

Luca Marangolo, *La nascita del dramma moderno. In Shakespeare, Calderón, Racine, Lessing*, Milano-Udine, Mimesis, 2023, 420 pp., € 32,00.

Con un corposo lavoro che tenta una definizione del genere letterario nella sua evoluzione simbolico-formale, Luca Marangolo si inserisce nella folta ed eterogenea tradizione di studi sulla tragedia. L'autore lo fa lavorando, di fatto, sulla lunga durata: da Sofocle a Lessing; ma la tragedia attica e il dramma borghese, rispettivamente nel primo e nell'ultimo capitolo, sono utilizzati come assi prospettici per focalizzare soprattutto le tre esperienze canoniche nella produzione teatrale della prima modernità: Shakespeare, Calderón, Racine. È giusto ripercorrere scorciatamente la tesi generale del libro e alcuni dei casi di studio attraverso cui essa è sostenuta, per restituire la densità della materia concettuale – certamente un merito del libro – chiamata in causa nel lavoro di Marangolo.

Ponendosi in contraddizione con la tesi, sostenuta da Szondi nel *Saggio sul tragico* (1961), dell'indimostrabilità del rapporto fra tragedia in quanto forma e tragico in quanto emozione culturale, lo studioso procede, almeno nell'economia argomentativa del libro così come si presenta nella sua stesura conclusiva, in senso deduttivo, a partire da un'idea teorica forte e vagliandola poi sui singoli campioni testuali. Oltre ad Aristotele e a Hegel, su cui arriviamo a breve, una chiave d'accesso euristica all'idea di tragedia di Marangolo è data dall'interpretazione che Theodor Oudemans e André Lardinois, in *Tragic Ambiguity* (1987), hanno fornito dell'*Antigone* sofoclea: la "cosmologia" antica – in termini lotmaniani, la semiosfera – si qualifica come una cosmologia "interconnessa"; quella moderna procederebbe sempre più verso una struttura "separativa" (62-63). L'intima connessione di cui la tragedia antica sarebbe specchio simbolico è quella fra parola e azione, i cui risvolti formali si realizzano nella *funzione lirica*, quella del coro, e nella *funzione epica*, quella del *mythos*, appunto, dell'azione. La connessione fra queste due istanze restituirebbe, nella tragedia attica, quella che l'*Estetica* hegeliana definisce una "totalità etica", in quanto gioco di

verità discorsiva che postula un esito universale dato dallo scontro tra potenze etiche e caratteri in azione e dall'eliminazione dell'elemento particolare non in grado di adattarsi all'armonia da raggiungere.

Uno degli snodi complessi del libro è sicuramente quello che riguarda l'asse teorico che conduce da Aristotele a Hegel. È il problema del rapporto fra l'idea della tragedia come *rovesciamento*, in quanto dispositivo attraverso cui l'eroe tragico prende coscienza della sua colpevolezza inconsapevole, e quella della tragedia come *scontro tra caratteri* risolto nella coesione tra azione e coro. Un primo nodo affrontato da Marangolo sta nell'interpretazione della tragedia che la grecoità stessa ha fornito col filtro della *Poetica* aristotelica. Sarebbe già la *Poetica* a travisare l'elemento di cosmo arcaico presente della tragedia, poiché Aristotele scriveva in una fase in cui il passaggio, per dirla con Vernant, dall'età del mito a quella della ragione era già in uno stadio avanzato. Come sostiene condivisibilmente Marangolo, la tragedia andrebbe interpretata anelando il più possibile verso l'orizzonte d'attesa storico di quel cosmo. Dunque, quando il *mythos* si struttura attraverso il giogo della colpevolezza inconsapevole, l'eroe tragico è da considerarsi comunque colpevole di *hybris*, poiché la sua colpevolezza non deriva dalla sua *volontà* soggettiva. È l'idea che muove la critica dell'interpretazione di Edipo come colpevole *malgré lui*, che sarebbe fuorviata dal ragionare con strutture di pensiero non interconnesse, ma separative: “in una cultura fondata su semiosfere interconnesse non può esserci differenza fra l'errore in buona fede cui sarebbe tentata di cadere la lettura post-aristotelica (e, in prospettiva, post-cartesiana) dell'*Edipo*, e la grave colpa, che ha conseguenze radicali sulla vita dell'intera comunità tebana” (88). Allo stesso modo, nell'*Antigone*, lo scontro fra Creonte e la protagonista, se letto nei termini di un cosmo interconnesso, non è uno scontro che può dar vita a un procedimento dialettico di sintesi come in Hegel: “nell'universo ambiguo fatto di semiosfere interconnesse non c'è elevazione gerarchica per alcun personaggio, perché non c'è orientamento semantico: qualunque elemento può rivelarsi tragicamente impuro *in quanto* sacro e viceversa” (105). Marangolo si muove con una certa dimestichezza e disinvoltura, prima di tutto, all'interno di una parabola dell'idealismo tedesco, e della sua eredità primonovecentesca, che si è interrogata sulla tragedia e che conduce da Hegel a Lukács, oltre a dimostrare una padronanza della teoria estetica aristotelica e della sua ricezione protomoderna.

Vagliando la continuità, nel moderno, delle funzioni intuite da Hegel, epicità e lirismo, Marangolo sostiene la difficoltà sempre più stringente del-

la coesione del *mythos* in quanto azione dell'eroe e del coro in quanto parola gnomica del dramma. Marangolo descrive questo processo, ad esempio, indugiano sullo slittamento semantico fra parola e azione in *Romeo and Juliet*, in cui la riaffermazione controtempo della loro interconnessione, in contesto ormai separativo, decreta la crisi del rapporto tra fatti e valori. È il processo che si radicalizza con *Hamlet*, in cui il personaggio che dovrebbe essere investito, anche per *interpretatio nominis*, della funzione della parola, Horatio, vive la contraddizione insanabile – dimostrata dagli studi quantitativi del Literary Lab promosso da Franco Moretti a Stanford – di essere funzione dialogica più presente nel sistema dei personaggi, ma di avere un tasso di persuasione pari a zero: “nessun personaggio fra i comprimari delle tragedie che affronteremo (dal Clarín calderoniano, all’Ismene raciniana fino ai personaggi minori dei drammi lessinghiani) ha, al contempo, una simile centralità drammaturgica ed una così bassa caratura retorica” (193). Oltre a una crisi della parola, *Hamlet* e, ancor di più, *King Lear*, sarebbero latori di una crisi dell’azione in quanto crisi dell’equilibrio tra *will* e *reason*, con la differenza che in *Hamlet* la contraddizione trova sbocco in due funzioni testuali apparentemente separate (il principe e il tiranno), mentre in *King Lear* essa si stratifica nella persona del re (cfr. 222), che – come intuito in un saggio storico di Moretti, *La grande eclissi* (1979), pubblicato ai tempi di “Calibano” – vive il paradosso dell’*abdicazione come atto tirannico*.

Con la mediazione dell’egemonia gesuitica, poi, ai tempi di Calderón, il dilemma sui fondamenti trascendenti o artificiali del potere, specchio di un problema più immediato, quello del controllo dell’azione sovrana e della sua limitazione in caso di azione ritenuta illegittima, era affrontato attraverso una complessa operazione teorica, in Diego Saavedra Fajardo, Juan de Mariana, Francisco de Quevedo, con effetti sulla prassi del comportamento cortese. Come Marangolo lascia intendere, non ci si poteva esimere dal fare i conti con la tradizione del realismo politico, emersa nelle corti italiane cent’anni prima: il paradigma di controllo delle passioni del *princeps* è un paradigma che verso l’eredità machiavelliana non può che assumere una postura ambivalente. Il teatro di Calderón fu l’elaborazione drammatica di una riflessione giuridica costante nel tessuto politico dell’Impero e, indubbiamente, si presentava come elemento della scena della nuova costruzione ideologica assolutista, nel suo tentativo estremo di ristabilire l’ordine metafisico del potere, narrativizzandone la parabola in un *mythos* di apprendistato cortigiano e gesuitico del *princeps*, il Segi-

smundo de *La vida es sueño*, che conferma la possibilità di un arbitrio libero ma giusto, sconfessando la profezia deterministica di Basilio.

Il capitolo su Racine, poi, è anche un confronto serrato con un classico, *Le dieu caché* (1959) di Lucien Goldmann. Se *Phèdre* ha un ruolo analogo a quello de *La vida es sueño*, cioè quello di salvare la trascendenza *in extremis*, attraverso quella che Walter Benjamin, rifunzionalizzando una formula di Gracián, definirebbe una *ponderación misteriosa*, i drammi intramondani, come *Bajazet* e *Mithridate*, rendono più evidenti le contraddizioni dell'afflato, l'esigenza, nei termini di Goldmann, della *totalità*, ricostruita dopo la sua miniaturizzazione. La parabola della tragedia moderna, riemersa in un'epoca di crisi, è descritta dunque da Marangolo come progressivo diffrangersi del nesso fra parola e azione, fra funzione lirica ed epica, fra coro e *mythos*:

La tragedia si adatta alla modernità perché quest'ultima pensa la sua forma basata sulla gestione dell'ambiguità come una totalità etica: l'impossibilità di adattare il modello della tragedia antica ad un'idea di azione come "totalità etica" è quindi per così dire "il seme corrotto da principio", a causa del quale si innesca il progressivo allentarsi del nesso strutturale tra le due caratteristiche di epicità e lirismo (47).

È un processo, quello tratteggiato da Marangolo, che conduce, in Lessing e nel dramma borghese, all'interiorizzazione dell'istanza lirica dalla pretesa gnomico-universalistica del coro all'essenza espressivo-particolaristica del soggetto moderno.

Il periodo storico che fa da sfondo ai testi teatrali attraversati da Marangolo è caratterizzato da grandi trasformazioni giuridiche, controllate dai sistemi politici in un precario equilibrio, di cui anche la scena teatrale è dispositivo, oltre che medium rappresentativo. Lo scontro fra l'istituto della monarchia e il complesso corpo politico dell'aristocrazia, che aveva percorso tutto il Medioevo, subisce ulteriori scossoni di fronte alla crisi egemonica dell'Impero spagnolo e all'emergere di compagini a vocazione nazional-territoriale, allo scontro tra di esse, ma anche di fronte a tragiche guerre intestine, fra religioni, fra ideologie. Al fondo del conflitto, però, ad esempio, tra cattolicesimo tridentino e le varie anime del protestantesimo, il vero conflitto che si fa strada è quello tra un potere trascendentale e un potere secolare. È un conflitto che si radica nella cultura europea con alcune soglie simboliche ed esperienze "discorsive" cruciali: Machiavelli, Guicciardini e il realismo politico; Lutero, la Riforma, le guerre di religione; Botero e la ragion di stato; Bodin, Hobbes e la sfaccettata teorizzazione dell'assolutismo; la Guerra dei Trent'anni e il nuovo ordine europeo che ne

derivò. Il problema della successione, che si agita come un'ossessione nella gran parte dei drammi politici tra Cinque e Seicento, è il problema del rapporto tra *natura* e *cultura*, come Marangolo ben evidenzia. Il capitale simbolico, e la falsa coscienza, dello stato assoluto fa in modo che non si distinguano i rapporti politici da quelli naturali. Avviene anche stavolta attraverso l'istituzione, ormai artificiale, di un sistema d'interconnessione, ricostruita da Tillyard in *The Elizabethan World Picture* (1942), fra il microcosmo del corpo politico e il macrocosmo della *natura*. È la costruzione ideologica restituita saggiamente da Marangolo attraverso la riproduzione dell'antiporta alla *Sphæra civitatis* di John Case, in cui il corpo politico di Elisabetta, la sua *iustitia immobilis*, abbraccia un modello cosmico di cerchi concentrici (153-155). Il ritorno della tragedia, dunque, è letto da Marangolo come espressione della crisi di questo organicismo trascendentale del potere. La sua funzione sarebbe quella di sconfiggere l'ordine assolutistico da cui essa stessa emergeva.

L'autore affronta la complessità del tempo storico, quello dell'assolutismo, in cui si staglia la tragedia moderna, assumendo una postura che sembra animata da una metafora biologica, cara a una tradizione formalista e post-formalista: la scommessa sembra quella di descrivere e interpretare la forma culturale della tragedia come se fosse una forma di vita, descrivibile, strutturalmente, nel suo processo di ontogenesi e, soprattutto, storicamente, nel suo processo di filogenesi; ma con la consapevolezza, fornita dallo Šklovskij lettore di *Guerra e pace*, della storicità cangiante di un *procedimento* a seconda del contesto in cui s'innesta: "quando una forma entra in contatto con un nuovo contesto, viene da esso come forzata dall'interno attraverso un processo di rifunzionalizzazione" (47). Sul quesito riguardante la rinnovata attività, nell'Europa del XVI e XVII secolo, della forma tragica, dopo il suo apogeo nella Atene del V secolo a.C., gli studiosi si confrontano ininterrottamente almeno a partire dai primi romantici tedeschi, dai fratelli Schlegel. Eppure, il dibattito sulle fisionomie del tragico nel moderno non si può definire risolto, soprattutto per l'eterogeneità di approcci (filologico-testuale; storico-semantic, scenico-performativo, teorico-filosofico, ecc.) attraverso cui l'oggetto della tragedia è stato e continua ad essere giustamente affrontato. È un serbatoio di riflessioni potenziali inesauribili, derivate dalla pluralità di contesti e di modalità produttive da cui emerge la drammaturgia europea della prima modernità. Di questa esplosione simbolica, che si realizzò nel teatro europeo tra Cinque e Seicento, è necessario tentare di interpretare in modo più circospetto possibile i tasselli ideologici, provando

a restituirne, pur preservando le specificità delle singole esperienze drammatiche, un'immagine complessiva. A questa esigenza risponde certamente il libro di Marangolo. Nello sviluppare la sua tesi, l'autore seleziona equilibratamente le sconfinare bibliografie sul canone drammaturgico europeo del Seicento. Marangolo riesce a far interagire in modo coerente strumenti euristici attinti da tradizioni di pensiero diverse, riorientandoli nelle forme di una scrittura dimostrativa piuttosto chiara seppur nella complessità degli strumenti chiamati in causa. Il libro si qualifica, dunque, come un innovativo, per ambizione teorica e organizzazione concettuale, strumento di ricerca.

NICOLA DE ROSA
Scuola Superiore Meridionale