

Il volo di Icaro verso il tragico*

Claudia Cao, Alessandro Cinquegrani,
Elena Sbrojavacca, Veronica Tabaglio

1. La disperazione e la morte dell'eroe

«Mentre il nostro tempo perde il tragico guadagna la disperazione», scriveva Søren Kierkegaard nel 1843. L'uomo, che perde coscienza del suo limite ontologico, si sente onnipotente come un dio, ma non è disposto ad assumersene la responsabilità. La libertà tanto agognata nei secoli gli si ritorce contro, la vita sembra chiedere conto del suo non senso. Non c'è più nessun dio al quale rivolgersi, l'ultima tragedia è stata quella di Cristo sulla croce: «Dio mio, perché mi hai abbandonato?». Era la *Risposta a Giobbe*, come scriveva Jung, era l'ultimo conflitto tragico al quale l'uomo moderno, secondo Kierkegaard, dovrebbe tornare, invocando ancora: *Abbà! Padre!*

«Il nostro tempo», scriveva il filosofo danese: ed è forse lecito chiedersi se quel *suo* tempo sia ancora il nostro; se il percorso verso la disperazione e l'angoscia abbia mutato direzione o abbia puntato recisamente verso il suo nefasto obiettivo. Detto in altri termini, bisognerebbe capire quanto il pensiero di Kierkegaard resti legato alla temperie romantica, come sostengono in molti, o quanto invece risulti ancora attuale, come scriveva Szondi nel 1961, o anche in un tempo come quello attuale che sfugge alle definizioni: metamoderno, ipermoderno, del *ritorno del reale* o del *deserto del reale*, del *disagio*, come scrive Guido

* Questa introduzione è frutto del lavoro collaborativo tra i curatori del volume. Tuttavia i paragrafi 1, 2 e 5 sono stati scritti da Alessandro Cinquegrani, il 3 e il 4 (p. 9) da Veronica Tabaglio, il 6 e il 7 da Claudia Cao, il 4 (pp. 10-11) e l'8 da Elena Sbrojavacca.

Mazzoni, del *Male necessario* (Arturo Mazzaella), o del *secondo Illuminismo* (Ulrich Beck).

Secondo Massimo Fusillo e Clotilde Bertoni (2001), l'esperienza del tragico muta radicalmente con Kafka (e prima di lui con Dostoevskij), annunciando un nuovo corso nella modernità. Tuttavia proprio per descrivere la condizione umana che emerge nelle opere di Franz Kafka, George Steiner nelle *Antigoni* ricorre al concetto di disperazione: «L'isolamento puro è insieme comico e disperato, una premonizione formidabile dell'estetica di Kafka e Beckett».

Se anche il modernismo volge verso la disperazione, non sembra retrocedere su questa via neppure il secondo Novecento, dominato dal postmodernismo o da alcune sue derive o negazioni. L'esempio più lampante è il capolavoro di Don DeLillo *Underworld*, la cui appartenenza al postmodernismo è molto discussa. Nel finale del libro, in uno dei momenti topici, Suor Gracie apprende della morte violenta della giovanissima Esmeranda e reagisce con queste parole: «E adesso l'unica cosa che riesco a pensare è, "Chi devo uccidere?" [...] Perché è l'unica domanda che riesco a pormi senza abbandonarmi alla disperazione» (*ibid.*: 866). L'esperienza tragica – l'assassinio per vendetta supposto da Gracie – sembra essere dunque la sola alternativa alla disperazione, quella stessa disperazione che porterà la sorella Suor Edgar ad una misteriosa morte per dissoluzione.

Se dunque questo è ancora il tempo della disperazione, il tragico si sposta dai teatri alle strade, dalla rappresentazione drammatica allo spazio della storia e della cronaca quotidiana, pronto a sua volta a trasformarsi in spettacolo, in oggetto di consumo mediatico, secondo un procedimento che oggi ha subito un'accelerazione vertiginosa ma che è tipico della società di massa fin dai suoi albori, con significative anticipazioni già nell'Ottocento. L'alternativa tra tragico e disperazione, tra teatro e strada, sembra essere quella, per dirlo in modo *tranchant*, tra stare dentro o fuori la storia, tra partecipare a una guerra minima e comune, o chiamarsene fuori. È ancora possibile l'esistenza dell'eroe tragico che, scrive Nietzsche, «si volge con immobile sguardo all'immagine totale del mondo, cercando di cogliere in essa, con simpatetico sentimento d'amore, l'eterna sofferenza come sofferenza

propria» (*La nascita della tragedia*)? Secondo Karl Magnus Enzensberger l'eroe contemporaneo, l'eroe della storia recente, è invece *l'eroe della ritirata*: un eroe di nuovo tipo, non meno glorioso degli altri, ma che mette al centro della sua esistenza non la vittoria, il trionfo, la conquista, ma il ripiegamento, il disarmo, la rinuncia.

Adolfo Suarez è uno di questi nuovi eroi secondo Enzensberger. Javier Cercas in *Anatomia di un istante* (2009) racconta la sua ambigua resistenza al golpe di Spagna del 1981. Lo stesso Cercas, poco prima, in *Soldati di Salamina*, aveva costruito un altro eroe: Miralles, l'uomo che aveva combattuto «tutte le guerre giuste, un eroe che rappresenta la parte migliore e più nobile del suo paese, e che tutti hanno dimenticato» (Cercas 2002: 341). Proprio quell'eroe sembrava voler negare recisamente il proprio ruolo, quando diceva: «Al diavolo gli scrittori! Dunque tutto quello che andava cercando era un eroe. E quell'eroe sarei io, no? Al diavolo! [...] Gli eroi sono eroi solo quando muoiono o vengono ammazzati. E i veri eroi nascono nella guerra e muoiono nella guerra. Non ci sono eroi vivi, giovanotto. Tutti morti. Morti, morti, morti». Anche Miralles, quando Cercas gli metteva in bocca queste parole, era morto.

Quando invece dalla finzione si passa alla realtà, l'eroe diviene più semplicemente un *impostore*, come Enric Marco:

«Sa quanti giornalisti e quanti studenti venivano a trovarmi, nel 2001 o 2002 o 2003 o 2004 o 2005, credendo di aver trovato il loro Miralles, il loro soldato di tutte le guerre giuste, il loro eroe dimenticato? E io cosa avrei dovuto fare? Mandarli a quel paese? Dire che gli eroi non esistono? Certo che no: gli davo ciò che erano venuti a cercare, che era ciò che lei gli aveva dato nel suo romanzo.»

«La differenza è che Miralles era davvero un eroe, e lei no. La differenza è che Miralles non mentiva, e lei sì. La differenza è che nemmeno io mentivo.»

«Come no?»

«Io mentivo con la verità. Mentivo legittimamente, come si mente nei romanzi, io mi sono inventato Miralles per parlare degli eroi e dei morti, per ricordare quegli uomini dimenticati dalla storia.»

«E cosa ho fatto io? La stessa cosa che ha fatto lei; anzi no, l'ho fatto molto meglio di lei.» (Cercas 2002: 341-342)

Mentire con la verità o mentire con l'impostura. Fin dall'antichità la tragedia oscilla tra i poli dialettici della menzogna e della verità. Da un lato le *menzogne simili al vero*, fonte di mistificazione ontologica e politica, stigmatizzate dalla tradizione platonica, dall'altro la *coscienza tragica* come capacità e coraggio di prendere conoscenza, di proporre un interrogativo generale sulla verità profonda della condizione umana, di impossessarsi di questa «logica illogica» che presiede alle nostre attività di uomini (Vernant). Dietro la tragedia vediamo dunque profilarsi una serie di possibili verità, velate da quell'esperienza immaginaria che è la costruzione e la ricezione estetica di una trama. Possono essere, come nel caso di Cercas, verità di natura politica, secondo le quali, come osservano ad esempio Lanza e Canfora, la costante, tragica, demonizzazione della figura del tiranno rivelerebbe la profonda essenza democratica delle opere. Oppure verità di ordine etico e antropologico, come quelle rilevate da René Girard e ricondotte al rito sacrificale. O ancora verità di ambito filosofico che fanno leva sul confronto tra tragico e dialettica, che parte da Hegel («la dialettica dell'eticità» dell'Antigone, per esempio) e attraversa la modernità, fino a giungere alle teorizzazioni di Szondi. In tutti i casi, l'azione umana descritta dalla tragedia non si attesta mai come realtà stabile ma come problema, domanda senza risposta, enigma i cui doppi sensi devono essere incessantemente decifrati.

Proprio Peter Szondi paragona al volo di Icaro il tentativo di raggiungere il senso ultimo del tragico, un percorso destinato a fallire proprio quando sembra prossimo il successo. Non resta che un volo più basso, un tentativo più umile di approssimazione, una raccolta di osservazioni, analisi, ipotesi, che nel loro insieme si profilino come *maschere del tragico*.

2. L'interrogazione del tragico

Il presente volume cerca di rispondere o almeno articolare queste e altre domande che gravitano attorno ai temi della tragedia, del tragico, della storia del pensiero e dell'attualità più stringente. Molte le componenti tematiche che questo argomento mette in campo, delle quali qui si presentano i fili conduttori, le direttrici, grazie alle quali il lettore potrà poi collocare le proprie esperienze di lettura. I contributi sono stati perciò raccolti in sei ambiti ritenuti i più significativi, ovvero:

1. *Fondamenti del tragico*: i saggi presenti in questa sezione offrono le basi per poter leggere poi le opere che seguono. Si possono riconoscere principalmente due ambiti: quello più propriamente teorico, che tramite esempi che vanno dal Medioevo alla contemporaneità tenta di definire i concetti di tragico e tragedia, mettendoli in relazione con la commedia o il romanzo o sviluppandone l'evoluzione storica nel pensiero filosofico; e quello che tenta di definire come *fondamenti* le identità di alcune figure per lo più del teatro shakespeariano, divenute veri e propri personaggi mitici nei secoli successivi.

2. *Alle origini della modernità*: molto si è discusso, soprattutto in epoca romantica, sulla differenza tra tragico antico e tragico moderno, ma quando inizia un tempo diverso per il tragico? Da quando è necessario ripensarlo? Alcune figure e opere, in questa sezione, si propongono come soglie, come passaggi necessari per affacciarsi al contemporaneo. Dall'Illuminismo al Romanticismo fino a Kafka, questa sezione riprende i passaggi più importanti che conducono verso il Novecento e poi al ventunesimo secolo.

3. *Tragico e antitragico: oltre il romanzo borghese*. Il rapporto del romanzo borghese col tragico sembra conflittuale. Quando nelle pagine dei libri entrano le persone comuni, la loro vita quotidiana, i loro malesseri minimi pare che non ci sia più posto per gli eroi e i loro conflitti. Ma non per tutti è così. Esiste forse un rapporto non esclusivo tra tragico e antitragico, questi toni si intrecciano e si fondono nel romanzo, che tutto ingloba, tutto fagocita. Gli eroi certo mutano volto, il Fato si traveste da gioco, "responsabilità", "colpa", "libertà" divengono

termini nuovi, risemantizzati, ma non per questo perdono il loro valore tragico.

4. *Il tragico sulla scena contemporanea*: la scena, il teatro, sono, da sempre, il luogo d'elezione del tragico. Alcune figure mitiche nate sulle scene sollecitano ancora oggi l'immaginario drammatico. Ma è lontano il tempo delle tragedie greche: che ne è, oggi, di Antigone, di Cassandra, o di Amleto?

5. *Tragico e conflitti sociali*: dal teatro alla strada, si diceva più su: il tragico si riversa nella vita quotidiana e riempie i monitor dei nostri PC, con storie sempre più suggestive, ma filtrate e uniformate dalla nostra assuefazione al male. Ma cosa distingue una narrazione cronachistica del tragico e dei suoi presupposti da un racconto mitico e da una riflessione letteraria? Qual è oggi nella letteratura la dimensione del dolore tragico (rituali, stereotipi, formule)? E quali i modi per raccontare le tragedie reali che pullulano nella vita quotidiana? Dai migranti alle catastrofi nucleari, dal lavoro al corpo sfregiato delle donne: la letteratura e il teatro possono ancora dar conto di questi conflitti tragici? Da una parte allora si guarda alla contemporaneità e ai suoi elementi di conflittualità come serbatoio di nuove figure tragiche; dall'altra si utilizzano le modalità espressive tradizionali del tragico come strumenti ermeneutici, utili a capire e riproblematizzare le tensioni che agitano l'attualità.

6. *Melodrammi contemporanei. Cinema, televisione, graphic novel*: ad un'epoca preromantica Peter Brooks fa risalire quella che chiama «immaginazione melodrammatica», concretizzata nei generi del melodramma in senso stretto e del romanzo gotico. La «perdita del sacro e le pretese del razionalismo» ne sono, a suo dire, il movente. Tuttavia, nel corso degli anni, la tenuta delle componenti melodrammatiche pare ridotta o comunque dirottata verso forme diverse di paraletteratura – pure a tratti nobilitata nella storia della critica. Forse però è in altre arti che il melodrammatico sopravvive fino ai nostri giorni, e in particolare nel cinema e nella serialità televisiva, dove questa tonalità è conservata e rivitalizzata.

3. Fondamenti del tragico

La sezione d'apertura, *Fondamenti del tragico*, può essere articolata in due filoni: il primo intende i fondamenti come testi e (soprattutto) personaggi esemplari, quasi archetipici della tradizione tragica occidentale, con un occhio di riguardo per le opere di William Shakespeare; il secondo indaga invece le riflessioni teoriche e filosofiche che hanno accompagnato nei secoli lo sviluppo e la formalizzazione dei caratteri della tragedia. Com'è naturale, queste due prospettive di lavoro si intrecciano spesso: è il caso, ad esempio, del saggio "Finisce male. Othello e la tragedia nonlineare femminile" di Rocco Coronato. In questo lavoro l'autore propone una lettura dell'*Othello* come modello alternativo a quello delle teorie neoaristoteliche sul genere tragico. L'opera di Shakespeare presenta infatti delle difformità rispetto alla tragedia lineare, difformità che vengono qui sondate con dovizia di esempi testuali. Una particolare attenzione viene dedicata, in quest'ottica, al personaggio di Iago e al tema della tessitura (tanto materiale quanto verbale) operata dalle donne della *pièce*, Emilia, Bianca e Desdemona.

Di tangenze fra le tragedie del Bardo e quelle sofoclee si occupa Chiara Lombardi con il suo "*Edipo re e Hamlet: una discesa ai padri*". Nel contributo vengono riprese le riflessioni di Freud e gli studi ad esse collegati di Jones, Lacan e Starobinsky per approfondire i rapporti fra i personaggi di Shakespeare (non soltanto Amleto) e gli archetipi greci, in special modo quelli collegati alle figure dei padri e al loro rapporto con il potere. A dare maggiore solidità alle sue ipotesi, Lombardi affianca una minuziosa ricostruzione della circolazione del teatro greco nell'Europa e nell'Inghilterra del Cinquecento e sulla sua possibile ricezione shakespeariana. Il confronto con padri 'ingombranti' ritorna al centro dello studio di Elena Maiolini, "*L'ombra del padre. Il tormento della vendetta in Adelchi, Cid e Amleto*", un'indagine comparata ricca di riscontri testuali. Riconosciuto il debito delle figure dei due protagonisti ideati da Alessandro Manzoni e da Pierre Corneille nei confronti dell'Amleto shakespeariano, l'interesse di Maiolini si focalizza sulla centralità del desiderio di vendetta quale soggetto letterario che

conduce a scoprire motivi pulsanti della verità sull'uomo nel pensiero e nell'elaborazione manzoniana, analizzando i notevoli commenti di Manzoni al *Cid* e la loro eco nella prima stesura del *Fermo e Lucia*.

Inserendosi in maniera più diretta nel secondo filone della sezione, Cristina Savettieri nel "Disagio dell'innocenza: tragedia, teoria e romanzo moderno" ripercorre per tappe l'evoluzione della teoria e della critica della tragedia in una prospettiva di lunga durata, ridimensionando il passaggio da una poetica normativa a una speculativa (per usare le parole di Szondi) avvenuto sul finire del '700. Prendendo le mosse da questa premessa teorica, Savettieri indaga storicisticamente le diverse modalità con cui è stata affrontata la questione dell'innocenza e della sofferenza immeritata in relazione alla tragedia. Proprio l'idea della sofferenza immeritata rappresenta, secondo l'autrice, il mezzo per superare l'*impasse* della tradizionale opposizione tra romanzo e tragedia.

La panoramica proposta in "«Me pare nu film». (Alta e bassa *tragedia*)" da Piermario Vescovo ibrida teorie ed esempi testuali e scenici, e si fonda su un confronto tra la rinascita medievale della tragedia e alcune esperienze della contemporaneità, ovvero tra opere e autori del periodo precedente e di quello successivo all'arco cronologico in cui essa diviene un genere letterario normato. In questa rapsodica rassegna Vescovo prova a rilevare alcuni elementi caratterizzanti, eleggendo a propri punti di riferimento teorici le riflessioni di René Girard e il saggio di Walter Benjamin su destino e carattere (*Schicksal und Charakter*, compreso in *Angelus Novus*) e la sua rivisitazione in *Carácter y destin* di Rafael Sánchez Ferlosio.

L'interesse per la teoria è alla base anche del saggio di Enrica Zanin, "Il tragico prima del tragico"; in particolar modo, l'attenzione si concentra sul "pensiero del tragico" che precede la formalizzazione filosofica della fine del '700. A partire dal Medioevo fino al secolo XVII, Zanin cerca quindi le tracce di tale pensiero dallo sviluppo discontinuo e non sistematico, che risulta tuttavia imprescindibile per la formazione di una teoria organica. Infine, l'autrice ne valuta l'influenza sulle considerazioni di alcuni autori della prima modernità, da Piccolomini a Montaigne.

4. Alle origini della modernità

Si allaccia idealmente a quest'ultimo contributo la successiva sezione del volume; una sezione liminale dal punto di vista cronologico, dunque, che ripropone in parte la dualità della prima, fra riflessione teorica e incarnazioni tragiche. L'intervento di Stefano Ferrari, "Attilio Regolo: un eroe tragico nella cultura del Settecento", affronta la peculiare attenzione dedicata alla figura (storica e non) del console romano nella cultura europea del secolo dei Lumi. Da un lato, infatti, le gesta più eroiche di Attilio Regolo sono considerate da diversi eruditi, filosofi e storici, alla stregua di favole; dall'altro, la loro inattendibilità non ne scalfisce minimamente il fascino. La storia di Attilio Regolo incontrerà un'enorme fortuna tra i maggiori filosofi illuministi del secolo, quali Smith, Voltaire, Rousseau, Helvétius, Diderot e Marmontel: poco interessati alla veridicità storica, essi ne apprezzano l'esemplarità morale, tramandata soprattutto attraverso la tradizione, le leggi e la poesia antica.

Il mito letterario di Don Giovanni e le sue rivisitazioni sono al centro del lavoro di Francesco Marola, "*Don Juan: eine Tragödie*". Intertestualità faustiana e riscrittura tragica nel racconto di E. T. A. Hoffmann". Allontanandosi sempre più dalle sue origini nel campo della commedia, la storia del celeberrimo libertino si avvicina al polo tragico con la versione operistica di Mozart-Da Ponte e completa la sua trasformazione nel racconto di Hoffmann, che proietta la nuova tragicità del finale mozartiano su tutto il mito. Marola sottolinea la presenza nel *Don Juan* di numerosi richiami intertestuali, non pienamente rilevati dalla critica, al *Faust* di Goethe. Lo studioso propone così di leggere tale riscrittura come una dichiarata sintesi dei due miti, per quanto il valore del tragico sia relativizzato in Hoffmann dall'ironica autocoscienza dell'artista romantico, privo di un ruolo nella società borghese.

Lo scritto di Arturo Mazzarella "Tragico e tragedia: antichi conflitti e nuove sopravvivenze" è incentrato in primo luogo sulla distinzione fra i due termini: il primo, sebbene legato etimologicamente e storicamente alla particolare forma d'arte rappresentata dal secondo, ha assunto nella modernità un significato diverso, e anzi conflittuale, rispetto a quello

originario. Il contrasto tra apollineo e dionisiaco, i due principi opposti e complementari che nella *Nascita della tragedia* (1872) Nietzsche individuava come fondamento della tragedia greca, è venuto meno con l'avvento del cristianesimo. Come sostenuto da Hegel nei suoi scritti giovanili, la figura di Cristo ha segnato infatti, con la sofferenza subita per portare il suo messaggio di salvezza, il punto di arrivo della tragicità, e la conseguente fine della tragedia nella sua forma classica. Lo spirito tragico, che si manifesta nella costante ricerca di un senso esistenziale inafferrabile, è tuttavia sopravvissuto, e mantiene il suo vigore ai giorni nostri, in forme del tutto secolarizzate: prima tra tutte, il romanzo. Fra XIX e XX secolo la narrativa ha partecipato a questo processo di trasformazione, offrendo fulgidi esempi di tale vitalità.

Proprio a partire dal comune modo di sentire il tragico, Mauro Nervi propone, nel suo articolo "Parenti di sangue. Intertestualità del tragico in Kleist e Kafka" un confronto fra l'opera di Franz Kafka e quella di Heinrich von Kleist. Quest'ultimo costruisce, soprattutto con *Michael Kohlhaas* (1810), una vicenda pienamente tragica, nell'accezione che al termine dà Peter Szondi nel suo *Saggio* del 1961. Queste alcune delle caratteristiche tragiche in senso moderno che sembrano accomunare le opere dei due scrittori, in modo particolare nella delineazione della fisionomia dei protagonisti: l'inconsapevolezza rispetto a un evento sconvolgente che irrompe nella loro vita; la scelta di non accettare passivamente la propria sorte ma di opporvisi, contribuendo così, per ironia tragica, alla realizzazione della catastrofe; il tentativo (fallimentare) di riportare la propria situazione nebulosa e confusa in un ordinato orizzonte di senso.

La tragedia è anche associata a un vastissimo bacino di figure, di motivi e di archetipi che attraversano la storia dei generi letterari e delle letterature nazionali assumendo tratti e significati diversi a seconda dei contesti storico-culturali. In "Virginia: un soggetto politico per la tragedia tra Sei e Settecento", per esempio, Enrico Zucchi prende in esame le molte versioni della storia di Appio e Virginia proposte dalle tragedie di area inglese, francese e italiana. La popolarità di questo soggetto è dovuta alla molteplicità di spunti che offriva per trattare una rosa di temi connessi alla moderna riflessione politica sulla ragion di

stato e sulla tirannide: la natura logorante del potere, il rapporto del sovrano con la legge, i soprusi perpetrati dai nobili nei confronti del popolo, ecc. Selezionando una serie di *pièces* che vanno dall'*Appius and Virginia* di Webster (1625) all'*Appio Claudio* di Gian Vincenzo Gravina (1712), Zucchi risale alle origini della rifunzionalizzazione in chiave tragica della storia di Virginia, nel tentativo di indagare quel passaggio, a cavallo fra XVII e XVIII secolo, in cui essa si carica dei significati giuridico-politici che ne garantiranno la fortuna moderna.

Fabio Vittorini, nel contributo "Don Carlos: declinazioni del tragico da Schiller a Verdi", ricostruisce invece la genesi del *grand opéra* che Giuseppe Verdi ricava, nel 1867, dal poema drammatico *Don Carlos, Infant von Spanien* (1787) di Friedrich von Schiller. Nel ventennio in cui lavora al proprio *Don Carlos*, Verdi inizia e porta a termine altri capolavori come *Simon Boccanegra*, *La forza del destino*, *Aida*, *Requiem* e *l'Otello*. Analizzando il libretto scritto da Joseph Méry et Camille Du Locle con la supervisione del compositore, Vittorini ne illustra la stratificazione intertestuale: «Verdi ha dato vita a un palinsesto in cui, sotto il testo ufficiale riconducibile al nucleo storico comune e alle sue versioni letterarie più note, affiorano testi eterogenei nascosti o anche (più o meno consapevolmente) cancellati, in una dimensione sovranazionale, plurilinguistica, interculturale, trasversale a generi e codici» (*ibid.*).

5. Tragico e antitragico: oltre il romanzo borghese

Il tragico e il romanzo borghese sembrano vicendevolmente escludersi. Ma è ovviamente un'approssimazione, presto negata dal semplice fatto che la forma-romanzo è in grado di fagocitare tutto, di trasformarsi con la sua natura metamorfica in altro, di contaminare tragico e comico, riscrivendo continuamente l'ambigua relazione tra *personaggi e destino*, come titola un famoso saggio di Giacomo Debenedetti. E questo è tanto più vero nel Novecento, quando un vortice di innovazione sembra travolgere l'intero campo della letteratura.

Come detto più su, è con Dostoevskij prima e con Kafka poi, che il rapporto tra tragico e romanzo si ridefinisce, e proprio da Kafka

comincia il percorso di questa sezione con il saggio di Raffaella Bertazzoli "Il viaggio senza *nostos*: Franz Kafka e Gracco". L'oggetto di studio è un frammento più che un racconto, intitolato *Der Jäger Gracchus*, nel quale si sovrappongono diversi livelli di lettura che mettono in campo allegorie, metafore, simboli, tutti gravidi di richiami autobiografici nei quali si sostanzia la tragedia del soggetto. L'analisi del testo kafkiano è serrata, la stratificazione di sensi si confronta col mito biblico e classico per disegnare un viaggio esistenziale verso la malattia e la morte. Gracco abita spazi astratti e concreti, eterotopie che alludono a eterocronie, si confronta col proprio destino, che non ha parabole definitive, sembra non porti da nessuna parte, lasciando l'uomo nella propria solitudine esistenziale.

Il racconto di Kafka è un particolare nell'ampio spettro dei rapporti tra tragedia e romanzo: un particolare estremamente denso di significato. In questa sezione si possono rinvenire tre linee, che corrispondono a diverse scelte degli autori, linee che sempre si intrecciano e si confondono, formano nodi gordiani e si divincolano, ma che pure sono riconoscibili: i particolari, come questo, ovvero singole opere più o meno note e ampie, che abbiano un valore paradigmatico nello sviluppo di questi rapporti; le teorie messe in campo nella definizione del sistema di relazioni tra tragedia e romanzo; infine gli snodi, per lo più legati a temi specifici che abbiano particolare rilevanza.

A un inquadramento teorico è volto il contributo di Mimmo Cangiano "Primo '900: cosa significa l'attacco al tragico, cosa significa la sua difesa", che, come si intuisce fin dal titolo, dà conto di un dibattito non privo di contraddizioni, nel quale si alternano dialetticamente posizioni anche opposte, che rendono fertile la discussione. Punto di partenza è la distanza tra tragico classico e tragico moderno, proposta da Kierkegaard e Hegel, dal quale discende l'ampia teorizzazione di Lukács. A partire da questa impostazione, Cangiano dà conto di posizioni diverse che mettano in prospettiva l'assunto iniziale: si passano in rassegna i testi di Ferdinand Tönnies e del *cattivo maestro* (Debenedetti) Otto Weininger, di Friedrich Nietzsche e Ernst Mach, e poi, in Italia, di Amendola, Slataper e Stuparich, Pirandello, Soffici e Boine, il cui pensiero è messo in relazione, per esempio, con quello di

Thomas Mann. Infine è Carlo Michelstaedter a dare le coordinate per definire il «pensiero borghese» nella formalizzazione teorica della sua staticità, sia sul «versante anti-tragico» che sul «versante tragico».

È con questa struttura di pensiero, metamorfica, dialettica, a volte apparentemente contraddittoria che il romanzo del Novecento si trova a rapportarsi. Da questi due contributi discendono gli altri che tuttavia possono ora collocarsi in un quadro di pensiero e rapportarsi poi con la porta d'accesso al Novecento, ovvero con Kafka. Il quadro del romanzo che ne segue non è, né potrebbe essere esaustivo, eppure permette di creare direttrici chiare, in un dialogo costante con questi due contributi iniziali. Così, per esempio, quando Raffaello Rossi ha l'ambizione di riassumere il rapporto col tragico in due autori delle opere-mondo tra le più complesse del Novecento, in *“'Peripezia' ed 'estasi della catastrofe': figure del tragico nei romanzi di Proust e Joyce”*, può alludere alle loro definizioni del tragico e inquadrarle nel contesto della teoria contemporanea creando per il lettore una fitta rete di rapporti con gli altri saggi citati. Nel dialogo di Joyce con Aristotele e Platone, per esempio, si ritrova il dibattito tra tragedia classica e moderna, che pure in Proust prende corpo nel riferimento a figure del mito come Aiace o Edipo adattate a una vicenda di cronaca nera. C'è poi un elemento in più che si inserisce in questa opposizione tra classico e moderno, ovvero il ruolo di mediazione svolto da quelli che chiamiamo, con una definizione particolarmente significativa in questo contesto, i *classici moderni*, come per esempio Shakespeare e Racine. Così *Ulysses* dialoga con Hamlet, Albertine con Fedra.

A un Ulisse novecentesco dedica il suo intervento Nora Moll in *“Il mito di Ulisse nel romanzo del secondo Novecento: il tragico e l'antitragico in Stefano D'Arrigo e Walter Jens”*, nel quale ancora risuona implicitamente la domanda se Ulisse sia ancora Ulisse, ovvero se la modernità abbia cambiato in maniera decisiva la fisionomia tragica dell'eroe greco. La risposta, come spesso capita, non è univoca né di facile enunciazione, ma, a conferma delle relazioni tra i contributi, è utile notare che l'autrice afferma che la rappresentazione dell'Ulisse in D'Arrigo corrisponde a quella dell'antieroe di Joyce, pure con qualche differenza strutturale, mentre la stessa definizione di antieroe ha una

pregnanza solo parziale per Walter Jens. *Tragico o anti-tragico?*, si chiede l'autrice nell'ultima parte del suo contributo: e la risposta più significativa si può forse trovare in una parola utilizzata per *Das Testament des Odysseus*, ovvero «paradosso», poiché attraverso il paradosso è possibile forzare i confini tra i generi e le regole del mito.

Alla figura dell'eroe tragico si lega anche uno degli snodi più significativi del Novecento letterario, ovvero la letteratura sperimentale, in qualche modo d'avanguardia, che ha avuto un ruolo centrale nel secolo passato, soprattutto nella ridefinizione del personaggio. Andrea Chiurato in "Le maschere senza volto. Gli eroi 'tragici' del *nouveau roman*" dedica molto spazio alla riflessione di Alain Robbe-Grillet che mentre condanna teoricamente la tragedia, fin dalla sua opera di esordio si rivolge a un mito come quello di Edipo. Questo atteggiamento conflittuale pare la cifra più significativa di questa corrente, che nei romanzi sembra sempre mettere alla prova gli eroi, calandoli in realtà squallide e inaspettate, e creando così un effetto straniante, a suo modo scandaloso. L'eroe non si trova più «"ad agire contro" o a "essere agito da" forze al di fuori del suo controllo» e così resta «solo il guscio esteriore di una tragedia svuotata del tragico» (*ibid.*). Con questo rovesciamento è tenuto a fare i conti il romanzo del Novecento.

Eppure c'è un altro snodo che sembra nuovamente mettere in discussione questo assunto, come se fosse davvero impossibile trovare certezze, ancorché provvisorie o approssimative. Nel cuore del Novecento si situa la tragedia umana più grave che la nostra storia ricordi: la Shoah. Raccontarla in un'opera d'invenzione significa non poter più giocare neppure col mito. Il necessario ritorno di un'etica della scrittura, al di fuori non solo dello sperimentalismo ma anche del postmoderno con la sua fascinazione giocosa per il romanzesco, ridefinisce ancora il rapporto della narrazione col tragico. Ne parla Emanuela Piga in "Il ritorno polimorfo del tragico in *Les Bienveillantes* di J. Littell e *The Zone of Interest* di M. Amis". Si tratta di due romanzi recenti, di invenzione, scritti in un'epoca in cui la testimonianza diretta va via via estinguendosi: due romanzi che devono fare i conti col mutare della memoria, e con la responsabilità che questo comporta. Il mito, dunque, esplicito fin dal titolo delle *Bienveillants* ritorna a essere tragico

per descrivere la tragedia reale. Come parlare dunque di quel tempo nel terzo millennio? Come fare poesia dopo Auschwitz su Auschwitz? I due autori, spiega la studiosa, scelgono vie diverse, quasi opposte, la dismisura Littell, la reticenza Amis, il *pieno* e il *vuoto*, come se non potesse esserci mediazione tra queste scelte estreme.

“«Oppongo al cordoglio un certo manierismo»: *Patmos* e il tragico nella poesia dell'ultimo Pasolini” di Gian Luca Picconi si sofferma su un particolare, la poesia degli ultimi anni di vita di Pasolini, per analizzare però ancora il rapporto con la storia, quella della strage di Piazza Fontana raccontata in *Patmos*, poemetto incluso in *Trasumanar e organizzar*. Ancora una volta si affronta un'opera circoscritta ma dal valore emblematico per affrontare un importante sottotema come la narrazione delle tragedie reali. A differenza di Littell e Amis, però, Pasolini ricorre all'uso dell'ironia, non scontato né prevedibile, e quasi stridente con la riscrittura dell'Apocalisse giovannea che pure innerva una parte del testo. Picconi, dunque, analizza le ragioni di questa scelta, risalendo alle premesse teoriche precedenti e all'intero percorso poetico dell'autore. Nel tempo del Dopostoria, come lo chiama l'autore, l'ironia rispecchia le forme non tragiche della vita borghese, una vita borghese che finisce per inglobare tutto, ben oltre la lotta di classe, fagocita nei suoi modi distaccati e inerti persino la voce dell'autore. E nel finale del testo Pasolini torna a Kafka, costruendo un altro dei tanti ponti che legano questa sezione.

Accanto a Pasolini c'è Bianciardi, come scrittore, come intellettuale e come interprete della società a lui contemporanea. Siamo negli stessi anni e di fronte alla stessa mutazione sociale, che si riverbera nella scrittura. Ne parla Diego Varini in “*Looking back in anger*. Bianciardi e le maschere della malinconia”. Anche in Bianciardi, e forse in modo più netto rispetto a Pasolini, c'è la percezione di una presa di distanza o almeno un allontanamento dalla storia, che però anziché richiedere la forma dell'umorismo, qui si tramuta nell'esperienza esistenziale della malinconia. Eppure, sulla scorta di quanto Klibanski, Panofsky e Saxl scrivono in *Saturno e la malinconia*, Varini rinviene i nessi proprio tra malinconia e umorismo, e perciò tra umorismo e tragedia, il cui conflitto attraversa in fondo anche il testo più noto di Bianciardi, *La vita agra*.

Anche grazie alla lezione di Saul Bellow e del sociologo David Riesman, l'autore grossetano riconosce la mutazione sociale che porta a una condizione di stasi, di angoscia e di malinconia, che sembra prevedere il solo esorcismo del comico: un esorcismo tuttavia inefficace che non è altro che una nuova, invincibile, condizione tragica.

Il rapporto tra il modo tragico e il romanzo, quindi, sembra attraversare tutti i temi portanti della modernità del tragico, in chiave non solo letteraria, ma anche storica e sociologica. Basterà unire i puntini per riconoscere segmenti nei quali collocare ogni altro testo. L'ambizione è quella di costruire una mappatura episodica che si faccia emblema e *specimen* di un quadro ovviamente molto più ampio: uno strumento di lavoro che consenta di approfondire, riflettere, ripensare la complessità.

6. Il tragico sulla scena contemporanea

A giocare un ruolo chiave attraverso le diverse sezioni del volume sono i classici antichi e moderni che, dal teatro greco a Shakespeare al *Siglo de Oro*, hanno fissato nell'immaginario collettivo intrecci, motivi e grandi figure tragiche divenendo fertile terreno di confronto per l'arte – la letteratura *in primis* – e la filosofia. Si allude al noto distinguo tra *mythos* e *logos* inaugurato da Platone, che ha consentito nel tempo di confrontarsi con i testi tragici al di là della loro dimensione performativa. La sezione "Il tragico sulla scena contemporanea" testimonia la capacità di alcuni dei più noti personaggi e schemi tragici di parlare delle attuali tensioni culturali, politiche, sociali, di 'indossare nuove maschere' nella produzione teatrale odierna, e mostra la rinnovata forza e la vitalità che queste opere possono acquisire attraverso il riuso, la rilettura, le ibridazioni.

Il relativismo delle *pièces* di Copi – oscillanti tra comicità e *grand guignol*, umorismo e parodia, tra «circo» e «tragedia» – costituiscono un interessante esempio di riattivazione della tragedia nell'epoca della sua morte (Steiner). Dopo una panoramica sulla produzione dell'autore franco-argentino, il contributo di Stefano Casi "Tragedia e delirio a Montevideo: il teatro di Copi" si concentra in particolar modo sull'opera

Cachafaz (1981) per illustrare come in questa «tragedia barbara», la tradizione del *gauchesco* argentino si coniughi con una visione cruenta e soprannaturale, tra *Macbeth* e *Le baccanti*. Sebbene la sua ricostruzione di un nuovo linguaggio tragico si basi su quello della commedia umoristica e *camp*, tuttavia, l'opera di Copi non si presenta mai come parodia o dissacrazione, ma è anzi definibile come forma nuova della tragedia «in cui pianto e riso si mescolano, vita e morte sono equivalenti, l'identità sessuale è cangiante, e lo spettatore può giungere a una catarsi (ma quale?) solo grazie all'esperienza dell'immersione nel delirio più totale per uscirne frastornato come dopo una visione ultraterrena» (*ibid.*).

Processi di decostruzione e rivisitazione del classico shakespeariano sono invece all'origine dell'*Amleto a Gerusalemme* (*Hamlet in Jerusalem*, 2016) esaminato da Franco Nasi nel saggio "Interweaving Stories: *Hamlet in Jerusalem* by Gabriele Vacis and Marco Paolini". Quest'opera multilingue, l'ultima recitata dai giovani attori italiani e palestinesi della scuola di teatro di Vacis e Paolini, nasce da una concezione pedagogica del teatro e da metodologie distanti da quelle delle Accademie teatrali. Il contributo di Nasi illustra la complessità strutturale della *performance* in cui in particolare interagiscono tragedia e *storytelling*, e mostra come l'opera di Shakespeare venga ridotta a frammenti che ne enfatizzano alcuni temi cruciali per la storia palestinese, tra cui quelli di identità, oblio, vendetta. Letta in relazione alla ricezione dell'*Hamlet* nel mondo arabo, l'opera di Vacis e Paolini conferma la forza del personaggio di Hamlet nel sollecitare nuove riflessioni sulla scena contemporanea e il suo essere «a vital identity that lives in and of relations and movements» (*ibid.*).

La fortuna di due grandi figure tragiche, Antigone e Cassandra, costituisce invece il *focus* dei lavori di Sotera Fornaro, "Il disordine di Antigone", e Gilda Tentorio "Cassandra: *logos* e *katastrophé* sulla scena greca contemporanea". In particolare, nel caso dell'*Antigone*, come evidenzia il primo dei contributi, ci troviamo di fronte a un'opera fondativa di una visione del tragico che pone al centro l'individuo in conflitto con la comunità. Antigone, a differenza del padre Edipo, infrange consapevolmente la legge dello Stato per contrapporre un altrettanto legittimo *nomos*, quello familiare. «L'*Antigone* è insomma la

tragedia della politica» (*ibid.*) ed è in questa prospettiva che si colloca la lettura offerta da Friedrich Hölderlin: in particolare, Fornaro esamina la traduzione del 1804 e le *Note all'Antigone*, opere cardine per comprendere la ricezione della tragedia sofoclea nella Germania degli anni Settanta, su cui si concentra la seconda parte del contributo, con un ricco ventaglio di esempi che spaziano dalla politica alla letteratura al cinema.

Le rifrazioni dell'immaginario mitico sui drammi della storia ritornano anche nello scenario greco contemporaneo, uno dei più tesi e complessi d'Europa degli ultimi anni. Tra i miti ricorrenti il ciclo degli Atridi e l'enigmatica figura di Cassandra: considerata testimone ultima del naufragio della civiltà dopo il crollo di Troia, Cassandra è oggi interpellata di fronte alla persistente crisi economica, politica e sociale alla ricerca del *logos* per dire la catastrofe. Filo rosso tra le 'Cassandre' selezionate da Tentorio per il fitto dialogo tra antico e contemporaneo – *Kassy* di Flourakis (2006), *Nitrito* di Pontikas (2009) e *Annunciazione di Cassandra* di Dimitriadis (2009) – è la riflessione sulla lingua e sulla capacità e impotenza del dire, una problematica che torna anche nella sezione successiva del volume "Tragico e conflitti sociali", in particolare nel contributo di Luisa Bienati.

7. Tragico e conflitti sociali

Il saggio "La coscienza critica dell'era post-atomica: il *Diario di Hiroshima e Nagasaki* di Günter Anders e *Note su Hiroshima* di Ōe Kenzaburō" propone un'analisi comparata tra due opere che testimoniano due differenti prospettive sul tema della catastrofe nucleare. La prima narra l'esperienza del filosofo tedesco in Giappone per il "IV Congresso Internazionale contro le armi atomiche e nucleari e per il disarmo", mentre *Note su Hiroshima* è il diario scritto dal premio Nobel Ōe Kenzaburō dopo la "IX Conferenza mondiale contro le bombe atomiche e all'idrogeno" a Hiroshima. Si tratta di due lavori emblematici della battaglia contro il nucleare in Europa e in Giappone, accomunati dalla riflessione sul dilemma morale che la scelta del nucleare ha posto per i sopravvissuti, sul potere simbolico acquisito dalla città di

Hiroshima, sul messaggio che la tragedia lascia nell'era post-atomica all'uomo che deve convivere con un sempre crescente "dislivello prometeico" (Anders), con le conseguenze, cioè, sempre più irreparabili delle proprie conquiste tecnico-scientifiche.

«Un astro del firmamento del progresso» è al centro anche della catastrofe nucleare ucraina dell'86: giocando sulla citazione della stella Assenzio nell'*Apocalisse*, sul significato del nome Černobyl' e sulla retorica degli scienziati sovietici cui la citazione rimanda, il romanzo *La stella Černobyl'* (1987) affronta da una prospettiva femminista la tragedia della centrale termonucleare esplosa in Ucraina. Dopo una panoramica su alcune delle opere che si sono dedicate all'avvenimento – da Christa Wolf a Vladimir Gubarëv – l'articolo di Gabriella Elina Imposti, "La stella Černobyl'. Narrare la catastrofe nucleare" si sofferma sul lavoro della dissidente russa Julija Voznesenskaja e sulla storia delle tre sorelle protagoniste che con la loro testimonianza hanno contribuito alla conservazione della memoria.

L'importante ruolo di testimoni e superstiti ritorna anche nel contributo di Claudio Panella, che sposta nella realtà operaia la riflessione sul tragico nella società odierna. Come illustra la gran parte dei contributi di questa sezione, la tragedia negli ultimi decenni è infatti divenuta anche modo di pensare la politica e le tensioni sociali. Nei fondamentalismi così come nella disaffezione alla politica emerge infatti la condizione tragica di una società in cui difficoltà e conflitti sempre più difficilmente trovano risoluzione nel confronto, nella condivisione, nel dialogo, nell'azione collettiva. Alle tensioni politiche e sociali che attraversano il nostro quotidiano si rivolgono i contributi di Claudio Panella e Luigi Franchi. Il primo saggio, "La tragedia del lavoro: *working class heroes* nella letteratura italiana d'inizio millennio", tratta alcune opere che interrogano il nostro presente e affrontano la condizione sociale ed esistenziale tragica del lavoro operaio. Come evidenzia Panella, in testi come *Il nemico* (2009) di Emanuele Tonon, *Amianto* (2012) di Alberto Prunetti, *Il fuoco a mare* (2015) di Andrea Bottalico, *Ilva Football Club* (2016) di Fulvio Colucci e Lorenzo d'Alò, emergono infatti due figure ugualmente tragiche: da una parte i figli, nel ruolo di testimoni-

superstiti, dall'altra i padri, i *working class heroes*, malati e sconfitti dalla vita di fabbrica.

Come anticipa l'allusione ai notiziari televisivi contenuta nel titolo "La tragedia dei migranti. I *reportage* di Gabriele Del Grande", il contributo di Luigi Franchi si concentra invece su un altro dei temi focali per la politica italiana ed europea più recente. La scelta di evocare un'espressione tanto frequente nella cronaca giornalistica è finalizzata tuttavia a portare l'attenzione sulla cristallizzazione del termine 'tragedia' e sull'atteggiamento ormai indifferente degli spettatori di fronte al destino di migliaia di migranti che cercano di attraversare il Mediterraneo. I due *reportage* di Gabriele Del Grande *Mamadou va a morire* (2007) e *Il mare di mezzo* (2009) esaminati da Franchi mettono in luce l'insieme di meccanismi sottesi al fenomeno della migrazione e il modo in cui l'azione individuale e collettiva possa contrastarne gli esiti drammatici. In ultimo, il saggio esamina il ricorrere di schemi e *topoi* tragici nei due *reportage*, al fine di restituire la sua piena portata a quella rievocazione della tradizione greca classica che il linguaggio giornalistico ha svuotato di senso. Il nesso tra teatro greco e politica nel XX secolo è il punto di partenza anche dei saggi di Albert Camus esaminati da David Matteini, e in particolare dell'intervento del 1955 *Sur l'avenir de la tragédie*, una conferenza che fa parte della sua produzione teorico-teatrale secondaria, ed è stata spesso adottata per indagare le dinamiche storiche e politiche dell'Europa del secondo dopoguerra. Il contributo di Matteini, "Il dramma del contemporaneo: *Sur l'avenir de la tragédie* di Albert Camus" prende le mosse dalle riflessioni di Camus per applicarle al clima politico delle società occidentali odierne. La prospettiva dell'autore algerino, riletta alla luce delle teorie di Lukács e Szondi, può oggi offrire un'interessante chiave interpretativa di quel fragile equilibrio tra motivazioni neoliberali e impulsi nazionalistici e centralizzanti, e suggerire la posizione dell'intellettuale odierno che «non è votato a cambiare concretamente il suo tempo» (*ibid.*), ma il cui «atto di rivolta più nobile risiederebbe [...] nella forza morale e critica delle sue posizioni» (*ibid.*).

Ritorna il tema del confronto con l'alterità, della ricorrente difesa dei 'nostri confini' nel saggio di Simona Micali "Aspettando i barbari.

Conrad, Kafka, Coetzee”, che evidenzia «la stabilità dell’opposizione civiltà/barbarie e il suo manicheismo» (*ibid.*) nella produzione novecentesca sia laddove si faccia il più comune uso negativo del termine barbaro, sia nella sua accezione positiva, di «buon selvaggio che resiste al dominio della civiltà capitalista e moralmente corrotta» (*ibid.*). Attraverso le opere dei tre autori – in particolar modo *Heart of Darkness*, *Beim Bau der chinesischen Mauer* e *Waiting for the Barbarians* – Micali illustra come Conrad, Kafka e Coetzee abbiano rappresentato il rapporto tra civiltà e barbarie come uno scontro dalle conseguenze tragiche, suggerendo una terza via possibile rispetto alle due più consuete visioni, consolatoria e utopica. I tre autori analizzano infatti il funzionamento di questo meccanismo “dall’interno”, mettendone in rilievo i significati latenti e la portata tragica.

Altri muri sono invece al centro dell’attenzione del contributo di Alessandra Trevisan, “Muri ‘della mente’ e ‘del corpo’ nell’opera di Goliarda Sapienza, Pina Bausch e Francesca Woodman” che propone un itinerario tematico tra letteratura, teatro-danza, fotografia, cinema, filosofia e architettura a partire dal contesto culturale in cui Bausch, Sapienza e Woodman operarono. L’autrice, attraverso un’analisi che si serve della biografia e dell’autobiografia delle tre artiste, oltre che della loro opera, ricostruisce l’anatomia di un “corpo tragico” allo stesso tempo singolare e plurale, capace di rivelare, in ogni campo di azione, specificità intertestuali inedite.

8. Melodrammi contemporanei. Cinema, TV, Graphic Novels

In quest’ultima parte del volume si raccolgono interventi che mettono in luce come componenti tragiche vengano rielaborate, in diverse forme artistiche contemporanee, attraverso modalità espressive scrivibili al genere *melò*, dando al concetto un significato estremamente ampio, come insieme eterogeneo di temi, motivi, tonalità e registri.

Il saggio di Mattia Petricola «*I’ll kill him and I’ll eat him!*» *Peter Greenaway and the cinematic ‘Trauerspiel’* che apre la sezione indaga i

rapporti fra il film di Peter Greenaway *Il cuoco, il ladro, sua moglie e l'amante* (1989) e l'estetica del tragico. In modo particolare, il film si presta a una lettura "tragica" secondo la definizione offerta da Walter Benjamin nella sua fondamentale opera sul dramma barocco tedesco, *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, del 1928. Lo sfondo culturale in cui il film si colloca, infatti, non è barocco soltanto da un punto di vista meramente estetico, per la postmoderna sovrabbondanza di materiali visivi che vi si trovano accumulati; al contrario, è tutto pervaso da un'esistenziale ansia post-escatologica che si concretizza, secondo la lezione benjaminiana, nell'opposizione fra natura e cultura. La tragicità del film sta nella trattazione del problema della trascendenza, che si elabora attraverso la contrapposizione fra i due archetipi del Tiranno e del Martire, concetti fondamentali nella riflessione di Benjamin sul *Trauerspiel*. Secondo Petricola, nella pellicola del 1989 Greenaway mette in scena l'antinomia, tipica della cultura barocca, fra la dimensione corporale del cibo e quella culturale dei libri. Nel film vengono inoltre distorti alcuni motivi-cardine del cristianesimo: in modo particolare si concretizza, nel finale, un rovesciamento del rituale eucaristico compiuto dal Tiranno-Ladro – una specie di officiante e Anticristo – sul corpo del Martire-Amante.

In una prospettiva di genere, Stefania Rimini traccia invece una «cartografia del sentimento» legata ad alcune memorabili figure femminili del cinema e del teatro, protagoniste di opere in varia maniera connesse a modalità espressive tragiche e melodrammatiche. Al centro del suo articolo "*Each girl kills the thing she loves. Variazioni melodrammatiche nella scena contemporanea*" ci sono potenti immagini di donne, evocate in prima battuta dal cinema di Rainer Werner Fassbinder – da *Le lacrime amare di Petra Von Kant* (1972) a *Veronika Voss* (1982) – e poi sottoposte a un grande lavoro di rielaborazione e rilettura da parte di film e, soprattutto, di spettacoli teatrali successivi. Queste alcune delle opere chiamate in causa: *Tutto su mia madre* (Almodóvar 1999), *Blue Jasmine* (Allen 2013); *Un tram chiamato desiderio* (Latella 2006), *Le lacrime amare di Petra Von Kant* (Latella 2006), *Rumore rosa* (Motus 2006), *Ti regalo la mia morte, Veronica* (Latella 2014). È soprattutto il teatro di Antonio Latella a fornire gli esempi di riscrittura più interessanti:

grazie a un particolare sguardo «insieme ravvicinato e distante, Latella riesce a misurarsi con i fantasmi di Fassbinder, ad esplorare il coagulo di generi e opere (la tragedia greca, Goldoni, Čechov, Ibsen) che struttura il suo immaginario, non più solo cinematografico ma intimamente teatrale. Per liberare in scena la fibra tematica e visiva del regista tedesco il nostro moltiplica i livelli del racconto puntando su una fervida contaminazione fra realtà e finzione, vita e forma, teatro e cinema» (*ibid.*).

Anche il saggio di Beatrice Seligardi “Iconografie del melodrammatico *fin de siècle*: *Salomé* di Wilde/Beardsley e *La signorina Else* di Schnitzler/Fior” guarda al melodrammatico in una prospettiva simile, considerandolo come una risorsa espressiva che consente possibilità di sviluppo non convenzionale dei personaggi femminili. Da un lato, infatti, il melodramma è tradizionalmente associato a una visione stereotipata dell’emotività femminile e a protagoniste bloccate in ruoli socialmente imposti. Dall’altro lato, il registro melodrammatico può rivelarsi una strategia per dar forma a tensioni, pulsioni, e dissidi inespressi, e portare dunque alla luce la complessità del mondo interiore di alcuni soggetti femminili impegnati in una ricerca identitaria. In questo senso, il melodrammatico ha dunque in sé una portata destabilizzante e anti-normativa. Seligardi affronta due casi di studio lontani nel tempo, *La Salomé* di Oscar Wilde illustrata da Arthur Breadsley e la *Signorina Else* di Arthur Schnitzler tradotta in *graphic novel* da Manuele Fior; si tratta di opere che, grazie alla commistione di testo e immagini, riescono sia a dare spazio al carattere irriverente e anticonformistico della femminilità, sia a disinnescare la carica denormativizzante del melodramma grazie a inevitabili incursioni nel territorio del tragico.

Infine, Valentina Sturli propone una lettura delle prime sei stagioni della pluripremiata serie televisiva *Game of Thrones*, rintracciando nell’intreccio di questo grande melodramma a puntate la riconfigurazione di temi e forme tipici dei generi epico e tragico. L’articolo “Edipo tragico, Edipo precario. Successione, eredità e immaginario della crisi in *Game of Thrones*” si concentra in particolar modo sulla rappresentazione del conflitto generazionale, che nella serie

di HBO viene riletto secondo un originale riadattamento del complesso edipico. Secondo l'autrice, il filtro del conflitto edipico permette di studiare il ruolo dell'individuo sia in rapporto al nucleo familiare di appartenenza sia a più ampie dinamiche sociali, andando al cuore di una narrazione incentrata sulla lotta per la successione dinastica e la gestione del potere. L'efficacia della rappresentazione del conflitto generazionale ha garantito il successo di una serie che, nonostante l'ambientazione fantastica, riesce a cogliere e a dar voce a dinamiche di crisi e precarizzazione dell'esistenza che caratterizzano soprattutto l'epoca contemporanea.

Bibliografia

- Beck, Ulrich, *Freiheit oder Kapitalismus. Gesellschaft neu denken. Ulrich Beck im Gespräch mit Johannes Willms* (2000), trad. it. *Libertà o capitalismo. Varcare la soglia della modernità: conversazione con Johannes Willms*, Roma, Carocci, 2001.
- Bertoni, Clotilde, Fusillo, Massimo, *Tematica romanzesca o topoi di lunga durata?*, in *Il romanzo*, Ed. Franco Moretti, *Temi, luoghi, eroi*, Torino, Einaudi, 2001, IV.
- Brooks, Peter, *The Melodramatic Imagination. Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess* (1976), trad. it. *L'immaginazione melodrammatica*, Parma, Pratiche, 1985.
- Cercas, Javier, *Soldados de Salamina* (2001), trad. it. *Soldati di Salamina*, Milano, Guanda, 2002.
- Id., *Anatomia de un istante* (2009), trad. it. *Anatomia di un istante*, Milano, Guanda, 2012.
- Id., *El impostor* (2014), trad. it. *L'impostore*, Milano, Guanda, 2014.
- DeLillo, Don, *Underworld* (1997), trad. it. *Underworld*, Torino, Einaudi, 1999.
- Enzensberger, Karl Magnus, *Zickzack: Aufsätze* (1997), trad. it. *Zig zag. Saggi sul tempo, il potere, lo stile*, Torino, Einaudi, 1999.
- Foster, Hal, *The Return of the Real. The Avant-Garde at the End of the Century* (1996), trad. it. *Il ritorno del reale. L'avanguardia alla fine del Novecento*, Milano, Postmedia Books, 2006.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, *Phänomenologie des Geistes* (1807), trad. it., *Fenomenologia dello spirito*, Firenze, La Nuova Italia, 1960, II voll.
- Girard, René, *La violence et le sacré* (1972), trad. it. *La violenza e il sacro*, Milano, Adelphi, 1980.
- Jung, Carl Gustav, *Antwort auf Hiob* (1952), trad. it. *Risposta a Giobbe*, Torino, Bollati Boringhieri, 1992.
- Kierkegaard, Søren, "Enten-eller" (1843), trad. it. "Aut aut", *Le grandi opere filosofiche e teologiche*, Milano, Bompiani, 2013.
- Mazzarella, Arturo, *Il male necessario. Etica ed estetica sulla scena contemporanea*, Torino, Bollati Boringhieri, 2014.

C. Cao, A. Cinquegrani, E. Sbrojavacca, V. Tabaglio, *Il volo di Icaro verso il tragico*

Mazzoni, Guido, *I destini generali*, Roma-Bari, Laterza, 2015.

Nietzsche, Friedrich, *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* (1872), trad. it. *La nascita della tragedia dallo spirito della musica*, Milano, Adelphi, 1977.

Steiner, George, *Antigones* (1984), trad. it. *Le Antigoni*, Milano, Garzanti, 2003.

Szondi, Péter, *Versuch über das Tragische* (1961), trad. it. *Saggio sul tragico*, Torino, Einaudi, 1996.

Vernant, Jean-Pierre, *Vidal-Naquet, Pierre, Mythe et tragédie en Grèce ancienne* (1972), trad. it. *Mito e tragedia nell'antica Grecia*, Torino, Einaudi, 1976.

Žižek, Slavoj, *Welcome to the Desert of the Real* (2002), trad. it. *Benvenuti nel deserto del reale. Cinque saggi sull'11 settembre e date simili*, Roma, Meltemi, 2002.

Come citare questo articolo

Cao, C. – Cinquegrani, A. – Sbrojavacca, E. – Tabaglio, V., “Il volo di Icaro verso il tragico”, *Maschere del tragico*, Eds. C. Cao, A. Cinquegrani, E. Sbrojavacca, V. Tabaglio, *Between*, VII.14 (2017), <http://www.betweenjournal.it>