con Rachel Weisz; nello stesso anno è pubblicato il romanzo di Adriano Petta e Antonino Colavito, *Ipazia. Vita e sogni di una scienziata del IV secolo*, prefazione di Margherita Hack, Roma, La Lepre, 2009; del 2010 sono invece i romanzi di Maria Moneti Codignola (*Ipazia muore*, Milano, La tartaruga, 2010) e di Silvia Ronchey (*Ipazia. La vera storia*, Milano, Rizzoli, 2010).

[2] Il *Commentario a Diofanto*, il *Canone Astronomico* e il *Commentario alle Coniche di Apollonio*. Ipazia probabilmente è anche stata la creatrice dell'idroscopio e dell'astrolabio.

[3] Oltre che nelle epistole di Sinesio, che citeremo successivamente, notizie di Ipazia si trovano nelle seguenti fonti antiche: SOCR. *Hist. Eccl*. VII 15; PHILOST. *Hist. Eccl*. VIII 9; PS. HESYCH. in

ferocia rituale con cui la donna fu uccisa: portata nel tempio Cesario, forse per volere del vescovo d'Alessandria Cirillo, il suo corpo fu denudato e lacerato con conchiglie, finché, ridotto a brandelli, fu sparso per la città o secondo altre versioni bruciato[2].

Ipazia sarebbe figlia del filosofo Teone e capo della scuola di Alessandria, ultima grande corrente del neoplatonismo (dopo le scuole di Siria, Atene e Pergamo), fiorita tra la prima metà del V secolo e la prima metà del VII secolo, in cui la tendenza erudita, già propria delle altre scuole, diventa predominante, portando a un'accentuazione degli studi scientifici in senso stretto e provocando una nuovo fioritura delle indagini matematiche e naturalistiche. La prima attestazione della figura

---

SUDA IV 166, p. 644, ed. Adler.; THEOPHAN. *Chron*. 5906 p. 82, ed. De Boor; NIC. CALL. *Eccl. Hist.* XIV 16.

[1] Molti autori della modernità, dopo Toland, offriranno numerosi esempi letterari legati al mito di Ipazia; tra questi: Diderot nell'articolo *Eclectisme* del quinto volume dell'*Encyclopédie*, Voltaire nell'*Histoire de l'établissement du Christianisme*, Wieland in *Zwölf Moralische Briefe*, Monti in *Il fanatismo e la Superstizione*, Fielding in *A Journey from This World to the Next*, Mauthner in *Hypatia. Roman aus dem Altertum*, Kingsley in *Hypatia, or new Foes under an old Face*, Diodata Roero Saluzzo in *Ipazia ovvero delle filosofie*, Beer nella tragedia *Hypatia. Tragödie in fünf Acten*, Chateaubriand in *Études historiques*, de Nerval nella novella *Angéliques*, Leconte de Lisle nei suoi *Poèmes Antiques* che, come vedremo, influenzeranno fortemente l'opera di Luzi, e infine Péguy in *Les suppliants paralléles*.

[2] L'archetipo cui è possibile ricondurre il personaggio di Ipazia accomuna la donna pagana alla martire cristiana Caterina d'Alessandria. Le due donne, secondo le fonti letterarie, sono caratterizzate dalla medesima sapienza e dal medesimo stato di elezione rispetto alla loro società di appartenenza. Ma ciò che forse più colpisce sono i segni del martirio: Caterina è uccisa e il suo corpo è smembrato mediante ruote munite di punte acuminate spesso decorate, nell'iconografia popolare, da conchiglie, rimandando chiaramente alla ritualità macabra dell'uccisione di Ipazia (Cfr. *Matrimonio mistico di santa Caterina d'Alessandria* di Bergognone, 1490 ca., Londra, National Gallery; *Matrimonio mistico di santa Caterina d'Alessandria* di Correggio, 1510-11 ca., Washington, National Gallery; *Matrimonio mistico di santa Caterina d'Alessandria* di Correggio, 1520 ca., Napoli, Museo di Capodimonte; *Matrimonio mistico di santa Caterina d'Alessandria alla presenza di San Sebastiano* di Correggio, 1527 ca., Parigi, Museo del Louvre; *Matrimonio mistico di santa Caterina d'Alessandria* di Parmigianino, 1529 ca., Londra, National Gallery; *Matrimonio mistico di santa Caterina* di Mattia Preti, 1670 ca., La Valletta, Cattedrale di San Giovanni)

di Ipazia proviene dalle epistole di Sinesio di Cirene[1], ma il creatore del mito letterario moderno è lo scrittore settecentesco inglese John Toland[2]. Da questo momento in poi varie correnti letterarie si approprieranno del mito, interpretandolo in base ai propri moventi ideologici. Per l'illuminismo di Toland Ipazia rappresenta il simbolo del conflitto tra progresso e oscurantismo, per il Romanticismo e il Parnassianesimo rispecchia i valori classici di cui riappropriarsi. Sarà infine il movimento femminista degli anni sessanta e settanta a evidenziare il valore politico e ideologico dell'assassinio di Ipazia, nella cui figura si fondono femminismo, vittima sacrificata e militanza rivoluzionaria.

Il *Libro di Ipazia*, infine, va inteso – rileva significativamente Elena Gajeri – come «il precipitato e l'estrema evoluzione di tutte le tradizioni precedenti»[3]. Uno degli elementi di novità nell'intreccio è il ruolo di narratore affidato a Sinesio (in parte accade lo stesso anche nell'opera della Saluzzo e in quella di Kingsley), che in Luzi sopravviverà a Ipazia, nonostante dalle fonti storiche risulti morto prima

[1] SINESIO DI CIRENE, *Opere. Epistole Operette Inni*, a cura di Antonio Garzya, Torino, UTET, 1989, pp. 302-303.
[2] JOHN TOLAND, *Hypatia or the history of a most beautiful, most virtuous, most learned and every way accomplished Lady; who was torn to pieces by the Clergy of Alexandria to gratify the Pride, Emulation and Cruelty of their Archibishop commonly but undeservedly stiled St. Cyril in Tetradymus*, London, 1720.
[3] ELENA GAJERI, *Un mito letterario: la figura di Hypatia*, «I Quaderni di Gaia», 1990, 1, p. 86.

della maestra[1]. Questo voluto anacronismo contribuisce ancor più a rendere i personaggi luziani, osserva Quiriconi, «simboli di una condizione che si ripete e si perpetua»[2]. Ipazia non è apparentemente un personaggio in primo piano, anche per via della sua unica fugace apparizione all'interno della prima parte del dramma, ma in realtà è la luce dell'intera vicenda e diventerà la protagonista assoluta di quella 'poesia dell'assenza' che animerà le riflessioni e la solitudine monologante del vecchio Sinesio de *Il Messaggero*.

La sintesi luziana della tradizione mitica offre alla figura della filosofa un valore preciso. La sua vicenda traccerà un segno duraturo nelle coscienze a dispetto della sconfitta nella storia**.** Come si diceva, Ipazia entra in scena solo nel terzo dei quattro momenti di cui è composto il primo tempo dell'opera; è però presente prima nelle riflessioni angosciate di Gregorio e del prefetto Oreste e successivamente in quelle di Sinesio. Il suo fascino è nutrito dalla pericolosa attitudine a spargere 'olio sul fuoco' in un'Alessandria che ha irrimediabilmente perso il clima di tolleranza del passato:

[1] Ciò è dimostrato, innanzi tutto, dal fatto che in nessun luogo del suo *Epistolario* Sinesio accenna alla scomparsa della filosofa. Al contrario l'ultima lettera di Sinesio, scritta, come indica lui stesso, sul letto di morte, è ancora una volta indirizzata a Ipazia.

[2] GIANCARLO QUIRICONI, *Notizia storico-critica su Ipazia e Sinesio*, in M. LUZI, *Libro di Ipazia*, op. cit., p. 19.

PREFETTO

Olio sul fuoco. E la figlia di Teone,

la moglie d'Isidoro ne sparge a zampilli.

GREGORIO

Ipazia… La immagino quando lei stessa ne avvampa

E la sua dolcezza diventa terribile.[1]

Questa prima apparizione è seguita dalle riflessioni di Sinesio. L'uomo proietta nella donna una funzione salvifica in un'accezione che giunge a identificarsi con il ruolo della memoria e della poesia in Luzi. La vicenda di Ipazia insegnerà a trovare un senso all'eterna disputa, alla divisione che lacera drammaticamente le coscienze; è la donna l'elemento catalizzatore di una metamorfosi che svela un senso superiore, che fa «gemere la discordia e vibrare la gioventù del mondo»[2] illuminando una possibilità di rinascita:

SINESIO

Oh cara, dappertutto c'è divisione:

tra ciò che si muove e ciò che sta,

tra ciò che si disgrega e corre verso la gola spalancata e buia del futuro

e ciò che si aggrappa alle macerie per resistere.

[1] M. LUZI, *Libro di Ipazia*, in ID., *Teatro*, op. cit., p. 20.
[2] Ivi, p. 26.

Ipazia è la coscienza di questo,

e in più la forza che accelera il moto.[1]

Il fuoco in cui si consuma l'esistenza di Ipazia è quello della profezia, della capacità di avvertire i pur dolorosissimi indizi della distruzione del proprio sistema di pensiero («Le acque dappertutto corrono nel senso opposto al vostro disegno»[2], dice Gregorio) e allo stesso tempo di leggere i segnali di speranza, di una «più alta concordia […] dove mutamento e persistenza sono una legge unica; / dove nulla nasce e nulla muore»[3]. Per Quiriconi Ipazia è il personaggio più raciniano di Luzi[4], in lei verificandosi quanto il poeta stesso osserva a proposito dell'*Andromaque*: «il personaggio che soffre la sua tortura e la sua ingiustizia è anche colui che allo stesso tempo la esprime consapevolmente con i mezzi dell'analisi e del giudizio»[5]. In realtà, in Ipazia la consapevolezza del dramma che segnerà la sua esistenza è covata interiormente, da uno scavo nel profondo che si materializza nel colloquio-monologo con 'una voce'. Chiusa nella sua solitudine,

[1] *Ibidem*.
[2] Ivi, p. 30.
[3] Ivi, p. 31.
[4] G. QUIRICONI, *Allegati su Luzi*, in ID., *I miraggi, le tracce. Per una storia della poesia italiana contemporanea*, Milano, Jaca Book, 1989, p. 179.
[5] M. LUZI, *Per la lettura di Andromaque*, in J. RACINE, *Andromaca*, op. cit., p. 14.

accoglie la comparsa della 'voce', da Pampaloni[1] significativamente identificata con un atipico *deus ex machina* proprio della modernità che non risolve positivamente un intreccio, intervenendo dall'esterno, ma al contrario è generato dall'interiorità stessa del personaggio al quale, piuttosto che una soluzione, svela una contraddizione insolubile nella realtà.

UNA VOCE

Sono come sei tu. Perché io sono te.

Te e altro da te. È questo *altro* che devi sopprimere,

perché anch'esso devi comprendere e far tuo.[2]

La voce annuncia a Ipazia l'approssimarsi della sua morte («vuoi dirmi che il diaframma tra la mente e il tutto sta cadendo? Vuoi dirmi che morirò presto?»[3]), ed è questo il momento in cui i personaggi luziani sono in grado di attingere alla verità, al senso ultimo della propria esistenza («Non c'è molto tempo. E devi giungere al tuo termine / nel punto estremo di chiarezza.»[4]). La voce sprona la donna a guardare fuori di sé, a farlo con un'intenzione nuova rispetto al passato. Il monito della

[1] G. PAMPALONI, *La poesia religiosa del mutamento*, in M. LUZI, *Libro di Ipazia*, op. cit., p. 11.
[2] M. LUZI, *Libro di Ipazia*, in ID., *Teatro*, op. cit., p. 34.
[3] Ivi, p. 35.
[4] *Ibidem*.

voce è l'apertura al diverso, alla tematica luziana della 'tolleranza dell'umano', affiorante, tra gli altri, nel componimento *La fortezza*:

> […]
> diresti: «metti a prova la tua forza
> e la tua tolleranza dell'umano».
>
> Quel che mi chiedi non è poco.
> Ma se è questo il prezzo
> per una conoscenza compiuta
> e per una espiazione più profonda
> pagherò quel che è dovuto
> nell'ora, nel momento,
> nella contemporaneità di tutti i tempi.[1]

Tolleranza che evolve in una sofferta accoglienza dentro se stessi dell'ostile, del nuovo, e approda a precetti dall'evidente carattere evangelico e teilhardiano:

> UNA VOCE
> L'avverso, il negativo,

[1] ID., *La fortezza* in ID., *L'opera poetica*, op. cit., p. 290 (*Dal fondo delle campagne*). La stretta relazione fra 'conoscenza' ed 'espiazione', la loro quasi completa identità, inducono Scarpati a parlare di 'religiosità purgatoriale' a proposito del sentire luziano (CLAUDIO SCARPATI, *Mario Luzi*, Milano, Mursia, 1970, p. 162).

i ciechi, gli ignoranti, i barbari

non solo, ma anche la loro opera:

tutto ciò che devi combattere

devi anche portare su di te,

accoglierlo nel tuo cuore e lì dentro vincerlo.

Perché io sono anche là.[1]

La voce è anche 'là' dove non dovrebbe essere, nel 'negativo', e svela, orribile verità, la sua imperfezione, la sua infermità («non posso essere quieto senza la vostra agitazione»[2]) reclamante un intervento diretto dell'uomo: «Feriscimi in quella parte, ma con più amore»[3]. Tale appello rovescia il messaggio che vent'anni prima Luzi aveva enunciato nel componimento *Invocazione*[4]. L'io lirico in quel caso invocava l'avvento di un portatore di salvezza in grado di approdare all'agognata verità cui egli era incapace di giungere, sconfitto «tra questo essere e questo non esistere»[5]:

ma ferisciti, sanguina anche tu,

soffri con noi, umiliati in un tronco[6].

[1] M. LUZI, *Libro di Ipazia*, in ID., *Teatro*, op. cit., p. 36.
[2] Ivi, p. 37.
[3] *Ibidem*.
[4] ID., *Invocazione*, in ID., *L'opera poetica*, op. cit., pp. 177-181 (*Primizie del deserto*).
[5] Ivi, p. 180.
[6] Ivi, p. 178.

Se accettiamo l'interpretazione di Umberto Motta, tale componimento è un reiterato richiamo alla divinità a condividere le sofferenze degli uomini. Nel *Libro di Ipazia* al contrario è la divinità, se così può interpretarsi la 'voce', a chiedere all'uomo di essere ferita 'con più amore', «così richiamando l'uomo alla sua responsabilità circa la perpetua incarnazione del trascendente nel mondo»[1]. È possibile però omettere il riferimento alla simbologia religiosa, come indirettamente ci viene suggerito dallo stesso Luzi allorché si riferisce alla 'voce' come *logos* che viene incontro a Ipazia nel sonno o nel dormiveglia[2]. Il dialogo risulta così essere l'espressione di una vicenda interiore, di una sofferta ma alla fine consapevole apertura a una metamorfosi, più che storica, esistenziale[3].

---

[1] UMBERTO MOTTA, *Ipazia, Clizia e la bufera: Luzi fra Montale e Teilhard de Chardin*, in ENRICO ELLI - GIUSEPPE LANGELLA (a cura di), *Studi di letteratura italiana in onore di Francesco Mattesini*, Milano, Vita e Pensiero, 2000, p. 595.

[2] M. LUZI, *Il silenzio, la voce*, op. cit., p. 55.

[3] Si pensi, a sostegno di questa tesi, alla preghiera laica che l'io lirico del poemetto *Il gorgo di salute e malattia* (all'interno della sezione intitolata *Tre poemi* di *Su fondamenti invisibili*) rivolge al mondo (mondo al quale il poeta associa la stessa 'infermità' della 'voce' del *Libro di Ipazia*):

> «Mondo ugualmente duro
> della fissità e del mutamento
> che non posseduto non ci possiedi
> e neppure ci escludi dal tuo tormento – mondo infermo
> nella nostra mente irritata che non riceve
> se non le tue particole e i tuoi frammenti
> […]
> non t'eclissare alla sofferenza degli uomini».

ID., *Il gorgo di salute e malattia*, in ID., *L'opera poetica*, op. cit., p. 392 (*Su fondamenti invisibili*).

Ipazia è simbolo della ragione, ma è allo stesso tempo molto più di questo: la sua esistenza è un messaggio da decifrare che *in limine vitae* è capito fino in fondo dalla stessa donna («Comprendo»[1]) e la cui interpretazione sarà oggetto, nel secondo tempo dell'opera, delle riflessioni dell'anziano Sinesio. Tale messaggio rivela l''accecante onnipresenza' «stabilita come ipotesi ultima, e dirimente ogni altro dubbio, del misterioso ripetersi, per cicli e ritorni, della storia della vita»[2], che Pampaloni interpreta in senso religioso ma che si presta anche a una forse più appropriata interpretazione 'naturale'. Quello di Ipazia è un 'mistero laico' che permette a Mario Specchio di suggerire di identificare nella figura della donna il mistero della religione e quello della poesia; proposta prontamente accolta dallo stesso Luzi, che aggiunge: «la pienezza cristiana si manifesta in Ipazia che non è cristiana. […] È il capro espiatorio addirittura, l'agnello sacrificale della vicenda, quindi tocca a lei testimoniare, nel senso cristiano, la verità»[3]. La verità in cui Ipazia crede 'cristianamente' è ribadita nell'ultimo dialogo con Sinesio: di fronte a una città che 'marcisce' e agli 'appetiti fanatici' che prendono il sopravvento, il suo obiettivo è quello di continuare a comunicare, di non suscitare il disinganno dei suoi proseliti,

[1] ID., *Libro di Ipazia*, in ID., *Teatro*, op. cit., p. 37.
[2] G. PAMPALONI, *La poesia religiosa del mutamento*, in M. LUZI, *Libro di Ipazia*, op. cit., p. 13.
[3] M. LUZI - M. SPECCHIO, *Luzi. Leggere e scrivere*, op. cit., pp. 151-152.

di portare a maturazione la parola di 'pace vera' da lei sostenuta. Ancora una volta la protagonista luziana non può farlo se non attraverso il Verbo, la Parola comunicata:

IPAZIA

Il pensiero senza parola è niente,

la verità non comunicata s'inaridisce e si corrompe.

[…]

Ma è nel fuoco che bisogna ardere.

Niente si addice alla parola più che la temperatura del fuoco.[1]

Impossibile ignorare in questo passo gli evidenti richiami alle riflessioni luziane sulla poesia, sulle condizioni del suo esistere[2]. L''incandescenza' della parola, fondamento della creazione poetica, è sinonimo di necessità, reazione all'assillo dell'enigma al quale si consacra senza esitare, come aveva e avrebbe continuato a fare la poesia di Luzi, il personaggio di Ipazia.

Consapevole dei pericoli ai quali sarebbe andata incontro e rigettando pacatamente le preoccupazioni dell'amato Sinesio, Ipazia è ormai certa della disfatta del proprio operato («La nostra causa è perduta,

[1] M. LUZI, *Libro di Ipazia*, in ID., *Teatro*, op. cit., pp. 39-40.
[2] Cfr. ID., *Conversazione: interviste 1953-1998*, op. cit., p. 21.

questo lo so bene»[1]), ma allo stesso tempo è sicura della legittimità di additare ancora per un'ultima volta il proprio messaggio, una causa perduta ma storicamente necessaria. La filosofa comprende infatti che non sarà la contemporaneità a dare un senso alle sue azioni e al suo annuncio; si appresta dunque con il sacrificio a giocare una «partita a dadi con la storia del mondo»[2], convinta della possibilità che i semi lanciati nella bufera del presente approdino a nuova vita nel futuro:

IPAZIA

Ma dopo? Che sappiamo del poi?

Il frutto scoppiato dissemina i suoi grani.

[…]

Ma dopo? Che sappiamo del poi?

Gettiamo questo seme nella bufera […][3]

Nella solitudine cui l'ha condannata 'la voce' Ipazia sceglie il martirio, adempie «cosciente il suo destino di vittima / con pena ma senza ombre», con il «cuore represso di bambina»[4]. Sarà Jone, compagna di

[1] ID., *Libro di Ipazia*, in ID., *Teatro*, op. cit., p. 41.
[2] *Ibidem.*
[3] *Ibidem*. Gli interrogativi di Ipazia sul futuro richiamano esplicitamente quelli formulati nel componimento *Invocazione*, tanto da indurre Mario Specchio a formulare l'ipotesi, in parte suffragata da Luzi, che la figura ivi vagheggiata non fosse altro che una prefigurazione del personaggio (M. LUZI - M. SPECCHIO, *Luzi. Leggere e scrivere*, op. cit., p. 153).
[4] M. LUZI, *Libro di Ipazia*, in ID., *Teatro*, op. cit., p. 49. Non è da considerarsi un caso il fatto che nel momento del sacrificio Ipazia venga definita per la prima volta, in modo antirealistico, 'bambina':

Sinesio, ad annunciare all'uomo la tragica fine della filosofa, descritta attraverso un susseguirsi di azioni violente scandite dal ritmo sincopato dei versi:

JONE

Ebbene, parlava nell'agorà a molta gente.

Parlava di Dio presente e l'ascoltavano in silenzio,

con stupore seguaci e avversari.

Ma irruppe un'orda fanatica,

mani e mani le si avventarono contro,

le stracciarono le vesti e le carni,

la spinsero nella chiesa di Cristo,

e lì la finirono. Lì agonizzò sul pavimento del tempio.

E poi fecero a brani quelle membra.[1]

Significativa è la reazione di Gregorio che assiste Sinesio in questo momento di dolore. Egli suggerisce, quasi con timore, l'immediata

l'infanzia, la giovinezza sono in Luzi forze capaci di vera liberazione. La stessa vittima sacrificata Giulia, protagonista di *Hystrio*, è costantemente chiamata 'piccola', 'bambina mia', 'disarmatissima bambina', 'adorata infanta'. A questi appellativi possono aggiungersi gli analoghi riferiti ad Alba in *Rosales*, anch'essa in grado con la sua giovinezza e freschezza di aprire alla verità l'animo del protagonista. A tal proposito è possibile effettuare un'altra osservazione: Luzi, che come abbiamo precedentemente detto vede in Sofocle un suo fondamentale punto di riferimento, ha dedicato un monologo ad Antigone. In *Disse Antigone*, la giovane scagliandosi contro Creonte grida: «Mi avrai come una lima / di dubbio e di rimorso / nel sonno e in ogni gesto / di arbitrio e di potere. / Mai ti libererai di me» (ID., *Parlate*, op. cit., p. 15). La giovinezza rivoluzionaria e sollecita ai propri doveri, in Luzi chiave del mistero dell'avventura umana, può richiamarsi all'eroina del mito greco, alla 'giovinetta', alla 'figlia dura di padre duro' che comprensibilmente ha potuto suggestionare il poeta anche in occasione della creazione del personaggio di Ipazia.

[1] ID., *Libro di Ipazia*, in ID., *Teatro*, op. cit., p. 48.

identificazione del sacrificio della filosofa pagana con la passione del Cristo:

GREGORIO

Cristo… l'agnello… Sfigurato, con artigli di tigre.

Che mostri partorisce la storia.

E che potenza di corruzione è nel mondo.[1]

Ipazia inconsapevolmente inaugura nell'opera drammaturgica il tema del sacrificio, già sfiorato all'interno della produzione poetica antecedente agli anni '70 ma che, con sempre maggiore costanza, sarebbe stato sviluppato nell'ultimo Luzi. Il sacrificio, anche se non necessariamente legato a un'interpretazione religiosa in senso stretto, si identifica con quello cristiano nel senso proprio del termine. Il sacrificio di Cristo è il primo segno di una morte salvifica, è «la morte del giusto che salva la storia»[2], è espressione di amore supremo (*Morte cristiana* è non a caso il titolo della sezione di *Dal fondo delle campagne* in cui è collocato il componimento *La fortezza*): una morte per amore che caratterizzerà

[1] *Ibidem*.

[2] GIORGIO MAZZANTI, *Hystrio: la tragedia della ripetizione*, in STEFANO MECATTI (a cura di), *Pensiero e poesia nell'opera di Mario Luzi*, scritti di Raboni Cacciari Panicali Berardi Prete Mazzanti con un inedito di Mario Luzi, Firenze, Vallecchi, 1989, p. 106.

molti personaggi luziani spesso femminili[1]. Evidenti sono i riscontri testuali e concettuali che consentono di vedere in Ipazia una proiezione di Cristo. Se, per Mazzanti, la morte di Gesù ostenta «i caratteri dell'evento *ab-soluto* (sciolto da tutto), […] risolutivo, ricapitolante, che tutto convoglia e congloba»[2], allo stesso modo la morte di Ipazia segna un momento di non ritorno che avvierà la percezione da parte di Sinesio di quell'*unicum*, di quel Tutto a cui ricondurre la propria passata esperienza e 'aprire' la propria esperienza futura. Ancora una volta il pensiero di Teilhard de Chardin costituisce un possibile antecedente e stimolo a quello luziano; il teologo osserva infatti come la forma di amore e di passione fondamentale nell'uomo sia «quella che precipita,

[1] Emblematico in tal senso è il personaggio di Giulia, protagonista femminile di *Hystrio*, come pure quello di Anna, simbolo di un amore assoluto ferito a morte, personaggio solo citato ma che incombe, come vedremo, nei pensieri di Rosales lungo l'intero corso dell'opera omonima. Analogo ai precedenti è il personaggio di Santa Rosalia (protagonista del *Corale della città di Palermo per S. Rosalia*), che 'voluta' e 'creata' dalla città di Palermo per venir fuori da una condizione di degradazione e sofferenza estrema (la peste nel 1660 e la mafia oggi) rinasce con dolore per il suo popolo:

ROSALIA
[…]
Ma è solo per amore
che mi richiamano al mondo.
Così mi danno dolcezza
e insieme supplizio.
E rispondo con gioia, rispondo con dolore.
Poiché così dev'essere, così sia.

(M. LUZI, *Corale della città di Palermo per S. Rosalia*, in ID. *Teatro*, op. cit., p. 381). La tematica del sacrificio rimanda, inoltre, esplicitamente al dramma di Eliot *Murder in the Cathedral* (London, Faber and Faber, 1935) che, come accade anche in *Pietra Oscura*, delinea un'accezione di martirio come testimonianza suprema di una possibilità di azione.

[2] G. MAZZANTI, *Dalla Metamorfosi alla Trasmutazione. Destino umano e fede cristiana nell'ultima poesia di Mario Luzi*, Roma, Bulzoni, 1993, p. 60.

l'uno sull'altro, gli elementi nel Tutto, sotto la pressione di un universo che si chiude su se stesso»[1]. Il sacrificio di Ipazia svela, con le parole del gesuita francese, la possibilità di essere 'risonanza al Tutto': «nota essenziale della poesia pura e della pura religione»[2].

Ne *Il Messaggero* la giovane discepola Irene spiegherà a Sinesio che l'esistenza di Ipazia non può consumarsi né concludersi «in un rosso d'assassinio»[3]:

IRENE

[…]

Solo come hai potuto non pensare

che Ipazia dovesse rinascere

(e non alla sua vita soltanto ma alla tua)

in altre creature che ne rinnovano l'incanto,

in altro amore e in altra volontà di esistere.

[…]

Una donna muore per la vita, non per la morte.[4]

Il sacrificio d'amore per Ipazia è nel medesimo tempo lotta nei confronti della morte, dell'annullamento. La possibilità di continuare a dare un

[1] PIERRE TEILHARD DE CHARDIN, *Opere. Il fenomeno umano*, traduzione di Ferdinando Ormea, Milano, il Saggiatore, 1968, p. 359.
[2] Ivi, p. 358.
[3] M. LUZI, *Libro di Ipazia*, in ID., *Teatro*, op. cit., p. 75.
[4] Ivi, pp. 75-76.

senso alla propria esistenza, un continuare a significare che è proprio di Ipazia, permetterà a Sinesio di vincere l''orrore della morte' che lo avvicina, oltre che per altri aspetti, a un altro personaggio luziano: il Pontormo protagonista di *Felicità turbate*[1].

La 'grande fiammata' della filosofa può essere così ancora una volta associata al sacrificio di Cristo, essendo promessa di liberazione dalla morte come annullamento:

PONTORMO

[…] Ho orrore della morte,

[…]

non voglio vederla, non voglio se ne parli.

Solo il Cristo l'ho dipinto morto non una ma più volte.

Mettevo in Lui tutta la morte e Lui ne sosteneva il peso –

perché fosse liberato da morte il mondo intero e anche io…[2]

[1] ID., *Felicità turbate*, op. cit. L'opera è stata scritta in occasione del quinto centenario della nascita del grande pittore che con tanta difficoltà gli stessi storici dell'arte riescono a collocare nel suo tempo e nel suo ambiente. Luzi, del resto non inesperto di arte moderna e autore di studi e saggi sull'argomento, compone l'opera con l'intento di 'accarnare' alla maniera dantesca il fantasma del maestro e di esprimere, come spiega lui stesso, «un sentimento nuovo e inquieto che si stava insinuando nella presunta armonia rinascimentale ed è rimasto nella nostra psiche: un allarme, un rimorso, un turbamento nella troppo ostentata serenità» (ivi, p. 9). Tale turbamento è percepibile nelle parole di Pontormo e in quelle degli altri personaggi, fra cui l'allievo Bronzino. Nell'opera, divisa in tre parti, significativamente la Memoria giunge a essere un vero e proprio personaggio. Il protagonista vive in prima persona allucinazioni e deliri che si concludono con la sua stessa morte, lasciando ancora una volta la Memoria a dibattere sul reale senso degli eventi con la consapevolezza che in essi «si accrescono le ombre / al pari delle luci» (ivi, p. 70).

[2] Ivi, p. 51.

La speranza di una morte che è anche vita è legata alla tematica, cara alla poetica luziana, della coessenzialità di vita e morte e della capacità della poesia di rendersi espressione di tale 'incognita dolorosa'. La possibilità di Ipazia di continuare a trasmettere messaggi anche dopo la sua fine e la consapevole attesa di una morte che avrebbe dato certamente un senso alla sua esistenza sono riconducibili alle conseguenze del 'martirio orfico' che viene raccontato nei pochi versi di *Poscritto*[1]. Il breve componimento rievoca gli assassinî di García Lorca, Mandel''štam e Pasolini[2]. Se generalizzando si può dire che i tre poeti citati da Luzi sono morti per le proprie idee (proprio come Ipazia), Luzi vede in queste tragiche esperienze una conferma, «una riprova superflua, una preordinata testimonianza»[3] del rapporto agonico del poeta con lo stato del mondo a lui contemporaneo: la riflessione «punta sul 'combattimento' che la poesia istituisce anche con il negativo della storia, conformandosi in martirio di carattere orfico»[4]. L'*agon* orfico si materializza nella morte dei tre poeti:

[…] escono il poeta e l'assassino

[1] ID., *Poscritto* in ID., *L'opera poetica*, op. cit., p. 413 (*Al fuoco della controversia*).
[2] García Lorca è fucilato dai franchisti a Granada nel 1936 all'inizio della guerra civile di Spagna; Mandel''štam è arrestato per attività antisovietica e deportato in Siberia, dove muore nel 1938; infine Pasolini muore assassinato a Ostia nel 1975.
[3] ID., *Poscritto* in ID., *L'opera poetica*, op. cit., p. 413 (*Al fuoco della controversia*).
[4] KEALA JEWELL, *Trapassi della storia, trapassi della poesia: l'elegia in Mario Luzi*, «Studi Novecenteschi», (XVIII) giugno 1991, 41, p. 180.

l'uno e l'altro dalla metafora

e s'avviano al sanguinoso appuntamento

ciascuno certo di sé, ciascuno nella sua parte.[1]

L'esistenza dei tre poeti non è però conclusa perché la loro morte è indagata dalla Poesia, dalla 'depositaria'. La capacità poetica di liberazione dalla morte è intrinseca alla sua facoltà di leggere e interpretare i segni di un'esistenza facendo sì che essa continui a significare, anzi più propriamente inizi a significare dopo la morte, dopo la possibilità di guardare da una radicale lontananza e allo stesso tempo da una estrema vicinanza emotiva l'accaduto. Nelle pagine del già citato *La creazione poetica?*[2] Luzi fa riferimento all'opera di Ladislaus Boros, *Mysterium mortis*, in cui il teologo ungherese, teorico della *Endentscheidung*[3], riflette sul ruolo dell'esperienza poetica come

[1] M. LUZI, *Poscritto* in ID., *L'opera poetica*, op. cit., p. 413 (*Al fuoco della controversia*).

[2] ID., *La creazione poetica?*, in ID., *Scritti*, op. cit., pp. 111-138.

[3] Ladislaus Boros (1927-1981) è stato un teologo cattolico e prete gesuita (dal 1958 al 1973). La sua teoria della *Endentscheidung* (decisione finale) si basa sull'ipotesi che, al momento della morte, l'uomo abbia la possibilità di scegliere, attraverso una esplicita e libera decisione, di purificarsi o rimanere nel peccato originale. L'uomo rifiuterebbe così quel peccato di cui si è dovuto far carico per l'intera esistenza ma che, allo stesso tempo, gli ha garantito la possibilità di abbracciare Dio attraverso una autentica scelta. Per tale motivo, quindi, la morte, per Boros, non è soltanto punizione e espressione di quel peccato, ma è dimostrazione della predilezione di Dio verso l'uomo peccatore, perché grazie al suo carattere di separazione definitiva permette all'individuo di uscire dallo spazio esistenziale del peccato originale (LADISLAUS BOROS, *Mysterium mortis: l'uomo nella decisione ultima*, editoriale e traduzione dal tedesco di Giuseppe Ruggeri, Brescia, Queriniana, 1969; *Mysterium mortis: Der Mensch in der letzten Entscheidung*, Olten-Freiburg, Walter, 1962). Il pensiero di Boros è stato anche definito 'Teologia della speranza'; a lui, infatti, si deve la descrizione del nuovo decalogo da osservare per un rinnovamento del Cristianesimo che è motivo di fiducia e ottimismo per il futuro: il dovere di essere intelligente, una più pura concezione di Dio, Umiltà di spirito, santità protesa verso

anticipazione della morte: che equivale a sostenere l'esigenza, da parte del poeta, di avvicinarsi intimamente al mondo e allo stesso tempo di raggiungere una distanza radicale da esso. L'esperienza poetica assomiglierebbe dunque a «questo morire alla vita per afferrare la vita»[1]. La morte è 'incognita dolorosa' ma anche palingenesi, rinascita, ed è così che il martirio di Ipazia può essere descritto da Sinesio come la «sua grande fiammata»[2]. Il vero mistero nella poesia di Luzi è che la morte sia vita: così il poeta recupera un'accezione di morte 'datrice di senso' (secondo le riflessioni di Pasolini) collocandola nell'ambito del 'mare del mutamento', nell'eterna metamorfosi della storia e dei destini

il mondo, modo tutto proprio e personale di giungere a Dio, Pietà cristocentrica, religione attiva e impegnata, regressione del clericalismo, accoglienza cristiana del fratello (ID., *Vivere nella speranza. L'attesa del futuro nell'esistenza cristiana: meditazioni teologiche*, Brescia, Queriniana, 1969, pp. 111-118; *Aus der Hoffnung leben: Zukunftserwartung in christlichem Denken*, Olten-Freiburg, Walter, 1968).

[1] M. LUZI, *La creazione poetica?*, in ID., *Scritti*, op. cit., p. 118. Nel 1967 Pasolini scrive un fondamentale saggio sul piano-sequenza nel cinema, dove, nella descrizione sull'uso delle soggettive e sulla loro coordinazione, elabora delle riflessioni per molti aspetti affini a quelle di Luzi sulla poesia e sul ruolo della memoria. Pasolini spiega che la coordinazione delle soggettive «non si limita infatti, come la giustapposizione, a distruggere e a vanificare il concetto di presente […], *ma a rendere il presente passato*. Soltanto i fatti accaduti e finiti sono coordinabili fra loro, e quindi acquistano un senso». Dichiarando, inoltre, l'apparente mancata pertinenza del tema della morte trattando di cinema, Pasolini attesta che egli stesso potrà essere conosciuto veramente dandosi un senso alle sue azioni solo dopo la sua morte. La morte infatti effettua sulla vita ciò che il montaggio realizza sul materiale del film: «*finché siamo vivi*, *manchiamo di senso* […]. *La morte compie un fulmineo montaggio della nostra vita*: ossia sceglie i suoi momenti veramente significativi (e non più ormai modificabili da altri possibili momenti contrari o incoerenti), e li mette in successione, facendo del nostro presente, infinito, instabile e incerto, e dunque linguisticamente non descrivibile, un passato chiaro, stabile, certo, e dunque linguisticamente ben descrivibile […]. *Solo grazie alla morte*, *la nostra vita ci serve ad esprimerci*». P.P. PASOLINI, *Empirismo eretico* in ID., *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, a cura di Walter Siti e Silvia De Laude, con un saggio di Cesare Segre, cronologia a cura di Nico Naldini, Milano, Mondadori, 1999, tomo I, pp. 1555-1561.

[2] M. LUZI, *Libro di Ipazia*, in ID., *Teatro*, op. cit., p. 89.

umani[1]. Per Luzi si perpetua, nella logica del mutamento, «quel connubio e quel contrasto di molta morte e molta vita»[2]. Tra tutte quelle presenti nella sua poesia, è questa l'antinomia estrema:

> *A volte si tocca il punto fermo e impensabile*
> *dove nulla da nulla è più diviso,*
> *né morte da vita*
> *né innocenza da colpa,*
> *e dove anche il dolore è gioia piena*[3].

Di fronte alle circostanze della morte di Ipazia l'unica speranza di Sinesio è quella di veder germogliare i semi lanciati nella tempesta dalla donna, di percepire un segno duraturo e stabile. Il grande sconforto e la perdita di riferimenti dell'uomo vengono sapientemente espressi dalla metafora di una luce in cui si confondono i segni della vita e quelli della

[1] Ramat distingue due accezioni fondamentali di morte in Luzi. Essa ha un movimento ambivalente: è perdita, caduta nell'abisso, ma è anche 'coessenziale' alla vita; morte e vita sono «due forme di un unico esistere» (SILVIO RAMAT, *Luzi, 1935-40: Due frammenti* in ID., *I sogni di Costantino: la poesia testo a testo, corrispondenze e raccordi otto-novecenteschi*, Milano, Mursia, 1988, p. 147). È quest'ultima accezione a prevalere, vivificata da un sentimento che con sempre maggiore intensità è affrontato da Luzi nello sviluppo della sua opera: la speranza.

> Chi spinge muli su per la montagna
> tra le schegge di pietra e le cataste
> si turba per un fremito che sente
> ch'è un fremito di morte e di speranza.
>
> M. LUZI, *Epifania*, in ID., *L'opera poetica*, op. cit., p. 241 (*Onore del vero*)

[2] ID., *Discorso naturale*, op. cit., p. 41.

[3] ID., *Il pensiero fluttuante della felicità*, in ID., *L'opera poetica*, op. cit., p. 377. (*Su fondamenti invisibili*)

morte, clausola ancipite che può significare speranza e allo stesso tempo disperazione:

SINESIO

Quando si è in alto mare

la luce del tramonto e quella dell'aurora

non sono molto dissimili. Non so bene distinguere.[1]

Dare un senso perenne e sempre rinnovabile alla vita e al sacrificio di Ipazia significa, per Sinesio, dare un senso anche alla propria esistenza. Il timore dell'uomo al cospetto della possibilità che il passare del tempo ricopra la 'lavagna' della memoria «di un imbroglio inestricabile di segni. / […] stupidi, orribili o sublimi»[2] è esorcizzato dalla sofferta preghiera affinché rimangano accesi i segni infuocati del sacrificio di Ipazia:

SINESIO

Oh Ipazia, il segno inciso con la tua vita

e con la nostra resti almeno indelebile.

La tua traccia di sangue e luce non si cancelli.[3]

[1] ID., *Libro di Ipazia*, in ID., *Teatro*, op. cit., p. 49.
[2] Ivi, p. 48.
[3] *Ibidem*.

Se alla riflessione di Lotman secondo cui, nel testo poetico, «il modello spaziale del mondo diventa modello di organizzazione intorno a cui vengono costruite le sue caratteristiche non spaziali»[1], si ricollega l'assunto debenedettiano, per cui, nell'opera di Luzi, le figurazioni spaziali si manifestano come un'allegoria della condizione umana «nel suo aspetto esistenziale, non biografico, non narrabile»[2], in maniera ancora più evidente ciò è riscontrabile nello spazio, maggiormente strutturato per natura propria del genere teatrale, su cui Luzi costruisce drammaturgicamente il suo 'dilemma'. Se inoltre, come osserva Luzi, «lo spazio della poesia non è circoscritto da niente, è per sua natura impalpabile e s'insinua dovunque»[3], con tanta più evidenza tali tendenze sono riscontrabili nel *Libro di Ipazia*, dove per la prima volta la 'Luzieide'[4] si materializza in una struttura spaziale dove la pluralità delle

[1] JURIJ M. LOTMAN, *La struttura del testo poetico*, a cura di Eridano Bazzarelli, Milano, Mursia, 1976, p. 264 (*Struktura chudožestvennogo teksta*, Москва, Tskusstvo, 1970).
[2] GIACOMO DEBENEDETTI, *Luzi*, in ID., *Poesia italiana del Novecento*, Milano, Garzanti, 1974, p. 116.
[3] M. LUZI, *La creazione poetica*, in ID., *Vicissitudine e forma*, Milano, Rizzoli, 1974, p. 63.
[4] Zagarrio definisce 'Luzieide' «viaggio straordinario dentro la materia vitale; che, iniziato con l'immersione *nel magma*, ora procede dentro di esso nella volontà-speranza di vederne i *fondamenti invisibili* e di far luce (con l'ardente luce della interiore veggenza) sul *corpo oscuro* delle ragioni che

voci ottiene di ascendere al rango di *dramatis personae* i cui destini si identificano con quello di una città: Alessandria.

La città di Alessandria, nel clima rarefatto che la contraddistingue, giganteggia nei versi diventando non solamente 'personaggio' centrale, più volte invocato dai personaggi, e unificatore dell'opera scissa in due tempi (attraverso il suo doppio Cirene), ma anche 'luogo' di ricchezza intertestuale, permettendo di approfondire la conoscenza ancora *in fieri* del meccanismo della produzione drammaturgica luziana, sia per il rapporto di fertile interscambio con la sua poesia, sia per quanto riguarda i possibili modelli. L'Alessandria d'Egitto del IV e V secolo, definita da Ammiano Marcellino «fiore di tutte le città»[1], era uno dei centri commerciali e culturali più importanti dell'impero romano d'Oriente, ma al contempo anche una «città inquieta: abitata da gruppi etnici di diverse provenienze e religioni era spesso soggetta a scoppi di violenza e a lotte intestine tra le diverse fazioni»[2]. Facendo nostra, ed estendendola a tutta la drammaturgia luziana, l'avvertenza di Carlo Bo a non «leggere questo "libro" come un semplice riassunto delle nostre angosce», per non correre «il rischio di tradire il senso ultimo di questa rappresentazione

---

regolano le eterne *vicissitudines temporum*» (GIUSEPPE ZAGARRIO, *Nel corpo oscuro della metamorfosi*, in AA.VV., *Letteratura e critica. Studi in onore di Natalino Sapegno*, Roma, Bulzoni, 1974, vol. I, p. 878).

[1] AMM. MARC. *Res Gestae* XXII, 16.

[2] GEMMA BERETTA, *Ipazia d'Alessandria*, Roma, Editori riuniti, 1993, p. 5.

assoluta della vita»[1], è tuttavia naturale cogliere la continuità tra il carattere, configurato dalle notazioni topografico-spaziali, di un'Alessandria dall'atmosfera 'malsana', 'pesante', 'caliginosa', 'grigia', 'imprendibile', 'irriconoscibile', 'maligna', 'soffocante', 'sinistra', e quello del paesaggio contemporaneo carico di sinistri presagi di *Presso il Bisenzio*, in cui la realtà della storia vede persone, cose e luoghi sprofondare nella nebbia come nel loro elemento naturale: 'nebbia ghiacciata' che 'affumica la gora', nebbia che 'inghiotte' e 'succhia' gli uomini disperdendo nel fango quella che, più ancora di una strada, è una 'traccia tortuosa'[2]. La nebbia, il 'naufragio', vengono percepiti dal poeta come parte integrante del viaggio dell'esistenza, come «immersione nella realtà, nel negativo della vita […] come dato positivo, come possibilità concreta di confronto e conforto»[3], dal momento che, come ha notato Agosti a proposito del successivo *Su Fondamenti invisibili*, «la percezione o rivelazione del senso profondo, instabile e enigmatico delle cose, si effettua entro (o grazie a) una realtà recettiva parimenti, o analogamente, malcerta e turbata»[4]. Il confronto collettivo con il 'male dello spazio' e 'del tempo' è un dovere cui Ipazia, Sinesio e prima

[1] C. BO, *Libro di Ipazia*, in ID., *Scritti su Mario Luzi*, a cura di Stefano Verdino, Genova, San Marco dei Giustiniani, 2004, p. 73.
[2] M. LUZI, *Presso il Bisenzio*, in ID., *L'opera poetica*, op. cit., pp. 317-319 (*Nel magma*).
[3] G. QUIRICONI, *Il fuoco e la metamorfosi. La scommessa totale di Mario Luzi*, Bologna, Cappelli, 1980, p. 298.
[4] STEFANO AGOSTI, *Situazione semantica dell'ultimo Luzi*, in ID., *Il testo poetico, teoria e pratiche d'analisi,* Milano, Mursia, 1972, p. 186.

ancora l'io lirico di *Presso il Bisenzio*[1], non possono sottrarsi, garanzia di quel progresso spirituale che Teilhard de Chardin ritiene fondante del 'fenomeno umano'. L'idea che l'uomo abbia come compito precipuo il portare a termine l'opera della creazione divina, che la storia sia da vedere come evoluzione positiva indipendentemente dalla capacità degli uomini di comprenderne i segni e il senso, e, tematica specificamente propria del *Libro di Ipazia*, la necessità dell'accoglienza del diverso e il valore dell'attesa, attingono in vario modo al controverso pensiero dell'autore di *Le Phénomène humain*. Teilhard de Chardin ritiene infatti inconcepibile e contraddittoria l'idea che la coscienza possa rimanere stazionaria o addirittura ripiegarsi su se stessa; nonostante le brusche interruzioni e i punti critici della storia «l'arresto o il retrocedere sono impossibili; e ciò per la semplice ragione che ogni aumento di visione interiore è essenzialmente il germe di una nuova visione che include tutte le altre e porta ancora più lontano»[2]. Di fronte al 'male dello spazio' e al 'male del tempo' il teologo sostiene che la nostra coscienza «viene a trovarsi invece rafforzata in se stessa da un flusso che per quanto vasto sia, non è soltanto un *divenire* ma una *genesi*, il che è ben diverso»[3].

[1] «È triste, ma è il nostro destino: convivere in uno stesso tempo e luogo / e farci guerra per amore. Intendo la tua angoscia, / ma sono io che pago tutto il debito. E ho accettato questa sorte» [M. LUZI, *Presso il Bisenzio*, in ID., *L'opera poetica*, op. cit., p. 319 (*Nel magma*)].
[2] P. TEILHARD DE CHARDIN, *Opere. Il fenomeno umano*, op. cit., p. 309.
[3] Ivi, p. 305.

A dispetto della non perseguita attualizzazione delle vicende 'narrate' nell'opera teatrale è impossibile non scorgere, dietro la descrizione del «corpo in letargo percorso da oscuri fremiti»[1] di Alessandria, un richiamo alla Firenze inghiottita dall'Arno del poema *Nel corpo oscuro della metamorfosi*:

> «Tu che hai visto fino al tramonto
> la morte di una città, i suoi ultimi
> furiosi annaspamenti d'annegata,
> ascoltane il silenzio ora. E risvegliati»[2]

Sia per Alessandria che per Firenze 'città sommersa' la condizione di declino è caratterizzata dall'afasia e dal silenzio che l'aria putrida porta con sé. Il poemetto riesce a svelare la vera natura di questo silenzio: non si tratta di un'incontrastata condizione di morte, il corpo della città è infatti ancora pervaso di sinistri fremiti. Il silenzio con cui l'uomo deve confrontarsi non è quello della morte ma quello della storia, del «*seme irraggiungibile*», del «*mai tutto affiorato del messaggio…*»[3] su cui Sinesio indaga in tormentata solitudine. Come osserva Giovanni Fontana, l'afasia, la crisi della parola che affiora in ampia parte della

[1] M. LUZI, *Libro di Ipazia*, in ID., *Teatro*, op. cit., p. 13.
[2] ID., *Nel corpo oscuro della metamorfosi*, in ID., *L'opera poetica*, op. cit., p. 379 (*Su fondamenti invisibili*).
[3] ID., *Libro di Ipazia*, in ID., *Teatro*, op. cit., p. 96.

produzione luziana, è anche timore dell'«incapacità di dire la parola che salva, impossibilità o riluttanza a piegare il (proprio) linguaggio a un uso etico»[1], e più specificamente, come spiega lo stesso Luzi nelle note alla raccolta, è conseguenza della 'trasformazione': «viviamo la trasformazione da svegli e l'avvertiamo in forma violenta e grandiosa come essenza della nostra epoca»[2], come percorso di attraversamento mai immune da sofferenze individuali e collettive legate incontestabilmente al percorso conoscitivo che l'io, e principalmente il poeta, ha il dovere di intraprendere e che si materializza, appunto, «in Firenze sommersa e devastata dall'Arno»[3].

Il primo tempo del *Libro di Ipazia* termina in quello stesso clima malsano e di soffocamento in cui si era aperto. Il cerchio si chiude, per il momento, con la constatazione dell'agonia vissuta dalla città di Alessandria («Che accade in città? C'è silenzio, un'aria afosa ristagna.»[4]). Il lungo spazio dedicato alla corruzione dell'anima della città consente di porre all'interno di una comune dimensione di decadenza anche gli avvenimenti de *Il Messaggero* e allo stesso tempo svela alcuni importanti riferimenti intertestuali. Nonostante Luzi abbia in

[1] GIOVANNI FONTANA, *Parole, silenzi. Su «Nel corpo oscuro della metamorfosi» di Mario Luzi*, «Strumenti critici», gennaio 1995, 77, p. 142.
[2] M. LUZI, *Nota dell'autore a Su fondamenti invisibili*, in ID., *Tutte le poesie*, Milano, Garzanti, 1988, p. 499.
[3] *Ibidem*.
[4] ID., *Libro di Ipazia*, in ID., *Teatro*, op. cit., p. 49.

più occasioni affermato di essersi rifatto, nel reinventare la vicenda di Ipazia, a «frammentarie reminiscenze di letture fatte molti anni prima», non sapendo «quasi nulla della vasta letteratura che era fiorita sulla sua storia»[1], è forte il richiamo agli scritti di Sinesio, letti una sola volta, come abbiamo detto, su suggerimento di Leone Traverso; tuttavia le vicende contenutevi rimasero come semi pronti a germogliare, continuando a esercitare un'influenza forse superiore a quella dichiarata dallo stesso poeta. Dal punto di vista storico Sinesio possiede una fisionomia ben più definita di quella di Ipazia. Egli muore nel 413, due anni prima della filosofa; Luzi, tuttavia, preferisce che le sopravviva di molti anni, facendo di lui il simbolo del pensiero indagante e della speranza che rigenera. Sinesio è autore degli *Inni* e di un trattato filosofico, il *Diòn*, ma è una delle sue epistole, diretta tra l'altro a Ipazia, a presentare inaspettatamente la descrizione di un paesaggio ambientale ed esistenziale che non può non richiamare alla mente i versi di Luzi:

> […] Son tante intorno a me le sventure della mia patria che a mala pena le sopporto. Non vedo ogni giorno che armi nemiche e uomini sgozzati come vittime sacrificali, respiro un'aria inquinata dalla putrefazione dei cadaveri, m'aspetto che tocchi anche

[1] ID., *Ipazia. Nome e figura*, in E. GAJERI, *Ipazia, un mito letterario*, Roma, La meridiana, 1992, p. 9.

a me qualche consimile sciagura. E chi potrebbe bene sperare quando il cielo è tutto coperto dalla fosca ombra degli uccelli da preda? […][1]

La complessa elaborazione spaziale del testo drammatico funge, inoltre, da *trait d'union* con l'opera del poeta ottocentesco Leconte de Lisle. Appartenente al Parnassianesimo francese, egli compose infatti tre dei suoi *Poèmes antiques* facendo riferimento alla vita della filosofa: *Hypatie*, *Thyoné* e il poemetto *Hypatie et Cyrille*. Nonostante Luzi definisca quell'opera un «concettoso poema, a cui dobbiamo in ogni caso riconoscere una qualche ideale grandezza»[2], specialmente l'*incipit* di *Hypatie et Cyrille*, che ripercorre le ultime ore di vita della donna, si può considerare addirittura l'antigrafo da cui muove la prima scena del *Libro di Ipazia*[3]:

LA NOURRICE

O mon enfant, un trouble immense est dans la ville.

De toute part, roulant comme une écume vile,

sous le barbe hideuse et leur robe en lambeaux,

[1] SINESIO DI CIRENE, *Opere. Epistole Operette Inni*, op. cit., pp. 302-303.

[2] M. LUZI, *Ipazia. Nome e figura*, in E. GAJERI, *Ipazia, un mito letterario*, op. cit., p. 11.

[3] Cfr. U. MOTTA, *Ipazia, Clizia e la bufera: Luzi fra Montale e Teilhard de Chardin*, in E. ELLI-G. LANGELLA, a cura di, *Studi di letteratura italiana in onore di Francesco Mattesini*, op. cit., p. 570, nota 12. Motta cita ulteriori riscontri testuali a sostegno della tesi dell'influenza diretta dell'opera del poeta francese su quella di Luzi.

les hommes du désert sortent de leurs tombeaux[1].

I richiami testuali sono infatti particolarmente evidenti:

GREGORIO

[…]

Un'altra giornata pesante si leva sulla città.

[…]

TEODORO

È così Alessandria, o meglio lo era,

perché, guardala, è irriconoscibile.

Gente mai vista prima,

venuta da non so dove, forse dai nascondigli,

fa ressa dovunque ed è padrona del campo. […][2]

Per altro il poema si apre sulla constatazione del declino dei tempi e, come accade in Luzi, il drammatico passaggio tra il vecchio e il nuovo è vissuto nella 'carne' della città, attraverso la descrizione di quelle distruzioni (della biblioteca, dei libri, dei templi, delle statue, delle rovine di un mondo in declino) che anticipano il sacrificio della filosofa. *Hypatie* inoltre si apre con l'invocazione della fine inesorabile delle

[1] CHARLES MARIE LECONTE DE LISLE, *Hypatie et Cyrille*, in ID., *Oeuvres de Leconte de Lisle*, édition critique par Edgar Pich, I, *Poèmes antiques*, Paris, Les Belles Lettres, 1977, p. 63.
[2] M. LUZI, *Libro di Ipazia*, in ID., *Teatro*, op. cit., pp. 11-12.

civiltà («Au declin…»), un declino anche ambientale metafora di una nuova concezione di tragico, che collega tra l'altro *Libro di Ipazia* di Luzi alla dannunziana *Fiaccola sotto il moggio*. Seconda opera teatrale dopo *La figlia di Iorio* di una 'tetralogia di popolo' mai conclusa, fu composta, tra l'altro, ispirandosi esplicitamente ai versi delle *Coefore* (per l'epigrafe all'opera) e dell'*Elettra* (per la vicenda e il modello della protagonista) di Sofocle lette proprio nella traduzione francese di Leconte De Lisle[1]. L'antico palazzo di Anversa degli Abruzzi in cui si consuma la tragedia impotente di Gigliola appare ostentatamente «vetusto, consunto, corroso, fenduto»[2]:

TIBALDO

La casa magna
dei Sangro, quella delle cento stanze,
tutta crepacci e tutta ragnateli,
che da tutte le bande

[1] D'Annunzio si era già servito delle traduzioni di Leconte De Lisle dell'*Agamennone* di Eschilo e dell'*Antigone* di Sofocle per scrivere *La città morta*. Come osserva Guido Lodovico Luzzato nella sua analisi sulle traduzioni euripidee di Leconte de Lisle, il poeta si distinse per la scelta di abbandonare l'elaborata versificazione che aveva caratterizzato la sua lirica, sostituendola con una prosa omogenea e austera, dal ritmo grave. La tragedia per suo tramite ottiene «un nuovo involucro sobrio: e questa lettura ci offre la possibilità massima di volgerci all'architettura delle opere, alla creazione delle figure, alla sostanza umana del loro linguaggio» (GUIDO LODOVICO LUZZATO, *Leconte de Lisle traduttore dei tragici greci*, «Dioniso», (V) 1935-36, 6, p. 244).

[2] GABRIELE D'ANNUNZIO, *La fiaccola sotto il moggio*, a cura di Milva Maria Cappellini, Milano, Mondadori, 1998, p. 3.

si sgretola […][1]

È un palazzo che incombe sulla scena richiamando con le sue cento stanze diroccate l'isolamento e la desolazione del palazzo del potere di Alessandria («[…] questo palazzo vuoto / non mi piace per niente, diventa sinistro»[2], dice il prefetto Oreste a Gregorio). Ma più della vetustà e della rovina architettonica colpisce la descrizione dell'atmosfera soffocata, di sospetto e terrore che grava sulla tragedia dannunziana, in forte sintonia con quella dell'Alessandria del *Libro di Ipazia*:

DONNA ALDEGRINA

Figlio, figlio, che tristo giorno è questo!

È come un sogno nero che ci soffoca.

Tremiamo tutti sotto una minaccia.

Il sospetto s'acquatta in ogni canto. […][3]

Lo stesso sospetto e la stessa paura nei confronti dell'altro sono espressi sin dai primi versi dell'opera di Luzi:

TEODORO

[1] Ivi, p. 29.
[2] M. LUZI, *Libro di Ipazia*, in ID., *Teatro*, op. cit., p. 16.
[3] G. D'ANNUNZIO, *La fiaccola sotto il moggio*, op. cit., p. 63.

[…]

Ci si sente sperduti in quest'aria maligna, si soffoca,

ti giuro, tra questi sordi rancori.

E la scena non è più tenuta da uomini di senno e di valore,

ma da cieche moltitudini. Questo è il peggio[1].

Se è vero, come sostiene Bárberi Squarotti, che il genere tragico nell'ultimo secolo rimanda inevitabilmente «al silenzio, al vuoto, al cielo vuoto, all'assenza, al buio: infine, alla propria impossibilità e alla propria morte»[2], è evidente come le figurazioni spaziali materializzanti il paesaggio africano di *Ipazia* (come pure il Messico del successivo *Rosales*, anch'esso ambientazione astratta e allo stesso tempo gravida dei dolorosi segni di un trapasso epocale) rispecchino un'idea di tragico, che via via andrà sempre più articolandosi all'interno della drammaturgia luziana. La riflessione di Luzi sul tema ha i suoi prodromi nella prefazione alla traduzione dell'*Andromaque* di Racine. È nell'indifferenziato che impedisce il confronto, nell'afasia e nella 'nebbia' che appannano le forme opposte ed eticamente connotate, come nel paesaggio malsano di Alessandria o della Firenze alluvionata, che si materializza l'unico statuto tragico concesso alla nostra epoca. Il 'male

[1] M. LUZI, *Libro di Ipazia*, in ID., *Teatro*, op. cit., p. 12.

[2] GIORGIO BÁRBERI SQUAROTTI, *Le sorti del «tragico». Il novecento italiano: romanzo e teatro*, Ravenna, Longo, 1978, p. 106.

dello spazio e del tempo', 'il mai tutto afferrato del messaggio', portano per Luzi a una condizione esistenziale per cui

> l'abnorme non prende nessuna qualità da nessuna norma, né l'ingiusto da nessun suo stabile contrario e quanto al destino non saprebbe proprio a chi gridare vendetta. Se il tragico contemporaneo esiste, risiede in questo indifferenziato che impedisce il confronto, e cioè il dramma e la sua rappresentazione emotiva, in questo negativo privato del paragone con il positivo, quasi a dimostrare che in una civiltà non più religiosa la concezione tragica permane ma ridotta all'impossibilità di una prova e quindi di un reale sentimento[1].

D'altro canto l'impotenza e la solitudine monologante incarnate dai personaggi luziani sono segni di quella 'morte della tragedia', che è frutto, per George Steiner, della perdita di una mitologia sedimentata, espressione di una coscienza collettiva[2]. Le tragedie mancate e soffocate si susseguono con rigorosa convinzione all'interno dell'opera luziana: da *Rosales* a *Hystrio*. Il sacrificio, se ricondotto alla logica ripetitiva e scontata degli accadimenti, rischia di perdere il suo carattere di messaggio salvifico, come per la morte 'risibile' del 'fantoccio' Rosales o per quella della filosofa Ipazia. Tuttavia nell'opera luziana questa minaccia è scongiurata: benché il genere tragico, còlto nella sua agonia

[1] M. LUZI, *Prefazione*, in J. RACINE, *Andromaca*, op. cit., 1980, p. 10.
[2] GEORGE STEINER, *La morte della tragedia*, traduzione di Giuliana Scudder, Milano, Garzanti, 2005³ (*The Death of Tragedy*, London, Faber and Faber, 1961).

contemporanea, risulti incapace di continuare a esistere nutrendosi degli scontri atavici fra forze contrapposte, le tragedie latenti e soffocate delle silenziose vittime della storia continuano a portare con sé, teilhardianamente, quel 'vigore che rigenera' atteso da Sinesio. L'agonia-morte del tragico è, tra l'altro, una delle tematiche della drammaturgia esistenzialista, votata per Szondi al tentativo di ritrovare una nuova classicità spezzando il rapporto di dominio (naturalistico) tra l'ambiente e l'uomo. Secondo il critico ungherese, nell'ottica esistenzialista, la lotta all'epicizzazione avviene attraverso le due tematiche di fondo dell'«estraneità essenziale della situazione» e della «perenne "deiezione" dell'uomo», che si realizzano drammaticamente in un'azione che ha le stesse caratteristiche della condizione umana: «l'estraneità essenziale di ogni situazione deve trasformarsi nell'estraneità accidentale della situazione rappresentata»[1]. La 'drammaturgia dell'angustia' esistenzialista si configura in Luzi come 'drammaturgia della nebbia', 'drammaturgia del male dello spazio e del tempo' che trova nell'Alessandria del *Libro di Ipazia* una definitiva

[1] PETER SZONDI, *Teoria del dramma moderno 1880-1950*, Torino, Einaudi, 1962, pp. 83-84 (*Theorie des modernen Dramas,* Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1956). Altro elemento comune alla drammaturgia esistenzialista, così come viene definita da Szondi, è la tematica, centrale - come si è precedentemente accennato - in Luzi, dello sguardo retrospettivo reso possibile dall''esperienza (attiva) della morte'. Per Szondi nel teatro esistenzialista «l'oggettivarsi della propria vita trovava la sua espressione adeguata in questo sguardo retrospettivo, reso possibile dalla morte. […] la vita riflessa diventa a sua volta – alle soglie della morte – oggetto di riflessione (peraltro lirica)» (ivi, pp. 85-86).

configurazione, un paradigmatico paesaggio di straniamento in cui si materializza un interrogativo mai risolto: come ricorda Luzi infatti, in *Ipazia*, «assistiamo ai poveri tentativi umani di strappare un senso alle cose, di dare un'interpretazione al destino sotto l'azione di questa forza immensa che travolge e che è, appunto, il mutamento»[1]. I «poveri tentativi umani» hanno però una precisa conclusione, se l'io lirico di *Nel corpo oscuro della metamorfosi*, «sciaguattando ferito nella melma», risponde all'afasia e all'ambiguità della storia e del destino dell'uomo con l'auspicio, che ha la forza della convinzione, che «"non c'è morte che non sia anche nascita. / Soltanto per questo pregherò"»[2]. E così, dietro la figura femminile e materna che in guisa di apparizione si materializza «dal profondo di una città pescosa», ossia la Firenze alluvionata dello stesso componimento, possiamo immaginare di riconoscere Ipazia che, come la storia, 'infedele' e tuttavia gravida di segni e speranza, «boccheggia, ma non pronunzia parola»[3].

Il Messaggero è diviso in sette parti. La prima permette già di intuire la cifra caratteristica del secondo tempo dell'opera teatrale: la solitudine monologante, che è propria degli anziani ma soprattutto di chi

[1] M. LUZI, *Dialogo alle prove* (estratti dalla registrazione del primo giorno di prove, 9 gennaio 1995), in *Libro di Ipazia. Programma di sala*, cit., p. 27.
[2] ID., *Nel corpo oscuro della metamorfosi*, in ID., *L'opera poetica*, op. cit., p. 379 (*Su fondamenti invisibili*).
[3] Ivi, p. 380.

ha deciso di ritornare a riflettere sul proprio passato quasi dubitando, come spiega Luzi[1], di averlo realmente vissuto. Il Sinesio luziano vive la condizione di disorientamento di un uomo, ormai vecchio, che vede crollare il mondo, il sistema di pensiero che fino a quel momento gli era proprio:

SINESIO

[…]

Sono un vecchio in un mondo agli estremi.[2]

Questa sensibilità lo accomuna al già citato Pontormo di *Felicità turbate*[3]. In quel caso l'anziano protagonista è sentito da Sandro Lombardi come «un uomo smarrito che invano si affanna a ricomporre i frammenti di un mondo definitivamente lacerato»[4]. Pontormo è un doppio di Sinesio che di fronte alla paura teilhardiana dinanzi al male dello spazio e del tempo soccomberà senza aggrapparsi ad alcuna speranza, privo com'è della possibilità di attingere a un messaggio

[1] ID., *Fu così che*, in ID., *Teatro*, op. cit., p. 101.
[2] ID., *Libro di Ipazia*, in ivi, p. 76.
[3] ID., *Felicità turbate*, op. cit.
[4] S. LOMBARDI, *Biografie teatrali*, in M. LUZI, *Felicità turbate*, op. cit., p. 76. Lombardi riflette anche sulla possibilità di vedere nella figura dell'anziano pittore un autoritratto dello stesso Luzi che, ricordiamo, al momento della composizione dell'opera aveva 81 anni. Nella «lotta contro le opinioni dominanti, nel rifiuto del ruolo che altri cercano di imporgli, nel rovello infinito della forma intravista, perseguita, còlta, perfezionata» del Pontormo luziano, Lombardi vede svelati alcuni aspetti della personalità del Luzi di quegli anni (ivi, p. 81).

salvifico come quello offerto da Ipazia a Sinesio, e trovandosi al contrario immerso in un'arte che muta in allucinazione.

Il Messaggero si apre con un lungo monologo del vescovo, che nella sua evidente tensione metaletteraria si richiama al prologo dell'intera opera teatrale:

SINESIO

[…]

Mi accade spesso di perdermi in fantasticherie incombenti,

per esempio questa, che un poeta di altra epoca,

futura forse, forse solamente postera,

in una lingua ancora in mente Dei rivisiti

un giorno chissà perché la nostra storia

non avendo riguardo a noi persone in carne ed ossa […][1]

La preoccupazione di Sinesio nei confronti di una «violenza del genere»[2] è analoga alla preoccupazione di Luzi sull'operazione che si sta apprestando a svolgere; essa è allo stesso tempo, sia per il personaggio che per il poeta, il punto di partenza di un percorso senza ripensamenti che porterà alla piena comprensione del ruolo della parola poetica, della necessità attraverso essa di trasformare l'accaduto in altro da sé, offrendo

[1] M. LUZI, *Libro di Ipazia*, in ID., *Teatro*, op. cit., p. 53.
[2] *Ibidem*.

in tal modo all'evento la possibilità di continuare a inviare un messaggio duraturo del quale il poeta si fa testimone. Sinesio perviene alla consapevolezza di essere «testimone di testimoni come accade agli scribi»[1], e come accade a Luzi, alla stregua di una missione, nella sua creazione poetica.

SINESIO

[…]

Eppure non facciamo ciò che fa il poeta noi stessi,

vivendo il presente come ostaggi del futuro,

richiamando il passato, mettendolo

al fuoco di una prova non sua, nell'impresa d'oggigiorno?[2]

Sinesio sa bene che vivere il presente come ostaggi del futuro non significa solo cercare di anticiparlo sulla base dei segni trasmessici dalla realtà presente, ma può spesso portare anche alla pericolosa condizione di restare imbrigliati nell'attesa. Osserva l'autore: «molto spesso noi rinunciamo a vivere pienamente l'oggi, il presente, per la tensione, per la volontà di previsione, per l'attesa stessa del domani, del futuro. È un futuro che distrugge l'oggi, che rende l'uomo come una specie di

[1] Ivi, p. 91.
[2] Ivi, p. 54.

prigioniero nella cattività di questa attesa»[1]. L'incertezza che domina le parole di Sinesio, le contraddizioni di cui è composto il suo monologare sono espressione dell'insicurezza e del dubbio propri dell'esperienza poetica. Un'esperienza che non ignora le fatiche di Sisifo, il ricominciamento da zero, che «mette colui che la vive in una virtualità che si illumina solo dalle parole trovate, le quali non appartengono più a chi le ha scritte e non servono per un'altra volta»[2]. Se Ipazia (come la poesia) è la possibilità di riduzione della realtà *ad unum*, di superamento dei conflitti, dell'eterna disputa attraverso il fuoco purificatore della metamorfosi, Sinesio come il poeta ha il compito di mettersi a servizio di tale messaggio attraverso la memoria:

SINESIO

[…]

Abbiamo pensato e parlato ma non ascoltato.

Anche nel loro silenzio gli uomini chiedono qualcosa.

E tu hai tutto o credi di averlo,

ma non misuri il tempo,

non ti pieghi a raccogliere la tacita richiesta.[3]

[1] M. DE CANDIA (a cura di), *Intervista a Mario Luzi*, cit., pp. 6-8.
[2] M. LUZI, *La creazione poetica?*, in ID., *Scritti*, op. cit., p. 129.
[3] ID., *Libro di Ipazia*, in ID., *Teatro*, op. cit., p. 44.

È nuovamente una figura femminile a riportare al presente e alla vita reale i personaggi luziani. Il dialogo di Sinesio con la sua giovane discepola Irene è l'occasione per l'uomo di fuggire dalla rete del futuro e di guardare con maggiore serenità al passato:

IRENE

[…]

Non sono il passato io. Sono la vita

io, sono il presente che hai respinto

allora come adesso…[1]

Con ossimorica chiarezza il passato si rivela come enigma e dubbio a Sinesio: «trasmuta in altro l'accaduto, non è mai identico»[2]. Niente di ciò che è accaduto è presente in maniera stabile nella memoria del vescovo, solo la morte di Ipazia gli è certa anche se con inquietudine Sinesio deve ammettere che quell'evento gli ha lasciato una sola fondamentale verità con la quale continuare a confrontarsi:

SINESIO

Ma che sopravvive di quel tempo? Solo un cocente brulichio.

[1] Ivi, pp. 74-75.
[2] Ivi, p. 74.

E, sopra, una domanda, un enigma.[1]

Il 'dovere' di confronto con il nuovo, di apertura verso il futuro, il sentimento di attesa connaturato al sentire cristiano, la capacità di essere pronti a lasciarsi trascinare e attraversare dall''evento', tutti fondamentali insegnamenti di Ipazia, conoscono una pronta occasione di applicazione nell'esperienza di Sinesio. Egli, avvertito dal segretario Dionigi dell'arrivo del messaggero berbero, è pronto ad accoglierlo, a intravedere un nuovo 'cominciamento' nel probabile conflitto che la sua venuta anticipa, scorgendo in tale evento ombre e luci («tutto è un solo avvenimento / oscuro e manifesto»[2]). Sinesio, segregato nel suo palazzo, costretto dai suoi segretari ad attendere che il destino del messaggero si compia senza di lui, riflette sugli sprechi della storia, 'costoso spettacolo' di vittime sacrificate, in un monologo che evolve in una serie di interrogativi interrotti dall'ingresso in scena di Gregorio che, come un fantasma materializzatosi dal passato, riporta il vescovo a perdersi nel mare dei ricordi.

Il personaggio di Sinesio conferma la pertinenza della definizione di 'teatro del pensiero' per la drammaturgia di Luzi, in cui «la mente è sorpresa mentre pensa, nel movimento stesso del suo interrogarsi, del

[1] *Ibidem*.
[2] Ivi, p. 64.

suo brancolare da un'ipotesi all'altra»[1]. Le ultime considerazioni di Sinesio consacrano definitivamente il concetto cardine dell'ispirazione poetica luziana: l'infedeltà del passato, della memoria, che approda al riconoscimento del tempo fertile del mutamento.

GREGORIO

[…]

È ingannevole il passato, confonde le piste dei pensieri.

SINESIO

Molto ingannevole, e non ignora sortilegi.

Ma io ne sono immune da un pezzo.

La mente cristiana è piena di attesa

e il passato è un seme del futuro o niente.[2]

Riprendendo lo schema applicato alla prima parte dell'opera teatrale, *Il Messaggero* si conclude con la comunicazione di un assassinio[3]. Irene annuncia che il messaggero è stato messo a tacere per sempre e che le truppe berbere sono già in procinto di attaccare Cirene, minacciando un vero e proprio eccidio. Sinesio sente giungere il momento che

[1] A. PANICALI, *Saggio su Mario Luzi*, op. cit., p. 207.

[2] M. LUZI, *Libro di Ipazia*, in ID., *Teatro*, op. cit., p. 89.

[3] Numerosi sono i rimandi strutturali interni ai due tempi del *Libro di Ipazia*: entrambi si aprono con una riflessione sul potere, sulla sua natura polimorfica e spesso dispotica; in tutti e due si svolge un contrasto tra un uomo e una donna sulla natura e le condizioni del loro rapporto, in *Ipazia* quello tra Sinesio e Jone, ne *Il Messaggero* quello tra Sinesio e Irene. Infine in entrambi i casi la realtà narrata è caratterizzata da una violenta pressione dall'esterno: da parte dei cristiani nel primo tempo, da parte dei berberi nel secondo.

inconsapevolmente aveva preparato in tutti gli anni trascorsi dalla morte di Ipazia: quello di consacrare con la propria vita la tematica luziana della nostra non rassegnata casualità nel mondo. Sinesio decide di fare la sua parte ascoltando l'appello della 'voce burbera' di *Nel corpo oscuro della metamorfosi*:

> «Tu che vanti la conoscenza del mare e non ce l'hai»
> […]
> «non ignorarne la dolcezza, non tradire nessuna
> [memoria,
> ma prosegui il tuo viaggio. Fa' la tua parte. E che sia
> [giusta.»[1]

Il vescovo andrà incontro all'esercito nemico, e con ogni probabilità alla sua stessa morte, non prima però di aver lasciato una parola, un pensiero che serva ai suoi seguaci per testimoniarlo in futuro. L'autentico messaggio di Sinesio viene trasmesso a Gregorio che chiude con le sue parole l'opera:

GREGORIO

E adesso attendere. Ancora una volta attendere.[1]

[1] ID., *Nel corpo oscuro della metamorfosi*, in ID., *L'opera poetica*, op. cit., p. 382 (*Su fondamenti invisibili*).

La conclusione sospesa è giustamente sentita da Zagarrio[2] in continuità rispetto a quella del poema *Il gorgo di salute e malattia*[3] (conclusivo dell'opera *Su fondamenti invisibili*). Dietro l'apparente remissività delle riflessioni di Gregorio si nasconde la speranza, il fuoco dell'attesa di conoscenza che ritrova il vigore degli ultimi versi del poema:

> *Ancora combattimento? –*
> *mi scrutavano in viso*
> *sui passi di frontiera.*
> *– Ancora combattimento, ancora combattimento.*[4]

La conclusione del *Libro di Ipazia* rimane aperta. L'epilogo sbeffeggia quasi il desiderio tutto umano di afferrare il senso dell'ininterrotta disputa. Il grande dono di Ipazia, il cui segno rimane immutato nelle tracce di sangue lasciate dal suo sacrificio, è quello della speranza che per Sinesio trionfa su tutto («Il nuovo è la speranza. E questa vince su tutto»[5]). Lo stesso Luzi riflette su come il dramma «rimanga interrogativo anche se testimoniato dal sangue e dal martirio; perciò è

---

[1] ID., *Libro di Ipazia*, in ID., *Teatro*, op. cit., p. 95.
[2] G. ZAGARRIO, *Luzi la metamorfosi e la storia (ovvero della 'Parte Giusta')*, in AA.VV., *Mario Luzi. Atti del convegno di studi*, op. cit., pp. 151-152.
[3] M. LUZI, *Il gorgo di salute e malattia*, in ID., *L'opera poetica*, op. cit., pp. 392-404 (*Su fondamenti invisibili*).
[4] Ivi, p. 404.
[5] ID., *Libro di Ipazia*, in ID., *Teatro*, op. cit., p. 92.

fonte di inquietudine, se vogliamo, ma anche di speranza, di apertura del cuore»[1]. Nel *Libro di Ipazia* e nella poesia di Luzi il trapasso delle epoche reca con sé, insieme con la crisi civile ed esistenziale e col disancoramento delle esistenze, una possibilità di rinascita, un vigore che rigenera:

> ma per segni invisibili la notte
> s'è aperta verso la speranza come
> sotto un avido cielo nero enfiato
> vibrano il rosa, l'arancio, il turchino […][2]

[1] M. LUZI - M. SPECCHIO, *Luzi. Leggere e scrivere*, op. cit., p. 150.
[2] M. LUZI, *Invocazione*, in ID., *L'opera poetica*, op. cit., p. 181 (*Primizie del deserto*).

Il verso dell'uomo: Luzi e Costa

«Ricostruisco con meraviglia il corso della mia amicizia con Orazio Costa Giovangigli. Constato che, per quanto sembrasse sempre esistita, aveva nella cronologia oggettiva una data abbastanza recente. In questa materia il paradosso è di casa. Ciò che appare a noi e cioè la durata interiore soggettiva conta più di quella stabilita dalle misure convenzionali del tempo»[1].

Effettivamente l'amicizia tra Luzi e Orazio Costa, regista, elaboratore della tecnica di pedagogia teatrale denominata 'metodo mimico'[2] e maestro per generazioni di attori italiani[3], nasce nella maturità ed è sollecitata, agli inizi degli anni '70, proprio da *Libro di Ipazia*, di cui il regista curò l'edizione radiofonica e i due allestimenti teatrali citati in precedenza[4]. Ed è lo stesso Luzi a ribadire quanto sia stata importante la

[1] M. LUZI, *Sintesi memoriale di un'amicizia*, «ETInforma», V (2000), 1, p. 15 (numero speciale per la morte di Orazio Costa).

[2] Ispirandosi all'insegnamento di Jacques Copeau, Costa elabora un regime di esercitazioni volte a risvegliare nell'attore il naturale istinto mimico, sviluppando la capacità di immedesimarsi, innanzitutto fisicamente e vocalmente, in elementi naturali animati o inanimati, premessa all'acquisizione della duttilità psico-fisica necessaria per l'interpretazione di un personaggio.

[3] Da ricordare, fra gli allievi di Costa: Edda Albertini, Tino Buazzelli, Rossella Falk, Gian-carlo Giannini, Gabriele Lavia, Glauco Mauri, Nino Manfredi, Anna Miserocchi, Roberto Herlitzka, Paolo Panelli, Anna Proclemer, Luca Ronconi, Gianni Santuccio, Giancarlo Sbragia, Gianrico Tedeschi, Bice Valori, Gian Maria Volonté.

[4] Nella 'sintesi memoriale' composta per la morte di Costa, Luzi racconta come si giunse alla decisione di mettere in scena *Libro di Ipazi*a: «nel 1978 Orazio mi comunicò che avendo adottato nella sua scuola come testo di quell'anno la mia *Ipazia*, desiderava concludere il corso con un saggio

sicurezza impressagli da Costa per iniziare a credere, pur debolmente, nelle potenzialità del suo teatro: «non avevo mai scritto per il teatro se non molti anni prima, antefatto dimenticato, *pietra oscura*. Neanche scrivendo *Ipazia* secondo una morfologia drammaturgica avevo pensato davvero a una possibile rappresentazione. Ebbi allora modo di ammirare la sua lettura affilata, aderente, precisa: questa offriva e questa esigeva dagli attori; da là doveva sprigionarsi l'energia della recitazione. Dalla intelligenza effettiva doveva nascere il pathos»[1]. Difficilmente due intellettuali sarebbero potuti essere tra loro più congeniali e vicini nel sentire e nella pratica delle loro arti. Luzi e Costa avviarono un sodalizio e un affetto che sarebbero durati negli anni. Affrontando con identica dignità le delusioni che vennero a entrambi dal mondo teatrale e letterario, si accompagnarono in una vecchiaia trascorsa a Firenze e convissuta in parecchie occasioni.

Agli inizi del loro rapporto Costa trascrive in una pagina dei suoi quaderni un appunto su delle riflessioni scaturitegli dalla lettura di un'intervista a Luzi:

---

di recitazione pubblica e mi chiedeva il consenso e la collaborazione. Quel saggio tenuto in un salone dell'Educandato della SS. Annunziata a Poggio Imperiale divenne poi la prima ufficiale all'Istituto del Dramma Popolare a San Miniato» (*Ibidem*).

[1] *Ibidem*.

Viaggiando da Firenze a Roma leggo un'intervista concessa a Luzi, interessante. All'osservazione che l'uomo ha raggiunto dei risultati scientifici e tecnici di cui non sembra aver coscienza (o forse corrispettivo nella coscienza) mi viene in mente una poesia che dica come l'uomo non ha mai tardato a ritrovare i corrispettivi in sé di ciò che raggiungeva[1].

La minaccia dell''abumanizzazione' di cui parla Luzi, cioè la convinzione dell'obbligo morale di ritornare all'uomo, di restaurare un neoumanesimo in reazione agli scempi del novecento e ai rischi sempre latenti del degrado delle nostre esistenze, accomuna i due autori che scelgono di attingere a un'unica arma di salvezza: la 'parola vivente' (lo stesso sintagma usato da Wojtyła in relazione al suo Teatro Rapsodico).

"Il verso dell'uomo", caro Orazio, qualunque sia l'interpretazione mediocre, malevola, sigmundiana, narcisistica, e peggio se c'è, che sia per esserne data è il senso del tuo percorso e di tutta la tua vita. Cerca di ricordare. Cerca di ricordare che resta, da sempre, il tuo primo dovere[2].

Il verso come 'primo dovere' e la poesia come primo nutrimento di quell'essere paradossale che è l'attore. Costa, in particolare, colloca l'attore al primo posto accanto all'Autore (non il regista ma il poeta!)

[1] ORAZIO COSTA, *Quaderno 29*, 12 gennaio 1979.
[2] O. COSTA, *Quaderno 39*, 3 settembre 1989.

nella gerarchia degli elementi dello spettacolo, ritenendolo l'elemento dal quale partire per una rinascita che, recuperando le primigenie fasi evolutive dello spettacolo (teatro greco e medievale) ma soprattutto dell'uomo (gioco e istinto mimico), restituisca al teatro la sua vera e preziosa missione, essendo «l'unica forma di attività umana rimasta a parlare dell'uomo all'uomo, mediante la realtà dell'uomo»[1].

Riportare in primo piano, nell'analisi dell'opera di Costa, la centralità della poesia, riscoprire nel suo metodo prima di tutto una poetica, precocissima e tuttavia maturata negli anni, e rintracciabile attraverso gli scritti inediti ospitati nei quaderni che tenne con regolarità a partire dal 1946 e non in ultimo nell'esercizio della poesia su cui si misurò per anni e solo in piccolissima parte rese pubblico[2] (grazie, questa volta, all'incoraggiamento di Luzi), significa cercare di dare una risposta alla difficile definibilità del suo metodo mimico, anche da parte di chi gli è stato allievo per anni: che si lega alla indefinibilità e ineffabilità del messaggio poetico. Un'ineffabilità che, all'atto pratico, vede nell'attore la manifestazione della tragedia dell'indicibile, della insufficienza della parola. L'attore, per Costa, ha l'obbligo di confrontarsi con tale indicibilità, di farne sentire al pubblico tutta la

[1] Cit.
[2] ID., *Luna di casa*, introduzione di Mario Luzi, Firenze, Vallecchi, 1992.

tragicità e allo stesso tempo di creare l'urgenza e la necessità della singola parola.

Memore della lezione etica ed estetica del maestro Jacques Copeau, Costa ritiene necessario un ripensamento della natura stessa del fatto teatrale, che non deve essere solo ricomposto, ma ricostruito integralmente su nuove basi. Fine della messa in scena è perseguire, ristabilendola nella sua struttura ideale, la 'forma drammatica', l'unico principio in grado di risanare le fratture, prima che estetiche, di ordine sociale e morale proprie della società contemporanea. In Costa, come in Copeau, è impossibile scindere riflessioni estetiche da considerazioni etiche; il suo umanesimo si rivela nella teoria della distinzione, dentro l'opera d'arte, tra momento dell'ispirazione e strumenti atti a esprimerla. Compito del regista è, oggi, il superamento della frattura tra il momento poetico-creativo e quello della realizzazione scenica: il poeta è stato bandito dalla scena che aveva onorato nel passato ed è necessario ricondurvelo onde rendergli un culto assoluto. Per questo motivo l'esigenza della figura del regista (definizione spesso rifiutata da Costa a favore di quella di direttore o coordinatore) è specchio di una crisi epocale. Il regista è colui che offre una forma spirituale unitaria al dramma altrimenti inattingibile: una forma, al contrario, naturalmente esibita dalla tragedia greca. Il principio d'autorità del regista è dunque

necessario oggi per la realizzazione di un singolo spettacolo, ma «[...] per la creazione invece d'un nuovo teatro è indispensabile una novità di concezione sentita come assoluta, coinvolgente tutti i principi estetici e diciamo pure morali della vita»[1].

La 'morte del teatro' è in realtà conseguenza della morte della spiritualità popolare che ha accompagnato nei secoli le rappresentazioni sceniche e senza la quale, di fronte alla quasi minacciosa, per quantità, offerta drammaturgica odierna, il 'mistero' teatrale regredisce a visione di immagini varie, vuote e piatte come cartoni, rinunciando a quel valore formativo che lo faceva ritenere dono e manifestazione suprema degli dèi prima, immagine incarnata della sofferenza di Cristo dopo. È infatti al teatro greco e medievale che si riferisce Costa come a emblemi di quella 'forma drammatica' che deve a ogni costo, con l'ausilio dei classici e di un lavoro attento sull'attore, essere recuperata: pena la morte del teatro e della società che esso rappresenta. D'altra parte il maestro Copeau sosteneva che «'esiste una forma drammatica'; che non si può avere teatro senza questa consapevolezza e che per rinnovare il teatro è

[1] ID., *Il senso della spontanea nascita. Saggio sulla regia teatrale* (1939), in M. BOGGIO (a cura di), *Mistero e Teatro. Orazio Costa, regia e pedagogia*, Roma, Bulzoni, 2004, p. 29.

necessario ritrovare e cogliere alla sue origini questa forma drammatica, anima di ogni attività teatrale sia d'autore che di attore»[1].

Il progetto di identificazione tra spiritualità individuale e collettiva, col perseguimento di un'organica unità nella pratica teatrale per il ristabilimento della originaria 'forma drammatica', è perseguito da Costa innanzi tutto attraverso il recupero del grande patrimonio della letteratura italiana, e non solo di quella prettamente teatrale ma della narrativa e della poesia, essendo egli un convinto assertore della superiorità, almeno in Italia, del dialogo letterario su quello drammatico. A Costa si devono infatti i coraggiosi allestimenti delle opere teatrali di Alfieri (del quale ha messo in scena quasi tutte le tragedie), Manzoni, d'Annunzio (fino all'*Aminta* di Tasso), oltre alle altrettanto temerarie operazioni di adattamento di opere poetiche e narrative quali la *Vita Nova* e la *Divina Commedia*, l'*Orlando Furioso* e *I promessi sposi*[2].

Sintesi della proposta costiana è, infine, la formazione dell'attore nuovo. Se deve riscoprire la sua dimensione profondamente e integralmente legata alla spiritualità popolare, il teatro non può non

[1] ID., *L'insegnamento di Jacques Copeau*, in AA.VV., *La regia teatrale*, a cura di S. d'Amico, Roma, Belardetti, 1947, p. 79.

[2] A tal proposito è interessante l'osservazione fatta da Luzi dopo aver assistito a un allestimento della *Vita nuova* con la regìa di Costa: «Ero stato fino ad allora contrario per principio alle conversioni teatrali di opere nate in altra forma e struttura. Quella recita a cui Orazio mi chiese di assistere mi indusse a cambiare parere: la potenza drammatica nascosta negli eventi interiori e chiusa nelle perfette forme di quell'opera giovanile di Dante venne tutta in luce come drammaturgia nuda e sapiente. Fu una rivelazione nuova di un libro a cui ero molto devoto» (M. LUZI, *Sintesi memoriale di un'amicizia*, cit., p. 15).

partire dall'uomo per una rigenerazione che, ancora una volta, abbia come obiettivo la salvaguardia della spiritualità individuale e collettiva nella società contemporanea. L'attore diventa quindi un mezzo potentissimo e perciò centrale nell'esperienza di rinascita teatrale. Se Costa invitava i suoi allievi a nutrire il proprio corpo-strumento di «forza, di agilità, di rapidità, di canto, di danza, di poesia e di poesia e di poesia», proclamando con convinzione: «diverrete poesia aitante»[1], non stupisce che Luzi abbia voluto affidare il delicato compito della messa in scena delle proprie opere al regista che probabilmente condivideva con più sincerità la sua poetica, la sua missione di scriba e la sua visione del teatro come rito potentemente umano, come arricchimento di coscienza e di conoscenza per chi ne è l'interprete e per chi ne è lo spettatore.

[1] O. COSTA, *Quaderno 39*, 6 novembre 1989.

Rosales

Nell'estate del 1981, durante l'abituale soggiorno a Pienza, Luzi compose la prima stesura di *Rosales*, un'opera estremamente differente dal *Libro di Ipazia* per quanto concerne due elementi di non secondaria importanza. *Rosales* segna infatti un considerevole passo avanti nella meditazione sulla nozione di tragico. L'opera, inoltre, veniva composta facendo per la prima volta specifico riferimento alla struttura teatrale. Luzi non ha mai nascosto la difficoltà di servirsi programmaticamente degli strumenti drammaturgici, lasciandosi guidare tuttavia dall'idea che la scena sia ciò cui tende naturalmente ogni poesia che «rechi in sé l'essenza dialettica e la forma rituale che sono il principio stesso del teatro»[1]. Rispetto all'andamento poematico del *Libro di Ipazia*, in *Rosales* la logica e la sintassi teatrale iniziano a influenzare più intensamente la scrittura. In *Quel che so di «Rosales»*, prefazione all'edizione del 1990, Luzi racconta che il dramma nacque dalla registrazione di «frasi, battute, apoftegmi, sentenze»[2] (espediente già sperimentato in occasione della prima opera) reclamanti personaggi che

[1] M. LUZI, *Quel che so di «Rosales»*, in ID., *Teatro*, op. cit., p. 197.
[2] Ivi, p. 199.

dessero loro voce: figure che, come vedremo, gravitavano da tempo nell'orizzonte poetico dell'autore.

Il testo, pubblicato nel 1983[1], fu rappresentato per la prima volta a Firenze il 2 maggio dello stesso anno, nuovamente con la regìa di Orazio Costa. Il dramma è ambientato in un Messico vago nei contorni anche se limpidamente definito nelle atmosfere. I due protagonisti, Juan Rosales e Lev Maximovic Markoff, richiamano rispettivamente il personaggio letterario di Don Giovanni e il padre dell'Armata Rossa e teorico della *Rivoluzione permanente* Lev Davidovič Trotzkij[2]. Entrambi si trovano in esilio in Messico, il primo in fuga dal suo passato e dalla sua maschera vuota, il secondo dall'odio omicida di Kirkieff-Stalin. Rosales sarà coinvolto dalla sua ex-amante Ester nell'omicidio del grande artefice della Rivoluzione d'ottobre. Ester era la donna che Rosales aveva di più ferito seducendole la figlia Anna, con la quale aveva concepito una bambina, Alba, della cui nascita non era però mai venuto a conoscenza. La scoperta di amare l'amante dalla madre aveva portato Anna alla pazzia e alla morte. Il rifiuto da parte di Rosales di compiere l'assassinio

[1] ID., *Rosales*, op. cit.; poi in ID., *Rosales* (Edizioni del Teatro di Genova), op. cit. Di *Rosales* è stata pure realizzata un'edizione per immagini: ANNA MARIA BARTOLINI, *Sottobraccio a Rosales*, con una nota di Mario Luzi, Firenze, Franco Casati Editore, 1983. Il tratto «forte e brusco» dell'artista, la densità iconica dei suoi disegni li fa definire «cartoon» da Luzi, che aggiunge: «avevo scritto che *Rosales* è una tragedia che esce fuori dal guscio di una commedia. Non immaginavo il movimento opposto della tragedia che rientra con riluttanza nel guscio variegato della commedia: è un percorso fitto di invenzioni e, ancora, di segni ambigui da verificare» (M. Luzi, *nota*, in ivi, p. 13).

[2] Per il nome di Trockij è qui scelta la grafia usata da Luzi all'interno dell'opera.

del rivoluzionario non renderà salva la vita a nessuno dei due: Markoff sarà ucciso da un terrorista che assumerà il nome e le sembianze di Rosales; Rosales, ormai coinvolto nel complotto, sarà ucciso, non prima però di aver conosciuto la figlia Alba, completando grazie all'incontro salvifico con la ragazza un percorso, da poco avviato, di palingenesi e redenzione.

L'opera, divisa in diciassette scene, è scandita al suo interno da due *Intermezzi*, recitati dallo stesso Luzi in occasione della prima teatrale. L'insolito intervento attorale[1] non poteva essere più appropriato, poiché negli *Intermezzi* si materializza la voce dell'Autore nell'atto di descrivere la natura della sua presenza all'interno dell'opera:

[…] Qualcuno
che non è al suo posto
e malamente presente
si aggira nella penombra
dove si scontrano i due
tra loro e con se stessi.[2]

[1] In seguito Luzi parteciperà come attore, nel 1990, all'allestimento teatrale della sua opera *Il Purgatorio. La notte lava la mente* con la regìa di Federico Tiezzi.
[2] M. LUZI, *Rosales*, in ID., *Teatro*, op. cit., p. 152.

Anche *Rosales* è così pretesto per riflettere, più ironicamente di quanto non fosse avvenuto nel *Libro di Ipazia*, sul ruolo del poeta-drammaturgo, sul suo rapporto con i personaggi e con le vicende del passato confuse dalla memoria. È così che il «poeta di un'altra epoca», che Sinesio temeva avrebbe potuto rivisitare arbitrariamente la sua vicenda esistenziale, «non avendo riguardo a noi persone in carne e ossa»[1], lascia il posto ai «poetucoli» di cui parla Rosales, attraverso un controcanto autoironico alla definizione luziana di poesia e memoria come datrici di senso e vita:

JUAN ROSALES

[…]

i poeti per esempio o meglio i poetucoli

nella loro moltitudine, con la loro frenesia

di trasformare il momento e renderlo durevole

al pari, beninteso, di se medesimi…

Pensali, pensali per un attimo

quei poveri diavoli che escono dalla trafila

e tentano un balzo o almeno uno scarto

dalla mera successione biologica

delle generazioni per stilare il loro detto […][2]

[1] ID., *Libro di Ipazia*, in ivi, p. 53.
[2] ID., *Rosales*, in ivi, pp. 110-111.

Già durante la stesura dei primi dialoghi Luzi sigillava il carattere della sua opera con la definizione musicologica di «allegro ma non troppo»[1]. *Rosales* deve intendersi infatti come «una tragedia che esce fuori dal guscio di una ben risaputa commedia»[2], in cui l'uso della didascalia si fa più spontaneo e frequente, anche se nello svolgimento della vicenda, come suole accadere in Luzi, è ancora una volta la parola parlata a descrivere l'azione più che a esserne determinata. Sono sostanziali, infine, le innovazioni linguistiche. Se nel *Libro di Ipazia* a dispetto dei primi versi colloquiali il poeta sviluppa un linguaggio ritmico alto, prosastico e allo stesso tempo solenne, questo dramma presenta una significativa novità espressiva, perseguita attraverso il continuo contrappunto linguistico tra lirismo e lessico contaminato, ricco di *hapax*, colloquialismi e forestierismi. Per Giovanni Raboni, che ne firma la prefazione, il secondo dramma luziano è, dopo quelli di Eliot, il più alto esempio di nobiltà poetica «audacemente ricostruita dentro la frantumazione, la banalità, l'inerzia del parlato»[3], contraddistinto com'è da un linguaggio fattosi comico per la parziale soppressione dei toni

[1] ID., *Quel che so di «Rosales»*, in ivi, p. 200.
[2] *Ibidem*.
[3] G. RABONI, *Introduzione*, in M. LUZI, *Rosales*, op. cit., p. 8.

lirici e che, allo stesso tempo, giunge a essere «naturalmente tragico per spinta interna e silenziosa della materia»[1].

[1] *Ibidem*.

«Poscia che vote / son le stanze d'Olimpo»[1]

Luzi era solito citare il canto leopardiano *Alla primavera, o delle favole antiche* per spiegare la crisi esistenziale dell'uomo di fronte alla scomparsa del mito. La già affrontata analisi sul tragico da lui condotta in sede critica (in particolare a proposito dell'*Andromaque* di Racine) è collocabile in quel dibattito sulla crisi del genere che ha avuto nel novecento la massima elaborazione teorica negli studi di George Steiner. Nel saggio, non a caso intitolato *La morte della Tragedia*, questi constata quale 'miracolo' sia il verificarsi delle condizioni di esistenza del tragico. Esse consisterebbero principalmente nella sopravvivenza di un patrimonio mitologico sedimentato da secoli ed espressione di una coscienza collettiva (occidentale). Tali condizioni si sarebbero realizzate durante l'età classica e l'epoca shakespeariana, le due 'costellazioni' con cui i drammaturghi dei secoli successivi hanno dovuto fare i conti, scontrandosi, a partire proprio da Racine, con i «seri problemi creati dalla magnificenza del passato e dall'inadeguatezza del presente»[2]. Dopo

[1] GIACOMO LEOPARDI, *Alla primavera, o delle favole antiche*, in ID., *Canti*, edizione critica a cura di Emilio Peruzzi, Milano, Rizzoli, 1998², p. 193.
[2] G. STEINER, *La morte della tragedia*, op. cit., p. 33.

il büchneriano *Woyzeck* (1837), in cui per la prima volta, e attraverso la prosa, era stata data dignità tragica a un individuo appartenente agli strati sociali inferiori (contravvenendo a una premessa implicita alla tragedia greca e shakespeariana ossia il privilegio della sofferenza riservato alle alte caste), la tradizionale definizione di tragico perdeva valore, aprendo la strada alla definitiva afasia del genere con Ibsen (che secondo Steiner sarebbe riuscito a ricostruire una mitologia e le convenzioni teatrali per esprimerla, senza aver seguito tuttavia negli autori successivi), Strindberg e Čechov.

Il tramonto della tragedia è inseparabilmente legato al tramonto di una concezione organica del mondo e del contesto di riferimenti mitologici, simbolici e rituali che l'accompagnavano[1].

In realtà l'analisi linguistica, culturale e antropologica di Steiner descrive un'agonia riconducibile a un elevato numero di ragioni. Tra queste la perdita esponenziale di centralità del verso nel discorso comunicativo: «le nostre parole sembrano stanche e consunte. Hanno perduto l'innocenza originale o il potere di rivelazione»[2]; inoltre la voce della poesia, un tempo connaturata al genere tragico e dall'Ottocento in poi

[1] Ivi, p. 254.
[2] Ivi, p. 272.

osteggiata in teatro «dal razionalismo e dall'era della prosa»[1], si sarebbe fatta troppo intima per il più sociale dei generi letterari[2]. A colmare le lacune conseguenti al tramonto della mitologia classica è inoltre impossibile far ricorso alla mitologia cristiana come a quella marxista, poiché 'anti-tragiche' per definizione. Il cristianesimo offre all'uomo la promessa della salvezza, e anche le sofferenze e la morte sono un passo nel cammino verso la grazia («e ciò è altrettanto vero oggi come quando Dante intitolò il suo poema una *commedia*»[3]). In maniera analoga il marxismo ammette l'errore, la sofferenza, la morte, solo come temporanei ostacoli alla progettabile vittoria finale della giustizia. Ma «nella tragedia non esiste rimedio temporale. […] La tragedia non tratta di dilemmi terreni risolvibili con misure razionali, bensì della inalterabile tendenza del mondo verso l'inumano e la distruzione»[4]. Eppure, a conclusione della sua esemplare analisi e dopo aver ripetuto che la tragedia, per esistere, ha bisogno dell'intollerabile peso della presenza di Dio (o del cieco fato) e «ora è morta perché Egli non getta più la sua ombra su di noi, come su Agamennone, Macbeth o Atalia», Steiner

[1] Ivi, p. 248.

[2] Come controcanto alle già menzionate riflessioni di Raboni sul verso eliotiano, che non sarebbe secondo a nessuno nel Novecento in nobiltà poetica edificata sulla banalità e frammentarietà del parlato, citiamo le riflessioni di Steiner per cui, invece, i drammi di Eliot sono «parabole da salotto scritte in un flaccido verso libero» (ivi, p. 271), «una chiara riprova di ciò che accade quando si costringe il verso libero a funzioni domestiche: si ribella» (ivi, p. 211).

[3] Ivi, p. 286.

[4] Ivi, p. 252.

avanza l'ipotesi che in realtà essa abbia potuto mutar stile e convenzioni e che continui a portare con sé «il medesimo lamento puro e selvaggio sull'inumanità dell'uomo e sull'inutilità degli sforzi dell'uomo. La parabola della tragedia, forse, è intatta»[1]. Deduzione, questa, cui per molti versi si accorderanno le elaborazioni luziane.

Anche Peter Szondi[2] definisce la crisi del dramma tragico moderno come seguito della mancata collisione di potenze universali, sostituita da conflitti puramente psicologici che non si nutrono di quelle potenze o le toccano solo tangenzialmente. Come Steiner, il critico ungherese fa iniziare il declino del tragico negli anni a cavallo tra ottocento e novecento e ne attribuisce il ruolo di artefici a Ibsen, Čechov e Strindberg. La struttura drammatica si manifesta nel dialogo intersoggettivo, espressione, dal Rinascimento, dei conflitti fra individuo e società, che hanno sostituito lo scontro tra individuo e fato della tragedia greca. La crisi del dramma che Szondi definisce 'classico' (shakespeariano per Steiner) si esplica in opere che inscenano il momento in cui l'uomo indifeso è raggiunto dal destino. Se nella tragedia greca e classica la situazione era spunto per l'azione, da Ibsen in poi è la situazione stessa «a privare l'uomo della possibilità di passare

[1] Ivi, p. 304.
[2] P. SZONDI, *Teoria del dramma moderno 1880-1950*, op. cit.

all'azione»[1]. Un destino di condanna all'impotenza da cui era *in extremis* riuscito a liberarsi Sinesio (che, ribelle alla condizione di prigioniero, esercita la propria azione nella storia consegnandosi nelle mani dei berberi) ma cui non sfuggiranno i protagonisti del secondo dramma di Luzi, ispirati, come l'autore spiega nella postfazione alla prima edizione[2], a Don Giovanni, mito del desiderio e della seduzione, e a Trotzkji, «figura e mito, ancora, del desiderio, dell'aspettativa, dell'avvento»[3].

Pare che Luzi voglia reagire alla (steineriana) moderna assenza di un patrimonio mitologico e simbolico comune, edificando la sua nuova costruzione drammaturgica su due figure che si elevano a mito, specie Don Giovanni[4], pertanto immediatamente riconoscibili; con esse il pubblico ha dimestichezza perché appartenenti a un retaggio letterario e figurativo condiviso. Il drammaturgo tenta di recuperare quel linguaggio comune, quel «contesto di credenze e di convenzioni che il poeta condivide col suo pubblico»[5] e che Steiner chiama, appunto, 'mitologia'. Nonostante l'accostamento apparentemente paradossale e anacronistico,

[1] Ivi, p. 46.
[2] M. LUZI, *Che mai*, in ID., *Rosales*, op. cit., p. 26.
[3] *Ibidem*.
[4] Jean Rousset dimostra analiticamente la possibilità di interpretare la vicenda di Don Giovanni in chiave di mito attraverso tre unità costitutive o 'invarianti': il Morto, il gruppo femminile, l'Eroe [Jean Rousset, *Il mito di Don Giovanni*, traduzione di Armando Marchi, Parma, Pratiche, 1980 (*Le Mythe de Don Juan*, Paris, Armand Colin, 1978)].
[5] G. STEINER, *La morte della tragedia*, op. cit. p. 275.

i due personaggi sono accomunati o accomunabili dall'essere miti del desiderio inappagato e inappagabile. Non concependo la scena come luogo 'dimostrativo', Luzi decide tuttavia di far mutare fisionomia alle due figure che diventano anonimi mortali, figure dolenti sorprese «nel loro dopo, postere a se stesse»[1]. A dispetto della lunga tradizione teatrale (e filosofica) di Don Giovanni e della controversa figura storica di Trotzkji, essi, per Luzi, «sono insomma persone nuove»[2]. La rifondazione dei personaggi-mito permette al poeta di riunire figure tanto lontane nel tempo e nello spazio, facendo sì che *Eros* (Rosales) e *Logos* (Markoff) giungano a fondersi solo attraverso l'intervento di *Thànatos* (il complotto e i due assassinî): una morte che ancora una volta in Luzi si rivela come una seconda nascita.

Don Giovanni è figura che gravitava da tempo nell'universo poetico dell'autore, e già protagonista di una lirica pubblicata nella prima edizione (modenese) de *La Barca*[3]: componimento, a detta del poeta, viziato da morbidezze elegiache e per tale motivo eliminato sin dall'edizione successiva dell'opera[4]. Anche il Don Giovanni della lirica giovanile, *Ultimo canto di Don Giovanni*, è un seduttore sopravvissuto a se stesso, sorpreso nell'atto di interrogarsi sul valore e sul disvalore della

[1] M. LUZI, *Che mai*, in ID., *Rosales*, op. cit., p. 26.
[2] ID., *Quel che so di «Rosales»*, in ID., *Teatro*, op. cit., p. 198.
[3] ID., *La barca*, Modena, Guanda, 1935.
[4] ID., *La barca*, seconda edizione modificata e accresciuta, Firenze, Parenti, 1942.

sua passata esperienza rivolgendosi direttamente alle amanti-vittime. Questa figura trova un più completo sviluppo all'interno dell'opera teatrale. Se in essa mantiene lo stesso senso di fatale e dolorosa dissipazione, frutto di quell'insaziabilità del desiderio già presente nella lirica, si presenta tuttavia «di prepotenza in chiave tragica e, potremmo dire, apocalittica per quanto, mutato nomine, non ignori il grottesco di un funereo istrionismo»[1]. Il poeta mette da parte l'immagine di conquistatore del personaggio, rendendolo latore di un eros ambivalente, fatto di crudeltà ma anche del desiderio di donarsi completamente. In tal modo il Rosales luziano manifesta un paradosso che accomuna le più celebri versioni del mito (quelle di Tirso de Molina, di Molière e di Mozart-Da Ponte), dove «è totalmente introvabile», come osserva Umberto Curi, «l'immagine convenzionale di Don Giovanni come impenitente seduttore o come insaziabile consumatore di relazioni sessuali, mentre emergono con grande forza altri aspetti della personalità dell'eroe, e dell'intera vicenda, irriducibili allo stereotipo del collezionismo erotico»[2]. Ciò ha fatto del personaggio lo specchio di

[1] ID., *Che mai*, in ID., *Rosales*, op. cit., p. 26.

[2] UMBERTO CURI, *Introduzione*, in TIRSO DE MOLINA, MOLIÈRE, DA PONTE, HORVÁRTH, *Don Giovanni. Variazioni sul mito*, a cura di Umberto Curi, Venezia, Marsilio, 2005, p. 10. Umberto Curi ha dedicato alla figura di Don Giovanni il saggio *Filosofia del Don Giovanni: alle origini di un mito moderno*, Milano, Mondadori, 2002.

alcune delle questioni filosofiche e teologiche più controverse dell'età moderna.

Tra le numerose declinazioni del personaggio di Don Giovanni, mutuato dalla commedia dell'arte e apparso per la prima volta con questo nome nel *Burlador de Sevilla* (1630) di Tirso de Molina, solo due sono larvatamente evocate all'interno del dramma luziano. Proprio ispirandosi al capostipite spagnolo Luzi ha probabilmente scelto il nome di Anna per la defunta figlia di Ester, figura femminile assente nei fatti ma, al contrario, insistentemente presente lungo tutto il corso della vicenda. Il personaggio luziano d'altronde, nella descrizione che fanno di lei gli altri personaggi, mantiene le stesse prerogative di quello di Tirso, reincarnando quella «purissima fanciulla che con il suo amore spera fino all'ultimo di riscattare il libertino dalle sue colpe»[1]. Più esplicito è il riferimento alla commedia molièriana. Durante la scena dell'incontro tra Ester e Rosales, la donna, evocando il servo Francisco, pronuncia la battuta: «Francisco Cortez, detto allora Sganarello…»[2], nome che, inequivocabilmente ci conduce al personaggio del *Dom Juan ou le Festin de pierre* (1663). È interessante notare come Luzi abbia svelato con questa battuta, che allude a un nome posseduto in passato da Francisco ma ormai abbandonato, la tentazione di richiamarsi al *Don*

[1] GIOVANNI MACCHIA, *Vita avventure e morte di Don Giovanni*, Torino, Einaudi, 1978, p. 66.
[2] M. LUZI, *Rosales*, in ID., *Teatro*, op. cit., p. 151.

Giovanni di Molière per costruire il suo *Rosales*. I due testi in effetti condividono una certa ambiguità nella definizione di genere. Se *Rosales* è, per dichiarazione d'autore, «una tragedia che esce fuori dal guscio di una ben risaputa commedia»[1], non dobbiamo dimenticare che anche quella definita da Molière una *comédie*, come riporta il sottotitolo dell'opera, è caratterizzata da una trama in cui sugli espedienti comici e sull'elemento farsesco, largamente preponderanti, grava tuttavia un'atmosfera sinistra. Non a caso Steiner riconosce al testo molièriano il merito di aver «allargato i confini della forma drammatica»[2]: essendo riuscito a «divertire e turbare allo stesso tempo»[3], *Don Juan* avrebbe introdotto una prospettiva deformata nell'orizzonte del genere comico[4]. Se dunque Luzi ha potuto giovarsi della ricca commistione di comicità e inquietudine con cui Molière ha costruito uno dei suoi capolavori, è anche vero che il parallelismo suggerito dalla battuta di Ester è come negato nel momento stesso in cui è espresso. Francisco Cortez era detto *allora* Sganarello, ma non può più avere quel nome. Se Francisco si chiamava un tempo Sganarello, anche Rosales si sarà chiamato Don

[1] ID., *Quel che so di «Rosales»*, in ivi, p. 200.
[2] G. STEINER, *La morte della tragedia*, op. cit., p. 247.
[3] Ivi, p. 226.
[4] Sulla definizione di genere del *Don Giovanni* di Mozart, invece, si sofferma Fernando Gioviale. Opponendosi alle riflessioni di Curi, che a tal proposito pone la distinzione tra opera buffa (cui s'ispirerebbe il libretto di Da Ponte) e dramma giocoso (cui tenderebbe il genio mozartiano), egli ribadisce la settecentesca totale identificazione tra le due definizioni (FERNANDO GIOVIALE, *"Gli infortuni del vizio" e le ragioni del comico*, in *Don Giovanni*, libretto di sala, Catania, Teatro Massimo Bellini, stagione 2006, pp. 25-26)

Juan. Ma i Rosales e Francisco «posteri a se stessi»[1] di Luzi non possono più essere il seduttore Don Juan e il servo astuto Sganarello; piuttosto, sono pascalianamente persone *autre* perché per Luzi è radicale il mutamento che il passare del tempo impone agli uomini e ai 'personaggi'.

Modello per la costruzione della figura di Rosales è infine, come ricorda Luzi, Marqués de Villanova, «un grande di Spagna, poeta ultraista […] uomo molto suggestivo e colorito, non privo di finezza e di qualche albagia aristocratica»[2], frequentatore – insieme a Montale, Bilenchi e allo stesso Luzi – delle «Giubbe Rosse» di Firenze e autore di raccolte poetiche[3] recensite da Macrì e Traverso. Proprio a Leone Traverso è rivolta la lettera che, secondo Aldo Rossi, avrebbe ispirato uno dei più pregnanti monologhi di *Rosales*[4].

---

[1] M. LUZI, *Che mai*, in ID., *Rosales*, op. cit., p. 26.

[2] ALDO ROSSI (a cura di), *Dialogo su "Rosales" con un'esplicazione del teatro luziano*, «Poliorama», (I) 1 ottobre 1982, pp. 189-190 (le parole citate sono di Luzi).

[3] Tra queste ricordiamo *Prestigios* del 1916, *Constancias* del 1920 e *Oaristes* del 1940, tutte pubblicate in edizioni private e distribuite personalmente dall'autore agli amici. Successivamente Vallecchi pubblicò la prima versione italiana di *Prestigios* [*Prestigi (1911-1916)*, traduzione di Anna Bonetti, Firenze, Vallecchi, 1944].

[4] Aldo Rossi cita la lettera in cui il Marqués de Villanova manifesta a Traverso le sue dolore proteste contro l'ingiustizia che governa i comportamenti umani: «Io non ho fatto male a nessuno e mi hanno trattato con viltà, hanno tessuto una rete di sottili fili di menzogne per uccidere l'anima mia, che è di Dio prima che mia, senza accorgersi che i pescatori sono pescati e che non c'è rete più valida di quella della giustizia» (A. ROSSI, *Dialogo su "Rosales" con un'esplicazione del teatro luziano*, cit., p. 197). Le proteste del poeta spagnolo sembrano effettivamente risuonare nei versi del monologo con cui Rosales si dichiara consapevole di essere caduto nella trappola di Ester e di essere condannato a morire, pur essendo innocente, quale assassino di Markoff:

ROSALES
Avviene dunque ciò che si temeva – si temeva o si preparava?

Nella sua prima apparizione Don Giovanni-Rosales è protagonista di un dialogo con il fedele servitore Francisco, riabbracciato dopo molti anni di lontananza. Anni significativi per Rosales che, con l'approssimarsi della vecchiaia e ormai dismessi i panni del seduttore, rimugina sul proprio passato, quando «volere e disvolere facevano un gran caos»[1], manifestando la tragica ambiguità e il tormento nascosti dietro la sua apparentemente crudele ed egoistica condotta.

ROSALES

Entrare nel cuore degli altri,

dimorarvi profondamente

eppure non potervi stare

perché anche questa prigionia è impossibile

e la voce chiama altrove e dice più avanti…

Su tutto stava la mia divorante solitudine.[2]

La possibilità di guardare da un'estrema lontananza alla sua vita passata lo induce a ritenersi una persona diversa, non più identificabile con

---

Tutto avrei potuto credere, ma non che da lì venisse il colpo.
Sono privato della mia persona – non è nuovo. Non è nuovo,
ma questa volta in una nuova forma:
mi derubano del mio corpo
come prima della mia anima –
e non sempre anche questo era piacevole.

(M. LUZI, *Rosales*, in ID., *Teatro*, op. cit., p. 153).

[1] ID., *Rosales*, in ID., *Teatro*, op. cit., p. 109.

[2] Ivi, pp. 109-110.

quella che era stata protagonista di tempi definiti quasi irreali, «come vissuti da un altro»[1]. L'agitazione e l'irrequietezza in cui si trova Rosales sono provocate dall'inaspettata richiesta d'incontro avanzatagli dall'ex-amante Ester: il ricordo della sofferenza profonda arrecata alla donna e alla di lei figlia Anna è l'elemento catalizzatore, in lui, di una volontà di riscatto. Ma lo strumento di riparazione proposto da Ester è ben diverso da quell'offerta di sé, «con vero amore, con vera intelligenza»[2], che vorrebbe Rosales. Un'offerta fatta in nome di Anna, l'unica donna veramente amata («fu quello, lo sai / l'amore, quello e basta»[3]), il cui ricordo muta in una maschera di dolore che dà forma a un passato, come per l'anziano Sinesio del *Libro di Ipazia*, rivelantesi in tutta la sua drammatica incostanza:

JUAN ROSALES

Passato – quale passato? La memoria
muta le cose, la mente
revoca in dubbio l'accaduto.
Tutto si confonde in un dolore unico.[4]

[1] Ivi, p. 107.
[2] Ivi, p. 150.
[3] Ivi, p. 135.
[4] Ivi, p. 140.

Lo strumento offerto dalla terrorista Ester a Rosales perché ripaghi il debito da lui contratto è, infatti, l'assassinio di Markoff-Trotzkij. L'assurdità di tale richiesta suscita in Rosales una meditazione sul male da considerarsi, secondo dichiarazione d'autore, il nucleo di partenza per la stessa creazione dell'opera[1]:

JUAN ROSALES
Non in te, forse, né in me
ma tra noi due
ci fu sempre il male.
C'è il male e noi lo commettiamo –
[…]
E questo è un mistero che nessuna scienza al mondo
e nessuna teologia ha mai penetrato.
Esiste. Perché esiste? Perché noi lo operiamo?[2]

L'inquietante successione d'interrogativi è specchio di un percorso affrontato dallo stesso Luzi in tutta la sua produzione lirica («la responsabilità del male è uno scoglio contro il quale mi sono spaccato il cranio molte volte»[3]): tanto più doloroso e allarmante per un poeta

[1] A. ROSSI, *Dialogo su "Rosales" con un'esplicazione del teatro luziano*, «Poliorama», (I) 1 ottobre 1982, p. 193.
[2] M. LUZI, *Rosales*, in ID., *Teatro*, op. cit., pp. 148-149.
[3] M. LUZI - M. SPECCHIO, *Luzi. Leggere e scrivere*, op. cit., p. 25.

cristiano. *Rosales* riesce così un ulteriore tentativo di affrontare la disarmante presenza del male nell'esistenza umana, mentre il confronto del protagonista con la possibilità atroce ed estrema dell'assassinio è il punto di partenza per la sua palingenesi.

Essendo venuto a conoscenza del piano terroristico, Rosales è sequestrato e rinchiuso in carcere. Nella solitudine della prigionia cui la causa rivoluzionaria l'ha costretto, il nome-mantra di Anna, inattesa 'apparizione sonora', suggerisce a Rosales una verità nuova, fino a quel momento insondata:

JUAN ROSALES
Mi sovviene ora un nome,
[…] un nome
mai detto prima perché non si nomina
ciò che nemmeno si suppone. […]
Charis, no, al tempo, Charitas, carità.[1]

La rivelazione della carità è suscitata dal ricordo del sacrificio di una donna. Se la carità rappresenta il motivo primo dell'adesione di Luzi al cristianesimo, essa è anche espressione precipua della femminilità materna (non a caso, nella poesia luziana, è spesso riferita alla figura

[1] M. LUZI, *Rosales*, in ID., *Teatro*, op. cit., p. 155.

della madre). La carità si configura come amore disinteressato, senza limiti, che alla maniera teilhardiana dilata l'orizzonte dell'individuo. Rosales scopre al fondo delle sconfitte, dell'impotenza nella quale si trova relegato, come l'Eros possa trasformarsi e trasfigurarsi in cristiana carità; dunque «l'eros non è immobile, è suscettibile di simili trapassi»[1].

Rosales si autodefinisce, sulla scorta di ciò che i 'poetucoli' hanno scritto di lui, un «personaggio frivolo», «fatuo»; allo stesso tempo, però, Francisco, il compagno di sempre, osserva che il seduttore ha compiuto le sue deprecabili azioni non per crudeltà e perfidia ma «per leggerezza»: come aggiunge infatti Markoff, «[Rosales] è una persona leggera come avrei voluto essere»[2]. La 'leggerezza' del Rosales luziano ci porta a quel Saba che della levità faceva un elemento distintivo. Nell'individuo 'leggero' Saba non vede colpa alcuna, ponendolo nietzschianamente 'al di là del bene e del male': come il Rosales di Luzi non provoca dolore per cattiveria ma per 'leggerezza'. L'apparentemente ardito accostamento trova un punto di conferma in Alba, il cui nome è in sé rivelatore del ruolo che il personaggio avrà nello svolgimento della vicenda. Alba, che come il padre è una figura 'leggera', 'volatile', non a caso è definita dal nonno (l'anziano rivoluzionario Vicente) un «miracolo»: ella è «uccellino», «allodola», «fringuellino», «lodoletta»

[1] M. LUZI - M. SPECCHIO, *Luzi. Leggere e scrivere*, op. cit., p. 160.
[2] M. LUZI, *Rosales*, in ID., *Teatro*, op. cit., pp. 183-184.

che «entra in volo cinguettando», il cui entusiasmo è descritto come un «frullo d'ali». Fantasma simbolico proprio dell'universo vitalistico e salutifero della poesia di Saba, «il mito dei volatili e della loro leggerezza» è in grado di dare vita, nella lettura di Marina Paino, «al miracolo della poesia»[1]. Quella positiva e sabiana leggerezza trova qualche accoglienza, infine, nelle parole pronunciate da Rosales, allorché, recluso e in procinto di essere ucciso, incontra per la prima volta la figlia Alba:

JUAN ROSALES

Vieni al tempo giusto, Alba.

C'è un dono di levità e d'amore

che tua madre proprio in questo frangente

mi ha fatto, facendo luce nella mia

tenebrosa nullità. […][2]

La leggerezza con cui il protagonista si preparerà a prendere congedo dalla propria esistenza è il dono salvifico offerto dal ricordo del sacrificio di Anna, morta per amore, e materializzatosi nella figlia Alba, cui Rosales chiede che continui a vivere, in testimonianza, nella stessa

[1] MARINA PAINO, *La tentazione della leggerezza. Studio su Umberto Saba*, Firenze, Olschki, 2009, p. 271.
[2] M. LUZI, *Rosales*, in ID., *Teatro*, op. cit., p. 189.

levità. La condizione di cattività in cui si trova Rosales è analoga a quella cui è costretto Markoff-Trotzkij. Entrambi gli eroi (mancati, osserva Luzi, «se si guarda alla logica dei fini e anche alla concretezza delle realizzazioni»[1]) sono simboli d'inazione e d'impotenza e fanno di *Rosales* un *dramma senza tragedia*.

Trotzkij[2] non è personaggio nuovo in Luzi; eroe di una memoria giovanile («Trotzkij era già un mito, anzi una tentazione profonda […] non c'era bisogno di essere trotzkisti per misurarne l'enormità»[3]), il suo pensiero-azione produce nella mente «fissa sui grandi trapassi» di *Nel corpo oscuro della metamorfosi* lo stesso effetto di un inizio d'amore:

---

[1] M. LUZI - M. SPECCHIO, *Luzi. Leggere e scrivere*, op. cit., p. 159.

[2] La scelta di riproporre attraverso il singolare personaggio di Markoff la figura di Trotzkij trova una giustificazione storica nell'ambiguità della figura del politico e rivoluzionario russo. Tra i principali responsabili della *Rivoluzione d'ottobre* e padre dell'Armata Rossa, Trotzkij fu uno dei candidati alla guida del partito come successore di Lenin nel 1924. L'ideologia trotzkista si basava principalmente sull'idea della *Rivoluzione permanente* (che si contrapponeva al *Socialismo in un solo paese* del rivale Stalin) cui si collegava il supporto alla rivoluzione sociale nei paesi capitalisti avanzati attraverso l'azione di massa della classe operaia e, conseguentemente, la tutela dell'internazionalismo operaio. La sua condizione di sconfitto lo destina, pur tuttavia, a continuare a rappresentare una 'possibilità' per il movimento operaio specie dopo il 1956, lo ha reso un personaggio discusso, non foss'altro per le contraddizioni legate alla sua statura di grande intellettuale associata però a una severa consapevolezza della necessità della lotta armata. A tal proposito è utile ricordare la paradigmatica biografia *Il profeta armato* di Isaac Deutscher (traduzione di Antonietta Drago, Milano, Longanesi, 1956; *The Prophet Armed, Trotsky 1879-1921*, New York and London, Oxford University Press, 1954). Il Trotzkismo ha mantenuto vivi gli ideali rivoluzionari di Trotzkij e in Italia ha dato una rilevante impronta politica e culturale negli anni settanta ai movimenti dei gruppi studenteschi e piccolo borghesi, i quali non riuscirono tuttavia a legarsi con la classe operaia. Il racconto dell'assassinio di Trotzkij ha senz'altro pesato sulla costruzione dell'episodio dell'uccisione del Markoff luziano: egli fu ucciso nella sua casa di Coyoacán, un sobborgo di Città del Messico, da Ramon Mercader del Rio, agente segreto di Stalin che per due anni aveva condotto un lungo e paziente lavoro teso a procurarsi la fiducia della sua vittima. Mercader chiese di essere ricevuto da Trotzkij per sottoporgli un articolo e, mentre il vecchio rivoluzionario era intento a leggere, estrasse una piccozza che teneva nascosta dentro l'impermeabile e gli sfondò il cranio.

[3] A. ROSSI (a cura di), *Dialogo su "Rosales" con un'esplicazione del teatro luziano*, cit., p. 189 (le parole citate sono di Luzi).

[…] – è questo

che oscuramente aspetta, sono certo,

[…]

quando nasce un amore – chi sa –

o irrompe nella dura prospettiva

della storia il treno di Trotzkij.[1]

Il Messico di *Rosales* è, come l'Alessandria del *Libro di Ipazia*, uno scenario astratto e allo stesso tempo gravido dei segni dolorosi propri di un trapasso epocale. I due eroi, figure del desiderio assoluto, devono rassegnarsi al fatto che l'agonia del loro tempo umilia l'azione e rende inutile il gesto eclatante:

JUAN ROSALES

L'azione lascia dietro di sé il vuoto dell'inazione,

il baratro dell'energia consumata, nient'altro.[2]

Riemerge con forza la tematica di quel doloroso trapasso epocale che, nel poema *Il gorgo di salute e malattia*, come nella realtà anti-eroica del dramma, si esplica con il medesimo spreco di vittime:

[1] M. LUZI, *Il corpo oscuro della metamorfosi*, in ID., *L'opera poetica*, op. cit., p. 390 (*Su fondamenti invisibili*).
[2] ID., *Rosales*, in ID., *Teatro*, op. cit., p. 110.

ma quando una lunga età si smarrisce
nell'assenza di un fine visibile
e tu stesso – parte insicura
di lei – ti aggiri
stordito dalla sua frondosità superflua
frugando, rovistando,
decidendo il da farsi su strani oroscopi
e umiliato nella tua forza inespressa ancora ti logori.[1]

La condizione d'inazione forzata è così motivo di vero tormento per Markoff. Il suo autentico dramma non è l'esilio, che al contrario gli permette di guardare con maggior serenità al proprio passato, ma piuttosto l'inattività. La meditazione sul proprio tempo («L'insensatezza pura governa questa fase della nostra storia»[2]) e sul reale significato della rivoluzione, che ha come obiettivo di sconvolgere la logica dominante e non di restarvi invischiata, conduce l'ebreo Markoff alla consapevolezza della vittoria di Kirkieff-Stalin e all'idea che solo San Paolo, «che ebreo non volle più esserlo»[3], ebbe chiaro fino in fondo il problema dell'umano agire nella storia:

[1] ID., *Il gorgo di salute e malattia*, in ID., *L'opera poetica*, op. cit., p. 402 (*Su fondamenti invisibili*).
[2] ID., *Rosales*, in ID., *Teatro*, op. cit., p. 168.
[3] Ivi, p. 167.

MARKOFF

[…]

dico Paolo Apostolo. «Ci chiamano pazzi.

Sì, siamo pazzi, pazzi di Dio…». Correggete

se vi pare[1] questi termini, compagno,

ma quella è la rivoluzione: quella soltanto.[2]

La rivoluzione stessa anima del proprio mito il dramma, guidando quello che forse è il personaggio tragico più propriamente inteso in un'epoca segnata dal rischio della steineriana 'morte della tragedia': Ester. La donna ha cercato di dimenticare il passato e di rendersi insensibile al dolore provocatole da Rosales; la perdita della figlia è stata per lei motivazione principale per legarsi al suo popolo e al movimento rivoluzionario:

ESTER

Ho preso – già da molto tempo – una strada che forse non immagini.

Essa mi salva e mi allontana da questi veleni.

[…]

Ho fatto mia la strada del cambiamento.[1]

[1] Inevitabile il riferimento al 'se vi pare' shakespeariano e pirandelliano (cfr. W. SHAKESPEARE, *Come vi piace* in ID., *Teatro completo*, a cura di Giorgio Melchiori, Milano, Mondadori, 2005, vol. 2 *Le commedie romantiche*; LUIGI PIRANDELLO, *Così è (se vi pare)*, Milano, Rizzoli, 2007).
[2] M. LUZI, *Rosales*, in ID., *Teatro*, op. cit., p. 168.

Rosales pone un quesito di ordine morale con l'atto terroristico che vede artefice indiretta una donna. In lei si materializza quel conflitto tra amore e politica che, per Bárberi Squarotti, è motivo frequente «nel teatro esistenzialista dell'immediato dopoguerra»[2]. In realtà il tema dell'ambivalenza di odio e amore inscritto nell'idea di rivoluzione aveva avuto una fondamentale esplicazione in *Dantons Tod* (1835), capolavoro di Georg Büchner. Danton dichiara che «la rivoluzione è come Saturno, divora i propri figli»[3], ricordandoci come nel processo storico la salvezza si tramuti spesso in sventura, epilogo che, per Szondi, è connaturato alla rivoluzione stessa: «essa si basa a un tempo su amore e odio. […] La rivoluzione, che inizialmente ha distrutto per poter giovare, distrugge infine perché si rivela incapace di farlo»[4]. Votata anche lei alla distruzione, Ester ci ricorda, inoltre, la Dora protagonista femminile di *Les justes* di Albert Camus[5], dramma recensito dallo stesso Luzi all'indomani dell'assegnazione del premio nobel al drammaturgo e

[1] Ivi, p. 143.
[2] G. BÁRBERI SQUAROTTI, *Le sorti del «tragico». Il novecento italiano: romanzo e teatro*, op. cit., p. 108.
[3] GEORG BÜCHNER, *La morte di Danton*, in ID., *Teatro*, a cura di Giorgio Dolfini, introduzione di Gerardo Guerrieri, Milano, Adelphi, 2008, p. 26 (*Dantons Tod*, in *Werke und Briefe*, Frankfurt am Main, Wiesbaden, 1958).
[4] P. SZONDI, *Sul tragico*, a cura di Federico Vercellone, introduzione di Sergio Givone, Torino, Einaudi, 1996, p. 132 (*Versuch über das Tragische*, Frankfurt am Main, Insel Verlag, 1961).
[5] ALBERT CAMUS, *Les justes*, Paris, Gallimard, 1950; ID., *Tutto il teatro*, introduzione di Guido Davico Bonino, Milano, Bompiani, 2000 (traduzione di *Les justes* di François Ousset).

saggista[1]. Dora, come Ester, vive dolorosamente il contrasto tra amore e politica, e il suo desiderio di 'essere amata con tenerezza' si scontra con la certezza che l'amore egoistico, quello non rivolto al popolo e alla causa, è per lei impossibile da vivere:

DORA

Il y a trop de sang, trop de dure violence. Ceux qui aiment vraiment la justice n'ont pas droit à l'amour. […] L'amour courbe doucement les têtes, Yanek. Nous, nous avons la nuque raide.[2]

A dispetto dei crimini di cui si è macchiata, Dora (come Ester) è alla ricerca, insieme coi suoi compagni, di liberazione e purificazione, poiché 'i giusti' restano tali ancorché costretti a commettere un assassinio: il crimine stesso, quando si presenta come testimonianza di martirio,

[1] Il docente di letteratura francese, dalle pagine di «Palatina», passa in rassegna il contributo letterario e di pensiero dell'allora giovane Albert Camus, insignito del Premio Nobel per la letteratura nel 1957. Luzi non si esime dal dichiarare delle riserve rispetto alla produzione del drammaturgo e saggista, viziata da una debolezza intrinseca per un eccesso di intellettualismo. Ad esempio in *La chute* (Paris, Gallimard, 1956), che avrebbe dovuto esplicare in maniera completa e approfondita quanto anticipato da *La peste* (Paris, Gallimard, 1947), Camus «non seppe motivare il male, né la caduta (da che a che, da dove a dove?) e tanto meno far nascere la speranza della redenzione». Anche *Les justes*, che Davico Bonino descrive come il «risultato più maturo e più durevole» (GUIDO DAVICO BONINO, *Introduzione*, in A. CAMUS, *Tutto il teatro*, op. cit. p. X) dell'autore, per Luzi stenterebbe a salvarsi dal puro «sofisma». Si può tuttavia ritenere che dietro la definizione di Camus quale «scrittore inattuato» si nasconda un'autocritica. Il motivo di tale 'incompiutezza' è, infatti, illustrato dal poeta in termini che, come abbiamo visto, ha spesso utilizzato per riferirsi a se stesso: «eppure anche questa incompiutezza lo rende tipico della nostra epoca, sollecitata in tante direzioni, inquieta e dibattuta tra l'immediato e il durevole, negata forse alle pacifiche e meditate realizzazioni». Luzi conclude la sua analisi ribadendo il ruolo sintetico della poesia, mezzo da impiegare per superare quelle opposte tensioni che Camus non sarebbe riuscito a ricomporre: nonostante la ricchezza di proposte «adeguate in sede critica, riflessiva, analitica, non ci sembrano ancora scese nella pienezza della sintesi e cioè della poesia» (M. LUZI, *I Giusti di Camus*, «Palatina», (II) aprile-giugno 1958, pp. 30-33).

[2] A. CAMUS, *Les justes*, op. cit., p. 117.

giunge a essere atto di giustizia («J'ai choisi d'être innocent»[1]). In entrambi i personaggi il dissidio morale, vale a dire, con le parole di Luzi, «la consapevolezza dell'innaturale empietà che assume l'amore per la giustizia quando nella sua astrazione dottrinaria allontana i giusti dall'oggetto delle loro cure, cioè dagli uomini»[2], non approda a una soluzione liberatoria. Dora, consapevole di aver perso per sempre anima e identità («sono forse una donna adesso?»[3]), dopo la condanna a morte per impiccagione dell'amato Yanek a seguito dell'omicidio del Granduca si chiude nella disperata illusione di un trionfo della giustizia come ritorno della spensieratezza dell'infanzia:

DORA

[…] Yanek n'est plus un meurtrier. Un bruit terribile! Il a suffi d'un bruit terribile et le voilà retourné à la joie de l'enfance. Vous souvenez-vous de son rire? Il riait sans raison parfois. Comme il était jeune! Il doit rire maintenant. Il doit rire, la face contre la terre![4]

Diversamente Ester, con il fallimento del suo tentativo di contribuire alla causa, si arrende di fronte alla perdita della propria innocenza, venduta

[1] Ivi, p. 91.
[2] M. LUZI, *I Giusti di Camus*, cit., p. 32.
[3] A. CAMUS, *Les justes*, op. cit., p. 167.
[4] Ivi, pp. 209-210.

«mille volte / col pensiero e col sangue»[1]. La sua è paura di essere sprofondata nel baratro della pazzia, ultima evoluzione di quell'«incancrenito odio» che ne ha guidato le azioni. Ester è un personaggio disperato che pur nell'ansia di riscatto rimane legato alla propria condizione. La vendetta fallita, che l'ha privata definitivamente dell'innocenza, non le offre alcun moto di liberazione. Quella parola di libertà e levità che lei vorrebbe ascoltare, e a sua volta comunicare alla piccola Alba, rimane un atto mancato, impotente:

ESTER

Ma io sono muta. Strappala tu da queste labbra dure. Dure e aride.[2]

La vicenda di Ester è solo uno dei motivi che fanno di *Rosales* una tragedia 'impotente'. L'impotenza si manifesta nella forma più lineare: esito, per un'ultima volta in Luzi, dello scontro tra due forze non latenti ma svelate: l'odio e l'amore. Ancorché consapevole di tale dissidio la donna non è in grado di vivere fino in fondo la sua tragedia, cui è costretta a cambiare movente. Il vero dramma di Ester diventa perciò la sua impotenza, il terrore dei giorni futuri, quando «smessa / la droga di

[1] M. LUZI, *Rosales*, in ID., *Teatro*, op. cit., p. 173.
[2] *Ibidem.*

questa frenesia»[1] (la vendetta), la donna perderà con essa la forza che fino a quel momento l'aveva sostenuta.

Se è vero, con Steiner, che la tragedia del XX secolo tende a esaurirsi e a morire, è possibile rilevare come Ester condivida la dolorosa condizione di eroina-mancata propria della già considerata Gigliola de *La fiaccola sotto il moggio*. Con un rapporto rovesciato rispetto a Ester, il personaggio dannunziano è una figlia che vuol vendicare l'uccisione della madre e allo stesso tempo riscattare la propria esistenza fatta di sofferenza e aridità («Nulla di giovine è rimasto / in me»[2]). Le oscure minacce alla matrigna-assassina («Abbi paura della notte»[3]) si risolvono tuttavia nella dissoluzione dell'ipotizzato e immaginato atto eroico. Il padre Tibaldo ha compiuto in prima persona la vendetta affinché la mano della figlia «non si contaminasse», ma Gigliola è ormai corrotta da un odio che trova approdo, carnale e simbolico, nelle mani livide per i morsi delle vipere. Come per Ester, che rimane schiacciata da una pena «oscura, sotto un peso troppo immane»[4], anche per Gigliola alla perdita dell'innocenza si aggiunge la tetra consapevolezza che nessun moto di liberazione potrà alleviare i suoi giorni futuri:

[1] Ivi, 172.
[2] G. D'ANNUNZIO, *La fiaccola sotto il moggio*, op. cit., p. 39.
[3] Ivi, p. 96.
[4] M. LUZI, *Rosales*, in ID., *Teatro*, op. cit., p. 173.

GIGLIOLA

Spegnete

le fiaccole, volgetele,

spegnetele nell'erba,

o uomini. Agitare

io la mia nel pugno

non potei. Tutto fu

in vano.[1]

L'azione negata, che si esplica nella figura di Ester, è, d'altronde, la cifra specifica dei due protagonisti di *Rosales*. Si sviluppa, tuttavia, in modo difforme culminando, prima ancora che nella morte dei due personaggi, nel loro opposto atteggiamento dinanzi al comune destino di 'vittime della storia'. Markoff rimane pur sempre quel politico pragmatico che, inteso l'inganno, rifiuta di farsi vittima sacrificale.

MARKOFF

Non sono un vinto, e questo non è un rito.

Non sono la vittima espiatoria e non è un sacrificio

questo, ma un assassinio. Un assassinio, nient'altro.

Mi stamperò nella vostra mente

come maschera sanguinosa. Non vi darò pace. Sappiatelo.[1]

[1] G. D'ANNUNZIO, *La fiaccola sotto il moggio*, op. cit., p. 125.

Egli non accetta che la sua vita, soffocata nell'orrore dell'inazione, sia protagonista di un rito 'tragico': ciò che il terrorista, che si cela dietro il nome di Rosales, si appresta a compiere altro non è, infine, che un banale assassinio. Markoff non può rassegnarsi a una condizione di vinto: vittima del «delitto di tutta l'epoca»[2], respinge la presunta 'giustizia' che la storia nasconde dietro i suoi crimini, non accetta di diventarne 'testimone'. La mancanza di 'dismisura' tragica, nonostante l'eccezionalità dell'atto criminale, è svelata, oltre che dalle parole dello stesso personaggio, dalla nuda e crudele didascalia che descrive l'assassinio: «*Il visitatore lo abbatte ed esce*»[3]. In Markoff alla coscienza della vanità e nullità della propria morte si aggiunge la paura della vacuità della propria vita.

Diverso è il destino di Rosales, pronto a ironizzare, nell'apparente inanità della morte, per la propria condizione di «vittima risibile»:

ROSALES

Pensate: il fatuo seduttore,

o meglio il suo fantoccio

sacrificato sull'altare

---

[1] M. LUZI, *Rosales*, in ID., *Teatro*, op. cit., pp. 184-185.
[2] Ivi, p. 184.
[3] Ivi, p. 185.

della «rivoluzionaria intransigenza».

(*Ridacchia*)[1]

Eterodiretto e strumentalizzato, còlto nella sua inazione per combattere l'ancora pericoloso ancorché isolato Markoff («vulnerabili ambedue quando già parevano imbalsamati»[2]), Rosales, che in procinto di morire ha riconosciuto in Alba quel dono di 'levità amorosa' inviatogli dall'amata Anna, decide di portare tutto per sé il peso della 'croce' (lemma che ricorrendo tre volte in due sole battute si fa parola-chiave) impostogli dal destino. Rosales, spiega Luzi, ben diversamente dal politico Markoff, riconosce la 'giustezza' della Storia e il valore insostituibile della testimonianza. Se nel Markoff morente si coglie «crescita di esperienza e di consapevolezza, ma non conversione»[3], Rosales al contrario, spogliato di se stesso e privato della propria maschera, conosce la sua 'vera nascita', il suo 'naturale' cómpito nei confronti dell'umanità:

ROSALES

[…] Solo così avviene la nascita di un altro,

[1] Ivi, p. 188.
[2] Ivi, p. 191.
[3] A. ROSSI, *Dialogo su "Rosales" con un'esplicazione del teatro luziano*, op. cit., p. 190 (le parole citate sono di Luzi).

anzi la vera nascita. La nascita profonda, come la chiamano.[1]

Da questo momento in poi egli diviene 'padre', oltre che in senso biologico anche in senso spirituale, nei riguardi dell'inconsapevole Alba, che riconosce in lui l'artefice di un'analoga rinascita in se stessa. Le dolenti parole estreme di Rosales ci ricordano gli ultimi versi del poemetto *Il pensiero fluttuante della felicità*; in una dimensione finale dove più nulla è diviso («né morte da vita / né innocenza da colpa, / e dove anche il dolore è gioia piena.»[2]). Egli sceglie di rendersi testimone di un messaggio che, taciuto dalla storia insieme al suo assassinio, permarrà 'solo' nelle coscienze:

Le annoto

per te che le sai bene e per testimonianza dell'amore eterno…

Conosco quei testimoni e giudici. Quei giustizieri.

[Prevarranno?

Non prevarranno – mi dice la mia anima fatta anima. [3]

La locuzione «non prevarranno» è riconducibile a quella evangelica trasmessaci da Matteo (16,18). Il *non praevalebunt* di Cristo è rivolto

[1] M. LUZI, *Rosales*, in ID., *Teatro*, op. cit., p. 191.
[2] ID., *Il pensiero fluttuante della felicità*, in ID., *L'opera poetica*, op. cit., p. 377 (*Su fondamenti invisibili*).
[3] *Ibidem*.

agli inferi minaccianti la 'sua' Chiesa: nel confronto con tale precedente è evidente che la carica semantica della scelta lessicale luziana risulta estremamente potenziata. L'«anima fatta anima» di Rosales, nell'accoglienza e condivisione del dono della carità e dell''amore eterno', giunge a quella sommità del desiderio che con Teilhard de Chardin definiremmo «l'estremo di noi stessi»[1]: conversione e offerta di sé che porta alla luminosa scoperta dell'immenso valore proprio di una «risibile» eppure unica, perché del tutto personale, esistenza. L'acquisita scoperta coincide con una morte che si rivela mistero insondabile, attraversato dalla tentazione 'scandalosa' della speranza:

ROSALES
Forse anche io sono un crogiuolo,
una fabbrica di futuro
al pari di tutti gli uomini
che neppure se lo sognano...
Perché non ha tregua il lavorìo,
non siede su se stessa la creazione.
E anche ora che cosa sto facendo?
Non guardare all'apparenza,
si esprime nel linguaggio della morte

[1] P. TEILHARD DE CHARDIN, *Opere. Il fenomeno umano*, op. cit., p. 309.

ogni nostra vita, ma è vita, vita soltanto[1].

Nell'introduzione alla prima edizione dell'opera Raboni respinge l'ipotesi di una drammaturgia 'edificante'. Al contrario, «è un'opera disperata; lo spazio che vi si spalanca è un deserto àfono e abbacinante […] dove la disperazione agisce e si mostra con spaventosa nudità e purezza»[2]. Ma come suole accadere in Luzi, la disperazione è venata di luce e speranza. Accade allora che il problema del divino trovi una più profonda articolazione, ben presente nelle parole esplicative dello stesso Luzi: «Quel che non mi convince è mettere Dio al di fuori di noi, cioè, fare di Dio una alterità rispetto all'uomo. Non è così. L'umano è dentro questo processo, dentro questo miracolo o, se si vuole, questa sventura del mondo»[3]. Nella tormentata vicenda esistenziale un ruolo di primo piano è giocato in epoca postmoderna[4] dalla sartriana perdita di valore assoluto dei concetti di Bene e di Male, sempre più 'relativi' e 'confusi'.

---

[1] M. LUZI, *Rosales*, in ID., *Teatro*, op. cit., p. 193.

[2] G. RABONI, *Introduzione*, in M. LUZI, *Rosales*, op. cit., p. 7.

[3] MARIO LUZI - RENZO CASSIGOLI, *Frammenti di Novecento. Conversando con il poeta protagonista e testimone di un secolo*, Firenze, Le lettere, 2000, p. 115.

[4] Nell'accezione di Fredric Jameson che si distingue dalla teoria della postmodernità elaborata da Jean-François Lyotard, per cui caratteristica peculiare della società postmoderna sarebbe il venir meno delle grandi costruzioni metafisiche (illuminismo, idealismo, marxismo), in passato strumenti di coesione sociale, cui si sostituirebbe oggi il declino del pensiero totalizzante (*La condition postmoderne: rapport sur le savoir*, Paris, Les Editions de Minuit, 1979; *La condizione postmoderna: rapporto sul sapere*, traduzione di Carlo Formenti, Milano, Feltrinelli, 1981). Per Jameson il fenomeno postmoderno della fusione di tutti i sistemi in un'unità indifferenziata sarebbe il risultato del naturale sopravvento del capitalismo internazionale sulla sfera culturale, da analizzare rigettando ogni opposizione di tipo moralistico (*Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism,* «New Left Review», July-August 1984, 146; poi in *Postmodernism, or The cultural logic of late*

In *Rosales*, nell'indeterminatezza dei valori etici e nella latenza di indizi del tragico (piuttosto disseminati, e come dispersi), la 'croce' delle vittime, taciuta e apparentemente cancellata dalla storia, parrebbe proporsi come strumento di una rigenerazione e di un progresso spirituale universalizzante. La vera rivoluzione in grado di cambiare la logica 'troppo umana' che guida il mondo non può per Luzi operare dal di fuori; deve al contrario scaturire da un profondo cambiamento delle coscienze, dell'uomo come tale («Ma il meglio della storia avviene in silenzio»[1]). Lo stesso accade nel *Libro di Ipazia*, dove i mutamenti maggiormente significativi sono le 'conversioni' al tempo fertile del mutamento e alla testimonianza di Ipazia e Sinesio, piuttosto che l'affermazione violenta del cristianesimo. A sostegno di tale linea interpretativa, proprio in occasione della prima di *Rosales*, Luzi precisa come l'opera serbi un giudizio pessimista sulla volontà 'politica' di cambiare il mondo: «solo attraverso la trasformazione intima della mente, più che degli eventi, è sperabile che qualcosa cambi»[2]. I tanti martiri silenziosi di cui è disseminata la poesia luziana, «i morti male, coloro che cadono / quando non ci sono più lacrime» (Esenin, i lager,

---

capitalism, Durham, Duke University press, 1991; *Il postmoderno e la logica culturale del tardo capitalismo*, traduzione di Stefano Velotti, Milano, Garzanti, 1989).

[1] M. LUZI, *Rosales*, in ID., *Teatro*, op. cit., p. 193. La riflessione luziana rimanda chiaramente al pensiero hegeliano e al Manzoni dell'*Adelchi*, alle cui tematiche di fondo lo stesso Luzi dichiara di riferirsi.

[2] M. LUZI, *Il poema "Rosales" di Mario Luzi*, «La Nazione», 30 aprile 1983.

Hiroshima, Mauthausen, Vietnam, il minatore votato a morte nella miniera, il poeta che non è stato al 'gioco dell'arte')[1], sono voci silenziose nel gorgo degli eventi, eppure esercitano una funzione determinante nella battaglia per il trionfo del Bene sul Male; come osserva Teilhard de Chardin, gli uomini sono «simili a quei soldati che cadono durante l'assalto che procurerà la Pace. […] Se apparentemente ciascuno di noi soccombe, il Mondo, in cui rivivremo, trionfa attraverso le nostre morti»[2]. Rosales, e prima di lui Sinesio, avverte i dolorosi 'sprechi' della storia:

ROSALES

Vittima, un'altra vittima, una multimilionesima vittima.

Di che gran quantità di vittime

c'è occorrenza, pensaci,

per alimentare un'epoca – e la nostra è più famelica.[3]

In quella che per Steiner è una delle ultime tragedie propriamente dette, ossia *La morte di Danton* di Büchner, l'artefice del Terrore Saint-Just,

[1] ID., *Il pensiero fluttuante della felicità*, in ID., *L'opera poetica*, op. cit., p. 370 (*Su fondamenti invisibili*).
[2] P. TEILHARD DE CHARDIN, *L'ambiente divino. Saggio di vita interiore*, traduzione di Aldo Daverio, Milano, il Saggiatore, 1968, p. 85 (*Le milieu divin. Essai de Vie Intérieure*, Paris, Editions du Seuil, 1957).
[3] M. LUZI, *Rosales*, in ID., *Teatro*, op. cit., p. 192.

con disincantato pragmatismo per nulla illimpidito dalla speranza che invece è prerogativa del Rosales luziano, poteva sostenere che

SAINT-JUST

I passi dell'umanità sono lenti, li si può calcolare solo per secoli; dietro ognuno di essi si elevano le tombe di generazioni. La realizzazione delle invenzioni più semplici, dei più elementari princìpi, è costata la vita a milioni che morirono lungo il cammino. Non è dunque comprensibile e naturale che, in un periodo in cui il passo della storia è più veloce, maggiore sia il numero di coloro a cui viene a mancare il respiro?[1].

La serena constatazione di Saint Just, che è personaggio di una tragedia ancora viva nei suoi parametri classici, è come rovesciata in Luzi. Per Steiner, d'altra parte, dalla seconda metà dell'ottocento alla tragedia si sostituisce il tema della coscienza del 'tragico spreco' (sia di vite interrotte precocemente sia di esistenze le cui tragedie non si materializzano nella morte ma nella vita stessa), espressione del medesimo «lamento puro e selvaggio sull'inumanità dell'uomo e sull'inutilità degli sforzi dell'uomo»[2], che, come abbiamo visto, permette al critico di ritenere che il genere tragico forse non sia del tutto morto.

[1] G. BÜCHNER, *La morte di Danton*, in *Teatro*, op. cit., p. 50.
[2] G. STEINER, *La morte della tragedia*, op. cit., p. 304.

La speranza di dare comunque senso a un'esistenza, svelata a Rosales dall'appressarsi della sua stessa morte, richiama esplicitamente al prologo dell'ultima opera teatrale scritta da Luzi: *Il fiore del dolore*[1]. Anche in questo caso il protagonista è una vittima della storia, determinata nel suo svolgersi da quegli spietati «uomini d'onore che non sono neanche uomini», che «si degradano da soli al rango d'animali»: è Don Giuseppe Puglisi, ucciso in un agguato mafioso nel 1993. Il drammaturgo immagina che la controversia scaturita dall'indagine sul movente dell'assassinio sia anticipata dalle stesse parole del sacerdote:

Cos'è una vita

una vita nella vita

immensa incommensurabile.

La mia ha preso senso

dal non essere più, dall'essermi

stata tolta…[2]

Anche *Il fiore del dolore* è una tragedia *soffocata*. Il rischio maggiore è che la banalità prenda il sopravvento sull'evento tragico; se ricondotto alla logica ripetitiva degli ordinari accadimenti, esso perderebbe il suo carattere di messaggio salvifico:

[1] M. LUZI., *Il fiore del dolore*, op. cit.
[2] Ivi, p. 9.

SUA EMINENZA

[…]

La meccanica del fatto sembra chiara,

il colpevole è confesso,

si è trovato perfino uno squallido mandante.

Sembra quasi una lite di quartiere.[1]

Sembra quasi la morte *risibile* del *fantoccio* Rosales: sembra, ma non lo è. Benché il genere tragico, come rilevato da Steiner, da Szondi e dallo stesso Luzi, risulti incapace di continuare a esistere nutrendosi degli scontri atavici fra forze contrapposte, le tragedie latenti e soffocate delle vittime silenziose della storia continuano a portare con sé quel 'vigore che rigenera' atteso da Sinesio. Rosales, *in limine vitae*, conoscerà «una luce che progressivamente invade tutto il suo cielo e rende estatica per lui la strada della morte»[2]; questa è identificabile con la teilhardiana '*convergenza universale*', '*unanimizzazione*', che permette di annullare, nell'atto d'amore, gli *ego* individuali onde convergere in un *Ego* posto ai vertici del mondo. Una teoria che non implica necessariamente il ricorso al pensiero cristiano ma che, come sottolinea lo stesso teologo, ha compiuto anche altrove il suo cammino: «Non è forse Camus che ha

[1] Ivi, p. 55.
[2] ID., *Quel che so di «Rosales»*, in ID., *Teatro*, op. cit., p. 199.

scritto in *Sisyphe* che "se l'uomo riconoscesse che l'universo è capace di amare, egli sarebbe riconciliato"? E non è forse Wells che fa esprimere al suo interprete, il biologo umanitario Steele (*Anatomy of Frustration*), la nostalgia di trovare al di sopra e al di là dell'uomo, qualche "Universal Lover"?»[1].

Il tema dalla morte come attimo in cui è concesso uno sguardo retrospettivo sulla propria esistenza nella sua particolarità è, per Szondi, altro elemento caro alla drammaturgia esistenzialista, cui ancora una volta abbiamo modo di ricondurre il teatro luziano. Nello specifico, l'iniziatore di tale tematica per Szondi sarebbe lo Hugo von Hofmannsthal di *Der Tor und der Tod*[2] (1893). Nel breve dramma in versi apparentemente irriducibile al *Rosales* luziano, ispirato alle moralità e alle danze macabre medievali (con la presenza della Morte in scena in qualità di personaggio), è possibile riscontrare alcuni elementi in seguito propri di *Rosales*. Anche in *Der Tor und der Tod* Claudio, sorpreso ancora giovane dalla morte, è costretto a un repentino ripercorrere la propria esperienza passata, a domandarsi con terrore:

---

[1] P. TEILHARD DE CHARDIN, *L'avvenire dell'uomo*, traduzione di Ferdinando Ormea, Milano, il Saggiatore, 1972, p. 443 (*L'Avenir de l'Homme*, Paris, Editions du Seuil, 1959). La 'convergenza' teilhardiana ha molto in comune con il già affrontato 'abumanesimo' di Beniamino Joppolo, in particolare con la teoria dell''abuomo', generatosi dal rifiuto della logica devastante dell'individualismo. L'abuomo, sentendosi parte di un corpo unico insieme al resto dell'umanità e dell'universo, si configura come un 'terzo cosciente unico', totalmente libero ed eterno nell'universale divenire, espressione del superamento dell'opposizione tra materia e spirito, vita e morte (cfr. B. JOPPOLO, *L'arte da Póussin all'abumanesimo*, op. cit.; ID., *L'abumanesimo*, op. cit.).

[2] HUGO VON HOFMANNSTHAL, *Der Tor und der Tod*, Leipzig, Insel-Verl, 1911.

CLAUDIO

Che cosa so di te, vita dell'uomo?

In apparenza forse ti possiedo

e ti ho compresa, ma non ho voluto penetrarti nell'intima natura.[1]

Pure per lui, come per Rosales, gli ultimi istanti di vita sono accompagnati dal ricordo di una donna (in questo caso materializzatosi in figura fantasmatica). *La ragazza* dichiara di essere stata vicina alla morte per amore dopo essere stata da lui abbandonata (come accadrà alla Anna luziana) e le parole della giovane descrivono un protagonista che forse non avrà la tempra di seduttore del Don Giovanni consacrato da secoli di letteratura ma che condivide con esso il senso di dissipazione, l'incapacità di godere appieno dei sentimenti vissuti, come lui stesso giunge a sostenere:

CLAUDIO

Tu pensi forse che abbia amato, odiato…

Ma non ho mai raggiunto il fondo, mai

ho passato una labile apparenza

di parole e di gesti…[1]

[1] ID., *Il folle e la morte*, in ID., *Narrazioni e poesie*, a cura di Giorgio Zampa, Milano, Mondadori, 1984, p. 117.

Non è secondario il fatto che anche Hofmannsthal definisca il suo *kleines Drama* una «funerea commediola»[2], sintagma che ci ricorda il «funereo istrionismo»[3] con cui Luzi costruisce il personaggio di Rosales. Anche Claudio, come poi Rosales, nella morte scorge paura e speranza allo stesso tempo:

Con grave brividio, quasi paura
qualcosa scende su di me e mi avvince;
e mi sembra infinito scoramento
e infinita speranza in una volta,
come se dalle antiche, chete mura
la mia vita più chiara fosse sciolta.[4]

Questi versi sono espressione del credo hofmannsthaliano, e quanto luziano!, per cui: «la morte è la prima cosa vera che egli incontra, la prima cosa di cui è in grado di afferrare la profonda realtà. La fine di tutte le menzogne, relatività e acrobazie. Tutto il resto ne viene trasfigurato»[5].

---

[1] Ivi, p. 127.
[2] Ivi, p. 905.
[3] M. LUZI, *Che mai*, in ID., *Rosales*, op. cit., p. 26.
[4] H. VON HOFMANNSTHAL, *Il folle e la morte*, in ID., *Narrazioni e poesie*, op. cit., p. 122.
[5] ID., *Appunti e diari*, in ID., *Il libro degli amici*, traduzione e note di Gabriella Bemporad, Firenze, Vallecchi, 1963, p. 103.

Nella drammaturgia di Luzi il petrarchesco «bel morir» che «tutta la vita honora»[1] illumina Rosales, il personaggio più radicalmente votato a scontrarsi con la verità-enigma, 'insistentemente luziana', per cui la morte è vita, la fine è inizio: «un mistero inspiegabile, che appare e si rivela in un istante e dà luce all'esistenza […] senza spiegare il perché della metamorfosi della morte in vita»[2]. Don Giovanni-Rosales scopre l'assurda quanto straordinaria verità della presenza della speranza nella morte, ma lo fa soltanto dopo essere pervenuto alla 'sommità del desiderio', che non a caso coincide con la sua fine:

Strano,
per un uomo come me portato all'avventura
c'è spesso alla sommità del desiderio
un attimo che tutti li annulla e tutti li riassume
per trasfonderli in un quid supremo ancora irraggiungibile.
Per me è venuto, quell'attimo, solo adesso
e coincide con la fine. Tuttavia
questa fine non è la morte, non ci trovo
alcuna somiglianza – questo
è un enigma. E non c'è tempo per scioglierlo[3].

[1] FRANCESCO PETRARCA, *Ben mi credea passar mio tempo omai*, in ID., *Rerum vulgarium fragmenta*, edizione critica di Giuseppe Savoca, Firenze, Olschki, 2008, p. 331.
[2] A. PANICALI, *Saggio su Mario Luzi*, op. cit., p. 238.
[3] M. LUZI, *Rosales*, in ID., *Teatro*, op. cit., p. 194.

Rosales*: cronaca di una messa in scena*

Nell'ordinatissimo faldone contenente tutto il materiale inerente alla regìa di *Rosales*, Orazio Costa conservò, tramandandocelo, il copione dello spettacolo (debitamente contrappuntato di notazioni personali), un importante elenco di varianti compilato da Luzi, i modelli dei figurini e della scenografia (da lui stesso realizzati) e alcuni articoli, molti dei quali riguardanti la *querelle* tra il regista e il Teatro Stabile di Genova che, forte del pubblico appoggio di Albertazzi-Rosales, impose dei vistosi tagli alla messa in scena.

Nel gennaio 1982, non appena letto il testo (avendolo fatto presumibilmente tra i primi), Costa annota sul suo diario: «"Rosales". Molto notevole. Forse migliorabile»[1]. Dietro quel sentimento di 'perfettibilità', alla cui attuazione Costa si dedicherà per mesi in maniera minuziosa e a partire da minime scelte linguistiche, si nasconde una profonda adesione ai temi affrontati dal poeta. Adesione di cui il regista fu pienamente cosciente, avendo peraltro accostato per tematiche e resa

[1] O. COSTA, *Quaderno 31*, 13 gennaio [1982].

scenica il 'suo' *Rosales* a un'altra celebre e altrettanto amata e 'sentita' regìa, quella di *Corruzione a palazzo di Giustizia* di Ugo Betti[1].

Ho letto con molta emozione e con qualche attesa questo "Rosales" di Mario Luzi. È cosa bella e delicata. Alle prime pare addirittura terribile, nonostante la vicenda sia fosca, l'impressione è di intima, profonda, capacità di serenità. Prima di parlarne all'autore vorrei riflettere a cosa mi son via via preparato ad attendermi; e certo c'è stato un momento che mi pareva tendersi verso una serie nutrita di dialoghi misteriosi, insoliti, totalmente inaspettati e pur concretissimi. Invece alcune pagine sono quasi superflue e forse un tantino giornalistiche. Bisognerebbe riuscire a suggerire la via per la quale, conservando il senso di conquistata serenità da parte del protagonista, si possa arrivare a quella meditazione per vie più serrate intorno ai protagonisti e alla loro vita più segreta.[2]

Queste le notazioni di Costa dopo pochi giorni dalla prima lettura che avrebbe portato, un anno e mezzo dopo, all'allestimento più celebre delle opere di Luzi, perché per la prima e unica volta prodotto da un teatro stabile, quello di Genova nella persona di Ivo Chiesa, e perché ebbe

[1] «Sarebbe curioso riandare ai vari casi in cui sono veramente riuscito a dare ai finali una impronta personale con interventi di… chirurgia drammaturgica. […] Ultimamente è avvenuto per Rosales, di Luzi e per Corruzione di Betti». ID., *Quadeno 33*, 7 gennaio 1984. Costa mise in scena *Corruzione a Palazzo di Giustizia* nello stesso anno del *Rosales* (1983). Produzione Teatro dei Rinnovati di Siena, scene di Giacomo Calò Carducci, costumi di Dafne Ciarrochi, musiche di Roman Vlad, con Renato De Carmine, Corrado Pani, Graziano Giusti, Nunzia Greco, Piero Nuti, Rinaldo Porta, Enrico Longo Doria, Giulio Pizzirani, Achille Belletti, Giorgio Naddi, Carla Greco (Compagnia del Teatro Popolare di Roma).

[2] O. COSTA, *Quaderno 31*, 19 gennaio [1982].

come protagonista uno dei più celebri e più prepotentemente stravaganti attori del panorama italiano: Giorgio Albertazzi[1]. In realtà, com'è stato possibile ricostruire dal suo epistolario, Costa avrebbe preferito affidare la parte dell''istrione funereo' a Vittorio Gassman, cui fu sottoposto il testo e che così rispose alla proposta: «Caro Orazio, Esposito ti avrà già parlato. Ho letto – con grande interesse – il dramma di Luzi: hai ragione, è un lavoro di grande tensione e bellezza formale, un'opera forte e rara. Detto questo devo purtroppo essere realista e dirti che non ho la possibilità di assumere questo impiego. Come ti avevo anticipato, appena finita la tournée di "Otello", mi aspettano precisi impegni, che in questi giorni mi sono stati confermati. […]»[2]. A questo punto, Costa e Chiesa vagliarono l'ipotesi di scritturare Giorgio Albertazzi o Marcello Mastroianni, ma stavolta sono le parole del direttore dello Stabile di Genova a chiarire in che modo si giunse alla scelta definitiva:

Io mi ero rivolto a Mastroianni dopo che era caduta l'ipotesi Albertazzi. Ieri, mentre ancora aspettavo una decisione di Mastroianni che non potrà arrivarmi prima di un paio di settimane (le solite storie di film con date da accertare) ho avuto un colloquio

[1] Albertazzi non si esimerà poi dal dichiarare, pochi giorni prima del debutto dello spettacolo, «per 'Rosales' ho provato inizialmente una violenta repulsione». L'attore riparò poi con la dichiarazione (in fondo generica, specie se raffrontata a quelle solitamente rilasciate in occasione della maggior parte degli spettacoli che lo vedono protagonista) che l'iniziale 'antipatia' verso *Rosales* «è stata sostituita da una pulsione amorosa e appassionata, quasi erotica» (intervista a Giorgio Albertazzi, in PAOLO CONTI, *Il «Don Juan» di Albertazzi*, «Corriere della Sera», 31 marzo 1983).
[2] VITTORIO GASSMAN, *Lettera a Orazio Costa*, Roma, 23 febbraio [1982].

con Giorgio, e ritengo di poter dire che questa volta dovremmo giungere a una conclusione positiva.[1]

Dalle parole di Chiesa si evince, inoltre, la piena coscienza di avere a che fare con un progetto artistico di grande rilevanza: l'«impresa Luzi» di giorno in giorno «va dimostrandosi sempre più interessante: affermo questo sulla scorta di approvazioni letteralmente entusiastiche che ho avuto da alcuni fra i maggiori critici teatrali (quali ad esempio De Monticelli, Tian, Davico Bonino, Bertoni ed altri) ai quali avevo mandato in lettura il copione»[2].

Gli appunti costiani evidenziano ulteriormente i nodi drammatici del testo, che hanno un baricentro in corrispondenza di una delle ultime battute del Rosales condannato a morte:

ROSALES

[…] Come altre innumerevoli volte
una volta ancora sarà stato proclamato alto
l'orrore, e il crimine perpetrato di nuovo.[3]

Accanto a queste battute, incorniciandola con un rettangolo, Costa scrive la parola SENSO, cui aggiunge il disegno di un vortice mimicamente

[1] IVO CHIESA, *Lettera a Orazio Costa*, Roma, 22 ottobre [1982].
[2] *Ibidem*.
[3] M. LUZI, *Rosales*, in ID., *Teatro*, op. cit., p. 192.

allusivo al rimescolamento di macerie che la storia porta con sé nei suoi tormentosi trapassi. È dunque la questione morale legata all'agire umano che stimola maggiormente la riflessione del regista nell'analisi del testo, unita alla meditazione sul potere che «non perdona chi se l'è fatto togliere»[1] e si materializza nel nero specchio di ossidiana su cui Ester tenta invano di riflettere la propria immagine durante il delirio delle sue ultime battute da sconfitta. Inoltre, le numerose invocazioni di Rosales ed Ester alla giovane defunta Anna (nome che, al fianco di Alba, è mantra e premonitore della rivelazione della Carità) appaiono a Costa segno di una generale aspirazione alla liturgia che nel finale si manifesta in preghiere e ringraziamenti privi tuttavia di un destinatario preciso («A chi si innalzano le lodi e i magnificat? A chi il rendimento di grazie?»[2]). A questo punto l'analisi costiana si fa 'meditazione linguistica' sul sintagma, centrale per la tematica luziana, «operare il male»:

Leggendo "Rosales" di Luzi, leggo "non commettiamo" (il male) noi "operiamo, il male". Mi domando se sarebbe più chiaro "al". Commettere è fare e magari creare, produrre, il male. Ma è un produrre quasi intenzionalmente o per lo meno consapevolmente un peccato condannato dalla coscienza e punito dalla religione quando non anche dalla legge, però operare mi sa anche quasi di "adoprarsi". Ma

[1] O. COSTA, appunti sul copione di *Rosales*.
[2] *Ibidem*.

"operare" con l'oggetto non è praticamente lo stesso? Invece il dativo darebbe un "contribuire" magari inconsapevolmente.[1]

A ciò si aggiungono notazioni critiche riguardanti, a esempio, la figura dell'anziano Vicente che evocherebbe «profetismo, cassandrismo… amaro ma altamente libero… (ma nella scena: Ahimè c'è invece troppa noia… saputezza o saputeria…)»[2].

A un mese dal debutto lo stesso Luzi invia delle varianti «possibili o necessarie» e, dimostrando di sapersi 'sottomettere' umilmente alle leggi della scena[3], aggiunge: «veda se migliorano o peggiorano l'intelligibilità: le provi»[4]. Possono essere ricondotte a un unico movente: quello di esplicitare la connotazione spazio-temporale della vicenda, fortemente rarefatta, al contrario, nella versione originale. Il «Partito là sul suo fortilizio, in Oriente» diventa «il Partito là nel suo fortilizio moscovita», «la parte che ha preso il potere a Tartar» diviene «la parte che ha preso il potere a Mosca». Luzi, addirittura, completa la

[1] ID., *Quaderno 31*, 18 gennaio [1982].
[2] ID., appunti sul copione di *Rosales*.
[3] Interessanti a tal proposito le osservazioni durante un'intervista rilasciata alcuni giorni prima del debutto. Riferendosi alle emozioni provate nell'assistere alla rappresentazione del suo dramma, Luzi dichiara: «vivo di fronte alla sua evenienza in uno stato di sospensione riuscendo male (o non riuscendo affatto) a valutare quanto io sono autore e quanto spettatore di un processo che matura intorno a me su proprie leggi e dinamiche: le quali trasformano visibilmente in altro ciò che ho creduto di avere scritto; in altro, forse nel suo più probabile assunto e valore. Ma non è questo il destino assegnato alle parole della poesia? Si lo è, lo è al quadrato» (intervista a Mario Luzi in ANGELO SCANDURRA, *Luzi poeta, a teatro*, cit.).
[4] M. LUZI, *lettera a Orazio Costa*, 9 aprile 1983.

battuta di Ester, riguardante Markoff, «Fu, certo, un grande capo, risolutivo per la vittoria», con: «la rivoluzione di Ottobre fu nelle sue mani per lungo tempo. Quelle sue sottili mani armate / ne decisero la sorte; tutto questo è negli annali»[1]. La lettera di Luzi prosegue poi con una serie d'interrogativi sulle reazioni della stampa alla presentazione dello spettacolo e sui giudizi della produzione, svelando un'apprensione solo in parte ridimensionata dalla dichiarazione di totale adesione al lavoro del regista e degli attori[2]. Lavoro che, tuttavia, non fu semplice.

Rosales debuttò al Teatro della Pergola di Firenze il 2 maggio 1983 con la compagnia del Teatro di Genova in collaborazione con il «46º Maggio Musicale Fiorentino», scene e costumi di Orazio Costa, scultura in scena di Angelo Canevari, musiche di Guido Turchi, interpreti: Giorgio Albertazzi, Camillo Milli, Tullio Valli, Mario Feliciani, Elisabetta Pozzi, Claudio Beccari, Donatello Falchi. Il giorno della prova generale la produzione impose consistenti tagli all'allestimento che quasi convinsero Costa, d'accordo con Luzi, a ritirare la propria firma dallo spettacolo. A questo punto si decise di mantenere il testo integrale per la prima fiorentina e per quella al Teatro di Genova, approfittando, invece, di un viaggio all'estero del regista per

[1] *Ibidem*.
[2] «Come le sembrò l'incontro con la stampa? Che ne ha detto Chiesa? Non mi sembra che alla Repubblica, per esempio, abbiano capito granché» (*Ibidem*).

riconfermare i suddetti tagli durante la *tournée* nazionale dell'anno successivo. Costa denunciò sulla stampa il grave 'reato culturale' di cui, peraltro, si fece pubblico sostenitore lo stesso Albertazzi[1]; al suo fianco, fermo ma silenzioso sostenitore, l'amico Luzi.

[1] Di seguito il testo della nota inviata da Costa ai giornali: «Mi si fa leggere una risposta di Giorgio Albertazzi al Corriere che aveva dato notizia della mia nota mandata ai giornali e parzialmente riprodotta nell'edizione di venerdì 6 Aprile con l'aggiunta di commenti che io avrei fatto a voce non capisco con chi. Premesso che se il giornale avesse riportato la mia nota integralmente avrebbe semplificato e con maggior rigore il suo compito fermo restando il suo ovvio diritto di commentare ed esprimere giudizi in merito; rispondo ad Albertazzi e attraverso lui anche ad Ivo Chiesa (cui per altro ho fatto pervenire copia integrale della mia nota) per spiegare il perché della mia insolita nota. Non ho bisogno di accordare che durante le prove, che si svolsero nel clima di severa ricerca a me proprio e da Giorgio felicemente e acutamente condiviso (prima ragione per tacerne tante altre) del mio esplicito riconoscimento di "prezioso collaboratore" che non ho visto riportato dal giornale e forse ignorato da Albertazzi, sono stati variamente discusse diverse scene del dramma. Ho poi mandato ad Albertazzi la mia nota integrale la cui lettura lo avrebbe dissuaso per lo meno dalle goliardiche osservazioni contro il Costa professore e maestro, oltre che "ultimo regista signore" come se l'essere ultimo comportasse l'avvento del regista cafone…

Visto che i giornali non avevano riportato integralmente la mia nota, forse trasmessa solo parzialmente dalle agenzie Ansa e Italia, mi sono preoccupato di farla pervenire ai maggiori interessati nella sua forma originale. Forse la risposta di Albertazzi su queste colonne è apparsa prima ancora che la nota integrale fosse nelle sue mani altrimenti credo si sarebbe espresso con altra cordialità senza il voluto distacco che non ha mai caratterizzato le nostre prove che non esito a definire esaltanti svoltesi come si sono in una atmosfera di acuta e ammirata collaborazione. Mi spiace che Albertazzi abbia scelto il partito di assumersi tutta la responsabilità dei tagli, anziché porlo come pur crede a confronto vincente con l'autore e con il resp. Ciò può piacergli e persino lusingarlo ma se ben riflette non è atteggiamento degno di un uomo che ha ormai raggiunto responsabilità culturali che non sarebbero da scambiare con la stravaganza brillante dell'enfant prodige, quale in piena e luminosa maturità mi pare preferisca mostrare pretendendo per uno scarto di due o tre lustri passare per rappresentante di altre generazioni e di altre culture. A rischio di insistere sulla non certo disprezzabile taccia di professore mantengo che la cultura non può distinguersi da civiltà e questa esige che non si neghi il diritto all'autore di farsi conoscere (quando si fa tanto di portarlo alla scena) per quel che ha inteso dire. Altro sarebbe stato il caso se dei maggiori tagli del testo si fosse parlato durante le prove come si è fatto per alcuni parziali o se a deciderli fosse stato l'autore stesso. Purtroppo i tagli non sono stati voluti per ragioni estetiche e per ciò a subirli non è stato solo l'autore e il sottoscritto ma anche l'interprete maggiore che perciò, forse spiegabilmente, preferisce addossarsi tutta l'iniziativa rivendicando diritti che può prendersi. (Ma così si continua per amor di polemica a dirsi pertinentissime impertinenze). Meglio sarebbe una cortissima messa a punto che non indulgesse per nulla a pettegolezzi. Potrebbe cominciare proprio da questo finale essenziale).

Mi limito a rispondere a quanto G. Alb. ha scritto su queste colonne anche se non so ciò che può aver aggiunto o anche, spero, corretto alla televisione in presenza di M. Luzi, con l'approvazione del quale ho affidato la mia nota, purtroppo non integralmente trasmessa, alle Agenzie Ansa e Italia. In essa nulla avrebbe dovuto trovare G. Alb. nei suoi riguardi che potesse riuscirgli sgradito. Non attribuivo a lui, che naturalmente lodavo come interprete e collaboratore, l'iniziativa della

La tensione quasi oratoriale della messa in scena allestita da Costa, che è espressione della ricerca di purezza nella dizione e tentativo di estrema messa in rilievo della parola poetica, è accolta in uno spazio dal colore latteo e di materiale plastico, pronto a modificarsi in base alle diverse dislocazioni ambientali delle scene («un serpente piumato che si è presentato all'inizio come mostro metaforico e metafisico, e che si scinde nelle sue componenti di "arredamento", per tornare a essere, alla fine, idra o drago»[1]). I personaggi sembrano evaporare dietro nebbiose immagini letterarie: ma non, come sostiene Giorgio Prosperi, perché Luzi sia caduto nell'equivoco di vedere nella poesia in teatro un

---

soppressione di una importante anzi essenziale scena, perché non gli spettava. Che G. Alb. abbia poi voluto assumersela ciò vuol dire che anziché ammettere di aver subito la decisione della direzione del teatro di Genova come ha dovuto subirla con lui M. Luzi ed io, egli preferisce passare per promotore: ciò lo presenta come vincente in un confronto in cui avrebbe fatto meglio (avendo raggiunto in piena e luminosa maturità responsabilità culturali) ad accettare anche lui un ruolo non consenziente. La riunione in cui (il 1° Maggio '83) mi fu proposta la soppressione di questa e di altre scene, cui solo per la minima parte che poteva passare per mia ambizione professionale mi vide assolutamente contrario come restai contrario anche alle insistenze reiteratemi il giorno stesso della prima. La scena fu mantenuta integralmente così alla prima di Firenze come a quella di Genova senza alcun sensibile inconveniente. Fu solo profittando di una mia partenza per l'estero che fu decisamente soppressa mentre ero nell'impossibilità d'intervenire immediatamente. Appena invitato alla ripresa di quest'anno feci nota la mia opposizione e se non ritirai il nome dal cartellone, come G. Albertazzi lamenta io non abbia fatto fu perché la mia responsabilità nella realizzazione dello spettacolo lascia sufficienti ragionevoli margini di responsabilità a tutti gl'interpreti e collaboratori e perché ritengo che, anche sotto il peso della menomazione resta un lavoro la cui efficienza sarebbe impossibile negare e che mai potrei rinnegare per quel che ne avanza. Per il bene e per il male mantengo le mie proprie responsabilità. Respingo le responsabilità che altri nel mio lavoro ha creduto indebitamente assumersi al mio posto e mantengo le mie proprie, per il buono e meno buono giudizio che la critica potrà farne, per la consueta limpidezza di operato e per vero rispetto dei diritti dell'autore, che, quelli sì, non si possono confutare che rinunciando ad assumersi il carico dell'opera. Oltre all'amicizia dell'autore mi resta di questo "Rosales" l'esaltante atmosfera delle prove che pur nelle cordiali e appassionate discussioni non turbò mai alcun equivoco o malinteso». O. COSTA, *Quaderno 33*, 12 aprile 1984.

[1] TOMMASO CHIARETTI, *E nel Messico anni '30 Don Giovanni è sicario di Trockij*, «La Repubblica», 4 maggio 1983.

fascinoso 'mantello' da porre sulle toppe di Arlecchino. Per il critico, infatti, il teatro di poesia è «Arlecchino stesso nella sua stolida e infelice umanità», mentre Luzi, pur intuendo questo assunto, si fermerebbe «a meditare, cioè a tessere il mantello del re»[1]. Piuttosto, come rileva acutamente Enzo Siciliano[2], l'opera di Luzi, come prima *Murder in the cathedral*[3] di Eliot, sarebbe esemplare di quel modello di teatralità novecentesca cui Fergusson applicò la definizione neo-aristotelica di «tragedia quale imitazione d'un'azione»[4]. I lavori che per Fergusson tentano di gettare le basi per una teoria contemporanea del dramma moderno, espressione dei «nostri tempi confusi», sono *Le rappel à l'ordre* di Jean Cocteau[5], la prefazione del 1930 (in realtà del 1925) ai *Sei personaggi in cerca d'autore* di Pirandello[6] (per il critico importante quanto lo stesso dramma) e, infine, *Dialogue on Dramatic Poetry* di Eliot[7], l'autore più compiuto e paradigmatico. Proprio nell'*Assassinio nella cattedrale* (altra celebre regìa costiana[8]) si realizzava quella

[1] GIORGIO PROSPERI, *In «Rosales» Don Giovanni contro Trotzskij*, «Il Tempo», 12 aprile 1984.
[2] ENZO SICILIANO, *Mito e realtà storica in un processo mentale*, «Corriere della Sera», 12 aprile 1984.
[3] THOMAS STEARNS ELIOT, *Murder in the cathedral*, op. cit.
[4] FRANCIS FERGUSSON, *Idea di un teatro*, traduzione di Raoul Soderini, Milano, Feltrinelli, 1957, p. 274 (*The Idea of a Theatre*, Princeton, Princeton University Press, 1949).
[5] JEAN COCTEAU, *Le rappel à l'ordre*, Paris, Stock, 1926 (ID., *Il richiamo all'ordine*, a cura di Paola Dècina Lombardi, Torino, Einaudi, 1990).
[6] L. PIRANDELLO, *Come e perché ho scritto i «Sei personaggi»*, «Comoedia», 1 gennaio 1925; ora in ID., *Maschere nude*, a cura di Alessandro D'Amico, vol. II, Milano, Mondadori, 2004.
[7] THOMAS STEARNS ELIOT, *A Dialogue on Dramatic Poetry*, introduzione a JOHN DRYDEN, *Essay of Dramatick Poesie*, Londra, Etchells & Macdonald, 1928.
[8] Costa curò la regìa di *Assassinio nella Cattedrale* in due occasioni. La prima volta fu nel 1957, produzione Teatro Piccinni di Bari, assistente collaboratore Andrea Camilleri, scene e costumi di

specifica declinazione dell'azione drammatica che più che realizzata è enunciata via via dai personaggi. Essi, commentando ciò che hanno fatto o hanno intenzione di fare, riducono sostanzialmente i dialoghi a didascalie della realtà. I personaggi appaiono in tal modo come sfigurati e, nel caso di *Rosales*, osserva Siciliano, sembrerebbero incollati «alle quinte del palcoscenico», sottraendo alla parola la possibilità di manifestarsi quale «gesto vivo»[1]. Osservazioni opposte a quelle di Roberto De Monticelli per cui, invece, la testimonianza di Luzi sarebbe finalmente chiarificatrice, dopo tanta confusione, di quello che si può intendere oggi per 'parola a teatro': «una parola, cioè un grumo di immagini, che, nascendo dall'interno dell'azione e dal profondo dei personaggi, determini l'una e gli altri»[2].

Se le considerazioni di Siciliano, reclamanti una maggiore incisività d'azione nella drammaturgia luziana, in parte sono condivisibili, la questione, in realtà, potrebbe anche essere interpretata da un altro punto di vista. Il fatto che, come già è stato rilevato a proposito

---

Valeria Costa, musiche di Roman Vlad, con Salvo Randone, Andrea Checchi, Giuseppe Mancini, Antonio Meschini, Sandro Ninchi, Giancarlo Bonuglia, Gianni Diotaiuti, Carlo Alighiero, Neda Naldi, Vilda Ciurlo, Grazia Marescalchi, Isa Del Bianco, Vera Martini. Il regista riprese il dramma di Eliot nel 1965, produzione Teatro Quirino di Roma, scene e costumi di Tullio Costa, musiche di Roman Vlad, compagnia del Teatro Romeo con Antonio Crast, Bruno Cirino, Mino Bellei, Michele Kalamera, Mariano Rigillo, Massimo Foschi, Pietro Biondi, Romano Ghini, Pino Manzari, Payla Pavese, Nicoletta Languasco, Francesca Fabbi, Maria Teresa Bax, Romano Malaspina.

[1] E. SICILIANO, *Mito e realtà storica in un processo mentale*, cit.

[2] ROBERTO DE MONTICELLI, *Fra i diavoli del Messico Don Giovanni trova l'anima*, «Corriere della Sera», 4 maggio 1983.

del *Libro di Ipazia*, le opere di Luzi siano povere di azione e che tutto sia come suggerito o anticipato dalla parola deve essere letto facendo riferimento al principio primo della poetica luziana (e, allo stesso tempo, costiana), ossia la 'consustanzialità' di parola e azione. Per i due drammaturghi è addirittura la parola a generare l'azione e non viceversa, specie quando essa ha il respiro e la temperatura della poesia, intesa come tributo alla centralità dell'uomo che, non a caso, si palesa con maggiore ricchezza e profondità, come osserva lo stesso Siciliano, nella misura del monologo. In Luzi poi è particolarmente evidente, e anche auto-avvertita (si pensi al frequente ricorso a quella che lui stesso definisce «solitudine monologante»[1]), la tendenza che Szondi riscontra principalmente in uno degli artefici della 'morte e resurrezione' del dramma moderno, Anton Čechov. Se prima della crisi tardo-ottocentesca il monologo drammatico non si sottraeva per principio alla comunicazione, nei drammi čechoviani

> le parole sono pronunciate in presenza degli altri, non quando il personaggio è solo; ma sono proprio esse ad isolare chi le pronuncia. Così, quasi impercettibilmente, un dialogo inessenziale trapassa in una serie di soliloqui essenziali. Essi non

[1] M. LUZI, *Fu così che*, in ID., *Teatro*, op. cit., p. 101.

rappresentano monologhi isolati, inseriti in un'opera dialogica; in essi, anzi, l'opera nel suo complesso abbandona il piano drammatico e si fa lirica[1].

Questo fenomeno è, in effetti, chiaramente rilevabile in diversi episodi della drammaturgia luziana dove, accanto alla ricchezza di monologhi propriamente detti in cui il personaggio è solo in scena (come nel già considerato Pontormo di *Felicità turbate* o nel Costant di *Ceneri e ardori*), risalta una rilevante presenza di pseudo-monologhi che nascono per sospensione lirica dalla stessa struttura dialogica[2].

Per altri versi la figura emblematica di Čechov può risultare funzionale all'analisi del Luzi drammaturgo. È proprio azzardato raffrontare il sodalizio tra l'autore russo e il grande teorico/drammaturgo Konstantin Stanislavskij con il rapporto Luzi-Costa? Eppure, esulando dall'ovvia sproporzione di conseguenze che a livello planetario hanno avuto i due incontri, essi sono rappresentativi della ricchezza di acquisizioni e intuizioni teorico-pratiche offerte dalla collaborazione tra uno scrittore e un regista guidati da un movente comune. Per Fergusson, che ha giustamente rimarcato l'influenza internazionale e a lungo

[1] P. SZONDI, *Teoria del dramma moderno (1880-1950)*, op. cit., p. 28.

[2] Si veda, ad esempio, in *Libro di Ipazia* l'unico dialogo tra la filosofa e Sinesio oppure quello fra Sinesio e Gregorio. Emblematica l'ultima scena della prima parte del dramma dove, presenti tre personaggi, l'annuncio della morte di Ipazia è accolto da Sinesio con un monologo che lo isola e allontana, quasi proiettandolo nell'epoca de *Il messaggero* (seconda parte). Anche qui il dialogo tra Sinesio e Ione è occasione per una nuova 'chiusura monologante' dell'ormai anziano personaggio, che in questo caso ripercorre gli eventi accaduti ad Alessandria. Tale tendenza è inoltre riscontrabile nel personaggio di Rosales sia nella scena con Ester sia in quella finale con Alba.

termine del modello attorale elaborato dal Teatro d'Arte di Mosca, la tecnica teatrale di Stanislavskij è così strettamente legata alla drammaturgia čechoviana da non riuscirsi a distinguere chi tra i due uomini di teatro fornisse le linee guida più importanti. Ad accomunarli, come ricorda lo studioso, era la ricerca di «un atteggiamento ed un metodo che fossero meno angusti, più aderenti all'esperienza di quanto non fossero le espressioni stereotipate del teatro commerciale»[1]. Ancora più significativo e ambizioso appare l'obiettivo comune sotteso a tale percorso, ossia rendere capace l'attore di «creare quella espressione diretta e totale che è la radice della poesia, […] di scoprire la vita in ogni forma teatrale»[2]. Non è difficile scorgere in queste riflessioni molti degli elementi caratterizzanti le teorie costiane sulla messa in scena; d'altro canto lo stesso Fegusson rileva con quanta intensità le elaborazioni del Teatro d'Arte di Mosca abbiano ispirato il lavoro di Copeau che, come abbiamo già detto, è stato il principale maestro di Costa (come vedremo lo stesso Costa rileggerà la vicenda di *Hystrio* attraverso il difficile rapporto di Konstantin Stanislavskij col potere politico). Se alla lezione etica ed estetica del fondatore del Vieux-Colombier si devono i primi rilievi teorici sulla 'forma drammatica' e sul metodo mimico di Costa, a quest'ultimo Luzi stesso ha riconosciuto il merito di avergli introiettato

[1] F. FERGUSSON, *Idea di un teatro*, op. cit., p. 219.
[2] Ivi, pp. 219-220.

fiducia sulla qualità intrinsecamente drammatica della sua opera poetica e sulla possibilità di esprimersi in un genere che, pur connaturato alla sua ispirazione, inizialmente aveva stentato ad assumere pienamente la struttura che gli è propria.

In Luzi, come nella pratica scenica e pedagogica costiana, l'occulto della parola diviene azione. Il recupero della «parola vivente»[1] che scandisce il percorso di ricerca comune ai due autori ha senza meno raccolto molte delle intuizioni, a partire dal fondamentale sintagma comune 'parola vivente' e dalle riflessioni sul 'verso dell'uomo', dal già menzionato Teatro Rapsodico di Kotlarczyk e Wojtyła[2]. Le tesi del

[1] M. BOGGIO (a cura di), *Il corpo creativo. La parola e il gesto in Orazio Costa*, op. cit., p. 5.

[2] Wojtyła già all'età di otto anni si inserì nella vita di una compagnia teatrale con la mansione di suggeritore. Impegnato negli anni del liceo in spettacoli scolastici (in cui recitava sempre come protagonista), decise di iscriversi alla facoltà di filologia polacca per ottenere la necessaria preparazione culturale a quella che allora riteneva fosse la sua vocazione: essere attore. Durante gli anni dell'occupazione tedesca in Polonia fondò insieme a Kotlarczyk il Teatro Rapsodico. Il futuro papa prese parte a tutte e sette le rappresentazioni dei Rapsodici durante la guerra. Un aneddoto narra che un giorno, durante una rappresentazione che lo vedeva protagonista, i megafoni in strada annunciarono la terribile notizia della vittoria tedesca, ma egli, per nulla turbato, continuò a recitare superando con la sua voce i megafoni urlanti. Il lavoro di attore di Wojtyła terminò nel 1946 con l'ordinazione sacerdotale, tuttavia egli ha poi seguito a distanza gli sviluppi del Teatro Rapsodico e ed è stato il principale artefice della diffusione in tutto il mondo delle elaborazioni intellettuali del movimento attraverso quattro saggi critici, pubblicati tra il 1952 e il 1961 sul settimanale «Tygodnik Powszechny» sotto lo pseudonimo di Andrzej Jawien. Divenuto ormai cardinale, alla morte di Kotlarczyk (1978) tenne un'omelia nella quale rivelò: «Mieczysław Kotlarczyk pensava che la parola e il teatro fossero la mia vocazione, ma nostro Signore Gesù pensava che fosse il sacerdozio e in qualche modo giungemmo ad accettarlo» [GIOVANNI PAOLO II, *Jan Paweł II na ziemi polskiej* (Discorsi, Omelie), Città del Vaticano, Libreria Editrice Vaticana, 1979, p. 223]. Wojtyła fu anche drammaturgo. Scrisse il suo primo dramma, *David*, purtroppo perduto, a soli diciannove anni; al periodo di militanza tra i Rapsodici risalgono *Giobbe* e *Geremia* (entrambi del 1940). È del 1944 la prima stesura di *Fratello del nostro Dio* (completato tra il 1948 e il 1950), dramma su Adam Chmielowski, meglio noto come fratello Alberto, un artista (pittore e drammaturgo) polacco dell'ottocento che consacrò la sua vita alla cura dei poveri e che, nel 1983, sarebbe stato beatificato a Cracovia proprio da quel papa che era stato l'autore del dramma a lui dedicato. Nel 1960 compose *La Bottega dell'Orefice*; del 1964 (ma pubblicato sotto pseudonimo nel 1979 e quindi già dopo la sua

gruppo di ricerca teatrale polacco s'inscrivono naturalmente nelle riflessioni che sarebbero state accolte in una delle principali opere filosofiche del Wojtyła divenuto ormai pontefice, *Persona e atto*; di fronte a un'umanità che ha impiegato tutte le sue energie per possedere la conoscenza di ciò che sta fuori dall'uomo, è forte il richiamo a un recupero di quest'ultimo come interesse primario: «l'uomo […] deve essere incessantemente riscoperto»[1]. La parola poetica, con la sua capacità di far sentire la nostalgia e il desiderio dell'ineffabile (altro motivo potentemente costiano), appare ai Rapsodici l'unico mezzo per affermare un neoumanesimo che, oltre a mutare le coscienze, rivoluzioni la concezione contemporanea della scena attraverso una ridefinizione delle strutture e degli obiettivi del fatto teatrale stesso:

Distruggere finalmente le pareti del teatro, le strettoie dei canoni e degli schemi, delle convenzioni, in modo che niente limiti l'immaginazione dello spettatore, in modo che sia sufficiente una parola dell'artista sulla scena […] per condurre la platea in un altro spazio, in un altro tempo… Dare invece più ampio spazio alla musica in

---

elezione al papato) è, infine, il dramma *Raggi di paternità*. Durante la guerra aveva tradotto, inoltre, l'*Edipo re* di Sofocle. Ricordiamo pure che nel 1999 il papa scrisse la *Lettera agli artisti*, dedicata «a quanti con appassionata dedizione cercano nuove "epifanie" della bellezza per farne dono al mondo nella creazione artistica». Riferendosi all'artista come immagine del Dio creatore, Giovanni Paolo II invitò a fare dell'arte della parola scritta e orale lo strumento-scandaglio del mistero dell'uomo (ID., *Lettera del Papa Giovanni Paolo II agli artisti*, Città del Vaticano, Libreria Editrice Vaticana, 1999).

[1] GIOVANNI PAOLO II, *Persona e atto*, saggio introduttivo di Giovanni Reale; saggio integrativo di Tadeusz Styczeń; revisione della traduzione italiana e apparati a cura di Giuseppe Girgenti e Patrycja Mikulska, Milano, Bompiani, 2001, p. 77.

modo che sottolinei l'atmosfera e le impressioni, […] ma più di tutto che sia di servizio alla Parola. Perché è quest'ultima la cosa più importante nel teatro[1].

La prospettiva poetica si ricollega, inoltre, nella problematica personalistica affrontata dai Rapsodici, al concetto di meraviglia (funzione dell'intelletto per Wojtyła), meraviglia suscitata dalla persona umana che «genera, come è noto, il primo impulso conoscitivo»[2]. La parola poetica, nutrita dalla meraviglia suscitata dall'uomo, origina una serie di quesiti ma anche di proposte risolutive per cui è possibile avviare un processo di ripensamento sul nostro essere nel mondo, soddisfacendo una prioritaria esigenza esistenziale: «l'uomo non può perdere il posto che gli è proprio in quel mondo che egli stesso ha configurato»[3].

La ricerca estetico/teorica di Luzi e Costa, condotta insieme e individualmente, parte dalla medesima consapevolezza del dovere per l'artista di contribuire al ritorno alla priorità della persona, restituendo al teatro stesso quel ruolo primario ricoperto da millenni nelle comunità umane e che troppo raramente, oggi, esso è in grado di rivendicare. Le meditazioni dei due sul teatro e sulla poesia, nate dalla stessa spinta etica e dalle analoghe esigenze spirituali che hanno contraddistinto i

[1] M. KOTLARCZYK - K. WOJTIŁA, *O Teatrze Rapsodycznym*, op. cit., p. 76, in K. WOJTIŁA, *Il Teatro Rapsodico. Articoli e lettere*, op. cit.
[2] K. WOJTIŁA, *Persona e atto*, op. cit., p. 77.
[3] *Ibidem*.

Rapsodici, riaffermano con forza l'insostituibile contributo sociale del teatro quale strumento per tornare a riflettere sull'uomo, a coltivare la filosofia della persona. Per Costa, convinto che 'il verso dell'uomo' sia il senso del suo percorso e di tutta la sua vita, non fu dunque difficile scoprire nell'umile messaggio luziano e nel suo «teatro di rivelazione, manifestazione di un profondo della coscienza attraverso il linguaggio poetico», un interlocutore esemplare per raggiungere quelle «forme ideali che vagheggiamo nelle sollecitazioni che andiamo facendo per un teatro che, essendo di poesia, sia perciò veramente nuovo e teatro»[1].

[1] O. COSTA, *Il fascino poetico dell'ambiguità* (conversazione con Orazio Costa Giovangigli a cura di Aldo Viganò), in M. LUZI, *Rosales* (Edizioni del Teatro di Genova), op. cit., p. 164, 162.

Hystrio

Svolgere l'analisi del terzo dramma di Luzi significa confrontarsi da un lato con i limiti che, in parte, lo rendono opera meno risolta rispetto ai due precedenti capolavori, dall'altro con un consolidamento di tematiche che, ancorché ampiamente travisate dalla non ricca bibliografia critica, afferiscono nuovamente alla meditazione sul tragico contemporaneo. L'autore le svolge, significativamente, all'interno della dimensione metateatrale, caratteristica quest'ultima che fa di *Hystrio*, inoltre, un importante documento antropologico. La scelta della metateatralità è nuovamente indizio dell'attenzione riservata dal poeta alla pratica scenica e in particolar modo all'arte ineffabile e misteriosa ma, nonostante questo, carnalmente materica della recitazione.

Hystrio è pubblicato nel 1987. In realtà, come abbiamo potuto rilevare dai quaderni in cui Costa annotò le prime riflessioni sul dramma, il testo doveva già essere stato composto sul finire del 1984 (gli appunti del regista sono datati 29 gennaio 1985). Stando a quanto dichiaratoci da Giorgio Albertazzi (e confermatoci da Sebastiano Lo Monaco, che avrebbe ricoperto il ruolo Hystrio nel primo allestimento dello

spettacolo) l'opera fu scritta per lui, anche se egli non ne fu mai l'interprete. E in effetti non è difficile credere che la personalità esuberante dell'attore toscano sia potuta essere l'impronta su cui Luzi ha modellato il suo, in fondo titanico nonostante le nevrosi e debolezze, protagonista. Hystrio è l'unico personaggio del dramma a non avere un nome proprio poiché dal suo primo apparire, con un monologo malamente interrotto dal pubblico, si presenta come l'attore per eccellenza, *hystrio* appunto, declinante in se stesso le due opposte categorie dell'interprete romantico-decadente, osmoticamente identificato con il personaggio, per cui è inscindibile il binomio arte-vita, e di quello pirandelliano, convinto dell'irriducibilità dell'esistenza alla rigidità della maschera (cui si unisce, tuttavia, la coscienza della maggiore autenticità del teatro sulle tavole di legno rispetto a quello recitato ogni giorno negli interni borghesi).

Hystrio è appunto il 'Grande Attore' di un paese dell'est Europa, dove si stanno vivendo gli ultimi annaspamenti di una decennale dittatura politica, quella di Berek. L'ormai vecchio despota è oggetto di una congiura ordita da Sergio Malik, suo giovane uomo di fiducia, insieme con alcuni emissari di paesi stranieri. Il progetto sovversivo di Sergio è significativamente ben lontano da una presa di potere violenta: l'esautorazione del capo dovrà avvenire solo dopo la sua

«mummificazione», il suo svilimento. Strumento per l'attuazione del proposito è un mediocre dramma sulla storia dell'imperatore romano Tiberio che, interpretato dal primo attore della scena nazionale, dovrebbe trascinare con sé nella sua goffa, ridicola e farsesca autocelebrazione sia l'artista, ritenuto ribelle e pericoloso per il sistema, sia lo stesso Berek. Hystrio, consapevole del movente politico nascosto dietro il progetto spettacolare, temporeggia sulla sua decisione di mettere in scena *Tiberio*, ma sarà poi l'incontro e l'innamoramento per Giulia, figlia del dittatore Berek, a convincerlo definitivamente della necessità di vivere fino in fondo il suo ruolo di difensore della libertà dell'arte contro le costrizioni politiche, rifiutando l'insulsa messa in scena. Berek nel frattempo smaschera, pur senza intervenire, il piano di Sergio che, fermo nei suoi propositi, decide di far uccidere Hystrio per eliminare quella che ritiene essere una delle maggiori minacce al consolidamento del nuovo potere politico e, ma solo in piccola parte, al coronamento del suo amore per Giulia. Ma mentre un commando della polizia di stato tende l'agguato all'attore fuori dal suo camerino, la giovane Giulia si lancia su di lui per proteggerlo e rimane uccisa. Il dramma termina con l'incontro tra Hystrio e il vecchio dittatore davanti al corpo della fanciulla e con l'annuncio del suicidio di Sergio.

L'opera, ancora una volta in versi, è caratterizzata da una struttura complessa essendo composta di un doppio prologo (in cui a parlare è prima una vecchia maestra e poi due voci, quella del *Sì* e quella del *No*), e da quattro tempi (ognuno dei quali scisso in quattro scene) su cui s'inseriscono due cori che commentano l'andamento e i significati della vicenda, innescando una rete di opinioni contraddittorie in un clima di severa riflessività. L'intero sviluppo del dramma, se si fa eccezione per l'unica scena ambientata *en plein air* che vede protagonisti Hystrio e Giulia, è rimarcato da un clima, ancora una volta, di angustia, di soffocamento. Alternando le due ambientazioni del palazzo del potere e dell'edificio teatrale Luzi conferma un parallelismo, non certo originale, tra luoghi deputati alla 'messa in scena', contraddistinti entrambi da quel clima d'indeterminatezza, di nebbiosa perplessità che per il poeta è prerogativa del passaggio dell'uomo sulla terra e del vagare esistenziale, in particolare, dei suoi Ipazia, Sinesio, Rosales. Anche in quest'opera lo scenario non è chiaramente decifrabile: ci troviamo, come abbiamo detto, in un paese dell'est europeo. Lisa Rizzoli e Giorgio Morelli ipotizzano che Luzi si sia potuto ispirare alla dittatura del bulgaro Todor Zhivkov, al potere per più di trentacinque anni (tra il 1954 e il 1989), cui fu uccisa una figlia in circostanze misteriose[1]. Il parallelismo tra palazzo

[1] LISA RIZZOLI - GIORGIO MORELLI, *Mario Luzi. La poesia, il teatro, la prosa, la saggistica, le*

del potere e teatro è immediatamente esibito, nel prologo, dalla vecchia maestra, figura priva di specifici connotati (Luzi la definirà successivamente «una specie di parca»[1]) e presentata nell'atto di indottrinare una classe di alunni «immaginari».

VECCHIA MAESTRA

Di qua, monumentali, i pubblici edifici

dove è allogata molta gente,

[…]

E poi c'è il teatro, laggiù[2].

Quel teatro in cui, ripete ancora una volta l''esistenzialista' Luzi attraverso le parole di questo strano personaggio che appare solo a inizio dramma, si celebrano le vicende dei grandi della terra, «ma dei piccoli non si dice niente»[3]. La maestra esprime pure, introducendoci nel nucleo significante di *Hystrio* (centrale per il pensiero drammaturgico luziano), il timore per l'abbandono degli edifici sacri che oggi «sono morti, sono morti monumenti»[4] e in cui non è più ravvisabile la fascinazione potentemente evocatrice della Parola pronunciata a voce alta.

---

traduzioni, Milano, Mursia, 1992, p. 191.

[1] M. LUZI, *Per un omaggio*, in ID., *Teatro*, op. cit., p. 412.

[2] ID., *Hystrio*, in ivi, p. 203.

[3] Ivi, p. 204.

[4] *Ibidem*.

VECCHIA MAESTRA

Non si usa dire preghiere,

non si levano inni di lode.

[…]

Nessuno lo prescrive, nessuno

ne fa più esplicito divieto.

Semplicemente è dimenticato[1].

Alla «maestra perenne» si associano le voci di Sì e di No, attraverso cui si mostrano le opposte visioni del 'gran teatro del mondo', dell'esistenza quale rappresentazione, dove ognuno ha la sua piccola o grande parte seguendo un copione che è già stato scritto (poiché «la scrittura è scritta ma / la rappresentazione è necessaria»[2]) e del mondo quale luogo inesauribile di rinascita, in tutto estraneo alla possibilità della prescienza, per cui «nulla è fuori dell'avvenimento. […] / ciascuna cosa / rinasce dalla sua immagine, / è unica, e comincia da sé»[3]. Anche Luzi, come Eliot e Claudel, si colloca in tal modo nel numero degli autori moderni che hanno voluto affrontare il problema della nuova natura del coro tragico. La proposta luziana lo riduce allo scheletro essenziale. Collocato solo in punti chiave della vicenda, esso assolve una funzione nuova;

[1] Ivi, p. 203.
[2] Ivi, p. 205.
[3] Ivi, p. 206.

come osserva Giancarlo Quiriconi nella nota introduttiva al testo, diviene «voce dialogante, [che] porta in scena il contraddittorio, problematizza ciò che appare destinato ad una lettura univoca, insinua il dubbio»[1]. Successivamente, in *Ceneri e Ardori*, la dialettica tra posizioni opposte esplicitata nella scelta di 'nominare' le due voci che costituiscono il coro Sì e No, sarà attraverso le *dramatis personae* costituenti anch'esse il momento corale, chiamate Strofe e Antistrofe.

Il prologo, da considerarsi come un *trait d'union* con i precedenti quadri esistenziali sviluppati in *Libro di Ipazia* e *Rosales*, introduce la prima scena che descrive l'incontro, sulla cui segretezza e pericolosità s'indugia largamente nei versi, tra Sergio Malik e i rappresentanti internazionali del partito al potere. Il loro obiettivo è rispondere alla crisi politica con un nuovo regime che sappia sostituirsi all'accidia e all'ignavia, frutto di una lunga esperienza di governo, che a loro dire contraddistingue la figura del tiranno Berek (perché in realtà, e questo è un problema su cui come vedremo si soffermerà anche Costa, sono assenti all'interno del testo altri riferimenti al dispotismo di Berek, che è dittatore senza averne i connotati). L'operazione che gli emissari internazionali propongono a Sergio, ribattezzata «mummificazione del Capo», è così descritta:

[1] G. QUIRICONI, *Nota*, in M. LUZI, *Hystrio*, op. cit., p. 143.

SECONDO EMISSARIO

[…]

È stata applicata molte volte.

Non rimuovere, che è sempre drammatico,

ma esautorare senza pericolose scosse

e crisi che il nemico aspetta…[1]

Siamo di fronte a una nuova dichiarazione d'impotenza, d'impossibilità per il tragico di erompere in uno scontro tra forze agoniche, costretto com'è a ripiegarsi in una lenta, ma nonostante tutto fertile, consunzione. Lo svuotamento dell'autorità di Berek sarebbe dovuto avvenire facendo leva sulle sue vanità e trascinandolo nel ridicolo, «veniale come colpa, ma inesorabile»[2]. L'unico elemento capace di lusingarlo facendolo uscire dal torpore che sembrebbe prerogativa degli ultimi suoi anni al potere è una «specie di tragedia» sull'imperatore romano Tiberio, composta da un non meglio specificato «frusto uomo di penna». L'opera in questione risponde all'esigenza di riabilitare l'incompreso personaggio storico con cui si autoidentificherebbe lo stesso Berek, che volle e seppe sacrificare il proprio potere chiudendosi più di una volta durante la sua esistenza nell'esilio e nella solitudine. Non è chiaramente leggibile una dichiarata

[1] M. LUZI, *Hystrio*, in ID., *Teatro*, op. cit., p. 212.
[2] Ivi, p. 214.

volontà da parte di Luzi di intervenire sulle complesse questioni storigrafiche legate all'imperatore romano. Ponendo la questione attraverso l'espediente dell'opera teatrale, Luzi dimostra di ritenere necessaria una riconsiderazione della figura, invitandoci, conseguentemente, a una corretta interpretazione delle accuse di assolutismo e lussuria rivolte a Tiberio dagli *Annales* tacitiani, altissima fonte che, tuttavia, andrebbe sempre storicizzata. La tragedia su Tiberio, che sarebbe dovuta essere un'autocelebrazione rinvigorente le linfe del consenso popolare, sarebbe diventata, grazie all'intervento dei congiurati e dell'attore Hystrio, espressione del discredito dell'imperatore romano e, conseguentemente, del suo doppio contemporaneo Berek, provocando una «scossa salutare» risanatrice del sistema dittatoriale.

Hystrio ci viene presentato dalle parole di Sergio come «un vanitoso attore, molto megalomane», e in effetti al suo primo apparire sembra dotato di una personalità strabordante, continuamente pronta a sconfinare rovesciando sugli spettatori la sua ricca animosità. Con la sua verbosità irrefrenabile, egli, prima di dare il via allo spettacolo (scopriremo nella scena successiva che si tratta dell'*Edipo re* di Sofocle), si lancia in un prologo-monologo durante il quale rivendica il ruolo centrale e per certi aspetti insostituibile dell'attore nelle comunità umane:

HYSTRIO

[…]

Sciorno? – Detto da me non potete non intenderlo

che cosa significa – significa stupido.

Non potete non intenderlo, tutte le lingue,

il detto e l'indicibile

diventano per opera mia comprensibili[1].

Esibisce, senza alcun timore di contraddirsi, la sua doppia natura di uomo che dona il suo essere ai fantasmi dei personaggi, «bucce d'uomini» come «Antonio, Agamennone, Riccardo, […] Vania»[2], e che al contempo è visitato dall'anima di quegli stessi personaggi che lo abitano per materializzarsi e 'riconoscersi'. Un sentimento di onnipotenza che, confrontandosi con il vuoto delle coscienze di una società in cui gli uomini sono ridotti, come sostiene l'attore, a vivere in celle, a nutrirsi di sbobbe mortifere per volere di «despoti dispotizzati essi stessi»[3], si manifesta in una provocatoria dichiarazione:

HYSTRIO

Sono io, io che sciolgo e annodo il filo di tutte le maschere.

[1] Ivi, p. 216.
[2] Ivi, pp. 216-217.
[3] Ivi, p. 217.

Sono io lo spettacolo, questo! e questo è lo spettacolo degli spettacoli.

Concludete, dunque: chi sono io?

Chi è Hystrio? Su, coraggio. Hystrio è dio[1].

Precedentemente ci siamo riferiti a *Hystrio*, in particolare a proposito dell'aspetto metateatrale dell'opera, come a un documento antropologico, testimone di un momento particolare della storia della cultura italiana non solo teatrale. Lo si diceva in base a una suggestione piuttosto vivida evocata dallo scontro tra il protagonista luziano e uno spettatore che interviene bruscamente a interrompere il suo monologo. L'aggressivo intervento del pubblico suscita nell'attore una reazione altrettanto violenta sfociante nella riflessione sull'incapacità della società contemporanea di formare l'individuo alla comprensione della parola, di educarlo all'ascolto del verbo.

HYSTRIO

Chi osa interrompermi? Chi osa darmi ordini?

Dov'è la bestia verminosa

che mi attraversa la strada e intende

col suo latrato tagliarmi la parola?[2]

[1] *Ibidem*.
[2] Ivi, p. 218.

Le accuse di Hystrio allo spettatore, dominato da un «padrone» e definito «vecchio rincretinito tirannizzato dalla tirannide», somigliano, pur nella minore veemenza di toni, alle dichiarazioni rilasciate da Pier Paolo Pasolini durante il dibattito al Teatro Gobetti di Torino del 29 novembre 1968, svoltosi in occasione dell'anteprima di *Orgia*. Molti furono i punti rilevanti su cui Pasolini si soffermò in quell'occasione, ma uno ci sembra rievocato nella scena appena affrontata, quasi Luzi avesse voluto esprimere attraverso essa la sua opinione su una questione delicata come quella legata ai rischi provocati dalle pressioni della cultura di massa sulle coscienze etiche ed estetiche degli individui. L'assunto da cui parte Pasolini, e che tanto clamore suscitò nei presenti al teatro torinese, è che «la cultura di massa è una cultura che rende solitamente incapaci i suoi appartenenti a comprendere la parola»[1]. La mancata attitudine a intendere la parola (che ha come conseguenza, talvolta, l'intervento invadente dello spettatore durante la messa in scena, atteggiamento duramente contestato da Pasolini in quella stessa occasione e che, come si è visto, Luzi ha voluto rendere protagonista di questo episodio di *Hystrio*) è espressione per il Pasolini, come per lo stesso Luzi, di una tirannide prima che dei corpi delle menti, non necessariamente legata alla condizione storica di una dittatura. Pasolini

[1] P.P. PASOLINI, *[Dibattito al Teatro Gobetti]* (1968), in ID., *Teatro*, op. cit., p. 339.

osserva infatti che l'individuo «in una società repressiva non ha gli strumenti, non ha fatto le scuole necessarie per capire la lingua della poesia»[1]: e una società in cui si alimenta la cultura di massa è per ciò stesso antidemocratica. Ecco perché riteniamo fuorvianti i numerosi rilievi critici effettuati a proposito di *Hystrio* come espressione della pomposa artificialità dell'arte teatrale cui si opporrebbe solo in ultima istanza l'individualità del protagonista. Questi, sorretto dall'amore, vince la battaglia della verità contro la finzione: si veda, ad esempio, la considerazione di Quiriconi per cui nella figura di Hystrio, personaggio «volitivo e umorale», finzione scenica ed esistenza s'intersecherebbero, si confonderebbero «fino a risolversi in una sostanziale privazione di vita»[2]. Luzi, al contrario, fa propria, soprattutto attraverso il suo splendido personaggio, la sacralità dell'universo teatrale e la sua irriducibilità allo stereotipo della cultura di massa; e lo fa in termini che ancora una volta ci ricordano le riflessioni pasoliniane:

> il teatro, per sua natura, per sua definizione, non potrà mai essere, anche se accademico e ufficiale, medium di massa. Perché non lo consente la sua natura stessa, perché non può essere prodotto in serie: ogni volta che si ripete l'evento teatrale ci sono degli attori in carne ed ossa, con le loro bocche, e c'è il pubblico in

[1] Ivi, p. 345.
[2] G. QUIRICONI, *Nota*, in M. LUZI, *Hystrio*, op. cit., pp. 144-145.

carne e ossa, con le sue orecchie. È un fenomeno che sfugge alle regole condizionatrici della cultura di massa[1].

Nel dramma gli episodi a questo punto si succedono secondo una scansione cinematografica. Sono infatti repentini i mutamenti scenici che alternano, alla maniera shakespeariana (si veda il *Riccardo II*, di cui, come abbiamo già visto, Luzi ha approntato una felice traduzione), i due piani dei congiurati e delle vittime. La successiva parentesi epico-narrativa, sviluppata attraverso un breve dialogo tra le due inservienti di Hystrio, ci rivela alcune vicende del passato dell'attore (in particolare il doloroso fallimento di un amore che quasi lo aveva fatto impazzire) e ci introduce alla corte della «figlia del principe» (principe o despota?) Giulia.

Al suo primo apparire la giovane, di cui ignoriamo inizialmente l'identità (il suo status sarà svelato solo dopo una lunga serie di battute), pervade della sua irrequietezza e vivacità l'intera scena, soggiogando gli interlocutori e inducendoli a sottomettersi ai suoi desideri-capricci. Tra questi l'auspicio di conoscere il primo attore della nazione. Per Giulia Hystrio è solo un nome ma per l'amico Cosimo è, al contrario, quasi un essere miracoloso per il prodigio e la perfezione raggiunti dalla sua arte.

[1] P.P. PASOLINI, *[Dibattito al Teatro Gobetti]* (1968), in ID., *Teatro*, op. cit., p. 347.

È interessante notare l'analisi squisitamente tecnica che viene effettuata della metodologia recitativa di Hystrio.

COSIMO

[…]

Non si recita

addosso come altri, non batte

a vuoto

il sonoro recipiente

della sua cassa toracica. È attento

alla poesia, scende

nella sostanza[1].

In questo breve giro di versi non possiamo non risentire l'eco di Stanislavskij, di Copeau, di Costa. Discontinuo risulta tuttavia il passaggio, svolto nell'arco di poche battute, in cui la ragazza esprime l'aspirazione irrinunciabile a conoscere l'attore («Io quel genio che dici devo conoscerlo»[2]), dopo aver poco prima manifestato la noia del doverne sentire parlare (l'episodio si era aperto con una dichiarazione della ragazza in cui è evidente il disinteresse per il «famigerato Hystrio»). In questa scena è indagato pure il rapporto Sergio-Giulia. Luzi

[1] M. LUZI, *Hystrio*, in ID., *Teatro*, op. cit., p. 225.
[2] Ivi, p. 226.

lascia intuire che l'uomo fosse cresciuto con la giovane ma avesse in seguito accantonato la spensieratezza e la gioia che ancora abita nell'animo di lei e degli altri amici 'di corte' per assumere gli alti incarichi per cui è diventato il capo della congiura contro il tiranno.

La seconda apparizione di Hystrio è nuovamente articolata attraverso un lungo monologo tutto rivolto a prendere le distanze da quel «pastone immondo» su Tiberio che, con insistenza, gli viene proposto dal Palazzo. L'attore rivendica la sacralità del teatro che da nulla può essere contaminata e lo rende inviso e nemico a molti: «morirai, teatro, prima che ti comprendano»[1]. Hystrio è chiaramente consapevole della 'trappola' nascosta dietro la proposta di mettere in scena un volgare dramma che riabiliterebbe la figura disonorata dagli storici dell'imperatore Tiberio, specie se dietro il personaggio si nasconde una condizione esistenziale riferibile allo stesso Berek, che

HYSTRIO

[…] Si porta la croce di un'infame
impopolarità e procede
lungo il suo calvario
per il bene pubblico, poveraccio,
e anche per l'austera missione politica

[1] Ivi, p. 240.

a cui si sente chiamato e di conseguenza votato[1].

Dura è la requisitoria contro il potere politico, spadroneggiante sulla vitalità dell'arte per i propri fini meschini e che quasi vorrebbe far credere di onorarla impiegandola per una causa 'superiore'. L'attore precisa infine che il rifiuto, come si vede fermo sin dall'inizio e non ispirato successivamente dal neonato amore per Giulia, non sarà facile e che, soprattutto, non sarà dettato dalla sua razionalità. Esso in qualche modo sfugge al suo controllo poiché

HYSTRIO

[…] Viene dall'anima
e dal midollo della universa vita
che in me, incarnazione
mutevole, continua ed illusoria
si esprime[2].

Il motivo della libertà e inviolabilità dell'arte, centrale all'interno del dramma, è sviluppato attingendo nuovamente a temi già propri, ad esempio, del pensiero di Wojtyła, che si era riferito all'artista come immagine del Dio creatore investendo di un'aura sacrale l'arte della

[1] Ivi, p. 241.
[2] Ivi, p. 243.

parola, supremo scandaglio per discendere negli abissi dell'uomo. Indipendentemente da questo, non dimentichiamo, come fa notare Maria Antonietta Abenante[1], che Luzi si è formato in pieno regime fascista. Già in *Naturalezza del poeta*[2] egli aveva riflettuto sul binomio arte libertà e molti anni dopo, ripensando alla propria adesione all'ermetismo, affermerà come quella fosse stata, dietro l'apparente atteggiamento rinunciatario e d'introflessione, una militanza attiva a sostegno dell'indipendenza dell'arte:

[Ermetismo] è una definizione a posteriori per qualificare questa "stagione" che è di introversione e di ricerca nel profondo, anche nel linguaggio; cioè, sia nella psicologia che nella lingua. Certo non era facile e non invitava alla comunicazione, ma era una risposta all'epoca che vivevamo, vuota e volgare, del fascismo. Era, non tanto il concentrarsi a descrivere la realtà, a trovare la rispondenza col reale, certamente falsata e ripugnante, quanto la ricerca di un riflesso dell'esistenza, di ciò che viveva al nostro interno… […] No, non era una fuga dalla realtà. Anzi era un desiderio di non lasciarsela adulterare e falsificare fra le mani; era un richiamo al

[1] MARIA ANTONIETTA ABENANTE, *L'opera teatrale di Mario Luzi,* in DANIELE MARIA PEGORARI (a cura di), *Mario Luzi. Da Ebe a Constant. Studi e testi*, studi di Maria Antonietta Abenante, Vito Moretti, Daniele Maria Pegorari, Giancarlo Quiriconi ed Evgenij Solonovič, testi di Mario Luzi, bibliografia essenziale ragionata a cura di Daniele Maria Pegorari, Grottammare, Stamperia dell'Arancio, 2002, p. 55.

[2] M. LUZI, *Naturalezza del poeta*, in ID., *Naturalezza del poeta. Saggi critici*, a cura di Giancarlo Quiriconi, Milano, Garzanti, 1995.

potere dell'introspezione per ritrovare il senso e il peso delle cose, per ritrovare la vera sostanza dell'uomo.[1]

Il divino paradosso per cui nell'attore apparenza ed essenza coincidono fa di Hystrio una figura quasi demoniaca che, al solo udirne parlare, mobilita le coscienze e le irretisce. Così accade a Giulia, che confessa di essersene innamorata, alla maniera stilnovistica, senza neanche averlo incontrato, ma solo avendolo conosciuto 'per immagine' e 'per sentito dire'. La scena in cui si dichiara il tormento amoroso di Giulia è un dialogo con la nutrice Matilde. In essa l'elemento epico-narrativo prende nuovamente il sopravvento: il passato, com'era accaduto già con *Il Messaggero* e *Rosales* (dove, alla maniera di Ibsen, veniva riportato alla luce, esteriorizzato, attraverso il ritorno di un personaggio, nel primo caso Gregorio, nel secondo Ester), non è svelato progressivamente come accade nei drammi del grande autore norvegese che ne lasciava via via intuire tutta la minacciosa latenza gravitante sul presente. In Luzi il passato, schematicamente esibito, interrompe bruscamente lo sviluppo della vicenda e, nel caso di *Hystrio*, lo fa senza effettive conseguenze sul presente dei personaggi, risultando quindi inutile al fine di determinarne le azioni. Veniamo in tal modo a sapere che Giulia ha perso la madre

[1] M. LUZI - R. CASSIGOLI, *Frammenti di Novecento. Conversando con il poeta protagonista e testimone di un secolo*, op. cit., p. 37.

quando era molto piccola, che il padre, apparsole sempre come un vuoto simulacro nazionale, non è mai stato in grado di dimostrarle il suo affetto («la sua presenza non mi dava un padre / ma sciupava il desiderio di averlo», «l'immagine, il santino: ecco cosa vedevo / io, e cancellava l'uomo che talvolta c'era»[1]), che il passato è per lei «un artefatto bozzolo / più simile a una morsa che a un involucro»[2] da cui non riesce a liberarsi con le proprie ali. Giulia è dunque presentata come una giovane 'in fuga', una strenua combattente contro i limiti imposti dal suo passato e dalle leggi dalla convenienza, tutta rivolta verso il desiderio di riappropriarsi della propria essenza e aprirsi al mondo. In questo il suo atteggiamento interiore non è meno agonico di quello che contraddistingue il personaggio di Hystrio: non sarà Giulia a far «crepare la maschera di Hystrio, consentendogli di riconoscere in se stesso la vitalità e la trasformazione del suo essere»[3], come sostiene Maria Antonietta Abenante (e lo stesso Quiriconi) ma, com'è proprio dell'amore fra due individui, sarà reciproca la liberazione dei due personaggi, scatenata pur tuttavia proprio dal confronto con la disarmante purezza dell'arte quando, come nel caso di Hystrio, è vissuta quale espressione più profonda della propria umanità.

[1] M. LUZI, *Hystrio*, in ID., *Teatro*, op. cit., pp. 246-247.
[2] Ivi, p. 246.
[3] M. A. ABENANTE, *L'opera teatrale di Mario Luzi,* in D. M. PEGORARI (a cura di), *Mario Luzi. Da Ebe a Constant. Studi e testi*, op. cit., p. 58.

L'umanità che si riversa attraverso quella cassa di risonanza che è l'attore ammutolisce Giulia nel momento in cui si trova al cospetto di Hystrio, dentro il suo camerino, «la lurida baracca dell'istrione»[1]. E alla congenita prolissità dell'uomo risponde il 'silenzio parlante' della ragazza, che è già promessa d'amore e di reciproca appartenenza, lucidamente compresa da entrambi. D'altra parte la complementarità tra la voce e il suo tacere è motivo ampiamente presente in Luzi, che nell'osservazione di Hystrio per cui «il linguaggio è pari alla sua assenza»[2] sembra parafrasare il titolo e le riflessioni ospitate nel volumetto *Il silenzio, la voce*[3], ideale autobiografia per brani poetici in antologia e per commenti appositamente composti (letti, in occasione di una serata fiorentina dedicata all'autore, da Ilaria Occhini e Orazio Costa).

> Silenzio e voce non sono allora, non sono fondamentalmente contrapposti. […] Uno, la voce, si stacca dall'altro, il silenzio, ma aspira a ritornarvi; aspira anche a compenetrarsene, a farlo entrare nella vocalità come componente profonda. Probabilmente questo si verifica tanto più quanto il discorso inclina a una certa

[1] M. LUZI, *Hystrio*, in ID., *Teatro*, op. cit., p. 256.
[2] Ivi, p. 258.
[3] ID., *Il silenzio, la voce*, Firenze, Sansoni, 1984.

verticalità e la esige. Nella quale è da ravvisare forse quel tanto che permane della possibilità di preghiera[1].

La parola dunque si arricchisce di nuove componenti, è uno scrigno contenente in sé il germe del silenzio (si noti l'interessante riflessione di natura interpretativa legata alla vocalità), della preghiera, che oltrepassante per sua stessa essenza gli ego individuali approda a un sentire collettivo, e dell'azione.

Giulia, che confessa di aver pensato che talvolta la maschera di Hystrio «crepasse / per forza di una dura verità»[2], si consacra definitivamente all'amore per l'uomo:

GIULIA

[…] Ti aspetto
semmai quando
l'elica si spezza e il tuo gioco si interrompe,
e tu, ferito, sanguini
in fondo a qualche personaggio[3].

Il destino dei due è compiuto: un futuro che sarà, nuovamente, d'amore e morte, quasi che l'uno non possa esistere senza l'altra, poiché la vita è

[1] Ivi, pp. 13-14.
[2] ID., *Hystrio*, in ID., *Teatro*, op. cit., p. 258.
[3] Ivi, p. 259.

condannata ad avere come termine di paragone la morte. Limpida è la prospettiva cui volge da questo momento in poi il loro percorso esistenziale: «l'uno / e l'altro cerchiamo la nostra liberazione»[1]. Non è un caso che in questo ulteriore punto nevralgico della vicenda si manifesti un nuovo intervento del singolare coro luziano, declamato dalle due voci del Sì e del No, a seminare altri interrogativi sull'episodio amoroso appena trascorso. Se è lasciato nel dubbio che i due amanti siano coscienti o no del loro destino, forse compreso solamente da «chi li osserva / dall'alto del suo ponte», è certa la funerea premonizione di «una forza unica, / dura, che li trascina alla perdita»[2].

Il terzo tempo è inaugurato da una scena corale con protagonisti i giovani rampolli dell'alta società vicini alla figlia del dittatore Berek. Anche questa scena annacqua lo sviluppo della vicenda, ma il suo andamento quasi sticomitico è pur sempre funzionale alla definizione dei *rumores* che circolano intorno a Giulia, la cui visita al camerino del celebre Hystrio non è certo passata inosservata. I due innamorati godranno di un fugace incontro nell'unico episodio all'aperto con il quale Luzi completa il ritratto quasi agiografico, e immediatamente antecedente al sacrificio, di Giulia. Si susseguono numerosi i riferimenti, che riescono improvvisi e inaspettati per il lettore-spettatore, sulla

[1] Ivi, p. 260.
[2] Ivi, p. 262.

caratura infantile del personaggio femminile, e ciò avviene solo ed esclusivamente per voce di Hystrio: «piccola», «disarmatissima bambina», «adorata infanta»[1]; si ricorderà che la purezza infantile, come abbiamo visto, ricorre nel teatro luziano sempre in concorrenza con figure femminili salvifiche (Alba) e spesso condannate a una morte sacrificale (Ipazia, Santa Rosalia).

Una nuova incursione nel piano d'azione del complotto, seguita dalla severa asserzione del coro che rifiuta di farsi dicitore dell'ipocrisia visibile nelle azioni dei congiurati («La spicciola viltà, la miserevole bugia / non sono rappresentabili. / Questo vi dice il coro / offeso in dignità, / ferito nella sua linea»[2]), introduce la prima, tardiva, apparizione del dittatore. Come abbiamo anticipato, a parte certe rigidità del personaggio di Giulia, è il mancato sviluppo della figura di Berek a costituire il limite proprio di *Hystrio*, lacuna non secondaria poiché sul clima di terrore e dispotismo che avrebbe dovuto esercitare il capo supremo insiste il senso stesso della vicenda in oggetto che in tal modo rischia, invece, di svuotarsi e di combattere a vuoto. Lo stesso Carlo Bo ci pare cadere nell'equivoco di lasciarsi guidare più dalla definizione tirannica di Berek che dalle sue effettive prerogative di personaggio. Se per il critico egli condivide con gli altri 'tiranni' il modo di apparire in

[1] Ivi, pp. 276-277.
[2] Ivi, p. 284.

scena, «metà simboli, metà uomini crudeli: metà puri riferimenti alla nostra vicenda terrena, metà puri riferimenti alla categoria dei vizi e delle colpe»[1], a una lettura meno condizionata sembra al contrario attirare la solidarietà dello spettatore, che è indotto ad assistere ai tormenti di un individuo conscio di non essere temibile e, soprattutto, di essere anch'egli «dispotizzato». Di là, dunque, dalla definizione di despota prevale l'umanità di una figura che il suo autore ha voluto far dittatore ma che, in realtà, appare il più consapevole del grande pericolo nascosto dietro la «tirannide generalizzata» e disumanizzata in agguato sul «terzo millennio».

Nuovamente un personaggio luziano si trova a fare i conti col motivo esistenzialista (secondo l'analisi di Szondi) dell'angustia, quello che in termini luziani abbiamo ribattezzato 'drammaturgia della nebbia', 'del male dello spazio e del tempo'. Tutti pervasi di questo sentimento sono infatti i versi che avviano il monologo di Berek:

BEREK

Via, via tutti con le vostre delazioni e chiacchiere,

[…] Aria, aria.

Apri le finestre, lascia aperte le porte

[1] C. BO, *I tiranni di Luzi*, «Corriere della Sera», 3 maggio 1987, ora in ID., *Scritti su Mario Luzi*, op. cit., p. 112.

di tutte le sale e le camere e le anticamere.

Che l'aria circoli, che il sole ci faccia visita[1].

Tale costellazione esistenziale se, come abbiamo visto, può essere ricondotta alle influenze esercitate sul pensiero del Luzi poeta e drammaturgo dal movimento europeo che alla meditazione sull'esistenza deve il suo nome, può avere avuto un significativo punto di riferimento tutto italiano nei drammi di Ugo Betti. Per certi aspetti lontani, specie sul piano delle prospettive di salvezza che in Luzi risultano essere assai più salde di quanto appaia in Betti, i due autori sono accomunati da un ricorrere di temi e motivi che non a caso li ha resi successivamente due dei principali interlocutori dell'arte registica di Orazio Costa, rigidamente coerente nella scelta dei testi da mettere in scena[2]. Le loro poetiche sono caratterizzate, fra l'altro, dal frequente approdo alla dimensione purgatoriale che, piuttosto che essere confinata oltre la vita, è come assorbita dall'esistenza terrena. In Luzi la prospettiva purgatoriale si sviluppa in una condivisione di attese e ansie tra vivi e morti (poiché i vivi e i morti soffrono dello stesso tormento, travolti

[1] M. LUZI, *Hystrio*, in ID., *Teatro*, op. cit., p. 285.

[2] Già nel 1940, alla sua quarta regía, Costa mise in scena *Il Cacciatore d'anatre* di Betti. Contro il totale disinteresse mostrato dai capocomici di allora, scrive Silvio d'Amico, «il cocciutissimo Orazio Costa, lo mise in scena coi giovani della Compagnia dell'Accademia [d'Arte Drammatica]» (SILVIO D'AMICO, *Prefazione*, in UGO BETTI, *Teatro completo*, con prefazione di Silvio d'Amico e Achille Fiocco, Bologna, Cappelli, 1957, p. XIV). Successivamente Costa curò la regìa di *Vento notturno* (1945; 1951; 1979), *Lotta fino all'alba* (1948), *Spiritismo nell'antica casa* (1950), *L'aiuola bruciata* (1953), *Corruzione a palazzo di Giustizia* (1983).

dallo stesso «mulinare / di cenere e fiamme»[1]), come accade ad esempio nella lirica di *Onore del vero* che avrebbe ispirato la riscrittura teatrale del *Purgatorio* dantesco[2]:

> Poco dopo si è qui come sai bene,
> fila d'anime lungo la cornice,
> chi pronto al balzo, chi quasi in catene[3].

Quella profilataci da Luzi, alla stregua di ciò che accade in Betti, è una condizione esistenziale 'al confine'. Per Gaetana Marrone, nell'opera bettiana, l'uomo «è posto al *limine*, in una condizione esistenziale che si colloca tra lo stadio del prima (status edenico) e quello del poi (*post Christum natum*). […] In senso strettamente cristiano è la nostra situazione purgatoriale»[4].

Luzi e Betti condividono, tra l'altro, la ben nota accusa di antiteatralità o diremmo meglio, con le parole di Silvio d'Amico, di «compiacenza del verbo più che dell'azione; di condotta non sempre chiara, motivata, credibile», accuse queste, che «durante mezzo secolo abbiamo sentito fare sul conto di quanti autori hanno recato, sulle scene,

---

[1] M. LUZI, *Las animas*, in ID., *L'opera poetica*, op. cit., p. 235 (*Onore del vero*).
[2] ID., *Il Purgatorio. La notte lava la mente*, op. cit.
[3] ID., *La notte lava la mente*, in ID., *L'opera poetica*, op. cit., p. 252 (*Onore del vero*).
[4] GAETANA MARRONE, *La drammatica di Ugo Betti. Tematiche e Archetipi*, prefazione di Giuliano Manacorda, Palermo, Novecento, 1988, p. 23.

un accento inconsueto»[1]. È in *Corruzione al palazzo di Giustizia* (1942) e in *Hystrio* (ma anche nella Alessandria del *Libro di Ipazia*) che meglio possiamo cogliere i tratti significativi della consonanza tra i due drammaturghi. In quello che d'Amico ha definito «il più forte dramma apparso sulle scene in questo dopoguerra»[2] Betti, come poi farà Luzi, sceglie di mantenere l'indeterminatezza nella localizzazione degli avvenimenti, collocandoli in un contesto spaziale e umano in cui tutto ha sentore di marcio[3]. La corruzione ha avvelenato l'aria rendendola irrespirabile.

BATA

[…]

Però caro collega, voi siete testimonio, sono dei mesi che io lo vo ripetendo: qui occorre chiarire, luce, aria. Nel palazzo si respira un'aria pesante.

[…]

Ma soprattutto è la città, sapete? La città infame, infetta.[4]

A tale ambientazione somiglia molto l'«aria maligna» dell'Alessandria di *Ipazia*, accuratamente riprodotta in questo *Hystrio* che, come il

[1] S. D'AMICO, *Prefazione*, in UGO BETTI, *Teatro completo*, op. cit., p. XV.
[2] Ivi, p. XVII.
[3] Anche a proposito de *Il cacciatore d'anitre* (1934) Gaetana Marrone rileva il medesimo degrado ambientale: «tarli, muffa, polvere, ragnatele, hanno coperto» tutto. L'ambiente accusa i segni della corruzione e del degrado morale che caratterizzano il dramma (G. MARRONE, *La drammatica di Ugo Betti. Tematiche e Archetipi*, op. cit., p. 73).
[4] U. BETTI, *Corruzione al Palazzo di Giustizia*, in ID., *Teatro completo*, op. cit., p. 1090.

dramma di Betti, si concluderà con il sacrificio di una giovane vittima, incapace per la sua purezza di sopravvivere alla mostruosità del proprio presente (nel caso di *Corruzione al Palazzo di Giustizia* si tratta della figlia del più vecchio fra i giudici che, scoperta l'indegnità paterna, non resiste al crollo della sua fiducia in lui e si suicida). Se è vero che l'universo bettiano ci appare votato a un pessimismo meno esposto alla tentazione della speranza di quanto avvenga in Luzi, non dobbiamo però dimenticare, con d'Amico, che il precedente *Frana allo Scalo Nord* (1932) «s'era concluso con la parola: pietà»[1].

E, tornando a Berek, pietà per se stesso e per il futuro destino delle società umane, sembra chiedere lo pseudo-dittatore nel suo monologo. Continuando a essere animato dall'iniziale tensione claustrofobica e dopo aver confessato di rimanere incredulo di fronte all'eventualità di essere stato il creatore e il garante dell'ordine costituito e dell'apparato politico che lo circonda, il personaggio luziano espone una nuova versione dell'«enorme pupazzata»[2] pirandelliana (qui parafrasata in «generale bugiardata»). Nelle sue parole si percepisce l'eco di quelle

[1] S. D'AMICO, *Prefazione*, in U. BETTI, *Teatro completo*, op. cit., p. XVIII.

[2] «Quando tu riesci a non avere più un ideale, perché osservando la vita sembra un'enorme pupazzata, senza nesso, senza spiegazione mai; quando tu non hai più un sentimento, perché sei riuscito a non stimare, a non curare più gli uomini e le cose, e ti manca perciò l'abitudine, che non trovi, e l'occupazione, che sdegni – quando tu, in una parola, vivrai senza la vita, penserai senza un pensiero, sentirai senza cuore – allora tu non saprai che fare: sarai un viandante senza casa, un uccello senza nido. Io sono così» (L. PIRANDELLO, *Lettera alla sorella Lina del 31 ottobre 1886*, in GASPARE GIUDICE, *Luigi Pirandello*, Torino, UTET, 1963, pp. 94-95).

disperate meditazioni sull'esistenza di cui si fa portavoce Enrico IV, tragicomico protagonista dell'opera omonima (1921). Essenzialmente pirandelliane sono infatti le considerazioni di Berek:

BEREK

Dunque più di ogni altro mi mentisco

ma tutti si trovano d'accordo

a prenderla per buona questa frottola, perché conviene a tutti: agli amici non meno

[che agli avversari.

in una generale bugiardata, ecco dove arranchiamo.

Perché mi meraviglio? Pare la menzogna

un fondamento della storia. Forse della stessa vita[1].

La «famosa mascherata» di Enrico IV, condannata a rimanere imperitura, induce il personaggio a delle conclusioni che non possono non aver costituito un prototipo per il Berek luziano:

ENRICO IV

Questo, (*si scuote l'abito addosso*) questo che è per me la caricatura, evidente e volontaria, di quest'altra mascherata, continua, d'ogni minuto, di cui siamo i pagliacci involontarii (*indica Belcredi*) quando senza saperlo ci mascheriamo di ciò che ci par d'essere – l'abito, il loro abito, perdonateli, ancora non lo vedono come la

[1] M. LUZI, *Hystrio*, in ID., *Teatro*, op. cit., p. 286.

loro stessa persona. (*Voltandosi di nuovo a Belcredi*) Sai? Ci si assuefà facilmente. E si passeggia come niente, così, da tragico personaggio (*eseguisce*) – in una sala come questa![1]

Nella sua impotenza Berek riesce, col suo monologare, a montare un imprecisato gioco di sospetti, con l'allusione a un non ben identificato detentore del potere che appare frammentato in numerose figure, senza vólto e forse senza anima, capaci di mantenere in piedi il clima tetro e di soggiogamento delle coscienze che è proprio di *Hystrio*. Non a caso Costa, negli appunti presi dopo la prima non positiva lettura del testo, avanza l'ipotesi che data l'assenza di un reale tiranno («ma il tiranno dov'è? Contro chi è questa battaglia? Per ora non vedo»[2]) l''ambientazione politica' della vicenda possa essere ricondotta al clima che aveva contraddistinto la tirannia «forse veramente tremenda della Repubblica veneta, dove in fondo 'il' 'Uno' non c'era, ma 'i pochi' erano così organicamente cospiranti che non consentivano respiro alla individuale indipendenza»[3]. Il suggerimento costiano si presta, effettivamente, a motivare il ruolo non certo secondario dei cospiranti all'interno del dramma.

[1] L. PIRANDELLO, *Enrico IV*, introduzione di Guido Davico Bonino, Torino, Einaudi, 1993, p. 67.
[2] O. COSTA, *Quaderno 34*, 29 gennaio 1985.
[3] *Ibidem*.

Le ultime parole di Berek ci costringono a un salto temporale repentino. Nel suo inquieto monologare si fa infatti proclamatore degli orrori che il terzo millennio potrebbe riservarci. Un «duemila» in cui non ci saranno più uomini che si renderanno dittatori, per il semplice motivo che non saranno più gli uomini a detenere il potere. Egli diventa così il portavoce della peggiore visione distopica che la poetica luziana abbia mai espresso:

BEREK
Ma non è questo che vedo dal futuro emergere,
bensì qualcosa d'altro assai più temibile, un vuoto
al posto mio e degli altri come me,
un buco, un'assenza piena di anonima tirannide. È questo che vedo.
La potenza maligna delle cose prevarica, chi le decide non ha volto.
Non ha volto? Non c'è. Non c'è proprio.
Non *chi* ma *che cosa* le decide, questo sarà da domandarsi piuttosto[1].

Come si vede ci troviamo di fronte a una prospettiva che poco dista da quelle, terribili, dispiegateci dai maggiori esempi di letteratura distopica contemporanea. Il potere che non ha volto (o, piuttosto, non ha volto

[1] M. LUZI, *Hystrio*, in ID., *Teatro*, op. cit., p. 287.

umano) ‘minacciato’ da Luzi ben somiglia al Benefattore di Zamjatin[1] come al più celebre Grande Fratello di Orwell[2].

A questo punto il tempo della vicenda, diluito e in parte confuso dall’eccessivamente posticipata incursione del dittatore, deve giungere a una necessaria conclusione. L’azione subisce così una violenta accelerazione, supportata nuovamente da una scansione ‘cinematografica’ utile a consumare rapidamente la sequenza di dialoghi, più che di azioni, che porteranno alla morte di Giulia. In quel luogo ‘intermedio’ tra i due ‘teatri’ che è il camerino di Hystrio, la fanciulla comunica all’attore la decisione di allontanarsi dal paese per qualche tempo, tentando così di rendergli salva la vita. Il rifiuto di interpretare il *Tiberio*, unito alle voci circolanti sulla relazione con la figlia del dittatore, ha infatti messo l’uomo nel mirino dei sicari di partito. Come rileva con acutezza Hystrio, è giunto il momento della «rivolta» di Giulia: «anche la tua maschera è crepata»[3]. Per questo, osserva Guglielmo Pianigiani, sia Hystrio che Giulia sono da ritenersi in misura maggiore o minore personaggi ‘evolutivi’, essendo avvenuta in entrambi

[1] EVGENIJ IVANOVIČ ZAMJATIN, *We*, New York, E. P. Dutton & Company, 1924 (*Noi*, traduzione di Barbara Delfino, edizione a cura di Stefano Moriggi, Milano, Lupetti, 2007). Il romanzo fu composto in russo tra il 1919 e il 1921 ma pubblicato per la prima volta in inglese nel 1924. In Russia avrebbe visto la pubblicazione solo nel 1988, contemporaneamente alla pubblicazione di *1984* di Orwell.

[2] GEORGE ORWELL, *Nineteen Eighty-Four*, London, Secker & Warburg, 1949 (*1984*, traduzione di Stefano Manferlotti, in G. ORWELL, *Romanzi e saggi*, a cura e con un saggio introduttivo di Guido Bulla, Milano, Mondadori, 2000).

[3] M. LUZI, *Hystrio*, ID., *Teatro*, op. cit., p. 292.

«una maturazione parallela che fa spostare il loro baricentro ideologico ai limiti della tensione scenica»[1]. L'attore tuttavia non riesce ad accettare la scelta della giovane e così ancora una volta una fiumara verbale aggredisce amabilmente la ragazza che finalmente accetta di riconoscere, dopo l'iniziale diffidenza, la matrice quasi divina dell'arte teatrale, arma potentissima, e pericolosa minaccia allo stesso tempo, per chi ne è il detentore:

GIULIA

[…] Penso talvolta
che al suo culmine un'arte si distrugga,
annulli ogni sua regola, sprigioni sapienza
e profezia. Amo il tuo rischioso esercizio
senza rete, come dicono i tuoi critici: la sua
libertà fatta sostanza, dolorosa.
Caro, non l'hai prostituita
e dunque ti sarà impedita.
[…]
Tu dovrai tacere, Hystrio[2].

[1] G. PIANIGIANI, *Persona e personaggio nel teatro luziano: "Hystrio" e "Io, Paola, la commediante",* «Allegoria», (VI) 1994, 16, p. 174.
[2] M. LUZI, *Hystrio*, ID., *Teatro*, op. cit., p. 293.

La profezia si rivela attendibile. Nella scena seguente Sergio è accolto con sarcasmo e disprezzo da Berek. Il dittatore (continuiamo con qualche difficoltà a chiamarlo così) si mostra di nuovo figura ricca di animosità e di consapevolezza sia della situazione sociale e politica che si trova a fronteggiare sia del ridicolo (tale ci appare attraverso le sue parole) complotto di Sergio. Berek quasi riconosce la 'necessità' per un potere politico di essere sradicato da una rivoluzione, purché essa sia effettivamente rigenerante e attuata da «mano riguardosa / di figlio putativo», come sofferto omaggio al vigore delle passate azioni compiute dal 'padre tradito' e come raccolta del testimone nella battaglia per il progresso che deve, per forza di cose, essere condotta con armi nuove. Ma non questo ha in mente Sergio, che cerca in tutti i modi di discolparsi attribuendo il ruolo di artefici del complotto agli emissari internazionali. È invece chiara per Berek la prospettiva dispiegata dalla teoria della «mummificazione»:

BEREK

Eh quando dicono che la nostra filosofia dialettica

elimina l'oscurità, rende impossibile la tragedia…

conoscete questo lucido risvolto della infallibile dottrina?

La più tetra tragedia è quella che non ha forza di esplodere,

ed è troppo misera per manifestarsi come tale

e si lascia corrodere e soppiantare da banale corruzione[1].

Nella sua *Nota* al dramma Quiriconi ripropone il problema, da noi affrontato a lungo, dello statuto tragico inscritto nelle opere luziane. Trascurando, come vedremo meglio nell'analisi intorno al finale di *Hystrio*, l'imprescindibile riferimento al prezioso dono lasciato alle coscienze dalle tragedie senza volto e senza nome, passate sotto silenzio nella storia, il critico riscontra nella drammaturgia di Luzi l'impossibilità di approdare a una tragedia manifesta. Scrive infatti, a proposito del sentimento del tragico, che

> nessuno degli elementi in cui tradizionalmente esso si è connotato sembra essere ancora in gioco: non il mito e la sua conseguente ritualità, non lo scontro tra grandi forze eticamente connotate (bene e male, verità e menzogna, giusto e ingiusto), non la presenza di un fato presciente in grado di vanificare ogni conato umano alla libertà e all'autodeterminazione[2].

Nell'elaborazione luziana il genere, non nascendo più dallo scontro tra grandi forze eticamente connotate, vive una sua latenza incombente. Anche per Mario Specchio, il tragico luziano si sviluppa dalla convivenza «letale, amorfa e disamorata, di realtà che non comunicano

[1] ID., *Hystrio*, ID., *Teatro*, op. cit., p. 293.
[2] G. QUIRICONI, *Nota*, in M. LUZI, *Hystrio*, op. cit., p. 141.

più, frantumate, frammentate, destinate a portare la morte […]»[1], come in parte è lasciato intuire dal monologo di Berek. Abbiamo indugiato nell'analisi sull'evoluzione del tragico in Luzi, giungendo alla definizione del concetto di 'tragico spreco' che costituirebbe l'ultima espressione di irreparabile sconfitta (condizione propria del genere per Steiner) concessa in un'epoca priva di un patrimonio mitologico condiviso e illuminata dalle prospettive salvifiche del cristianesimo prima e del marxismo poi.

Il pericolo tangibile di una «tragedia implosa, non liberatoria»[2] è motivo di angoscia per un altro protagonista luziano, il Benjamin Costant di *Ceneri e Ardori*. Lo scrittore, studioso e politico illuminista è un altro dei personaggi (come Sinesio, Rosales, Pontormo) che Luzi sceglie di rappresentare nell'atto di prendere congedo dalla propria esistenza e nella condizione di confrontarsi con un'epoca cui sente di non appartenere più. Constant, contrario all'assolutismo e alla dittatura, dopo essersi opposto agli esiti sanguinari della rivoluzione e poi al dispotismo napoleonico e alla Restaurazione, vive come un evento potentemente contraddittorio l'affermarsi della monarchia borghese di Luigi Filippo d'Orléans (instauratasi nel 1830, anno della morte del pensatore politico). L'atmosfera di questo dramma non è meno tetra e ambigua di

[1] M. LUZI - M. SPECCHIO, *Luzi. Leggere e scrivere*, op. cit., p. 169.
[2] M. LUZI, *Ceneri e ardori*, op. cit., p. 52.

quella di *Hystrio*. Constant, alla vigilia di un importante discorso da tenere alla Camera sulla minaccia sempre latente della tirannide, riconoscendo l'esiguità degli ideali sopravvissuti «alla falcidia del tempo e ai mutamenti traumatici della storia»[1], si abbandona a un'accorata preghiera invocando il sentimento tragico, che diserta da tempo il suo ruolo rigeneratore:

BENIAMINO

[…] Scaténati tragedia! Erompi
dalla tua impotenza, prego,
non corroderti in ambagi,
non sfibrarti in analisi […][2]

L'assenza di catastrofe, dell'atto abnorme, a dispetto del sacrificio e della morte che spesso fungono da epilogo, è propria della drammaturgia luziana. Ma sarebbe un grave errore, come vedremo anche a proposito di *Hystrio*, ritenere definitivamente cancellata la possibilità di palingenesi, di progresso spirituale che costituisce il fondamento del pensiero del nostro poeta. Contro la steineriana 'morte della tragedia' Luzi ha posto solide basi per la ricostruzione di una nuova definizione del genere, profetizzata da un verso del poemetto *Il pensiero fluttuante della felicità*:

[1] Ivi, p. 7.
[2] Ivi, p. 38.

Tutto esatto, tutto chiuso in armonia.

– C'è giustizia ma non felicità nella storia – [1]

La tragedia non si manifesta ma sopravvive dispersa nel gorgo degli eventi: il sacrificio delle vittime passerà sotto silenzio nella storia, apparentemente crudele ma infine giusta, divenendo però garante di un progresso spirituale universale e portando conseguenze nella coscienza di ogni uomo. La tragedia senza fuoco e senza catarsi di Benjamin Costant muta così nel suo opposto:

CHARLOTTE

[…] perché questa, proprio

questa è il battesimo e la purificazione.[2]

Per questo motivo non possiamo accettare l'osservazione di Quiriconi per cui il sacrificio di Giulia, pur concludendo la vicenda di *Hystrio*, si consumerebbe senza lasciare tracce sulla realtà: «resterà nelle coscienze ma passerà irregistrato nella storia»[3], quasi che il permanere nelle coscienze fosse un destino meno degno e significativo. Con Luzi (e con

[1] ID., *Il pensiero fluttuante della felicità*, in ID., *L'opera poetica*, op. cit., p. 370 (*Su fondamenti invisibili*).
[2] ID., *Ceneri e ardori*, op. cit., p. 75.
[3] G. QUIRICONI, *Nota*, in M. LUZI, *Hystrio*, op. cit., p. 145.

Teilhard de Chardin) abbiamo invece imparato che quello che avviene all'interno delle coscienze è il vero mutamento, è la vera evoluzione.

La morte di Giulia è caratterizzata da un eroismo scabro nel suo svolgersi attraverso poche battute misuranti l'intervallo tra l'appostamento della polizia politica nel ridotto del teatro e lo slancio della giovane a proteggere l'amato. L'assassinio avviene senza spargimento di sangue: Giulia, colpita alla testa e morta sul colpo, viene riconosciuta, dopo l'iniziale incredulità, da un numero imprecisato di persone che accorrono intorno a lei (Luzi si riappropria nuovamente della sticomitia per comunicare l'andamento convulso dell'episodio). Immediatamente, e diciamo pure forzatamente, ritroviamo davanti al corpo della fanciulla sia Hystrio sia, subito dopo, Berek (l'incontro tra i due personaggi fa supporre a Costa che Luzi abbia potuto lasciarsi ispirare nella composizione dell'episodio da un possibile colloquio tra Stanislavskij e Stalin[1]). L'evento tragico, ancorché previsto dalla stessa

[1] «Certo un dialogo Stalin Stanislavskij se già non è stato tentato sarebbe assai bello da tentare. Forse Luzi col suo Hystrio non è andato lontano dal pensarci, ma poi forse ha temuto di andar troppo nel concreto» (O. Costa, *Quaderno 38*, 1 novembre [1988]). Senza dubbio la riflessione su *Hystrio*, a dispetto del mancato apprezzamento del dramma da parte del regista, non ha mancato di lasciare in lui delle suggestioni che, ad esempio, si intravvedono nelle considerazioni su Stanislavskij, e in particolar modo, sul conflitto insanabile tra libertà dell'arte e dispotismo, redatte nel 1988: «eppure non dovrebbe esser così difficile dire come un uomo di teatro che ama la sua arte quanto e più della vita e che vi abbia cercato (come in un'immagine arrestabile, offerta all'esame, il significato finale della vita invece inarrestabile), si debba esser trovato interdetto, sopraffatto da avvenimenti della vita. Pur inarrestabile e forse imprevedibile, eran tuttavia leggibilmente orribili e tali che non avrebbe mai accettato di ammetterli nel cerchio morale dell'immagine che della vita si sforzava di assumere in quel teatro sempre più impegnato di moralità. Anzi l'insistenza sui doveri morali dell'attore finiva per essere una continua e perfino scoperta condanna della vita politica che vedeva sorgere intorno, e

vittima e da Hystrio, innesca un nuovo lungo monologo dell'attore che si fa portavoce di una commovente riflessione sull'impotenza e allo stesso tempo necessità dell'arte, sul conflitto morale nascosto dietro questo assioma con cui Luzi pare abbia dovuto fare i conti molte volte. Egli ripropone attraverso le parole del personaggio il motivo, che abbiamo definito centrale nella sua drammaturgia, dello spreco di vittime (si ricordi in *Rosales*: «Vittima, un'altra vittima, una multimilionesima vittima»[1]):

HYSTRIO

È possente ed è fragile la vita.

Somma di innumerevoli morti

per mancamento o uccisione…

e neppure somma, cumulo in cui siamo piuttosto

aggiunti o depennati…

il totale è un'incognita[2].

A questa incognita dolorosa sfugge però per sua natura lo stesso personaggio. Il confronto con la morte, con «la vita che resta sul campo,

---

contro la quale non poteva far altro che rinnegarla rifiutandone le istanze nello specchio più autentico del quale si sentiva un depositario ben più autorevole del tiranno che voleva imporre al mondo la sua contrattazione che pure aveva dalla sua il terribile vantaggio d'esser vera e patita da moltitudini, mentre la sua era facilmente accusabile di illusorietà, di fantasia, di gratuito diletto» (*Ibidem*).

[1] M. LUZI, *Rosales*, in ID., *Teatro*, op. cit., p. 192.

[2] ID., *Hystrio*, in ivi, p. 306.

/ che si sparge sul pavimento», innalza definitivamente Hystrio, per contrasto, a simbolo dell'arte inviolabile e imperitura: egli disperde a questo punto gli ultimi esigui brandelli che lo legavano ancora alla dimensione umana. Incapace di morire «se non per arte o per finta», diviene espressione sofferta di una verità antica, per cui l'arte immortale è condannata a sopravvivere: pur guardando alla vita, è esclusa dall'umile confronto con la morte. Costretta ad agognare una vita che resta in parte inattingibile, l'arte si scontra con il tragico paradosso di nutrirsi dell'esistenza umana ma di creare vite 'solamente' immaginarie, di essere eterna nonostante la finitezza degli uomini e delle cose cui si rivolge:

HYSTRIO

Potessi soffiare la vita ne inonderei Giulia.

Ma posso soffiarla solo nelle immagini

e Giulia non è un'immagine,

ma, umilmente, una vita e una morte che si contrastano.

E in quella umiltà non sono ammesso,

in quell'elementare agone non ho voce né impero[1].

[1] Ivi, p. 308.

Meno interessante risulta l'apparizione di Berek. Ulteriormente irrigidito nella forma del «despota dispotizzato», questi continua a ribadire, non senza aver prima espresso parole di disprezzo nei confronti dell'istrione, di essere costretto, anche davanti al muto corpo della figlia, a recitare una parte impostagli da altri: «io la mia commedia / la recito forse come devo / ma la dirigono gli altri, non saprei dire chi»[1]. Non sorprende, quindi, registrare il contrasto tra Berek e Hystrio sugli esiti del sacrificio di Giulia. Se per il tiranno, che significativamente accosta le inaccostabili morti di Giulia e Sergio (il cui suicidio con un colpo di pistola alle tempie gli è appena stato annunciato), l'evento non conosce motivazione né conseguenza alcuna («dal nulla al nulla quanto sangue, quanto / macchinoso sperpero e inutile fracasso»[2]), Hystrio è invece pienamente consapevole del portato salvifico nascosto dietro il gesto d'amore e morte, riuscendo, in ultimo, a convincere in parte lo stesso Berek. Egli è certo che la vita rinascerà da quel segno che la fanciulla ha tracciato col suo sangue. E non può essere senza significato il fatto che Luzi abbia caratterizzato la descrizione della morte di Giulia, come era avvenuto per quella di Rosales, con lemmi cristologici:

HYSTRIO

[1] *Ibidem*.
[2] Ivi, p. 310.

[…] La vita è crocifissa

umilmente alla sua gracilità, umilmente conosce

l'ascesa e la caduta, non ignora nascita e morte[1].

Eppure questo dettaglio è tralasciato sia da Quiriconi (l'opera «non conosce moto di liberazione»[2]), sia da Pianigiani, per cui addirittura il sacrificio di Giulia «non riesce a esprimere una volontà di riscatto: rimane un gesto sterile e vuoto, la sostituzione di un ingranaggio perché il meccanismo della realtà continui a funzionare sempre nello stesso modo»[3]. È innegabile che l'asciutto finale insinui nel lettore-spettatore una sensazione d'incompiutezza accentuata da un inasprimento di quella grigia e asfittica tonalità tematica che ha gravato sul resto del dramma. Ma sarebbe un errore trascurare gli indizi di speranza, o più precisamente di «speranza nella disperazione»[4], accuratamente disseminati nel corso del testo. Alle osservazioni di Pianigiani per cui con *Hystrio* il pessimismo del poeta avrebbe raggiunto il suo vertice ci sembra salutare opporre il mai troppe volte ribadito motivo luziano dello 'scandalo della speranza':

[1] Ivi, p. 306.
[2] G. QUIRICONI, *Nota*, in M. LUZI, *Hystrio*, op. cit., p. 145.
[3] G. PIANIGIANI, *Persona e personaggio nel teatro luziano: "Hystrio" e "Io, Paola, la commediante",* cit., p. 177.
[4] L. TOPPAN (a cura di), *«La tendenza occulta della parola diviene azione». Intervista a Mario Luzi*, cit., p.75.

«[senza essa] non avrei scritto altrimenti. […] Il disperato può essere la diagnosi, forse, della condizione attuale; però non è recisso per nulla il fiore della speranza; cioè, proprio quando tutto sembra perduto, è lì che lavora la possibilità di rinascere»[1].

Completato, come abbiamo potuto stabilire attraverso gli appunti di Costa, sul finire del 1984, il testo fu 'somministrato' al regista attraverso una lettura dello stesso Luzi il 10 gennaio 1985. È presumibile che il poeta desiderasse affidare ancora una volta la messa in scena al regista che lo aveva accompagnato e sostenuto negli esaltanti ancorché difficoltosi allestimenti dei primi due drammi. E tuttavia, per motivi che forse esulano dalla sola negativa considerazione estetica del lavoro luziano da parte del regista, ma che difficilmente siamo oggi in grado di interpretare, stavolta non fu Costa a portare sulle scene *Hystrio*. Le sue critiche si soffermano principalmente sulla stentata costruzione del clima tirannico, più enunciato che autenticamente espresso:

mi sembra che si intenda suggerire una difficile temperie poliziesca. Ma dovrebbe capirsi meglio che Giulia "è, per così dire, la figlia di Stalin", mentre si stenta a capirlo, come si dovrebbe capire dal monologo dell'attore che c'è una tensione politica […] Il primo monologo del 2° tempo è bello: si chiarisce – ma dovrebbe

[1] A. SCANDURRA (a cura di), *Luzi poeta, a teatro*, cit.

ancor più – il rapporto di insofferenza del "portatore dello spirito" di fronte al tetro (c'è un brutto latinismo "teterrimo…") abolitore di coscienze[1].

L'occhio del regista intravvede delle difficoltà persino nella composizione del cast: per Hystrio ipotizza infatti un interprete pari a un grande attore inglese o tedesco, per Giulia un'artista simile a una grande attrice mitteleuropea. Figure che non riesce a identificare nel panorama italiano: «due personalità da tempo ignote a noi e forse ormai nemmeno più sospettabili»[2]. Le osservazioni convergono poi verso quel limite che abbiamo considerato preponderante nel dramma: la mancanza di un tiranno.

Il monologo attesissimo del tiranno delude a causa della sua incircostanza. Che vuole? Veramente si lascia convalidare il concetto che il potere sia qualcosa che non c'è, cui ognuno contribuisce a fingere consistenza con le proprie menzogne? Ciò mi pare non comporti dramma: a meno che non si voglia affermare che l'opporsi eventuale del tiranno al giro d'interessi che lo fa tale e che ha bisogno appunto della sua talità sarebbe la sua fine e lo sfocio non desiderato da quello, ma a quello indifferente per altri risultati, sussultori, ma non diversi. Interessante, ma non nuovo, e non abbastanza originalmente estorto alla realtà, il giudizio che a livello politico

[1] O. COSTA, *Quaderno 34*, 29 gennaio 1985.
[2] *Ibidem*.

essa sia pura recitazione e forse nemmeno "gioco di parti" ma gioco di gioco, simulazione di cerimoniali[1].

Pur rilevando una ricca presenza di momenti di alto lirismo, tuttavia non debitamente integrati nello svolgimento dell'azione drammatica (come il riferimento all'arte che al suo culmine si distrugge divampando in profezia), Costa legge nell'eccessiva accelerazione verso il finale il tentativo stentato di recuperare un'aura di solennità. Questa, non accuratamente preparata da un adeguato clima di paura e tensione che rimane solo accennato, risulterebbe debole e forzata. Grande è evidentemente l'imbarazzo del dover comunicare all'amico un'opinione a tal punto negativa:

o io non capisco affatto o c'è appena materia per un teatro molto piccolo, dove tutto avvenga come per ipotesi. […] Ora qualcun altro dovrà leggere. Chi? Sentiamo da Luzi. Non sarebbe giusto farlo leggere ad altri senza parlarne prima con lui. Ma che potrò dirgli oltre una generica, anche se convinta ammirazione per certi risvolti del fraseggio, per certe poetiche intuizioni restate enunciate? Non so. Nemmeno consigli di interventi, sì e no di ritocchi. Più peso politico sfascerebbe tutto; ma così cosa resta?[2]

[1] *Ibidem*.
[2] *Ibidem*.

Nonostante i limiti drammaturgici che non abbiamo mancato di esporre nella nostra analisi, siamo tuttavia convinti che le posizioni di Costa debbano essere almeno per un punto (non secondario) ridimensionate. Sarebbe utile a tal fine riconsiderare il movente principale dell'ispirazione luziana. Non dell'in fondo 'banale' conflitto tra arte e potere, per cui risulterebbe non funzionale l'imprecisa contestualizzazione della temperie politica, potrebbe aver voluto argomentare l'autore. Pur nei suoi limiti riteniamo invece che *Hystrio* sia un'opera che si fa amare per quell'umile riflessione sull'arte di cui si fa portavoce: una dolorosa e meditata ammissione d'impotenza di fronte alla vita, grandiosa nella sua bellezza e tragicità. La creazione artistica è quanto di più vicino l'uomo possa esperire a proposito della creazione *tout court*. Tuttavia, come Orfeo, pur essendo quasi capace di soggiogare le tenebre, infine non riesce a vincere la morte. Luzi ha reso il suo Hystrio eroe, che ci è tanto più caro quanto più votato alla sconfitta, di questa eterna e tragica battaglia.

Hystrio fu rappresentato per la prima volta a Siracusa, nell'Ara di Ierone, l'8, 9, 10 settembre 1987, per la regìa di Salvo Bitonti e con Paola Borboni (interprete della Vecchia Maestra, dei cori e della nutrice Matilde), Sebastiano Lo Monaco (Hystrio), Andrea Bosic, Cristina Borgogni e i giovani della compagnia *Sicilia Teatro*. Lo spettacolo, in

tournée nazionale, fu rappresentato a Roma, Torino, Milano, Firenze fino al marzo 1990. In quell'occasione Luzi conobbe la quasi novantenne Paola Borboni (1900-1995), cui il poeta riconobbe il merito di essersi «battuta per realizzare» l'allestimento di *Hystrio*, «convinta del suo valore»[1]. Il poeta ammetteva di nuovo di aver bisogno del supporto e della fiducia di professionisti del teatro per superare quelle insicurezze che, testardamente, continuarono a caratterizzare tutti i suoi successivi incontri con le scene: «la freschezza della sua lettura, l'entusiasmo della sua ferma convinzione e quello per l'impresa avviata si comunicarono a tutto l'insieme degli attori e anche a me che mi rinfrancai – ce n'è sempre bisogno – a quel fervore divenuto comune»[2]. La passione e l'entusiasmo con cui l'anziana attrice seppe promuovere *Hystrio* promanavano dalla sua considerazione del dramma quale raro esempio «di incontro e di fusione tra poesia e teatro»[3], caratteristica che glielo fa collocare al fianco delle amate opere di d'Annunzio e Lorca.

A Siracusa, durante le prove, l'attrice chiese a Luzi di scrivere un testo teatrale per lei, col quale, addirittura, avrebbe dovuto salutare le scene: «Paola manifestò il desiderio che io le scrivessi qualcosa, cioè scrivessi una pièce appositamente per lei. Le sarebbe piaciuto, mi disse,

[1] M. LUZI, *Per un omaggio*, in ID., *Teatro*, op. cit., p. 411.
[2] *Ibidem*.
[3] Ivi, p. 412.

congedarsi dal teatro su un testo mio»[1]. Dopo aver ipotizzato di scrivere un'opera di soggetto storico la cui protagonista potesse esprimere la vivace personalità della donna, Luzi decise di comporre un breve dramma in cui ella fosse presentata priva di ogni maschera, senza lo schermo e il riparo di alcun personaggio: «allo scoperto»[2].

PAOLA

Si tratta, se ho capito bene, di parlarvi

di me; di recitarmi

senza recitare un testo…[3]

Nella breve *pièce*, in realtà un monologo della protagonista intervallato da rapide incursioni della sorella Elena, si rappresenta Paola nell'atto di essere festeggiata da un gruppo di estimatrici. Ella accoglie con sorpresa e docile abbandono i fantasmi dei personaggi interpretati nel corso della lunga carriera (come quello di Re Lear, che si manifesta con due incursioni testuali shakespeariane[4]) e gli spettri, assai più

[1] Ivi, pp. 412-413.
[2] Ivi, p. 413.
[3] ID., *Io, Paola, la commediante*, in ID., *Teatro*, op. cit., p. 392.
[4] Nel 1985 Paola Borboni, all'età di 85 anni e costretta all'uso delle stampelle, interpreta re Lear nella riscrittura per due personaggi della tragedia shakespeariana realizzata da Alessandro Serpieri. Lo spettacolo debuttò al teatro antico di Taormina con la regìa di Gino Zampieri. L'eccezionale interpretazione è rievocata da Luzi attraverso le battute della 'sua' Paola:

PAOLA
[…] che scena! Io sola,

dolorosi da affrontare, delle persone che sono state importanti nella sua vita. Tra queste i familiari, scettici e ostili (fatta eccezione per la madre) alla sua totale adesione alla missione teatrale, e il toccante ricordo di quel giovane amore incontrato in vecchiaia, Bruno Vilar, che tante critiche le attirò, inaspettatamente e tragicamente strappatole da un incidente stradale (che costrinse lei, invece, all'uso delle stampelle).

PAOLA

[…] Era
e non era vero amore. Il cielo
lo sa. Però m'era la vita
venuta incontro, mi aveva
parlato da vicino,
forte, ma senza urlare. E io vecchia
ne fui toccata e presa. […][1]

---

con le mie grucce di sciancata
sul palco ne adunavo e disperdevo
tutti i venti. E non c'era somiglianza,
e non paradossale differenza,
ma uomo e donna oltre il distinto sesso
in preda alle pazze cupidigie,
agli inganni… ai tradimenti
del trono e della vita… […]

(ivi, p. 399).

[1] Ivi, p. 402.

L'atto unico si conclude con la strana apparizione di una maschera (la didascalia parla di «*un anziano sotto maschera*»[1]) impersonante il Teatro che, immediatamente riconosciuto da Paola, viene da lei apostrofato come «il nostro vecchio». La personificazione del Teatro fregia l'attrice con quella corona che re Lear si era strappato dal capo, rendendola protagonista di un rito d'investitura che, come rileva Pianigiani, «in clima cerimoniale da festa panatenaica, sembra proclamare la sacralità, la superiorità»[2] dell'interprete.

Il testo fu terminato e dato alle stampe nel 1992 ma l'attrice continuò a rimandare il debutto del suo ultimo spettacolo, incapace di congedarsi dalle scene se non perché costrettavi dalla morte che giunse nel 1995[3]. Non sono, certamente, solo aneddotici i legami tra *Io, Paola, la commediante* e *Hystrio*. I due drammi condividono una meditazione sull'arte dell'attore, un riconoscimento dell'umile e complicato esercizio che rende l'interprete cassa di risonanza del Verbo, espressione della più pura umanità sottomessa alla parola poetica che, per giungere alla sua

[1] Ivi, p. 405.
[2] G. PIANIGIANI, *Persona e personaggio nel teatro luziano: "Hystrio" e "Io, Paola, la commediante"*, cit., p. 180.
[3] La *pièce* è stata presentata, dopo la morte della Borboni e in prima assoluta, al Festival di Borgio Verezzi del 1996 e poi al Teatro Nuovo di Milano per il *Premio Duse*. Protagonista fu Rossella Falk, regista Franco Battistini. Successivamente il personaggio di Paola Borboni fu interpretato da Marisa Fabbri con la regìa di Barbara Nativi (Radicondoli, agosto 2000; Teatro della Limonaia di Sesto Fiorentino, febbraio 2001).

completa realizzazione, deve farsi Parola Pronunciata: poiché «la scrittura è scritta ma / la rappresentazione è necessaria»[1].

PAOLA

Parlarono allora di me come di un'anfora;

vuota, naturalmente.

E la vita vi entrava e traboccava

e in essa la follia…[2]

Paola e Hystrio sono esempi della grandiosa 'voracità' del teatro che tutto assorbe e rimescola per creare nuova vita, non esimendosi dal giocare con i delicati equilibri interiori propri dell'interprete, «un guscio che tutto può riempire»[3]. In un certo senso la *pièce* per la Borboni sottintende molti dei motivi di cui si è fatto portavoce lo splendido personaggio di Hystrio: a nostro modo di vedere, il più ricco e originale della drammaturgia luziana. L'istrione (che, ricordiamo, era appellativo con cui Luzi si riferiva al suo Rosales) contiene in sé, infatti, molte delle prerogative dei suoi antenati luziani: la solitudine monologante di Sinesio e il senso di disagio e inappartenza alla sua epoca, la vitalità emotiva e la commovente capacità di ascoltare se stesso e gli altri di

[1] Ivi, p. 205.
[2] Ivi, p. 399.
[3] ID., *Hystrio*, in ivi, p. 294.

Rosales. Con entrambi partecipa, inoltre, a quella tensione alla conversione, alla palingenesi che in lui, personificazione dell'arte, non può tuttavia associarsi al momento della morte ('slittato' sul personaggio di Giulia). Siamo certi che Luzi condividesse l'emblematica affermazione costiana per cui «nell'attore la sua arte è essere uomo». L'attore, come il poeta, si fa per missione risuonatore dei canti e dei lamenti dell'umanità, «testimone di testimoni»[1], asservendosi umilmente alla sacralità della parola. Lo sa bene Hystrio che proprio questa verità si è sentito lasciare come testamento dalla sua «piccola» Giulia:

GIULIA

Oh, le parole. fa che esse non ti perdano, amore mio.

Sono la tua potenza.[2]

[1] ID., *Libro di Ipazia*, in ID., *Teatro*, op. cit., p. 91.
[2] ID., *Hystrio*, in ivi, p. 294.

«Tutto è compiuto? / oppure ha cominciamento?»[1]

Passarono poco più di dieci anni tra la rappresentazione di *Hystrio* e l'arrivo dell'inaspettato invito da parte del papa-teatrante rapsodico Giovanni Paolo II a comporre i versi per la *Via Crucis*[2]. Anni prolifici per il Luzi drammaturgo autore di cinque opere teatrali e solo adesso in grado di sviluppare compiutamente quella dimensione tragica che aveva combattuto una battaglia per la sopravvivenza nelle opere precedenti. Per la prima volta in un dramma luziano s'intravvede, infatti, il manifestarsi del rischio concreto dell'irreparabilità, dello scontro tra forze morali assolute, tra bene e male, vita e morte. La certezza di una *Resurrectio*, invalidante quel destino di drammatico scacco necessario per Steiner alla sopravvivenza del genere, è infatti all'interno del 'testo poematico' (definizione d'autore) per lungo tempo obliata. La *Via Crucis* di Luzi

[1] M. LUZI, *Frattanto scoscende l'uomo-dio*, in ID., *Lasciami, non trattenermi. Poesie ultime*, op. cit., p. 44.

[2] Numerose le edizioni del testo: *Via Crucis al Colosseo*, a cura dell'Ufficio delle Celebrazioni Liturgiche del Sommo Pontefice, illustrazioni di Venturino Venturi, Città del Vaticano, Tipografia Vaticana, Venerdì Santo 1999; *La Passione. Via Crucis al Colosseo*, Milano, Garzanti, 1999; *Via Crucis al Colosseo*, con una nota di Giovanni Raboni, Brescia, L'Obliquo, 1999; *La Passione di Cristo. Via Crucis al Colosseo*, Alpignano, Tallone Editore, 1999 (libro composto a mano con caratteri corsivi corpo 24 incisi a Londra da W. Caslon, tirato in 432 esemplari, cui si accompagna la raccolta delle 18 tavole policrome sulla Passione di Cristo a opera del pittore Venturino Venturi. L'edizione è uscita in contemporanea all'ottantacinquesimo compleanno del poeta).

confonde e spaurisce il partecipante al rito (lettore o spettatore che sia) per la tragica umanità del suo protagonista. Nel già affrontato *Ceneri e Ardori* la coscienza dell'agonia del genere tragico era stata tra l'altro espressa con lucida chiarezza, e in termini evidentemente steineriani, dal protagonista. Come Steiner, che aveva indicato nella scomparsa del cieco fato la principale causa della crisi della tragedia, anche Beniamino Constant sostiene che

BENIAMINO
La tragedia
incombe da sempre sulla nostra vita...
e non avere il fato, il sentimento
tragico del destino umano
è sciagura anche più grande[1].

Diversa è la prospettiva suggeritaci da Luzi nella *Via Crucis*. Se la prestigiosa committenza deve aver creato delle difficoltà al suo lavoro, siamo certi, e qualcosa abbiamo sentito dire in proposito, che l'ispirazione del poeta è stata in grado di creare degli imbarazzi in quella stessa committenza. A quanto scrive Luzi, adducendo però motivi personali, egli era stato quasi in procinto di respingere l'invito: «non era

[1] ID., *Ceneri e ardori*, op. cit., p. 50.

solo un dubbio di insufficienza e di inadeguatezza, era anche di più il timore che la mia disposizione interiore non fosse così limpida e sincera quanto il soggetto richiedeva»[1]. Ma con parole che sembrano estratte della prefazione ai *Sei personaggi* pirandelliani, egli confessa di aver dovuto fare i conti con un'immaginazione già in moto, con la manifestazione di un 'umanissimo' Cristo che, continuando a fargli udire la sua 'parlata', reclamava di essere rappresentato.

Il progetto luziano dunque si configura sin dalle prime ipotesi come un ininterrotto monologo del Cristo, «unico agonista»[2], rappresentato nell'atto di ricongiungersi al Padre. Se per dichiarazione d'autore il poemetto drammatico è espressione di un «cammino mortale verso la Resurrezione»[3], tale percorso solo in ultimo risulta illuminato dalla speranza suprema, essendo privo, lungo la maggior parte del suo corso, della luce che altre volte ha invece contraddistinto il peregrinare esistenziale dei personaggi luziani. Il conflitto tra opposte tensioni non è annacquato e sbiadito dalla 'contemporanea' perdita di valore assoluto di bene e male; al contrario, lo scontro tra forze ataviche è naturalmente esibito e chiarificato in quella che ci appare essere, quasi per il suo intero svolgimento, l'unica tragedia propriamente detta del teatro luziano. La

[1] ID., *Premessa*, in ID., *La Passione. Via Crucis al Colosseo*, op. cit., p. 5.
[2] *Ibidem*.
[3] Ivi, p. 6.

Via Crucis, presieduta da Giovanni Paolo II il venerdì santo del 1999, fu recitata da Lucilla Morlacchi e Sandro Lombardi. Abbiamo la possibilità di conoscere le emozioni di quella sera grazie a un 'cronista' d'eccezione come Giovanni Raboni, che focalizza la specificità della proposta luziana mettendo in luce l'umile attività di scriba condotta dal poeta, costretto stavolta a confrontarsi con l''evento assoluto' per la nostra civiltà:

> Luzi, anziché farsi e farci carico d'un impossibile "commento" alle parole e agli eventi della Scrittura, ha capito – capito come solo un grande poeta può capire, cioè molto al di là della ragione – che soltanto mettendosi nei poveri, insanguinati panni del Cristo, soltanto provandosi […] a insinuarsi nella Sua mente o meglio nel circuito umano della Sua mente, a pensare per qualche attimo i suoi pensieri, soltanto così avrebbe potuto aggiungere qualche parola alla Parola […][1].

Il testo poematico, intervallato dalle inserzioni di brani del Vecchio e Nuovo Testamento, si sviluppa in una versificazione finalizzata al dramma e precisata ormai da una lunga 'pratica': «essa consiste fondamentalmente in un sistema ritmico che include la metrica ma non le obbedisce e solo in certi punti speciali la formalizza»[2]. A tal proposito il Luzi uomo di teatro si dichiara definitivamente, dimostrando

[1] G. RABONI, *Nota*, in M. LUZI, *Via Crucis al Colosseo*, op. cit., p. 7.
[2] M. LUZI, *Premessa*, in ID., *La Passione. Via Crucis al Colosseo*, op. cit., pp. 5-6.

di saper interpretare le esigenze degli attori-dicitori dei suoi versi che «in genere prediligono questo sistema libero e obbligante allo stesso tempo»[1]. Il Cristo protagonista dell'accidentato itinerario verso la salvezza dichiara di sentirsi all'interno di un ingranaggio, le cui diverse tappe non può fare a meno di interpretare come segmenti di una struttura drammaturgica. Esse s'identificano infatti con i 'momenti' costitutivi di quella che definisce una vera e propria Tragedia. Non a caso, vedendo approssimarsi nell'Orto degli Ulivi Giuda, accompagnato da una moltitudine di gente inferocita, egli constata:

[…] è chiaro in un baleno
a che punto della tragedia siamo[2].

Il Cristo «in balìa degli uomini»[3] alterna le sue preghiere e i suoi reclami a un Padre che appare sordo a ogni invocazione, alla minuziosa descrizione delle azioni codificate da secoli di rappresentazioni popolari: come se, oltre a vivere direttamente quei supplizi, fosse in grado di osservarsi dall'esterno mentre li subisce («mi afferrano, mi alzano alla croce piantata sulla collina, / ahi Padre, mi inchiodano le mani e i

[1] Ivi, pp. 5-6.
[2] Ivi, p. 15.
[3] Ivi, p. 19.

piedi»[1]). Ripercorrendo l'itinerario del sacrificio che altre volte, e sempre in termini cristologici (specie nel caso di Ipazia), abbiamo visto compiere dai personaggi luziani, Gesù affronta il sentimento d'angoscia legato al 'male dello spazio e del tempo':

il tempo è degli umani, per loro lo hai creato,
a loro hai dato di crearne, di inaugurare epoche, di chiuderle.
[…]
Io dal fondo del tempo ti dico: la tristezza
del tempo è forte nell'uomo, invincibile[2].

Così accade che, tra le percosse, gli scherni e gli insulti degli uomini, nel momento in cui viene caricato della croce, si manifesti il primo dubbio sul senso del suo sacrificio, sull'amore di un Dio che pare essersi dimenticato di lui: «Oh Padre, / non vedo venire a me nessuno dei tuoi angeli»[3]. E l'elemento più toccante della radicale umanità del Cristo è legato alla preoccupazione urgente e spasmodicamente reiterata per la madre, figura che pur nella sua flebile presenza quasi fantasmatica, tanto è lontana ed evanescente, mantiene una sua latenza incombente amplificando il portato doloroso di un martirio che si fa collettivo.

[1] Ivi, p. 60.
[2] Ivi, p. 11.
[3] Ivi, p. 28.

Perché mia madre mi segue e non si allontana?

così strazia il suo cuore

e il mio non regge al suo martirio[1].

[la *Via Crucis*] spezza il cuore di Maria, mia madre[2].

ci sono anime innocenti,

[…]

e questi, ti prego, prediligili.

Tra loro c'è mia madre[3].

È dolorosamente progressiva e opprimente la perdita di una prospettiva salvifica nel Gesù luziano, emblema dell'uomo disperso nel deserto della vita, non illuminato dalla guida di alcun Dio («Com'è solo l'uomo. Come può esserlo!»[4]). La vittoria del male appare definitivamente affermata, e a proclamarla è innanzi tutto lui, quel figlio di Dio che dubita ormai di essere tale, come dichiara tra terrore e dolore prima di urlare l'evangelico *Dio mio, Dio mio, perché mi hai abbandonato?*. Gli ultimi quadri sono recitati da un 'testimone della passione' che ancora una volta si serve di una terminologia teatrale per descrivere il clima di

[1] Ivi, p. 31.
[2] Ivi, p. 35.
[3] Ivi, p. 55.
[4] Ivi, p. 31.

confusione e delusione di fronte alla ormai quasi attuata condanna a morte di Gesù: i fedeli si stanno via via allontanando, «pochi sono rimasti sulla scena»[1] di quello che si configura come un fatale teatro.

«Perché Padre mi hai abbandonato?»
È il suo ultimo grido umano.
È di uomo infatti l'estremo pensiero del Figlio dell'uomo sulla terra[2].

Sono poche le pagine dedicate da Luzi alle 'scene' della Resurrezione e il motivo non può essere ricondotto solamente al minor numero di stazioni a essa tradizionalmente dedicate. La *Via Crucis* luziana è per noi, in questo squilibrio, un'ulteriore conferma della maggiore attenzione e dedizione che il poeta riserva alla complessità del 'calvario' esistenziale dell'uomo piuttosto che alla grazia dell'arrivo, che, come abbiamo visto, appare sempre meno certa nelle parole e nel cuore del suo spaurito Cristo (e di noi con lui). In maniera asciutta e lapidaria è annunciata la salvezza: «la morte ha perduto il suo duro agone»[3]. La salvazione cristiana per sua natura giunge a essere da individuale, collettiva; l'ultima parola è così riservata alla «famiglia umana» che

[1] Ivi, p. 65.
[2] *Ibidem*.
[3] Ivi, p. 75.

prega di essere protetta ancora: «noi con amore ti chiediamo amore»[1]. Per Raboni l'esperienza vissuta dal lettore-spettatore, indotto da Luzi a condividere con il suo Cristo l'agognata, quasi perduta e poi riconquistata salvezza, è la dimostrazione della funzione precipua della creazione poetica: «salvi anche noi, dunque, anche noi al fianco del Padre, sia pure soltanto, noi, per la durata di quell'istante? Sembra un paradosso, anzi una provocazione e invece non è altro che l'ipotesi su cui si basa, per chi ha il coraggio di crederci fino in fondo, l'"utilità" della poesia»[2].

L'ispirazione luziana aveva vissuto la scena della Resurrezione già altre volte: quasi dieci anni prima in una lirica di *Frasi e incisi di un canto salutare* un umanissimo Cristo, «disfatto nella sua polvere, / precipitato nel suo niente», aveva scoperto 'improvvisamente' di non essere condannato al silenzio.

Muore lui di questo,
sotto questa rovina…
Ma, eccola, gli s'apre
allora, improvvisamente,
e tutta porporina, la potenza
di libertà e d'amore

[1] *Ibidem*.
[2] G. RABONI, *Nota*, in M. LUZI, *Via Crucis al Colosseo*, op. cit., p. 8.

del suo totale annullamento –[1]

Tutti i più emblematici personaggi teatrali luziani sono stati capaci, meglio dei fantasmi poetici, di incarnare quell'incolmabile sete di vita, di liberazione e di compiutezza che, minacciata da una concezione esistenzialista che non pochi dubbi insinua sulla raggiungibilità di tali mete, è propria del Luzi drammaturgo come del Luzi poeta novantenne. Egli non a caso ci ha lasciato con la sua ultima lirica, letta al funerale del poeta da Sandro Lombardi, il documento più sincero di un'ininterrotta e tormentata ricerca che ebbe sempre il coraggio di esprimere, indeciso *in extremis*, come i suoi Ipazia, Sinesio, Rosales, se *Il termine, la vetta* sarà vera beatitudine o prosieguo di quell'irrequieto vivere che l'ha reso poeta più del nostro Duemila (da lui per poco tempo conosciuto ma profondamente sentito) che del secolo passato.

Il termine, la vetta
di quella scoscesa serpentina
ecco, si approssimava,
ormai era vicina,
[…]
Sì, l'immensità, la luce

[1] M. LUZI, *Senza eco, senza esodo oltre* (Crollo e sgorgo), in ID., *L'opera poetica*, op. cit., p. 735 (*Frasi e incisi di un canto salutare*).

ma quiete vera ci sarebbe stata?

Lì avrebbe la sua impresa

avuto il luminoso assolvimento

da se stessa nella trasparente spera

o nasceva una nuova impossibile scalata...

Questo temeva, questo desiderava[1].

L'opera teatrale di Luzi rappresenta infine un momento essenziale nei complicati e divergenti percorsi della drammaturgia contemporanea, anche e soprattutto sul piano delle acquisizioni e riflessioni intorno al genere tragico. Tuttavia la critica, che non ha ancora condotto una riflessione compiuta sul senso globale di questa esemplare esperienza, manifesta una certa riluttanza a riconoscerne e accettarne la natura teatrale: il giudizio più frequentemente espresso tende a scorgervi delle 'resistenze' alla rappresentazione[2]. Nella nostra analisi ci si è sforzati, pur nella tentazione costante di attingere al patrimonio sterminato della produzione lirica, di analizzare in maniera rigorosamente drammaturgica un percorso durato più di cinquant'anni. Tale scelta è da intendersi quale sincero tributo al Luzi uomo di teatro e alla profonda teatralità testuale

[1] ID., *Il termine, la vetta*, in ID., *Autoritratto. Scritti scelti dell'autore con versi inediti*, a cura di Stefano Verdino e Paolo A. Mettel, Milano, Garzanti, 2007, p. 444.

[2] Silvio Ramat, ad esempio, si dichiara convinto a proposito di *Rosales* «d'una sua integrale agibilità, anche o principalmente, quale opera destinata al *lettore*», giungendo a definirlo un «poemetto essenzialmente "da camera"» (S. RAMAT, *A teatro con Juan Rosales,* «Forum Italicum», (XVIII) Summer 1984, 2, pp. 374-375.

del suo contributo. Esso si configura come una delle più interessanti esperienze controcorrente della scena teatrale italiana dal secondo dopoguerra in poi, essendo riuscito inoltre a trovare voce in quegli anni '70 che avevano deciso di votarsi all''odio per la parola'. Alle elaborazioni teoriche e sceniche della cosiddetta neo-avanguardia italiana Luzi oppose, per contrasto, una vibrante e convinta riaffermazione dell'uomo e della parola poetica quali elementi primari. Configurando un paradigmatico paesaggio di straniamento in cui si materializza un interrogativo esistenziale mai risolto, egli ha fatto dei suoi drammi l'espressione di quella che abbiamo ribattezzato, rifacendoci alla 'drammaturgia dell'angustia' di Szondi, 'drammaturgia della nebbia', 'del male dello spazio e del tempo'. Sostituendo al 'tragico' propriamente detto quello che abbiamo definito 'tragico spreco', Luzi ha voluto ribadire, verità antica ma facile a dimenticarsi, che l'urlo di dolore della vittima è sempre uguale a se stesso, indipendentemente dalla persistenza di valori morali assoluti in agonico combattimento e di un sistema mitologico comune di riferimento. In tal modo si è reso portavoce di un sentimento del tragico in grado di restituire quell'irreparabilità per ciò stesso catartica che sembrava definitivamente perduta nella nostra epoca.

Tornare all'uomo: questo il teatro luziano nel suo divenire ha cercato di comunicarci sempre più chiaramente; una missione che è andata chiarificandosi e alimentandosi attraverso lo speciale e irripetibile sodalizio con Orazio Costa. Il regista, durante i suoi ultimi anni di vita, espresse più volte il desiderio che l'amico poeta componesse per lui un dramma ispirato all'episodio, riportato nel Vangelo di Luca, dell'apparizione di Cristo ai due discepoli nella cittadina di Emmaus: «Che bello se la promessa fattami una volta di un "Incontro a Emmaus" si avverasse in un colloquio a tre in cui tutto fosse fiorita e svelata profezia fra quei personaggi in cui si può addensare tutto il destino dell'uomo e dell'universo»[1]. E grande fu il senso di colpa di Luzi per aver rimandato di cimentarsi con un tema che sentiva «vertiginoso»[2] finché non giunse la morte dell'amico nello stesso 1999 della *Via Crucis*. La convinzione che il teatro fosse essenzialmente un percorso di coscienza e di conoscenza per tutti i partecipanti al rito (autori, attori e spettatori) non si sarebbe potuta conciliare meglio con le teorie di un pedagogo come Costa che, formato agli insegnamenti di Copeau, aveva visto nel teatro il primario mezzo di evoluzione e progresso per l'uomo, un progresso che, come ha più volte precisato lo stesso Luzi, non avviene fuori, ma dentro di noi:

[1] O. COSTA, *Quaderno 35*, 20 gennaio [1986].
[2] M. LUZI, *Sintesi memoriale di un'amicizia*, cit., p. 15.

Nell'attore la sua arte è essere uomo. […] Ebbene uomini, ma con una coscienza particolarmente esagerata di ciò che ci fa uomini, di ciò che ci fa metri della natura. Questa coscienza è l'essere attori[1].

Sono utili per chiarire il senso di questa esemplare esperienza le parole di Karol Woytiła, la cui dedizione alla 'parola vivente', al 'verso dell'uomo' ha senz'altro ispirato, nella forte rispondenza di temi filosofici e di risvolti drammaturgici, sia Luzi che Costa (quest'ultimo, tra l'altro, aveva deciso di intitolare *Il Verso dell'uomo* il suo lungamente meditato ma mai pubblicato 'breviario di mimesica', concepito come «una sequenza di poesie attorno all'atto mimico come essenza dell'agire umano e della poetica che ne pervade tutto l'esistere»[2]). In *Persona e atto* Woytiła aveva opposto alle energie continuamente applicate per possedere la conoscenza di ciò che sta fuori dell'uomo, l'obbligo morale a tornare a occuparsi di ciò che avviene 'dentro' l'uomo, riappropriandosi di esso come interesse primario: la persona umana deve essere incessantemente riscoperta e ciò può avvenire solo in virtù di una rinascita che quotidianamente s'invera e si realizza nelle coscienze. Woytiła espresse in termini teatrali tale verità

[1] O. COSTA, *Come può nascere l'attore* (1947), in M. BOGGIO (a cura di), *Mistero e Teatro. Orazio Costa, regia e pedagogia*, op. cit., p. 29.
[2] ID., *Quaderno 31*, 18 aprile 1982.

attraverso il suo Adamo, protagonista del 'mistero' *Raggi di paternità* (1979):

Nasciamo anche attraverso una scelta;
nasciamo allora dal di dentro,
e non nasciamo di colpo, ma come pezzetto per pezzetto…
Allora non tanto nasciamo, quanto piuttosto diveniamo.
Ma a ogni momento possiamo non divenire, possiamo
non nascere.
Ciò dipende da noi. […]
La nascita ha inizio da un'unione e a un'unione tende.
In questo sta l'amore[1].

Sembra proprio questo il percorso intrapreso dai grandi personaggi luziani, indotti dalla vita, spesso dolorosa, a farsi carico essi stessi della propria rinascita. Un cammino tortuoso che Luzi medesimo ha voluto far proprio, offrendosi con umile consapevolezza, anche attraverso i suoi Sinesio, Rosales, Pontormo, Costant, come testimone di un'epoca di passaggio e transizione e disponendosi ad aspettare, ancora una volta alla stregua dei suoi amati personaggi, la fine del 'viaggio terrestre' per

[1] K. WOYTIŁA, *Raggi di paternità*, in ID., *Tutte le opere letterarie. Poesie, drammi e scritti sul teatro*, presentazione di Giovanni Reale, saggi introduttivi di Boreslaw Taborski, Milano, Bompiani, 2001, pp. 216-217.

giungere alla comprensione 'definitiva' del segreto e del senso di una lunga fecondissima esistenza: «un uomo che ha fatto una lunga strada senza sapere dove questa strada portasse. So che ho lavorato, ho scritto, mi sono sentito spinto a scrivere per conquistare approdi di spazio e di conoscenza. Come carattere sono un uomo piuttosto mite che ha dovuto affrontare le antinomie dell'epoca, che sono anche le mie. Non ho la presunzione dell'autoconoscenza, tanto da farmi dire: io sono questo. Chi sono lo potrò capire *in extremis*. Forse»[1].

[1] M. LUZI - R. CASSIGOLI, *Frammenti di Novecento. Conversando con il poeta protagonista e testimone di un secolo*, op. cit., p. 121.

Bibliografia

Opere di Mario Luzi

Teatro

Ipazia, Milano, All'Insegna del Pesce d'Oro, 1973.

Il Messaggero, «L'Approdo letterario», 1977, 77-78.

Libro di Ipazia, introduzione di G. Pampaloni, con una nota di G. Quiriconi, Milano, Rizzoli, 1978 (*Libro di Ipazia. Programma di sala*, Piccolo Teatro di Milano, regìa di L. Puggelli, stagione 1994/95).

Rosales, introduzione e note di G. Raboni, Milano, Rizzoli, 1983; *Rosales*, con materiale critico sull'autore, Genova, Edizioni del Teatro di Genova, 1983.

Hystrio, con una nota di G. Quiriconi, Milano, Rizzoli, 1987.

Corale della città di Palermo per S. Rosalia, introduzione di S. Verdino, Genova, S. Marco dei Giustiniani, 1989.

Il Purgatorio. La notte lava la mente, presentazione di L. Baldacci, Genova, Costa & Nolan, 1990; *Il Purgatorio: La notte lava la mente. Drammaturgia di un'ascensione*, Brescia, Edizioni l'Obliquo, 1990.

Io, Paola, la commediante, Milano, Garzanti, 1992.

Teatro, postfazione di G. Quiriconi, Milano, Garzanti, 1993.

Pietra oscura, introduzione di S. Verdino, Porretta Terme, I Quaderni Del Battello Ebbro, 1994; *Pietra oscura. Controversia*, introduzione di S. Verdino, postfazione di Jacopo Ricciardi, Milano, Scheiwiller, 2004.

Felicità turbate, Milano, Garzanti, 1995.

MARIO LUZI - UGO DE VITA, *Un angolo di notte ben gemmata. Quadri della Natività e della Passione*, nota al testo di F. Pierangeli, «Sincronie», (V) 1996, 10.

Ceneri e ardori, Milano, Garzanti, 1997.

Fiore nostro fiorisci ancora, Firenze, Passigli, 1999.

La passione. Via crucis al Colosseo, Milano, Garzanti, 1999; *Via Crucis al Colosseo*, a cura dell'Ufficio delle Celebrazioni Liturgiche del Sommo Pontefice, illustrazioni di V. Venturi, Città del Vaticano, Tipografia Vaticana, Venerdì Santo 1999; *La Passione. Via Crucis al Colosseo*, Milano, Garzanti, 1999; *Via Crucis al Colosseo*, con una nota di G. Raboni, Brescia, L'Obliquo, 1999; *La Passione di Cristo. Via Crucis al Colosseo*, Alpignano, Tallone Editore, 1999.

Opus Florentinum, Firenze, Passigli, 2000.

Il fiore del dolore, «Idola», giugno 2001; *Il fiore del dolore*, introduzione di D. Rondoni, Firenze, Edizioni della Meridiana, 2003; *Il fiore del dolore*, introduzione di D. Rondoni, Milano, Archivi del '900, 2003.

Parlate, a cura di S. Verdino, Novara, Interlinea, 2003.

Poesia

La barca, Modena, Guanda, 1935; *La barca*, seconda edizione modificata e accresciuta, Firenze, Parenti, 1942.

Primizie del deserto, Milano, Schwarz, 1952.

Onore del vero, Venezia, Neri Pozza, 1957.

Nel magma, Milano, All'Insegna del Pesce d'Oro, 1963; *Nel magma*, Milano, Garzanti, 1966.

Dal fondo delle campagne, Torino, Einaudi, 1965.

Su fondamenti invisibili, Milano, Rizzoli, 1971.

Al fuoco della controversia, Milano, Garzanti, 1978.

Tutte le poesie, Milano, Garzanti, 1988.

Frasi e incisi di un canto salutare, Milano, Garzanti, 1990.

L'opera poetica, a cura e con un saggio introduttivo di S. Verdino, Milano, Mondadori, 2005.

Lasciami, non trattenermi. Poesie ultime, a cura di S. Verdino, Milano, Garzanti, 2009.

Saggistica, prosa e traduzioni

Biografia a Ebe, Firenze, Vallecchi, 1942; *Biografia a Ebe*, a cura di M. Marchi, Roma, Edilet, 2011.

I Giusti di Camus, «Palatina», (II) aprile-giugno 1958.

J. RACINE, *Andromaca*, traduzione di M. Luzi, in *Teatro francese del grande secolo*, presentato da G. Macchia, Roma, Eri, 1960; J. RACINE, *Andromaca*, in *Il grande teatro francese: Il Cid; Andromaca; Britannico*, Novara, Edipem, 1974; J. RACINE, *Andromaca*, a cura di M. Luzi, cronologia raciniana, nota critica e bibliografia di C. Zeppieri, Milano, Rizzoli, 1980.

WILLIAM SHAKESPEARE, *Riccardo II*, prefazione e traduzione di M. Luzi, Torino, Einaudi, Collana Scrittori Tradotti da Scrittori, 1966.

Vicissitudine e forma, Milano, Rizzoli, 1974.

Trame, Milano, Rizzoli, 1982.

Il poema "Rosales" di Mario Luzi, «La Nazione», 30 aprile 1983.

Discorso naturale, Milano, Garzanti, 1984.

Il silenzio, la voce, Firenze, Sansoni, 1984.

Scritti, a cura di G. Quiriconi, Venezia, Arsenale, 1989.

TIRSO DE MOLINA, *Teatro*, a cura di M. G. Profeti, Milano, Garzanti, 1991 (*Dannato per disperazione*, traduzione in versi di M. Luzi, nota introduttiva di M. G. Profeti).

MARIO LUZI - MARIO SPECCHIO, *Luzi. Leggere e scrivere*, Firenze, Marco Nardi, 1993.

Naturalezza del poeta. Saggi critici, a cura di G. Quiriconi, Milano, Garzanti, 1995.

Conversazione: interviste 1953-1998, a cura di A. Murdocca, prefazione di S. Verdino, Fiesole, Cadmo, 1999.

MARIO LUZI - RENZO CASSIGOLI, *Frammenti di Novecento. Conversando con il poeta protagonista e testimone di un secolo*, Firenze, Le lettere, 2000.

Sintesi memoriale di un'amicizia, «ETInforma», V (2000), 1.

Autoritratto. Scritti scelti dell'autore con versi inediti, a cura di S. Verdino e P. A. Mettel, Milano, Garzanti, 2007.

Altri autori

Saggi critici su Mario Luzi

ALBERTO FRATTINI, *Poeti italiani tra primo e secondo Novecento*, Milano, IPL, 1967.

CLAUDIO SCARPATI, *Mario Luzi*, Milano, Mursia, 1970.

STEFANO AGOSTI, *Il testo poetico, teoria e pratiche d'analisi,* Milano, Mursia, 1972.

AA.VV., *Letteratura e critica. Studi in onore di Natalino Sapegno*, Roma, Bulzoni, 1974.

GIACOMO DEBENEDETTI, *Poesia italiana del Novecento*, Milano, Garzanti, 1974.

GIANCARLO QUIRICONI, *Il fuoco e la metamorfosi. La scommessa totale di Mario Luzi*, Bologna, Cappelli, 1980.

AA.VV., *Mario Luzi. Atti del convegno di studi,* Siena, 9-10 maggio 1981, a cura di A. Serrao, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1983.

ANNA MARIA BARTOLINI, *Sottobraccio a Rosales*, con una nota di M. Luzi, Firenze, Franco Casati Editore, 1983.

ANNA PANICALI, *Saggio su Mario Luzi*, Milano, Garzanti, 1987.

SILVIO RAMAT, *I sogni di Costantino: la poesia testo a testo, corrispondenze e raccordi otto-novecenteschi*, Milano, Mursia, 1988.

STEFANO MECATTI (a cura di), *Pensiero e poesia nell'opera di Mario Luzi*, scritti di Raboni Cacciari Panicali Berardi Prete Mazzanti con un inedito di Mario Luzi, Firenze, Vallecchi, 1989.

GIANCARLO QUIRICONI, *I miraggi, le tracce. Per una storia della poesia italiana contemporanea*, Milano, Jaca Book, 1989.

ELENA GAJERI, *Ipazia, un mito letterario*, Roma, La meridiana, 1992.

LISA RIZZOLI - GIORGIO MORELLI, *Mario Luzi. La poesia, il teatro, la prosa, la saggistica, le traduzioni*, Milano, Mursia, 1992.

GEMMA BERETTA, *Ipazia d'Alessandria*, Roma, Editori riuniti, 1993.

GIORGIO MAZZANTI, *Dalla Metamorfosi alla Trasmutazione. Destino umano e fede cristiana nell'ultima poesia di Mario Luzi*, Roma, Bulzoni, 1993.

AA.VV., *Scritture e riscritture teatrali*, prefazione di G. Bárberi Squarotti, Torino, Tirrenia, 1998.

ENRICO ELLI - GIUSEPPE LANGELLA (a cura di), *Studi di letteratura italiana in onore di Francesco Mattesini*, Milano, Vita e Pensiero, 2000.

DANIELE MARIA PEGORARI (a cura di), *Mario Luzi. Da Ebe a Constant. Studi e testi*, studi di Maria Antonietta Abenante, Vito Moretti, Daniele Maria Pegorari, Giancarlo Quiriconi ed Evgenij Solonovič, testi di Mario Luzi, bibliografia essenziale ragionata a cura di D. M. Pegorari, Grottammare, Stamperia dell'Arancio, 2002.

CARLO BO, *Scritti su Mario Luzi*, a cura di S. Verdino, Genova, San Marco dei Giustiniani, 2004.

MARIA MODESTI, *Finzione e verità nel teatro di Mario Luzi*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2005.

COSIMO CUCINOTTA, *Mario Luzi. Le stagioni del giusto (1935-1960)*, Firenze, Le lettere, 2010.

Opere varie

JOHN TOLAND, *Hypatia*, London, 1720.

HUGO VON HOFMANNSTHAL, *Der Tor und der Tod*, Leipzig, Insel-Verl, 1911.

LUIGI PIRANDELLO, *Come e perché ho scritto i «Sei personaggi»*, «Comoedia», 1 gennaio 1925.

THOMAS STEARNS ELIOT, *A Dialogue on Dramatic Poetry*, introduzione a JOHN DRYDEN, *Essay of Dramatick Poesie*, Londra, Etchells & Macdonald, 1928.

THOMAS STEARNS ELIOT, *Murder in the Cathedral*, London, Faber and Faber, 1935.

RAFAEL LASSO DE LA VEGA MARQUÉS DE VILLANOVA, *Prestigi (1911-1916)*, traduzione di A. Bonetti, Firenze, Vallecchi, 1944.

AA.VV., *La regia teatrale*, a cura di S. d'Amico, Roma, Belardetti, 1947.

ALBERT CAMUS, *La peste*, Paris, Gallimard, 1947.

ID., *Les justes*, Paris, Gallimard, 1950.

BENIAMINO JOPPOLO, *L'arte da Póussin all'abumanesimo*, Milano, La Bicocca, 1950.

ID., *L'abumanesimo*, Milano, La Bicocca, 1951.

ALBERT CAMUS, *La chute*, Paris, Gallimard, 1956.

ISAAC DEUTSCHER, *Il profeta armato. Trotsky 1879-1921*, traduzione di A. Drago, Milano, Longanesi, 1956 (*The Prophet Armed, Trotsky 1879-1921*, New York and London, Oxford University Press, 1954).

UGO BETTI, *Teatro completo*, con prefazione di S. d'Amico e A. Fiocco, Bologna, Cappelli, 1957.

FRANCIS FERGUSSON, *Idea di un teatro*, traduzione di R. Soderini, Milano, Feltrinelli, 1957 (*The Idea of a Theatre*, Princeton, Princeton University Press, 1949).

PETER SZONDI, *Teoria del dramma moderno 1880-1950*, Torino, Einaudi, 1962 (*Theorie des modernen Dramas,* Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1956).

GASPARE GIUDICE, *Luigi Pirandello*, Torino, UTET, 1963.

HUGO VON HOFMANNSTHAL, *Il libro degli amici*, traduzione e note di Gabriella Bemporad, Firenze, Vallecchi, 1963.

MIECZYSŁAW KOTLARCZYK, *XXV lat Teatru Rapsodycznego w Krakowie, 1941-1966* (Venticinque anni di Teatro Rapsodico a Cracovia, 1941-1966), Kraków, 1966.

P.P. PASOLINI, *Pilade*, «Nuovi Argomenti», luglio-dicembre 1967, 7/8; *Affabulazione. Pilade*, presentazione di A. Bertolucci, Milano, Garzanti, 1977.

PIERRE TEILHARD DE CHARDIN, *L'ambiente divino. Saggio di vita interiore*, traduzione di A. Daverio, Milano, il Saggiatore, 1968 (*Le milieu divin. Essai de Vie Intérieure*, Paris, Editions du Seuil, 1957).

ID., *Opere. Il fenomeno umano*, traduzione di F. Ormea, Milano, il Saggiatore, 1968.

LADISLAUS BOROS, *Mysterium mortis: l'uomo nella decisione ultima*, editoriale e traduzione dal tedesco di G. Ruggeri, Brescia, Queriniana, 1969 (*Mysterium mortis: Der Mensch in der letzten Entscheidung*, Olten-Freiburg, Walter, 1962).

ID., *Vivere nella speranza. L'attesa del futuro nell'esistenza cristiana: meditazioni teologiche*, Brescia, Queriniana, 1969 (*Aus der Hoffnung leben: Zukunftserwartung in christlichem Denken*, Olten-Freiburg, Walter, 1968).

PIERRE TEILHARD DE CHARDIN, *L'avvenire dell'uomo*, traduzione di F. Ormea, Milano, il Saggiatore, 1972 (*L'Avenir de l'Homme*, Paris, Editions du Seuil, 1959).

JURIJ M. LOTMAN, *La struttura del testo poetico*, a cura di E. Bazzarelli, Milano, Mursia, 1976 (*Struktura chudožestvennogo teksta*, Москва, Tskusstvo, 1970).

CHARLES MARIE LECONTE DE LISLE, *Oeuvres de Leconte de Lisle*, édition critique par E. Pich, Paris, Les Belles Lettres, 1977.

FRANCO QUADRI, *L'avanguardia teatrale in Italia (materiali 1960-1976)*, Torino, Einaudi, 1977.

GIORGIO BÁRBERI SQUAROTTI, *Le sorti del «tragico». Il novecento italiano: romanzo e teatro*, Ravenna, Longo, 1978.

GIOVANNI MACCHIA, *Vita avventure e morte di Don Giovanni*, Torino, Einaudi, 1978.

GIOVANNI PAOLO II, *Jan Pawł II na ziemi polskiej* (Discorsi, Omelie), Città del Vaticano, Libreria Editrice Vaticana, 1979.

JEAN ROUSSET, *Il mito di Don Giovanni*, traduzione di A. Marchi, Parma, Pratiche, 1980 (*Le Mythe de Don Juan*, Paris, Armand Colin, 1978).

JEAN-FRANÇOIS LYOTARD, *La condizione postmoderna: rapporto sul sapere*, traduzione di C. Formenti, Milano, Feltrinelli, 1981 (*La condition postmoderne: rapport sur le savoir*, Paris, Les Editions de Minuit, 1979).

HUGO VON HOFMANNSTHAL, *Narrazioni e poesie*, a cura di G. Zampa, Milano, Mondadori, 1984.

MARCO DE MARINIS, *Il Nuovo Teatro 1947-1970*, Milano, Bompiani, 1987.

GAETANA MARRONE, *La drammatica di Ugo Betti. Tematiche e Archetipi*, prefazione di G. Manacorda, Palermo, Novecento, 1988.

FREDRIC JAMESON, *Il postmoderno e la logica culturale del tardo capitalismo*, traduzione di S. Velotti, Milano, Garzanti, 1989 (*Postmodernism, or, The Cultural*

Logic of Late Capitalism, «New Left Review», July-August 1984, 146; poi in *Postmodernism, or The cultural logic of late capitalism*, Durham, Duke University press, 1991).

EDOARDO SANGUINETI, *Commedia dell'Inferno*, Genova, Costa & Nolan, 1989.

SINESIO DI CIRENE, *Opere. Epistole Operette Inni*, a cura di A. Garzya, Torino, UTET, 1989.

JEAN COCTEAU, *Il richiamo all'ordine*, a cura di P. Dècina Lombardi, Torino, Einaudi, 1990 (*Le rappel à l'ordre*, Paris, Stock, 1926).

GIOVANNI GIUDICI, *Il Paradiso. Perché mi vinse il lume d'esta stella*, Genova, Costa & Nolan, 1991.

ORAZIO COSTA, *Luna di casa*, introduzione di M. Luzi, Firenze, Vallecchi, 1992.

LUIGI PIRANDELLO, *Enrico IV*, introduzione di G. Davico Bonino, Torino, Einaudi, 1993.

PETER SZONDI, *Sul tragico*, a cura di F. Vercellone, introduzione di S. Givone, Torino, Einaudi, 1996 (*Versuch über das Tragische*, Frankfurt am Main, Insel Verlag, 1961).

GABRIELE D'ANNUNZIO, *La fiaccola sotto il moggio*, a cura di M. M. Cappellini, Milano, Mondadori, 1998.

GIACOMO LEOPARDI, *Canti*, edizione critica a cura di E. Peruzzi, Milano, Rizzoli, 1998².

GIOVANNI PAOLO II, *Lettera del Papa Giovanni Paolo II agli artisti*, Città del Vaticano, Libreria Editrice Vaticana, 1999.

P.P. PASOLINI, *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, a cura di W. Siti e S. De Laude, con un saggio di C. Segre, cronologia a cura di N. Naldini, Milano, Mondadori, 1999.

ALBERT CAMUS, *Tutto il teatro*, introduzione di G. Davico Bonino, Milano, Bompiani, 2000.

GEORGE ORWELL, *Romanzi e saggi*, a cura e con un saggio introduttivo di G. Bulla, Milano, Mondadori, 2000 (*Nineteen Eighty-Four*, London, Secker & Warburg, 1949).

MARICLA BOGGIO (a cura di), *Il corpo creativo. La parola e il gesto in Orazio Costa*, Roma, Bulzoni, 2001.

MIECZYSŁAW KOTLARCZYK - KAROL WOJTIŁA, *O Teatrze Rapsodycznym*, Kraków, 2001.

KAROL WOJTIŁA, *Persona e atto*, saggio introduttivo di G. Reale; saggio integrativo di T. Styczeń; revisione della traduzione italiana e apparati a cura di G. Girgenti e P. Mikulska, Milano, Bompiani, 2001.

ID., *Tutte le opere letterarie. Poesie, drammi e scritti sul teatro*, presentazione di G. Reale, saggi introduttivi di B. Taborski, Milano, Bompiani, 2001.

UMBERTO CURI, *Filosofia del Don Giovanni: alle origini di un mito moderno*, Milano, Mondadori, 2002.

KAROL WOJTIŁA, *Il Teatro Rapsodico. Articoli e lettere*, traduzione di J. Radzik Lanzetta, postfazione a cura di J. Popiel, pubblicazione per la Biblioteca Alfonso Spadoni ETI-Ente Teatrale Italiano, Pisa, Titivillus, 2003.

MARICLA BOGGIO (a cura di), *Mistero e Teatro. Orazio Costa, regia e pedagogia*, Roma, Bulzoni, 2004.

LUIGI PIRANDELLO, *Maschere nude*, a cura di A. D'Amico, Milano, Mondadori, 2004.

TIRSO DE MOLINA, MOLIÈRE, DA PONTE, HORVÁRTH, *Don Giovanni. Variazioni sul mito*, a cura di U. Curi, Venezia, Marsilio, 2005.

WILLIAM SHAKESPEARE, *Teatro completo*, a cura di G. Melchiori, Milano, Mondadori, 2005.

GEORGE STEINER, *La morte della tragedia*, traduzione di G. Scudder, Milano, Garzanti, 2005³ (*The Death of Tragedy*, London, Faber and Faber, 1961).

FERNANDO GIOVIALE, *"Gli infortuni del vizio" e le ragioni del comico*, in *Don Giovanni*, libretto di sala, Catania, Teatro Massimo Bellini, stagione 2006.

STEFANIA RIMINI, *La ferita e l'assenza: performance del sacrificio nella drammaturgia di Pasolini*, postfazione di R. Tessari, Acireale-Roma, Bonanno, 2006.

LUIGI PIRANDELLO, *Così è (se vi pare)*, Milano, Rizzoli, 2007.

EVGENIJ IVANOVIČ ZAMJATIN, *Noi*, traduzione di B. Delfino, edizione a cura di S. Moriggi, Milano, Lupetti, 2007 (*We*, New York, E. P. Dutton & Company, 1924).

GEORG BÜCHNER, *Teatro*, a cura di G. Dolfini, introduzione di G. Guerrieri, Milano, Adelphi, 2008 (*Werke und Briefe*, Frankfurt am Main, Wiesbaden, 1958).

FRANCESCO PETRARCA, *Rerum vulgarium fragmenta*, edizione critica di G. Savoca, Firenze, Olschki, 2008.

MARINA PAINO, *La tentazione della leggerezza. Studio su Umberto Saba*, Firenze, Olschki, 2009.

ADRIANO PETTA - ANTONINO COLAVITO, *Ipazia. Vita e sogni di una scienziata del IV secolo*, prefazione di Margherita Hack, Roma, La Lepre, 2009.

MARIA MONETI CODIGNOLA, *Ipazia muore*, Milano, La tartaruga, 2010.

PIER PAOLO PASOLINI, *Teatro*, prefazione di O. Ponte di Pino, Milano, Garzanti, 2010.

SILVIA RONCHEY, *Ipazia. La vera storia*, Milano, Rizzoli, 2010.

Articoli (riviste e quotidiani)

GUIDO LODOVICO LUZZATO, *Leconte de Lisle traduttore dei tragici greci*, «Dioniso», (V) 1935-36, 6.

PIER PAOLO PASOLINI, *Manifesto per un nuovo teatro*, «Nuovi Argomenti», 9, gennaio-marzo 1968.

JEAN-MICHEL GARDAIR (a cura di), *Intervista a Pier Paolo Pasolini*, «Corriere del Ticino», 13 novembre 1971.

FRANCO QUADRI, *Organizzazione e prospettive*, «La Scrittura Scenica», 1974, 8.

CARLO BO, *Battaglia tra fede e ragione*, «Corriere della sera», 15 ottobre 1978.

GIOVANNI RABONI, *Ipazia cade sbranata dai barbari cristiani*, «Tuttolibri», (IV) 21 ottobre 1978, 42; poi in ID., *Ipazia e il Messaggero*, «Paragone», (XXX) febbraio 1979, 348.

ALDO ROSSI (a cura di), *Dialogo su "Rosales" con un'esplicazione del teatro luziano*, «Poliorama», (I) 1 ottobre 1982.

PAOLO CONTI, *Il «Don Juan» di Albertazzi*, «Corriere della Sera», 31 marzo 1983.

ANGELO SCANDURRA (a cura di), *Luzi poeta, a teatro*, intervista a Mario Luzi, «La Sicilia», 29 aprile 1983.

TOMMASO CHIARETTI, *E nel Messico anni '30 Don Giovanni è sicario di Trockij*, «La Repubblica», 4 maggio 1983.

ROBERTO DE MONTICELLI, *Fra i diavoli del Messico Don Giovanni trova l'anima*, «Corriere della Sera», 4 maggio 1983.

GIORGIO PROSPERI, *In «Rosales» Don Giovanni contro Trotzskij*, «Il Tempo», 12 aprile 1984.

ENZO SICILIANO, *Mito e realtà storica in un processo mentale*, «Corriere della Sera», 12 aprile 1984.

MARIO DE CANDIA (a cura di), *Intervista a Mario Luzi*, «Ridotto», 1984, 3.

SILVIO RAMAT, *A teatro con Juan Rosales,* «Forum Italicum», (XVIII) Summer 1984, 2.

CARLO BO, *I tiranni di Luzi*, «Corriere della Sera», 3 maggio 1987.

ELENA GAJERI, *Un mito letterario: la figura di Hypatia*, «I Quaderni di Gaia», 1990, 1.

KEALA JEWELL, *Trapassi della storia, trapassi della poesia: l'elegia in Mario Luzi*, «Studi Novecenteschi», (XVIII) giugno 1991, 41.

GUGLIELMO PIANIGIANI (a cura di), *La parola come azione. Intervista a Mario Luzi*, «Allegoria», (VI) 1994, 17.

GUGLIELMO PIANIGIANI, *Persona e personaggio nel teatro luziano: "Hystrio" e "Io, Paola, la commediante",* «Allegoria», (VI) 1994, 16.

GIOVANNI FONTANA, *Parole, silenzi. Su «Nel corpo oscuro della metamorfosi» di Mario Luzi*, «Strumenti critici», gennaio 1995, 77.

LAURA TOPPAN (a cura di), *«La tendenza occulta della parola diviene azione». Intervista a Mario Luzi*, «Revue des Études Italiennes», (XLIV) Janvier-Juin 1998, 1-2.