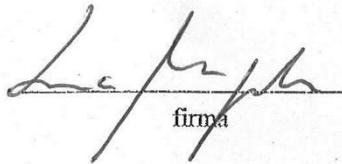


DOTTORATO DI RICERCA IN LETTERATURE E CULTURE COMPARATE
SCUOLA DOTTORALE / DOTTORATO DI RICERCA IN

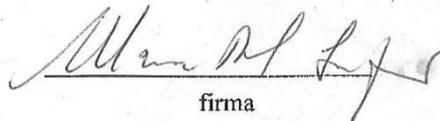
XXVIII
CICLO DEL CORSO DI DOTTORATO

SHAKESPEARE CALDERÓN RACINE : LA TRAGEDIA DALLA CLASSICITÀ
ALLA PRIMA MODERNITÀ Titolo della tesi

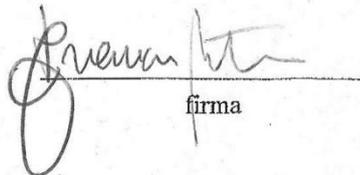
LUCA MARANGOLO
Nome e Cognome del dottorando


firma

MARIA DEL SAPIO
Docente Guida/Tutor: Prof.


firma

FRANCESCO FIORENTINO
Coordinatore: Prof.


firma



tesi di dottorato in letterature e culture

comparate

**Shakespeare, Calderón,
Racine: la tragedia dalla
classicità alla prima
modernità**

XVIII Ciclo

Candidato

dott. Luca Marangolo

Relatori ch.mi proff.

Francesco Fiorentino

Maria del Sapio

Introduzione

I.I Due visioni della tragedia

Lo scopo di questa ricerca è tracciare l'evoluzione di un genere, il genere tragico. In particolare, l'oggetto del nostro studio sarà dimostrare come la forma della tragedia antica si adatta all'epoca moderna. Si tratta di un genere caratterizzato da una forte discontinuità cronologica. Fa la sua comparsa nella Grecia Attica, per poi rinascere in un'epoca di profonda crisi socio-politica: è il Seicento di Shakespeare (1564–1616), di Calderón de la Barca (1600 –1681) e di Racine (1639-1699). Il nostro lavoro terrà dunque presente due epoche che non hanno essenzialmente nulla in comune, se non l'aver scelto la forma tragica come modello narrativo per raccontarsi. L'epoca della Grecia antica fa emergere la tragedia perché in essa esprime la crisi dei suoi fondamenti etico-politici, ovvero i fondamenti mitici che costituiscono la base etica sulla quale la comunità dell'antica Polis edificava le proprie strutture narrative essenziali, pur mettendole in

discussione¹. Invece l'epoca dei tre autori moderni di cui parleremo, e cioè quella di Shakespeare, di Calderón de La Barca e di Racine è l'epoca dell'assolutismo monarchico. *L'assolutismo monarchico*, con tutte le tensioni etiche, sociali ed ideologiche che lo animano è, come si avrà modo di chiarire a breve, il vero *trait d'union* socio-politico che fa da sfondo sociale la rinascita della forma tragica in epoca moderna. La nostra tesi è infatti che, sebbene esistano molte altre tradizioni della tragedia, nonché altri suoi luoghi ed epoche, lo sviluppo del dramma - la sua mutazione- ha luogo in questi due momenti storici.

In linea con queste premesse sarà necessario, dunque, tenere in considerazione *due* differenti fattori o livelli di analisi: il primo di carattere stilistico-discorsivo e il secondo di carattere storico, sociale e culturale.

1. Il primo livello, di carattere stilistico-discorsivo, implica che, nonostante le differenti epoche che vedano sorgere la tragedia, ci sia una continuità discorsiva (e più precisamente una continuità evolutiva), fra i diversi momenti temporali in cui compare la forma tragica. La storia sociale e culturale della tragedia è legata a doppio filo con quella formale: questo in aperta contraddizione con la tesi sostenuta dal critico ungherese Peter Szondi nel suo *Saggio sul tragico* (1961), secondo cui *non è dimostrabile* un rapporto diretto fra la dimensione poetica del

¹ Sull'annoso problema della tragedia intesa come crisi dei fondamenti i nostri punti di riferimento saranno VERNANT (1989) LOROUX (1999), cfr.ultra.

tragico, ovvero stilistico-formale, e quella storico-evolutiva. Questo stato di cose deriverebbe dall'impossibilità di risalire ad una concezione teorica, una definizione della tragedia in quanto genere letterario ². La nostra tesi è, al contrario, che la tragedia è un genere *altamente formalizzato, dai contorni molto netti e rigidi* e a seconda delle epoche in cui compare assume dei tratti peculiari che permettono di *storizzarlo*. Non tratteremo quindi il genere letterario in oggetto come un qualcosa di astratto o metafisico, né come una *Stimmung* indefinibile, ma come una *forma* estremamente stilizzata che, in un determinato momento e per delle ragioni cruciali, subisce delle trasformazioni fondamentali.

2. Il secondo livello d'analisi contempla il fatto che la tragedia sorge in epoche diverse e la sua forma assume caratteristiche spesso diverse, le quali derivano da ragioni intrinsecamente storiche. Entrambi i contesti, la Grecia antica e l'era dell'assolutismo, *da un lato*, come si vedrà, ne informano le strutture drammaturgiche e, *dall'altro lato*, sono alla base delle motivazioni sociali che causano il sorgere o risorgere della tragedia nell'epoca presa in considerazione.³

²SZONDI, 1999 p.3

³Questi due principi teorici di base sono rintracciabili con la dovuta accuratezza nella teoria della forma di uno degli allievi più eccellenti di Gyorgy Lukács, Lucien Goldmann. Tutta l'opera critica di Lucien Goldmann è improntata al tentativo di definire con precisione il nesso di articolazione strutturale che si instaura fra le forme storico-sociopolitiche e le strutture discorsive dell'opera d'arte. Come ha dimostrato ampiamente ne *Il Dio Nascosto* Lucien Goldmann, il rapporto che definisce forma, società, cultura e storia è un rapporto complesso, un rapporto *trasformativo*, ovvero di mutua trasformazione. Ecco un significativo passo in cui Goldmann commenta l'*Estetica* di Hegel: "Se tutto il sentimento, tutto il pensiero e, al limite, tutto il comportamento umano è fondamentalmente *Espressione*, è necessario distinguere all'interno dell'espressione il gruppo delle "forme" che portano ad una coerenza estrema questa espressione, sul piano di comportamenti, concetti, immaginazione" (GOLDMANN, 1972). Una struttura storica -come quella dell'assolutismo monarchico in epoca *early modern*, ad esempio- affida alla tragedia la trasformazione profonda della sua cultura; si vedrà, infatti, il progredire storico è insito nella stessa natura contraddittoria della forma tragica moderna, che esprime *in sé* il progresso culturale della società rinascimentale. Come si avrà modo di ribadire e chiarificare nell'ultimo paragrafo di questa introduzione, il nostro lavoro non vuole minimamente confrontarsi con la ricchezza teorica esplorativa che Goldmann seppe dare al principio di trasformazione che egli dimostrò essere implicito nella forma tragica, massimamente ne *Il Dio Nascosto*. Al contrario l'intento che muoverà questo lavoro sarà quello di raccogliere la lezione di questo maestro e provare a darvi frutto. In altri termini, sarà ridotta quanto più possibile

Questi due punti, alla base del nostro metodo di ricerca, saranno argomentati seguendo la tesi di György Lukács espressa nel suo libro *Il dramma moderno*⁴, parte della più vasta opera *L'anima e le forme* secondo il quale è possibile - precisamente all'inverso di quanto sostenuto da Szondi - determinare la storia dello sviluppo del genere tragico *proprio a partire* dal suo contesto culturale. Una volta giustificato questo nesso teorico si tratterà un percorso comparativo tra diverse forme della tragedia, definendo i casi di studio -che sono solo una parte di quel che riguarda il genere nel suo insieme- e i risultati cui la nostra indagine vuole pervenire.

Nessun'altra forma, sostiene Lukács, che sia specchio della sua condizione storica, riflette tanto limpidamente il suo contesto quanto la tragedia. Nel caso della tragedia, a tal punto la storicità si rispecchia nella forma, che l'evoluzione di quest'ultima coincide totalmente - o, comunque, in modo assai più forte, ad esempio, che con il romanzo-, col *mutamento* delle condizioni storiche, sociali e politiche. *Ed è proprio a partire da questa caratteristica intrinseca del genere tragico* che è possibile apprezzare la *differenza* che c'è fra la tesi di Lukács e quella di Peter Szondi: Szondi sostiene che la peculiare forma della tragedia, per la quale il protagonista è costretto in un nesso stringente fra destino e carattere, un nesso fra la sua psicologia e il destino drammaturgico che

l'ambizione di ricchezza speculativa dell'analisi solo al fine di allargare la prospettiva dell'indagine: useremo le idee di Goldmann e tenteremo di applicarle ad un orizzonte storico più vasto, al prezzo, necessario, di semplificarne moltissimo la ricchezza speculativa. È ovvio d'altra parte che, come si potrà approfondire in seguito, il limite necessario che porremo alla ricchezza della riflessione è quello di non scadere nel mero "sociologismo volgare", tanto scongiurato da Goldmann.

⁴ LUKÁCS, 1976

lo attende, possa leggersi come un indizio della sua *indefinibilità*: se insomma l'unica cosa che veramente conta all'interno della tragedia è la peripezia di un eroe che si ripete sempre allo stesso modo indipendentemente dai contesti e dalle culture, poco importeranno tutte le caratteristiche che variano di contesto in contesto. Per Lukács, al contrario, la forma che racchiude in sé destino e carattere è il *prodotto* di un contesto che, come si diceva prima, ne è la *causa*.

A guisa di introduzione, dunque, nei paragrafi che seguono, si commenteranno le due visioni teoriche sulla forma tragica, quella di Szondi e quella di Lukács per poi, nell'ultima parte di questa introduzione, disegnare un percorso teorico, con precisi riferimenti storici, sociologici e cronologici.

I.II Peter Szondi e il concetto di *indefinibilità* del Tragico

Il *Saggio sul tragico* è un testo che Peter Szondi pubblicò nel 1961, in forma di complemento all'assai più noto e diffuso testo szondiano dal titolo *teoria del dramma moderno* (1956). Le due opere sono concepite come un dittico che Szondi ha dedicato alla teoria e alla critica filosofica della drammaturgia. I due testi si devono dunque leggere in modo consequenziale: due volumi, cioè, propedeutici l'uno all'altro. Più esattamente la visione espressa dalla ricerca di Peter Szondi sulla tragedia può essere concepita come un complemento alla teoria del

dramma moderno. Sebbene in *Teoria del dramma moderno*, però, Szondi esprima delle tesi di carattere eminentemente storicista, la stessa impostazione è data nel *Saggio sul tragico* solo a patto di cruciali distinguo. Leggiamo le stesse parole di Szondi, per intendere approfonditamente in cosa consistono tali distinguo e iniziamo con *teoria del dramma moderno*:

Il dramma dell'età moderna è nato nel Rinascimento. Fu l'audacia spirituale dell'uomo, pervenuto a se stesso dopo il crollo della concezione medievale del mondo, quella di costruire la realtà dell'opera d'arte in cui voleva fissare e rispecchiare se stesso, sulla riproduzione dei meri rapporti umani.⁵

E ancora:

La sfera dei rapporti intersoggettivi gli appariva quella essenziale della sua esistenza; Libertà e vincolo, Volontà e decisione come le sue determinazioni più importanti. Il "luogo" in cui egli giungeva a realizzazione drammatica era l'atto di decisione.⁶

Apprendo con queste righe *Teoria del dramma moderno*, Szondi si appresta a tracciare la storia dell'evoluzione della drammaturgia in un'epoca che va fra il 1880 e il 1950, e qui l'autore ipotizza con ragione che il nuovo dramma, il dramma della modernità, sia iniziato proprio a partire dalla concezione della *volontà*, totalmente nuova, che l'era di passaggio identificata con il Rinascimento ha dato all'uomo moderno. Traluce dunque una fondamentale coincidenza, ovvero: il rapporto fra

⁵SZONDI,1961,p.9

⁶SZONDI,1961, p.9

evoluzione del *dramma* e la nozione di *volontà*. Questa concezione della volontà-si vedrà- è cruciale per definire la relazione fra dramma e tragedia, ovvero per definire la relazione strutturale che distingue la forma tragica da qualunque altra forma di dramma, e su di essa avremo modo di tornare in seguito, nel nostro percorso. Per il momento, notiamo che il lavoro di Szondi prosegue poi con un'analisi di opere letterarie degli esponenti principali del dramma moderno ottocentesco e novecentesco che, a più riprese, Szondi definisce come un "genere autonomo". L'analisi di autori come Checov, Maeterlick e Ibsen nell'Ottocento, così cruciale, nella parabola tracciata da Szondi, come l'indagine sul concetto brechtiano di epicità in ambito novecentesco, farebbero supporre un'enorme attenzione, da parte di Szondi, alla storicità e, va da sé, anche all'evoluzione del dramma moderno, attesa che diviene a maggior ragione ancor più legittima se si continua a leggere:

Il mezzo espressivo di questi rapporti intersoggettivi era il dialogo. Nel Rinascimento, dopo la soppressione del prologo, del Coro e dell'epilogo, il dialogo divenne, forse, nella storia del teatro (insieme al monologo che rimase episodico, e non era quindi costitutivo della forma drammatica) la sola componente del teatro drammatico.⁷

La tesi di Szondi sembra essere, almeno qui, insomma, che c'è un processo caratterizzato da un costante allontanamento *poetico* della forma tragica, della drammaturgia tragica, da schemi pregressi verso il

⁷SZONDI,1961; p.10.

suo oggetto di studio, che è appunto il dramma moderno. Alla luce di questa veloce ricognizione in *Teoria del dramma moderno*, appare chiaro che tutte le speculazioni su quest'ultimo genere farebbero supporre un'indagine, nel *Saggio sul tragico*, sull'evoluzione di questo processo poetico: un percorso che va dal dramma delle origini ad un dramma basato sulla "volontà dell'individuo" e, tuttavia, così non è, a cominciare dalla icastica introduzione del libro:

Fin da Aristotele vi è una poetica della tragedia; solo a partire da Schelling vi è una filosofia del tragico. Proponendosi di istruire sull'attività poetica, lo scritto di Aristotele vuole determinare gli elementi dell'arte tragica; suo oggetto è la tragedia, non l'idea di essa. Anche quando si spinge al di là dell'opera d'arte nella sua concretezza, interrogandosi sull'origine e sull'effetto della tragedia, la dottrina che lo anima rimane empirica, e le affermazioni cui esso in tal modo perviene-quelle relative all'impulso mimetico come origine della tragedia- hanno senso non in se stesse, ma nel significato che rivestono per la poesia, la quale deve trarne le proprie leggi.⁸

Szondi vede una cruciale scissione fra la dimensione *poetica, formale*, del genere tragico, e la sua dimensione *concettuale*; quello che colpisce di più è, però, il passo teorico ulteriore, quello per cui la dottrina aristotelica che riguarda la *forma* del tragico non può dire, per l'autore, nulla della sua *storicità* e ciò, a detta di Szondi, avverrebbe a causa del fatto che non esiste alcuna reale definizione concettuale, filosofica, del tragico:

⁸SZONDI, 1961; p.26.

La storia della filosofia del tragico non è essa stessa priva di tragicità. È simile al volo di Icaro. Infatti, quanto più il pensiero si approssima al concetto generale, tantomeno gli aderisce l'elemento generale a cui deve lo slancio. Al culmine dello sguardo all'interno della struttura del tragico, il pensiero ricade esausto su se stesso. Laddove una filosofia, in quanto filosofia del tragico, diviene qualcosa di più di quel riconoscimento cui concorrono i suoi concetti fondamentali, laddove essa non definisce più la propria tragicità, non è più filosofia.⁹

Si perdoni la lunghezza delle citazioni, necessarie però a far comprendere la posizione szondiana:

Per tanto la filosofia sembra non concepire il tragico- dunque il tragico non esiste. Questa è la conseguenza tratta da Walter Benjamin. La sua opera sull'origine del dramma barocco tedesco risponde alla crisi cui era caduta questa problematica in Volkelt e Scheler, alla svolta del secolo. Sebbene Benjamin rinunci al concetto generale di tragico, la strada che egli intraprende non riconduce ad Aristotele.¹⁰

Per Szondi, *Se* la filosofia *non* concepisce il tragico, allora il tragico *non* esiste. È vero infatti che Benjamin nella sua premessa gnoseologica al saggio sul *Trauerspiel* ha affermato di voler formulare un concetto teorico generale che comprenda il

⁹SZONDI,1961; p. 27

¹⁰SZONDI,1995; p.37

tragico *olisticamente* senza passare attraverso l'indagine testuale¹¹; tuttavia è qui necessario sottolineare che l'inferenza per cui la presa d'atto di una riflessione generale e filosofica sul tragico *implichi* l'impossibilità di descriverne le strutture formali in qualunque modo, o di definire il genere tramite il rapporto fra storicità della forma ed essenza concettuale, non è in Benjamin, il quale, nella *premessa gnoseologica* al saggio sul *Tranenspiel*, commenta un passo tratto da *Breviario di Estetica* in cui si riassume il ben noto astio di Benedetto Croce verso il concetto di genere letterario, la cui definizione rappresenterebbe, secondo il filosofo italiano, un lavoro ozioso, in quanto:

Tra l'universale [dell'intuizione estetica] e il particolare [dell'opera d'arte] non si interpone nessun elemento intermedio, nessuna serie di generi o specie, di *generalia*¹²

Al lapidario giudizio crociano Benjamin così chiosa:

Questa considerazione è pienamente giustificata riguardo al concetto di generi estetici. Ma si ferma a metà strada. Infatti, per quanto un'enumerazione di opere d'arte che miri a coglierne l'elemento comune sia un'impresa oziosa, ove non si tratti di una collazione storica e stilistica di esempi bensì del loro nucleo essenziale, è altrettanto impensabile che la filosofia dell'arte si privi delle sue idee più ricche, quelle di tragico e di comico¹³

¹¹ Cfr. BENJAMIN, 1999, p. 19 e sgg.

¹² CROCE, 1990; p.57

¹³ BENJAMIN, 1999, p.19

Insomma, sebbene per convalidare la sua tesi Szondi si rifaccia proprio all'opera benjaminiana sul dramma barocco tedesco, risulta con evidenza la differenza cruciale fra il *Saggio sul tragico* szondiano e le posizioni di Walter Benjamin e cioè che, al contrario di quest'ultimo, Szondi rinuncia ad un qualsiasi concetto di tragico, cosa che implica il fatto che la poetica del tragico non può dire nulla della sua storicità, ed è per questo che Szondi rinuncia ad indagarla. La differenza reale fra le posizioni di Benjamin e Szondi si palesa in termini più espliciti se si presta attenzione all'inciso benjaminiano: “ove non si tratti di una collazione storica e stilistica”, precisamente in quest'inciso l'autore del saggio sul *Trauerspiel* sembra concedere molto al valore di un'indagine storica delle forme. Benjamin, insomma, *non è interessato* a studiare l'evoluzione storica del genere letterario, postulando che sia possibile definirlo molto meglio, da un punto di vista strettamente teoretico, astraendolo dall'ordine discreto delle definizioni storico-critiche, le quali permetterebbero di seguire la sola *genesì* del dramma, secondo la celebre distinzione:

L'origine, pur essendo una categoria pienamente storica non ha niente a che fare con la genesi. Per origine non si intende il divenire di ciò che scaturisce, bensì al contrario ciò che scaturisce dal divenire al trapassare.¹⁴

L'idea di storicità che ha in mente Benjamin, insomma, non esclude la possibilità di travalicare il mero ordine cronologico necessario ad

¹⁴BENJAMIN, 1999, p.20.

un'esposizione lineare della genesi delle forme¹⁵, ed è qui emerge appunto la distinzione fra *genesì* e *origine*, derivante, in Benjamin, dalla lettura giovanile di Hölderlin¹⁶; Tutto ciò al solo fine di pensare nel modo migliore il concetto di "tragico" così come quello, ad esempio, di "comico". Nel saggio sul tragico Szondi ritiene invece di doversi rifugiare in delle posizioni rigidamente hegeliane, estremizzando l'assunto di Walter Benjamin per cui la storia delle forme e la concezione del genere letterario in questione sono difficilmente conciliabili affermando, incisivamente, che sono *inconciliabili*. Riassumiamo questa posizione con una formula teorica: la razionalità coincide con la realtà e quest'ultima con la dialettica della prima, da questo assunto consegue che il Tragico, come concetto filosofico, è possibile solo in quanto, per così dire, una condizione di immanente contraddizione fra il pensiero e la dialettica. Alla luce di questa breve indagine, non potrebbe essere più palese la contraddizione cui sembra esporsi il critico ungherese nei suoi due trattati, per lo meno su questo punto cruciale: il dramma moderno, per Szondi, ha origine nel Rinascimento, con l'emergere di un nuovo, profondo, complesso, concetto di volontà: eppure la storia della poetica del tragico non può dir nulla sul concetto del genere, né si contempla un'evoluzione dalla tragedia verso il dramma. Il lavoro che

¹⁵Anzi, in alcuni passi del suo saggio sul *Trauerspiel*, del *Frammento Teologico-politico* e delle tesi *Sul concetto di storia* Walter Benjamin sembra addirittura presupporre l'idea di una storicità anti-narrativa, come presupposto per una concezione materialistica della storiografia, ma non parla mai di una sua impossibilità. Cfr. Walter Benjamin, *Opere complete*

¹⁶ BENJMIN, 1999, p.26. Sul debito dovuto a Hölderlin, alla base della concezione di tragedia in Benjamin, si rimanda all' incisivo PALMA, (1999) in DESIDERI-MATTEUCCI, pp.129-137.

segue vorrebbe cercare di segnare alcuni punti saldi per, al contrario, definire la storia formale del genere tragico, cercando di mostrare come e in che termini ha origine il nuovo dramma. È

veramente impossibile scrivere una storia materialistica del genere tragico? Quali sono le regole per cercare di definire come varia la tragedia e come, gradualmente, essa è soppiantata dal dramma moderno? Queste regole sono state tracciate da György Lukács esattamente nell'opera consacrata al *dramma moderno* (1967); più esattamente nel primo volume, in cui Lukács teorizza tale passaggio. Una storiografia di questo tipo sarebbe agli antipodi, del resto, del lavoro di comparazione "ozioso" di opere letterarie contro cui si sono scagliati, in modi diversi, sia Benjamin che Croce, precisamente perché parte dal presupposto di una necessaria collazione fra opere letterarie che compaiono in momenti storici diversi. Il nostro obiettivo è creare un ponte nella relazione di immanenza che sussiste fra arte e società e che ha portato alla necessità di forme estetiche simili, la cui storia può essere tracciata in modo coerente; ciò proprio in base alla loro dimensione *poetologica*, non a partire da principi teorici generali avulsi dai dati e dalla storicità. È vero insomma che sull'origine della tragedia esistono teorie discordanti, è vero anche che la dimensione storico-sociologica ci pone di fronte a forme estremamente stilizzate e regolari: questo fatto, però, non presuppone l'impossibilità di distinguere delle fasi storiche e degli elementi di innovazione, che permettano di tracciare percorsi formali che descrivano la storia di un

genere così importante. A guidarci, in un lavoro di questo tipo, sarà appunto lo scritto sul *dramma moderno* di György Lukács.

I.III György Lukács: La storicità della tragedia è nella forma

Osserviamo ora invece il modo in cui Lukács, al contrario di Szondi, in un ragionamento per gradi, arriva sostenere che la forma “simbolicamente chiusa”- come l’autore più volte la definisce- propria della tragedia è il risultato delle sollecitazioni storiche a cui essa risponde. L’autore inizia col porsi la domanda fondamentale del libro:

Questo libro tenta di descrivere il trapasso al dramma moderno e di rispondere alla domanda se esista o no un dramma moderno. Come è avvenuto il trapasso al dramma moderno? Qual è il suo stile?¹⁷

Come si afferma il dramma moderno? Innanzitutto partiamo da una considerazione cruciale per il nostro discorso: per come l’autore sembra porre la domanda, si capisce già che il suo interesse primario non va all’analisi del dramma antico, la cui menzione, in verità, nel saggio di Lukács è molto parca, quanto piuttosto a quel periodo di passaggio che portò, nell’epoca che talora gli anglisti definiscono *early modern* (periodo che interesserà di più la nostra indagine) al ritorno della tragedia dopo parecchi secoli di quiescenza: a Lukács interessa,

¹⁷G.LUKACS,1961, p. 12

insomma, la tragedia *moderna*. Prima di tornare su questo punto, notiamo che fin da subito Lukács, al contrario di Szondi, pone la forma tragica all'interno della storia e, più precisamente, all'interno della storia sociale. Come dimostrare, dunque, questa relazione fra storia e forma? È necessario, in primo luogo, precisare il modo attraverso cui la sociologia deve avvicinarsi allo studio delle forme letterarie:

Gli errori maggiori della sociologia rispetto all'arte sono: nelle creazioni artistiche essa cerca ed esamina solo i contenuti, e traccia una linea retta fra questi e i dati rapporti economici. Ma nella letteratura il vero sociale è *la forma*. Solo la forma trasforma la comunicazione del poeta stando con altri cioè con il suo pubblico. L'arte, solo allora, diventa sociale: viene socializzata solo per effetto di questa comunicazione "formata", dalla possibilità dell'effetto e dell'effetto di fatto insorgente.¹⁸

Ciò che importa, dunque, è la connessione fra la *forma* e la *società*, connessione che, prosegue Lukács, è di questo tipo:

Pur sapendo di riassumere i rapporti descritti in uno schema estremamente grossolano, ora tento di schematizzarli nel seguente modo: concezione della vita - rapporti economici e culturali – effetto – reazione agli effetti provocati dall'opera d'arte, etc. *ad infinitum*¹⁹

Lo schema di Lukács è insomma chiaro: le condizioni socio-culturali *influenzano* la concezione della vita di un artista, la sua visione del

¹⁸G.LUKACS,1961, p. 22

¹⁹G.LUKACS,1961, p.23

mondo (*Weltanschauung*), che a sua volta dona forma all'opera d'arte drammatica, la quale, in un ulteriore momento, agendo sulla società (il "pubblico") è il chiaro e più potente mezzo di influenza sociale dell'opera d'arte e del lavoro di un singolo. L'opera d'arte drammatica è in questo senso un vero e proprio "segno dei tempi", non ovviamente in virtù di principi filosofici metafisici o astratti, ma in un senso sociologico esplicitamente descritto. È sia un segno *passivo*, perché subisce la condizione sociale in cui l'artista vive, sia *attivo* perché, attraverso le caratteristiche estetiche che esprime, prefigura i cambiamenti sociali che porteranno gli altri artisti a scrivere opere in forme diverse. È per questo che- ed è un punto assolutamente cruciale in questo tipo di dimostrazione- analisi della forma e sociologia si sovrappongono in modo molto stretto, in questa circostanza. Fatto questo distinguo, Lukács passa a descrivere i "paradossi", derivanti da un così stretto rapporto fra forma e contesto sociale, che sono intrinseci alla letteratura drammatica in quanto tale:

Nel dramma dunque domina la necessità, e il suo dominio è ancora più forte, duro e conseguente che nella vita. La forma visibile, fenomenologica degli accadimenti drammatici può essere solo l'allinearsi, il succedersi nello spazio e nel tempo; il che si verifica anche nelle altre arti che per materia sono molto più vicine alla vita; la forma visibile, fenomenologica degli accadimenti drammatici può

essere solo un originarsi da se medesimo di un tessuto di rapporti gerarchici.²⁰

Il dramma è un'opera d'arte "artificiale", in quanto è simulazione, in cui la volontà dell'uomo è espressa in base a principi di necessità stringente e secondo criteri gerarchici che imitano la vita, ma sono profondamente legati, lo vedremo, all'ideologia: enfatizzando la natura paradossalmente chiusa in se stessa degli elementi drammatici con cui viene rappresentata la volontà di un carattere drammaturgico, quella che, aristotelicamente, noi definiamo *peripezia*, e con cui viene imitata la necessità che pone questo carattere di fronte al suo destino, Lukács osserva che essa è a tal punto stringente da ricorrere ad un riferimento al relativismo umano:

Hume ha negato l'assoluto predominio della casualità per quanto riguarda la vita, per cui (...) Non può darsi alcuna connessione che la lunga catena di cause ed effetti, dove ogni causa è l'effetto della causa precedente e ogni effetto la causa dell'effetto successivo.²¹

Avremo modo di argomentare che *è proprio il venir meno, progressivo, di questa necessità, che si costituisce l'evoluzione e l'adattamento della tragedia. la necessità stringente che caratterizza la peripezia è, fondamentalmente, legata a doppio filo con il sottotesto simbolico, metaforico che sottende la trama tragica, man mano che vien meno quest'ultimo, vien meno anche l'altro.* Tale argomentazione cruciale sarà ripresa a brevissimo, specialmente

²⁰ LUKACS, 1967, p. 23

²¹ LUKACS, 1967, p.24

calandola nel contesto specifico in cui si sviluppa il dramma. Per il momento limitiamoci a constatare quanto non sia difficile qui constatare che questo nesso stringente fra dramma e necessità psicologica, drammaturgica, questo nesso fra destino e carattere espresso dalla tragedia, è null'altro che la causa materiale della "natura dialettica" della tragedia di cui parla anche Szondi, quando, nel saggio sul tragico, ipostatizza il fatto che la struttura simbolicamente chiusa della tragedia, ovvero, in sostanza, la peripezia, assurge ad emblema della *indefinibilità* del genere che, come abbiamo visto, non sarebbe storicizzabile:

Da tutto ciò non può tuttavia trarsi altra conseguenza che quella derivante dalla crisi cui conduce la concezione dialettica del tragico nell'era post-idealistica: ossia che non esiste il tragico, almeno non come essenza. Esso è piuttosto un modo, una determinata maniera in cui l'annientamento minaccia di compiersi e si compie e cioè quello della dialettica.²²

Qui non potrebbe essere più chiaro, la tragedia in questa visione *non* è una forma: quando personaggi tragici come Oreste, Clitemnestra, Aiace, Leo Arminio o Fedra trovano nella rappresentazione stessa del loro agire il nesso latente fra destino e carattere, fra la concezione del loro spirito e del loro agire tragico, tutto ciò è espressione di una dialettica i cui paradossi non sono, per Szondi, sintetizzabili in alcun modo.

A questo punto la domanda cruciale cui

²²PETER SZONDI, 1961, p.42

rispondere è: la struttura simbolicamente chiusa della tragedia, il nesso stringente fra destino e carattere o, secondo la dicitura della tragedia classica, *ethos antropo-daimon*, come può essere spiegata sulla base di un altro nesso, quello fra forma e società? Rispondere teoreticamente a questa domanda è cruciale per impostare il nostro lavoro e significa marcare una distanza definitiva dalle posizioni di Szondi a favore di un chiaro legame fra forma e storicità. La soluzione al problema è chiarita poco più avanti:

Se dalla natura del pensiero causale discende che non ci si può mai arrestare se non alla causa ultima, al fenomeno ultimo non più analizzabile, alla causa che non è più effetto di nulla, allora quale può essere questa causa prima nel mondo del dramma e dove può situarsi? Il capo, l'inizio, si situa all'esterno o all'interno del dramma? (...) La fine delle successioni di cause ed effetti può allora essere data solo laddove possa collocarsi la domanda a questo "perché?" una risposta che non tolleri contraddizioni.²³

Qual è la causa ultima del paradossale nesso fra destino e carattere? in altre parole: se il fatto che sulla scena noi non vediamo altro che dialoghi, null'altro che il dipanarsi di un destino tragico attraverso un carattere, senza apparenti appigli per contestualizzare storicamente questo fenomeno artistico, esiste allora una causa prima di tutti questi fenomeni artistici a cui risalire, *al di fuori* dalla scena?

La causa ultima può essere soltanto un sentimento, il sentimento del poeta nei confronti del mondo (nei confronti del mondo che

²³ LUKACS, 1967, p. 21

rappresenterà nel dramma), può essere solo il suo pensiero, la sua visione o ancora, il tipo di raggruppamento, il tempo e il ritmo da lui voluti, l'accentuazione del sentimento (...); Detto in una sola parola, la *Weltanschauung*, la visione del mondo.²⁴

Se interpretiamo bene le parole dell'autore, possiamo sintetizzare il tutto dicendo che è possibile trovare una base sociologica alla creazione della tragedia: essa è determinabile a partire dal sistema di valori definito dall'autore; il sistema di valori, precisiamo, è quello che porta un determinato poeta tragico a scegliere di scrivere una tragedia piuttosto che un semplice dramma: la tragedia, nel rappresentare al meglio il sistema di valori di un drammaturgo -ma, come vedremo subito, *le contraddizioni interne ad esso-* è una forma *eletta* rispetto a tutte le altre forme di drammaturgia, dai drammi storici ai drammi psicologici. A questa considerazione se ne aggiunge un'altra, ancora più importante:

A questa ipotesi si può muovere solo un'obiezione contenutistica, e cioè: non è detto che il fruitore accetti questa *Weltanschauung* o, più esattamente, tra soggetto della ricezione e artista creatore la lotta è latente, sia che il poeta riesca – anche per la sola durata dell'effetto immediato- a trasmettere al fruitore questo sentimento oppure no.²⁵

Se dovessimo riformulare in modo più schematico le parole di Lukàcs, diremmo dunque che *la peripezia fornisce una soluzione di compromesso fra la rigida visione del mondo del drammaturgo e la realtà sociale*. Per delle cause che

²⁴ LUKACS, 1967, p. 24

²⁵ LUKACS, 1967, p. 24

saranno chiare a breve, *man mano che il rapporto fra questi due poli si inasprisce*, la forma della peripezia diventa più “lasca”, meno stringente e *il senso di necessità che caratterizza questa forma diminuisce progressivamente*. Più avanti Lukács è ancora più chiaro:

La domanda sul “perché” alla quale il dramma non può rispondere - dunque un’*incongruenza nella concezione della vita o un’incompleta conduzione del collegamento causale*- è l’espressione concettuale dell’*incapacità del poeta per propria insufficienza o per cause formali di stimolare con sufficiente forza lo spettatore che per altro era disposto a ricevere lo stimolo*.²⁶

Cosa vuol dire tutto ciò? Vuol dire che ogni autore tragico *moderno* sceglie la tragedia per esprimere e - si potrebbe dire più precisamente- per *difendere* una visione del mondo, un sistema di valori in decadenza e in *crisi*: valori culturali che lo “spettatore” della tragedia non condivide o che in qualche modo sembrano risultare vecchi nel contesto che la accoglie. La forma chiusa, che racchiude in se stessa la natura dialettica del genere sintetizzata nella formula *Ethos antropo-daimon*, è presente nella modernità solo come estrema risorsa di un poeta che cerca di preservare il sistema di valori e le regole sociali a cui è profondamente legato. Ne consegue che, nella prospettiva di tipo evolutivo assunta per statuto da Lukács, questa forma chiusa nasce dall’esigenza di opporsi alla decadenza al punto che peripezia è *la caratteristica formale più esplicita di tale opposizione al nuovo contesto*. L’autore, il drammaturgo insomma -e su

²⁶G.LUKACS,1967, p. 24

questo aspetto teorico insisteremo a lungo anche in seguito - sia nel dramma antico che nel dramma moderno è un vero e proprio intermediario assente: una sorta di paratesto all'interno del quale definire le strutture etiche che permettono di studiare e storicizzare la forma tragica, è *l'unico* vero riferimento culturale fondamentale per studiarne la struttura. In sintesi: la tragedia, con la forma chiusa in se stessa della peripezia e come forma eletta di dramma, è chiusa rispetto al mondo, alla nuova concezione storico-sociale da cui l'autore cerca di salvaguardarsi; ne consegue che a mano a mano che la decadenza del suo sistema storico-sociale - di cui, lo vedremo, la tragedia è espressione più limpida - si inoltra nella modernità, dunque, la forma chiusa, *traccia del nesso originario con la tragedia antica*, perde di legittimità e, così, lascia il posto al dramma moderno: un dramma che, invece, è *un'opera d'arte letteraria che è espressione più esplicita della volontà del soggetto, della sua psicologia*, svincolata cioè dalle strutture etiche, gerarchiche e ideologiche che caratterizzano il riemergere della tragedia nell'era di decadenza culturale che questa forma peculiare, nella sua chiave moderna, sembra narrare. Prima di parlare più a fondo del contenuto di questo momento di crisi storico-sociale, però, dobbiamo chiarire ulteriormente un problema fondamentale alla base dello svolgimento di questa ricerca: qual è il collegamento che c'è fra la tragedia moderna e la tragedia antica? Quali sono, in altri termini, le modalità attraverso le quali è possibile parlare di una continuità stilistico-discorsiva fra drammi di epoche così diverse? Rispondere a questa domanda significa

porre sotto una luce operativa la questione centrale del nostro lavoro, importante al punto da essere l'ultimo passo preliminare per impostare, in fine, il nostro percorso.

I.IV La questione hegeliana della “scomparsa del Coro”

Se l'esposizione è stata sin qui sufficientemente chiara, dovrebbe essere evidente che l'unico modo per storicizzare l'evoluzione della tragedia è dimostrare che essa avviene, essenzialmente, *in absentia*: parte da caratteristiche che si devono alla sua origine, ampiamente studiata (anche se mai del tutto chiarita), preserva la caratteristica forma “chiusa” che serve ad esprimere al meglio la catastrofe sociale, culturale e psicologica, ma che essa, lungo la sua storia, diviene per ragioni intrinsecamente dovute al contesto sociale, inadeguata. Se infatti è vero che la forma tragica, a detta dello stesso Lukács, è la forma “rigida” e “chiusa” per eccellenza, la forma in cui, in più di ogni altra circostanza il conflitto è “già deciso”, prima che si alzi il sipario, per così dire, una conseguenza favorevole alla nostra dimostrazione è che questa sua regolarità deriva dall'*estrema* coerenza con la quale un autore tragico compone la sua drammaturgia, coerenza con la quale

(secondo una distinzione che, palesemente, è solo moderna) l'autore alterna dramma e tragedia secondo criteri molto rigorosi e che vedono il primo soppiantare la seconda, ereditandone le necessità, ma che allo stesso tempo permettono di individuare subito la forma della tragedia. L'altra grande leva su cui si basa la nostra dimostrazione è la comparazione fra forme presenti in differenti contesti storici: solo sottolineando con nettezza il rapporto di discontinuità fra tali differenti contesti, sottolineando, cioè, *come mutano* le differenti esigenze storiche che portano al risorgere della tragedia, potremo constatarne le leggi della progressiva scomparsa. Ora, per Lukács questo percorso porta alla comparsa del "dramma borghese": il dramma, per eccellenza, dell'individualità e della rappresentazione della soggettività libera da condizionamenti culturali; è necessario premettere che questo studio non intende giungere a un tale punto, si fermerà prima. Gli autori moderni cui faremo riferimento, come annunciato, sono autori tutti vissuti fra Cinquecento e Seicento. Tuttavia, apparirà chiaro che la tendenza storica che si vorrà mettere in evidenza è precisamente questa: da un dramma, come il dramma antico, che rappresenta la collettività (o, per meglio dire, il rapporto fra collettività e singolo) a un dramma che rappresenta il singolo e i conflitti psicologici interni al singolo. È evidente che maggiori sono le discontinuità fra i contesti storici cui si rifanno i drammi studiati, più saranno macroscopiche le differenze. A tal proposito, assai macroscopica è la differenza che occuperà la prima parte del nostro

lavoro e che, anzi, si può dire marchi il più importante tratto evolutivo, in senso strettamente morfologico, che sarà messo in evidenza nella nostra analisi. Esso è sintetizzato in modo straordinario da un passo di Hegel, presente nell'Estetica, e più precisamente, quello sulla cosiddetta “scomparsa” del Coro:

Nel periodo di fioritura della tragedia il Coro non fu già conservato unicamente allo scopo di rendere omaggio a questo momento della festa e del culto di Bacco, si sviluppò bensì in maniera sempre più bella e armoniosa soltanto a motivo del fatto che esso fa parte essenzialmente dell'azione drammatica, dalla quale risulta imprescindibile (...) Per la tragedia romantica, al contrario, il Coro non si rivela adeguato né, per altro, la tragedia è nata da canti corali. Qui, invece, il contenuto, è siffatto che qualsiasi introduzione di cori non ha introdotto alcun esito positivo²⁷

Poco più in là Hegel trae le conseguenze di questa considerazione:

In rapporto al Coro, il secondo tratto fondamentale è costituito dagli individui agenti in maniera piena di collisioni. Ciò che nella tragedia greca crea l'occasione per i conflitti non è già la cattiva volontà, il crimine, la bassezza, o la mera sciagura, la cecità e via dicendo, bensì, come ho sostenuto spesso, *la legittimità etica di un atto determinato*²⁸ (...) Per questa ragione casi criminali quali si riscontrano nei drammi moderni, rei di non servire a nulla o di

²⁷G. W.F.HEGEL,1996, p. 2756

²⁸Il corsivo, nostro, serve appunto per sottolineare il concetto di legittimità dell'atto: su tale caratteristica torneremo ampiamente in seguito. Per approfondire la complessa, dibattutissima concezione dell'arte elaborata da Hegel, che è in effetti la vera ossatura teoretica della visione lukacsiana, si possono confrontare i seguenti studi: VECCHI (1956), VINCI (1995), WAGNER (1974) WELLEK (1961)

essere anche, come si dice, moralmente nobili e di chiacchierare a vuoto sul destino, si trovano così poco nella tragedia antica quanto poco la decisione e l'atto qui si fondano sulla mera soggettività dell'interesse e del carattere (...) ²⁹

Queste poche righe che parlano della “scomparsa del Coro”, racchiudono un po’ tutto il senso del lavoro che ci apprestiamo a sostenere: la differenza fra la tragedia antica e la tragedia moderna consiste proprio nella mancanza fondamentale di un punto di riferimento etico superiore, come il Coro greco, che, come avremo modo di spiegare a breve, è proprio quello che permetterà di definire, *per contrasto* le contraddizioni culturali cui si espone la tragedia moderna, i suoi contorni storici e discorsivi e la differenza fra la tragedia greca e la tragedia romantica, che è poi la forma eletta, lo vedremo, dell'assolutismo monarchico. Hegel tenne le sue lezioni sull'estetica nell'arco di circa dieci anni, e il testo finale che le raccolse non è stato pubblicato da lui, è al contrario una collazione e una redazione di una serie di corsi e parti di lezioni assemblate da suoi allievi eccellenti ³⁰: all'interno di queste lezioni c'è un'ultima parte dedicata alla concezione dei generi letterari. A queste pagine si deve praticamente tutta la moderna teoria formale dei generi, a cominciare da Lukács, a Szondi sino ad arrivare a lavori più attuali come quelli di

²⁹G. W. F. HEGEL, 1996, p. 2757

³⁰Per una cronistoria dell'interpretazioni sulla tragedia greca e sull'arte nell'*Estetica* cfr. fra gli altri ANDINA (2013) ASCHENBERG (1994) BAUR (1997), BATES (2010).

Franco Moretti e di Guido Mazzoni³¹. La moderna teoria dei generi letterari deve moltissimo all'*Estetica* hegeliana, e anche se chi scrive non ha la possibilità di approfondire molto, in questa sede, lo spessore di un'opera come le lezioni d'estetica, anche limitatamente alla concezione dei generi letterari, è necessario qui ribadire almeno un punto fondamentale: non è un caso che, ad oggi, la lettura del *Saggio sul tragico* sia molto più diffusa praticata di quella del saggio di Lukács sul *Dramma moderno*. Il passaggio verso il dramma moderno è un passaggio piuttosto lungo, che attraversa cronologicamente un arco temporale ampio, ma che essenzialmente coincide con l'era di transizione dal feudalesimo alla cultura borghese: è appunto la fase di passaggio tradizionalmente nota, in Occidente, come *Assolutismo monarchico*. L'epoca, che dura pressappoco tre secoli, dominata dalla forma storico-politica da cui prende il nome (categoria politica per altro più volte sottoposta a molti distinguo³²) per la sua lunghezza, eccede la nostra analisi. Ciò non di meno, il cammino della tragedia, dal punto di

³¹La filiazione comune di studiosi così diversi per cultura critica e per itinerario teorico all'*Estetica* mediata dal pensiero di Lukács sui generi letterari è del resto ravvisabile in differenti punti della loro vasta produzione: Cfr. MAZZONI, (2014), MORETTI, (1974), (1982); altro studioso della tragedia per cui faremo ampio riferimento è il già citato Lucien Goldmann, cfr. GOLDMANN,(1979).

³² Sulla messa in discussione della categoria teorica dell'Assolutismo si avrà modo di tornare ampiamente. La storia della sua elaborazione teorica è del resto nota: si tratta di una definizione storiografica che ha una grande fortuna nel contesto dell'analisi critica marxista a partire dal carteggio fra MARX- ENGELS (1865), che per primi ne sottolinearono l'importanza nella storia dell'analisi storico-economica in quanto riorganizzazione dei sistemi di produzione e dei sistemi politici a cavallo fra Feudalesimo e Rinascimento. Tale categoria storiografica, il cui valore, nell'ambito dello studio della tragedia sarà ripreso a breve, è stata ampiamente sviluppata e successivamente messa in discussione dai classici lavori di I.WALLERSTEIN (1975), P. ANDERSON (1977), R. KOSELLECK (1978; 2000). In ogni caso l'unitarietà storico-critica e sovranazionale del fenomeno dell'assolutismo ci interessa limitatamente: infatti interessa solo parzialmente il nostro discorso quanto sia valida, allo stato del dibattito storiografico, la coerenza temporale e geografica del fenomeno dello stato assolutista. Come si vedrà ci interessa il fatto che ad oggi le dinamiche sociologiche profonde che riguardano l'assolutismo e riportano in auge la forma tragica siano ancora un principio di periodizzazione storiografica valido per descrivere i mutamenti sociopolitici propri del passaggio dal feudalesimo ad un'economia borghese.

partenza della tragedia antica lungo l'epoca assolutista, è segnato da svolte cruciali: una di esse è esattamente quella che tematizzeremo noi nella nostra indagine. Il passaggio dalla *tragedia antica* alla *tragedia moderna* implica il passaggio da un dramma basato sulla presenza del Coro ad un dramma basato sull'*assenza* del Coro: come ha scritto Lucien Goldmann, il Coro, all'interno della tragedia moderna è assolutamente inconcepibile³³. Il nostro lavoro consisterà, quindi, nel mostrare come forme drammaturgiche antiche, basate sul rapporto fra Coro e attore, ricompaiano in un ambito moderno *senza* che sia *possibile* più lo stesso tipo di rapporto; e che, in base a quanto scrive Hegel, sarebbe un rapporto che esiste fra giudicante a giudicato, fra istanza culturalmente superiore che predispose le sorti della vicenda a istanza inferiore che la subisce. Ora, come apparirà chiaro, speriamo, nelle pagine che seguono, il rapporto fra Coro e attori della tragedia antica è molto diverso e da quello cui Hegel qui solo accenna, sebbene l'impronta della descrizione dell'autore sia molto netta: una comprensione più ampia di tale concezione dovrebbe essere inquadrata all'interno del coevo dibattito ottocentesco³⁴. Ciò nondimeno, è già chiaro che Hegel aveva compreso perfettamente, già al suo tempo, la differenza cruciale fra la tragedia antica e la tragedia moderna. Infatti esiste, all'interno della forma tragica antica, un rapporto quasi

³³Cfr. L. GOLDMANN, 1982, p.426.

³⁴

simbiotico fra attore e Coro³⁵ e questo rapporto è alla base della caratteristica necessità che interessa destino e carattere nella tragedia antica. Il risultato essenziale del ricomparire della tragedia in era moderna, a partire dalle sue radici originarie è - insomma - essenzialmente la perdita del riferimento del Coro: vorremo dimostrare che questo è il tratto evolutivo più importante. Quando il Coro viene meno, nella tragedia moderna, allora, accade quel che dice Hegel: “casi criminali quali si riscontrano nei drammi moderni, rei di non servire a nulla o di essere anche, come si dice, moralmente nobili e di chiacchierare a vuoto sul destino, si trovano così poco nella tragedia antica quanto poco la decisione e l’atto qui si fondano sulla mera soggettività dell’interesse e del carattere”³⁶; cerchiamo di ricondurre questa frase di Hegel ai fini del nostro discorso: se il rapporto fra il Coro e l’attore definisce la relazione fra la volontà del singolo e lo sguardo della comunità, nei drammi moderni è la volontà dell’individuo a essere al centro della scena: questa volontà - cruciale per la teoria del dramma moderno, possiamo aggiungere noi - è esattamente quel motore che, a partire dalla tragedia basata sul rapporto fra Coro e Attore, a mano a mano, si emancipa culturalmente dalle strutture - descrivibili in un certo senso come deterministiche - che la definiscono, in una direzione che va da una forma necessariamente chiusa in criteri molto rigidi e precisi com’è la forma

³⁵Su questo sarà fondamentale lo studio compiuto da J.P.VERNANT P. VIDAL-NAQUET, Folio, 1979.

³⁶ Cfr. nota 21, p. 15

della tragedia greca, sino alla forma della tragedia moderna, *aperta a differenti istanze etiche in contraddizione fra loro*, la cui forza centrifuga il poeta cerca di tenere a freno. Ancora in altri termini: il dramma moderno, per come lo intende Lukács, è un dramma che si emancipa dalla struttura basata sul nesso fra destino e carattere, il cui retaggio proviene direttamente dal rapporto col Coro, a mano a mano che tale forma chiusa non è più necessaria, tale forma esprime l'insieme delle contraddizioni, il *momento critico* che la visione tragica di un determinato autore porta con sé e i caratteri le cui coscienze entrano "in collisione", per usare ancora l'espressione di Hegel, l'una con l'altra, che sono esattamente l'espressione della necessità dello scrittore tragico di esprimere il sentimento paradossale intrinseco nel suo pensiero, interprete di una crisi di valori. Ne consegue che storicizzare l'evoluzione della tragedia significa avere a che fare con un progressivo emanciparsi del dramma dall'idea di dover rappresentare, in sé stessa, l'idea del mondo (*Weltanschauung*), la cui tragicità è espressa dalla struttura, estremamente stilizzata e apparentemente senza contesto, della tragedia: chiusa, cioè, nel rapporto fra destino e carattere: il dramma moderno è in sostanza un dramma che mette in questione, lungo il suo progresso evolutivo l'ideologia che al contempo pone in essere. Sebbene dunque la scomparsa del Coro sia l'aspetto morfologico *più importante* cui ci si riferirà nelle prossime pagine, *il principale tratto evolutivo* che interesserà il nostro lavoro, *sarà proprio questo tratto formale*, cruciale, a darci l'opportunità di definire al meglio la

forma tragica moderna lungo il preciso orizzonte storico dell'epoca dell'assolutismo: la scomparsa del Coro è cruciale esattamente perché l'assenza Coro è l'elemento che consentirà di contestualizzare storicamente, *per contrasto*, ciascun dramma da noi analizzato all'interno del percorso storico effettuato dalla tragedia nel periodo *early modern*: di spiegare come, cioè, con il progresso storico della tragedia nell'era moderna, la sua forma chiusa-la peripezia- sia contestualizzabile e storicizzabile non più in base al rapporto con il Coro, ma in base ai fattori sociologici che ne definiscono *a-priori* la forma. E sono proprio tali fattori culturali nel paragrafo successivo andremo ad elencare.

IV Il quadro storico

Fin ora ci siamo occupati solo del primo dei due principi basilari e irrinunciabili della nostra ricerca: l'aspetto stilistico-discorsivo. Abbiamo insomma delineato una rete interpretativa nella quale contestualizzare il modello formale del nostro genere, smarcandoci, grazie a Lukàcs, dalle obiezioni filosofiche che il *saggio sul Tragico* di Peter Szondi muove alla storicità della forma tragica. Per poter definire il nostro percorso critico, e poter dare risalto alla trasformazione basilare - dalla tragedia antica a quella dell'epoca dell'assolutismo, o, in

termini stilistici quello dalla tragedia basata sulla presenza del Coro ad una tragedia basata sull'assenza del Coro - è necessario ora passare al secondo punto: *il fatto che definizione formale, poetologica della tragedia passa sempre attraverso dei codici storico-sociali di cui tenere conto.* Per quanto riguarda il dramma antico, essi sono facilmente identificabili soprattutto grazie ai lavori sociologici di J.P. Vernant e P. Vidal Naquet (1969;1983), Nicole Loroux (1986) e Christian Meier (1996). Non essendo questo uno studio di antichistica, ma al contrario uno studio che interessa la letteratura antica solo in parte, la grande ricchezza di questi cruciali riferimenti critici, già ampiamente acquisiti dagli studi sulla tragedia, potrà bastare a contestualizzare i drammi antichi che verranno presi in considerazione, dando risalto di conseguenza alle caratteristiche stilistiche che ci interessano. Nelle pagine che seguono, però, si cercherà di mostrare come la forma tragica, a partire dal XVI Secolo, ricompare nella storia letteraria in forme analoghe al dramma antico, segue uno sviluppo storico coerente che inizia alla fine del '500 e, per quanto riguarda il nostro percorso, arriva sino agli ultimi anni del '600. Come abbiamo già chiarito, Lukács definisce lo sviluppo storico della forma tragica a partire dal punto di vista, dalla "visione" (*Weltanschauung*) tragica di ciascun autore. Adesso possiamo aggiungere che per tracciare più coerentemente ed efficacemente lo sviluppo del genere tragico Lukács suddivide i vari momenti di riflessione sulla tragedia sulla base del contesto sociologico che lo accoglie, sottolineando come la ragione di questa comparsa della tragedia, fra

500' e '600, sia motivata da precisi fattori culturali, e questa motivazione trova il suo compimento del fenomeno sociologico – da noi annunciata in apertura- del rapporto fra l'aristocrazia e la Corona:

All'inizio dell'età moderna, per contro, nei paesi in cui nella grande lotta fra feudalesimo e monarchia percorre obliquamente l'intero medioevo, la monarchia schiaccia la nobiltà dopo sanguinose lotte e riesce a creare una temporanea situazione di equilibrio³⁷

E poi:

Nel breve periodo di degradazione della nobiltà sorsero brevi, ma intense, epoche drammatiche: è L'epoca di Shakespeare, di Racine e Corneille, di Calderón, Lope de Vega³⁸

In queste due righe Lukács riassume, dando nome, identità e contesto, quanto abbiamo definito prima, e cioè: il momento di crisi sociale che interessa il passaggio dal medioevo all'età moderna è quello che ha portato al ritorno della tragedia e la condizione sociale della crisi dell'aristocrazia, questa fase di passaggio è la causa sociologica profonda che ha portato al ritorno di questa forma. Più esattamente: la forma simbolicamente chiusa, quando compare, è sempre provocata dalla contraddizione fra i valori che - più o meno inconsciamente- il poeta incarna, e la condizione di novità sociale in cui si trova.

³⁷G.LUKACS, 1969, p. 61. La nozione di "equilibrio" fra istanze etiche contraddittorie avvertite dall'aristocrazia nel periodo in cui è progressivamente schiacciata dalla monarchia è fondamentale per il nostro discorso: come argomenteremo anche in seguito la forma della peripezia è esattamente strutturata al fine di mettere in forma – una forma conflittuale, una forma contraddittoria- spinte e controspinte che, in qualche misura, minano la visione del mondo del poeta tragico di riferimento.

³⁸G.LUKACS, 1969, p. 62

Cos'è dunque accaduto? Come ha mostrato efficacemente l'analisi storico-critica di Immanuel Wallerstein, nel suo cruciale studio *The Modern World-System*, a cavallo fra il 1300 e il 1400 il sistema produttivo medioevale, che aveva strutturato la sua economia sullo sfruttamento della terra e su un sistema di rapporti etico-politici precisi definiti dal codice del vassallaggio, tende a franare. E tende a franare essenzialmente perché il modo di produzione feudale non era più efficace per far fronte ad un "sistema-mondo" che diventava sempre più aperto, sempre più complesso sia dal punto di vista economico che dal punto di vista politico:

Il sistema feudale poteva sostenere solo una quantità limitata di commercio a lunga distanza, opposto al commercio locale. Questo perché il commercio a lunga distanza era un commercio di beni di lusso, non di beni di prima necessità. Era un commercio che beneficiava del prezzo delle disparità sociali e dipendeva essenzialmente dall'indulgenza politica di coloro che detenevano veramente la ricchezza.³⁹

Dunque, le frontiere commerciali si allargano troppo perché esse possano essere tenute sotto controllo dai signori medievali e l'arretratezza del sistema politico, inadeguato nel rispondere alle esigenze della popolazione, genera, per unanime consenso degli storici, una serie di crisi e carestie; acme e conseguenza di ciò sono senza dubbio la Guerra dei trent'anni fra Inghilterra e Francia - le cui motivazioni profonde risiedono senza dubbio sul definitivo incrinarsi

³⁹I. WALLERSTEIN, (1974) p 109

del rapporto fra *economia* feudale e *politica* feudale, contrapposto alla incipiente politica coloniale - nonché un continuo conflitto fra le classi medio-basse e la nobiltà feudale; come anche “rovinose” lotte fratricide interne ai membri dell’aristocrazia⁴⁰:

Dato che il livello ottimale di produttività era ormai lontano, nel sistema feudale, e la morsa dell’economia portava a un continuo conflitto fra signori e contadini, così come rovinose lotte fra le classi dominanti, allora l’unica soluzione che potesse tirar fuori l’Europa dalla stagnazione e dalla decimazione ormai continua era espandere ulteriormente le risorse economiche, soluzione che, data la tecnologia del tempo, implicava necessariamente un’ulteriore espansione della base territoriale e della popolazione da sfruttare.⁴¹

Come si vede il feudalesimo era entrato in un circolo vizioso: i progressi tecnici e culturali lo avevano portato ad estendere gli orizzonti economici al di sopra delle sue possibilità di gestione politica. Ciò produsse ancora nuovi conflitti e rese, ovviamente, molto più difficile il controllo di un territorio che, per una società che era sempre costantemente in espansione, richiedeva ormai una nuova forma politica, una forma politica che non basasse più il suo potere economico su uno sfruttamento verticistico delle risorse agricole, ma lo conciliasse con le nuove forme di produzione (il commercio e la sua incipiente economia borghese *in primis*) e nuove forme di cultura sociale. La tesi del nostro studio è precisamente questa: la tragedia

⁴⁰Per un'aggiornata analisi delle dinamiche che portarono al grande conflitto, cfr. P. H. WILSON 2010.

⁴¹I. WALLERSTEIN, p.110

moderna rinasce, da un'epoca così remota come l'antichità classica, per raccontare le fortissime frizioni sociali che avvennero lungo il tentativo di instaurare questa nuova forma politica, la forma politica dell'Assolutismo. Questa forma storico-politica provò, a partire dal 1400 fino al 1700, a tenere insieme, nelle mani del potere centrale, una società che il "modo di produzione" feudale, basato sull'agricoltura, non poteva decisamente più contenere. È verissimo che tale categoria storiografica è stata contestata nella sua unitarietà da molte importanti voci del dibattito storiografico. Parlando dell'Assolutismo monarchico, abbiamo infatti a che fare con un fenomeno eterogeneo sia temporalmente che geograficamente -con moltissime eccezioni storiche alle dinamiche sociali di cui abbiamo parlato- e in oltre, se ciò non bastasse, lo stesso Wallerstein ci invita a diffidare di una tale etichetta:

Il termine "assoluto" induce a un senso errato, precisamente quello che i sovrani cercavano di indurre. L'Assolutismo era un'ingiunzione retorica, non una seria asserzione. Sarebbe forse più saggio ridurre l'enfasi sulla persona singola e parlare semplicemente di un rafforzamento statale, di più Stato. Faremmo meglio a chiamarne "statismo" tale ideologia. Lo statismo è essenzialmente una richiesta di maggior potere centrale nelle mani della macchina statale. Nel sedicesimo secolo questo significava mettere il potere nelle mani del monarca assoluto. ⁴²

⁴²I. WALLERSTEIN, 1972, p.112

Se si leggono attentamente queste righe, si capisce bene e con concretezza l'essenza stessa del paradosso formale, della frizione immanente tra il contesto sociale che prepara il ritorno della tragedia e le caratteristiche del genere che portano una determinata forma estetica ad adattarsi in un contesto storico così diverso da quello originario, come l'epoca dell'Assolutismo. Infatti la tragedia moderna è, come ha scritto più volte Lukàcs sulla scorta di Hegel, una forma in qualche misura sempre 'postuma', nel senso che con la sua struttura chiusa racconta il paradosso implicito sentito dal poeta di fronte al crollo culturale che, letteralmente, la riorganizzazione di un sistema politico plurisecolare come quello feudale provocò, ispirando il suo sentimento tragico. Infatti il senso tragico espresso dai poeti è quello dell'aristocrazia feudale che, tradita dalla monarchia per le esigenze statali e burocratiche che abbiamo accennato, viene scalzata dalla ruolo che aveva nella struttura vassallatica. Tutta la storia dello sviluppo della tragedia moderna e della sua forma chiusa è dunque per Lukàcs un tentativo di venire a patti con questo mutamento storico e politico. Anzi, addirittura si può dire che, per ragioni storiche profonde, la crisi dell'aristocrazia, che si esprime attraverso la tragedia, sia lo specchio estetico più esplicito di questo mutamento sociale. A dimostrazione di ciò, per corroborare ulteriormente l'ipotesi sociologica di Lukàcs, è utile riferirsi almeno nelle sue linee generali anche al classico studio di P. Anderson, *Lineages of modern Absolutism*, che mette fra l'altro a nudo l'apparente paradosso costituito dalla forma politica assolutistica,

quello di salvaguardare il potere centrale monarchico snaturando la sua profonda origine medievale:

Si può affermare che la vera e propria *periodizzazione* dell'assolutismo si può tracciare a livello profondo nella relazione fra la nobiltà e la monarchia e nei vari rivolgimenti politici ad essa correlati. Di seguito si proporrà un tentativo di periodizzazione di questo tipo, relativamente all'evoluzione dello Stato e in relazione al ruolo delle classi dominanti.⁴³

A dimostrazione, dunque, del fatto che la crisi dell'aristocrazia, la perdita del suo ruolo feudale, è cruciale all'interno del nostro discorso, sta il fatto che il principale studio sinottico sul ruolo dell'Assolutismo ci invita a diagnosticare le fasi della sua evoluzione storica proprio in base al modo in cui cambia il rapporto fra le due classi dominanti in epoca feudale, Monarchia e aristocrazia, ed ora in conflitto. Per congiungere la sociologia e la forma, la componente *storico-sociale* e la componente *stilistico-discorsiva*, è necessario dunque seguire fino in fondo la periodizzazione offerta da Perry Anderson:

Il contrasto fra la traiettoria della relazione di classe Monarchia-Stati Generali nel Medioevo e quella dell'assolutismo è abbondantemente sottolineata dagli storici di oggi. Ma dai nobili che la vissero naturalmente non lo era di meno. Perché la grande e silenziosa forza strutturale che spingeva a riorganizzare la classe feudale era inevitabilmente da loro avvertita. Il tipo di causalità storica che era a lavoro nel dissolvere l'unità originale del sistema sociale (...) non era visibile nel loro universo categoriale. (...) La storia dell'Assolutismo occidentale, in larga misura, la

⁴³ ANDERSON, 1976; p.46

storia della lenta riconversione della classe di proprietari terrieri nel nuovo sistema sociale di riferimento, a prescindere dalla massima parte della sua esperienza precedente.⁴⁴

Una riconversione a cui la classe nobile fa resistenza, ed è questa resistenza stessa che si manifesta attraverso la forma chiusa della tragedia: chiusa rispetto alla modernità, chiusa rispetto al nuovo mondo nel sistema di valori che esprime. Questo rapporto di resistenza, di opposizione culturale, si manifesta a livello profondo nelle contraddizioni messe in gioco dalla sua forma, contraddizioni cui, come si vedrà, *il solo Coro greco poteva rispondere convincentemente*. Ma proseguiamo nell'illustrare, seguendo Anderson, qual è il processo storico profondo che porta la crisi dell'aristocrazia post-feudale ad essere il migliore epifenomeno culturale dell'evoluzione sociale prodotta dalla politica assolutista:

Per molti signori feudali, si trattò di nuove opportunità di fortuna e fama, che bramavano avidamente; per molti altri, significò uno stato di indegnità e rovina, contro le quali essi si ribellarono; per altri ancora un lento processo di adattamento e conversione, attraverso le successive generazioni, prima che l'armonia fra le classi alte e lo stato potesse essere di nuovo restaurata (...)

Nel sedicesimo secolo ci fu un *boom* economico provocato da una rapida crescita demografica e dall'avvento del commercio negli Stati Uniti, il credito per i principi europei divenne più facile (...) e ci fu una costante crescita dell'amministrazione burocratica, ma che era una preda della colonizzazione

⁴⁴ANDERSON, 1976; p. 48

delle principali casate nobiliari che competevano per ottenere privilegi politici e profitti economici derivanti da tali incarichi.⁴⁵

Se intendiamo bene queste righe, constatiamo che il destino dell'aristocrazia nell'era post-feudale è fatto di spinte e contropinte: da un lato tendeva ad adeguarsi al nuovo stato di cose, dall'altro tendeva a ribellarsi a mano a mano che questa integrazione falliva. Tale processo di decadenza è, se ci è concesso in questa sede procedere schematicamente, inversamente proporzionale al processo di burocratizzazione (e modernizzazione) dello Stato. Se leggiamo le classiche definizioni del concetto di potere assoluto nei *Six livres de la République* di Jean Bodin, uno dei maggiori teorici seicenteschi del potere assoluto, non è difficile constatare in che misura siano appropriati gli ammonimenti di Wallerstein a osservare gli eventi storici al di sotto della patina ideologica e propagandistica propugnata dal potere assoluto:

La principale caratteristica della maestà del sovrano e del potere assoluto è essenzialmente il diritto di imporre leggi ai suoi sottoposti senza, tendenzialmente, che essi siano d'accordo.⁴⁶

Ma poche righe sotto leggiamo un'asserzione che sembra contraddire significativamente tale assunto di base:

E tuttavia c'è una distinzione tra tali leggi e il diritto, perché quest'ultimo implica un concetto di equità, mentre le leggi implicano comando (...) Ma non è competenza di alcun principe

⁴⁵ ANDERSON 1979; p.49

⁴⁶ BODIN (1993); p.37 (trad. nostra).

del mondo alzare le tasse a proprio piacimento sul suo popolo o di disporre dei beni materiali a suo piacimento.⁴⁷

Nulla come queste righe è in grado di mettere in luce il paradosso ideologico di cui l'aristocrazia seicentesca fu vittima: nell'era successiva al feudalesimo il potere "assoluto" andò concentrandosi nelle mani di alcuni importanti dinastie monarchiche, i Tudor in Inghilterra, Gli Asburgo in Spagna e i Borbone in Francia, ma il nuovo statuto legale assunto dalla sovranità in Occidente aveva il solo scopo di garantire lo sviluppo di un nuovo sistema sociale, di un nuovo sistema economico e burocratico; per questo in realtà l'etichetta "Assolutismo" è da intendersi come ideologica: era una forma politica nata, se possiamo - ancora per un'ultima volta- ritornare su questo schema di base, per garantire la transizione da un sistema di economia feudale ad un altro sistema, quello dell'economia borghese; gli storici dell'epoca dell'assolutismo sono concordi nell'affermare che il compromesso qui implicitamente descritto da Jean Bodin, massimo teorico della cultura assolutista in Occidente, non è altro che spia di questo: a mano a mano che il sovrano acquisisce potere, emerge una nuova classe dirigente che *scalza, esclude*, la classe dominante durante il sistema feudale. La sovranità assoluta è dunque solo un ponte, un elemento di transizione fra queste due culture, ed è per questo che, se da un lato il sovrano ottiene una superiorità legale rispetto ai suoi sudditi (superiorità che,

⁴⁷BODIN (1993) p.47, (trad. nostra)

fra l'altro, era invece mitigata all'interno del sistema feudale⁴⁸), riceve poderose *limitazioni* all'interno della sfera di azione nei confronti della nascente classe borghese, raggio d'azione che, come mostra implicitamente la citazione di Jean Bodin, non era certo quello della legittimità politica e culturale, ma quello della proprietà privata. Come si vedrà, il rapporto inversamente proporzionale, per così dire, fra la legittimità politica e culturale dell'etica nobiliare, e la legittimità del nascente apparato burocratico, statalista e basato sulla proprietà privata (statuto di legittimità che non definiremo borghese in senso moderno per via delle riserve che molti storici hanno avuto nel collocare il compimento dello stato borghese in era assolutista⁴⁹) è un altro cruciale filo rosso del nostro lavoro. Questo processo sociale è, sì, il *trait-d'union* dello sviluppo della forma tragica nella modernità, ma solo a patto di tenere in considerazione un punto fondamentale. Proprio per quel che abbiamo detto fin ora, la tragedia non è in sé la *manifestazione diretta* dello sviluppo storico della cultura moderna impresso di per sé dalla cultura statale e burocratica assolutista; è, *piuttosto, la manifestazione della resistenza a questo processo*. Questo è punto cruciale: si tratta di una che resistenza si palesa, all'interno della storia della forma tragica, lasciando qua e là i segni (in modi diversi, e tramite espedienti diversi, in verità, da autore e autore) delle contraddizioni ideologiche che l'aristocrazia seicentesca stava vivendo. Ora, questo disperato tentativo di resistenza,

⁴⁸Sull'argomento, si veda soprattutto E. ROTELLI, P: SCHIERA, 1971, p.12 e sgg.

⁴⁹ *ivi*.

è, come vedremo nel prossimo paragrafo, anche esso l'effetto, nell'ambito della tragedia, della scomparsa del Coro, del fatto che mentre nella tragedia antica c'è il Coro, nella tragedia moderna il Coro manca.

1.6 Lo stato della questione e il percorso critico

Alla luce del ragionamento svolto fin ora è già possibile intravedere con chiarezza il percorso che sarà da noi affrontato nelle pagine successive, percorso che, si spera, porti a descrivere e spiegare come mai la tragedia moderna si basa sulla presenza del Coro, mentre invece nella tragedia moderna il Coro manca o, per usare la topologia propria dell'*Estetica* di Hegel, cui si è ispirato lo stesso Lukàcs, il passaggio dalla tragedia *Classica* alla tragedia *Romantica*, una tragedia basata cioè sul rapporto *sempre e costantemente contraddittorio* fra le strutture etiche che invece ispirano la poesia tragica moderna ed il nuovo contesto, il contesto della cultura assolutista. È il momento insomma di descrivere con maggior precisione come si svilupperà il nostro discorso, interessato dalla tensione fra la fondamentale coppia di elementi che ci permettono di definire lo sviluppo storico della tragedia, *lo stile e la cultura, la forma e la società*.

Il cruciale passaggio all'interno della storia della tragedia dal paradigma della tragedia *Classica* a quello della tragedia *Romantica* avviene, se la nostra ipotesi di lavoro è giusta, all'interno delle tragedie di Shakespeare. Le sue

conseguenze sociologiche, le conseguenze di questa evoluzione, sono tuttavia apprezzabili all'interno dei sistemi etico-culturali di riferimento di altri due autori tragici: Calderón de la Barca e Racine. Ernst Bloch, nel suo *Il mestiere dello storico*, ha messo a suo tempo in guardia la storiografia dalla tentazione pericolosa della genealogia che, volendo abbracciare la vastità di un dato concetto storico (che sia un fenomeno sociale, politico o, come nel nostro caso, un genere letterario) rischia fortemente di incappare in quella che viene da lui definita una *storia tunnel*, una storia troppo impegnata a definire delle macro-categorie vuote, finendo per non dare risalto ai fenomeni particolari che le interessano⁵⁰; in un ambito comparatistico come il nostro, la riflessione sul genere letterario non può non correre il rischio di sovr-ordinare la riflessione concettuale alle minuzie formali che, tuttavia, in certi termini, possono risultare essenziali ai fini dell'argomentazione. Per scongiurare, si spera, questo pericolo, bisogna considerare che il nostro lavoro parte avendo alle spalle già degli studi molto solidi su cui appoggiarsi, studi che consentiranno di dare il giusto risalto ai singoli passaggi del ragionamento; la tragedia greca ha una tradizione di esplorazione formale e culturale che si avvale, da almeno quarant'anni, di un paradigma preciso: Jean-Pierre Vernant e Pierre Vidal Naquet hanno definito con esattezza il rapporto di simbiosi che interessa Coro e attore. In più, seguendo Lukàcs, Franco Moretti e Lucien Goldmann (quest'ultimo in uno studio monumentale) hanno già definito con

⁵⁰ BLOCH, 1972.

precisione le strutture drammaturgiche che interessano la *Weltanschauung* di due dei maggiori poeti tragici moderni: William Shakespeare e Jean Racine. Tenendo presente il campo di tensione fra forma e società che abbiamo definito, il nostro compito sarà quello di sfruttare i risultati, più che circostanziati, di queste importanti ricerche, per poter però definire non solo e non più le strutture drammaturgiche di un singolo autore, *ma la linea di sviluppo della tragedia* nell'arco della forma-di-vita storico-culturale dell'Assolutismo. Per

necessità espositive, dunque, questo lavoro tenderà, necessariamente, da un lato, ad un processo di semplificazione e astrazione -purtroppo necessaria- dei risultati di un'opera imponente e inarrivabile come *Il dio nascosto* di Lucien Goldmann, ma anche grazie ad essa, attraverso un procedimento di collazione morfologica delle strutture drammaturgiche all'interno dell'orizzonte comparativo da noi definito, all'esposizione dello sviluppo formale della tragedia, dalla tragedia *Classica* a quella *Romantica*. Esponiamo ora, con ordine, i passaggi salienti del nostro discorso.

Il seguente lavoro è, dunque, suddiviso in due parti che possono essere lette anche indipendentemente l'una dall'altra, ma che, al contempo, sono concepite come un unico ragionamento. È importante tenere distinte le due parti del ragionamento perché ciascuna di esse richiede di discutere forme drammaturgiche con caratteristiche differenti. In breve, la prima parte mostra come la

forma della tragedia greca scompare nelle opere di Shakespeare, e la seconda valuta le conseguenze di questa scomparsa, nelle tragedie di Calderón e Racine. In questo senso, La prima parte è, un'integrazione de *La grande eclissi* Franco Moretti in cui l'autore studia il rapporto fra le principali funzioni drammaturgiche del teatro di Shakespeare, in relazione alla crisi della monarchia Inglese⁵¹; la seconda parte è a sua volta un'integrazione de *Il dio nascosto* e in particolare della parte dedicata al teatro di Jean Racine. Il nostro obiettivo è semplice: mostrare come questi due lavori su questi singoli autori non sono semplicemente due lavori in grado di definire la forma tragica in un determinato momento contesto storico-politico, ma vanno collocati *all'interno di un continuum testuale preciso che descrive la linea di sviluppo del dramma*. Descriviamo le due parti analiticamente, anticipando, in piccola parte infine, gli elementi stilistico-retorici della tendenza che caratterizza il nostro sviluppo.

La **parte prima**, intitolata *La scomparsa del Coro* è composta di due capitoli: 1.*una fenomenologia del Coro* e 2.*Il primo attore della tragedia moderna*.

1.nel primo capitolo, l'analizzeremo quattro opere letterarie: *Edipo Re*, *Coefore*, *Eumenidi*. Attraverso questa analisi esploreremo il modello formale con il quale Vernant e Vidal-Naquet spiegarono

⁵¹ MORETTI (1976) pp. 50-102

la struttura della tragedia antica; in particolare enfatizzeremo come, grazie alla funzione del Coro, nella tragedia antica, c'è una *perfetta identità fra fatti e valori*. Come può avvenire questo? Ad un livello semiotico, infatti il rapporto fra Coro e attore è, lo vedremo, equivalente al rapporto fra significante e referente: ciò essenzialmente per via delle particolari condizioni di nascita della tragedia antica: la sovrapposizione fra significante e referente deriva, essenzialmente, dal fatto che *assieme alla tragedia nasce il concetto stesso di mimesi*: il drammaturgo antico ha un perfetto controllo sul destino del proprio carattere perché il coro funge da vero e proprio “ponte” fra la volontà del carattere e la dimensione ideologico-politica in cui il dramma è concepito. In altri termini, le parole pronunciate dal Coro influenzano e, talora, anticipano, gli eventi sulla scena; in modo molto rigido, formalmente pesante la storia narrata dal personaggio (che sia Edipo, Oreste o, ad esempio, Clitemnestra) è *totalmente subordinata all'ideologia* espressa dal drammaturgo, che è una ideologia civica, una visione tragica la quale interferendo con l'azione sul piano della mimesi risulta dirimente *sia* per stabilirne il destino, *sia* per gestire i conflitti mostrati sul palco.

2. Il secondo capitolo riprenderemo e svilupperemo la tesi di Franco Moretti per cui la tragedia moderna è caratterizzata dalla crisi della sovranità: vi aggiungeremo però che di fatto, l'esordio della tragedia nella modernità è caratterizzato contemporaneamente dalla

riproposizione della struttura antica basata sul rapporto fra Coro e attore e, al contempo, della sua messa in discussione. Ad esempio, è facilmente verificabile che in *Romeo and Juliet*, Juliet svolge il ruolo del Coro e Romeo svolge il ruolo che, nella tragedia classica, era dell'attore. Riproposizione sì, ma anche messa in discussione: nell'ambito della crisi della sovranità nel teatro di Shakespeare, infatti, l'impossibilità di rappresentare e controllare la volontà del sovrano, di subordinarla all'interno di un quadro ideologico organico e razionale ha varie conseguenze, la prima è, come argomenteremo, la creazione di due funzioni drammaturgiche enigmatiche e ambigue: Hamlet e Claudius: mentre la prima delle due è nota per tale ambiguità, la seconda, come vedremo, non è meno ambigua ed entrambe rappresentano, le due facce dell'incontenibile volontà del sovrano assolutista incarnata da Lear: anche nel *King Lear* è possibile ritrovare funzioni drammaturgiche che svolgono il ruolo del Coro, ma, come avremo modo di argomentare, l'ambiguità rappresentata dalle funzioni drammaturgiche di Claudius e Hamlet non sono altro che un correlativo della incontenibile volontà del Monarca espressa nel *King Lear*, questa volontà incontenibile apre la tragedia a complesse influenze e contraddizioni che, passando ad altri autori di cui parliamo, potremo puntualmente studiare. In sintesi dunque la forma tragica delle tragedie shakespeariane da un lato mette in crisi la struttura *ideologicamente rigida* della tragedia antica, e dall'altro la

apre alla tragedia moderna: nel momento in cui non è più possibile dominare con un solo sguardo la volontà del carattere drammaturgico, il rapporto fra ideologia e mimesi dell'azione è esposto a un confronto costante fra il contesto e la *Weltanschauung* la visione tragica del drammaturgo.

La seconda parte è intitolata *la tragedia Romantica*. Qui analizzeremo gli *effetti* della scomparsa del Coro grazie, sostanzialmente, a un confronto fra Calderón e Racine; in special modo, fra *La vida es sueño* e *Phèdre*. Consci della grande differenza fra gli universi politici e ideologici di questi due autori divideremo anche qui l'esposizione in due parti, un primo capitolo sarà dedicato a Calderón e un secondo capitolo sarà dedicato a Racine.

il primo capitolo sarà dedicato a *Calderón e i Gesuiti*: seguendo in questo ancora Lukàcs, mostreremo che *al contrario della tragedia antica* non solo non c'è perfetta identità fra ideologia e forma, ma è *la forma della tragedia che esprime le contraddizioni ideologiche vissute dal drammaturgo*, e in special modo le contraddizioni ideologiche espresse dal sentire del drammaturgo nei confronti del potere monarchico. Prima di affrontare il testo faremo una ricognizione su queste contraddizioni ideologiche: in questo i nostri punti di riferimento imprescindibili saranno gli studi Calderóniani di Dian Fox e Alexander Parker sul rapporto fra Calderón e la regalità. Per definire la forma tragica della Peripezia Calderóniana, infatti, è necessario tenere presente che, in base alla nostra tesi essa è il correlativo formale del senso

paradossale che il drammaturgo aveva del potere: la peripezia in *La vida es sueño* rappresenta un primo tentativo di compromesso, oramai privo dello sguardo superiore, in grado di controllare qualunque cosa, del coro greco. Studieremo questo testo, infatti, dividendolo in tre macrosequenze. Nelle prime due elementi rintracceremo elementi in contraddizione fra loro che potremo interpretare alla luce di due posizioni diverse nei confronti della sovranità: la prima che vuole che il sovrano assoluto debba essere accettato passivamente, a prescindere dalle sue tentazioni di dominio (Quevedo) la seconda invece vuole che i sottoposti abbiano l'obbligo di ribellarsi quando il re tradisce i vincoli feudali (Mariana). Come fare a risolvere questa contraddizione ideologica: *La forma della peripezia suggerisce un primo compromesso fra queste due istanze* e in special modo, lo vedremo, *il finale dell'opera*, l'ultima macrosequenza drammatica, difatto, subordinando totalmente, ancora una volta, l'ideologia alla mimesi, proporrà una prima soluzione

3. Il secondo capitolo sarà dedicato a *Racine e i Giansenisti* ed avrà una struttura perfettamente simmetrica a quello dedicato a Calderón: si riprenderanno le tesi di Lucien Goldmann sull'rapporto ideologicamente contraddittorio fra Racine e il potere monarchico e si riscontreranno, in un secondo momento gli effetti di queste contraddizioni su *Phèdre*. Cruciale da questo punto di vista è il rapporto che si instaura *fra l'inasprirsi di questo conflitto ideologico contraddittorio espresso nei confronti del potere e lo sviluppo del dramma*. In

Calderón, infatti, la parte dedicata al vero e proprio conflitto ideologico prende *meno di un terzo* del dramma nel suo complesso, il quale consta di 3020 versi. In Racine, invece, tale conflitto consta di più di almeno *due terzi* di dramma, se non di più: questo è un dato molto importante perché implica che la peripezia è una forma che viene messa *sotto stress* a causa della sempre crescente difficoltà, che essa esprime, nei confronti del potere monarchico. A mano a mano che il conflitto con la monarchia diviene problematico, la peripezia ha *più* difficoltà a conciliare le istanze contraddittorie che vorrebbe tenere insieme. Conseguenza di ciò è anche il crescente realismo: in *La vida es sueño* sono molto più evidenti elementi drammaturgici che hanno fini ideologici piuttosto di semplice mimesi dell'azione, in Racine la complessità psicologica diviene proprio un mezzo, un'innovazione stilistica, se si vuole, necessaria per tenere insieme le contraddizioni culturali che la informano. Anche nel caso di Racine per definire la forma della peripezia sono necessarie due posizioni in contrasto ed una di conciliazione: Le due posizioni in contrasto saranno fornite dallo scontro fra i giansenisti. Come vedremo mentre i alcuni importanti teologi appartenenti alla nobiltà togata teorizzano un boicottaggio radicale della morale corrente nello stato ormai assolutista e secolarizzato (Barcos) altri invece sono più possibilisti e pensano che ci sia ancora margine per intervenire nella vita dello Stato (Arnauld, Nicole) anche qui, però, la peripezia avrà il compito di fornire una forma di *compromesso* fra

queste due istanze. Se nel caso di Calderón la posizione di compromesso risulta leggibile alla luce- lo vedremo- della visione illuminata sul principe di Saavedra Fajardo, la posizione di compromesso in Racine sarà fornita da Blaise Pascal che, come mostra Goldmann, ha compiuto il tentativo di conciliare attraverso la sua visione mistica, il bisogno di intervenire ancora politicamente negli affari di stato e quello di mantenere una purezza ideologica, cosa che deriva, ancora, dal retaggio della cultura aristocratica.

Lungo questo percorso, tuttavia è necessario tenere presente alcuni grandi tratti di evoluzione stilistico-formale: infatti dalle tragedie antiche a quelle moderne la tendenza sarà comune verso un crescente, e sempre più radicale *realismo drammaturgico*. Il realismo drammaturgico si intende sia nell'aspetto meramente mimetico-psicologico, sia nell'aspetto attanziale e strutturale. In sintesi: se in una prima fase la tragedia antica fa soggiacere totalmente la propria figura ideale all'interno di una narrazione politica, la tragedia moderna, da un lato perde gli strumenti formali per poter creare questo tipo di condizionamento ideologico, e dall'altro lato tende verso la rappresentazione più precisa della psicologia del personaggio esattamente perché tale rappresentazione è necessaria per conciliare contraddizioni che, in precedenza erano esprimibili forma di personaggi più stilizzati. Si vede bene come, qui: *ideologia, metafora e allegoria da un lato, e realismo psicologico dall'altro* funzionano a contrasto *in una tendenza generale va dalle prime a quest'ultimo*. Ed è a

causa dello *stress* subito dalla peripezia che da un lato vuole essere perfetto specchio del rapporto con il sovrano e dall'altro ne risulta sua messa in discussione, che lo spazio dell'esposizione del conflitto drammatico principale (la parte mediana della peripezia) si allunga all'interno delle proporzioni del dramma. Questa tendenza verso il realismo è la tendenza verso cui va il dramma moderno ed è, in sostanza anche la linea di evoluzione di un dramma basato sempre più sulla rappresentazione psicologica e sempre meno sulla ideologia.

Parte prima: la scomparsa del Coro

1. CAPITOLO PRIMO

UNA FENOMENOLOGIA DEL CORO

1.1 Edipo Re

Cominciamo dalla vicenda di Edipo. Nulla più del modello formale della tragedia elaborato da Vernant e Vidal negli anni settanta dimostra come la tragedia sia un genere estremamente formalizzato, definibile sulla base di contorni precisi. Si tratta tuttavia di un genere che, nel caso del dramma antico, a causa della sua grande lontananza storica, culturale e altri simili anacronismi, risulta organizzato secondo criteri che sembrano talora agli occhi dei moderni inconcepibili. Per cercare di descrivere con precisione questi criteri- che sono, lo ripetiamo, ampia acquisizione degli studi di antichistica- la strategia che useremo è quella della citazione dei testi. All'inizio del dramma Edipo si presenta ai cittadini di Tebe come un sovrano glorioso:

Edipo: Figli miei, nuova stirpe di Cadmo, in quali mai posizioni
sedete davanti a me con supplici ramoscelli avvolti di lana?⁵²

⁵² SOFOCLE, 1999, p. 100. Le traduzioni dei testi tragici sono tutte indicate nella bibliografia: dove indicato sono state leggermente modificate per ragioni di resa del testo ai fini del discorso critico.

Questa la prima battuta in assoluto del prologo dell'*Edipo Re* sofocleo, in cui Edipo arringa una folla per chiedere qual è il suo compito: come può alleviare le sofferenze dei suoi sudditi. Il tono è paternalistico, la sicurezza nei suoi mezzi è grande, la certezza del suo valore, dopo aver sconfitto la Sfinge, inattaccabile. Ed anche il popolo ha fiducia in lui e spera che possa aiutarlo. Segue una *rhexis*⁵³ introduttiva del sacerdote di Tebe, che espone a Edipo il dramma che sta vivendo la città:

Sacerdote: O Edipo, signore di questa terra,
vedi di che diverse età siamo qui, proni
dinnanzi ai tuoi altari, alcuni di noi non sono
ancora capaci di volare lontano, altri sacerdoti
di greve vecchiezza, io che sono sacerdote di
Zeus, e questi scelti giovinetti.⁵⁴

La disposizione scenica dovremmo immaginarla così: Edipo al centro, il Sacerdote al lato e i vecchi e i fanciulli disposti sui lati dell'*Orchestra*, pronti a intervenire, durante gli stasimi, in quanto *Coro*, per esprimere un giudizio sul Re. Infatti in questa rappresentazione Edipo è il mito che la Polis sta cercando di dimenticare; è la problematica eredità di un mondo di eroi che un universo razionale come quello della città sta cercando di ridefinire, allo scopo di trovare unità tra passato e presente, tra una cultura civilizzata ed un passato oscuro. In altri termini è per questo che il responso del Coro rispetto al successo o al

⁵³ Sulla terminologia retorica della tragedia greca cfr. l'utilissimo LANZA, 1994. pp. 112 e sgg.: *La rhexis* era un discorso più o meno lungo, più o meno articolato, affidato spesso ai comprimari ma anche, talora, ai protagonisti: come accade in questo dramma quando Giocasta rivela a Edipo la verità.

⁵⁴ SOFOCLE, 1999, p.121

fallimento di Edipo sarà il responso culturale nei confronti di un passato epico che non può più tornare: un passato di fondamenti mitici che, per la città, sono qualcosa di contemporaneamente caro e prezioso, qualcosa di amato, ma anche di ingombrante⁵⁵. Vediamo come prosegue l'azione. Il sacerdote espone a Edipo le ragioni che rendono necessario il suo intervento:

Sacerdote: Come puoi vedere tu stesso la città è sbattuta da marosi e non è in grado di sollevare il suo capo dai gorgi della mortale tempesta, perendo nei calci che racchiudono i frutti della terra, perendo nelle mandrie di buoi pascenti e nei parti non nati⁵⁶ delle donne.⁵⁷

La situazione, insomma, è drammatica: Tebe sta andando in rovina, ma si noti la non casuale enfasi delle frasi successive:

Io e questi fanciulli non ci prostriamo di fronte a te perché ti riteniamo pari agli dei⁵⁸, ma ti riteniamo piuttosto il primo fra gli uomini, e nelle vicende della vita e nelle congiunture causate dagli dei.⁵⁹

È la cosiddetta ironia sofoclea: quanto più i comprimari della trama (deuteragonisti e Coro) esaltano, all'interno del dramma, la vicenda di cui si dibatte -usiamo il verbo dibattere perché, come ha evidenziato Vernant in più fasi del suo lavoro, la tragedia antica è assimilabile ad un

⁵⁵Su questo si rimanda a Vernant, Vidal Naquet, 1976, pp.22 e sgg.

⁵⁶ Letteralmente, si dovrebbe tradurre "che non vengono alla luce".

⁵⁷ SOFOCLE, 1999 p.122

⁵⁸ La sola presenza di un accostamento del genere è da ritenersi una strategia retorica iperbolica.

⁵⁹ SOFOCLE, 1999, p.103.

dibattito culturale fra poli opposti⁶⁰- tanto più sarà atroce il momento del rovesciamento, il momento in cui il protagonista scoprirà di aver vissuto nell'inganno per tanto tempo, di aver creduto di essere un grande eroe, "il figlio della tuche"; ed anche l'uso della *vox media* (*tuche* in greco sta sia per buona sorte che cattiva sorte) poco più avanti, è da ritenersi ironico. Seguono brevi battute di risposta in cui Edipo spiega al Sacerdote e ai coreuti che ha inviato suo cognato Creonte presso l'oracolo a chiedere cosa bisogna fare per scacciare la pestilenza. Ed ecco che Creonte compare dando vita ad una sticomitia (nel dramma ce ne sono varie estremamente notevoli a livello compositivo oltre a questa: una con il sacerdote, una con l'indovino Tiresia e con la madre-moglie Giocasta) che fa da prodromo ai fatti tragici:

Edipo: Principe mio parente, figlio di Meneceo, quale notizia ci vieni a portare da parte del dio?(..) Parla qui, davanti a tutti, soffro per la loro sofferenza, più che per la vita mia. **Creonte:** Dirò dunque che cosa udii dal dio(..) Il Re Apollo manifestamente ci ordina di scacciare la contaminazione dal paese che, a suo dire, è allevata e nutrita in questa terra, e di non crescerla tra noi sì che divenga un male immedicabile.

Edipo: Con quale rito di purificazione? Qual è il mutamento della sciagura? ⁶¹

Creonte: Esiliando un uomo, o espiando sangue con sangue, dato che è questo sangue che

⁶⁰VERNANT,1972, pp.46 e sgg.

⁶¹SOFOCLE, 1999, pp. 112-113 Come dire: 'come si può ribaltare tale sciagura?'

sconvolge come un turbine la città!

Edipo: E di quale uomo dice che è questa sorte?⁶²

Qui Creonte spiega la storia che tutti conosciamo: Laio era il Re ed è stato ucciso sulla via di ritorno dall'Oracolo e il responsabile del peggiore dei delitti politici rimane ancor oggi impunito, dice che è a conoscenza di queste vicende passate, chiede al cognato se il dio ha fornito indicazioni su dove possa essere l'assassino e questo ha l'effetto, probabilmente, di far accrescere la tensione nel pubblico che - come noto- conosce la trama, perché Creonte gli risponde:

Creonte: è in questa terra, ha detto l'oracolo. Ciò che si cerca è prendibile mentre sfugge ciò che si trascura

Edipo: In casa sua Laio fu ucciso, o in campagna, o in paese straniero?

Creonte:

Per interrogare l'oracolo andò via di qui, come egli stesso aveva detto; ma poi una volta partito, non fece più ritorno a casa.⁶³

Dopo poche altre battute Edipo recita le famose frasi con cui si impegna solennemente a fare luce (εγὼ ἴσως ἴσως farò luce sulla faccenda, precisamente su ἄσπετος ἄσπετος, sulle cose oscure, che, nell'ottica della tragedia è quanto di più ironico possa esserci se si considera che questo fare luce porterà alla consapevolezza del suo crimine e all'accecamento□□

⁶²SOFOCLE, 1999 p.125

⁶³SOFOCLE, 1999, p.137

Edipo: Bene, farò luce su queste oscure vicende, a buon diritto Febo, così come te, vi assumeste questa premura, in favore del morto.⁶⁴

Ciò è - si spera - sufficiente per il prologo dell'Edipo Re. Queste sono infatti le premesse per la comprensione del resto della tragedia. O meglio: proprio queste brevi premesse possono permetterci di mettere in luce con sufficiente nettezza, proseguendo, alcune incongruità particolari in grado di illuminarci sulla grande differenza che c'è fra il modello formale del dramma greco e qualunque altra tradizione tragica possiamo prendere in considerazione. Prima di proseguire la lettura, fermiamoci e constatiamo che già nel suo *Dramma moderno*, scritto quasi cento anni fa, Lukàcs, parlando della tragedia di Edipo, nella sua struttura basata sulla peripezia, osserva che contiene in sé alcuni segni delle contraddizioni culturali e storiche da cui ha origine, si smarca dalle opinioni correnti sul dramma del Labdacide, e scrive:

L'effetto dell'Edipo è forse in questo senso l'esempio più pertinente, oggi tutti sentono infatti questo dramma come un dramma del destino, ovvero per ragioni di ordine strutturale. Ossia per le ragioni con cui viene portata avanti la soluzione analitica; e ciò benché il Wiliamowitz, il massimo conoscitore del dramma greco, dica che in Sofocle non si parla mai di destino, né se ne potrebbe parlare mai.⁶⁵

⁶⁴SOFOCLE, 1999, p.197

⁶⁵LUKACS, 1972, p. 37

L'Edipo *non* è una tragedia del destino, il fato gioca un ruolo culturale molto marginale -se non nullo- in effetti, all'interno della tragedia greca tutta, e rappresenta anche uno dei luoghi comuni più duri a morire sul dramma antico. Ora, tale fraintendimento può essere per noi un buon punto di partenza per introdurre il rapporto fra Coro e attore, perché infatti è esattamente questo rapporto strutturale, all'interno del dramma, come vedremo, a generare un'incomprensione simile. Nel primo episodio Edipo lancia un bando per la scoperta dell'assassino: il colpevole (o i colpevoli) deve autodenunciarsi (vv. 224-9), egli non deve temere nient'altro che l'esilio, e ribadisce che non c'è altra via che trovare l'autore del crimine per redimere la città:

Edipo: io vieto di ospitare quest'uomo,
chiunque egli sia, a tutti i cittadini di questa
terra, della quale io potere e trono reggo, né
lo accolga ospite, né gli rivolga la parola e
non lo faccia compagno né nella preghiera né
nei sacrifici.⁶⁶

Ovviamente Edipo ancora non sa che sta parlando di se stesso, e la *Spannung* spettacolare del dramma si regge proprio su questa ambiguità, *Spannung* ancor più accresciuta dal fatto che tutti gli spettatori conoscono già la storia, ed è proprio la pre-conoscenza dei fatti ad accrescere l'effetto finale. Il monologo di Edipo prosegue per molti altri versi, il proclama è molto fitto e articolato, da un lato perché

⁶⁶SOFOCLE, 1999, p.210

questo accresce gli effetti spettacolari sopra menzionati, dall'altro lato perché la legge, come fattore culturale, etico, civico - vi torneremo in seguito- è uno dei principali motivi di contesa fra i due poli del dramma, il Coro e l'eroe, ovvero- in termini culturali- il mito e la città.

A questo punto, il Coro, vistosi chiamato in causa, si discolpa:

Coro: come mi hai vincolato con tutte le tue maledizioni, così, io parlerò. E infatti io non ho ucciso nessuno e non sono in grado di indicarti chi uccise. (...) Come seconda cosa dirò ciò che a me pare opportuno

Edipo: Se ce n'è una terza, ti prego di non tralasciarla si da non dir(mela).

Coro: Il signore Tiresia io so che allo stesso modo di Febo signore è veggente; da lui indagando questo, o signore, si potrebbe conoscere ogni cosa nel modo più chiaro.⁶⁷

Ed è da questo punto in poi che la trama dell'Edipo Re si complica, tanto da non permetterci di dare altra spiegazione ai fatti tragici - almeno in apparenza- che uno scherzo del destino:

Edipo: O Tiresia, tu che investighi e ponderi tutte le cose, quelle dicibili e quelle indicibili, le celesti e le terrestri, la città, anche se non la vedi, sai bene di che morbo soffre; un morbo dal quale solo in te, troviamo un difensore e un salvatore.⁶⁸

⁶⁷SOFOCLE, 1999, p.211.

⁶⁸SOFOCLE, 1999, p.121

Edipo espone i fatti e Tiresia dà una risposta sorprendente che inizia ad innescare il meccanismo di rovesciamento.

Tiresia: ahimé, come è terribile conoscere quando il conoscere non porta profitto a chi conosce. Infatti io sapevo bene tutto questo e lo lasciai cadere dalla mente; altrimenti non sarei venuto qui.⁶⁹

Tiresia non vuole parlare, il suo atteggiamento è reticente e tutta la lunga sticomitia, nonché quasi l'intero dialogo che interessa Edipo e Tiresia è un'operazione di convincimento da parte del Re verso l'indovino, ma, alla fine, vistosi accusato egli stesso, Tiresia cede:

Edipo: Ebbene, nulla tralascerò, irritato come sono, di ciò che comprendo. Sappi dunque che a me sembra che tu effettivamente hai tramato insieme il delitto e lo hai eseguito, tranne che nell'uccidere con le tue mani; se tu non fossi cieco anche quest'atto direi essere di te e di te solo. **Tiresia:** Veramente? E io ordino che tu ti attenga al bando che tu stesso hai pronunciato, e che a cominciare dal giorno di oggi non rivolga più la parola né a questi né a me, in quanto sei tu l'empio contaminatore di questa terra.⁷⁰

Dapprima Edipo continua ad offendere l'indovino per le supposte calunnie. Ma si osservi quello che accade da questo momento: a mano a mano che il dramma procede, Tiresia fa ad Edipo delle rivelazioni sulla sua vita, sul suo passato, sulla sua storia prima del trono e della gloria:

Edipo:Queste parole spudoratamente
cosí tu lanci; e spero di andartene salvo?

⁶⁹SOFOCLE, 1999, p.122

⁷⁰SOFOCLE, 1999, p.122

Tiresia:Salvo già sono! È la mia forza il
vero

Èdipo: Chi te l'apprese? L'arte tua non
già!

Tiresia: Tu: che contro mia voglia a dir
m'hai spinto

Èdipo: Che mai? Voglio meglio
apprenderlo. Ripetilo

Tiresia: Che mi sfidi a dire? Non hai
compreso?

Èdipo: Non tanto ch'io creda sapere.
Parla!

Tiresia:Dico che tu sei l'uccisor che
cerchi.

Èdipo:L'oltraggio addoppi? Ah, non ti
farà pro'!

Tiresia:Vuoi sdegnarti ancor piú? Ti dico
il resto?

Èdipo:Fin che tu vuoi: saran parole al
vento!

Tiresia: Coi tuoi piú cari in turpe intimità
vivi, e non lo sai: né il male ove sei scorgi.

Èdipo: Pensi ancora insultarmi, e andarne
lieto

Tiresia: Certo: se pure ha qualche forza il
vero.

Èdipo: Sí, l'ha; ma non per te: tu ne sei
privo: cieco di mente sei, d'occhi e
d'orecchi.

Tiresia: Misero te, che a me rinfacci
quanto presto ciascuno a te rinfaccerà!

Èdipo: Tutta una notte è la tua vita: e me
danneggiare non puoi, né alcun veggente.

Tiresia: Fato non è che per mia man tu
cada: Apollo basta, che à di ciò pensiero

Èdipo: È di Creonte questa trama, o è
tua?

Tiresia: Non è Creonte: sei tu la tua
rovina!⁷¹

È così forse, che dobbiamo immaginarci lo spettacolo del dramma antico, una serie di botta e risposta incalzanti, di allusioni e di ambivalenze crescenti verso una soluzione catastrofica. Se si vuole, in questa tensione assoluta, radicale, sta proprio il lato sublime e teatrale del dramma. A questa sorprendente -e per inciso, non ancora chiaramente motivata serie di accuse- segue una appassionata *Selbstandrede* del re Edipo. Si vorrebbe porre l'attenzione sul fatto che il Re non sembra cedere, non sembra mai solo per un attimo ipotizzare di essere lui il colpevole, anzi: è sempre assolutamente convinto di un

⁷¹SOFOCLE, 1999, p. 211

complotto ai suoi danni da parte dell'indovino e di Creonte. Questo è un primo elemento che ci permetterà di contestualizzare a fondo il dramma greco in questa e nelle altre tragedie antiche che introdurremo: nell'Edipo non c'è mai, difatti, una interpretazione totalmente psicologica: la scoperta dell'assassinio di Laio arriva *ex abrupto*, nel colloquio (che avverrà nel quarto Episodio) con la moglie e madre. E veniamo, dunque, proprio al momento in cui Edipo prende coscienza del fatto che tutto ciò che è stato detto dal veggente corrisponde a verità. Edipo è ormai adirato con Creonte ed è convinto dell'inganno ai suoi danni per ottenere il potere. Giocasta, per ben tre volte, chiede al Re di fidarsi e di spiegare il motivo dell'ira nei confronti del cognato (che poi di fatto sarà il suo successore). Quando Edipo le rivela i suoi sospetti, Giocasta gli racconta come si sono svolte veramente le cose:

Giocasta: (...) Ebbene Laio lo uccisero, o almeno così si dice, dei predoni forestieri, nell'incrocio di tre strade carraie; dalla nascita del bambino non passarono tre giorni che Laio lo aveva fatto gettare per mano di altri in un monte inaccessibile.⁷²

A queste parole Edipo inizia, di colpo, a ricordare qualcosa: dove avvenne questa disgrazia, che aspetto aveva Laio?

Giocasta: Il paese si chiama Focide, una strada scissa in due conduce, nello stesso punto, da Delfi a Daulia(...)

⁷²SOFOCLE, 1999, p. 215

poco tempo prima che tu apparissi al potere questo fu
annunciato alla città.⁷³

Siamo nel terzo e penultimo Episodio, Giocasta continua a spiegare come si sono svolti i fatti e da qui in poi Edipo comincia all'improvviso a disperarsi, a tempestare di domande la servitù e *irrealisticamente* sorpreso egli stesso di ciò che ha fatto: per tutto il resto del dramma Edipo non sarà più un sovrano ma *miasma*, ovvero un'impurità all'interno della comunità, da espellere. Per tutta la fine di questo Episodio e per tutto il quarto Episodio Edipo non farà altro che soffrire: la sua sofferenza *non dipende da lui*. Questa *irresponsabilità* fondamentale dei caratteri antichi è, di fatto, la vera differenza, come speriamo di mostrare, fra la tragedia antica e la tragedia moderna. Edipo soffrirà prima per come è avvenuto l'assassinio del vecchio sovrano, poi per la scoperta dei suoi veri genitori, Polibio e Merope, per come fu allevato e per come la sostituzione al padre avvenne; nel finale, prima dell'Esodo, avviene poi il famoso accecamento e qui l'attore protagonista intona uno straziante *kommos*, cioè un canto funebre che si eseguiva in duetto con il Coro, in cui esprime tutto il suo dolore per l'avvenuta catastrofe. Se questa è la parabola di Edipo, possiamo porre con maggior precisione le domande che ci siamo fatti all'inizio dell'*excursus* su questo dramma: si tratta di una tragedia del destino? Si tratta semplicemente di una profezia che si rivela esatta? Si tratta di una tragedia a sfondo psicologico, in cui possiamo trovare un

⁷³SOFOCLE, 2011, p 212.0

nesso evidente, drammaturgicamente esplicito fra la prima parte in cui Edipo rigetta con estrema sicurezza tutte le accuse e la seconda in cui, di improvviso, con la rievocazione dell'assassinio da parte della moglie Edipo scopre di essere colpevole? Si tratta, in sintesi, di destino o di carattere? Jean-Pierre Vernant, che è un po' il padre, lo abbiamo detto, del modello formale che è alla base della interpretazione della tragedia greca, ci invita a diffidare di interpretazioni psicologiche troppo moderniste e, in poche righe, fornisce la chiave per leggere il senso di questa vicenda teatrale:

Proiettando su Creonte il suo desiderio di potere si persuade in un lampo che, animato dall'invidia (*phthònos*) verso i grandi, suo cognato (Creonte, ndr.) abbia cercato di prendere il suo posto sul trono di Tebe e che abbia potuto, nel passato, guidare la mano degli assassini dell'antico Re. È questa la *hybris* di cui si macchia il tiranno- così come la definisce il Coro.⁷⁴

La vera ragione non è insomma da ricercarsi in qualche assunto psicologico, ci fa vedere Vernant: non è un rimorso di Edipo che ritorna all'improvviso alla sua memoria. Piuttosto - e qui possiamo andare un po' oltre rispetto a quello che Vernant in questo passaggio accenna, e che approfondiremo oltre (ci si perdonerà la semplificazione formale che in questa fase potrà sembrare eccessiva, ma è nondimeno efficace per spiegare il punto della questione) è che la

⁷⁴ Il titolo del saggio di Vernant a cui faccio riferimento è, del resto, famosissimo. Si tratta di *Oedipe sans complex*, in cui l'autore spazza via ogni interpretazione freudiana possibile dall'ambito della tragedia antica.

tragedia antica non è solo uno spettacolo drammaturgico, è uno spettacolo *narrativo* ed uno spettacolo *drammaturgico* insieme: è il sovrapporsi della rappresentazione mimetica, drammaturgica (mimesi dell'azione, *mimesis praxeos*) e della componente ideologico-narrativa, se per narrazione possiamo anche intendere un lavoro di costante ermeneutica dei fatti rappresentati in una chiave ideologica⁷⁵ che allinea il rapporto fra due generazioni diverse di un'intera stirpe, ovvero la generazione del mondo degli eroi e quella del mondo cittadino; attorno a questa ideologia, l'ideologia della città, attorno a questo tentativo di costruzione di senso va interpretata la struttura stessa dello spettacolo drammatico, della sua relazione con la politica e con la Polis e, secondo alcuni - a dispetto di quello che talora lo stesso Vernant ha scritto - della sua nascita⁷⁶. Torniamo infatti al passo indicatoci da Vernant nel secondo Stasimo; lo Stasimo, lo ricordiamo, è quella parte dello spettacolo in cui si interrompe l'azione scenica e il Coro offre un commento della vicenda agli spettatori:

Coro: Ahimé, se la sorte fosse dalla mia parte
quando ho la reverenziale purezza delle parole e
delle opere tutte per cui le leggi stabilite, di cui solo
l'Olimpo è padre, né mortale natura di uomini le

⁷⁵Sull'importanza della nascita del concetto di mimesi si può confrontare Vernant in J.P. Vernant e Pierre Vidal-Naquet

⁷⁶Ci si riferisce al primo lavoro di Vernant sulla tragedia in cui l'autore afferma che si tratta, in una certa misura, di "un falso problema". Congetture affascinanti su tale tema le troviamo viceversa nel già citato *La voce addolorata* LOROUX, 1996,

generava, né mai l'oblio le assopirà; un dio è grande
in esse e non invecchia.⁷⁷

Questa prima parte del canto corale è molto importante, perché l'allusione ad Apollo e al suo legame con le leggi ci fa capire qual è il punto della questione: Apollo è custode di una cultura opposta a quella ctonia, a quella dei miti di cui gli spettatori della vicenda -ormai civilizzati- sono dei critici osservatori. L'allusione ad Apollo ci dà l'idea di quello a cui si riferisce Vernant: il Coro presagisce e (più avanti cercheremo di spiegare come è in grado di farlo) predice in senso letterale la sventura di Edipo, adducendo tale disgrazia alla *hybris* cui il passo del saggio dal titolo *Oedipe sans Complex* di Vernant -citato subito sopra- si riferisce. Più in là la materia legale in oggetto diventa esplicita:

Coro: La tracotanza genera il tiranno, la tracotanza, se si sazia in modo stolto di troppe cose, cose che non sono opportune o convenienti, dopo essere giunta ad una vetta altissima, discende una precipitosa necessità (*anankè*)⁷⁸

Qui, la previsione dell'evento tragico è palese, il Coro, in un misto di paura e ansia, sottolinea la sua preoccupazione per l'atteggiamento con cui, pur di non accettare che le indagini possano riferirsi a se stesso, Edipo rifiuta le asserzioni dell'indovino e accusa Creonte. È quest'atto, l'atto di *hybris* che lo conduce alla disfatta e la vicenda - la trama tragica- è essenzialmente da leggersi come un apologo sulla incapacità di un re della leggenda ad assumersi le proprie responsabilità, scadendo

⁷⁷SOFOCLE, 1999, p. 112.

⁷⁸SOFOCLE, 1999, p.134.

nella tracotanza. È molto importante (soprattutto quando arriveremo alle tragedie di Shakespeare) l'ultimo termine pronunziato dal Coro in questi versi, e cioè *ananke*, la necessità. È una necessità che un re tracotante finisca in rovina secondo lo schema per cui il destino di un uomo dipende dal suo carattere, è una necessità che chi non si comporta secondo le leggi imposte dai numi dell'Olimpo debba finire così come finisce Edipo. E tuttavia da cosa deriva questa necessità? prima di vederlo, andiamo avanti nella lettura del terzo Stasimo:

Coro: Se uno avanza in modo sprezzante in azioni o parole, senza timore di giustizia, né rispettando le sedi degli dei, mala sorte prenda costui per il suo sciagurato orgoglio, se il guadagno non si asterrà da atti empì o su cose intangibili porrà le mani nella sua sciagurata follia.⁷⁹

Si tratta di una parte rimata, danzata e cantata che, in un certo senso, incarna uno sguardo disincantato su una vicenda triste ed è, del resto, il riferimento al bene della città; tutta la componente politica del dramma antico, come ha dimostrato Christian Meier⁸⁰, è incentrata infatti sulla necessità di deporre gli istinti ctonii per il bene superiore della Polis.⁸¹

La lettura politica dell'Edipo Re -che è certamente la più importante- è

⁷⁹SOFOCLE, 2011, pp.

⁸⁰Cfr. MEIER, 1995.

⁸¹Questo al netto, ovviamente, delle polemiche di Nicole Loraux sulla politicità del teatro antico: per la Loraux la lettura che tradizionalmente si fa del dramma greco, e cioè di un dramma eminentemente votato alla definizione delle regole civili della Polis è da rivedere: La lettura di Loraux è in effetti molto più complessa perché l'ultima attività di quest'insigne grecista è stata tesa a dimostrare che il teatro politico fosse solo una facciata. Per Loraux la rappresentazione teatrale era prima di tutto una rappresentazione edulcorata di quello che la Polis avrebbe dovuto-voluto essere: tutti i grandi temi tragici del teatro politico greco, che vanno dalla necessità di rispettare le onoranze funebri alla necessità di uniformarsi ad una cultura ed un'etica apollinea comune, è per quest'autrice una maschera finzionale, mimetica -in breve teatrale- in cui si convoglierebbero le contraddizioni psichiche della Polis. Il teatro diventerebbe, insomma, una sorta di rappresentazione superegotica della città, il suo *ideale dell'io* se è possibile rielaborare la metafora di Walter Pedullà che afferma, nel descrivere il lavoro della Loraux, che la città greca funzionava per lei secondo strutture simili a quelle del modello dinamico della psiche freudiana. cfr. LOROUX, 1996, pp. 122 e sgg.

forse sintetizzabile per l'appunto nell'idea che quando un re antepone al bene della città il suo personale interesse, anche se lo fa inconsapevolmente, merita la rovina.

Insomma qual è l'esatta relazione fra ciò che il Coro dice e la sorte del Re? Edipo è padrone del suo destino o no? Spiegare questo paradosso è la chiave per storicizzare il dramma greco e può proiettarci verso il dramma moderno: il venir meno del rapporto di dipendenza fra il destino dell'eroe e il Coro è, come abbiamo ripetuto molte volte, la chiave di volta per storicizzare tale forma tragica.

1.2 Antigone

La ragione profonda del fatto che l'unica, coerente, reale, spiegazione di tutto il senso del dramma di Edipo, l'unica spiegazione insomma del fatto che d'improvviso il Re sia in grado di trovare innanzi a sé tutto il suo passato e di riconoscere la rovina di se stesso e della sua famiglia, è politica. Ed il *setting* di quest'interpretazione politica è proprio ravvisabile nella dialettica fra Coro e attore. L'Antigone di Sofocle è la famosa tragedia in cui il Coro pronuncia le battute: "la vita ha molte forze tremende; eppure nulla più dell'uomo vedi, è tremendo". Sono battute importanti perché ci portano nel cuore del dramma: è un dramma che parla, come noto, della contesa di un cadavere, il cadavere di Polinice. L'argomento- ancora una volta e come sempre- è legale, politico. Come noto la questione fondamentale è se sia giusto o meno seppellire il corpo del fratello morto. Creonte, reduce dalla contesa con Edipo e dal conflitto fra i due figli di lui, si oppone e desidererebbe applicare le leggi della città. Antigone invece, la moglie di suo figlio Emone, morto nello scontro fra i Labdacidi, rappresenta il *nomos* della tradizione, che vorrebbe onorare. È questo insomma, ci dice Christian Meier, il senso del *mythos*: stabilire se sia giusto o no rispettare gli antichi rituali di sepoltura. Vediamo come si pone il Coro in questo senso:

Coro: Sono felice che la vita non abbia gustato i frutti del male.(...) Nella famiglia dei Labdacidi vedo, da molto tempo, accumularsi nuove disgrazie alle disgrazie di coloro che non ci sono più; una generazione non riesce a

Creonte: Tu strisci nel mio palazzo e bevi il mio sangue a mia insaputa come una vipera – (riferendosi ad Ismene e Antigone) - e non avevo idea di star nutrendo due criminali pronte a rovesciare il mio trono.⁸³

Da notare qui come subito la questione viene posta da Creonte in senso politico: il proposito di Antigone di seppellire il fratello è una minaccia per la tenuta stessa del regno, della stirpe dei Labdacidi: esattamente come avvenne ai tempi dell'accecamento di Edipo, anche qui Creonte incarna un po' i valori della città (qui più attivamente che non nell'*Edipo Re.*) mentre Antigone, diretto seme di Edipo, incarna i valori mitici, una legge passata, una cultura ctonia ormai divenuta problematica all'interno del contesto sociologico dell'Atene del V secolo, dove questo dramma è stato rappresentato; è questo quello di cui parla l'Antigone: parla di quanto sia difficile conciliare le tradizioni religiose tramandate nell'antichità epica col nuovo sistema razionale cittadino: la catastrofe finale, con il suo forte impatto teatrale, che doveva essere esteticamente estraneo d'allora –come tutto ciò che era drammaturgico- agli Ateniesi, ha lo scopo di premunire gli spettatori dal fatale errore di tralasciare i doveri verso la religione tradizionale.

Così Meier:

L'Antigone di Sofocle insegna come poche altre tragedie in cosa consista il politico dei tragici attici. Il carattere dei personaggi, la trama dell'azione, la ricchezza del linguaggio e dei suoi riferimenti (...) Molti sono gli indizi per cui nel conflitto fra Creonte e Antigone si definisce una problematica allora attuale. Non vengono messi in discussione

⁸³SOFOCLE, 1999, p. 137

solo i limiti politici dei riti antichi, ma anche quelli della Polis. (...)
(Antigone) non è una ribelle, si adegua normalmente al dominio. Solo
in un punto si rifiuta di obbedire, perché conosce nello stesso tempo
un diritto superiore a cui, anche se per ragioni molto personali vuole
orientarsi.⁸⁴

Senza voler scendere in dibattiti più profondi e complessi che riguarderebbero l'origine del genere, che riguarderebbero questioni insolute sul perché il dramma originario è strutturato proprio così, con una contesa legale nel centro e diverse figure mitiche che incarnano prospettive più o meno vecchie o nuove, ci limiteremo a valutare che è proprio questo il quadro interpretativo che ci interessa ai fini del prosieguo della nostra indagine: ci interessa definire nel modo più convincente come, scrivendo il proprio dramma, fra Coro e attore, il drammaturgo esprime il proprio punto di vista su questa questione e, soprattutto, ci interessa descrivere le peculiarità drammaturgiche tramite cui avviene questo; continuiamo, esattamente a tal proposito, con il dialogo fra i tre personaggi, che lungo il procedere del dramma incalza in tensione e diviene sticomitico:

Ismene: Io sono colpevole, se ella lo consente; ho parte della colpa e divido con lei l'accusa

Antigone □ con vigore: Ma *Dike*, cioè il diritto, in diritto giusto, ancora una volta il segnale che è in discussione la legalità di un atto politico □ non te lo permetterà! Dato che tu non hai acconsentito a compiere l'atto –la sepoltura- e io non ti ho fatto prendere parte ad esso.⁸⁵

⁸⁴MEIER, 1992, p. 252. L'interpretazione di Meier, possiamo riferirlo per inciso, rende maggiormente complessa e non di poco quella classica hegeliana che, a costo di ripetere il già noto, privilegiava la legge dello stato alla legge domestica, in quanto segno dell'affermazione dello spirito oggettivo. Cfr. Hegel, Estetica.

⁸⁵SOFOCLE, 2011, p.212

In questa prima fase Antigone che, lo ripetiamo, è stata condannata ad essere sepolta viva, cerca di persuadere la sua sorella e confidente a non seguirla verso la punizione e dà ancora una volta una risposta indicativa dal punto di vista socio-culturale:

Ismene: Nelle disgrazia che ti affliggono, non mi vergogno (lett. arrossisco) nell'associarmi al pericolo che corri.

Antigone: Qui ha agito, Ade e i morti lo sanno: colei che non mi ama.

Ismene: non mi giudico indegna, sorella, di morire con te ed onorare il morto

Antigone: Non condividere la mia sorte! Non attribuirti quello che non hai toccato. (...) ⁸⁶

Ismene insiste ancora, e dopo un po', in questo intermezzo, interviene Creonte:

Creonte Queste due giovani sono fuori di senno, ciò mi sembra chiaro: l'una lo sta diventando e l'altra lo è dal giorno in cui è nata (□□□□□□□□□□□□□□□□, cioè, letteralmente, dal primo momento)

Ismene: é che la ragione, mio re, con la quale noi nasciamo, non sussiste più nella disgrazia.

Creonte: In ogni caso, è ciò che ti è capitato quando hai voluto fare il male con persone malvage.

Ismene: Sola, senza di lei, come potrei mai vivere?

Creonte: Non parlare di lei: è già morta.

Ismene: Ucciderai la fanciulla del tuo proprio figlio? ⁸⁷

⁸⁶ SOFOCLE, 2011, pp.119 e sgg.

⁸⁷ SOFOCLE, 2011, p. 120

Fermiamoci un attimo a sottolineare questa frase: “ucciderai la fanciulla del tuo proprio figlio?” dice Ismene, e in questo scambio di battute, ci dà, ancora una volta, seppure brevemente, il senso del *mythos*. Antigone ha seppellito indebitamente Polinice (assassinato dal fratello Eteocle nell’episodio precedente della saga da cui è tratto anche questo dramma) ed esattamente come nell’Edipo, anche nell’Antigone Lukàcs si era avveduto del grande cambiamento nella struttura drammaturgica che avviene fra la prima parte e la seconda parte dell’opera:

Sia la posizione di Antigone che quella di Creonte, all’inizio della tragedia fino all’ingresso di Tiresia, sono purissime proprio perché si giustappongono con la massima forza tragica (...) Quando entra Tiresia, tutto cambia. Dalle parole dell’indovino viene mostrato che Creonte non aveva diritto di vietare le onoranze funebri a Polinice, come non aveva diritto di condannare Antigone ad essere sepolta viva.

E il Coro convince Creonte a riparare ai propri errori.⁸⁸

La situazione descritta qui da Lukàcs verrà analizzata subito. Ci preme, però, sottolineare la vicinanza fra la stilizzazione drammaturgica che Sofocle qui fa di Creonte rispetto a quella che fa del Re Edipo. Entrambi sono caratterizzati da una fortissima motivazione civica e ad entrambi, pacificamente, si darebbe ragione: Creonte all’inizio del dramma è un pacato regnante che vuole semplicemente applicare delle leggi sobrie, delle leggi che possano garantire- in base a quanto gli è stato riferito dall’Oracolo- la saldezza del suo trono a Tebe, sembra

⁸⁸LUKACS, 1979. P.46

insomma fare gli interessi della città. Tuttavia è proprio questo verso, assegnato ad Ismene, che rivela la colpa segreta di Creonte, che da vittima di *hybris* nella vicenda di Edipo, diviene, in questo passo, colpevole di *hybris*: “Ucciderai la figlia del tuo proprio figlio?” ancora una volta, se ci concentriamo sull’insieme del dramma e non sulla psicologia del singolo personaggio (cosa che, ci ricorda Vernant, sarebbe anacronistica), ci rendiamo conto del perché, come è accaduto ad Edipo, anche Creonte, da nobile sovrano adorato dalla città, deve cadere (si ricordino le parole del Coro del primo stasimo, che evidenziano come la città sia inizialmente dalla sua parte) ma leggiamo ancora Lukàcs:

Il Creonte della prima parte, sul cui diritto nessuno inizialmente dubitava, ora è profondamente convinto della necessità di dover punire ogni forma di insubordinazione ora è un tiranno arrogante profondamente convinto della necessità di dover punire ogni forma di insubordinazione.⁸⁹

Questa trasformazione del personaggio porta, sostiene Lukàcs, a far sì che la tragedia si spacchi “in due monconi staccati”:

La prima parte è un grande stupendo conflitto tragico in se perfettamente motivato: la seconda una *Schicksalstragodie*, la

⁸⁹LUKACS, 1972, p.48

tragedia del destino esclusivamente provocata da coincidenze diverse. E sarebbe stata causata dall'incongruenza della motivazione morale nell'atteggiamento di Creonte.⁹⁰

Il rilievo strutturale evidenziato qui è estremamente pregnante. Tuttavia la motivazione che rende il dramma così diverso da un punto ad un altro della trama non è un'incoerenza ideologica e non è neanche un'*incoerenza* nella definizione psicologica del personaggio. Vernant e Vidal infatti hanno efficacemente dimostrato che, quando il drammaturgo tracciava i personaggi tragici *non pensava ad una verisimiglianza* la cui dimensione, fra l'altro, sarebbe difficile ricostruire. Stilizzando i suoi personaggi, Sofocle pensava a fare delle figure rappresentative della condizione dello stato, della città, ed il loro comportamento, con tutti gli evidenti mutamenti psichici che lo caratterizzano, è da leggersi in questa luce: la trama, il *mythos* di Antigone, è il prosieguo (si veda, anche su questo, l'interpretazione di Meier⁹¹) della maledizione che alligna la stirpe di Edipo: e Creonte beffardamente, prima è vittima di Edipo e poi, adesso, è colpevole della stessa *Hybris*. Il cambio di prospettiva, sarà, lo vedremo, immancabilmente sottolineato dal Coro. Prima di arrivare al Coro, però, vediamo come si compie il destino di Creonte partendo proprio

⁹⁰ LUKACS, 1972, p. 76

⁹¹ MEIER, 1992, p.253 e sgg.

dalla scena di Tiresia, la scena che, secondo Lukàcs, fa da “spartiacque” nel dramma:

Tiresia: Capo di Tebe, noi abbiamo fatto un pezzo di strada insieme; in due, ognuno vede per un altro: i cechi non possono camminare che con una guida.

Creonte: Che c'è di nuovo, vecchio Tiresia?

Tiresia: Te lo insegnerò, ma tu, obbedisci agli dei.

Creonte: Fin ora non mi sono mai fatto mancare i tuoi consigli

Tiresia: In oltre hai ben diretto questa città sulla via del diritto

Creonte: Posso attestare per esperienza che ne ho tratto solo giovamento

Tiresia: Sappi che di nuovo la situazione è critica.

Creonte: Che cosa c'è? Sono scosso dalle tue parole.

Tiresia: Lo scoprirai attraverso i segni che la mia arte mi ha fornito.⁹²

Tiresia spiega in una lunga *rhesis* a Creonte che non è riuscito a compiere un sacrificio al Dio Apollo e che questo evento nefasto è certamente colpa sua:

Tiresia: L'errore è comune a tutti gli uomini, ma quando ha commesso uno sbaglio, il saggio, è felice di riparare al danno (...)

Cedi Al morto, non colpire un cadavere, a che serve uccidere una seconda volta chi non c'è più?⁹³

⁹²SOFOCLE, 2011, 212

A queste parole segue un monologo furente di Creonte che sta già “cambiando” personalità, è sconcertato e prova ad opporsi alle richieste dell’indovino in molti modi (offrendo in dono ricchezze e beni di ogni tipo) ma Tiresia è inamovibile e così la storia si ripete: come aveva fatto con Edipo, così fa anche con il cognato. Segue una delle sticomitie più rapide e coinvolgenti scritte da Sofocle, un duello verbale incredibile che, come al solito, fa crescere la tensione e ci trasporta nello spettacolo secondo un criterio che, -lo ripetiamo- non è psicologico ma squisitamente politico e drammaturgico. Dapprima prega Tiresia di smentire la predizione, offrendo in dono tante ricchezze, poi, esattamente come aveva fatto il cognato Edipo, si rifiuta totalmente di essere in torto. Il seguito a questo improvviso cambio di scena è, come noto, drammatico: dopo tutta questa agitazione il Re *tentenna, esita*, (è necessario tenere presente questo gesto dei personaggi, assai caratteristico della tragedia antica) si rivolge al Coro ma chiedendo quale sia il da farsi, il Coro lo esorta ad arrendersi alla volontà del dio, e il Re, dopo aver manifestato a sufficienza la sua *hybris* si reca a offrire le dovute esequie a Polinice, ma è troppo tardi: giunge notizia della morte sia di Antigone che del figlio Emone. Come spiegare questi improvvisi rivolgimenti di sorte, sia nell’Edipo, che nell’Antigone? Come spiegare, insomma, il fatto che, contrariamente a quel cui siamo abituati noi, la storia, il mito esposto a teatro non è da

⁹³SOFOCLE, 2011, p.213

leggersi come un tentativo di costruire un dramma, non solo con criteri psicologici definibili, ma anche e soprattutto a prescindere da criteri e motivazioni di una trama lineare? La spiegazione sta nella stilizzazione dei personaggi effettuata dall'autore. La volontà dei personaggi, nel dramma antico, oltre a non essere rappresentata secondo criteri lineari, viene rappresentata secondo singolari criteri che da un lato permettono al drammaturgo di esprimere quella che Lukàcs avrebbe chiamato la sua *Weltanschauung*, e dall'altro fanno riferimento a criteri di rappresentazione psicologica che la nostra cultura non potrebbe proprio concepire. La volontà del carattere - volendo sintetizzare in breve - è subordinata alla mimesi dell'azione. È azione, ma in quanto *mimesi* dell'azione è subordinata alle *istanze culturali* che la racchiudono in sé.

Si legga questo passo di Jean Pierre Vernant, molto, molto chiaro nel contestualizzare il ruolo dell'azione all'interno del dramma:

L'individuo [che commette un errore] si trova egli stesso preso in una forza sinistra che lo afferra [e che si esercita attraverso di lui]. Invece di emanare dall'agente come dalla sua fonte, l'azione lo avvolge e lo incatena, è preso dalla azione che lo include⁹⁴.

I personaggi mitici, insomma *tentennano* o *sono furenti* poiché vengono rappresentati dal drammaturgo come esseri *incapaci di prendere una*

⁹⁴VERNANT, 1972, p.44

decisione basata su criteri razionali, o posseduti da istinti mitici, e quindi, incapaci di un'autonomia, un'idea dell'Io assimilabile alla concezione moderna.

Per capire questo concetto, un po' sfuggente per i moderni, per il quale la determinazione etica dell'atto dipende dall'individuo e contemporaneamente *non* dipende dall'individuo come una coscienza indipendente, volgiamoci al cruciale dialogo fra il Coro e Creonte, in cui Creonte parla esprimendo tutta la sua *incertezza* sul da farsi, è proprio questa incertezza, questo tentennare, questa *incapacità ad agire* è il segno della distanza che il mondo cittadino, in cui il soggetto viene rappresentato come autonomo e pensante, esprime nei confronti del mondo del mito, in cui il soggetto non aveva tale autonomia. Siamo in una fase in cui uno dei personaggi minori, il guardiano, entra in scena (personaggi come il guardiano, la sentinella, il messaggero, sono figure che nel dramma antico hanno sempre il compito di fare procedere, portando nuove informazioni, l'azione drammatica):

Creonte: So che il tuo spirito è turbato: cedere è dura, ma resistere e scontrarsi contro la sofferenza (che potrebbe derivare dallo scontro non lo è meno).

Coro: ci vuole prudenza, figlio di Meneceo, Creonte.

Creonte: *Che cosa devo fare?* Dimmi, obbedirò.

Coro: Va, porta la fanciulla alla sua prigione sotterranea ed issa

una tomba al morto.⁹⁵

Che cosa devo fare? Chiede Creonte al Coro poco prima di andare incontro alla catastrofe; tuttavia quanto più il personaggio viene rappresentato come incerto, insicuro, *incapace di agire*, privo di punti di riferimento al cospetto del Coro, tanto più la successiva ira del personaggio di Creonte può, all'interno dello spettacolo teatrale, acquisire un senso per lo spettatore e per il drammaturgo, cui semplicemente interessa mostrare, attraverso questa stilizzazione -fatta di incertezza e indecisione nel compiere un gesto di cui il nuovo *nomos* non lo legittima più- la base estetica, drammaturgica, del suo rapporto fra la sua responsabilità individuale, psicologica, e la rappresentazione squisitamente drammatica, la *mimesi* dell'azione: il suo essere espressione, insomma, di un'epoca *senza diritto*, dove i peccati di un singolo erano i peccati della stirpe. Vediamo brevemente altri esempi, tratti da altri drammi, che permettano di mostrare questa scena tipica della tragedia greca, in cui c'è un eroe rappresentato come incerto, indeciso sul da farsi che chiede consiglio al Coro. Ecco quello che succede al Re Pelasgo nelle *Supplici*:

Non vedo vie di uscita; il timore mi confonde la mente la mia mente, agire o non agire?⁹⁶

⁹⁵ESCHILO, 2011, p.312

Così, invece, si esprime Oreste, nell'ultima parte delle *Coefore* (che analizzeremo a breve):

Oreste Pilade, che farò? Mia madre! come ucciderla?⁹⁷

Vernant, più volte chiarisce la ragione profonda per cui, quando parliamo della tragedia antica, parliamo essenzialmente della rappresentazione distaccata, distante, da parte di un autore drammatico, di grandi eroi mostrati nella loro grande *incertezza* e *fragilità*, eroi la cui umanità, svelata a teatro, si concreta drammaturgicamente in un rigido determinismo che li vede oscillare fra queste incertezze, la furia o la disperazione che abbiamo visto sia in Creonte che in Edipo: è così che si spiegano sia l'impressione di ineluttabilità che ci offre la vicenda di Edipo, sia l'apparente incoerenza drammaturgica con cui è narrato il mito di Creonte. La funzione di ermeneusi, per così dire, e di completamento del senso delle vicende alla luce di una nuova concezione della civiltà effettuato dal Coro, è ciò che permette a Sofocle di creare una tragedia "del destino" per Edipo, ed è ciò che permette a Vidal e Vernant di interpretare la prima rappresentazione di questo dramma come una sorta di commento all'introduzione dell'ostracismo all'interno della legislazione ateniese⁹⁸.

⁹⁶ESCHILO, 2011, p.321

⁹⁷ESCHILO, 2011, p. 112

⁹⁸Si veda ancora VERNANT, 1972, nell'introduzione, p. VII-IX: "L'Edipo re di Sofocle non è una versione frammezzo ad altre del mito di Edipo. L'indagine può avere esito solo se si prende in considerazione, anzitutto e soprattutto, il senso e l'intenzione del dramma che fu rappresentato ad Atene verso il 420 a. C.. Senso e intenzione: che significa? Se occorre precisarlo, il nostro proposito non è di sapere che cosa passava per la testa di Sofocle nel momento in cui scriveva il dramma. Il drammaturgo non ci ha lasciato confidenze o diario; se l'avesse fatto, disporremmo solo di documenti supplementari che dovremmo sottoporre alla riflessione critica alla stregua degli altri. L'intenzione di cui parliamo si esprime attraverso l'opera, nelle sue strutture, nella sua organizzazione interna, e noi non abbiamo alcun mezzo per risalire all'opera dell'autore. Parimenti, per quanto coscienti possiamo essere del carattere profondamente storico delle tragedie greche.

A questo punto del nostro excursus nel dramma antico, sembra sia essere opportuno precisare ulteriormente la nostra tesi, riprendendo brevemente alcuni punti del passo dell'*Estetica* di Hegel cui abbiamo fatto riferimento anche in apertura:

Nel periodo di fioritura della tragedia il Coro non fu già conservato unicamente allo scopo di rendere omaggio a questo momento della festa e del culto di Bacco, si sviluppò bensì in maniera sempre più bella e armoniosa soltanto a motivo del fatto che esso fa parte essenzialmente dell'azione drammatica, dalla quale risulta imprescindibile.⁹⁹

Alla luce del percorso da noi fino adesso tracciato, le parole di Hegel risultano molto più chiare e comprensibili: La vera differenza fra il dramma antico e quello moderno sarà che una tale legittimità etica dell'azione la tragedia romantica non l'avrà più, perderà quella "armonicità", quell'*unità ideologica* che invece aveva colpito molto Hegel nelle tragedie moderne. Nel prossimo capitolo cercheremo di mostrare come mai una tale diade deve venir meno, e come mai ciò avviene in un tipo di teatro totalmente diverso, strutturato in modo totalmente opposto rispetto a quello greco: è il teatro che inaugura la grande stagione tragica dell'assolutismo monarchico, quella che veramente interessava il giovane Lukàcs autore de *il dramma moderno*, ma prima di

⁹⁹HEGEL, 2007, p. 2575.

ancora una volta e come sempre nel teatro antico, da intendersi come una disputa sulla giustizia o meno, sulla validità o meno del proposito di vendetta manifestato dai due fratelli. Il Coro è costituito dalle ancelle della reggia di Argo, ed ha un ruolo cruciale nello instaurare prima un dibattito con Elettra all'interno del primo Episodio e poi quando Elettra rivela i suoi propositi, e in seguito con Oreste, che nella scena in cui non sa se è giusto uccidere o meno la madre si rivolge al Coro per chiedergli se sia saggio o no chiedere giustizia:

Elettra: E chi altro ancora potrò aggiungere a questa congiura?

Coro: Di Oreste ricordati, anche se è lontano.

Elettra: è giusto, mi hai richiamato al proposito.

Coro: e contro i colpevoli ricordati dell'assassinio

Elettra: Che dire? Insegnami guidami, io non so.

Coro: Di chiaramente: che uccida in cambio dell'uccisione

Elettra: Ma sono voti pii per me, da rivolgere agli dèi?¹⁰⁰

Ancora una volta ci troviamo nella situazione che abbiamo imparato a conoscere e chi ha a che fare con la teoria di Vernant conosce bene, nella tragedia antica il Coro si trova a dover guidare un atto di decisione verso la vendetta, ed ancora una volta abbiamo un personaggio rappresentato nella sua incertezza e nella sua incapacità di trovare una risoluzione. La storia prosegue con Oreste che si palesa alla sorella, che lo credeva morto ed entrambi devono organizzare la vendetta:

¹⁰⁰ESCHILO, 2011, p.123

Coro: o fanciulli, salvatori del focolare paterno, tacete,
che non vi senta qualcuno, o figli, e per il gusto di
chiacchiere tutto riferisca a quelli che tengono il potere: li
vedessi un giorno agonizzanti fra fiamme fumose di
pece.¹⁰¹

La citazione può essere utile per rilevare un altro aspetto importante del Coro, e cioè il suo ruolo di personaggio: nelle parti dedicate all'azione drammatica il Coro dismette in parte i panni del commento alla vicenda e indossa quelli del comprimario. E nulla più del rapporto fra le Coefore e i due figli dell'Atride testimonia il senso di quella che si può definire "crisi dei fondamenti" nel rappresentare vicende di eroi talora furenti e talora *incerti e tentennanti* commentate da un gruppo di persone che rappresenta dei *valori* diversi rispetto ai *fatti* rappresentati: il poeta si premura di mostrare chiaramente quanto il rapporto con i fondamenti culturali che loro rappresentano li coinvolga profondamente, e coinvolga chiaramente lo stesso pubblico che dovrebbe provare distacco:

Questo a mio avviso è il contributo principale dell'intera Oresteia (...) per la cittadinanza attica, e cioè mantenere presenti e familiari storie antichissime, l'universo oscuro del tempo arcaico, storie che, tuttavia, venivano problematizzate, in modo

¹⁰¹ESCHILO, 2011, p. 124

particolare, essendo state scritte sulla base di esperienze e bisogni più recenti.¹⁰²

Questa è la chiave di lettura sociale che probabilmente dobbiamo dare alla partecipazione emotiva del Coro all'interno della vicenda: da un lato mostra pieno interesse, coinvolgimento verso il fatto di sangue che sta avvenendo (o che rischia di avvenire), dall'altro ne prende le distanze. Se così, è comprensibile il modo in cui il poeta gli affidi anche un punto di vista importante nei momenti in cui avviene o sta per avvenire lo scontro, anche se, come noto, nessun conflitto si consumava mai esplicitamente sul palcoscenico. Si osservi per esempio cosa dice il Coro nel secondo Stasimo, a commento della famosa scena dell'assassinio di Clitemnestra, dopo che ha eseguito un canto a tre estremamente poetico e ricco con i due fratelli, in cui invoca l'avvento della giustizia delle Moire, dopo che Oreste è entrato nella casa materna sotto mentite spoglie ed è stato accolto con i crismi dell'ospite:

Coro: Guarda il puledro orfano di un'eroe che ti fu caro
aggiogato ad un carro di pene e ponigli un termine alla
corsa; allora scorgeremo sulla pianura lo scalpito
salvatore di passi vorticosi protesi alla mèta. (...)
Orsù... il sangue degli antichi misfatti disperdete con

¹⁰²MEIER, 1995, p. 187.

pronta vendetta; la vecchia strage in casa non prolifichi

più.¹⁰³

Segue la celeberrima scena in cui Oreste *tentenna* di fronte al proprio nemico per eccellenza, e cioè la madre Clitemnestra:

Clitemnestra: io ti nutrii, vicino a te voglio invecchiare.

Oreste: il padre ammazzato, e ora vivrai con me?

Clitemnestra: La Moira o figlio, vi ebbe parte.

Oreste: anche questa morte dunque la moira dispose

Clitemnestra: Non temi le maledizioni di tua madre, o creatura?¹⁰⁴

Anche la penultima frase di Clitemnestra potrebbe risultare utile, per capire la dinamica del dramma da un punto di vista culturale: Clitemnestra dà la colpa alla Moira, da un lato questo corrisponderebbe al suo *typos*, il *typos* con cui è ritratta fin dall'*Agamennone*: ovvero quella di un'intrigante che cerca di sedurre con le parole convincendo i propri nemici. Dall'altro vi si potrebbe trovare una chiave per capire il senso con cui i personaggi tragici fanno riferimento talvolta al destino: la Moira come un elemento rivelatore della visione tipica del Mito dell'agire umano, un agire abitato da forze estranee all'identità dell'individuo, un agire in cui, messo di fronte alle proprie responsabilità, il personaggio mitico cerca disperatamente di giustificarsi tramite un retaggio culturale del passato. Nell'ambito della rappresentazione teatrale questa *sticomitia* che viene subito dopo il

¹⁰³ ESCHILO, 2011, p.113

¹⁰⁴ ESCHILO, 2011, p. 119

canto corale è cruciale per comprendere il nucleo ideologico del dramma: a Clitemnestra, fin dalla scena in cui accoglie il Re a palazzo, Eschilo attribuisce grandi capacità di persuasione retorica¹⁰⁵, Questa grande *incertezza* del personaggio testimonia da un lato la diffidenza nei confronti dell'avversario e contemporaneamente testimonia un dubbio sull'appropriatezza ideologica della vendetta che il carattere di Oreste deve compiere, vendetta che viene propiziata, come abbiamo visto, all'interno del secondo Stasimo, ma la cui ambiguità etica viene prontamente rivelata proprio dalla corifea esattamente quando (fuori dalla scena) è stata compiuta:

Coro: Piango per la sorte di questi due: dacché il misero Oreste
toccò il fondo in un mare di sangue, ciò almeno speriamo, che
l'occhio della casa non si spenga per sempre.¹⁰⁶

Per chiudere quest'itinerario sulla funzione ideologica del Coro e sul suo rapporto con la stilizzazione drammaturgica dei personaggi vorremmo porre l'accento sulla scena finale delle *Eumenidi*, che offre un'interessante esempio del ruolo socio-culturale di questa funzione drammaturgica all'interno dei conflitti. Sofferamoci un attimo su questa famosissima scena con attenzione, perché sarà cruciale per capire alcuni fenomeni drammaturgici che ci troveremo innanzi in seguito: Nel momento in cui Oreste sembra tentennare di fronte al suo nemico le motivazioni di questa incertezza sembrano dare, allo spettatore, l'impressione di trovarsi fuori dall'universo

¹⁰⁵Su questo elemento si veda VIDAL-NAQUET, in VERNANT, VIDAL- NAQUET 1972, pp. 78 e sgg.

¹⁰⁶ESCHILO, 2011, pp. 13

tragico: in verità, nel momento dell'esitazione, è proprio la finzione teatrale a prevalere sulla psicologia del personaggio, e lo scontro fra le due generazioni dei labdacidi viene in primo luogo rappresentato a teatro attraverso questa esitazione, prima ancora di essere raccontato dal copione del poeta. Il trovarsi in uno spazio ambiguo fra la realtà al di fuori della scena e la rappresentazione, cioè la mimesi dell'azione, è ciò che consente al Coro di completare di senso l'azione drammatica. In altre parole, il carattere, qui, è esautorato per un momento dalla scelta individuale perché l'opposizione culturale fra lui e il suo nemico è avvertita come inconcepibile, e sarà il Coro a porre fine a questa scissione tragica fra due personaggi che altrimenti non sarebbero riusciti a comunicare. Il lamento del Coro che, inteso qui punto di confine fra realtà e finzione scenica, ci permette di puntualizzare come questa subordinazione culturale della volontà del carattere alla voce del Coro non sia a livello testuale altro che un tentativo di colmare la relazione fra referenti e significati. Spieghiamoci meglio: da un punto di vista strettamente linguistico il rapporto fra i personaggi in scena e la struttura narrativa messa in piedi dal poeta è schiettamente extra-testuale¹⁰⁷, teatrale, ma deriva per l'appunto dall'esigenza culturale del poeta e della città di fornire un senso alle vicende mitiche, sia esso un senso catastrofico o, come nel caso del finale dell'Orestea, un senso civico e sociale che si concluderà, lo vedremo subito, con un apoteosi.

¹⁰⁷ Cfr. Vernant, 1979

In questo dramma, infatti, il ciclo di Oreste si chiude, e la vicenda legale in oggetto è proprio se sia giusto che le Erinni, le quali qui oltre ad essere parte in causa interpretano anche il Coro, possano o debbano trarre vendetta su Oreste per l'ombra di Clitemnestra, che è ricomparsa dal mondo dei morti. In questa scena Atena istituisce un vero e proprio processo, un processo dal forte valore simbolico perché il suo scopo è quello di decretare se sia giusto o meno far sopravvivere un'etica della vendetta basata sui valori antichi. vediamo come reagiscono le Erinni:

Coro: Ora si sovvertiranno le leggi, se prevarrà la causa e la colpa di questo matricida; Tale soluzione indurrà alla violenza tutti i mortali; d'ora innanzi, e per sempre, una realtà di dolori inflitti dai figli attende i genitori. (...) ¹⁰⁸

Sono molte le cose da notare nel Coro di questo secondo Stasimo: nonostante in questo caso le voci che cantano nelle *Eumenidi* non incarnino voci civiche, ma voci mitiche e quindi appartenenti a un passato da mettere in dubbio, forse mai come in questo Coro delle sette opere di Eschilo traspare la tragedia antica in quanto grande dibattito, come riflessione etica sulla vendetta:

Coro: E allora nessuno colpito da sciagura, invochi ad alte grida: O Giustizia, o troni dell'Erinni! Questo sarà il gemito pietoso Riservato a padri e madri afflitte dal dolore, poiché la sede della Giustizia sarà diroccata. ¹⁰⁹

¹⁰⁸ESCHILO, 2011, p. 122

¹⁰⁹ESCHILO, 2011, p.132

Si noti, anche qui, l'insistenza, cruciale, sulla parola "Giustizia" *dike*, che è un termine chiave per capire alcuni aspetti fondamentali del dramma antico che ci serviranno per spiegare alcuni aspetti di Shakespeare e - a catena - dei poeti moderni a lui successivi. Se quello che abbiamo detto fin ora è valido, possiamo aggiungere un ulteriore tassello. Innanzitutto notiamo che all'interno del dibattito sociopolitico contenuto nel dramma si verificherà esplicitamente la sconfitta dei valori mitici, quelli legati alla vendetta, quelli legati alla violenza e quelli, in breve, legati al mondo ctonio, a favore di un'idea di giustizia civica, di un'idea di giustizia basata sul codice penale appena introdotto in Attica. Ancora una volta volgiamoci a uno dei nostri punti di riferimento sociologici principali, Christian Meier:

Dalla lettura delle opere poetiche è possibile ricavare un'intera catena di concezioni. Sul periodo pre-politico, periodo in cui ci si affidava semplicemente alla successione di vendetta e contro-vendetta a scadenze automatiche, tanto temute dai Greci, sulla tirannide, in cui la necessaria catena tra rispetto e timore veniva spezzata. Sulle divisioni in parti all'interno delle quali si riuscì infine a portare gli antichi problemi all'ordine del giorno della politica, come lotta fra diritto antico e nuovo.¹¹⁰

E questo vale anche per, lo abbiamo visto, la rappresentazione dell'incertezza e della indecisione nei personaggi:

A questo si unì anche la *teoria della decisione* la quale, sullo sfondo degli antecedenti storici, compariva come una grandiosa conquista, anche se poteva condurre all'assurdità che nemmeno la maggioranza fosse determinante nelle questioni importanti nonostante ciò il

¹¹⁰MEIER, 1992, p. 47

procedimento giuridico offrì una via di uscita da una situazione caratterizzata dalla più completa impotenza e dall'abbandono ad arcaiche connessioni.¹¹¹

Questo passo di teoria politica del mondo antico ha un ruolo importantissimo per comprendere il nesso fra la stilizzazione drammaturgica dei personaggi mitici, talvolta rappresentati nello stato di *profonda incertezza* che abbiamo visto (vedi Oreste, nella scena con la madre) o talora rappresentati in balia del destino (vedi Edipo, vittima di una sorte a lui incomprensibile, comprensibile viceversa allo spettatore solo grazie alla mediazione razionale del Coro) e il ruolo drammaturgico che hanno nel dibattito fra fatti e valori, tra azione drammatica ed etica nella tragedia. L'ultimo episodio di *Eumenidi*, ovvero il dramma più breve della trilogia dedicata a Oreste, è quindi un vero e proprio processo sugli intenti di vendetta, su se si debba spezzare il terribile ciclo di vendette iniziato con la morte di Agamennone e che adesso potrebbe chiudersi con la morte di Oreste. Ecco le parole di Atena, cui fa seguito la sticomitia che conclude il dramma (la conclude, ovviamente, se si fa eccezione dell'ultimo Stasimo e dell'Esodo, parti non strettamente drammaturgiche):

Atena: A voi la parola, dichiaro aperto il dibattito. L'accusa parli prima e ci istruisca, esponendo con esattezza il fatto fin dalle origini. **Coro:** Siamo molte, ma parleremo coincisamente. Rispondi dunque, aggiungendo parola a parola.
Di innanzitutto se hai ucciso tua madre

¹¹¹MEIER, 1992, p.48

Oreste: L'uccisi, perché negarlo?

Coro: Eccoti

ormai abbattuto dal primo dei tre colpi.¹¹²

Quest'ultimo verso è significativo per quel che intendeva Meier quando parla della tragedia greca come di un dibattito sulla vendetta, *sul concetto stesso di decisione*, e sull'opportunità che i vincitori si mostrino concilianti. Quando le Erinni dicono "eccoti abbattuto dal primo dei tre colpi" esprimono una teoria dell'azione, dell'atto, precedente a quella dell'era del diritto, in cui il rapporto fra io che agisce, o che vuole agire, e il carattere che sta effettivamente agendo non era ancora fissata, e con quest'ultima minaccia esprime l'idea di una cultura della vendetta: il segnale di questa dimensione etica il codice di guerra si era sconfitti dopo tre colpi¹¹³. Vediamo come prosegue il dibattito:

Coro: Ma devi raccontare ancora come l'hai uccisa

Coro: E chi ti

spinse, chi ti consigliò?

Oreste: Gli oracoli di questi che ora mi

assiste¹¹⁴

All'interno del processo, infatti, Atena svolge il ruolo di giudice, il Coro (composto dalle Erinni) svolge per bocca della corifea il ruolo di accusa; Apollo è invece l'avvocato difensore di Oreste:

Coro Il dio profeta ti istigò a

sopprimere tua madre?

¹¹²ESCHILO, 2011, p.122

¹¹³Sull'etica del duello epico, e sulla sua dimensione estremamente formalizzata e rituale si può confrontare Bruno Snell nel suo studio fondamentale *Entdeckung des Geistes*. Forse non è qui superfluo dunque segnalare, a questo punto, quanto questa battuta così come quella di Clitemnestra sulla Moira sia uno dei segnali che evidenziano la caratterizzazione dei personaggi delle saghe epiche o, come nel caso delle Erinni, addirittura dei miti arcaici, Le Erinni, rappresentanti di un'etica della vendetta, etica della vendetta che è la stessa dell'Oreste di *Agamennone*, dell'Elettra di Coefore, e anche *Hamlet* di William Shakespeare.

¹¹⁴ESCHILO, 2011, p. 121

Oreste: né lamento, fin qui la mia

sorte.¹¹⁵

Dopo un interrogatorio piuttosto lungo interviene Apollo che difende Oreste proclamando che il giovane non deve essere perseguito.

Oreste: Rendimi tu dunque testimonianza,
Apollo, chiariscimi, avevo diritto di ucciderla?
Non nego di Aver agito così, ma questa strage alla
tua mente appare giustificata o no? Decidi, ch'io
lo ripeta a costoro.

Apollo: Vi parlerò, augusta assemblea istituita da
Pallade con giustizia: sono profeta, non posso
mentire. (...) Invero è ben altro la morte di un
magnanimo eroe, che Zeus in Corona dell'onore
di uno scettro e per mano di donna anziché per
un sibilo d'archi dalla lunga gittata; quali usano le
Amazoni; Bensì al modo che udrete [...] ¹¹⁶

La *rhexis* di Apollo prosegue ancora per circa venti versi: sono alcuni dei versi più importanti, dal punto di vista culturale, del corpus che abbiamo della tragedia classica, perché culminando totalmente nell'apoteosi di Oreste, consacrano definitivamente l'abbandono della cultura e del mondo pre-politico, e sono quasi un manifesto della cultura civica di cui Eschilo vuole farsi interprete. Passiamo però al

¹¹⁵ESCHILO, 2011, p. 121

¹¹⁶ESCHILO, 2011, p. 122

dibattito, la sticomitia fra Apollo (esemplificazione dei valori olimpici)

e la Corifea, portatrice dei valori ctonii:

Coro: Guardatevi di avverti, dal calpestare i diritti di questo manipolo,
che non sia grave alla città (...)

Apollo: Ed io vi impongo di rispettare gli oracoli miei e di Zeus; non
disperdetene i frutti.

Coro: Ti curi dei misfatti di sangue, che non sono di tua incombenza,
non potrai rendere oracoli pii ai tuoi recessi¹¹⁷

Apollo: Ma dunque mio padre s'ingannò quando accolse le suppliche di
Issione il primo omicida.¹¹⁸

Coro: L'hai detto. Se non otterrò giustizia, ospite rovinosa mi aggirerò
su questa terra¹¹⁹

Però ovviamente alla fine gli dei olimpici hanno la meglio sulla cultura
passata ed Oreste viene assolto:

Athena: Quest'uomo è assolto dall'accusa di assassinio,
infatti il numero di voti è pari.¹²⁰

Oreste: O Pallade, che hai salvato la mia casa e mi
riconduci alla terra dei padri che avevo perduta!

¹¹⁷ESCHILO, 2011, p.122.

¹¹⁸Il riferimento a Issione, il primo omicida della storia è, come sopra, un segnale di quanto sia importante all'interno di una tragedia greca stabilire il significato, il senso culturale, legale, di una vendetta.

¹¹⁹ESCHILO, 2011, p.122

¹²⁰MEIER: " Qui, a quanto pare, entrò in gioco una particolare caratteristica propria delle società delle Poleis greche, che faceva sì che il "politico", e cioè la vita che si svolgeva fra i cittadini, avesse potenzialmente un enorme rilievo, e quindi, non appena se ne presentava l'occasione, una certa priorità nelle loro vite". È questa la ragione per cui Eschilo decide di mettere in scena alla fine del dramma una vera e propria votazione democratica sulla colpevolezza di Oreste; si vede poco dopo sempre Meier: Le Poleis erano piccole, nel complesso di facile orientamento. L'appartenenza ad esse era vissuto in modo relativamente concreto, per lo meno all'interno dei sottogruppi all'interno dei quali si fondava la cittadinanza. Questi costituivano l'ambito principale delle relazioni interpersonali prima ancora della famiglia, del paese e dei gruppi minori in cui si svolgeva la vita e la società." La rappresentazione della democrazia era uno degli strumenti per tenere insieme le diverse anime politiche della cultura democratica.

Ognuno degli dei esclamerà: “Eccolo di nuovo cittadino di Argo, riammesso nei beni paterni grazie all’intervento di Pallade e del Lossia e, terzo, del Salvatore onnipotente.” Perché ha riguardo della morte del padre mi salva, pur vedendo costoro che difendono mia madre.¹²¹

È un discorso piuttosto lungo in cui Oreste, ormai redento, arringa la stessa Atene, e attraverso un parallelo con la sua Tebe augura agli Ateniesi di sconfiggere i suoi avversari. La conclusione positiva ci dà l’opportunità di riflettere su un punto. Come abbiamo detto in apertura, è sempre e necessariamente fondamentale tenere presente che la tragedia (sia la tragedia moderna che quella antica) deve avere come punto di riferimento interpretativo *il drammaturgo, il poeta* perché, come afferma Lukàcs, egli è il vero *intermediario assente*, è il vero riferimento extra-testuale per la stilizzazione dei caratteri. La sua visione tragica (*Weltanschauung*) dà forma alla volontà dei personaggi e stabilisce quali siano i criteri etici (e politici) all’interno dei quale un determinato personaggio deve muoversi, molto oltre la verosimiglianza teorica. Ora, come si vede, la catastrofe non è - a differenza di quanto accade quasi sempre nella tragedia moderna - l’unico scopo a cui mira la poesia tragica antica. Il poeta tragico mira piuttosto a rappresentare il senso della colpa allo stesso modo di quello della redenzione, nei

¹²¹ESCHILO, 2011, p. 133

confronti soprattutto del desiderio di vendetta, e in verità il Coro greco, in ambito antico, è dunque uno strumento vero e proprio per veicolare il punto di vista etico del drammaturgo nella vicenda – punto di vista che i poeti moderni, lo vedremo, *non hanno* sulla stilizzazione dei loro caratteri – ciò che c'è da sottolineare è dunque che, così come la lettura dei Cori può servire a dare una coerenza ideologica al dramma, una giustizia poetica che sicuramente fornisca un punto di vista anche sul senso e sul modo in cui si risolvono i conflitti: il *dubbio* di Oreste sul compiere o meno una vendetta su Clitemnestra, il *dubbio* di Pelasgo su se accogliere o meno le Supplici nel dramma dello stesso Eschilo, il *dubbio* di Creonte improvviso – dopo la grande determinazione mostrata a inizio dramma- su cosa fosse giusto fare con Antigone, sono tutti segnali di un'etica arcaica della vendetta che il Coro *scioglie* ed *esalta* all'interno di una chiave di lettura politica: e in questa chiave forse è giusto dire, senza eccessiva semplificazione, che la relazione del carattere con il suo destino e del carattere nei confronti della sua *nemesis*, Relazione che permette ad un carattere drammaturgico di proporre o, sarebbe meglio dire di *incarnare*, attraverso la sua azione un'ipotesi etica e di diritto diversa, è deterministico: il Coro dei vecchi di Argo rappresenta un punto di riferimento per interpretare correttamente il rapporto di tensione e ambiguità, anch'esso pieno di tentennamenti, fra Clitemnestra e Agamennone, prima che lui lo uccida, ed è per questo che le *Coefore* subito dopo l'assai titubante vendetta di Oreste, esprimono pena per la

sua sorte. Il conflitto come la catastrofe cui va incontro il carattere è insomma frutto di una subordinazione culturale fra un'io drammaturgico che non è stato ancora definito come tale e una "coscienza superiore" che dovrebbe dare voce alla città. E questo essenzialmente perché la nascita del diritto e quella del concetto di mimesi sono, in ambito antico, coeve. Ciò che era necessario sapere sul dramma antico *Edipo*, *Antigone*, *Coefore*, *Eumenidi* ce lo hanno detto in modo esplicito, ora è il momento di passare dalla remota era della tragedia antica all'epoca dell'assolutismo, per aggiungere, con queste premesse, qualcosa in più a quello che hanno ottenuto prima di noi Franco Moretti e Lucien Goldmann: vorremmo usare la perdita progressiva di questo vincolo etico fra Coro e mito come punto di riferimento essenziale *forte* per studiare come si adatta e si sviluppa la forma tragica nella modernità.

SECONDO CAPITOLO: il primo attore della tragedia moderna

2.1 Ancora sull'assolutismo monarchico come chiave della tragedia moderna

Dobbiamo ora cambiare totalmente orizzonte cronologico e venire a quella che sarà da adesso in poi oggetto, ben più complesso, del nostro studio: la tragedia moderna. Nel far ciò è necessario ancora una volta effettuare delle fondamentali

precisazioni di metodo che ci permetteranno di andare avanti. In primo luogo è necessario precisare che non avremo modo di risolvere tutti i problemi postici da questo oggetto di studio. In particolare, il problema più ostico potrebbe senza dubbio rintracciare la segreta ragione per cui un genere così antico risorga in epoca moderna. Tuttavia potremo senza dubbio ribadire alcuni punti fermi. Quando Peter Szondi sintetizza il concetto di indefinibilità del tragico lo fa ipostatizzando la peripezia della tragedia; la tesi che sosterremo è, invece, quella di una coerenza stilistica fra le forme della tragedia antica e le forme della tragedia moderna, coerenza stilistica dettata, a livello profondo, da alcune esigenze storiche che abbiamo accennato in apertura. Il 1536 è l'anno della pubblicazione del primo volgarizzamento della *Poetica*¹²²: questo evento importantissimo diede luogo, in breve tempo, al classicismo moderno. Ma mentre il classicismo, sulla base dei commenti cinquecenteschi di Maggi, Vettori e Castelvetro diede vita a un lungo filone di tragedie che, in qualche misura, *imitavano* la remota classicità, la cui produzione drammatica abbiamo analizzato nel paragrafo precedente, esisteranno delle ragioni profonde di natura sociologica che portarono i poeti moderni ad *adattare* il dramma antico alla loro condizione sociale. Ognuno dei tre poeti moderni che prenderemo in esame, in misura

122

diversa, è influenzato dalla codificazione umanistica della tragedia (si pensi alle accurate analisi che Racine ci ha lasciato delle tragedie di Eschilo¹²³) ma ad un livello formale profondo, ognuno di questi poeti parte da quello che Lukàcs chiama il “dramma della volontà” e lo adatta al contesto, socialmente critico, in cui vive. E già nella *Poetica* aristotelica troviamo quantomeno un interessante indizio del perché proprio questa forma, la forma tragica, viene eletta per rappresentare al meglio la crisi politica presente:

Poiché coloro che imitano, imitano persone che compiono azioni e queste persone sono necessariamente o elevate o di bassa levatura (infatti a questi soli tipi seguono quasi sempre i caratteri, giacché tutti differiscono per il vizio e per la virtù). Imiteranno persone o migliori rispetto a noi, o peggiori, o della nostra stessa qualità (...) E nella medesima differenza si è collocata la tragedia nella sua distanza rispetto alla commedia, giacché la seconda vuole imitare persone peggiori, mentre la prima persone migliori.¹²⁴

Ed infatti la poetica e lo stile formale di ciascun poeta è *talmente* in sé coerente ed è *talmente* in sé strutturata che tutti i drammi composti da un singolo autore, che siano delle tragedie, dei drammi storici o drammi di altro tipo, sono interamente organizzati per raccontare la vicenda del personaggio “migliore per eccellenza”, quello che anche

¹²³ Sull'argomento cfr. l'eccellente monografia di Elisa Rossi su Racine e i tragici dal titolo *Les detours obscurs*, E. ROSSI, 1996

¹²⁴ ARISTOTELE, 2004 p.23

Lukàcs chiama “il migliore del suo tipo”¹²⁵, retaggio probabilmente profondo, se non ci sbagliamo, dello scopo originario della tragedia: raccontare il destino delle persone migliori e vederle cadere. Quando Shakespeare scrisse la sua prima tragedia (*Romeo and Juliet* 1582-85) probabilmente non immaginava che, come ha dimostrato già Franco Moretti in un articolo del 1979, tutta la sua drammaturgia, non solo tragica (ma anche, ad esempio i drammi storici) riguardasse la messa in discussione, o la problematicità, della monarchia assoluta. Moretti:

La proprietà giusnaturalistica – emblematicamente posta al di qua del contratto sociale- è un dato di fatto: è e basta. Essa non ha alcun “significato”, così come il “disincanto” operato dalla fisica seicentesca non lo ha il mondo della natura (...) è tutto il contrario per l’assolutismo: la legittimità del potere sociale deriva da una forma di investitura divina.¹²⁶

Questo è il punto *più* importante: se infatti cercassimo una congruenza di carattere sociologico fra la tragedia antica e la tragedia moderna ne trarremmo solo motivo di sconforto. La nostra tesi è dunque che possano esistere delle *forme tragiche notevoli il cui sviluppo prescinde in una certa misura da alcune regole culturali, raffinate ma “derivative”,* come appunto i vincoli delle unità aristoteliche; e al contrario è possibile rintracciare una serie di drammi il cui sviluppo deriva da cause eminentemente sociologiche, che coincidono con

¹²⁵LUKACS, 1976, P.35.

¹²⁶MORETTI, EINAUDI,1976

l'epoca dell'assolutismo. In Germania e in Italia, l'assolutismo monarchico non ebbe modo di nascere perché, nel primo caso, il feudalesimo sopravvisse ancora a lungo nell'epoca moderna e, nel secondo caso, si era formata una serie di stati nazionali in grado di fornire una valida alternativa al potere centrale: seguendo questo criterio è per questa specifica ragione che in Italia non vi è un vero e proprio sviluppo attivo della forma tragica, ma solo tragedia regolare in senso aristotelico, mentre in Germania appare il meno fecondo fenomeno del *Trauerspiel*.¹²⁷ La tragedia moderna, invece, principia e prosegue con un grande dibattito sulla legittimità del potere monarchico a fronte delle tentazioni politiche tese a subordinare alla volontà del monarca quella dei suoi vassalli. Questo processo, per lo meno per i drammaturghi di cui ci occuperemo, porterà ad una progressiva perdita dei vincoli formali che abbiamo trovato nella tragedia antica: la mimesi dell'azione, nella tragedia, sarà infatti esposta, lo vedremo, al *paradosso* ideologico cui costantemente i membri dell'aristocrazia verranno a contatto, a mano a mano che il processo di trasformazione sociale voluto dall'assolutismo andrà avanti.

Il primo dei vincoli formali che osserveremo venir meno è, per l'appunto, il Coro. che la continuità stilistica fra la tragedia greca e la tragedia dell'aristocrazia assolutista rimane totalmente indecifrabile se non si comprende questo: come speriamo d'essere riusciti a

¹²⁷Su questo fenomeno si può confrontare l'analisi presente in MORETTI, 1979, pp. 50 e sgg.

dimostrare, la tragedia antica basa la struttura del suo spettacolo sul concetto di *legittimità dell'atto*, legittimità dell'azione drammatica, intesa come il frutto, per così dire, del legame che c'è fra le antiche stirpi del mito e la società della *Polis* che le sta rappresentando a teatro, essa è la vera e propria giustizia poetica della tragedia antica: un personaggio agisce ed il Coro, sguardo razionale (e civico) dietro cui si cela la poesia dello stesso drammaturgo, esprime un giudizio sulla legittimità o meno di quest'atto. La figura del carattere tragico, pur essendo totalmente libera di agire e di autodeterminarsi, è *al contempo* subordinata, in quest'azione, alla rappresentazione teatrale (*mimesi* dell'azione), è per questo che caratteri come Edipo o Creonte sono talvolta rappresentati come inconsapevoli del loro destino. Questo legame che attraversa le due componenti del dramma oltre a essere preponderante all'interno struttura e della forma drammatica è in grado di spiegare, in primo luogo, la tendenza dei caratteri sulla scena ad esitare di fronte all'atto, e a problematizzare sul palcoscenico la legittimità dell'atto di vendetta che stanno compiendo: attraverso questa distanza il drammaturgo esprime un giudizio culturale sulla loro azione, in più, cosa fondamentale per la nostra dimostrazione, la parola del Coro *funge da vero e proprio completamento semantico della struttura drammaturgica*, completa il senso dell'azione drammatica sul palcoscenico. Ora, trovare quest'idea di legittimazione dell'atto nella tragedia moderna, nella tragedia dello stato assolutista, è impossibile. Al contrario quello di cui noi andremo in cerca non è tale principio di legittimità dell'azione

quanto, più che altro, la necessità di utilizzare una stessa forma per un fine politico diverso. La tragedia moderna, in termini più espliciti, risorge dall'epoca antica perché cerca di dare legittimità ai suoi eroi e all'azione dei suoi eroi, senza che questa legittimità sia più possibile. L'impossibilità di legittimare l'eroe è la base della cultura tragica moderna, esattamente all'opposto di quello che accade, ad esempio, ad Oreste nel finale di *Eumenidi*. Nella tragedia moderna non c'è nessun processo civico: c'è solo il tentativo, vano, di dare valore etico a un carattere che è ideologicamente significativo e che rappresenta, in un certo senso l'unico vero attore della tragedia moderna: il sovrano. La nostra tesi è che le tragedie dell'era dell'assolutismo da noi prese in considerazione (era che fra l'altro rappresenta il periodo in generale più significativo e fecondo del dramma assieme al dramma antico) in misura più o meno esplicita, sono l'inconscia *negazione ideologica* della loro cultura, ed è per questo che rapidamente erodono il concetto di legittimità dell'atto, concetto che ereditano dalla tragedia antica, per creare una tragedia senza Coro, una tragedia degna del sovrano assoluto, caratterizzata da atti sempre *illegittimi*. Si veda ancora il passo di Hegel:

Per questa ragione casi criminali quali si riscontrano nei drammi moderni, rei di non servire a nulla o di essere anche, come si dice, moralmente nobili e di chiacchierare a vuoto sul destino, si trovano così poco nella tragedia antica quanto

poco la decisione e l'atto qui si fondano sulla mera
soggettività dell'interesse e del carattere.¹²⁸

La necessità di legittimare quel che non è legittimabile è insomma contemporaneamente la base del risorgere della tragedia in era moderna ma anche il motore che porta alla sua mutazione e, in prospettiva, alla sua scomparsa.

2.2 La visione tragica di Shakespeare

Per iniziare il nostro percorso nel dramma moderno rievochiamo ancora Franco Moretti, che nel sopra menzionato saggio del 1979 aveva dimostrato che tutte le funzioni drammaturgiche più importanti delle tragedie shakespeariane sono decifrabili attraverso il principio cui abbiamo accennato sopra, la rappresentazione ideologica della crisi del potere:

Possiamo dunque dire che la tragedia mette in scena, non le istituzioni dell'*assolutismo*, ma la sua cultura, i suoi *valori*, la sua *ideologia*¹²⁹. E questo, sia chiaro, non significa sminuire la carica della sua portata dissolutrice: al contrario. Vi sono infatti motivi storici profondi che, nel caso

¹²⁸ HEGEL, BOMPIANI, p. 1786.

¹²⁹ Corsivi nostri.

dell'assolutismo, rendono la lotta ideale, intesa come legittimazione culturale del potere, una questione decisiva.¹³⁰

In base a questa tesi tutte le funzioni drammaturgiche espresse dalla poetica di un determinato autore *devono* concorrere al tentativo di *legittimare ideologicamente* il sovrano agli occhi della storia o, almeno, rappresentare il fallimento della sua legittimazione. Il nuovo vero fine politico della tragedia moderna è la rappresentazione della condizione perenne alla quale essa è esposta, che è sintetizzabile in una sola parola: *paradosso*.

La tragedia inglese ci presenta una dinamica dei fatti sempre esattamente *opposta* a quella descritta da Schmitt a proposito della dittatura. Questa - che, ricordiamo Benjamin "impone di perfezionare l'immagine del sovrano nel senso del tiranno" - non appare come lo strumento capace di metter fine allo stato di eccezione - al contrario. È ciò che lo provoca, è la causa della guerra civile. L'assolutismo appare alla cultura tragica e ne vedremo le conseguenze - come un irresolubile *paradosso*.¹³¹

In una fase prematura della cultura assolutista, ci vuol dire Franco Moretti, la monarchia rappresenta ancora, esplicitamente e nettamente, una struttura ideologica che sta bene o male in piedi. Ma, in quanto tale, rappresenta quindi un'illusione molto esplicita e pericolosa per gli aristocratici che vi fanno affidamento. Se riprendiamo, infatti, alcune

¹³⁰MORETTI, EINAUDI, 1976, p. 51 e sgg.

¹³¹MORETTI, 1976, p. 54

riflessioni effettuate in apertura, appare evidente che le tragedie di Shakespeare sono le massime rappresentanti di quello che Lukàcs chiamava il dramma *feudale*, un dramma in cui la dimensione *ideologica* profonda radicata nella fede vassallatica cui si rispecchiano. La coscienza aristocratica di cui le tragedie sono uno specchio, non è ancora esplicita agli occhi del drammaturgo: essa è ancora profondamente *inconscia* e solo incipientemente contraddittoria. È per questo che, come puntualizza Moretti, la dittatura, incarnata in questa fase dalla persona del Re, non ha, né può ancora avere i connotati del concetto di dittatura ideato da Schmitt. Nel suo saggio sulla *Dittatura* Schmitt aveva infatti teorizzato la funzione politica di figure cruciali come Olivares in Spagna o Richelieu e Mazzarino in Francia. I dittatori, persone nominate, che non avevano ereditato la carica, ebbero una funzione di mediazione governativa, di gestione della burocrazia e degli affari all'interno di uno stato in mutamento com'era quello del sovrano "assoluto", così, mentre il sovrano svolgeva quella che Schmitt caratterizza come una funzione decisionale, stabilendo lo stato di eccezione cui si trova la monarchia moderna, al dittatore sono invece affidati gli aspetti tecnici ed esecutivi del potere¹³². L'ingerenza del potere dittatoriale nei rapporti fra l'aristocrazia e la Corona è uno dei segnali più espliciti di quanto, lentamente, la cultura aristocratica venga a mano a mano scalzata dall'apparato di stato col finire della concezione feudale del potere. Così Schmitt:

¹³²SCHMITT, 1979, p. 31 e sgg.

L'enorme successo del Principe di Machiavelli deriva dal fatto che la concezione dello stato moderno stava or ora nascendo. Tra il XVI-XVII secolo cresce l'interesse nei confronti del concetto di dittatura come inteso dagli antichi romani. Nel *Principe* la malvagità degli uomini serve a giustificare l'assolutismo. Gli uomini che possiedono *Virtus* non sopportano la monarchia. Il potere è quell'entità tecnica in grado di esercitare la *virtus* dall'alto e di tenere buono il popolo ignorante. Con la teorizzazione del potere assoluto nasce anche il concetto di ragion di stato: il ruolo del potere è eminentemente tecnico-razionale, è così che è da intendersi il concetto di ragion di stato.¹³³

Sul legame fra il fenomeno sociopolitico della dittatura e la tragedia moderna, si tornerà ancora in seguito. C'è da aggiungere che, in questa prima fase, è esattamente il contrario: lo stato assolutista riflesso dalle tragedie di Shakespeare non ha trovato ancora alcun equilibrio in questo senso; non ci sono dittatori in grado di seguire il principio di ragion di stato, il principio teorico secondo il quale il potere debba essere esercitato secondo criteri tecnici in grado di rendere lo stato più moderno e funzionale. Qui, nel teatro di Shakespeare, è tutto nelle mani del Re. Ma, proprio per questa ragione, lo vedremo, la tragedia shakespeariana rappresenta un punto cruciale nella storia dello sviluppo del genere tragico. Parlando, infatti, del ruolo del Re all'interno delle prime opere di ispirazione tragica della cultura elisabettiana Franco Moretti scrive:

¹³³SCHMITT, 2006. P.37

Con *Gorboduc* il vecchio conflitto –etico- tra volontà e ragione si trasforma nello scontro –politico- tra potere esecutivo e facoltà consultiva, tra Gorboduc e i suoi consiglieri. Tra il sovrano e l'aristocrazia. Ciò avviene in piena coerenza con il sistema di corrispondenze che vigeva in Inghilterra intorno alla metà del XIV secolo. Il Re appariva prevalentemente come il “cuore” del corpo politico e la fonte dell'azione; la nobiltà come “Gli occhi” o più in generale come gli organi di senso ed intellesione.¹³⁴

Si notino le parole, cruciali, in cui Franco Moretti sottolinea il passaggio dalle prime opere di ispirazione tragica, ma non ancora effettivamente catastrofiche, come il *Gorboduc* di Sackville e Norton – si tratta di due drammaturghi della prima era elisabettiana – ovvero da un tipo di teatro medievale come questo, ad un tipo di teatro più esplicitamente moderno e *tragico* come quello di Shakespeare, sia interpretabile sul piano sociologico come il tentativo *simbolico* di risolvere un conflitto *etico*. Questa premessa è importante perché è la stessa dinamica presente in tutte le tragedie dello stato assolutista: per Lukàcs ogni opera tragica nasce dalla sollecitazione di un dilemma etico, ideologico e politico, e si risolve, in una certa misura, nell'impossibilità di scioglierlo. La differenza cruciale, insomma, fra un qualsiasi dramma e la forma tragica, è per Lukàcs esattamente questa: quanto più le contraddizioni etiche si fanno sentire all'interno del sistema drammaturgico di un autore tanto più la necessità e la

¹³⁴ Per approfondire l'idea delle corrispondenze ideologiche con le quali la monarchia inglese e i suoi funzionari tramandavano la propria ideologia, si può consultare E. M. W. TILLIARD, PENGUIN BOOKS, 1978.

contraddizione – il paradosso –implica, nella *Weltanschauung* del drammaturgo, la forma chiusa della tragedia. Ricapitoliamo, dunque, il conflitto etico, specifico, che permea le tragedie di Shakespeare. cominciando dagli indizi che troviamo nella *Defense of poesy* di Philip Sidney:

So that the right use of comedy will, I think, by nobody be blamed, and much less of the high and excellent tragedy, that openeth the greatest wounds, and showeth forth the ulcers that are covered with tissue; that maketh kings fear to be tyrants, and tyrants manifest their tyrannical humors;¹³⁵

Insomma, Nonostante i vari appelli ad Aristotele e alla grecità del coevo classicismo anglosassone (“Truly, Aristotle himself, in his Discourse of Poesy, plainly determineth this question, saying that poetry is Greek, and Greek, that is to say, it is more philosophical and more studiously serious than history”¹³⁶) il contesto è totalmente diverso. È il contesto della cultura assolutista che, in una fase così prematura, vede il rapporto con il sovrano come qualcosa di pericoloso, nonché la possibilità che diventi un tiranno come in grado di danneggiare tutta la comunità, l'intero *body politic*:

La produzione culturale procede per strani sbalzi, per strane condensazioni. Nell'epoca dell'assolutismo inglese essa si concentrò nell'attività drammatica, e all'interno di questa nella tragedia. Se questa non esistesse c'è poco da fare, nessuno si

¹³⁵SIDNEY,1966, p.117.

¹³⁶SIDNEY,1966, p. 122

sarebbe mai occupato della cultura elisabettiana. La disgregazione tragica sta lì a confermare quanto fosse ancora saldo l'impianto organicistico-medievale. Si sente il bisogno di una distruzione radicale se c'è qualcosa di molto forte da distruggere (...) ¹³⁷

Il genere letterario, ci dice Franco Moretti, ritorna in epoca moderna perché ha fundamentalmente il compito di raccontare simbolicamente lo sgretolarsi di una concezione organicistico-ideologica *conservatrice* cui il poeta fa riferimento. Nello specifico, questa concezione organicista era quella che vedeva alleate sovrano e aristocrazia, alleanza la quale, come vedremo, sul palcoscenico, dovrà spezzarsi:

Il conflitto è tra il *potere* del re e la ragione dell'aristocrazia (...)
Mi spiego: in *Gorboduc* il *Will* si è emancipato dalla *Reason*,
l'azione dalla *parola*. La ragione è dunque sconfitta dal volere del
re. Sconfitta sì, ma non distrutta. (...) il parlamento in armi del
finale di *Gorboduc* può dunque reintervenire nel corso degli
eventi e concludere la fabula perché ha chiuso la scissione
tragica ¹³⁸

Infatti, questa capacità dell'aristocrazia di provare a razionalizzare ciò che l'incipiente società post-medievale vedeva come intimamente contraddittorio e pericoloso per la sua stessa sopravvivenza, può esistere solo all'interno di drammi *non tragici*, non catastrofici; sono invece la cultura e la *forma* più propriamente *tragica* che invece hanno il compito -inconscio- di disgregarla:

¹³⁷MORETTI, 1976, p.61

¹³⁸MORETTI, 1976 p.62

Benché più complessa, la trama del King Lear è basata sugli stessi presupposti che abbiamo visto in Gorboduc. Dividere il regno è azione contro ragione, e nel vuoto che si produce può liberarsi la forza distruttrice di Edmund, Goneril Reagan.(...) L'unica, esile, ragione che Lear adduce per abdicare-il peso della vecchiaia fa sì che egli tradisca la sua funzione politica e pubblica a vantaggio della sua persona fisica e privata. in tal modo anche Lear cede – come Claudio o Macbeth- a quella “natura caduta” il cui prevalere indica la metamorfosi del sovrano in tiranno.¹³⁹

Prima di venire alla forma, però, è necessario riferire con maggiore puntualità su questo visione teorico-politica, sul concetto elisabettiano di legittimità del potere. Il riferimento teorico principale, da questo punto di vista, può senza dubbio essere Richard Hooker, grande ideologo della cultura Tudor che per primo, fra i filosofi conservatori di cui parleremo, tentò di ideare un'impalcatura concettuale che permettesse di *frenare il grande movimento, progressivo, di emancipazione dello stato monarchico dal feudalesimo*: per comprendere a pieno questo progetto, come accade in ogni visione del mondo organicista, è necessario, prima, fare il punto sulla sua visione precipuamente politica, di ascendenza medioevale; riportiamo un passo - profondamente influenzato dal tomismo- esemplificativo della relazione che Hooker vede fra il mondo e l'uomo:

They who thus are accustomed to speak, apply the name of law unto that keeping it. Only rule of working, which superior authority imposeth; whereas we, somewhat more enlarging the sense thereof, term

¹³⁹MORETTI,1976 p. 62

any kind of rule or canon, whereby actions are framed, a law. Now that law, which as it is laid up in the bosom of God, they call eternal, receiveth according unto the different kind of things which are subject unto it, different and sundry kinds of names.¹⁴⁰

Traendo spunto dalla tradizione patristica prima e quella scolastica poi, la libertà dell'uomo, per Hooker, ha come *ubi consistam* l'ordine stabilito da Dio, è da questo ordine di leggi superiori, che discende l'ordine inferiore- terreno- della società umana, ordine terreno che Eustache Tylliard, nel suo celebre saggio del 1945, traendo spunto anche da Hooker, riassumerà in ambito anglosassone con il nome di *Elizabethan World picture*:

That part of it which ordereth natural agents, we call usually nature of law; that which angels do clearly behold, and without any swerving observe, is a law celestial and heavenly; the law of reason, that which bindeth creatures reasonable in this world, and with which by reason they most plainly perceive themselves bound; that which bindeth them, and is not known but by special revelation from God, divine law.¹⁴¹

Questo motivo, di ascendenza, si accennava prima, tomistica, mostra l'uomo come sospeso fra la legge di natura e la legge "angelica", la legge celeste imposta da Dio di cui si fa custode la chiesa anglicana. Sospeso fra il mondo divino e il mondo naturale, l'uomo concepito da Hooker è costantemente in bilico fra la natura e la cultura, nel senso che deve usare gli strumenti che possiede per poter elevare, quanto più possibile, la propria condizione: questi strumenti sono, appunto, *le leggi*, siano esse le leggi dell'uomo o le leggi di Dio. Ma cosa ha a che fare

¹⁴⁰HOOKER,,1985. p.211

¹⁴¹HOOKER, 1985, p.144

questa concezione neo-aristotelica, tomistica, dell'essere umano, con la fondazione culturale del potere? È cruciale, perché è proprio su questo oscillare della natura umana tra il mondo divino e il mondo naturale che si fonda la legittimità del potere politico, la cui struttura piramidale o, se si preferisce, organicista, è esemplificata eccellentemente da questo passaggio:

That supremacy in this kind cannot belong unto kings, as kings, because pagan emperors, whose princely power was true sovereignty, never challenged so much over the church; that power, in this kind, cannot be the right of an earthly crown, prince, or state, in that they be christians, forasmuch as if they be christians, they all owe subjection to the pastors of their fowls; that the prince therefore not having it himself, cannot communicate it to the parliament, and consequently cannot make laws here, or determine of the church's regiment by himself, parliament, or any other court subjected unto him.¹⁴²

Il rapporto fra il Re e i sottoposti, dunque, da un lato garantisce, definisce e sostiene il potere del primo; il quale a sua volta garantisce la sicurezza delle varie corti regali, il parlamento e la chiesa:

The parliament of England, together with the convocation annexed thereunto, is that whereupon the very essence of all government within this kingdom doth depend; it is even the body of the whole realm : it consisteth of the king, and of all

¹⁴² HOOKER, 1985 pp.186

that within the land are subject unto him. The parliament is a court, not so merely temporal as if it might meddle with nothing but only leather and wool.¹⁴³

È un passo molto denso, analizziamolo con calma. In questo brano Hooker esprime la considerazione per cui il legame fra il Re e il resto del governo e del popolo (aristocrazia, parlamento, sudditi) è gerarchicamente organizzata, questa gerarchia, piramidale, *fonda* il potere del Re: l'aspetto argomentativo più importante è, infatti, il fatto che Hooker, qui, problematizzi che il Sovrano sia a capo della struttura temporale dello stato, pur non avendo una diretta legittimazione dalla chiesa:

That power, in this kind, cannot be the right of earthly crown, prince, or state, in that they be christians, they all owe sujection to the pastors of their fould. ¹⁴⁴

Hooker infatti sta cercando di trovare un equilibrio fra una posizione più monarchica nel senso laico e “assolutista” espresso da Machiavelli nel *Principe*, e una posizione più esplicitamente filo-religiosa ed ecclesiastica che vuole il potere si fondi sulla legittimità conferita da Dio espressa –esemplarmente- dai puritani; sono proprio questi ultimi che, al termine della breve vicenda dell'assolutismo inglese, dopo il regno di Elisabetta I e di Giacomo Stuart, prenderanno il sopravvento con la clamorosa decapitazione di Carlo I a Whitehall nel 1649. La crisi della sovranità nel teatro di Shakespeare, lo ha già dimostrato Franco

¹⁴³HOOKER, 1985, p.182.

¹⁴⁴HOOKER, 1985, p.312

Moretti, si genera tutta all'interno di questa battaglia ideologica fondamentale, fra l'idea di un potere monarchico feudale legittimato da Dio e un potere che necessita di essere rivisto secondo criteri moderni. Si noti dunque come la distinzione che Hooker compie fra potere assoluto discendente da Dio e potere monarchico fondato su un accordo con i suoi sottoposti sia *un primo passo del lento processo di compromesso che la teoria della sovranità feudale dovette fare per venire incontro alla modernità*. Ed è qui che si trova il punto d'incontro, *par-excellence*, del rapporto fra la concezione tomistica della natura umana e fondazione culturale del potere. Il Re è un uomo, ed in quanto uomo può cadere, può peccare. Il Re, però, è anche l'unico tramite che esiste fra la legge divina (*Heavenly law*) e la legge della ragione (*law of Reason*) che caratterizza gli uomini. Rappresentando questo legame fra divino e umano, pur essendo profondamente radicata nella dimensione dell'umano, la figura del Re (o di Elisabetta I, nel nucleo primigenio della *Elizabethan world picture*) è il perno della cultura politica post-medievale, anglicana e elisabettiana che trova in Hooker il suo principale codificatore. Nel momento in cui segue la ragione, il re è in grado di collegare mondo divino e mondo umano, nel momento in cui cede alla sua natura corporea (*law of nature*) e alla sua persona fisica, mette in crisi l'intero corpo politico. Solo tramite questa precisazione possiamo ritornare al principio stilistico, al principio formale che abbiamo enunciato all'inizio di questo percorso nel dramma moderno: *la tragedia è qualcosa che si definisce sulla base del principio della legittimità*

dell'azione. Grazie all'analisi che fin ora abbiamo effettuato del dramma antico possiamo aggiungere a questa riflessione culturale un dato *formale* importante, e cioè che questo bisogno di legittimazione socio-culturale incarnato dalla tragedia non venne dal nulla, ma trasse la sua *forma* da dramma antico.

2.3 La crisi della sovranità nel teatro di Shakespeare

Definita la visione shakespeariana alla altezza di un assolutismo monarchico incipiente, ma proprio per questo ancor più ingannevole che nel futuro, il nostro compito sarà mostrare come la crisi della sovranità nel teatro di William Shakespeare non sia solamente la degenerazione simbolica dell'immagine di un Sovrano. Le principali tragedie shakespeariane rappresentano, di fatto, anche lo sviluppo della forma antica che, nel cercare di adattarsi al moderno, muta la sua struttura. Chiarendo che, lungi dal contraddire l'interpretazione che Franco Moretti ha dato a queste opere ne *La Grande Eclissi, il nostro*

lavoro vorrebbe affiancarla, sovrapporglisi, aggiungendo qualcosa di importante per il nostro discorso.

Cominciamo con il riflettere sul finale catastrofico di *Romeo and Juliet*: è semplicissimo notare, infatti, come le primissime forme della tragedia assolutista contengano il retaggio da cui provengono, il retaggio della tragedia antica che strutturava la sua peripezia –lo abbiamo visto - sulla necessità di stilizzare il rapporto di un carattere col suo destino a partire anche dalla voce e dalla forza ermeneutica del Coro. A Mantova, Romeo è pronto a suicidarsi sulla tomba dell'amata, che crede morta:

Enter Romeo's man Balthasar

Romeo: News from Verona! How now, Balthasar?

Dost thou bring me letters from the friar? How doth my lady? Is my father well? How fares my Juliet? That I ask again, For nothing can be ill if she be well.

Man: Than she is well, and nothing can be ill. Her body sleeps in Capel's monument, and her immortal part with angels lives. I saw her laid in her kindred's vault and presently took post to tell you. Oh pardon me for bringing

these ill news, Since you did live it for my office, sir.

Romeo Is it even so? *Then I defy, you stars!*¹⁴⁵

Come dobbiamo valutare il carattere drammaturgico di Romeo sin dal momento in cui dice la sua frase “*Then I defy you stars!*”? A prescindere dall’idea di verisimiglianza psicologica che c’è in quella, così remota, concezione del teatro e questa, anche nel teatro di Shakespeare – come del resto in tutti i teatri tragici- tale rappresentazione è subordinata ad *una riflessione ideologica* (in questo raro caso non politica, ma erotica), riflessione ideologica che, nell’insieme, non possiamo non leggere se non all’interno del complesso del dramma:

Romeo: (...) thou knowest my lodging.

Get me ink and paper, and hire

*posthorses. I will hence tonight.*¹⁴⁶

Si noti la risposta data da Balthasar, che è un segnale utile, da un punto di vista formale, a comprendere il senso in cui si sviluppa la tragedia, tenendo sempre presente che si tratta di uno spettacolo teatrale che *rappresenta, externalizza, mette in scena* passioni e caratteri al fine di descrivere un’ideologia, ideologia che, lo abbiamo visto circonda, avvolge e permea la mimesi dell’azione:

Man: I do beseech you, sir, have patience.

Your looks are pale and wild and do import

some misadventure.¹⁴⁷

¹⁴⁵SHAKESPEARE, 2005 p. 235.

¹⁴⁶SHAKESPEARE, 2005,p.113

¹⁴⁷SHAKESPEARE, 2005, p.114.

Ma la risposta di Romeo non ha meno determinazione nel tono e perentorietà nella voce:

Romeo: Tush, thou art decieved. *Leave* me and
do the thing *I bid* thee do. Hast thou the letter
from my friar?

Man: No, my good lord.

Romeo: no matter, *get* thee gone. And *hire*
those horses. (...) Well, Juliet, *I will lie with thee*
to-night. Let's see means. O mischief, thou art
swift to enter in the thoughts of desperate
men!¹⁴⁸

Così come nel dramma antico, anche nel dramma moderno *dobbiamo muoverci su un doppio piano*, ancor più se si tratta, come in questo caso, di un tentativo di *adattare* il dramma antico al dramma moderno. Come nella tragedia antica, infatti, la forte tensione e climax che viviamo nel finale è da assimilare al modo in cui il drammaturgo ci presenta il carattere: *il doppio piano a cui, insomma, la tragedia sembra alludere è esattamente questo, il piano dell'azione ed il piano della decodifica dell'azione, dell'interpretazione dell'agire all'interno di uno schema retorico preciso. Il retaggio di questa interpretazione è infatti il Coro*, il quale, qui come nel dramma antico, non è null'altro che una delle tante funzioni drammaturgiche, uno dei tanti personaggi che troviamo nella

¹⁴⁸SHAKESPEARE,2005, ivi

tragedia. Seguiamo ancora le vicende di Romeo, che ormai è nella cripta e incontra Paride:

Romeo: *Give* me that mattock and the wrenching iron.

Hold, take this letter. Early in the morning see thou
deliver it my lord and father.

Give me the light. upon thy life I charge thee,¹⁴⁹

What'ever thou hearst and seest *stand*

aloof and *do not interrupt me* in my

course. Why descend into this bed of

death (...) ¹⁵⁰

Come avviene per i caratteri delle tragedie antiche anche la furia di Romeo e il suo andare verso la solipsistica catastrofe è insomma da intendersi, oltre che come una manifestazione della sua volontà, *anche* come una manifestazione esteriore di una visione (*Weltanschauung*) ideologica che il poeta vuole fornire del personaggio; vediamo come risponde a Paride, che lo provoca, ricordandogli che è bandito:

Paris: This is that banished haughty Montague

That murd'd my love's Cousin, with which grief

It is supposed the fair creature died (...)

Romeo: I *must* indeed; and therefore *come* hither

Good Gentle Youth *tempt* not a desperate man. *Fly* hence

And *leave* me. *Think* upon this gone;

¹⁴⁹SHAKESPEARE,2005,n ivi

¹⁵⁰SHAKESPEARE, 2005, P.212

Let them affright thee. I beseech thee, *put* not another sin upon my head
By urging me to fury. O *be* gone!¹⁵¹

Va osservato che questo succedersi incalzante di imperativi non rappresenta altro che l'espedito per cui la volontà del personaggio è contemporaneamente espressione di un carattere drammaturgico ma anche un punto di riferimento ideologico e semantico, all'interno del quale potersi rispecchiare. Anche in Shakespeare, dunque, troviamo questo tipo di personaggi, ed anche in Shakespeare troviamo delle funzioni drammaturgiche il cui scopo è fornire un punto di vista, una chiave ermeneutica dei fatti. Basta andare indietro nella vicenda e rintracciamo, all'interno della trama tragica di *Romeo and Juliet*, la funzione drammaturgica cui è affidato *il punto di vista organico* del poeta. Torniamo alla scena in cui, per la prima volta, i due giovani si incontrano:

Romeo: If I profane with my unworthiest hand

This holy shrine, the gentle sin is this:

My lips, two blushing pilgrims, ready stand

To smooth that rough touch with tender kiss.

Juliet: Good pilgrim, you do wrong your hand too much,

Which mannerly devotion shows in this;

For saints have hands that pilgrims' hands do touch,

And palm to palm in holy palmers kiss.¹⁵²

¹⁵¹ SHAKESPEARE, 2005, p.213

¹⁵² SHAKESPEARE, 2005, p.111

Non é il caso di dilungarsi troppo su interpretazioni famosissime e canoniche di questo dramma se non nella misura in cui possono contribuire all'insieme della nostra ermeneusi. Come noto, *Romeo and Juliet* è un dramma che problematizza il concetto di amore codificato dalla poesia lirica, di cui è contemporaneamente satira e rovescio tragico. È proprio infatti in questo famosissimo *shared sonnet*, sonetto condiviso, che si può leggere quella che gli studiosi della tragedia antica chiamano l'*intenzione* del drammaturgo; l'*intenzione* del drammaturgo, cioè l'ipotesi meramente testuale che noi, quando leggiamo un dramma, compiamo sullo stesso per decodificare un elemento *para*-testuale, è per l'appunto che Romeo sia un personaggio-retaggio del mondo cavalleresco cortese di cui il poeta che (lo ricordiamo se ce ne fosse bisogno) vive un periodo di transizione politico e culturale fra medioevo ed età moderna. Continuiamo a leggere lo *shared sonnet*:

Romeo: O, then, dear saint, let lips do what hands do!

They pray; grant thou, lest faith turn to despair.

Juliet: Saints do not move, though grant prayers'sake

Romeo: Then move not while my prayer's effect I take.

Thus from my lips, by thine my sin is purged.¹⁵³

É fin troppo noto quanto Shakespeare sia magistrale nell'intessere la sua opera di rimandi e allusioni. Anche questo sonetto infatti studiato per definire il sottotesto narrativo che ci permette di individuare in quale personaggio dobbiamo rintracciare il punto di vista (organico,

¹⁵³SHAKESPEARE, 2005, p. 112

razionale, superiore e così via) che, almeno in teoria, dovrebbe sovrastare deterministicamente l'opera. Nel nostro caso si tratta di Juliet. Al personaggio di Juliet – non solo a lei, in verità, ma soprattutto a lei – Shakespeare assegna quella funzione drammaturgica che dovrebbe avere il *Coro*: quando sta parlando Juliet sta parlando il Poeta o, quantomeno il personaggio è una funzione drammaturgica che ne porta il punto di vista; ciò è riscontrabile ampiamente all'interno dell'opera, basta andare poche pagine più in là:

Juliet: Art thou not Romeo, and a Montague?

Romeo: Neither, fair maid, if either thee dislike (...)

Juliet: Thou knowest the mask of night is on my face;

Else would a maiden blush bepaint my cheek

For that which thou hast heard me speak tonight.

Fain would I dwell on form, fain, fain deny what I've spoke;

But farewell compliment!

Dost thou love me? I know thou wilt say "Ay" and I will thake thy word.¹⁵⁴

Questi sono versi importantissimi per capire il punto di vista di Juliet, specialmente se letti alla luce dello *shared sonnet*: Juliet dubita della dimensione retorica dell'amore espresso da Romeo, che fin da subito viene dipinto come irruento e sciocco. Più avanti si va e più, qua e là nel dramma, troviamo indizi per cui Juliet è il personaggio chiave per comprendere il senso della vicenda all'interno dell'opera; quella che

¹⁵⁴SHAKESPEARE, 2005, p.113

segue, ad esempio, è la scena famosa in cui Juliet viene a sapere dell'omicidio di Tybalt, dapprima, Juliet vuole assicurarsi che il suo novello sposo sia vivo:

Juliet: Can heaven be so envious?

Nurse: Romeo can tought heaven cannot.

O Romeo, Romeo! Whoever would have thought it!¹⁵⁵

E qui c'è di seguito il famoso equivoco, accompagnato da un suggestivo gioco di parole in cui Juliet dapprima crede che Romeo sia stato ucciso e si dispera per lui e poi, quando scopre che in realtà è Romeo l'assassino, si lancia in una sublime serie di paradossi che sono utili a capire, attraverso questo personaggio, *l'intenzione* del drammaturgo all'interno dell'opera:

Juliet: O serpent heart, hid with a flowering face!

Did ever dragon keep so fair a cave?

Beautiful tyrant! fiend angelical!

Dove-feather'd raven! wolfish-ravening lamb!

Despised substance of divinest show!

Just opposite to what thou justly seem'st,

A damned saint, an honourable villain!

O nature, what hadst thou to do in hell,

When thou didst bower the spirit of a fiend

In moral paradise of such sweet flesh?

¹⁵⁵SHAKESPEARE, 2005, p. 97.

Was ever book containing such vile matter
So fairly bound? O that deceit should dwell
In such a gorgeous palace!¹⁵⁶

Questo monologo é uno dei tanti casi di come il personaggio che qui svolge la funzione del Coro attraverso le sue parole manifesti, espliciti e chiarisca, la *visione etica* del drammaturgo all'interno della vicenda tragica. Facciamo un esempio: ecco il momento, di poco successivo, in cui *Juliet* e la *Nurse*, congetturano sul da farsi dopo che Romeo è stato bandito:

Juliet: My husband is on heart, my faith in heaven.
How shall that faith return again to earth
Unless that Husband is on earth, my faith in heaven
By leaving earth? Comfrot me, Counsel me.
Alack, Alack, that heaven should practice stratagems
oiUpon so soft a subject as myself!¹⁵⁷

Come il Coro di Eschilo anche Juliet è un personaggio che rientra a tutti gli effetti all'interno della trama, vi partecipa, interagisce; e sia i monologhi più espressivi e riflessivi, sia quelli in cui il personaggio, come in questo caso, teme per la propria incolumità, devono essere letti secondo il criterio che abbiamo prima riassunto. Proseguiamo nella lettura del dialogo con la Nurse:

¹⁵⁶SHAKESPEARE, 2005, p.144

¹⁵⁷SHAKESPEARE, 2005, p.145

Nurse: Faith, here it is.
Romeo is banished; and the world to nothing
That he dares never come back to challenge you;
Or if he do, it needs must be by sthelfth.
Then, since, the case so stands as now it doth, I think it
best you married to the County.
O, he is a lovely Gentleman! Romeo's a dishclouth to
him.
An Eagle hath not so green, so quick, so fair an eye
As Paris hath.¹⁵⁸

In questo passo la nutrice cerca di convincere Juliet a sposare il conte e, alla fine, Juliet le mente, anticipando così il suo destino:

Juliet: Speek'st thou this from your heart?
Nurse: And from my soul too; else beshrew them both.
Juliet: Amen!
Nurse: What?
Juliet: Well, thou hast confortd me marvelous much.¹⁵⁹

La trama tragica evolve come sappiamo: Juliet, al contrario di quel che mostra ai genitori ed alla nutrice, è determinata ancora a ricongiungersi con Romeo, per cui architetta insieme al frate lo stratagemma della morte apparente. Giunto nella cripta, Romeo, che ormai ha “mutato” carattere, si avvelena e Juliet si risveglia, ed “espelle” letteralmente, la tensione drammatica accumulata dal furore del suo amato; nella scena

¹⁵⁸SHAKESPEARE, 2005, p. 147

¹⁵⁹SHAKESPEARE, 2005, P. 147

finale infatti si succedono gli imperativi cui è affidata la rappresentazione plastica, la “furia” di Romeo, e sarà il gesto catartico di Juliet a porre fine ad una tale rappresentazione. In questo momento entrano il paggio e la guardia e lei si uccide:

First watch:

Lead boy, which way?

Juliet:

Yea, noise? Then I'll be brief. O happy dagger!

This is thy sheath; there rest, and let me die.¹⁶⁰

Ritroviamo insomma una dinamica normale all'interno della tragedia antica, l'attore esprime *tutta la sua furia* e tutta la sua determinazione (*hire those horses, Give me that mattock e così via*) e il Coro, che la ha raccontata, la espelle catarticamente. Il destino intrecciato dei due amanti rappresenta in pieno il nucleo profondo della struttura originaria della tragedia: ovvero quello di una diade semantica di personaggi che interagisce a vicenda per completare il senso della mimesi dell'azione. Se nel caso di Juliet in realtà è Shakespeare a parlare, la parola del Coro a completare il significato della vicenda, e la catarsi finale, così forte, è il chiaro segno che ancora sopravvive il legame intrinseco fra quelli che sono i due nuclei originari della tragedia.

¹⁶⁰SHAKESPEARE, 2005, p. 148

Tuttavia nel nostro caso le differenze sono più interessanti delle analogie che abbiamo individuato. Soffermiamoci infatti su un semplice dato: la struttura etica della tragedia greca si gioca infatti costantemente su questo doppio piano essenziale fra rappresentazione drammatica e realtà drammaturgica. E questo legame etico fra parola e azione è un retaggio della concezione organicista della comunità che c'è, all'interno dello spettacolo drammaturgico, fra i due poli del dramma. Un tentativo esplicitare di questa relazione etica che c'è fra parola e azione all'interno del dramma la troviamo già in altri due testi di Hegel, non solo dunque nell'*Estetica*, ma anche nei *Lineamenti della filosofia del diritto* e nella *Fenomenologia*:

Nel suo sussistere il regno etico è un mondo non macchiato di scissione alcuna. E similmente il suo movimento è un quieto divenire: l'una potenza di esso regno diviene l'altra, e da ciascuna l'altra è ricevuta e prodotta. Noi le vediamo bensì dividersi nelle due essenze e nell'effettualità di esse; ma la loro opposizione è piuttosto la convalida dell'una essenza mediante l'altra.¹⁶¹

Al contrario di quanto avviene all'interno delle tragedie antiche, però, in *Romeo and Juliet* il rapporto fra la funzione che esprime *il punto di vista del drammaturgo* e la funzione oggetto della sua attenzione, *non* è gerarchica. È vero che nei drammi eschilei i personaggi che incarnano il Coro si dannano, si angosciano per il destino dei propri eroi, ma è

¹⁶¹HEGEL, 1987, p.2322

anche vero che essi incarnano un punto di vista che, convenzionalmente, è ritenuto *superiore*; qui invece abbiamo a che fare con un personaggio – Juliet – che a stento riesce a tener testa agli eventi o che, comunque, è a tal punto condizionato dalla trama, da non potere certamente essere visto come suo giudice imparziale. E questa è anche la ragione essenziale di alcune fondamentali caratteristiche del dramma: mentre nella tragedia antica *la trama, il mythos*, era ben distinto dalla forma che aveva il compito di fornire legittimità alla propria azione, qui invece, anche a livello strutturale, le due funzioni drammaturgiche sono sovrapposte, e non c'è modo di distinguerle l'una dall'altra secondo una gerarchia ben definita. È vero dunque che, in *Romeo and Juliet*, quando parla Juliet è Shakespeare a parlare, nel senso profondo in cui è l'autore a parlare, ovvero fornendo un'interpretazione che completa il senso, dell'azione che è qui rappresentata sulla scena, ed in particolare quella di Romeo e rappresenta l'ultima forma di legame etico, come lo definisce Hegel nel passo citato. Se così, tuttavia le differenze sono più importanti delle somiglianze. Già la struttura di questo testo ci mostra che non è possibile questo medesimo rapporto che si basa sulla giustizia poetica e la prossima opera che analizzeremo né un perfetto esempio, *Hamlet*, Come vedremo subito. Ma prima ci limitiamo ad aggiungere che proprio in contemporanea ad *Hamlet*, nel centro simbolico della sua intera opera, L'autore scrive i cosiddetti Drammi problematici, o drammi della restaurazione, per come vengono chiamati da

Franco Moretti,¹⁶² che sono drammi in cui la struttura della trama fa il perno sulla figura del Re: *Measure For Measure*, in cui l'impossibilità di dare un senso alla contraddittoria immagine del sovrano. In questi drammi la trama ruota attorno ad una vicenda in cui il Re dispone degli eventi mentre i personaggi non sono capaci di condurre la loro esistenza in completa autonomia¹⁶³. Come noto sono due trame che riguardano i rapporti fra aristocratici e membri di altre classi sociali: si tratta di un matrimonio forzato sia nel caso di *All's Well What end Well*, e della svelata ipocrisia di un vicario di Vienna in *Measure for measure*. Come mostra Moretti è proprio la struttura della trama che ruota attorno al re, attraverso cui è necessario passare perché ogni evento della trama si compia. Quello che su cui dobbiamo insistere nella nostra interpretazione, consiste nel fatto che tali drammi *nascano* dal bisogno di compensare il fatto che in *Hamlet*, man mano che si procede in cui il centro simbolico dell'azione non viene messo a fuoco un senso, l'azione non può essere effettivamente *spiegata dalla parola*. Essi sono un retaggio, compensativo, del fatto che nella tragedia antica i caratteri che si scontravano trovavano una loro sistemazione e retorica attraverso la parola del Coro. Questo concetto di spiegazione, di interpretazione dell'azione, che era ancora valido per *Romeo and Juliet*, non è più valido per una tragedia è dunque cruciale per comprendere in cui, quanto più ci si avvicina al centro simbolico dell'opera di Shakespeare, cioè la

¹⁶²MORETTI, 1972 p.69.

¹⁶³Ivi.

scena della preghiera, tanto più, l'insensatezza dell'agire di entrambi i caratteri *Hamlet* e *Claudius* cresce ed è difficile penetrare a fondo negli eventi. Partiamo da Hamlet: non riesce ad agire perché non rietiene mai ci sia un ragione “entro l'universo tragico”¹⁶⁴ una ragione culturale adeguata per il proprio agire:

Hamlet o make oppression bitter, or ere this

I should have fatted all the region kites

With this slave's offal. Bloody bawdy villain!

Remorseless, treacherous, lecherous, kindless

villain!

(...)

That guilty creatures, sitting at a play,

Have by the very cunning of the scene 1665

Been struck so to the soul that presently¹⁶⁵

Lo stesso, in una certa misura, vale per Claudius, che “Agisce come Machiavelli, ma pensa come Hooker”, cioè da un lato compie il crimine perché sa che solo tramite il crimine può ottenere il potere, e dall'altro, invece non vuole assumersi totalmente la responsabilità di avere compiuto questo crimine:

¹⁶⁴ MORETTI 1979

¹⁶⁵ SHAKESPEARE, 1997.

Claudius O, my offence is rank, it smells
to heaven;
It hath the primal eldest curse upon't,
A brother's murther! Pray can I not,
Though inclination be as sharp as will.
My stronger guilt defeats my strong intent,
And, like a man to double business bound,
I stand in pause where I shall first begin,
And both neglect.
(...)

Come mai avviene tutto ciò? Se la nostra tesi è corretta, ciò avviene perché al voce dell'autore, la voce che le teneva insieme, parola e azione, *non può* più tenere insieme due immagini del sovrano così contrapposte: la sovrapposizione fra significante e referente qui, non basta a tenere insieme due immagini che sono in sé contraddittorie: *quella del Re che agisce per ristabilire la legittimità del trono, e quella del tiranno che sa che deve occultarsi per prendere il poere.* È l'inizio della cultura assolutista, che non riesce a concepire l'idea che un sovrano, l'essere importante per eccellenza, possa avere due volti, uno pubblico, aperto, e uno occulto. Che cos'altro può essere oggetto della tragedia, se non il personaggio simbolicamente più importante?, così come il dibattito che deve esserci sulla sua figura. Prima di passare all'ultima tragedia shakespeariana di cui ci occuperemo, però, possiamo verificare ulteriormente questa tesi osservando che Anche in Hamlet c'è un

personaggio che fa le veci del Coro, come Juliet, si tratta di

Horatio:

Marcello Is it not the King?

Horatio As thou thyself.

Such was the very armour he had on

When he the ambitious Norway combated.

So frowned he once when in angry parley

(...)

Horatio what particular thought to work I
know not,

But in the gross and scope of my opinion

This bodes some strange eruption to our
state (...)¹⁶⁶

All'inizio Horatio ha un ruolo importante, quando gli chiedono di spiegare gli antefatti di guerra fra il regno di Danimarca e Fortebraccio di Norvegia si produce in un lungo monologo:

Horatio That Can I. our last King,

Whose image even but now appeared
to us

Was as you know by Fortinbras of
Norway

Therto prick'd on by a most
emulate pride,

Dared to the combat; in which
aìour valiant

Hamlet -
For so this side or our known
world esteemd him -

¹⁶⁶SHAKESPEARE, 1997, p. 60

Did slay this Fortinbras, Who by
a sealed compact
did forfeit with his life, all life,
all these his lands

Which he stood seiz'd of to the
conqueror;

Against the which a moiety
competent

Was gaged by our King, which
had retourn'd the inheritance of
Fortinbras,

(...)

Now sir, young Fortinbras had he
been vanquisher, as by the same
compact

And carriage of the article
design'd his fell on Hamlet.

(...) ¹⁶⁷

La funzione essenziale di Horatio è questa, quella di fungere da
completamento *narrativo*, appunto di una struttura
drammaturgica, che, almeno in teoria dovrebbe aver bisogno di
tale completamento. È ciò che avviene anche alla fine, per
l'appunto, quando arrivano gli uomini del figlio di questo
Frotebraccio e lui sarà pronto a dare spiegazioni.

Horatio Of that I shall have also cause to
speak,

And from his mouth whose voice will draw

on more.

¹⁶⁷SHAKESPEARE, 2005, p. 63

But let this same be presently perform'd,
Even while men's minds are wild, lest more
mischance
On plots and errors happen.¹⁶⁸

Per tutto il primo Atto la figura di Horatio risulta prominente, risulta prominente mentre Hamlet deve incontrare il fantasma, Ciò però non può avvenire perché la forma tragica è incorsa in un paradosso, che è il primo paradosso in cui incorre la tragedia nel moderno: e cioè quella di avere due caratteri drammaturgici, il carattere di Claudius e quello di Hamlet in cui fra cui è impossibile scegliere, che è impossibile far prevalere.

Hamlet Why, let the stricken deer go
weep,
The hart ungalled play;
For some must watch, while some must
sleep:
Thus runs the world away.
Would not this, sir, and a forest of
feathers- if the rest of my
fortunes turn Turk with me-with two
Provincial roses on my raz'd
shoes, get me a fellowship in a cry of
players, sir?
Horatio Half a share.

¹⁶⁸ SHAKESPEARE, 1997, p. 122

Hamlet A whole one II

For thou dost know, O Damon dear,

Horatio You might have rhym'd.

Hamlet O good Horatio, I'll take the

ghost's word for a thousand

pound! Didst perceive? ¹⁶⁹

Ma *scompare*, praticamente, all'interno del II, e del III atto, per poi con vividezza nel V atto. Come mai scompare? La nostra tesi é che Horatio scompaia *perché la sua figura é il retaggio di una funzione drammaturgica che non può più avere la funzione che aveva prima: cioè mediare* e forinire il punto di vista univoco dell'autore sull'azione dei caratteri, Claudio e Hamlet, esattamente come abbiamo visto nella tragedia antica. Quello che può fare Horatio è *raccontare* i fatti avvenuti, ma può influirvi concretamente. La parte centrale dello scontro, cioè il punto in cui, nella tragedia strutturata su Coro ai *valori* enunciati in apertura dovrebbero seguire i fatti, ma Horatio tace. ciò un po'per via del suo ruolo all'interno del dramma, cioè quello di essere appartenente alla classe subalterna ai protagonisti dell'opera; masoprattutto perchè questi subalterni rappresentano voci corali che non possono più predire lo sviluppo della trama o gestire i conflitti.

¹⁶⁹ SHAKESPEARE, 1997, p 97.

Alla fine di questa breve analisi sul rapporto fra alcuni dei caratteri principali della tragedia shakespeariana e aspetti che derivano dalla loro origine drammaturgica, possiamo arrivare a *King Lear* e spiegare come mai *King Lear* si può definire il primo attore della tragedia moderna. Anche all'interno del *King Lear* ci sono infatti personaggi come Juliet e come Horatio, sloo che non riescono minimamente a portare una visione razionale, la follia, l'autarchia ricercata dal sovrano che qui, all'opposto di Hamlet, riempie tutto lo spazio con la sua azione; se Horatio, è il simbolo di un'aristocrazia innocente che non riesce più a congiungere la due immagini del sovrano che vi si oppongono nel dramma precedente, così costoro non riescono a far entrare in un quadro razionale. Facciamo alcuni esempi: abbiamo Kent che segue il monarca e risponde -un po' come fa Horatio con Hamlet- sempre più a monosillabi, c'è Gloucester che esordisce con la famosa frase sugli eclissi di luna, ma diventa sempre più inerte man mano che si va avanti, e incapace di modificare la trama; il figlio Edgar, che non può far altro che rassegnarsi al medesimo fenomeno: manca solo Albany, il quale pronuncia le ultime parole dell'opera che sono, anche a detta di Franco Moretti, segno più palese dell'idiozia di una classe sociale che é incapace di glossare l'agonia del Re:

• **Lear** And my poor fool is hang'd! No,
no, no life! o
Why should a dog, a horse, a rat, have life,
3495
And thou no breath at all? Thou'lt come no
more,
Never, never, never, never, never!
Pray you undo this button. Thank you, sir.
Do you see this? Look on her! look! her lips!
Look there, look there! He dies.

Edgar: He faints! My lord, my lord!

Earl of Kent. Break, heart; I prithee break!

Edgar. Look up, my lord.¹⁷⁰

Notare come il linguaggio all'apice di una tragedia alla vetta della sua impervia trama, densa di lamenti, invece si riduca ad una mera, indicazione dei fatti, o poco più:

Edgar He is gone indeed.¹⁷¹

E ancora:

Earl of kent The wonder is, he hath endur'd so long.

He but usurp'd his life.¹⁷²

E infine:

¹⁷⁰SHAKESPEARE: 1997, p.457

¹⁷¹ivi

¹⁷²ivi

Duke of Albany Bear them from hence. Our present business
Is general woe. *[To Kent and Edgar]* Friends of my soul, you
twain
Rule in this realm, and the gor'd state sustain.

Earl of Kent I have a journey, sir, shortly to go.
My master calls me; I must not say no.

Duke of Albany. The weight of this sad time we must obey,
Speak what we feel, not what we ought to say.
The oldest have borne most; we that are young
Shall never see so much, nor live so long.¹⁷³

Dunque, la logica binaria che sottende la tragedia antica è qui presente *solo* per essere contraddetta. L'ampiezza narrativa dello spazio concesso alla furia di King Lear è in quest'opera è vasta solo al pari del sovrano e, così come l'immagine del re Questo processo per cui non c'è più aderenza corrispondenza fra il referente e il significato, nella tragedia shakespeariana, è *la ragione per cui il coro, nella tragedia moderna, non può più avere luogo ad esistere*, ed è solo per questa sorta di distorsione visiva che deriva l'idea dell'indefinibilità del tragico: in realtà dobbiamo immaginare, che, deprivata del Coro, la tragedia antica continui a svilupparsi secondo criteri diversi, In altri termini la forma della peripezia antica, basata su un principio di giustizia poetica radicale, viene da

¹⁷³ SHAKESPEARE, 1997, p. 369.

Shakespeare contraddetto ogni momento. in questa luce, possiamo vedere che come la non spiegabilità, la non interpretabilità dell'azione di due personaggi ha un peso culturale che nega il meccanismo di completamento di senso dell'opera, proprio della tragedia antica, ciò ha il rovescio tematico in *King Lear*, che come Romeo nella climax finale, mostra, tutta la sua furia nella tempesta:

Lear. *Blow, winds, and crack* your cheeks!

Blow! You cataracts and hurricanoes,
Till you have drench'd our steeples, drown'd
the cocks!

You sulphurous and thought-executing
fires, Vaunt-couriers to oak-cleaving
thunderbolts, *Singe my white head!* And thou,
all-shaking thunder, Strike flat the thick
rotundity o' the world! *Crack* nature's moulds,
all germens spill at once¹⁷⁴

é la stessa furia espressa in *Romeo and Juliet*, e nelle tragedie antiche, quello che manca è l'impossibilità, ancora, di condurre tutto a un ordine: la tragedia per poter esistere può essere solo inspiegabile e paradossale: tutte le volte che gli autori successivi che studieremo, tenteranno di porre una spiegazione che “concluda” la peripezia,

¹⁷⁴SHAKESPEARE, 1997, p. 273.

come vedremo, non faranno altro che trovare una soluzione provvisoria a questo problema.

Per poter quanto più compiutamente analizzare le opere degli autori successive dobbiamo compiere, questo punto, una riflessione essenziale: se le nostre considerazioni sono fin ora giuste, è necessario tenere presente che della tragedia antica permane, nelle opere successive essenzialmente questo: il peso ideologico, culturale, fondante del carattere: i caratteri di cui ci occuperemo più avanti non sono più definiti deterministicamente dal rapporto con il Coro, però nelle prime tragedie moderne, tale peso allegorico, metaforico, culturale permane. Anzi, è essenzialmente questo peso culturale ad essere un fattore cruciale della evoluzione del dramma: Quanto più si scontra con la realtà delle cose nel contesto dello stato assolutista, tanto più il peso allegorico-paradigmatico- del carattere diminuisce, a favore di un'evoluzione stilistica in senso realista. Vedremo subito, adesso quali conseguenze strutturali ha questo fenomeno sulla peripezia in ambito moderno. Quel che sembra certo, da questa breve analisi, è per questa ragione che la figura del Re è quella del primo attore della tragedia moderna ed in un certo senso l'unica, perché il sovrano rappresenta e rappresenterà la principale fonte di *paradosso* in cui viene gettata la tragedia nella modernità, un processo di decadenza che andremo a indagare nella seconda parte.

PARTE SECONDA: LA TRAGEDIA
ROMANTICA

I.

Da

Sigismondo a Phédre: Lo spazio formale della tragedia romantica

In questa seconda parte discuteremo invece i problemi legati alla tragedia che, nell'*Estetica* hegeliana, viene definita tragedia romantica. Tale definizione ci aiuta – in modo assai migliore di quanto non faccia quella del dramma antico e, in un certo senso, anche meglio di quanto non faccia il dramma shakespeariano- a comprendere l'idea di tragedia che Gyorgy Lukàcs ha espresso in più punti del suo itinerario critico, che è anche la nozione di tragedia che intendiamo opporre alla tesi szondiana di indefinibilità del tragico. Per cominciare, riportiamo ancora un passo tratto da *L'anima e le forme*, un testo che, grazie anche al consueto linguaggio metaforico e nervoso del critico ungherese, spiega la condizione assurda - paradossale- della tragedia moderna:

[...] In questo mondo esiste un ordine, una composizione, nelle confuse volute delle sue linee. Ma si tratta dell'ordine indefinibile, di un tappeto o di una danza: pare impossibile individuare la sua

intenzionalità ed ancor meno possibile rinunciare a trovarla; pare come se tutto il tessuto arruffato delle linee aspettasse immobile una sola parola, per diventare chiaro, univoco e comprensibile, come se qualcuno questa parola ce la avesse sempre sulla punta della lingua – eppure ancora nessuno l’avesse pronunciata. Pare che la storia sia un profondo simbolo del destino: della sua casualità conforme ad una legge, dal suo, in ultima analisi, sempre giusto arbitrio e della sua tirannide.¹⁷⁵

Proprio constatando questa opposizione fra un’imperscrutabile ordine storico e la nostra percezione delle cose, contingente, transeunte, Lukàcs perviene all’opposizione fra la forma, che si scompone in continuazione, e la vita, che la riplasma, ed è a questo punto che introduce la sua idea della struttura della tragedia:

La lotta che la tragedia conduce per la storia è la sua grande guerra di conquista contro la vita; il tentativo di trovare in essa la sua intenzionalità – irrimediabilmente distante da quella della vita comune – di riuscire a decifrarla, proprio come sua reale intenzionalità occulta.¹⁷⁶

Con il consueto stile oscuro Lukàcs parla di questo genere letterario come di una forma in cui c’è una contraddizione fra essenza e vita, nel senso che la tragedia moderna, quella che definiamo hegelianamente romantica, è un genere in cui vengono testati nella loro coerenza tutti *i*

¹⁷⁵ LUKACS, 1963, p.334. VERIFICARE PAG. E DATA

¹⁷⁶ Ibid.

principi culturali impliciti nei criteri etico politici di un autore. Questo è vero per Shakespeare, dove, come abbiamo visto fin ora, la struttura del Coro si sgretola fino a scomparire, e sarà, lo vedremo, vero per Pedro Calderón de la Barca e Jean Racine; non è vero, come abbiamo visto, per le tragedie di Eschilo e di Sofocle. Dovrebbe apparire ormai chiaro che la ragione per cui nelle tragedie di Eschilo e di Sofocle questo principio teorico non è valido è precisamente la struttura che lega il dramma al Coro. Se infatti la funzione del Coro nel dramma antico era esattamente quella di mediare fra i fondamenti mitici espressi dal retaggio culturale antico delle leggende e la condizione culturale della Polis, *l'assenza di questo elemento di mediazione crea nella tragedia moderna un motivo di costante, continua, profonda contraddizione.*

Se le nostre considerazioni critiche sono state fin ora esatte, è proprio il venir meno di questa struttura che può spiegare l'idea che Lukàcs ha della forma della tragedia moderna: *la tragedia moderna, al contrario di quell'antica, lungi dall'essere un tutt'uno fra forma e ideologia, concilia le differenti istanze ideologiche del poeta tragico, istanze di cui essa stessa è un'espressione artistica, ma lo fa nella forma della contraddizione.* La tragedia, insomma, cerca di “mettere ordine” nella realtà di un'ideologia in decadenza, ed è tuttavia proprio questa la sua lotta - combattuta contro la vita e la storia - che invece ne fa emergere i limiti.

Basandoci su tali premesse, in questa sezione della nostra ricerca prenderemo in considerazione le visioni tragiche di due grandi drammaturghi moderni Calderón de la Barca e Racine, dando per

acquisita, nella loro produzione, una scissione fondamentale: quella tra drammi e tragedie, distinzione ancora una volta ricavata dal nostro autore di riferimento¹⁷⁷. Se infatti la tragedia incarna nel modo migliore il senso del paradosso culturale vissuto dal poeta tragico in questione, la forma in cui trova sfogo tale contraddizione etica è la *peripezia*. Non importa dunque il nesso fra la forma drammatica e la catastrofe: tale nesso non valeva, lo abbiamo visto, nell'Orestea, ma non vale neanche nella drammaturgia moderna. Facciamo un esempio: il finale del dramma calderóniano *El medico de su honra* è sicuramente infinitamente più catastrofico e truce di quello de *La vida es sueño*, dove invece tutto si ricompone in un'ordine; così come, per converso, altri drammi dello stesso autore come *El Saber del bien y del mal* e *A Secreto agravio, secreta venganza* sono a lieto fine. La giustizia poetica di *El medico de su honra* ha esiti diametralmente opposti rispetto agli altri due drammi perché negli ultimi due casi gli esiti *confermano* l'ideologia anti-assolutista di cui il teatro Calderóniano è impregnato, mentre *El medico de Su honra* la *mette in discussione* con il suo finale amaro e pessimista; nel *Saber del bien y del mal* il sovrano riuscirà a vincersi (*Vencerse*) e a fare la cosa giusta, nel secondo caso, il *rey justiciero* approfitterà del suo potere e metterà la *Razon d'estado* al di sopra della fiducia di don Gutierre, il vassallo di cui chiede la lealtà.¹⁷⁸ Questi esempi, seppur per sommi capi, mettono in evidenza i due lati della medaglia del sentimento conflittuale che il

¹⁷⁷ Su questo cfr. GOLDMANN, 1952, p. 347 e sgg.

¹⁷⁸ Cfr. su questo la puntuale analisi di FOX, 1981.

poeta prova nei confronti del crescente strapotere della monarchia, la cui pericolosità è ormai più palese in Calderón di quanto non lo fosse in Shakespeare e in fine sarà esremamente più evidente evidente in Racine. Ciò detto, è precisamente *La vida es sueño* che noi definiamo una *tragedia*, per le ragioni che abbiamo accennato appena adesso: è quest'opera, questo capolavoro, *che incarna la contraddizione ideologica* che attraversa la drammaturgia di Calderón, e per quanto questo dramma sia più volte classificato dagli esperti del *Siglo de oro* nelle *comedias*¹⁷⁹, è il nesso fra la forma della peripezia e la contraddizione intrinseca nell'ideologia del suo autore che, nella visione di Lukàcs, lo fa entrare a pieno titolo nella storia dello sviluppo della forma tragica e, per converso, lo fa essere uno degli esempi portati da Szondi per sostenere la tesi per cui la forma della peripezia implica il concetto di *indefinibilità del tragico*. In verità, come avveniva nella tragedia antica, anche nella tragedia moderna l'essenza della forma sta nella giustizia poetica: quella giustizia poetica che il drammaturgo ha insita nella propria *Weltanschaaung*, nella propria visione del mondo, teologica e politica nonché, di conseguenza, nel suo cosmo drammatico, di cui i drammi citati sono solo pochi esempi. Tuttavia sarà come vedremo subito, *l'inaspirsi della contraddizione culturale a determinare l'evoluzione storica della tragedia*. La nostra tesi è dunque la seguente: 1) per descrivere la tragedia moderna è necessario individuare i fattori culturali in opposizione che ne costituiscono la premessa ideologica 2) risulta inoltre necessario

179

individuare una terza posizione, mediana, su cui il drammaturgo farà leva per giungere a un compromesso fra due istanze etiche contraddittorie. 3) Per tracciare lo sviluppo drammaturgico della tragedia, che va dalla forma antica, chiusa nella sua stessa ideologia, ad una forma contemporaneamente più aperta e psicologica, è necessario ricorrere ancora una volta a due categorie cui siamo familiari ormai, quella sociologica dell'assolutismo e quella formale della *stilizazione*. Nel caso di Calderón de la Barca discuteremo in modo più approfondito e prenderemo come punto di riferimento tre prospettive teoriche sulla sovranità: Il poeta Francisco Quevedo rappresenterà la posizione più conservatrice, quella per cui, lo vedremo a breve, il sovrano, per quanto crudele o incline a non rispettare il proprio popolo, debba essere sofferto e patito senza tentazioni di ribellione, vi sarà poi una tesi più 'progressista' fornita da Juan de Mariana, il quale sostiene che il popolo ha diritto a ribellarsi quando il sovrano non fa le sue veci. La tragedia moderna dimostra infatti che il drammaturgo non è costretto a scegliere, ma può ricreare, l'ordine ideologico: come venire a capo di questa contraddizione teorica? Proveremo a verificare la tesi che Calderón de la Barca *grazie alla forma* de *La vida es sueño* troverà una *soluzione mediana* fra la necessità che un sovrano dotato di diritto naturale *rimanga a capo dello stato* e quello per cui egli *non ceda alla tirannia*, ed è una posizione che ritroveremo, nel nostro esempio, in Saavedra Fajardo, per il quale un sovrano non sarà tentato se verrà educato alla virtù, per cui non risulta necessario deporlo.

Il *medesimo* schema lo riprenderemo per Racine, seguendo stavolta la ricostruzione di Lucien Goldman: ci sarà una posizione “conservatrice” rappresentata dalla teologia di Barcos, secondo cui per proteggersi dalle ingerenze del potere assoluto i giansenisti devono isolarsi dal mondo, e vivere in un eremitaggio completo; ci sarà poi una posizione più progressista ('centrista' secondo la definizione di Goldman) incarnata da Antoine Arnauld e Pierre Nicole, secondo i quali invece i Giansenisti devono divulgare la loro dottrina e intervenire nel mondo. La nostra tesi è che a queste due posizioni, l'una più conservatrice e l'altra più innovativa, il poeta risponderà, nel finale di *Phèdre*, attraverso una *terza* posizione, quella di Pascal che rappresenta - anche stavolta una posizione mediana nei confronti dello stato assolutista. Se lo schema è identico, ma è esattamente *la distribuzione del materiale formale* che cambia: *e qui che interviene la cruciale categoria di stilizzazione.*

Per mostrarlo, possiamo idealmente suddividere la peripezia in *tre* macrosequenze: c'è una prima parte di presentazione del contesto, in cui semplicemente il poeta espone quali sono le forze che, per usare ancora i termini di Hegel che abbiamo più volte richiamato, si preparano ad entrare “in collisione”; una seconda macrosequenza, centrale, in cui *il poeta svolge il conflitto fra queste forze*, e poi c'è una terza macrosequenza in cui il poeta espone una vera e propria tesi per porre fine al conflitto. Questo è lo spazio formale della tragedia romantica. Ora, il punto è che poiché sia Calderón che Racine sono coinvolti *nel*

medesimo processo di decadenza ideologica e nel medesimo tentativo di resistenza alle innovazioni politiche apportate dallo stato assolutista, questa struttura viene messa seriamente alla prova. Ne *La vida es sueño* le tre macrosequenze sono molto facilmente identificabili e precisabili, e corrispondono, secondo criteri aristotelici precisi, a ciascuna delle tre *Jornadas* in cui è diviso il dramma. Nel caso di *Phèdre*, invece, questa *regolarità diviene piuttosto irrintracciabile* e, anzi, la parte mediana della peripezia -quella dove il conflitto etico fra istanze contraddittorie prende il sopravvento- *prende non più un terzo esatto della tragedia, ma per lo meno i due terzi di essa* e si estende per tutti e cinque gli atti in cui è diviso il dramma. Cosa vuol dire ciò? Vuol dire che *lo spazio formale della tragedia è sottoposto a un progressivo stress strutturale* dovuto, anche stavolta, a cause sociologiche. Mentre infatti il dibattito sociale di cui si fa interprete Calderón è quello di una cultura che *sta iniziando a problematizzare lo strapotere del re*, quello di cui è espressione Racine *subisce* invece l'ostracismo di un potere che ha ormai per alleato del terzo stato. In Calderón la sovranità assoluta è una minaccia da comprendere, in Racine è una certezza. In Calderón c'è ancora margine per poter mediare fra diversi modelli ideali della sovranità, in Racine la mediazione ideologica consiste nel trovare *un luogo di sopravvivenza per un aristocrazia ormai emarginata e scalzata dal governo dello stato.* In Calderón il dilemma è come tenere insieme la forma politica della monarchia tradizionale, in Racine consiste nel comprendere se sia necessario continuare a provare di modificare uno *status quo* definitivamente mutato o, invece, difendersi da esso attraverso

l'esilio volontario. In Calderón *la non-esplicita chiarezza dei nessi strutturali che motivano la trama è un chiaro retaggio* del fatto che per l'autore è ancora *più importante la dimensione allegorica e simbolica* dei tipi drammaturgici (cosa che è -se il nostro ragionamento fin ora è esatto- retaggio della tragedia antica) che non la loro funzione strutturale in sé e per sé, che invece è costantemente subordinata al filtro ideologico del drammaturgo il quale, a volte in modo palese, è il mezzo principale con cui giungere al compromesso formale di cui abbiamo parlato; in Racine, il fatto che tutto il conflitto fra istanze etiche contraddittorie sia introiettato totalmente nella rappresentazione drammaturgica del personaggio di Phèdre, è al contrario un chiaro segnale del fatto che *per tenere insieme valori ideali sempre più in contrasto tra di loro* il poeta deve all'opposto lavorare con maggior *impegno sulla precisione psicologica* per poter chiarire quali sono i sentimenti che questo personaggio esprime e il correlativo sociosimbolico ad essi associato: come Sigismondo, anche Phèdre è infatti un personaggio dal forte valore simbolico, solo che la condizione sociale in cui il drammaturgo si trova non gli permette di privilegiare tale valore, ma anzi lo costringe in una certa misura a mortificarlo, quantomeno rispetto a all'alta modellizzazione che ne fa Calderón. In sintesi: da un orizzonte culturale in cui la monarchia è, sì, un pericolo, ma non ancora un'afflizione, ad un orizzonte culturale in cui gli aristocratici sono schiacciati, accade per andare da un punto A di contraddizione iniziale ad un punto C di compromesso strutturale (che corrisponde *sempre* al finale del dramma) il poeta deve passare *attraverso*

ostacoli progressivamente più grandi, così da rendere più difficile e aspra la funzione di mediazione e resistenza ideologica della peripezia barocca.

2.1 Calderón e i Gesuiti

II.I La visione tragica di Calderón

Introducendo il concetto di visione tragica nell'ambito della drammaturgia di Calderón del la Barca, diremo subito che si tratta essenzialmente di una serie di forme e strutture ideologiche che, come del resto anche negli altri autori oggetto del nostro studio, informano profondamente ogni dramma di questo autore. Come abbiamo anticipato, per illustrare questa tesi, i nostri riferimenti critici fondamentali in quest'ambito saranno gli importanti studi di Stephen Rupp e Dian Fox, i cui contributi mettono in evidenza quanto tale

Weltanschauung sia profondamente condizionata dalla figura del Re; il che corrobora la tesi, fondamentale del nostro lavoro, per cui la tragedia si adatta all'epoca moderna per raccontare il rapporto, sempre più critico, fra il monarca e i suoi sottoposti. Del resto, ciò è coerente con la già citata definizione di Aristotele, per cui la figura del re, nella *Stiltrennung* della *Poetica*, appartiene più d'ogni altra al novero dei personaggi più degni, che meritano di essere rappresentati dalla forma tragica¹⁸⁰.

Sebbene dunque l'idea stessa di sovranità fosse centrale all'interno della poetica degli autori del *Siglo de oro*, è per gli stessi effetti provocati dalla crisi della aristocrazia, le cui prime avvisaglie abbiamo visto principiarsi nel teatro di Shakespeare, che, oramai, non è più concepibile, o quantomeno pacifica, l'idea di un sovrano che potesse contenere in sé e rappresentasse nella propria immagine tutto il suo regno. Al contrario, come avremo modo di argomentare, ad entrare in crisi è esattamente la possibilità che nel nome del Re si potesse tenere unita tutta la Spagna: il che porta il nostro lavoro a prendere in esame una *seconda* fase dell'assolutismo.

Come troviamo già nella *Relazione di Spagna* del Guicciardini¹⁸¹ il dominio culturale di questo paese in Occidente sembrava venire meno già agli

¹⁸⁰Cfr. ARISTOTELE, 2005, pp. 11 e sgg.

¹⁸¹ Cfr. GUICCIARDINI, 1953: “La povertà vi è grande, e credo proceda non tanto per la qualità del paese, quanto per la natura loro di non volere dare agli esercizi; e non che vadino fuori di Spagna, più tosto mandano in altre nazioni la materia che nasce nel loro regno per comperarla poi da altri formata come si vede nella lana e seta quale vendono a altri per comperare poi da loro e panni e drappi.” V. 30, pp. 312 e sgg. Guicciardini individua in queste righe il nesso fra la fragilità politica di fondo della Spagna e il mancato sviluppo industriale: man mano che si esaurivano le risorse.

albori del diciassettesimo secolo, a causa della cogente mancanza delle risorse auree; anche se ciò, di fatto, non andava a discapito dello sfarzo dello spettacolo teatrale, che al contrario restava certamente di una ricchezza progressivamente sempre più sproporzionata rispetto alle risorse economiche¹⁸² Tuttavia anche in Spagna il carisma del re permane come fattore culturale centrale, per quanto, come vedremo subito, il conflitto fra aristocrazia e sovrano in questa fase *comincia ad essere palpabile e problematizzato*. Non si tratta difatti, semplicemente, di una frattura ideologica inconscia e in una certa misura irrazionale, come avviene, lo abbiamo visto, nelle tragedie shakespeariane, dove il Re è percepito come pericoloso proprio in quanto considerato ancora un saldo fondamento della filosofia politica post-feudale. Ciò nonostante, come scrive Wardropper, i soli ritratti consentiti in sala erano quelli del re e della regina, che vengono rappresentati sia come parte del pubblico che come parte della messa in scena, quasi a metaforizzare e problematizzare in sé la doppiezza della condizione della figura e del corpo regale, che era ormai sotto gli occhi di tutti gli intellettuali e teorici del governo¹⁸³.

Su queste premesse, possiamo ad analizzare le strutture ideologiche della visione tragica di Calderón. Il nodo che lega ideologia e prassi sociale, nel caso spagnolo, è essenzialmente questo: l'indebolirsi progressivo del potere della monarchia portò teorici e uomini di cultura, appartenenti per lo più al clero di matrice gesuita o all'aristocrazia lealista, a rielaborare gli

182

183 WARDROPPER, 1986, p. 111 e sgg.

elementi fondamentali sui quali si basavano i presupposti della monarchia, per cercare di confutarne le sempre più evidenti pretese assolutiste *opponendovi un altro modello*; pretese le quali, all'epoca di Felipe IV, divenivano sempre più stringenti nella misura in cui erano necessarie per mantenere salda l'unità del regno: Il riferimento principale era, per i gesuiti, quello della filosofia ellenistica, i cui pensatori preminenti specularono sulla bontà della monarchia assoluta come alternativa ad un'esaurita democrazia ricerca di alternative alla democrazia esaurita della città-stato. Fox segnala che è dal riferimento filosofico di Isocrate che nasce, infatti¹⁸⁴, il mito per cui il monarca ereditario debba essere essenzialmente, in opposizione a qualunque tentazione machiavellica, un esempio di virtù, debba vincere le proprie passioni e pulsioni e debba mostrare come per governare lo stato sia necessario disciplinare nel modo più serrato la sfera personale e istintuale o, come sintetizzato da un'espressione Calderóniana, a tal punto frequente da essere quasi, si direbbe, proverbiale, il monarca deve avere la capacità di vincersi, *vencerse*: dominare le proprie pulsioni autoritarie per essere, solo così, un modello positivo di autorità. *Proprio a conseguenza del grande dibattito culturale sulla legittimità del potere monarchico*, gli ideali feudali erano giunti, dopo il crollo delle fragili strutture che abbiamo constatato in Shakespeare, ad un ulteriore momento di incertezza e di *crisi*, in cui gli aristocratici lealisti tentavano di fornirsi un'immagine ideologicamente motivata del

¹⁸⁴ D. Fox, 1981, pp. 26-27

monarca. Questo concetto filosofico, fu dunque usato ampiamente per stilizzare la figura del Re di cui sono un esempio i drammi profani di Calderón come *El Príncipe constante* o *El Rey Sebastian*, esempi di Principe la cui abnegazione arrivano a superare di molto qualsiasi forma di realismo psicologico per lasciar spazio alla rappresentazione ideale: modelli di re in grado di mettere da parte la propria volontà per il bene de regno. L'esigenza di tale riferimento ideologico derivava dal fatto che, con l'inasprirsi dell'assolutismo, si era riaperto il dibattito sul problema della successione monarchica: la legittimità del sovrano medioevale, che derivava dalla fedeltà ai suoi vassalli, era, in estrema sintesi, costantemente messa in pericolo dalla tentazione di subordinare la ragion di stato (*razon d'estado*) alla cultura monarchica tradizionale. La cesura storica avvenuta fra l'ideale monarchico feudale e la realtà a Calderón coeva, risulta ormai evidente a questo stadio del processo sociale di trasformazione dell'Assolutismo, che era sempre maggiormente esposta all'atteggiamento autoritario del potere: è precisamente questo il nesso strutturale paradossale che sarà espresso dalla forma della tragedia. Traendo sempre spunto dai fondamentale studio di Fox e Alexander Parker sul problema della regalità in Calderón, esaminiamo, per spiegare tale fenomeno con maggiore chiarezza, *tre posizioni differenti* di tre fra i principali teorici della monarchia, nonchè raffinati intellettuali dell'epoca che possano mettere in evidenza come la nobiltà era divisa, spiazzata, e si contraddiceva su quale immagine dare del proprio sovrano.

Juan de Mariana nel suo saggio *Del Rey y de la institucion* espone una delle posizioni più ortodosse nello schierarsi *contro* la tentazione del potere assoluto; per lui il re ottiene la legittimazione del potere da un patto con i suoi vassalli, ed è per questo che necessita di essere educato e disciplinato:

Para conservar la tranquilidad interior no hay indudablemente cosa mejor que deisgnar para una ley los que han de suceder a la Corona; no se deja así lugar ni a las pasiones de los pueblos ni a l'antojo de los principes. Esta sola concideraciòn basta para que me decida en favor de una monarquia hereditaria; pero advierto, ademas, que es facil corrigir por medio de una buena educaciòn, sobre todo en la infancia las faltas de los principes que en una buena educacion encuntran freno hasta las mas depravados naturalezas y, gracias a su saludable influencia, sufren un completo cambio;¹⁸⁵

Mariana è a tal punto convinto della bontà delle sue argomentazioni che arriva alla radicale proposizione per cui un sovrano, sebbene legittimato dall'ereditarietà, debba essere *addirittura deposto* qualora si provi a contraddire le linee guida cui debba attenersi un re giudizioso:

Que si acontece [El rey] de otra manera y no corresponde el exito a los deseos ni a los esfuerzos de los que estàn encargados de dirigerle, es util sobrellevarlo [El rey]en quanto permita la salud del reino y las corrompias del principe queden ocultas en lo interior de su palacio. Podrà suceder que, por sus desaciertos y maldades, pongan algunos la republica en inminente riesgo, desprecien la religiòn nacional rechacen todo freno y se hagan del todo incorrefibles; màs por que no lo hemos entonces destronar como han hecho mas de una vez nuestros mayores?¹⁸⁶

¹⁸⁵De MARIANA, 1845, p.475

¹⁸⁶De MARIANA, 1845 p. 474

Nel caso in cui il Re si faccia prendere da tentazioni assolutiste, venendo meno all'educazione che gli è stata impartita, è dunque quasi un dovere dei vassalli deporlo, cosa che è perfettamente in linea con il senso dei fondamenti politici della monarchia stessa, che affondano la loro origine nel passato medioevo di cui, l'istituzione monarchica era basata su di un patto fra vassalli.

Francisco de Quevedo, uno dei talenti letterari più fulgidi dell'arte dell'epoca, è stato al contrario fra i più espliciti sostenitori di una posizione conservatrice. Anche egli, come Mariana, si allinea alla posizione gesuitica per cui il re debba essere educato, ma come ci segnala ancora una volta Fox, si oppone *decisamente* alla possibilità di deporlo:

El rey bueno se ha de amar; el malo se ha de sufrir, y no le consentira el vasallo, que debe obedecerle. [...] No necesita el brazo de Dios de nuestros puñales para sus castigos, ni de nuestras manos para nos venganzas.¹⁸⁷

Veniamo all'ultimo e, forse in una certa misura più importante, riferimento critico, si tratta di Diego Saavedra Fajardo, autore di uno degli *speculum principis* più celebre dell'epoca, *Idea de un principe politico-cristiano*:

¹⁸⁷QUEVEDO, 2006 p.77

Propongo a V.A. la idea de un principe politico Christiano representada con el buril, y con la pluma, y por los oidos (instrumentos de saber) quiede mas informado el animo de V. A. en la sciencia de Reynar, y sirvan las figuras de memoria artificiosa. Y porque en las materias politicas se suele enganar el discurso si l'experiencia de los asos no las asegua, y ningunos exemplos mueven mas al Sucesor, que los de fus Antepasados, me valgo de las acciones de los de V. A. y asi no lisonjeo sus memorias encubriendos sus defectos: porque no alcanzaria el fin, de que en ellos aprenda V. A. a gobernar.¹⁸⁸

Questo testo fornisce un ottimo esempio di come la cultura aristocratica, di cui Calderón era imbevuto, cerchi di opporre, alla concezione assolutista dello stato incipiente, un modello ideale di principe che si basi sull'esperienza storica. In un certo senso, potremmo affermare che Saavedra Fajardo esprime, rispetto ai due esempi di teoria del principato da noi sopramenzionati, una posizione mediana: crede nella modellizzazione del principe sulla base di ideali cristiani e tale influenza può essere determinante a tal punto, che la virtù *può prevenire la crudeltà* e ogni atteggiamento machiavellico e di mal governo:

Por esta razon nadie me podrá acusar que les pierdo el respecto: porque ninguna libertad màs importante à los Reyes y à los Reynos, que la que sin malicia, ni passion refiere, como fueron las acciones de los gobiernos passados para emienda de los presientes. Solo este bien queda de aver tenido un Principe malo, en cuyo cadaver haga anatomia la prudencia,

¹⁸⁸ SAAVEDRA FAJARDO, 1659 p. 2-7

conociendo por el las enfermedades de un mal gobierno, para curallas, los Pintores, y estatuarios tienen Museos con diversas pinturas, y fragmentos de estatuas, donde observan los aciertos, o errores de los antiguos. Con este fin refiere la Historia libremente los hechos passados, paraque las virtudes quèden por exemplo, y se repriman los vicios con el temor de la memoria de la infamia.¹⁸⁹

Come il pittore osserva una pittura antica per apprendere la tecnica da errori e talenti, così il principe può plasmare il suo comportamento sulla base dell'*exemplum* storico, reprimendo vizi e virtù.

Come tutti gli studiosi del problema della sovranità in Calderón, sembrano confermare, Fox, Rupp, Wardropper e altri¹⁹⁰ questo modello ideale di autenticità comportamentale era infatti visto in opposizione alla teoria machiavellica per cui fosse necessario sembrare virtuosi per essere dei principi adeguati:

Spanish writers seized every opportunity to dispute Machiavelli. They repeatedly insisted that dissimulation by a monarch is improper, and insisted that he be virtuous. Nevertheless, although ideally there should be no place for secrecy in a king's activities, Riyadeneira, Quevedo, and Saavedra Fajardo eventually admitted, that, practically speaking concealment is at times advisable. In fact, as the disarray in Spain's domestic and foreign affairs grew more

¹⁸⁹ SAAVEDRA FAJARDO, (1659) pp.7-10

¹⁹⁰ Per un resoconto molto analitico e strutturato delle forme dell'allegoresi cui è sottoposta la figura del Re, ideale è *Allegories of Kingship* di Stephen Rupp, RUPP (2010)

alarming, her treatises on statecraft began" to assimilate many pragmatic concepts originally suggested by Machiavelli.¹⁹¹

Insomma questi pensatori politici forniscono elementi utili per definire la visione tragica di Calderón de la Barca, che si basa essenzialmente sulla *problematizzazione* dei fondamenti culturali su cui si regge l'essenza stessa del potere. Mentre nel teatro di Shakespeare, ispirato - lo abbiamo visto- dal nesso fra volontà (will) ragione (reason) e grazia divina, la teoria machiavellica degli *arcana imperii* semplicemente *scuote dall'interno* il corpo politico governato dal re, qui la percezione dell'inganno machiavellico è maggiormente distinto, e le due *personae* del corpo regale, quella privata e quella pubblica, sono più distinte, nel senso che, per quanto estremamente problematiche per tutti e tre gli autori che abbiamo analizzato, l'istituzione simbolica della monarchia come fondamento culturale, rispetto a Shakespeare, viene qui *messa in discussione*. Ognuna di queste tre tesi mette infatti in discussione, in una certa misura, i fondamenti culturali della cultura politica cui fanno riferimento *pur di salvarli*. Ed è a partire da queste premesse ideologiche che è constatabile la differenza fra la tragedia classica e la tragedia romantica di cui abbiamo tracciato le linee fondamentali: mentre nella tragedia classica, grazie al riferimento del Coro la peripezia è racchiusa nella struttura ideologica fondamentale cui fa riferimento, la tragedia barocca *contraddice*, come abbiamo avuto modo di accennare

¹⁹¹ FOX (2011) p. 29

nell'introduzione, le premesse ideologiche da cui parte. In base a questa tesi, la tragedia concilia, nella forma di tale contraddizione, ideologia e rappresentazione drammaturgica. Da un lato il carattere del Principe ereditario, ovvero Sigismondo, che si mostra intemperante, dall'altro lato, il sovrano reggente che non si fa remore ad adottare espedienti machiavellici pur di rimanere al potere, ed è il caso di Basilio; da un lato il principe ereditario che rischia di essere un tiranno perché dotato di un comportamento ferale, non in grado, come abbiamo visto, di *Vencerse*, di vincere i propri istinti, dall'altro un re che tenta di manipolarlo usando, in definitiva, l'alibi della ragion di stato¹⁹². L'esempio che sembra più eclatante, perèl'appunto, è proprio il comportamento del Principe nel finale, un comportamento che lo vede rinsavito *proprio in virtù del fatto che ha preso il potere* e non per via di un vero e proprio itinerario psicologico più o meno realistico. Questa caratteristica, dal punto di vista formale, ciò è assimilabile a quella che Alexander Parker chiama in uno studio degli 1943, in Calderón, chiama "characterization over dramaturgy"¹⁹³.

II.II Le contraddizioni de *La vida es sueño*.

In linea con la definizione che abbiamo dato dello spazio formale della tragedia romantica, analizzeremo *La vida es sueño* suddividendola

192

193

in tre macrosequenze, una in cui si *presentano* le forze in conflitto, una dove si *espone il conflitto stesso* e l'altra, il finale, in cui l'autore stesso, intermediario assente, propone una *ipotesi ideologica* per sanarlo. Iniziamo dalla prima sequenza.

Nel primo atto, dalle primissime righe di questo testo, è possibile ravvisare come la *caratterizzazione* dei personaggi e la struttura drammaturgica di fondo, non hanno nessun altro scopo principale che quello di fornire al pubblico che osserva lo spettacolo dei significati politici. Se da un la rappresentazione esemplare dei caratteri occupa la parte centrale, il conflitto è, praticamente, *ridotto a zero*: quando Rosaura, disarcionata dal suo cavallo, piomba in Polonia, fin da subito allude nella sue battute al sostrato allegorico, metaforico (o - come direbbe Lukàcs- di stilizzazione drammaturgica) che fa riferimento all'idea del "principe-bestia" presentandoci così uno dei due poli ideologici del dramma, cioè quello del principe dotato di diritto naturale, personaggio che nell'assiologia, nel sistema di valori che abbiamo definito, è una delle due ipotesi di sovranità in conflitto, nella visione tragica di Calderón:

Rosaura: ¿No es breve luz aquella
caduca exhalación, pálida estrella,
que en trémulos desmayos
pulsando ardores y latiendo rayos,
hace más tenebrosa
la obscura habitación con luz dudosa?
Sí, pues a sus reflejos

puedo determinar, aunque de lejos,
una prisión oscura;
que es de *un vivo cadáver sepultura*;
y porque más me asombre,
en el traje de fiera yace un hombre
de prisiones cargado
y sólo de la luz acompañado.
Pues huír no podemos,
aquí sus desdichas escuchemos.
Sepamos lo que dice.¹⁹⁴

Nella battuta di Rosaura si può leggere con chiarezza un fine fondamentale: la necessità di alludere al fatto che il principe ereditario è visto come relegato ai margini del regno, privo di quella forza e di quella libertà di azione che sarebbe necessaria al sovrano per poter gestire il regno: la quantità di riferimenti figurali, da qui in poi, è *altissima* e, quando prende la parola Sigismondo, vi è un lungo quanto celebre gioco metaforico sulla sua doppia natura, ferina e regale al contempo, che occupa quasi ottanta versi (vv. 102-180), dopo un breve botta e risposta, c'è una battuta di Sigismondo su cui è utile soffermarci proprio per via della sua verbosità, questa verbosità sottende ancora l'intento di presentare il personaggio in tutto il suo peso simbolico, più che aderire alla mimesi dell'azione

Sigismondo(...) Y aunque nunca vi ni hablè
sino a un hombre solamente

¹⁹⁴ C. DE LA BARCA, 1997 p.54 vv. 83-102.

que aqui mi desidchas siente,
porque la noticias sé
del cielo y tierra; y aunque
aquí, por que más te asombres
y monstruo humano me nombres,
este asombros y quimeras,
soy un *hombre de las fieras*
y una *fiera de los hombres*.¹⁹⁵

Sia il lungo monologo con cui si introduce il personaggio di Sigismondo, sia la lunga risposta che questi dà a Rosaura rendono ancora più chiaro quanto in questo primo atto il rapporto sbilanciato, all'interno della struttura del dramma, fra simbolo e funzione drammaturgica, a favore del primo: noi abbiamo citato solo i versi in cui Sigismondo ribadisce con più forza il suo isolamento dal mondo e il suo essere *Hombre de las fieras y fiera de los Hombres* ma la semplice risposta a Rosaura, nel primo atto consta di ben 50 vv. Da 190-240. Coerentemente con ciò è cruciale notare che nel primo atto è quasi completamente assente ogni conflitto drammaturgico. Ad eccezione del brusco scambio fra Clotaldo e i due transfughi, non c'è veramente azione drammatica, ma solo informazione, e caratterizzazione. Anche il rapido scambio che c'è fra Clotaldo e Sigismondo, il carceriere del Principe, è chiaramente allegorico e dal contenuto politico: sebbene sia un'allegoria più debole, *non si può contravvenire all'ordine del sovrano anche se*

¹⁹⁵ C.DE LA BARCA 1997 pp.56 e sgg.

questa cosa viola il diritto naturale, si tratta, già, di una prima lieve frecciata contro il concetto di *razon d'estado*, il conflitto ideologico fra i due poli, il sovrano incline a tentazioni machiavelliche, votato agli *arcana imperii* e il Principe che, proprio in quanto puro, ha il difficile compito di dominare gli istinti:

Sigismondo: Primero, tirano dueño,
que los ofendas y agravies,
será mi vida despojo
de estos lazos miserables;
pues en ellos, ¡vive Dios!,
tengo de despedazarme
con las manos, con los dientes,
entre aquestas peñas, antes
que su desdicha consienta
y que llore sus ultrajes.

Clotaldo: Si sabes que tus desdichas,
Segismundo, son tan grandes,
que antes de nacer moriste
por ley del cielo; si sabes
que aquestas prisiones son
de tus furias arrogantes
un freno que las detenga
y una rienda que las pare,
¿por qué blasonas? La puerta
cerrad de esa estrecha cárcel;
escondedle en ella. ¹⁹⁶

¹⁹⁶ Calderón DE LA BARCA 1997, pp. 67-68

La condizione di cattività del principe-bestia é subito spiegata nella scena successiva quando il Re di Polonia, Basilio, mostra chiaramente tutto il suo valore simbolico-metaforico in quanto carattere. Il lungo monologo del Re è un grande esempio di quell'ipocrisia assolutista da cui i trattatisti gesuiti volevano mettere in guardia vassalli e regnanti:

Basilio: Ya sabéis -estadme atentos,

amados sobrinos míos,

corte ilustre de Polonia,

vasallo, deudos y amigos--,

[...]

los pinceles de Timantes,

los mármoles de Lisipo,

en el ámbito del orbe

me aclaman el gran Basilio.

Ya sabéis que son las ciencias

que más curso y más estimo,

matemáticas sutiles,

por quien al tiempo le quito,

por quien a la fama rompo

la jurisdicción y oficio

de enseñar más cada día;¹⁹⁷

Basilio esalta la sua figura di saggio e di monarca che é in grado di opporre agli eventi tutta la sua astuzia. Questo, nella visione tragica di

¹⁹⁷ Calderón DE LA BARCA, 1997 82-84

Calderón, non può che essere interpretato come un segno di tracotanza e di prevaricazione di quei vassalli che pure va paternalisticamente esaltando nell'incipit del suo lungo monologo. Di seguito Basilio racconta della prova cui vuole sottoporre Sigismondo, di come vuole metterlo alla prova come regnante, se si comporterà come tiranno, in quel caso, ricondurlo in prigione sarà pena, non ferocia. Ma, all'interno del sistema politico-ideologico dell'autore, questo non può che essere interpretato che come una forma di tracotanza:

En Clorilene, mi esposa
tuve un infelice hijo,
en cuyo parto los cielos
se agotaron de prodigios.

[...]

un monstruo en forma de hombre,
y entre su sangre teñido,
le daba muerte, naciendo
víbora humana del siglo.
Llegó de su parto el día,
y los presagios cumplidos
-porque tarde o nunca son
mentirosos los impíos-,
nació en horóscopo tal,
que el sol, en su sangre tinto,
entraba sañudamente
con la luna en desafío
[...]
y él, de su furor llevado,

entre asombros y delitos,
Las graves penas y leyes,
que con públicos editos
declararon que ninguno
entrarse a un vedado sitio
del monte, se ocasionaron
de las causas que os he
dicho. Allí
Segismundo vivemísero,
pobre y cautivo,
adonde sólo Clotaldo
le ha hablado, tratado y visto.¹⁹⁸

Descrivendo il sovrano come ferale Basilio si arroga così il diritto di averlo manipolato e soprattutto di aver trattato i vassalli come se fossero oggetti, contravvenendo alla visione per cui è proprio da loro che deriva la legittimazione del sovrano, e non dalla scienza, come egli afferma:

Éste le ha enseñado ciencias;
este en la ley le ha instruído
católica, siendo solo
de sus miserias testigo.
Aquí hay tres cosas: la una
que yo, Polonia, os estimo
tanto, que os quiero librar
de la opresión y servicio
de un rey tirano, porque

¹⁹⁸Calderón DE LA BARCA, 1997 pp. 87-93 vv. 590 e sgg.

no fuera señor benigno
el que su patria y su imperio
pusiera en tanto peligro¹⁹⁹

Di qui la spiccata tendenza manipolativa del sovrano, che lo rende riconoscibile come un tiranno, e che lo porterà all'espedito di liberare il Principe solo se é in grado di dominare i suoi istinti:

Es la segunda, que si él,
soberbio, osado, atrevido
y cruel, con rienda suelta
corre el campo de sus vicios,
habré yo, piadoso, entonces
con mi obligación cumplido;
y luego en desposeerle
haré como rey invicto,
siendo el volverle a la cárcel
no crueldad, sino castigo.
Es la tercera, que siendo
por lo que os amo, vasallos,
os daré reyes más dignos
de la Corona y el cetro; [...] ²⁰⁰

¹⁹⁹Ivi p.92

²⁰⁰C. DE LA BARCA,1997 p. 95

In realtà Basilio sembra più preoccupato per se stesso che per l'Infante o per il regno: Basilio è un *intellectual narcissus*, usa il suo intelletto non tanto e per placare le passioni quanto per confermare il suo status di Re in grado di prevedere gli eventi e manipolarli. A parte i versi dedicati alla sottotrama costituita dal rapporto fra Clotaldo e Rosaura questa serie di monologhi costituisce *la prima macro-sequenza*: Si tratta di quasi settecento versi, ovvero quasi l'intera *Jornada primera*, che consta di poco più di novecentottanta versi. Novecento ottanta versi in cui l'azione è ridotta al minimo e *la maggior parte dello spazio drammaturgico è occupata da caratterizzazioni simbolico-politiche*. Passiamo alla seconda-macrosequenza, cioè quella in cui si dipana il conflitto fra istanze etiche contraddittorie. Ed è facilissimo notare quanto essa di fatto, sia grosso modo grande meno della metà della prima: in primo luogo il conflitto principale dell'opera è tutto concentrato nella *segunda Jornada*, ma se si esclude il lungo dialogo fra Basilio e Clotaldo che la apre, e se si escludono poche sporadiche battute in cui Sigismondo continua a mostrare la sua intemperanza, la fase in cui si scontrano le due ipotesi di sovranità consta di poco più che 450 versi, all'interno di un'opera di circa 3020 versi e, pressappoco, comincia con i primi segni di autoritarismo del principe ereditario:

Sigismondo: Pues, vil, infame, traidor,
¿qué tengo más que saber,
después de saber quien soy,

para mostrar desde hoy
mi soberbia y mi poder?
¿Cómo a tu patria le has hecho
tal traición, que me ocultaste
a mí pues que me negaste,
contra razón y derecho,
este estado?²⁰¹

È il momento in cui Sigismondo, una volta presa coscienza del suo status regale ed uscito dallo stato di cattività, *ex abrupto* identifica se stesso con l'autorità assoluta, concretando così i timori sull'incapacità del principe ereditario di controllare le sue pulsioni, di identificarsi in modo autoritario con la legge e con il diritto. L'alternativa a questo autoritarismo violento e inconsapevole può essere l'assolutismo? Di fatto in questi 450 versi si consuma il conflitto fra i due poli del dramma, fra un'ipotesi di sovranità culturale e filosoficamente mediata, rappresentata da Basilio, e l'Infante, un sovrano la cui legittimazione risale all'antica monarchia feudale. Dopo questo scontro con Clotaldo Sigismondo mostra tutta la sua ferinità e getta uno dei musicisti di fronte alla corte per la sola colpa di averlo contraddetto. Poco dopo fa il suo ingresso il Re che, immediatamente, deve constatare il fallimento del suo esperimento:

Basilio: ¿Qué ha sido esto?

201

Segismondo: Nada ha sido.

A un hombre que me ha cansado,
de ese balcón he arrojado.

Clarín: Que es el rey está advertido.

[...]

Basilio: Pésame mucho que cuando,
príncipe, a verte he venido,
pensado hallarte advertido,
de hados y estrellas triunfando,
con tanto rigor te vea,
y que la primera acción
que has hecho en esta ocasión,
un grave homicidio sea.²⁰²

Siamo di fronte al problema culturale della sovranità prefigurato nelle opere di Mariana, Quevedo e Saavedra Fajardo, se un re si comporta da tiranno come si deve reagire? Nella terza e ultima macrosequenza che compone la peripezia spiegheremo come il drammaturgo sceglie una via *mediana* fra la sovversione e la sottomissione, fra la rottura del *foedus* vassallatico e l'accettazione acritica della tirannia.

E infatti la *Jornada Tercera* si apre con la soluzione politica, l'azione drammatica, da adesso in poi, sarà più che altro evocata o rappresentata scenicamente, ma il conflitto drammaturgico sarà,

²⁰²Calderón DE LA BARCA pp.136-137

grosso modo per lo più eclissato da una rappresentazione ideologizzata dalla lotta per la successione dinastica:

SOLDADO 1º Entrad dentro.

SOLDADO 2º: Aquí está.

CLARÍN: No está.

TODOS: Señor...

CLARÍN: (¿Si vienen borrachos éstos?) Aparte

SOLDADO 2º: Tú nuestro príncipe eres.

Ni admitimos ni queremos

sino al señor natural,

y no príncipe extranjero.²⁰³

Sen dall'inizio del terzo atto, subito dopo un breve monologo di Clarino si capisce qual è la *risposta* del drammaturgo all dilemma teorico-politico che concerne la successione: i soldati scelgono il loro *señor natural* e lo aiutano a liberarsi: è iniziata *l'ultima macrosequenza* quella che porta allo scioglimento della peripezia. Sebbene l'azione drammatica sia tutto sommato poca, la sequenza è molto lunga, perché abbiamo prima la riconquista - senza praticamente alcuna resistenza- del potere da parte del principe, ma poi soprattutto abbiamo, di nuovo, una lunga serie di monologhi che chiudono il dramma, eliminando anche le ultime ombre di azione drammatica - già rada- fornendo informazioni molto importanti per capire il senso politico della storia c'è il lunghissimo monologo di Rosaura (vv. 2690-

²⁰³ C.DE LA BARCA, 1997, p 138

2920) e poi c'è il lungo discorso di Segismondo con il quale si insedia come nuovo sovrano, è un monologo molto importante per noi, quindi leggiamone una parte:

Quién tuvo dichas heroicas,
entre se no dichas heroicas
que entre si no diga, cuando,
Las revuelve en su memoria
“sin duda que fue sonado cuanto vi?” (...)
Pues si esto toca mi desengano (...)
Acudamos a lo eterno,
que es la fama vividora²⁰⁴

Abbiamo un'altra trasformazione drammaturgica che, chiaramente, non è basata su criteri psicologici, ma su criteri ideologici: il Re, non appena si è insediato *cambia carattere e diventa savio*:

Corte ilustre de Polonia,

que de admiraciones tantas
sois testigos, atended,
que vuestro príncipe os habla.

Lo que está determinado
del cielo, y en azul tabla

Dios con el dedo escribió,
de quien son cifras y estampas
tantos papeles azules
que adornan letras doradas;²⁰⁵

²⁰⁴ Ivi. p. 232 vv. 2570 e sgg

²⁰⁵

Interessante il dettaglio per cui il nuovo sovrano perdona il re precedente: questo è il segno che la saviezza ritrovata di Sigismondo consiste anche nel rispettare l'istituzione monarchica nel suo complesso, e non nella semplice sovversione della tirannide.

Attraverso il plauso che la corte dà a Sigismondo l'autore dimostra attraverso la definizione di questo carattere che il sovrano legittimo ha in sé gli strumenti per vincere la sua natura bestiale e non occorrono espedienti politici per preservare il potere. Prima di passare all'universo drammaturgico di Racine, è necessario un *resumé*: Sottraendo lo spazio dedicato alle sottotrame dell'opera (Clotaldo -Rosaura e la prima sequenza analizzata, in cui si presentano le ipotesi etiche in conflitto consta di circa 780 versi, cioè quasi l'intera *Jornada primera*. La seconda sequenza, quella in cui si sviluppa il conflitto etico-politico e ideologico consta di 650 vv., E corrisponde per lo più alla parte della *Secunda Jornada* che va dal momento in cui Sigismondo si ribella a Clotaldo al momento in cui Il re interviene per fermare la sua furia; altri 820 versi costituiscono la terza sequenza: la sconfitta del sovrano, i lunghi monologhi di Sigismondo. Complessivamente, l'opera segue principi aristotelici abbastanza rigidi, ognuna delle tre fasi dell'azione si svolge all'interno di uno dei tre atti in cui è diviso il dramma: *ma ciò solo a patto di una subordinazione molto forte della rappresentazione dei caratteri all'ideologia del dramma*. Tenere a mente queste proporzioni strutturali è *essenziale* per

terminare la nostra dimostrazione, passando ad una *terza* fase dell'assolutismo.

Capitolo terzo: Racine e i Giansenisti

III. I La visione tragica di Racine²⁰⁶

La ricostruzione compiuta da Goldmann sui rapporti fra il Giansenismo di Port-Royale e Racine si concentra nell'analisi di pochissimi anni, e i dati sociologici essenziali sulla base dei quali interpretare il senso della visione tragica del drammaturgo riguardano un ristretto novero di fatti politici e culturali:

²⁰⁶ Le citazioni dai teologi e filosofi giansenisti cui si fa ampiamente uso di seguito, sono state estrapolate da riedizioni di testi originali citati ne *Il Dio nascosto*, a volte facendo riferimento alle stesse edizioni cui fa riferimento Goldmann e, ove è si è ritenuto necessario, integrando la lettura con edizione più aggiornate.

Un ensemble de faits politiques, sociaux et ideologiques qui ont profondément influencé la vie materielle et intellectuelle (dans le sens le plus vaste du mot) de la société française entre 1637 et 1677, dates qui separent la retraite du premier solitaire Antoine Le Maitre (et l'arrestation de Saint-Cyran en 1638) de la première représentation de *Phèdre*, dernière tragédie de Racine.²⁰⁷

L'Abbé Jean du Vergiere de Hauranne, detto Saint-Cyran – compagno di fede, intimo amico di Cornelius Jansen e precursore spirituale, in molti sensi, del Giansenismo - era infatti una voce di estrema influenza in quella fazione politica, spesso di ispirazione religiosa che in Parlamento, in modo sempre più esposto, si opponeva alla politica del cardinale Richelieu. Questa fu la ragione reale, mascherata dall'accusa di eresia, della detenzione di Saint Cyran del '38 di cui riferisce lo stesso Goldmann. Da questo momento in poi la setta giansenista fu perseguitata per motivi religiosi; e così, la fine della lunga detenzione dell'*Abbé* gli consentì appena il tempo, prima di morire, di assistere alla condanna del movimento da parte di Urbano VIII nel 1643. Ed è riprendendo le linee fondamentali della tesi de *Il dio nascosto*, che possiamo verificare come si instauri un nesso strutturale tra la crisi dell'aristocrazia - con il progredire della forma statale assolutista - e il sentimento tragico ispirato dalla fede giansenista. Il nesso strutturale individuato da Goldmann consiste essenzialmente nel *legare il sentimento tragico dei giansenisti al senso di profonda emarginazione sociale* che la setta

207

religiosa dovette provare- legata com'era, da sempre alla nobiltà togata-
provocando così *l'inasprirsi della sua teologia morale*:

Dans cette période ils arrivent au développement d'une ideologie, d'une idée
d' impossibilité radicale de realiser une vie valable dans le monde,
ideologie, ou plus exactement vision totale — ideologie, affectivité et
comportement — que nous avons qualifiée *tragique*.²⁰⁸

Il sentimento tragico o, come l'abbiamo definito, la “visione” tragica
(*Weltanschauung*) dei Giansenisti, consiste dunque nella ipotesi
fondamentale dell'indegnità morale del mondo. Questo *contemptus
mundi*, coerentemente con le nostre premesse di indagine, ha un'origine
sociale ben definita, che possiamo agevolmente rintracciare nella *terza*
fase di quella che nello studio sinottico di Perry Anderson citato in
apertura viene definita “la grande e silenziosa forza strutturale”
dell'assolutismo monarchico, il cui compito era, sostanzialmente,
quello di riorganizzare lo stato feudale. In questa circostanza, però, a
differenza dei due casi precedenti che abbiamo tracciato, quelli di
Shakespeare e di Calderón de la Barca, ci troviamo in presenza di un
punto *più estremo* di tale processo. Ciò non solo per via di ragioni
cronologiche, ma soprattutto per via di ragioni, ancora una volta,
sociologiche:

²⁰⁸In questo periodo essi giungono a sviluppare un'ideologia di impossibilità radicale di realizzare una vita che
abbia un qualche valore nel mondo. Ideologia o, più precisamente, affectività, comportamento che noi abbiamo
qualificato come *tragico*. GOLDMANN, 1976, pp. 170-171

Quant au jansenisme, sa naissance autour des années 1637-1638 se situe pendant la poussée décisive de l'absolutisme, monarchique, puisqu'elle aboutit à la création de l'appareil bureaucratique propre, indispensable à tout gouvernement absolu et qu'elle sera suivie après le ralentissement bref et peut-être plus apparent que réel de la Fronde, par l'apogée de la monarchie absolue dans la seconde moitié du XVII^e siècle.²⁰⁹

Il Giansenismo nasce, in base a questa tesi, come estremo rifugio filosofico-teologico della nobiltà all'interno di uno stato già ampiamente *secolarizzato* e *centralizzato*, o comunque in via di definitiva secolarizzazione che, al contrario della situazione che abbiamo visto essere nella Spagna di Felipe IV (e ancor più nell'Inghilterra dei Tudor e degli Stuart) era stato già ampiamente rinnovato al prezzo di aspri conflitti nei quali si era risolta la collisione fra monarchia e nobiltà. Il riferimento è, ovviamente, alla Lega Protestante e alla Fronda del 1648²¹⁰. Si tratta dunque di un movimento dalla struttura ideologica molto chiusa e rigida, che si sviluppa (esattamente all'inverso di quanto accade per il molinismo gesuitico che ispira i trattatisti spagnoli, e ancor più a differenza del riformismo anglicano di Hooker) fra gli intellettuali conservatori di cui è informata - anzi- totalmente impregnata la visione tragica di Racine: costoro usarono la teologia

²⁰⁹Riguardo al Giansenismo, la sua nascita attorno agli anni 1637-38 si situa fra la spinta decisiva dell'assolutismo, che consistette nella creazione dell'apparato burocratico necessario al controllo del potere assoluto, che era seguito al suo rallentamento breve e più che apparente che reale della Fronda, ed precedette l'era dello strapotere assoluto del XVII^e secolo. GOLDMANN, 1976 p. 116.

²¹⁰ Cfr ANDERSON, 1977 pp. 83-87

non più per giustificare la necessità della monarchia feudale e per difenderla da principi teorico-politici nuovi e minacciosi quali la *raison d'État*: in questo contesto la trasformazione inevitabile, temuta da Mariana e da Quevedo dello stato moderno *è già avvenuta*²¹¹. Gli eventi - tragici per la nobiltà- che hanno visto spazzare via una idea culturale estremamente radicata nelle coscienze, come la concezione feudale dello stato, si erano in questo contesto già in gran parte realizzati. Ecco perché i principali intellettuali di riferimento di Racine (le grand Arnauld, Pierre Nicole, Martin de Barcos e, in un modo del tutto particolare, Blaise Pascal) più che occuparsi di come ripristinare una concezione della sovranità essenzialmente ormai sorpassata, si dividevano ideologicamente su come corrispondere all'esigenza di creare una relazione *etica* con il mondo che ormai non condividevano più; in questa fase insomma noi non troviamo alcun segno della teoria dei due corpi del re che, in larga misura - negli altri due contesti che abbiamo analizzato - era servita a giustificare ed interpretare, con gradi diversi di resistenza, il comportamento ambiguo del monarca con i suoi sottoposti. In questo caso la pressione politica si fa *più stringente*, e per questa ragione il nesso fra la crisi dell'aristocrazia post-feudale e il sentimento tragico, in un certo senso, è più evidente da trovare:

²¹¹Cfr. Su questo si veda il citato già ANDERSON, 1977, p.85 e sgg. Specificamente, sulle rapide trasformazioni statali nel contesto francese, e sulla politica di Luis XIV si può confrontare l'ottima monografia di Emmanuel Leroy Ladurie *L'ancien régime: le triomphe de l'absolutisme, de Luis XIII à Luis XIV*, LADURIE, 2000.

Une attitude oppositionnelle, nettement hostile à une certaine forme d'Etat ne pourrait en effet naitre que dans des groupes sociaux ayant une base *economique* indépendante de cette forme d'État qui leur permettrait de survivre a sa destruction, ou tout au moins a sa transformation radicale. [...] Ce qui a toujours empêche les officiers d'ancien regime de constituer une classe au sens plein du mot (bien qu'ils en aient été assez près au cours du xvⁿ^e siecle) est le fait que l'État monarchique dont ils s'eloignaient progressivement sur le plan ideologique et politique, constituait neanmoins le fondement *economique* de leur existence en *tant qu'officiers*, et membres des Cours souveraines. (...) on ne peut en aucun cas vouloir la disparition ou meme la transformation *radicale*.²¹²

Anche qui, purtroppo una citazione lunga , tuttavia essa si rende necessaria per comprendere a fondo il nesso fra l'ideologia Giansenista e quest'ultimo stadio dell'assolutismo seicentesco: i nobili leali alla Corona, che abbiamo visto in grado di sgretolare le strutture socio-culturali della tragedia antica nel teatro di Shakespeare e che, in un secondo momento - come mostrato- dibatterono ferocemente sulla legittimità del potere politico in Spagna trovandosi di fronte ad un inasprirsi del rapporto paradossale e ingannevole con il sovrano assoluto, devono adesso affrontare un altro - ancora più stringente - *paradosso* e cioè quello di dipendere *economicamente* e *socialmente* da una monarchia di cui *ormai, dopo questo lungo processo, non dividevano più i*

²¹² GOLDMANN, (1972)

valori culturali. L'origine di questa scissione culturale si può far risalire, come noto, all'editto de La Paulette, emanato da Henri IV nel 1601: un esperimento giuridico piuttosto felice che consentì ai nobili di lignaggio feudale di conservare un ruolo all'interno del nuovo sistema statale tramite l'acquisto di cariche pubbliche. La venalità delle cariche pubbliche e nobiliari creò l'ascesa sociale di tantissime famiglie borghesi a titoli prestigiosi, e le due componenti della società crearono così la cosiddetta nobiltà togata. Si trattava, in definitiva, di una soluzione di compromesso fra il rinnovo dell'apparato di stato e la conservazione dei privilegi aristocratici, che durò fino al regno di Luis XIV. Tuttavia, proprio l'arresto di Saint Cyran era un segno che questo compromesso sociale stava scricchiolando e, progressivamente è possibile affermare, per quanto schematicamente, che l'inasprirsi del rigore giansenista fu proporzionale alla sostituzione, operata dal sovrano e favorita da Richelieu, di tale nobiltà togata con dei burocrati di professione, per lo più provenienti dal terzo stato e di estrazione borghese: si tratta della grande divisione codificata da Jean Bodin fra ufficiali (*officiers*) e commissari (*commissaires*), i primi nobili per venalità o stirpe, i secondi professionisti borghesi ²¹³.

In sintesi, l'incalzare del terzo stato, con il favore definitivo della Monarchia, schiacciava ormai con evidente durezza una cultura aristocratica che si appigliava a strutture ideologiche e politiche con cui

²¹³Per documentarsi più approfonditamente sul fenomeno, oltre ai classici *six livres de la Rèpublique* di Bodin, si possono confrontare: R. MOUSNIER 1976, 1978; P. SCHIERA, 2005.

essa riteneva essere in grado, in qualche misura, di proteggersi. La tesi che fu di Goldman e che faremo nostra, è sostanzialmente questa: *l'allargarsi del divario strutturale fra le forme ideologiche* (siano esse teologiche, filosofiche o letterarie) *e le forme socio-culturali che l'aristocrazia francese abitava tutt'ora* (cioè essenzialmente, quello che la storiografia novecentesca definiva l'invenzione dello stato borghese), *produsse la contraddizione filosofica intrinseca alla cultura tragica di Racine*. Prima di verificare, ancora una volta, questa tesi all'interno di Phèdre – alla luce, però, di quanto abbiamo detto a proposito di Calderón-, per poter, così, efficacemente adempiere al nostro intento comparativo, rileviamo che, esattamente come nel caso dei *tratadistas* spagnoli, la compagine dei teologi e degli intellettuali giansenisti si scinde simmetricamente proprio a causa di questa condizione sociale e culturale paradossale, precisamente in tre posizioni, così come in tre posizioni si scindeva l'ideologia conservatrice che permeava l'arte drammatica di Calderón. Anche in questo caso, si tratta di una posizione più progressista, di apertura a borghesia e assolutismo (è quella che Goldman chiama *centrismo* arnaldiano), una più conservatrice (è quella che Goldman chiama *estremismo* barcosiano); al centro, fra queste due posizioni, c'è quella che accomuna Pascal e Racine, nel tentativo di conciliare i due poli, vivranno più intimamente e fortemente il paradosso esistenziale della crisi degli aristocratici. Lavorando in analogia con Calderón risulta chiaro più che mai, a questo punto, che questa scissione ideologica è la caratteristica più propria della tragedia romantica, la

quale, hegelianamente, incarna la contraddizione tra passato e presente, incarna al contempo valori passati e valori futuri. Nel caso dei Giansenisti sempre in base alla ricostruzione di Lucien Goldmann - ma non solo della sua²¹⁴- le posizioni rispetto al nuovo contesto sociale rispecchiano l'itinerario politico e intellettuale di Saint-Cyran, che all'inizio della sua carriera filosofica e politica è vicino al grande Arnauld nel progetto di convertire il mondo ad una morale cristiana più sincera e contrita ma che, dopo la reazione di Richelieu, sotto l'influenza di Martin de Barcos, si decide a praticare il ritiro dal mondo e il rifiuto della cultura mondana. La posizione di Pascal e di Racine è, infine, fra l'altro, quella cui si potrebbero inserire della maggior parte dei giansenisti, il corpo profondo della nobiltà di toga: giansenisti che, socialmente, culturalmente ed economicamente sono più vicini alla borghesia che non alla nobiltà togata, e quindi *proprio per questo* esposti alle contraddizioni sociologiche di cui abbiamo parlato. Come abbiamo fatto con il caso spagnolo, cerchiamo di trarre l'essenza di queste tre posizioni, attraverso una serie di citazioni dai trattati di teologia e filosofia politica dell'epoca, che saranno brevemente commentate:

J'en dis de même des soupçons qu'on a voulu donner de moi à celui à qui vous nous avez soumis, et pour qui vous nous commandez d'avoir une fidélité inviolable, comme d'un homme

²¹⁴

d'intrigues et de cabale. Car vous connoissez, o mon Dieu, qui sondez le fond des coeurs, quelle est la disposition du mien envers ce grand Prince, quels sont les voeux que je fais tous les jours pour sa Personne sacrée, quelle est ma passion pour son service, et combien je suis éloigné, quand je le pourrois, d'exciter les moindres brouilleries dans son État; rien ne me paroissant plus contraire au devoir d'un vrai chretien, et encore plus d'une personne qui vous etant consacrée, de ne doit se mêler des affaires de votre Roiaume.²¹⁵

Quasi come se questo passo fosse tratto addirittura dai teorici della sovranità spagnoli, imbevuti di probabilismo, Arnauld, dopo avere escluso che fossero minimamente fondati i sospetti di sovversione che afflissero la setta giansenista dopo il simbolico arresto dell'Abbé Du Vergier del 1693, si premura addirittura di esporre una ideologia politica che esprima il progetto originario di Jansen e Saint-Cyran: quello di “mescolarsi” alla società e al sistema politico monarchico, esplicitando la fedeltà al Sovrano e anzi ipotizzando alcuni principi cardine del governo nel nome di Cristo, in modo non diverso, tutto sommato, da quel che facevano Saavedra Fajardo e Mariana. Arnauld, per quanto ben lontano dai molinismi e dalla concezione temporale della esistenza politica, ritiene, agostinianamente, che il compito dei pochi eletti esponenti della cultura giansenista sia di migliorare la vita dello stato attraverso principi di un ortodossia della contrizione ed un

²¹⁵ARNALUD,1697, p. 41

etica religiosa la cui trasmissione è prerogativa del cristianesimo, ne consegue che, anche se - a differenza di Nicole - Arnauld non entra nel merito della vita politica, è certamente convinto che i giansenisti possano essere gli alleati più retti per un principato illuminato cui, in verità, a questa altezza cronologica è una pia illusione:

Mais on sait que les meilleurs Princes sont capables d'etre trompés par ceux qui ont gagné leur creance, surtout dans les matieres ecclesiastiques, dont ils ne peuvent pas etre si eclaires; que comme il est de leur dévoir de prevoir les malheurs qui pouroient naitre d'une nouvelle heresie, plus ils ont de zèle, de vigilance et d'application au bien de leurs Sujets, plus ils se trouvent sans y penser, engagés a faire des choses qu'ils n'au-raient garde de faire, s'ils etoient mieux informez de ce qu'on ne leur represente que dessous de fausses idées; et ainsi ce qu'il y a de bon en cela, qui est l'intention, est d'eux; et ce qu'il y a de mauvais, qui est la vexation des innocents, et le trouble de votre Eglise, ne doit etre attribué qu'a ceux qui les surprennent.²¹⁶

Questo è almeno quello che Arnauld scrive nel suo *Testament Spirituel* del 1697 e, nonostante non si spinga per nulla in là nella teoria del principato, non c'è passo migliore per intendere la concezione centrista assunta da alcuni membri preminenti dopo la reazione registratasi contro i giansenisti e l'imprigionamento di Saint Cyran: preoccupati di doversi integrare nel regno e consapevoli dell'idea che il compito più alto del cristianesimo sia condurre la società mondana alla contrizione,

²¹⁶ARNAULD, 1697, pp. 47-48

i centristi non hanno remore nel fornire argomenti per una società ideale fondata dai principi di Giansenio. Arnauld crede che il buon cristiano debba *restare nel mondo ed usare la razionalità per mettersi in comunicazione con Dio*. Dio, per il giansenismo era padrone del raziocinio assoluto, ed è proprio grazie al primato morale acquisito dal buon cristiano che il giansenista *deve avere un'esistenza mondana e modificare la realtà politica contemporanea*. Martin de Barcos, uno degli uomini più vicini a Saint-Cyran, era dell'opinione opposta. Ecco cosa scrive in uno dei dialoghi più ispirati della sua produzione teologica:

La vraie presence de Dieu, ou avoir Dieu present, c'est regarder en tout ce que l'on fait la vérité et la justice, et ne faire rien que pour elles, car Dieu n'est autre chose que Verite et Justice. Toute autre presence de Dieu peut tromper, et peut etre commune aux bons et aux mechants ²¹⁷

Barcos, agostinianamente, non ritiene- a prescindere da quale sia il contesto- che l'esperienza mondana possa portare giustizia o valori profondamente spendibili: questo lo porta di fatto ad avere una posizione diametralmente opposta a quella di Arnauld nei confronti dello stato monarchico che aveva emarginato il gruppo di aristocratici:

²¹⁷BARCOS, 1700,pp. 79-88 :Questo Brano é tratto dall'introduzione che Barcos fece della *Instructions sur la grâce* di Antonin Artaud.

BARCOS, Exposition de la foi de l'église romaine touchant la grâce et la prédestination, et plusieurs autres pièces sur ce sujet

Il ne faut pas seulement faire peu d'état des verités que nous representons nous-mêmes par entendre propre esprit dans l'oraison mais aussi de celles que Dieu nous donne par une lumière divine, parce que cette lumière n'est pas le don parfait, dont parle l'écriture, auquel il faut s'attacher, et lequel il faut demander ou desirer, pouvant être donné, aux medians aussi bien qu'aux bons, et par punition aussi bien que par misericorde (...) C'est pourquoi ceux qui veulent marcher seulement et craignent de s'égarer, ne s'y arrêtent point, lors meme que Dieu les leur donne, croyant qu'il le fait pour les éprouver, bien loin de les souhaiter et de les lui demander dans la prière.²¹⁸

Anche se qui Barcos non menziona esplicitamente né Richelieu né Luis XIV, come apparirà chiaro fra poco, la posizione espressa da questo teologo rappresenta un'alternativa, o meglio l'*altra grande* alternativa al riformismo centrista espresso da Arnauld e Nicole e all'idea che il giansenismo possa condizionare la vita politica. Per Barcos ogni forma di razionalismo speculativo si allontana dalla verità rivelata da Dio attraverso la preghiera; questo, come tiene a menzionare Goldmann, non fa di Barcos un mistico: egli è irrazionalista solo nella misura in cui crede che il rapporto che si ha con Dio, unico possessore della ragione infinita²¹⁹, debba passare attraverso la preghiera e l'isolamento spirituale; l'impiego della razionalità divina e infinita di matrice agostiniana in Barcos è solo ad esclusivo uso di chi è stato già prescelto, di chi ha ottenuto la grazia²²⁰.

La visione di Barcos è molto elitaria, egli considera una forma di vanità

²¹⁸BARCOS, 1697. p.17

²¹⁹Cfr.GOLDMANN, p. 172 e sgg.

²²⁰Cfr. GOLDMANN, p. 173-74. e sgg.

qualsiasi contatto sociale e politico, ed è uno dei principali fautori dei ritiri eremitici che coinvolsero molti aristocratici giansenisti a partire dalle persecuzioni dei nobili togati che abbracciarono al sua fede dopo il '38. Nel commentare la sua posizione, Goldman lo ritiene speculativamente assai inferiore sia a Pascal – che era il vero mistico fra i Giansenisti - che allo stesso Arnauld; a prescindere da questi giudizi, è evidente che Barcos fra tutti i nobili togati di vocazione giansenista è il più elitista. Si osservi ad esempio questa frase, estrapolata dal passo precedentemente citato: “C'est pourquoi ceux qui veulent marcher seulement et craignent de s'égarer, ne s'y arrêtent point, lors même que Dieu les leur donne” Dio è una guida di *pochi singoli* che devono seguire le sue tracce in preghiera, la preghiera non dà possibilità di smarrirsi: si concreta nel rapporto intimistico e del singolo con la divinità. Ne consegue che la prospettiva di Barcos e di tutta la corrente che a lui fa capo, consiste nel rifiutare qualsiasi contatto con la realtà politica e culturale.

Potremmo riportare molti altri testi a sostegno di questa interpretazione che vede contrapposte due correnti del Giansensimo, individuate dal capolavoro filosofico che è stato *Il Dio Nascosto*, nonché chiare a chi conosce la storia di questa cultura: una interventista e centrista incarnata da Arnauld ed un'altra ascetista incarnata da Barcos. Ma l'essenza della argomentazione non cambierebbe: esattamente come avviene per Calderón, anche per Racine il sentimento tragico e la *forma* tragica, derivano dalla necessità di dare voce a una *contraddizione*

ideologica. Nel caso di Calderón la condizione paradossale a cui abbiamo fatto riferimento è il rapporto diretto fra il sovrano e i suoi sottoposti, che rischia costantemente di trasformarsi in una tirannia, vuoi per la mancanza di moderazione del sovrano dotato di diritto naturale, vuoi per la tendenza di alcune figure regali ad assumere atteggiamenti intriganti e machiavellici, che mettono *la Razón d'Estado* al di sopra della fedeltà al proprio mandato regale, che viene dai sottoposti.

È arrivato il momento di esporre la posizione di Blaise Pascal. In lui, invece, la contraddizione ideologica – vieppiù inasprita – è massimamente incarnata in posizioni politiche, religiose e filosofiche; a rigor di analisi sociologica, come Racine, Pascal rappresentava quel gruppo maggioritario di giansenisti schiacciati fra etica religiosa e condizione etico-politica. Riassumiamo: Arnauld e Nicole sono due *razionalisti*, credono che il comportamento razionale discenda direttamente da Dio e possa informare la realtà attraverso un'azione politica e profondamente mondana. Barcos, al contrario, è un'*irrazionalista*: non prova nessun interesse per le possibilità conoscitive ed etiche della ragione umana, né tanto meno per l'utilità mondana di salvare dalla perdizione il regno del Re di Francia. Se leggiamo queste due posizioni attraverso la lente che abbiamo fin ora applicato, quella della reazione della nobiltà all'assolutismo monarchico attraverso il rifiuto e attraverso la conciliazione, capiamo bene come *debba esistere una posizione mediana fra chi rifiuta il compromesso con la realtà e*

chi invece tenta di redimerla; è qui che entra in gioco l'idea pascaliana della ragione del cuore: una ragione che, con tutta la sua capacità di agire sul mondo, si concili con lo slancio irrazionale verso Dio e trovi un posto per la cultura religiosa di questo *gruppo di puri* in una società sempre più mondana. Il compromesso mistico trovato da Pascal ha un ruolo importante per capire il senso di sradicamento fondamentale di questi aristocratici, in una condizione di vessazione già avanzata, imposta dallo strapotere assolutista²²¹:

C'est pourquoi Dieu conduit l'Eglise, dans la determination des points de la foi, par l'assistance de son esprit, qui ne peut errer; au lieu que, dans les choses de fait, il la laisse agir par les sens et par la raison, qui en sont naturellement les juges. Car il n'y a que Dieu qui ait pu instruire l'Eglise de la foi. Mais il n'y a qu'a lire Jansenius pour savoir si des propositions sont dans son livre. Et de la vient que c'est une heresie de resister aux decisions de foi: parce que c'est opposer son esprit propre a l'esprit de Dieu. Mais ce n'est pas une heresie, quoi que ce puisse etre une temerité, que de ne pas croire certains faits particuliers, parce que ce n'est qu'opposer la raison, qui peut etre claire, a une autorite qui est grande, mais qui en cela n'est pas infallible²²²

²²¹Quando Goldmann scrisse di Pascal e Racine dovette fornire molte giustificazioni per il nesso fra ideologia e società, ad un esigente pubblico accademico che proveniva, in molte circostanze, da uno storicismo di matrice idealista. In un periodo storico come il nostro - che dal punto di vista critico è definitivamente poststrutturalista - non sentiamo di dover fornire molte spiegazioni del nesso fra forma, cultura e società che, come abbiamo visto, era chiaro già a Lukàcs. La grandezza di un pensatore come Pascal non può essere e non sarà esaurita nel suo incasellamento in un contesto sociale; la sua idea di mistica anticipa il pensiero di Kant ed è una delle prime grandi scommesse teoretiche sulla comprensione della modernità. Le due cose, ci sembra una considerazione mai del tutto scontata, non si escludono. La grandezza di Pascal sta dunque nel conservare uno slancio virtuale che lo rende estremamente attuale come pensatore e al contempo lo rende un'eccellente esempio delle contraddizioni culturali che incarna.

²²² PASCAL, 2004 pp.194-177

Questo brano è tratto dalle *Lettres provinciales*, uno dei testi fondamentali della modernità francese, e ci pare fortemente paradigmatico di quello che era lo stato d'animo di giansenisti come Pascal e Racine: è un'opera che fu scritta per fini politici e apologetici: fu scritta, come noto, quando nel 1656 Pascal dovette difendere Arnauld che era stato espulso dalla Sorbonne²²³, a seguito delle proteste per le persecuzioni religiose nei confronti dei giansenisti. Questa difesa di Arnauld fa già trasparire la posizione di Pascal che abbiamo anticipato; nel difendere l'operato del grande teologo - *contemporaneamente*- insomma, Pascal *anticipa* la soluzione da lui trovata per conciliare *il senso di alienazione dalla realtà dell'etica aristocratica che anche egli viveva* e l'esigenza di agire sulla realtà, di giustificare l'esistenza nel mondo: “è un'eresia venir meno alla verità di fede” perché significherebbe mettersi contro Dio e, potremmo dire, con Barcos, dal contatto con Dio attraverso la preghiera- ed è parimenti folle abbandonare il mondo a se stesso, nel momento in cui si è ottenuta la grazia teorizzata da Agostino e da Giansenio, contravvenendo così alla ragione umana, che è una autorità molto grande, ma non infallibile: “parce que ce n'est qu'opposer la raison, qui peut être claire, à une autorité qui est grande, mais qui en cela n'est pas infallible.” La ragione è un'autorità grande sebbene non infallibile. Particolarmente significative per il nostro discorso le righe iniziali in cui Pascal spiega il rapporto fra Dio e la chiesa: se le confrontassimo con la teoria di

²²³ Cfr. su questo sempre GOLDMANN, 1969, pp.212 e sgg.

Hooker che vede la chiesa anglicana subordinata, sulla terra, al potere temporale, potremmo constatare con plasticità la grande differenza: il Dio di Pascal è abissalmente distante dal mondo temporale, e lo tiene per mano; dal punto di vista di Goldmann, eminentemente sociologico, ciò che è avvenuto è che di fatto il conflitto fra un valore culturale di enorme importanza per questa classe sociale, come appunto è la religione, ha assunto un ruolo sempre più preminente - e in contrapposizione culturale con la società- a mano a mano che avanzava il fenomeno dell'esclusione sociale degli aristocratici, modelli di compromesso e di bilanciamento fra potere assoluto e la chiesa come quello pensato da Hooker non sarebbero più concepibili. Tuttavia il genio e la sensibilità di Pascal risiedono anche nella capacità di non sottovalutare il potere della mente illuminata da Dio nel mondo: la sua mistica consiste dunque nel sovrapporre il mistero di Dio e l'agire della ragione, di scommettere ciecamente sul fatto che Dio, distante dal mondo, guidi per mano i giusti nel riformare la Chiesa e lo Stato, ecco perché la via teorizzata da Pascal, in una certa misura, è in grado di conciliare il tragismo di Barcos e l'idea politica di apertura di Arnauld. Se questa esplorazione sui rapporti ideologici fra Pascal e i massimi teorici del Giansenismo, che segue le linee guida del monumentale studio di Goldmann, può risultare sufficiente quantomeno unicamente per comprendere il profondo conflitto fra ideologia e condizione sociale, non ci resta che dedicare alcuni cenni al

rapporto ideologico profondo che lega Pascal e Racine, e inizieremo da alcuni frammenti dei *Pensées*:

La conduite de Dieu, qui dispose toutes choses avec douceur, est de mettre la religion dans l'esprit par les raisons et dans le coeur par la grâce, mais de la vouloir mettre dans l'esprit et dans le coeur par la force et par les menaces, ce n'est pas y mettre la religion mais la terreur. *Terrorem potius quam religionem.*

173-273 Si on soumet tout à la raison notre religion n'aura rien de mystérieux et de surnaturel.

Si on choque les principes de la raison notre religion sera absurde et ridicule.

174-270 Saint Augustin. La raison ne se soumettrait jamais si elle ne jugeait qu'il y a des occasions où elle se doit soumettre.

Il est donc juste qu'elle se soumette quand elle juge qu'elle se doit soumettre.²²⁴

Pascal qui cerca di estrarre dei principi *etici* generali dalla sua concezione mistica della ragione e del rapporto con Dio. La ragione è un dono di Dio ed è un segno della grazia, ne consegue che l'uomo in quanto tale ha in sé il seme della giustizia e della redenzione, nel momento in cui, agostinianamente, è dotato di ragione. Il rapporto mistico paradossale che c'è fra fede e ragione in Pascal intride di fatto la giustizia poetica dei drammi di Racine²²⁵, l'uomo, in quanto essere legato al mondo, rischia costantemente di peccare. Ne consegue che, conciliando con questa visione il sentimento di necessaria contrizione, cioè di rapporto autentico fra il peccato e il pentimento, Pascal veda nell'uomo un fondo essenziale di bontà che lo porta a pentirsi nel momento in cui da giusto che è, comprende il suo errore. *Se ci soffermiamo un attimo a riflettere su*

²²⁴PASCAL, 2004 pp. 192 e sgg.

²²⁵Cfr. GOLDMANN, 1969, p. 322 e sgg.

questi principi etici generali, notiamo subito che, come si spera sarà confermato dalla lettura del testo, *è il caso di Phèdre*: sarà infatti l'ammissione fondamentale della sua colpa –la colpa d'amore illegittima- a scatenare l'agnizione finale, e a dar luogo alla mesta catastrofe che chiude il dramma. Racine infatti - e avremo modo di argomentare la cosa fra poco- di fatto modellerà Phèdre sull'immagine, profondamente giansenista, del *giusto peccatore*: il giusto peccatore è colui che è già salvo, possiede già la grazia e dunque in quanto tale è innatamente vicino a Dio. Phèdre, come tutti i grandi protagonisti di Racine è tracciata con grande complessità: la sua anima è animata da sentimenti nobili, alti, che si ispirano alla *Grandeur* teorizzata dai teologi coevi²²⁶ una grandezza d'animo che l'avvicina ai modelli di comportamento più alti, e tuttavia è peccatrice. Questo *paradosso* ci svela con nettezza (e vedremo poi attraverso l'analisi del testo come la visione del mondo informa di fatto l'etica, la giustizia poetica del dramma) quanto il massimo fra tutti i caratteri di Racine incarni di fatto le contraddizioni morali sentite da Pascal, da Racine e probabilmente da molti giansenisti costretti a vivere nel mondo e a operare in un contesto culturale di cui non condividono le regole etiche, ella pecca, e sebbene i suoi motivi siano nobili grazie alla sua medesima nobiltà –la sua *grandeur*, sentimento di fierezza castale tipico della nobiltà togata²²⁷ -comprende di essere in errore. Non è difficile capire dunque in che misura uomini profondamente legati alla

226

227 Cfr. GOLDMANN, p. 176 e sgg.

cultura mondana ma anche intrisi di una morale trascendente di spessore, non potessero non avvertire profondamente questo conflitto ideologico nella loro quotidianità: se osserviamo la biografia di Pascal, appare evidente come egli abbia di fatto praticato ascetismo quotidiano pur rimanendo costantemente al fianco di Arnauld e Nicole alla corte di Luis XIV, e che la sua fede profonda nella redenzione dell'uomo potesse animare in modo robusto la missione intramondana che aveva intrapreso di riforma dello stato e della chiesa. La biografia di Racine è solo apparentemente piuttosto diversa: un umbratile uomo di teatro di estrazione borghese elevata al rango di *noblesse de robe* da due generazioni, che aveva completato la sua educazione retorica nel convento di Port-Royale e si esibiva in qualità di autore e teatrante alla corte di Luigi XIV, scriveva un teatro tragico per un pubblico che non condivideva la sua morale e che non capiva ormai gli scrupoli etici che lo legavano alla classe sociale dei vari Barcos, Arnauld, Nicole e Pascal; non meraviglia in questa prospettiva che il suo teatro incarni, massimamente in *Phèdre*, il conflitto etico che doveva condizionare lui come Pascal come molti giansenisti che, in conflitto col mondo, vivevano e operavano alla corte di Luis XIV.

2.2 Le contraddizioni di *Phèdre*

È arrivato il momento di prendere in considerazione l'ultimo testo in analisi in questa nostra ricerca. Si tratta di *Phèdre* l'opera tragica strutturata sulla base della peripezia, di Jean Racine. Il nostro compito sarà quello di riprendere l'interpretazione che ne ha dato Lucien Goldmann ne *Il dio nascosto*, date le premesse della nostra culturali e sociologiche che abbiamo ripreso, avendo tuttavia un orizzonte comparativo che ci permetta nel modo migliore di spiegare *l'evoluzione discorsiva* della tragedia.

Il primo punto dell'interpretazione di Goldmann è che c'è una grande differenza fra la *préface* di *Phèdre* e quella delle altre opere di Racine perché in quest'opera Racine cita esplicitamente la morale giansenista, guardandosi bene dal farlo nelle altre opere.²²⁸ Ciò avverrebbe esattamente perché la forma della peripezia, all'interno della drammaturgia, interverrebbe esattamente per adempiere alla medesima funzione, e cioè, esattamente come avviene ne *La vida es sueño quella di creare una sintesi di strutture ideologiche che altrimenti sarebbero assolutamente contraddittorie*. Esattamente come avviene con *La vida es sueño* infatti, in base a questa tesi, anche in *Phèdre*, la peripezia è strutturata, plasmata, per descrivere le conseguenze direttamente politiche dell'effetto della *crisi* dell'aristocrazia. Ma se è così, in cosa consiste lo sviluppo della forma tragica? Tale sviluppo consiste, dunque, essenzialmente in questo: man mano che, progressivamente, la “forza invisibile”

228

dell'assolutismo schiaccia la cultura aristocratica, diventa sempre più difficile per la forma della peripezia conciliare i poli opposti della propria struttura; cosa che risulta essere il suo compito essenziale in ambito moderno, a causa della scomparsa del Coro. Alla luce della visione tragica di Racine non è difficile individuare questa contraddizione. Phèdre, infatti, la riassume nella misura in cui si innamora di Hyppolite perché vede in lui l'unica persona in grado di condividere la sua visione nobile e aristocratica della realtà, ma sente profondamente il peccato di amare il figlio del Re. allegoricamente - secondo una allegoria che è più o meno inconscia- questa contraddizione amorosa simboleggia precisamente il sentimento contrastante sentito dai nobili in una fase così avanzata dello stato assoluto: il forte bisogno di identità culturale e di identità di classe si rispecchia nell'amore e nel sentimento di esclusivismo che Phèdre prova per Hyppolite, le conseguenze etiche di un tale sentimento non solo causano il finale contraddittorio della peripezia, ma si esplicano anche nel rapporto conflittuale che la classe aristocratica aveva con il nuovo ordine deciso dal sovrano: di cui è palese allegoria la trama politica, che vede Phèdre come esclusa dalla città in quanto straniera, un po' come isolati si sentivano i membri della classe di allora. A questa interpretazione, che è ormai storica e fa del retaggio de *Il Dio nascosto* possiamo aggiungere questa osservazione *quanto più la contraddizione fra ideali aristocratici e sovranità diventa stringente, tanto più la parte centrale della peripezia della tragedia romantica si allunga*, e ciò perché il

drammaturgo é costretto a disporre la forma della peripezia in modo tale da conciliare drammaturgia e ideologia, cultura e mimesi dell'azione *in un modo piú difficoltoso di quanto non avviene in Calderón*, e infinitamente piú difficoltoso di quanto avvenga nella tragedia antica.

Andiamo a verificarlo subito.

La prima

osservazione che dobbiamo fare è che, esattamente all'opposto dell'opera Calderóniana, in cui tutta la prima parte, l'azione era ridotta a zero e tutti gli elementi erano presentati in tutto il loro peso simbolico, paradigmatico; per converso, Trama amorosa e teatro politico nella *Phèdre si intrecciano da subito* e, per mostrare come, rispetto a *La vida es sueño* Racine abbia apportato delle innovazioni drammaturgiche importanti che ci consentiranno di individuare lo sviluppo discorsivo della tragedia, la prospettiva di questo intreccio è la migliore: l'innovazione principale traspare esattamente dal doppio valore che assume l'opera, quella di storia di amore negato e di allegoria politica. in altri termini: *anche se é meno evidente*. esattamente come accade ai caratteri de *La vida es Sueno* il personaggio di *Phèdre* ha un valore simbolico e una componente strutturale-attanziale che si sovrappongono. Il valore allegorico-simbolico piú o meno inconscio - che sia stato cioè attribuito coscientemente o meno dalla penna di Racine- è infatti in Racine *sacrificato* all'interno della struttura della peripezia proprio perché il personaggio ha il compito di essere una importante forma allegorica in un contesto dove questo è piú difficile. Ciò si evince chiaramente verso un *realismo psicologico* maggiore. L'opera

inizia con una rapida presentazione delle cose, che dura meno di 300 versi. Già qui si può evincere la grande differenza fra il modo in cui Calderón distribuisce il suo materiale drammaturgico e il modo in cui lo fa Racine, la prima -breve- macrosequenza, principia con le celeberrime parole con cui Hyppolite si congeda da Terzene:

HyppoliteLe dessein en est pris : je pars, cher Théràmène,
Et quitte le séjour de l'aimable Trézène.
Dans le doute mortel dont je suis agité,
Je commence à rougir de mon oisiveté.
Depuis plus de six mois éloigné de mon père,
J'ignore le destin d'une tête si chère ;
J'ignore jusqu'aux lieux qui le peuvent cacher.²²⁹

Non avremo modo di tornare molto sul senso simbolico del personaggio di Hyppolite, che pure c'è, nella sua purezza estrema simboleggia una perfezione morale che lo eleva alla dignità dell'amore per la regina. Notiamo piuttosto un'altra cosa: questo valore simbolico non è sbandierato in grandi monologhi che-pur presenti nell'opera- sono assolutamente distribuiti in modo uniforme in tutte e tre le macrosequenze della peripezia. Infatti il valore simbolico del personaggio di Hyppolite è comunicato in modo infinitamente più verisimile rispetto ai tipi di Calderón, così come Phèdre: l'unica spia di tale valore, in queste prime battute, deriva unicamente dal contesto e

²²⁹ RACINE (1993) vv. 1-7

dalle implicite intenzioni del personaggio, ovvero la volontà di fuggire dalla città, non solo e non tanto per ritrovare il padre ma, come rivela il seguito della storia, per fuggire dal peccato. Questa innovazione drammaturgica-una più accurata mimesi dell'azione- avrà nel personaggio della regina, deflagranti effetti sulla peripezia, come vedremo subito. Proseguiamo:

Hippolyte Aimeriez-vous, seigneur ? Ami, qu'oses-tu dire ?

Toi qui connais mon cœur depuis que je respire,

Des sentiments d'un cœur si fier, si dédaigneux,

Peux-tu me demander le désaveu honteux ?

C'est peu qu'avec son lait une mère amazone

M'a fait sucer encor cet orgueil qui t'étonne ;

Dans un âge plus mûr moi-même parvenu,

Je me suis applaudi quand je me suis connu.

[...]

Quand même ma fierté pourrait s'être adoucie,

Aurais-je pour vainqueur dû choisir Aricie ?

Théramène:

Ah, seigneur ! si votre heure est une fois marquée,

Le ciel de nos raisons ne sait point s'informer.

Thésée ouvre vos yeux, en voulant les fermer ;

Et sa haine irritant une flamme rebelle,

Prête à son ennemi une grâce nouvelle.

Enfin d'un chaste amour pourquoi vous effrayer ?

Hippolyte

Théramène, je pars, et vais chercher mon père.

Théramène

Ne verrez-vous point Phèdre avant que de partir,

Seigneur ?

Hippolyte

Seigneur ? C'est mon dessein : tu peux l'en avertir.

Voyons-la, puisque ainsi mon devoir me l'ordonne.

Mais quel nouveau malheur trouble sa chère CEnone ?²³⁰

In questi primi 140 versi infatti è cogente la forma opposta attraverso la quale Racine presenta il materiale rispetto a Calderón: comprendiamo la reale ragione che spinge Hyppolite a fuggire, la paura del suo amore, ma Théràmène è "unico in grado di svelarcela, attraverso quasi un procedimento maieutico che egli compie sul principe: nei monologhi principali de *La vida es sueño* anche laddove il senso è spesso alluso, inespresso, il ruolo simbolico e politico è sempre manifestato con mezzi poetici molto forti: qui invece l'allusione è veicolata attraverso la psicologia del personaggio, il quale ammette solo tardivamente l'amore colpevole per Aricie, vietato dal padre perché la giovane è rampolla di un'altra stirpe. Si noti dunque com'è diverso l'impianto drammatico della presentazione: in questo dialogo capiamo sì tutto ciò che c'è da capire sul personaggio, ma, non potendo più scindere allegoria e dramma, ideologia e mimesi dell'azione, i due piani sono sovrapposti e inscindibili, è esattamente questo, *come vedremo subito di seguito a rappresentare la ragione per cui è impossibile rintracciare alcun ordine aristotelico all'interno del dramma di Racine*: a questo stadio della cultura assolutista è difficilissimo per il poeta tenere insieme, in un'azione compatta una forma etica che si scontra con la dura realtà sociale. Vediamo di seguito come Racine prova a farlo e, nonostante le difficoltà, più aspre, rispetto a Calderón, ancora vi riesce.

Phèdre

N'allons point plus avant, demeurons, chère CEnone.

Je ne me soutiens plus ; ma force m'abandonne :

²³⁰ RACINE1995 p.12-18,

Mes yeux sont éblouis du jour que je revoi,
Et mes genoux tremblants se dérobent sous moi.
Hélas !

(Elle s'assied.)

Oenone

Hélas ! Dieux tout-puissants, que nos pleurs vous apaisent !

Phèdre

Que ces vains ornements, que ces voiles me pèsent !
Quelle importune main, en formant tous ces nœuds,
A pris soin sur mon front d'assembler mes cheveux ?
Tout m'afflige, et me nuit, et conspire à me nuire.

Oenone

Comme on voit tous ses vœux l'un l'autre se détruire !
Vous-même, condamnant vos injustes desseins,
Tantôt à vous parer vous excitiez nos mains ;

[...]

Phèdre

Noble et brillant auteur d'une triste famille,
Toi dont ma mère osait se vanter d'être fille,
Qui peut-être rougis du trouble où tu me vois,
Soleil, je te viens voir pour la dernière fois !

Oenone

Quoi ! vous ne perdrez point cette cruelle envie ?
Vous verrai-je toujours, renonçant à la vie,
Faire de votre mort les funestes apprêts ?

Phèdre

Dieux ! que ne suis-je assise à l'ombre des forêts !
Quand pourrai-je, au travers d'une noble poussière,
Suivre de l'œil un char fuyant dans la carrière ?

[...]

E infine la rivelazione:

Phèdre

J'aime... Qui ? Tu connais ce fils de l'Amazone,
Ce prince si longtemps par moi-même opprimé...

Œenone

Hippolyte ? Grands dieux !²³¹

Questi sono i primissimi dialoghi fra Phèdre e la sua confidente e notiamo subito che il meccanismo è uguale al dialogo precedente: un personaggio che nega, tende all'introspezione e così facendo implicitamente cela il significato allegorico che ha e, per converso un confidente che ha il compito di tirarlo fuori; certo, la funzione del personaggio di Œenone sarà anche quella di una sorta di Mefistofele *ante-litteram*, che compirà delle azioni disdicevoli per cercare Phèdre di far raggiungere il potere, la regina che, lo vedremo, in forma progressivamente sempre più forte, sente la contraddizione fra i suoi desideri ed un'alta concezione morale di sé (chiaro riferimento alla *grandeur* dei Giansenisti alla corte di re Louis). Ma il nostro compito è decifrare le innovazioni formali, quindi veniamo subito al punto: *a partire dal verso finale comincia, di fatto, la seconda delle tre macrosequenze in cui abbiamo diviso la struttura della peripezia*: “Puisque Venus le Veut, de ce sang deplorable/ Je péris la dernière et la plus miserable.” Possiamo affermare che questa è già una innovazione cruciale: se con un po' di audacia ermeneutica possiamo interpretare tutto il dialogo fra Œenone e Phèdre come un riferimento velato alla situazione politica della nobiltà

²³¹ RACINE (1995 pp. 23-29,

togata (Phèdre è progressivamente emarginata dal potere perché è, come sua sorella Arianna, di discendenza minoica, così come i giansenisti avvertivano di provenire da una condizione culturale ormai passata), è con questa serie di battute che inizia la fase della peripezia *segnata dalla contraddizione*: Venus, la dea Venere, è infatti il simbolo all'interno dell'opera del desiderio di Phèdre, ma questo desiderio è profondamente intrecciato con il rapporto paradossale con il Sole, in sentimento della stirpe nobile che può da un lato, accettare di rivolgere le proprie attenzioni sentimentali ad una persona nobile come Ippolito e segnata tuttavia dall'onta della natura illegittima del trasporto. Sotto questa luce è dunque evidente, come nella nostra lettura potrà risultare, che mentre ne *La vida es Sueno* c'è una suddivisione aristotelica abbastanza precisa fra il momento della presentazione, tutto concentrato nel primo atto, lo sviluppo drammatico tutto nel secondo atto e la conclusione nel terzo, qui, invece, *l'accuratezza drammaturgica con cui viene ritratta Phèdre è esattamente il mezzo con il quale il drammaturgo può esprimere in modo migliore la contraddizione, ed è il nucleo semantico profondo della peripezia*. Il percorso che va dalla tragedia antica alla tragedia moderna è dunque un percorso che va dalla *ideologia* alla *psicologia* e poiché anche Phèdre esprime lo stesso stato culturale di paradosso, Racine *userà tutti gli strumenti della mimesi psicologica per rappresentarlo*:

Phèdre

Mon mal vient de plus loin. À peine au fils d'Égée
Sous les lois de l'hymen je m'étais engagée,
Mon repos, mon bonheur semblait être affermi ;
Athènes me montra mon superbe ennemi :

Je le vis, je rougis, je pâlis à sa vue ;
Un trouble s'éleva dans mon âme éperdue ;
Mes yeux ne voyaient plus, je ne pouvais parler ;
Je sentis tout mon corps et transir et brûler :
Je reconnus Vénus et ses feux redoutables,
D'un sang qu'elle poursuit tourments inévitables !
Par des vœux assidus je crus les détourner :
Je lui bâtis un temple, et pris soin de l'orner ;
[...]
J'adorais Hippolyte ; et, le voyant sans cesse,
Même au pied des autels que je faisais fumer,
J'offrais tout à ce dieu que je n'osais nommer.
Je l'évitais partout. Ô comble de misère !
Mes yeux le retrouvaient dans les traits de son père.
Contre moi-même enfin j'osai me révolter :
[...]

Je n'ai pu soutenir tes larmes, tes combats ²³²[...]

In questa fase siamo ancora nel primo atto eppure già ci troviamo *d'emblé* in piena condizione di conflitto, la cosa, poi, si acuirà, sempre più, in vari passaggi più o meno complessi del dramma, che vedremo con ordine. Quel che è importante notare ai fini del nostro lavoro è quanto segue: il fatto che Phédre menzioni Venere e il sole implica che, tramite la definizione della psicologia del personaggio, Racine introietti una conciliazione di poli opposti, che in Calderón era scissa in due caratteri diversi, nella psiche di un unico personaggio, ciò gli consente un elasticità e un aleatorietà maggiore nel gestire il suo portato simbolico e politico del carattere e la densità del

232

teatro politico si perde dunque nella struttura della psiche; se facciamo delle mere osservazioni quantitative, in oltre, notiamo che la parte introduttiva dei due poli in conflitto - la prima macrosequenza-, ne *La vida es sueno* consta di 890 versi, in cui l'azione era azzerata e il concetto era amplificato – si tratta di quasi un terzo del dramma – nella *Phèdre* consta di soli 300 versi, a fronte di un dramma che ne conta poco più di 1600, é, insomma, un quinto dell'opera. Proseguendo nella nostra lettura non potremo far altro che notare che nella *seconda macrosequenza, precisamente tale conflitto simbolico*, fra Venere e Sole, fra amore e *gloire*, non solo rappresenterà l'asse portante del dramma ma, attraverso una sorta, per così dire, di *stratégie du gonflement*, estenderà assai lo spazio formale delle sottotrame e mostrerà chiaramente questo assunto: *lo scontro fra la legittimità naturale del Principe e il machiavellismo incipente* contro cui si opponevano i gesuite era molto più *facilmente* gestibile, in una peripezia *dello scontro fra l'idea di uno stato burocratizzato, secolarizzato e la morale religiosa di origine cristiana*, di cui i giansenisti si fanno ancora portatori. Vediamo questa *stratégie du gonflement* all'opera, nel secondo atto, Phèdre, raggiunge un livello di complessità drammatica tale da fingere di essere innamorata del Re suo marito, e non di Hippolyte, e cerca di persuadere quest'ultimo che i suoi incipienti sospetti su di lei sono infondati:

Oui, Prince, je languis, je brûle pour Thésée.
Je l'aime, non point tel que l'ont vu les enfers,
Volage adorateur de mille objets divers,
Qui va du dieu des morts déshonorer la couche,
Mais fidèle, mais fier, et même un peu farouche,
Charmant, jeune, traînant tous les coeurs après soi,

Tel qu'on dépeint nos dieux, ou tel que je vous voi. Il avait votre port, vos
yeux, votre langage,
Cette noble pudeur colorait son visage,
Lorsque de notre Crète il traversa les flots,
Digne sujet des vœux des filles de Minos.
Que faisiez-vous alors ? Pourquoi, sans Hippolyte,
Des héros de la Grèce assembla-t-il l'élite ?
Pourquoi, trop jeune encor, ne pûtes-vous alors
Entrer dans le vaisseau qui le mit sur nos bords²³³

Ma subito dopo, non appena Hyppolite esce di scena, si rivela la vera condizione spirituale del personaggio: Phédre é terrorizzata, sadi essere in pericolo e di essere scoperta. Si sta delineando con chiarezza l'opposizione fondamentale fra il protagonista e il resto del mondo, che è il vero leitmotiv dell'intero dramma, é proprio grazie a questa opposizione fra personaggio principale e sfondo -mondo etico- che permette al dilemma di Phédre di *allungare* la parte centrale della peripezia. Spieghiamoci meglio: le sottotrame dell'opera, al contrario di quel che accade ne *la vida es sueno* dipendono dal destino del personaggio principale in modo molto meno evidente e molto meno forte sintatticamente di quanto non avvenga nell'opera di Calderón: e ciò proprio perché la forte densità paradigmatica dell'asse principale, nel dramma caderoniano, é schiacciante rispetto alla struttura lineare del racconto. Qui invece è l'opposto: in *Phédre*, molto dello spazio drammaturgico viene occupato dalle sottotrame, essenzialmente prima la storia d'amore fra Aricie e Hyppolite, e dall'altro la drammatica

²³³RACINE p. 1995p.38

vicenda di Thésée. Nonostante questa sproporzione la struttura della peripezia dipende ancora dall'agire di Phédre, e ciò semplicemente perché sarà proprio la volontà di Phédre a completare, come vedremo, il senso di tutta la vicenda, secondo uno schema di compromesso che abbiamo già visto in Calderón. Sia assottigliando il suo spessore allegorico, che allungandosi sul piano sintattico, la forma della peripezia si proietta sempre più verso la modernità e rende ancora più difficile la sua opera di conciliazione, che è conciliazione sia sociosimbolica che psicologica, il lunghissimo monologo di Phédre, già alla fine di questo secondo atto ha esattamente questa funzione dilatoria e, sempre alla scoperta della psiche e della *mauvaise foi*, proietta i suoi spettatori verso un finale catastrofico:

Ma lâche complaisance ait nourri le poison.
Objet infortuné des vengeances célestes,
Je m'abhorre encor plus que tu ne me détestes.
Les dieux m'en sont témoins, ces dieux qui dans mon flanc
Ont allumé le feu fatal à tout mon sang ;
Ces dieux qui se sont fait une gloire cruelle
De séduire le coeur d'une faible mortelle.
Toi-même en ton esprit rapelle le passé. [...]
C'est peu de t'avoir fui, cruel, je t'ai chassé:
J'ai voulu te paraître odieuse, inhumaine,
Pour mieux te résister, j'ai recherché ta haine.
De quoi m'ont profité mes inutiles soins ?²³⁴

Ancora ritroviamo l'oscillare fra due principi ideologici: amore (cioè l'apertura al mondo, vedi la posizione di Nicole e Arnauld) e gloria (cioè

234

chiusura ideologica, la cui radicalizzazione non può essere che l'elitismo di Barcos). Ciò non di meno é qui evidente in pratica quello che affermavamo solo in teoria: sia l'amore di Aricie e Hyppolite che la tragedia di Thésée dipendono da se Phédre sceglierà l'uno o l'altra. Facendo da sponda alle sotto trame, in questa luce, il monologismo di Phédre ha una fortissima funzione periairetica, di proiezione in avanti della vicenda: i dialoghi dei personaggi espongono la trama, ma é il conflitto interiore del personaggio “superiore per eccellenza” che li risolve. Continuiamo e passiamo direttamente al terzo atto:

Phédre Vous mourez ? Juste ciel ! qu'ai-je fait aujourd'hui !
Mon époux va paraître, et son fils avec lui !
Je verrai le témoin de ma flamme adultère
Observer de quel front j'ose aborder son père,
Le cœur gros de soupirs qu'il n'a point écoutés,
L'œil humide de pleurs par l'ingrat rebutés !
Penses-tu que, sensible à l'honneur de Thésée,
Il lui cache l'ardeur dont je suis embrasée ?
Laissera-t-il trahir et son père et son roi ?
Pourra-t-il contenir l'horreur qu'il a pour moi ?
Il se tairait en vain : je sais mes perfidies,
C'enone, et ne suis point de ces femmes hardies
Qui, goûtant dans le crime une tranquille paix,
Ont su se faire un front qui ne rougit jamais.
Je connais mes fureurs, je les rappelle toutes :
Il me semble déjà que ces murs, que ces voûtes
Vont prendre la parole, et prêts à m'accuser (...) ²³⁵

²³⁵ RACINE, 2004, pp 176

Se si contestualizza bene questo monologo si comprende bene quello che intende Hegel quando parla della individualità come perno etico del carattere moderno, a discapito: in questo monologo, a discapito dell'innocenza dei personaggi nei drammi antichi: qui non c'è traccia né di simbolismo né di metafora, eppure è proprio all'ambiguità fra metafora e mimesi del reale, dovuta proprio al venir meno del coro che separava ideologia e realtà drammaturgica, che il carattere può slittare agilmente dal piano di simbolo a quello di attante; e grazie a questa ambiguità la paura di Phèdre di essere scoperta agli occhi del Re per colpa di Hyppolite, *da un lato* ci proietta verso la fine, dilazionandola ulteriormente rispetto a una tragedia più regolare come *La vida es sueño*, e *dall'altro lato* ci informa ancora che il finale, la catastrofe, deriverà proprio dalla scelta che il personaggio farà fra la paura e l'isolamento da una parte e i suoi principi etici dall'altro lato. Altro esempio di quella che spitzerianamente abbiamo deciso di chiamare strategie du gounflement è il seguente monologo, del quarto atto:

Phèdre

Ils ne se verront plus. Ils s'aimeront toujours !

Au moment que je parle, ah, mortelle pensée !

Ils bravent la fureur d'une amante insensée !

Malgré ce même exil qui va les écarter,

Ils font mille serments de ne se point quitter...

Non, je ne puis souffrir un bonheur qui m'outrage ;

Enone, prends pitié de ma jalouse rage.

Il faut perdre Aricie ; il faut de mon époux

Contre un sang odieux réveiller le courroux :

Qu'il ne se borne pas à des peines légères !
Le crime de la sœur passe celui des frères.
Dans mes jaloux transports je le veux implorer.
Que fais-je ? où ma raison se va-t-elle égarer ?
Moi jalouse ! et Thésée est celui que j'implore !
Mon époux est vivant, et moi je brûle encore !
Pour qui ? quel est le cœur où prétendent mes vœux ?

[...]

Phèdre Qu'entends-je ! quels conseils ose-t-on me donner ?

Ainsi donc jusqu'au bout tu veux m'empoisonner,
Malheureuse ! voilà comme tu m'as perdue ;
Au jour que je fuyais c'est toi qui m'as rendue.
Tes prières m'ont fait oublier mon devoir ;
J'évitais Hippolyte, et tu me l'as fait voir.
De quoi te chargeais-tu ? pourquoi ta bouche impie
A-t-elle, en l'accusant, osé noircir sa vie ?
Il en mourra peut-être, et d'un père insensé
Le sacrilège vœu peut-être est exaucé.
Je ne t'écoute plus. Va-t'en, monstre exécration ;
Va, laisse-moi le soin de mon sort déplorable.
Puisse le juste ciel dignement te payer !
Et puisse ton supplice à jamais effrayer
Tous ceux qui, comme toi, par de lâches adresses,
Des princes malheureux nourrissent les faiblesses,
Les poussent au penchant où leur cœur est enclin,
Et leur osent du crime aplanir le chemin !
Détestables flatteurs, présent le plus funeste
Que puisse faire aux rois la colère céleste !²³⁶

In questo scambio fra Phèdre e la confidente ci sono molte cose da osservare: si tratta del momento di disinganno della regina, in cui ella scopre che il principe è innamorato della giovane Aricie: secondo un

²³⁶RACINE, 2004 p. 158

meccanismo psicologico che sembrerebbe essere impossibile all'interno della tragedia antica, dominata dalla forma della rappresentazione ideologica, qui Phèdre sconfessa le tentazioni di prevaricazione che, nel corso del secondo e nel terzo atto l'avevano portata a dare credito e Oenone; questo momento é, senza dubbio, di grande importanza: perché i due poli ideologici entro cui si dibatte la psiche di Phèdre, la gloria della sua stirpe e l'amore per la purezza di Hyppolite non possono più coesistere; ciò da un lato la porta a spingere indirettamente Oenone al suicidio, e dall'altro la porterà a completare il finale analitico della tragedia, nel monologo successivo, infatti, è possibile constatare come, a mano a mano, la profondità psicologica viene meno e l'ideologia prende il sopravvento; sarà proprio il peso allegorico, ideologico, che questa figura tragica tutt'ora ha a permettere la terza fase della peripezia, come mostreremo di seguito. Per il momento, soffermiamoci sulla trasformazione. In nessuna delle porzioni di testo, fra quelle che abbiamo analizzato fin ora, compaiono tanti riferimenti alla parola *gloire* come in questo dialogo alla fine del quarto atto: è un chiaro segno che la contraddittoria personalità di Phèdre sta definitivamente avvicinandosi verso uno dei due poli su cui oscilla la sua psicomachia: la nobiltà dello spirito è più forte della mondanità, i valori aristocratici, nonostante la vicenda della cultura feudale a questa altezza cronologica sia ormai dissolta, stanno per avere la meglio. É dunque il momento di riprendere in mano le quantità strutturali che stiamo tenendo d'occhio. Nella *Vida es sueno*, un'opera nella quale la problematicità dello stato assolutista è ancora

incipiente la sezione dedicata al conflitto ideologico era, lo abbiamo visto, più o meno pari alla prima sequenza, e cioè di circa 780 versi. La retorica spesa per enfatizzare i caratteri che costituiscono il centro simbolico del dramma, costituiscono il grosso dell'inizio e della fine dell'opera, mentre il conflitto drammaturgico è relegato in questi versi. Il paragone fra questi dati e la distribuzione del materiale drammaturgico di Phédre ci sembra la definitiva obiezione alla nozione szondiana di indefinibilità del tragico, da collocare a suggello del ragionamento che abbiamo svolto per tutte le fasi della tragedia, dal dramma antico al dramma moderno: in assenza di un coro che delinea finzione e realtà, mimesi e ideologia, con il progredire della lunga crisi sociopolitica che attraversò l'era dell'assolutismo, quanto più la crisi dell'aristocrazia diventa forte e stringente, tanto più la necessità di rappresentare accuratamente la psicologia dei personaggi diventa un'esigenza storica, dovuta al progressivo venir meno del loro peso simbolico: questa tendenza implica un allungamento della struttura ideologicamente strutturata e compatta della peripezia, che diviene più 'lasca'. Dai 780 versi del dramma Calderóniano su 3020 di dramma, ai 1250 versi con cui viene rappresentata la contraddizione ideologica dei giansenisti all'interno di Phédre, su un dramma di poco più di 1600 versi. La proporzione rende icasticamente quanto, in assenza del Coro - in assenza cioè di una barriera che distingue mimesi dell'azione e ideologia - la peripezia in quanto struttura drammaturgica subisce un fortissimo stress dovuto all'inasprirsi del rapporto fra la realtà che metaforicamente rappresenta e il contesto in cui effettivamente si sviluppa. È esattamente

questo processo stilistico che porta il dramma antico ad adattarsi alla modernità. A ulteriore riprova di questa tesi possiamo ora analizzare il finale catastrofico che, nella migliore delle tradizioni della tragedia dai tempi di Edipo, si basa sulla scoperta di una verità superiore. Abbiamo fin ora evidenziato come, però questa verità superiore non sia in realtà indecifrabile, ma sia ideologia: sia cioè la capacità di trovare un compromesso alle contraddizioni ideologiche del drammaturgo, in questi termini è fondamentale tenere presente il fatto che lo slancio proairetico della personalità di Phédre - fondi ex-post, il suo ruolo strutturale all'interno della forma chiusa della peripezia: in sostanza il finale pone un freno alla contraddizione: è ben inteso, un freno provvisorio perché, col proseguire della crisi dello stato autoritario sarà sempre più difficile per la peripezia avere questo ruolo di “contenimento” delle contraddizioni; tuttavia esso rimane un momento nel processo simbolico di mutazione dello stato. Andiamo ad analizzare anche l'ultimo stralcio della *Phédre*. Quantomeno dal verso numero 1995 - cioè da quando Phédre decide di redimersi - fino alla fine c'è, di fatto, la conclusione del dramma. Se concordiamo con l'interpretazione allegorica dell'opera, a prescindere da quanto mimesi e senso si distribuiscano in misura diseguale per segnalare tale chiave interpretativa nel testo, ciò non dimeno dobbiamo interpretare anche questo finale come un completamento di tale significato allegorico. Se Phédre è il simbolo, conscio o inconscio, del ceto aristocratico emarginato dal potere politico, dobbiamo concludere che Thésée sia un riferimento simbolico dell' monarca, Luis XIV. Se così è comprendiamo a

pieno in che modo l'ultima parte della peripezia, che si concentra tutta nel quinto atto, per poco più di trecento versi. Vari sono i personaggi che cercano di portare Thésée al disinganno: Hyppolite si è suicidato perché non sostiene l'onta dell'accusa paterna, interviene Aricie, che si tace all'ultimo nel rivelare il suicidio del suo amato, a causa di una promessa a lui fatta all'inizio dell'atto precedente: alla fine, dopo una climax, arriva la rivelazione. Sulla base di questa rivelazione la catastrofe non si manifesterebbe, però, nel suo pieno significato simbolico se non fosse per Phèdre:

Phèdre Dejà je vois plus qu'a travers une
nuage Et le ciel, et l'epoux que ma presance
outrage;

et la mort, à mes yeux derobent la clarté,

Rend au jour qu'ils souillaient, toute sa poureté²³⁷

Con le sue ultime parole Phèdre, giocando anche con la notoria opposizione semantica luce-ombra²³⁸ *completa l'allegoria*, e in modo perfettamente identico a *La vida es sueño*, completa l'orizzonte di senso definito dalla peripezia, affermando che è stata lei, sebbene, indirettamente, ad ammazzare Hyppolite, creando un compromesso tra il rigorismo morale elitista di Barcos e la mondanità cui tendono Arnauld e Nicole: con la differenza che, rispetto a Calderón che lo stress cui è sottoposta la peripezia non gli permette di farlo se non

²³⁷Ivi p. 69

²³⁸Cfr. BARTHES, 2014.

dopo un lungo lamento, che corrisponde al divario fra gli ideali morali dell'aristocrazia, che vorrebbe mantenersi pura, e la realtà etica in cui tanti nobili togati come Racine ritrovavano. Tuttavia per il nostro discorso comparativo un'ulteriore osservazione è importante: sei infatti la distribuzione del materiale formale è cruciale per tracciare l'evoluzione della tragedia moderna, lo è altrettanto la constatazione che il realismo-senza dare a questo termine alcun tipo di enfasi- è esattamente il motore che porta all'evoluzione del dramma: siamo lontanissimi dalla psicologia svuotata di reale autonomia della tragedia antica, e tuttavia è proprio il sovrapporsi fra realtà e finzione ad essere il motore dell'evoluzione, e che rende, per di più, la peripezia il vero dramma da studiare per spiegare come evolve la tragedia. Spieghiamoci meglio: così come avviene nell'economia interna dei drammi Calderóniani, anche nei drammi raciniani la peripezia incarna una contraddizione etica che si riscontra nella giustizia poetica delle altre opere: come ha verificato Goldmann, infatti, ci sono alcuni drammi che tendono più a rappresentare per allegoria il rigore morale degli aristocratici (si vedano ad esempio *Andromaque* e *Britannicus*) ci sono altri drammi, invece, esprimono la necessità di aprirsi di più al mondo (*Athalie*, *Berénice*). A prescindere dal contesto sociale, e dalle differenti fasi dell'assolutismo, cosa è cambiato nei drammi “non tragici” di Racine rispetto alla forma della giustizia poetica dei drammi Calderóniani? Ciò che è cambiato è esattamente il maggior realismo, il fatto cioè che le contrapposizioni assiologiche e ideologiche sono più

sfumate e meno individuabili, per quanto rintracciabili. Questo perché anche i drammi, così come le tragedie basate sulla peripezia, partecipano di una progressiva tendenza al realismo psicologico a mano a mano che le illusioni dell'ideologia aristocratica sfumano. Viceversa, tuttavia, la peripezia è l'unica forma che ha bisogno, per tenere insieme la sua forma, di integrare con delle componenti ideologiche quella totalità unitaria, piena che con la scomparsa era venuta a mancare. In base al disegno di Lukàcs, il passaggio al dramma basato sulla psicologia avviene precisamente quando questa propulsione compensativa, di compromesso, assente nei drammi non specificatamente “tragici”, viene meno. Per capire a pieno questo andamento discorsivo che porta la sempre più accurata stilizzazione del dramma ad una stilizzazione sempre maggiore, al punto da non rendere possibile il compromesso, basta confrontare i finali de *La vida es sueno* e di *Phèdre*: nel caso del primo dramma non c'è una chiara subordinazione dell'ideologia sulla drammaturgia, dato che il principe si trasforma per il solo fatto che ha conquistato il posto che gli spetta, per converso sebbene il peso paradigmatico del personaggio di Phèdre sia nel complesso di tutto il dramma assai minore, è solo attraverso la “rivelazione” finale che la regina può dare rilievo al significato allegorico dei suoi lamenti e dare senso alla loro proairesis, lo slancio narrativo, simbolico, cui costantemente si sottopongono. Venuto meno questo slancio narrativo, compensativo, verrebbe meno anche la ragione fondamentale per cui sia necessario distinguere fra

peripezia e dramma, intendendo la prima come l'unica forma in cui il drammaturgo può *evitare* di scegliere fra gli aspetti paradossali e in contrasto della propria ideologia. Il dramma moderno sarebbe allora, per Lukàcs, il dramma che *deriva* dalla tragedia perché non soffre più della contrapposizione fra la realtà sociale e tale ideologia.

CONCLUSIONI

II.I La forma tragica e l'aprirsi del pensiero europeo verso il moderno

È la forma stessa della tragedia che racconta, se interpretata attraverso i riferimenti critici appropriati, l'avventura del pensiero medievale addentrarsi sempre di più nella modernità.

Quel che si evince dal nostro percorso critico è per l'appunto che la tragedia era moderna parte dalla forma ideologicamente rigida, formalmente *estremamente* rigorosa della tragedia antica e la trasforma in uno strumento critico in grado di mettere in discussione i fondamenti politici, ma anche i fondamenti filosofici e culturali del da cui proviene. La progressiva stilizzazione della tragedia, sempre più incline al realismo psicologico, sempre meno incline alla ideologia, è già di per sé uno strumento incredibile per osservare il lento venir meno dei pregiudizi culturali dei suoi autori, ma anche dei pensatori cui si ispirano, che siano essi, per lo più pensatori politici, come è il caso di Calderón, o teologi *strictu sensu* come nel caso di Racine.

Fatto sta che per definire al meglio la forma della peripezia propria de *La vida es sueño* e di *Phèdre*, abbiamo dovuto fare ricorso alla dialettica interna fra pensieri fra loro affini, ma che pur essendo di per sé parte dello stesso *milieu* culturale *si contraddicono fra di loro nella misura in cui si aprono al moderno*. Mariana contraddice Quevedo per la sua visione più moderna e meno autoritaria della sovranità, secondo un criterio di spinte e contropunte per cui è necessario reagire all'autoritarismo; allo

stesso modo Arnaud contraddice Barcos nella misura in cui ritiene che bisogna aprirsi al mondo e alla vita politica e culturale della società secolarizzata e ormai realizzata della monarchia assoluta. È vero che abbiamo mostrato come la funzione della forma tragica sia quella di offrire un compromesso, una mediazione (come sempre avviene nella teoria dei generi di Lukàcs) fra le forme viventi del pensiero. Purtuttavia: il venir meno progressivo del senso di necessità che è consustanziale alla tragedia, di quell'incalzare che, alla fine, porta alla tipica conclusione basata sul rovesciamento, basata sul precipitare di eventi e fatti, tale venir meno è per l'appunto il venir meno di questa ideologia, della solidità culturale di questi gruppi filo aristocratici, che sembrano quasi schiantarsi verso un moderno che risulta più indistinto, meno certo, più aperto ad incertezze ideologiche e meno radicato in fondamenti culturali profondi.

La storia stilistico-discorsiva della tragedia, in quanto genere letterario, è prima di tutto la storia del dissolversi di questo pensiero, il pensiero conservatore di un'era che non poteva essere più simile a cui la cultura tragica si radicava.

Forse nessun altro genere, proprio a causa della lentezza con cui muta, della pesantezza e della rigidità con cui viene stilizzato nel moderno, mostra meglio della tragedia quanto storia delle idee e

storia delle forme si compenetrino, come suggerisce, del resto, la stessa radice etimologica greca di “idea”.

Una tale presa di consapevolezza si spera possa essere la migliore testimonianza di quanto storia delle forme e storia della cultura siano consustanziali e che una storia letteraria che si basi solo sull'esangue retorica priva di contesto ha poche *chances* di riuscita almeno quante ne ha una storia delle idee che, in ambito letterario, trascuri gli aspetti stilistici per pensare ai testi come sole e semplici negoziazioni fra contesti culturali differenti. Il dibattito critico del secondo Novecento ci sembra pervaso da questo conflitto: ad una fase strutturalista e post-strutturalista che è terminata a causa della miopia per cui la spiegazione della struttura interna di un testo è bastevole alla comprensione del testo stesso, è seguita una fase in cui gli studi culturali hanno troppo spesso tralasciato le peculiarità linguistiche della loro disciplina di riferimento.²³⁹

Il metodo di Lukàcs, che invece combina forma e contenuti, vede lucidamente quanto la prima trasformi i secondi e quanto questi ultimi siano necessari a interpretare il primo, con la sua visione molto moderna della cultura stessa in quanto forma di vita, può essere un buon punto di equilibrio fra queste due

²³⁹Cfr. Strier, Richard, (2002)

visioni e una chiave di volta per dare un significato a forme e idee.

II.I Sull'evoluzione del dramma moderno

Alla fine del nostro percorso possiamo tranquillamente individuare alcuni principi stilistici essenziali che caratterizzano l'evoluzione della tragedia; il loro mero elenco e la loro descrizione tecnica, con il riferimento alle analisi precedentemente effettuate, non può che essere la miglior risposta alla nozione di *indefinibilità del tragico*, che qui abbiamo cercato di contestare. La loro descrizione può essere anche la premessa, del resto per una storia più completa dell'evoluzione di questa forma: è ovvio infatti che - e non poteva essere altrimenti - questa evoluzione è incompleta. Innanzitutto una storia che ambirebbe a tracciare in modo completo il modo in cui si adatta la tragedia all'epoca moderna, non potrebbe non tenere in considerazione i due analoghi coevi di Calderón e di Racine, cioè Pierre Corneille e Lope de Vega, ma dovrebbe anche collegare convincentemente la tragedia a quello che Lukàcs chiama il “dramma borghese” cioè il dramma della soggettività assoluta da e priva di interferenze ideologiche. Proprio in questa prospettiva

ripercorriamo, per punti, la traiettoria dei drammi che abbiamo analizzato.

1) il dramma antico è, come mostra il modello strutturale di J. P. Vernant, il dramma della soggettività del carattere totalmente asservita all'ideologia della *Polis*, sia esso una rappresentazione finzionale, edulcorata, di quest'ultima o, secondo una ipotesi altrettanto probabile, una forma politica che coinvolgeva autenticamente i cittadini che prendevano parte ai riti cui facevano riferimento.

2) In ambito moderno questo schema della rappresentazione drammatica asservita all'ideologia termina proprio con Shakespeare e con il *King Lear*, che è il primo carattere drammaturgico la cui volontà viene rappresentata a causa del nuovo contesto, il contesto moderno e non semplicemente dalla una visione drammaturgica del poeta fine a se stessa.

3) questo fatto è gravido di conseguenze per il nostro lavoro: la conseguenza di questo fatto è precisamente che, stressata da contraddizioni strutturali e culturali, la tragedia moderna evolve in un percorso che va dalla ideologia alla rappresentazione della soggettività, verso una sempre più accurata mimesi dell'azione. Prova inequivocabile di ciò è proprio il divaricarsi profondo dello spazio fra le premesse

strutturali da cui parte il dramma e la conclusione. Questo spazio centrale é lo spazio conquistato dall'interiorità del personaggio, e il finale della peripezia é sempre un modo per porre un freno *all'allargarsi dello spazio interno fra i poli del dramma*. Sia la conclusione cui arriva Sigismondo che perdona il padre restaurando il legame fra le due generazioni, sia il finale in cui Thésée paga le tardive conseguenze della redenzione di Phèdre, sono allegorie di come una classe sociale tenta di porre un freno alle contraddizioni strutturali che la caratterizzano. Questa legge é valida a tal punto che possiamo affermare che il dramma moderno è il dramma della soggettività e della volontà cui non é più possibile porre un tale freno ideologico: quello che Lukacs chiama il “dramma borghese” è il dramma in cui non é possibile porre un freno culturale fondamentale a questa volontà, libera da condizionamenti. Il prossimo passo per studiare l'evoluzione della tragedia é dunque mostrare il collegamento culturale fra questo la peripezia barocca e tale dramma della soggettività, cosa che però esula dal nostro lavoro.

febbraio 2012, gennaio 2016

BIBLIOGRAFIA

1. TESTI PRIMARI

Tragedie greche:

Edipo re, Sofocle, in *Eschilo, Sofocle, Euripide. Tutte le tragedie*, Bompiani, 2011, trad. it. A. Tonelli.

Antigone, Sofocle, in *Eschilo, Sofocle, Euripide. Tutte le tragedie*, Bompiani, 2011. Trad. it. A. Tonelli.

Coefore, Eschilo, in *Eschilo, Sofocle, Euripide. Tutte le tragedie*, Bompiani, 2011, trad. it. A. Tonelli.

Eumenidi, Eschilo in *Eschilo, Sofocle, Euripide. Tutte le tragedie*, Bompiani, 2011, trad. it. A. Tonelli.

Tragedie e drammi moderni:

Romeo and Juliet W. Shakespeare, Bloomsboory, 2012.

Hamlet W. Shakespeare, Marsilio, trad.it. Alessandro Serpieri,1997.

Mesure for Measure W. Shakespeare, Routledge, 1967.

All's well what ends well W. Shakespeare, Routledge,1988.

King Lear W. Shakespeare, Bloomsbury, 1997.

La vida es sueno, C. de la Barca, Marsilio, trad. it. Fausta Antonucci, 1997.

Phèdre, J. Racine, Mondadori, trad. it. Giuseppe Ungaretti, 2004.

2. ALTRI DRAMMI CITATI

Macbeth, W. Shakespeare, Bloomsbury, 2015.

El Príncipe Costante, C. de La Barca, in *Obras Completas*, Aguilar, 1973

A secreto agravio secreta venganza, C. de La Barca, in *Obras Completas*, Aguilar, 1973

El Saber del Bien y del Mal, C. de la Barca, in *Obras Completas*, Biblioteca Castro, Aguilar, 1973

Andromaque, J. Racine, in *Oeuvres Completes*, Gallimard, 1999

Britannique, J. Racine in *Oeuvres Completes*, Gallimard, 1999

3. STUDI TEORICI SUL GENERE TRAGICO

Szondi, P., *Saggio sul tragico*, Einaudi, Torino, 1999.

Lukàcs G., *Il dramma moderno*, 1965.

Lukàcs, G. *L'anima e le forme*, Einaudi, Torino, 1995

Croce. B. *Breviario d'Estetica*, Adelphi, 1990

Benjamin W., *Dramma barocco* tedesco, trad. it. di F. Cuniberto, Einaudi, Torino 1999.

4. STUDI SULLA TRAGEDIA GRECA

Vernant J. P., P. Vidal Naquet: *Mythe et Tragedie en Grèce ancienne*, La decouverte, Paris,1989.

Vernant J.P. , P.Vidal Naquet: *Mythe et Tragedie deux*, La decouverte, Paris, 1989

Loroux N.: *La voix endeuillé*, Gallimard, 1999.

Loroux N.: *La Cité divisée, L'oublie dans la memoire d'Athens*, Payot, Paris, 1997.

Meyer C., 1995 *L'arte politica dell'antica Grecia*, Einaudi, 1995.

5. STUDI SULL'ESTETICA di HEGEL

Vecchi G.: *L'Estetica di Hegel*, saggio di interpretazione filosofica. Vita e pensiero, 1956

Vinci P. : *Arte e individualità in Hegel*, in Aa. VV. *Individuo e modernità saggi sulla filosofia di Hegel*, Milano, Guerini e Associati.1995

Wagner F.D. *Hegels Philosophie der Dichtung Bonn*, Bouvier Verlag,1974.

Wellek R. *Storia della critica moderna*, il Mulino Bologna, 1961 (Vol. II l'età romantica, cap. XII

Wiehl R. *Über den Handlung begriff als Kategorie der hegelische Aestetik*

Andina, T., 2013, *The Philosophy of Art: the Question of Definition*. From Hegel to Post-Dantian Theories, trans. N. Iacobelli (London: Bloomsbury).

Aschenberg, R., 1994, "On the Theoretical Form of Hegel's Aesthetics," in *Hegel Reconsidered. Beyond Metaphysics and the Authoritarian State*, eds. H. T. Engelhardt, Jr. and T.

Pinkard (Dordrecht: Kluwer), 79–101.

Bates, J. A., 2010, *Hegel and Shakespeare on Moral Imagination* (Albany: SUNY Press).Baur, Michael, 1997, "Winckelmann and Hegel on the Imitation of the Greeks," in *Hegel and the Tradition: Essays in Honour of H.S. Harris*, eds. M. Baur and J. Russon (Toronto: University of Toronto Press), 93–110.

5. STUDI SULL'ASSOLUTISMO

I.Wallerstein, *The Modern World System: Capitalist Agriculture and the Origins of the European World Economy in the Sixteenth Century* New York: Academic Press, 1974.

J. Bodin *Six livres de la Republique* , Le livre de Poche, 1993.

E. Rotelli, P. Schiara, *Lo stato moderno*, Il Mulino, Bologna, 1971.

P. Anderson: *Lineages of Modern absolutist State*, VERSO, London, 1999.

R. Kosellek *Le Règne de la critique*, Editions Munit Paris, 1979.

6. STUDI SU SHAKESPEARE E LA SUA VISIONE TRAGICA

Fonti primarie

Hooker, R., *Of Laws of ecclesiastical Polity*, The Folger Library Edition, New York, 1985

Philip Sidney *A defense of poesy*,

Testi critici

Faulkner, Robert K., *Richard Hooker and the Politics of a Christian England* 1981.

Hughes, P. E. *Faith and Works: Cranmer and Hooker on Justification* (1982)

Booty, John E. , "Richard Hooker", in Wolf, William J., *The Spirit of Anglicanism*, (1979)

E. M. W. Tyllard *Elizabethan World Picture*

Franco Moretti, *La grande Eclissi, Forma tragica e sconsecrazione della sovranità*, in Segni e stili del moderno, pp. 50 e sgg. Einaudi, 1979.

7. STUDI SU Calderón E LA SUA VISIONE TRAGICA

Fonti primarie

Juan de Mariana, *del Rey y de la istitucion real*, Imprenta de la sociedad literaria y tipografica, Madrid, 1845.

Francisco Quevedo, *Vida de marco bruto* Red Ediciones, Barcelona, 2016.

Saavedra Fajardo, *Idea de un Principe politico Christiano en cien empresas*, Verdussen, amberes, 1610.

Testi critici

Wardropper, Bruce W. "Calderón de la Barca and the late Seventeenth-Century in Painting in Spain 1650-1700: a Symposium. *The Role of the king*, 1972.

Fox, Dian : *Kings in Calderón*, Tamesis Books, 1981.

Parker, Alexander *The Allegorical drama of Calderón. An introduction to the autos sacramentales.* Oxford, dolphin, 1943.

Ter Horst, Robert *Calderón: the secular plays,* Kentucky university press, 1982.

8. STUDI SU RACINE E LA SUA VISIONE TRAGICA

Fonti Primarie

A. Arnauld, *Testament spirituel, Pièces Justificatifs*, in *Vie et Oeuvres de messieur Antoine Arnauld.*

A. Arnauld: Instructions sur la grâce selon l'Écriture et les Pères; di Antonin Artaud
Cologne: Pierre Marteau, 1700.

M. de Barcos: *De La Fois ou de l'esperance, de la Carité.* , J. Seneuze, 1961.

B.Pascal, *Les Provinciales, Pensées et opuscules divers*, Paris, Le Livre de Poche, 2004.

- L. **Goldmann**, *Le Dieux Cachés*, Paris, Gallimard, 1953.
- R. Jasinski *Vers le vrai Racine*, Paris, Armand Colin, 1958.
- Roy Clement Knight, *Racine et la Grèce*, Paris, Boivin, 1950.
- G. Lourraments *Racine*, Paris, Hachette, 1887, coll. *Les grands écrivains français*.
- C. *L'inconscient dans l'œuvre et la vie de Jean Racine*, Paris, Ophrys, 1957.
- D. Mornet *Jean Racine*, Paris, Aux Armes de France, coll. "Écrivains et penseurs", 1944.
- Alain Niderst, *Racine et la tragédie classique*, Paris, PUF, 1978.
- Gérard Pélissier, *Etude sur la Tragédie racinienne*, Paris, Ellipses, 1995, coll. "Résonances".
- Raymond Picard, *La Carrière de Jean Racine*, Paris, Gallimard, 1961.
- A. Viala. A, *Racine, la stratégie du caméléon*, Paris, Seghers, 1990.
- Rossi E. Les detours obscurs. Le annotazioni di Racine alle tragedie greche, Meltempi 2006e

SHAKSPEARE, CALDERÓN, RACINE: LA TRAGEDIA DALLA CLASSICITÀ ALLA PRIMA MODERNITÀ

indice dell'elaborato

I.INTRODUZIONE.....	Pag. 3
I.I Due visioni della tragedia.....	p. 3
I.II Peter Szondi e il concetto di <i>indefinibilità</i> del Tragico.....	p. 8
I.III György Lukács: La storicità della tragedia è nella forma.....	p. 15
I.IV La questione hegeliana della“scomparsa del Coro”.....	p.24
I.V Il quadro storico.....	p.34

I.VI Lo stato della questione e il percorso critico.....	41
---	-----------

PARE PRIMA: LA “SCOMPARSA DEL CORO”

PRIMO CAPITOLO: una fenomenologia del Coro.....	55
1.1 Edipo Re.....	54
1.2 Antigone.....	71
1.3 Coefore, Eumenidi.....	84

SECONDO CAPITOLO: il primo attore della tragedia moderna

2.1 Ancora sull'assolutismo monarchico come chiave della tragedia moderna.....	101.
2.3 La visione tragica di Shakespeare.....	107
2.4 La crisi della sovranità nel teatro di Shakespeare.....	120

PARTE SECONDA: La tragedia 'romantica'

II.I lo spazio formale della tragedia romantica.....	142
---	-----

Primo capitolo: Calderón e i Gesuiti

1.1 La visione tragica di Calderón.....	p144
1.2 Le contraddizioni de <i>La vida es sueño</i>	p.153

Secondo capitolo: Racine e i Giansenisti

2.1 La visione tragica di Racine.....	p. 164
2.2 Le contraddizioni di <i>Phèdre</i>	175

CONCLUSIONI

II.I La forma tragica e lo spalancarsi del pensiero europeo verso sull'epoca moderna.....

II.II

S

ull'evoluzione del dramma moderno.....

Bibliografia.....p227

Indice..... p.239