

# Tragedia, tragico e romanzo nel modernismo\*

**Cristina Savettieri**

---

## 1. Romanzo vs tragedia?

All'inizio del terzo libro del *Mulino sulla Floss* si trova una riflessione sul carattere di uno dei personaggi del romanzo, il signor Tulliver, che offre una teoria implicita della dignità poetica degli esseri umani:

E Mister Tulliver, voi lo vedete, pur non essendo nulla di più che un ottimo mugnaio e produttore di malta, era fiero e ostinato come i più grandi personaggi: presso i quali un simile carattere può dar luogo a quelle grandi tragedie di vasta risonanza, che passano sulle scene in manto regio, e rendono sublime il più scialbo dei cronisti. L'orgoglio e l'ostinazione dei mugnai e d'altre persone senz'importanza che voi incrociate sbadatamente ogni giorno per via, hanno anch'essi la loro tragedia, ma di quella specie illacrimata e sconosciuta, che si trasmette di generazione in generazione senza lasciar memoria di sé: simile tragedia, forse, si svolge nei conflitti delle giovani anime affamate di gioia, oppresse da una sorte fattasi d'improvviso insopportabile, dalla tristezza di una casa dove i mattini non recano più promesse e dove la desolazione senza speranza dei genitori stanchi e delusi pesa sui figli come un'atmosfera umida e greve, entro la quale tutte le funzioni della vita si soffocano: tragedie simili si svolgono nella morte lenta o subitanea che tien dietro ad una passione spezzata, ancorché possano essere morti seguite da un semplice funerale di parrocchia.<sup>1</sup>

Anche le «insignificant people» possono trasformarsi in «lofty persons», personaggi «di altissimo rango», la cui esistenza quotidiana, anche la più prosaica, può diventare una tragedia. Anche gli esseri apparentemente meno degni di narrazioni tragiche, quelli le cui vite, abitate dalla

\* Questo saggio costituisce il tassello preliminare di una ricerca più ampia che, grazie al generoso finanziamento della Alexander von Humboldt-Stiftung, potrò portare a termine nel corso dei prossimi due anni presso il Peter Szondi-Institut della Freie Universität di Berlino. Trattandosi di un lavoro ancora in fieri, questo scritto si limita a proporre alcune ipotesi mantenendo un carattere aperto e problematico.

1 G. Eliot, *Il mulino sulla Floss* [1860], trad. it. di G. Debenedetti, Mondadori, Milano 1980, p. 245.

tristezza e dall'assenza di speranza, si concludono con funerali miseri, quelli poeticamente destinati a generi "mediocri" possono diventare protagonisti di una «farechoing tragedy». Se il romanzo è il genere che racconta le storie di tutti in tutti i modi possibili, allora anche la storia di un mugnaio potrà essere raccontata come se egli indossasse panni regali, o, meglio, prescindendo del tutto dai panni che egli indossa. La dimensione quotidiana, fatta di un tempo continuo, regolare e ripetitivo, non esclude, secondo George Eliot, che in esso gli eventi assumano forma tragica, aprano cioè zone di frattura e di discontinuità persino nel tessuto compatto della cronaca più anonima e insignificante. Se da una parte questo passo non fa altro che confermare la tesi di Auerbach sul romanzo moderno come genere che liquida definitivamente le partizioni stilistiche – e dunque sociali ed esistenziali – alla base del classicismo europeo, per cui davvero un mugnaio e un principe assumono identica dignità poetica, dall'altra queste considerazioni offrono uno spunto ulteriore: se davvero i romanzi possono raccontare vite tragiche, in che cosa il romanzo si distingue dalla tragedia? Che rapporto c'è tra l'ascesa del romanzo realista e il declino della tragedia che si consuma lentamente nel corso del XIX secolo? Realmente lo spazio letterario moderno ha disegnato al suo interno una netta linea di demarcazione che separa il territorio democratico del romanzo dalle zone altamente gerarchizzate e inattuali della tragedia? È possibile sostenere che le istanze simboliche che hanno nutrito per secoli il teatro tragico di culture nazionali differenti si dileguino alle soglie della modernità, spazzate via dalla dimensione ordinaria del romanzo?

Perché se Auerbach ricorre alle categorie del serio e del tragico per spiegare la nuova antropologia romanzesca della narrativa francese dell'Ottocento,<sup>2</sup> occorre ricordare che sul versante della riflessione teorica le premesse fondamentali del mito novecentesco della morte della tragedia e dell'impossibilità del tragico sorgono proprio nel cuore della cultura romantica. Se Hegel nelle sue lezioni di estetica individua nel prosaico e nell'accidentale l'essenza del romanzo, forma simbolica di un mondo in cui i particolari valgono solo in quanto tali e non più come espressione di una totalità,<sup>3</sup> negli ultimi anni del Settecento Friedrich Schlegel,<sup>4</sup> nei *Literary Notebooks*, aveva già delineato un'antitesi tra antico e moderno fondata proprio sull'opposizione tra tragedia greca e romanzo.<sup>5</sup> Tra queste due posizioni, l'una

2 Cfr. E. Auerbach, *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale* [1946], Einaudi, Torino 1956, pp. 220-268.

3 La più chiara illustrazione del problema dei particolari in rapporto all'universale nell'*Estetica* si trova in P. Szondi, *Le poetica di Hegel e Schelling* [1974], Einaudi, Torino 1986.

4 Cfr. P. Szondi, *Poetica e filosofia della storia*, a cura di R. Gilodi e F. Vercellone, Einaudi, Torino 2001.

5 F. Schlegel, *Frammenti critici e poetici*, a cura di M. Cometa, Einaudi, Torino 1998, frammento n. 55, p. 117: «Tre generi poetici dominanti. 1) tragedia presso i Greci 2) satira presso i Romani 3) romanzo <presso> i moderni».

luttuosa, l'altra euforica, c'è solo una differenza di segno: entrambe riconoscono – in maniera molto più dissimulata e sintomatica in Hegel – la funzione di superamento della poetica dei generi che il romanzo assume nella modernità, l'una intendendola come crepuscolare, l'altra come generativa. Addirittura Schlegel può rileggere retrospettivamente i drammi di Shakespeare come «misto di tragedia e romanzo»<sup>6</sup> e spingersi a dissolvere la possibilità di esistenza dei generi in una pluralità pulviscolare di modi che il romanzo è in grado di ricomprendere al suo interno: «Anche tra i romanzi vi è di nuovo un genere lirico, epico, drammatico».<sup>7</sup>

La teoria dei generi moderna insiste su due movimenti apparentemente opposti: divaricare il romanzo dalla tragedia; riconvertire la tragedia in tragico, il sostantivo in aggettivo, fare cioè del genere letterario un modo, un concetto, una qualità non più distintiva di un solo genere, ma dotata di un'esistenza nomade, attribuibile, dunque, a generi differenti.<sup>8</sup> Soprattutto la filosofia post-idealista<sup>9</sup> si è sforzata di ribadire la distanza tra romanzo e tragedia e allontanare la prosa del mondo romanzesca, che crede fermamente nell'individualità non trascendibile dei particolari, dal carattere contratto, conflittuale e universalizzante della tragedia. *La nascita della tragedia*, ad esempio, si potrebbe quasi leggere in chiave allegorica, per cui dove si parla del declino del dionisiaco ad opera del razionalismo socratico e del dialogismo platonico si è tentati di vedere una stigmatizzazione implicita delle moderne forme di realismo. Le pagine su Euripide sembrerebbero quasi abitate dalla presenza fantasmatica di Hegel: «Per opera sua [di Euripide] l'uomo della vita quotidiana si spinse dalla parte riservata agli spettatori, sulla scena; lo specchio, in cui prima venivano riflessi solo i tratti grandi e arditi, mostrò ora quella meticolosa fedeltà che riproduce coscienziosamente anche le linee non riuscite della natura. [...] E così l'aristofanesco Euripide rileva a sua lode di aver rappresentato la vita e la pratica comune, nota, quotidiana, di cui ognuno era capace di giudicare».<sup>10</sup> Ricordano invece le tesi di Leopardi<sup>11</sup> le osservazioni che

---

Tragedia,  
tragico  
e romanzo  
nel modernismo

6 Cfr. *ivi*, frammento n. 86, p. 122. In maniera analoga, anche la *Commedia* di Dante, al frammento n. 76, viene definita «un romanzo».

7 Cfr. *ivi*, frammento n. 1073, p. 223.

8 Cfr. Szondi, *Poetica e filosofia della storia*, cit., p. 127.

9 Per una sintesi recente della questione cfr. C. Gentili, G. Garelli, *Il tragico*, il Mulino, Bologna 2010.

10 F. Nietzsche, *La nascita della tragedia* [1872], a cura di G. Colli, Adelphi, Milano 1994, pp. 76-77.

11 Cfr. G. Leopardi, *Zibaldone*, II, edizione commentata a cura di R. Damiani, Mondadori, Milano 2003<sup>3</sup>, 1770: «Le massime di giustizia, di virtù, d'eroismo, di compassione, d'amor patrio sonavano negli antichi drammi sulle bocche del coro, cioè di una moltitudine indefinita, e spesso innominata, giacché il poeta non dichiarava in alcun modo di quali persone s'intendesse composto il suo coro. Esse erano espresse in versi lirici, questi si cantavano, ed erano accompagnati dalla musica degl'istrumenti. Tutte queste circostanze, che noi possiamo condannare quanto ci piace come contrarie alla verosimiglianza, come assurde, ec. quale altra impressione potevano produrre, se non un'impressione vaga e indeterminata, e quindi tutta grande, tutta bella, tutta poetica?». Si tratta della pagina [2805] del manoscritto.

Nietzsche fa riguardo al rapporto tra realismo e coro, descritto quest'ultimo come «un muro vivo contro l'assalto della realtà», addirittura come «il passo decisivo, con il quale viene dichiarata apertamente e lealmente la guerra a ogni naturalismo in arte».<sup>12</sup>

L'accostamento tra il dialogo platonico e il romanzo, ancora una volta, indurrebbe a una lettura allegorica: «Realmente Platone ha fornito a tutta la posterità il modello di una nuova forma d'arte, il modello del romanzo».<sup>13</sup> E appena una pagina prima il dialogo platonico viene descritto come «prodotto dalla mescolanza di tutti gli stili e le forme esistenti», «sospeso a metà fra narrazione, lirica, dramma, fra prosa e poesia», responsabile di aver infranto «la rigorosa legge più antica della forma linguistica unitaria».<sup>14</sup> Il declino della tragedia viene dunque attribuito alla diffusione di un genere pluristile, capace di mescolare elementi propri di generi differenti e, come verrà spiegato più avanti, a una nuova concezione del carattere, che secondo Nietzsche, già a partire da Sofocle, «non deve più allargarsi come tipo eterno, ma deve al contrario, mediante tratti secondari e ombreggiature artificiali, mediante una finissima determinatezza di tutte le linee, agire in modo talmente individuale, che lo spettatore senta in genere non più il mito, bensì la potente verità naturalistica e la forza d'imitazione dell'artista».<sup>15</sup> La pluralità degli stili, l'individuazione marcata, la moltiplicazione dei dettagli secondari, la tendenza al realismo: sono tutti elementi che indirettamente illustrano molto bene come negli anni Settanta dell'Ottocento le posizioni teoriche elaborate all'inizio del secolo riguardo alla polarizzazione tra tragedia e romanzo fossero ancora molto salde e, in buona sostanza, immutate.

Torniamo a George Eliot. *Il mulino sulla Floss*, alla sua apparizione, venne recensito chiamando in causa *Hamlet* e le tragedie greche.<sup>16</sup> Simili parentele sono talmente vaghe da non avere alcun valore interpretativo; ep-

11 Nietzsche, *La nascita della tragedia*, cit., pp. 57 e 53.

12 *Ivi*, p. 95.

13 *Ivi*, p. 94.

14 *Ivi*, p. 116.

15 In una recensione anonima, pubblicata sullo «Spectator» il 7 aprile del 1860, si dice: «In this novel, therefore, we have reproduced the grand old element of interest which the Greek drama possessed, the effect of circumstances upon man; but you have, in addition, that analysis of the inner mind, of which *Hamlet* stands in literature the greatest example». Il passo è riportato in J. King, *Tragedy in the Victorian Novel: Theory and Practice in the Novels of George Eliot, Thomas Hardy and Henry James*, Cambridge University Press, London-New York-Melbourne 1978, p. 2, volume essenziale per comprendere le caratteristiche di una vera e propria narrativa tragica in lingua inglese, che si diffonde in età vittoriana.

16 Si tratta in realtà di una scissione di lunga durata, che risale addirittura alla *Poetica* di Aristotele, come ha notato Diego Lanza, mettendone in luce le rimozioni e le ambiguità, nel suo saggio *Come leggere oggi la «Poetica»*, che introduce Aristotele, *Poetica*, Rizzoli, Milano 1987, pp. 5-96. Sull'argomento ritorna con argomentazioni assolutamente persuasive T. Eagleton in *Sweet Violence. The Idea of the Tragic*, Blackwell, Malden (MA)-Oxford-Victoria 2003, in particolare nel capitolo iniziale, «A Theory in Ruins», pp. 1-22.



pure, il loro interesse sta proprio nella loro genericità: se c'è un retroterra tragico cui accostare il romanzo, il senso comune espresso dal recensore lo rintraccia in referenti lontani e canonizzati, in un'aura, dunque, riconoscibile e che chiarisce in maniera immediata e intuitiva perché *Il mulino sulla Floss* ha qualcosa della tragedia. Un lettore del 1860 doveva avere ben presente questa nozione immediata e intuitiva, doveva essere in grado di collocarla in un passato vago ma indubbiamente ben distinto dal presente e doveva essere in grado di capire, ancora una volta a livello intuitivo, la differenza tra un romanzo di argomento contemporaneo scritto in prosa e una tragedia ambientata in un'altra epoca storica, scritta in versi e in una lingua inattuale; infine quello stesso lettore non doveva essere turbato dalla possibilità che queste due forme – il romanzo del presente, la tragedia in costume – potessero avere qualcosa in comune o potessero addirittura trovarsi a coesistere nella medesima opera.

È impossibile, effettivamente, non leggere la storia della famiglia Tulliver, e in particolare quella di Maggie, come una parabola discendente annunciata fin dalle prime pagine, quando la continua, ossessiva ricorrenza di riferimenti al fiume e all'annegamento prefigura con certezza ineluttabile la morte per acqua su cui il romanzo si chiude. Eppure, al tempo stesso, lo stato di eccezione tipico di una temporalità tragica, in cui gli eventi "precipitano", convive con la dimensione distesa del quotidiano, intessuta di una molteplicità di dettagli, alcuni dei quali dispersivi e non trascendibili, altri significanti e narrativamente connotati. Eliot riesce in sostanza a trovare una formazione di compromesso tra due oggetti apparentemente incompatibili e prova a far coabitare la prosaicità romanzesca con l'unilateralità tragica. Non si tratta certamente di un esperimento isolato, anzi, è possibile rintracciare una vasta area del romanzo realista che lavora proprio sulla possibilità di rielaborare i paradigmi essenziali della tradizione tragica antica e moderna, a cominciare dalla *Clarissa* di Richardson, passando per *Il rosso e il nero* e alcuni degli episodi più celebri della *Comédie humaine*, come *Père Goriot*, fino ad approdare alla seconda metà del secolo con Dostoevskij, il Tolstoj di *Anna Karenina*, Thomas Hardy, George Eliot appunto, e ancora Henry James, Verga.

Non si può fare a meno di constatare che la scissione tra la teoria della tragedia e le pratiche del tragico segni in maniera determinante la cultura moderna:<sup>17</sup> la filosofia, impegnata nella ricerca luttuosa di un oggetto dichiarato come appartenente al passato,<sup>18</sup> è stata capace di pensare il tragico quasi esclusivamente in via negativa, proprio mentre nel campo della prassi letteraria, ibrido e incline al compromesso, nessun interdetto teorico ha potuto impedire che l'antitesi tra romanzo e tragedia venisse aggirata

---

Tragedia,  
tragico  
e romanzo  
nel modernismo

17 È questa la tesi di Szondi in *Saggio sul tragico* [1961], Einaudi, Torino 1996.

18 Cfr. *ivi*, pp. 19-30.

e accantonata. Eppure la teoria letteraria deve ancora fare i conti con quella che possiamo considerare come l'antitesi centrale e strutturante della teoria dei generi moderna. Se una letteratura tragica sia stata e sia tuttora praticabile e, soprattutto, se l'*esperienza* del tragico sia possibile, sono interrogativi che, oscillando tra l'estetica, l'ontologia e l'etica, hanno attraversato ininterrottamente, in forme più o meno luttuose, il XX secolo, localizzandosi soprattutto in un'area specifica della riflessione filosofica. Sembrerebbe quasi che nell'epoca della dissoluzione dei grandi sistemi di pensiero e, dunque, della crisi della funzione propedeutica che la filosofia si è attribuita per secoli, la riflessione sul tragico e sulla tragedia, da Platone estromessa, come ogni altra forma artistica, dalla città nella *Repubblica*, sia il sintomo di una ambigua tentazione regressiva, di un'*impasse*, forse di una perdita di prestigio o di un'implicita consapevolezza che nella lotta secolare tra la poesia e la filosofia la modernità abbia sancito il ridimensionamento di quest'ultima: tanto la nostalgia metafisica, quanto i reinvestimenti in chiave rivoluzionaria di cui la tragedia è stata fatta oggetto ci parlano di un pensiero filosofico impegnato a occupare una regione dello spazio letterario, dichiarato vacante e al tempo stesso saturato da uno sforzo di concettualizzazione senza pari. Tanto il superamento – imperfetto – della metafisica tradizionale, quanto la crisi del pensiero dialettico – in Hegel il tragico è la dialettica<sup>19</sup> – hanno prodotto un vero e proprio genere filosofico che, attraverso discorsività codificate, sembra impigliato in un lavoro del lutto infinito. Liquidare questo genere e le sue discorsività in poche battute sarebbe un gesto riduzionista poco proficuo, perché è reale il paradosso di fronte al quale ci si trova quando si parla di tragico: quello di un concetto dotato di innumerevoli vite storiche molte delle quali aspirano a una cancellazione della storia. È quella transitorietà che Vernant e Vidal-Naquet attribuiscono alla tragedia greca, per cui se da un lato i due studiosi liquidano gli errori "storici" di Freud nella costruzione del suo Edipo,<sup>20</sup> dall'altro riconoscono nella forma tragica qualcosa di «universalmente umano», per usare un'espressione hegeliana.<sup>21</sup> Così, di fronte al gesto "verticale" che Heidegger compie nella sua *Introduzione alla metafisica*, analizzando l'aggettivo *deinòs* usato da Sofocle nel primo stasimo dell'*Antigone* per definire la natura umana, non si può fare a meno di rifiutare una tale postura universalizzante e al tempo stesso di riconoscersi nelle sue premesse.<sup>22</sup> Anche gli approdi più essenzialisti del cosiddetto pensiero tragico esprimono tanto un bisogno antropologico quanto una condizione storica: un bisogno di riflettere in termini assoluti

20 Cfr. J.-P. Vernant, P. Vidal-Naquet, *Edipo senza complesso*, in *Ibid.*, *Mito e tragedia nell'antica Grecia. La tragedia come fenomeno sociale estetico e psicologico* [1972], Einaudi, Torino 1976, pp. 64-87.

21 Cfr. J.-P. Vernant, *Il soggetto tragico: storicità e transistorietà*, in J.-P. Vernant, P. Vidal-Naquet, *Mito e tragedia due. Da Edipo a Dioniso* [1986], Einaudi, Torino 1991, pp. 65-76.

22 Cfr. M. Heidegger, *Introduzione alla metafisica* [1966], Mursia, Milano 1968, pp. 157-159.

sulla vita umana, una condizione che svela la fragilità, altrettanto assoluta, di questo bisogno.

Sottrarsi alle strette di questo paradosso, dotato ormai di una consistente tradizione di riferimento, comporterebbe in primo luogo uno sforzo di storicizzazione che in questa sede sarebbe impossibile compiere. In secondo luogo, ed è quello che mi propongo di fare qui, sarebbe necessario iniziare a interrogarsi sullo iato tra teorie e pratiche del tragico a partire da zone ben localizzate della storia letteraria degli ultimi due secoli, provando così a mutare i termini dell'inchiesta. Non ci si dovrebbe più domandare, insomma, se la tragedia è davvero morta o se il tragico non è più della nostra epoca,<sup>23</sup> ma piuttosto perché una tale produzione teorica, diventata in alcuni casi del tutto autoreferenziale, sia riuscita a ignorare o sia stata incapace di dotarsi di strumenti per comprendere cosa veramente è accaduto nel campo delle forme narrative.

Occorre fare una precisazione ulteriore: l'antitesi tra romanzo e tragedia è asimmetrica, perché il romanzo non è un genere tra gli altri, non si accomoda all'interno del sistema poetico entro uno spazio definito, ma è il genere che smantella quel sistema, lo sfrangia e riassetta su nuovi equilibri. L'antagonismo tra l'uno e l'altra si esercita di fatto solo per un periodo di transizione in cui i due generi si trovano a convivere all'interno dello spazio letterario. Da un certo momento in poi contrapporre il genere tragico a quello romanzesco significa contrapporre il sistema letterario pre-moderno a quello moderno, una forma simbolica legata a una certa idea di società, di individuo, di potere, di valori a una forma simbolica interamente trasversale, capace di elaborare in forma narrativa la transizione conflittuale tra le due epoche storiche, proprio come la tragedia greca dell'età classica metteva in scena il passaggio inquietante dalla cultura arcaica, profondamente invischiata nel mito, alla civiltà della *polis*, dei tribunali e del diritto.<sup>24</sup>

---

Tragedia,  
tragico  
e romanzo  
nel modernismo

23 Si deve al famoso, e sopravvalutato, libro di George Steiner, *The Death of Tragedy*, pubblicato nel 1961 – anno in cui, significativamente, esce anche il fondamentale *Versuch über das Tragische* di Peter Szondi – la versione più semplificata e di maggior fortuna del mito della morte della tragedia. Steiner ritornerà sulla questione molte volte nel corso degli anni: se in *Tolstoj or Dostoevskij*, uscito solo un anno prima, la sua posizione teorica appare molto più fertile, nel saggio più tardo *Tragedy, pure and simple* (1996) – raccolto in *No Passion Spent* – i criteri di individuazione della forma tragica diventano talmente restrittivi che le tragedie scritte nel corso dei secoli che siano, secondo Steiner, effettivamente tali si ridurrebbero a formare un canone sparuto da cui è esclusa, ad esempio, l'*Oresteia* – definita una commedia – e tutta l'opera di Shakespeare, ad eccezione di *Re Lear* e *Timone d'Atene*. Una utile discussione delle teorie di Steiner si trova in *Steiner e l'idea del tragico*, numero monografico di «Discipline filosofiche», VII, n.s., 1, 1997.

24 È l'ipotesi ben nota di J.-P. Vernant e P. Vidal-Naquet esposta in *Il momento storico della tragedia in Grecia: alcune condizioni sociali e psicologiche* e in *Tensioni e ambiguità nella tragedia greca*, entrambi raccolti in *Mito e tragedia nell'antica Grecia*, cit., pp. 3-7 e 8-28. Ha accostato la funzione antropologica della tragedia a quella del romanzo, riprendendo le tesi di Vernant e Vidal-Naquet, M. D'Urso in *Romanzo come tragedia. Il tragico nel romanzo italiano*, Bulzoni, Roma 2007.

Se, come ha ipotizzato Franco Moretti,<sup>25</sup> riprendendo implicitamente le tesi di *Teoria del romanzo*, la tragedia è la forma simbolica che più esprime un'aspirazione assoluta e totalizzante alla verità,<sup>26</sup> penso che la prima zona da cui partire per sondare i modi di sopravvivenza del tragico nella cultura romanzesca sia il modernismo, quella zona, cioè, in cui la tensione della forma narrativa alla verità viene messa più duramente in questione e al tempo stesso investita di proiezioni. In numerose esperienze dello *high modernism* – in questo nettamente distinto dalla pulsione azzerante, liquidatoria e regressiva che unisce le avanguardie storiche – i rapporti tra la dimensione convenzionale della scrittura narrativa e il desiderio di autenticazione sono sofferti, conflittuali e mai univoci: l'opacità dei codici, esibita talvolta in maniera esasperata, corrisponde al bisogno, sentito come minacciato, che quei codici continuino ad alludere alla verità. La mia ipotesi è che nel modernismo spesso questa allusione passi anche da un lavoro attorno alla forma tragica.

## 2. Tragedia e modernismo

Tra il 1910 e il 1911 Lukács pubblica due saggi che, se letti in parallelo, descrivono con la precisione del sismografo i movimenti interni al sistema dei generi all'inizio del Novecento. Si tratta di *Metafisica della tragedia*, dedicato all'opera di Paul Ernst, e *Il problema del dramma non-tragico*, che affronta invece il rapporto tra *romance* e dramma.<sup>27</sup> Complementari nei temi trattati – le forme del dramma moderno – i due scritti sembrano partire da una medesima domanda, alla quale apparentemente offrono risposte differenti e contraddittorie: entrambi si interrogano sulle condizioni di possibilità di esistenza della tragedia nell'età contemporanea,

25 Cfr. F. Moretti, *Il momento della verità. Una conferenza sulla tragedia moderna*, in Id., *Segni e stili del moderno*, Einaudi, Torino 1987, pp. 246-261. In realtà Moretti disegna una geografia della tragedia in Europa, limitata alla Germania e ai paesi scandinavi, che non prende in considerazione le rielaborazioni romanzesche, probabilmente perché non valuta neanche la possibilità che nell'antitesi fra tragedia e romanzo – sulla quale insiste – si siano ricavate zone di compromesso e di ibridazione. L'Inghilterra e la Francia, patrie del romanzo realista, vengono infatti ritenute del tutto prive di cultura tragica. Basterebbero i casi più vistosi di George Eliot e, soprattutto, Thomas Hardy a incrinare la tenuta di questa mappa. Condivido, perciò, molte delle osservazioni di Moretti riguardo al rapporto tra cultura tragica e aspirazione alla verità, ma sono convinta che la polarizzazione fra tragedia e romanzo vada assolutamente riconsiderata.

26 Nei termini che Lukács usa in *Teoria del romanzo* l'eroe moderno è scisso tra la sua appartenenza alla vita e il suo bisogno di essenza. Cfr. G. Lukács, *Teoria del romanzo* [1920], SE, Milano 1999, pp. 33-48.

27 *Metafisica della tragedia* è raccolto in G. Lukács, *L'anima e le forme* [1911], SE, Milano 2002, pp. 229-262; *Il problema del dramma non-tragico* si può leggere in Id., *Scritti sul romance*, a cura di M. Cometa, il Mulino, Bologna 1982, pp. 61-66, la cui *Introduzione*, di Michele Cometa, contiene indicazioni essenziali. Si veda anche, nello stesso volume, *L'estetica del romance. Tentativo di fondazione della forma del dramma non tragico*, pp. 89-116.



ma ciascuno dei due oscilla verso auspici opposti. In *Metafisica della tragedia* Lukács, dalla prospettiva della filosofia della storia, prefigura, proprio all'inizio del saggio, un imminente ritorno della forma tragica: «Oggi noi possiamo nuovamente sperare nell'avvento della tragedia, perché mai come oggi la natura e il destino furono così terribilmente senz'anima, mai come oggi le anime umane percorrono in tanta solitudine le loro strade abbandonate». <sup>28</sup> Il saggio dedicato al *romance*, invece, si chiude con parole che suonano quasi enigmatiche e che auspicano la praticabilità di un genere drammatico che presenti «una maggiore vicinanza alla vita rispetto alla tragedia», «senza eroi né saggi», il cui compito – definito addirittura come «missione» – sia quello di realizzare «il mistero senza la teologia». <sup>29</sup> Mi sembra che, più che smentirsi a vicenda, questi due scritti dialoghino a distanza: laddove il primo descrive gli eroi tragici come «nude anime» che «dialogano solitarie con nudi destini», <sup>30</sup> il secondo delinea un'antropologia simmetricamente opposta: «l'importante qui [nel dramma anti-tragico] è che gli uomini abbiano perso del tutto la statuaria fermezza e la coerenza (*Insigeschlossene*) dell'uomo tragico, e che canali visibili e invisibili lascino scorrere i suoi contenuti l'uno contro l'altro e nel mondo che li circonda». <sup>31</sup> L'aggettivo «statuaria» qui usato mi pare faccia riferimento alle pagine di Hegel sulla tragedia, in cui gli eroi tragici vengono descritti proprio attraverso l'immagine della compatta pienezza della scultura greca dell'età classica. <sup>32</sup> Da una parte, dunque, l'immagine di una solitudine plastica, in cui l'individuo coincide con la sua essenza, dall'altra un'immagine di imperfezione, incoerenza e mobilità, nella quale però l'isolamento ha ceduto il posto a un flusso di scambi col mondo. L'azione frammentaria, l'accidentalità, l'introduzione di elementi irrazionali sono le caratteristiche del dramma non-tragico qui individuate da Lukács per riflettere su quel filone di letteratura drammatica che si sviluppa parallelamente alla tragedia e di cui le opere tarde di Shakespeare costituiscono uno dei massimi esempi; caratteristiche che sembrano riportare il dramma nel dominio della prosa. Perché Lukács rivolge la sua attenzione a questo genere? E perché intende come una missione la praticabilità di una forma drammatica «democratica» e che «non crea caste

---

Tragedia,  
tragico  
e romanzo  
nel modernismo

28 Lukács, *Metafisica della tragedia*, cit., p. 234.

29 Lukács, *Il problema del dramma non-tragico*, cit., p. 65.

30 Lukács, *Metafisica della tragedia*, cit., p. 235.

31 Lukács, *Il problema del dramma non-tragico*, cit., p. 64.

32 Cfr. G.W.F. Hegel, *Estetica*, a cura di N. Merker, Einaudi, Torino 1997, vol. II, p. 1337: «Gli eroi tragici dell'arte drammatica, sia che si tratti dei vivi rappresentanti di sfere di vita sostanziali, sia che si tratti di individui grandi e saldi in quanto liberamente poggiati su di sé, questi eroi, una volta giunti a questa altezza in cui spariscono le semplici accidentalità dell'individualità immediata, si stagliano quasi come sculture, e anche per questo aspetto le statue e le immagini degli dèi, in se stesse più astratte, ci spiegano gli alti caratteri tragici dei Greci meglio di qualsiasi nota o commento».

tra gli uomini come la tragedia»,<sup>33</sup> proprio mentre si augura un ritorno alla tragedia?

Quella che appare come una contraddizione, a uno sguardo più approfondito si rivela in realtà una descrizione, acuta e sensibile, del nuovo assetto interno al sistema dei generi all'inizio del secolo scorso. Lukács, infatti, non solo è in grado di osservare in anticipo, attraverso il saggio sul *romance*, una tendenza all'epicizzazione che costituirà uno dei tratti essenziali del dramma moderno,<sup>34</sup> ma è al tempo stesso capace di cogliere un movimento più sotterraneo e meno codificato: quello che induce molti scrittori a ripensare alla forma tragica e a porsi il problema della sua possibilità di esistenza nella modernità.

Mentre in *Teoria del romanzo* Lukács si impegna a distinguere le forme della prosa da quelle drammatiche, nei suoi saggi precedenti sembra piuttosto interessato a individuare discriminazioni e zone differenti all'interno della letteratura teatrale. La preoccupazione di contrapporre il romanzo alla tragedia sembra intervenire, dunque, in un secondo momento. A ben vedere, si tratta di una antitesi che crea non pochi problemi e che ripropone l'asimmetria che struttura il sistema dei generi moderno: è l'epica a rappresentare la «totalità estensiva della vita» in opposizione alla «totalità intensiva dell'essenzialità»<sup>35</sup> configurata dalla tragedia. Il romanzo è un sostituto imperfetto dell'epos, non solo perché, nell'ottica hegeliana di Lukács, è, da un punto di vista simbolico, una forma decaduta di epica, espressione di un mondo ridotto a prosa, ma soprattutto perché, all'epoca in cui Lukács scrive, il principio della distanza epica<sup>36</sup> che governava il romanzo realista dell'Ottocento e ne garantiva l'apparente saldezza epistemologica subisce alcuni decisivi cambiamenti. Mi sembra significativo che, all'altezza del 1920, anno in cui *Teoria del romanzo* viene pubblicato, Lukács non includa nel suo saggio alcun riferimento alla narrativa a lui contemporanea e lavori unicamente su romanzi dei due secoli precedenti. Certo, alcuni dei capolavori del modernismo sarebbero usciti di lì a pochi anni<sup>37</sup> – *Ulysses* nel 1922, *Mrs Dalloway* nel 1925 e *To the Lighthouse* nel 1927, *Der Zauberberg* nel 1924, tra il 1920 e il 1927 cinque delle sette parti della *Recherche*, nel 1923 *La coscienza di Zeno*, postumi i romanzi di Kafka – ma ugualmente i segni del cambiamento erano già ben visibili nelle opere

33 Lukács, *Il problema del dramma non-tragico*, cit., p. 65.

34 Gli scritti di Brecht sul teatro epico sono, naturalmente, successivi, così come il saggio di Benjamin *Che cos'è il teatro epico* (1939), in cui al teatro tragico viene contrapposto quello epico. Sull'epicizzazione del dramma moderno rimando alle tesi di P. Szondi in *Teoria del dramma moderno* [1956], Einaudi, Torino 1962.

35 Lukács, *Teoria del romanzo*, cit., p. 39.

36 Cfr. H.R. Jauss, *Il superamento della distanza epica*, in Id., *Tempo e ricordo nella «Recherche» di Marcel Proust* [1986], Le Lettere, Firenze 2003, pp. 31-75.

37 Lo stesso Lukács, nella prefazione del 1962 al saggio, lamenta, rispetto al problema del tempo, di non aver conosciuto, all'altezza della stesura, la *Recherche* e *Der Zauberberg*.

di Conrad, James, Pirandello. È come se lo sguardo sul presente producesse silenzio e fosse continuamente velato e reso implicito dai riferimenti al passato. Un silenzio davvero più significativo di qualunque possibile inclusione e che sarà colmato veramente solo in *Il significato attuale del realismo critico* (1957), in cui il critico marxista, che di lì a poco ridimensionerà il più celebre dei suoi scritti giovanili – giustificato e al tempo stesso definito fallimentare –, pronuncia un giudizio netto sulla narrativa modernista. Intendo dire che forse le ellissi di *Teoria del romanzo* ci parlano della difficoltà di fare i conti con l'indebolimento delle istanze epiche del romanzo, che solo a distanza di anni Lukács riesce a individuare – e a liquidare – con nettezza.

Szondi attribuisce al monologo interiore e alla centralità del paradigma psicologico la causa di tale indebolimento, cui corrisponde l'irreversibile processo di epicizzazione della forma drammatica.<sup>38</sup> È questo movimento che i saggi di Lukács indirettamente fotografano: la migrazione di tratti epici nel teatro, la perdita di epicità della forma narrativa. E persino *Ulysses*, altrimenti letto come grande epica della modernità, se guardato attraverso questa prospettiva diventa il meno epico dei romanzi modernisti.

Ma se realmente all'inizio del Novecento i generi si muovono ciascuno verso una contaminazione del proprio specifico – il drammatico, l'epico – dove dovremmo collocare quell'auspicio di rinascita della tragedia espresso da Lukács? Trovo utile, allontanandomi finalmente da Lukács, provare a leggere la riduzione della distanza epica non soltanto in termini di crisi e di perdita, ma, in maniera forse più laica, come una trasformazione, certamente radicale, che non priva semplicemente il romanzo di qualcosa ma anzi ne accentua la disponibilità ad accogliere al suo interno istanze drammatiche o più propriamente tragiche. Questa disponibilità non è uniforme, direi anzi che appare piuttosto sfrangiata, in alcuni casi episodica, eppure da un punto di vista simbolico risulta estremamente significativa.

Seguendo questa ipotesi si potrebbe ricostruire un intero filone di narrativa tragica che unisce in una linea di continuità attraversata da alcune fratture la narrativa dell'Ottocento e quella del primo Novecento: non si tratta tanto di una genealogia all'interno della quale le opere siano legate da relazioni di influenza più o meno diretta; penso piuttosto a un modello che poggi sull'idea delle somiglianze di famiglia,<sup>39</sup> per cui opere diverse, appartenenti a contesti culturali differenti, possano risultare ac-

---

Tragedia,  
tragico  
e romanzo  
nel modernismo

38 Cfr. Szondi, *Teoria del dramma moderno*, cit., pp. 64 e 106.

39 Al modello delle somiglianze di famiglia fa riferimento Silk – che discute in maniera acuta e problematica del conflitto tra storicismo ed essenzialismo nello studio della tragedia – nell'introduzione all'importante volume *Tragedy and the Tragic. Greek Theatre and Beyond*, a cura di M.S. Silk, Oxford University Press, New York 1996, p. 5.

comunate da alcuni tratti simili: un atteggiamento non ironico, anzi paradossale e sofferto, rispetto al rapporto tra narrazioni e verità; una tensione ideale mortificata e resa autodistruttiva; un'idea del tempo come tessuto misto, fatto di durate ma anche di contrazioni e stati di eccezione violenti; un'immagine di assoluta contrapposizione tra il singolo e la collettività e, a sua volta, un'immagine della collettività come luogo della mistificazione; una tendenza alla mitizzazione archetipica degli intrecci. Una prospettiva del genere in primo luogo permetterebbe di provare a correggere quel paradigma nichilistico di crisi, caduta, sfiducia nella possibilità che le narrazioni producano senso che struttura molte delle interpretazioni che leggono il modernismo come punto di non ritorno e, implicitamente, schiacciano la narrativa ottocentesca in una sorta di eden perduto in cui i racconti – e i mondi sociali che quei racconti avevano prodotto – avevano un significato.<sup>40</sup> Se c'è una questione di cui le rielaborazioni narrative della tragedia toccano il cuore è proprio quella dell'aspirazione alla verità, del suo rapporto irrisolto e conflittuale con la vita, lo scorrere del tempo e la realtà sociale: le configurazioni di questi problemi certamente mutano tra Otto e Novecento ma, forse, ci sono casi esemplari in cui la discontinuità non produce divergenza e negazione reciproca ma, al contrario, consonanza e riconoscimento.

In secondo luogo, scegliere la relazione fra tragico e romanzo come punto di osservazione offre l'opportunità di ripensare il rapporto tra modernismo e tradizione: le diverse culture tragiche sviluppatesi nel corso della storia si presentano ancora, all'inizio del Novecento, come un immaginario distante ma vivo, con il quale entrare in dialogo, in rapporto di emulazione o eventualmente in conflitto.<sup>41</sup> C'è una dimensione agonica, non necessariamente distruttiva, che regola ancora i rapporti tra scrittori e tradizione letteraria, cosa che invece manca nell'esperienza delle avanguardie, i cui protagonisti aspirano a distruggere lo spazio stesso nel quale

40 Ha provato a discutere dei rapporti tra realismo e modernismo Jameson nel suo *Una modernità singolare* [2002], introduzione di C. Benedetti, Sansoni, Firenze 2003, in particolare nella sezione «Modi di transizione», pp. 111-154. Ma già Kermode nel suo *Il senso della fine* poneva la questione in maniera decisiva. Approcci critici più recenti tendono a osservare in maniera problematica le linee di continuità tra realismo e modernismo. Si veda ad esempio R. Donnarumma, *Gadda modernista*, ETS, Pisa 2006, in particolare alle pp. 19-22; R. Castellana, *Tozzi e il realismo modernista*, in Id., *Parole cose persone. Il realismo modernista di Tozzi*, Fabrizio Serra Editore, Pisa-Roma 2009, pp. 11-24. Mi trovo invece a dissentire dalle premesse da cui parte D'Urso nel suo *Romanzo come tragedia*: l'idea che la dimensione tragica sia preclusa alla narrativa modernista mi pare non ben motivata se non con un generico riferimento al fatto che la modernità è abitata dal nichilismo. Cfr. D'Urso, *Romanzo come tragedia*, cit., pp. 58-59 e 78. In direzione opposta, e con risultati molto proficui, va invece il volume collettivo *Il tragico nel romanzo moderno*, a cura di P. Toffano, Bulzoni, Roma 2003, di cui si veda almeno l'introduzione di Piero Toffano e il saggio di Bruno Clément, *Le forme del tragico*, pp. 41-53.

41 Said definisce il modernismo come un «fenomeno di stile tardo», che guarda all'indietro verso il mito e le forme classiche e in cui vecchio e nuovo si fondono. Cfr. E. Said, *Sullo stile tardo* [2006], il Saggiatore, Milano 2009, p. 130.

l'agone prende forma. Nell'elaborazione di una forma narrativa tragica si gioca una delle partite fondamentali della definizione dell'identità moderna, che tende da un lato a rivendicare narcisisticamente la propria solitudine e la propria differenza storica, dall'altro a cercare forme di mediazione con il passato.<sup>42</sup> Se sul piano simbolico il romanzo rappresenta la modernità, mentre la tragedia è il vessillo dell'epoca premoderna, il romanzo tragico è la formazione di compromesso che meglio ci parla tanto del bisogno di distinzione dei moderni, quanto della loro necessità – spesso espressa in maniera implicita o contraddittoria – di continuare a elaborare il passato alle loro spalle.

### 3. Narrazioni tragiche

La tragedia, ancora all'inizio del Novecento, è un genere al tempo stesso inattuale e praticato. Il contesto italiano si rivela, in questo senso, esemplare. D'Annunzio usa fino al 1914 il termine «tragedia» per definire quasi tutte le sue opere teatrali; le uniche varianti sono «poema tragico», usato per *Sogno d'un mattino di primavera* e *Sogno d'un tramonto d'autunno*, e «mystère» attribuito a *Le Martyre de Saint Sebastien*. Solo le ultime opere – variamente designate come «dramma», «visione storica», e ancora «mistero» – esprimono implicitamente un atteggiamento diverso di fronte alla forma tragica e alla sua praticabilità. E se può non stupire che d'Annunzio si potesse considerare senza alcun problema ancora, all'inizio del secolo, un poeta tragico, colpisce che Pirandello sigilli il suo *Enrico IV* con la denominazione di «tragedia». Certo, si chiarisce molto bene come tale denominazione sia messa in parentesi dal dramma stesso: siamo in presenza di una simulazione di tragedia, che esibisce strutture quasi canoniche – i tre atti, addirittura una adesione alle unità di tempo e di luogo – e ne mostra l'aspetto logoro e convenzionale.<sup>43</sup> La reggia finta con le candele che si sostituiscono alla luce elettrica, i ritratti giganteschi, gli abiti in costume, ogni elemento scenico contribuisce a scindere il contenuto tragico della storia dal discorso sulla tragedia, che sembra negarne le condizioni di possibilità e ne confina la praticabilità a una recita attardata e inattuale. Resta il fatto che l'alone decostruttivo non elimina il conflitto insolubile tra il singolo senza nome che veste i panni di Enrico IV e la piccola collettività che lo circonda,<sup>44</sup> né fa sì che il finale si esaurisca esclusivamente nella dimensione di secondo grado che pure costituisce parte essenziale del testo. Intendo dire che il testo mira a collocarsi in una zona ambigua e a trarre la propria cifra fon-

---

Tragedia,  
tragico  
e romanzo  
nel modernismo

42 Di «poetica della mediazione» parla R. Donnarumma in *Gadda modernista*, cit., p. 11.

43 Cfr. R. Luperini, *Pirandello*, Laterza, Roma-Bari 1999, pp. 121-124.

44 Cfr. R. Alonge, *Donne terrifiche e fragili maschi: la linea teatrale D'Annunzio-Pirandello*, Laterza, Roma-Bari 2004, p. 131.

damentale dalla coesistenza di due motivazioni poetiche opposte: dimostrare come ogni tragedia moderna diventi una mascherata che mima grottescamente la tragedia antica, dimostrare che nonostante quella mascherata o forse proprio in virtù di essa il dramma moderno aspira comunque ad attivare istanze tragiche. È questa la forma più tipica e codificata di sopravvivenza del tragico nella modernità, che potremmo definire fantasmatica: esistere per sottrazione o per evocazione, per cui il testo allude insistentemente a un oggetto – la tragedia – e al tempo stesso descrive e nomina il suo svuotamento simbolico. Questa modalità è di certo la più inflazionata, la più indagata e, forse, la meno interessante.

Le relazioni tra *Enrico IV* e *Sei personaggi in cerca d'autore* sono state abbondantemente studiate.<sup>45</sup> Vorrei ugualmente provare a ragionare sulle differenti modalità di sopravvivenza ed elaborazione del tragico che in ciascuno dei due drammi si attivano, servendomi dell'esempio di *Sei personaggi* in via strumentale. Non sono interessata dunque a proporre una nuova interpretazione dell'opera, ma intendo osservarla a distanza. *Enrico IV* appare a tutti gli effetti come una risposta restauratrice all'insuccesso che travolse la prima dei *Sei personaggi* e che probabilmente indusse Pirandello ad accentuare gli elementi di apparente ortodossia drammaturgica. Ma Pirandello non è d'Annunzio e scrivere «tragedia» sotto il titolo della sua opera dovette essere il frutto di una sofferta negoziazione. C'è una differenza fondamentale tra la pratica tragica di d'Annunzio e quella di Pirandello: il primo crede che la tragedia sia un oggetto accessibile per via stilistica,<sup>46</sup> il secondo ha intuito che senza mettere in questione quell'idea di stile come via d'accesso diretta alla verità nessun avvicinamento alla forma tragica è possibile. Per d'Annunzio è sufficiente riprodurre una patina di tragedia, perseguendo un monostilismo prezioso e sublime negli intenti, per Pirandello quella patina va desublimata e resa contraddittoria. Ridurre la forma della tragedia storica a un carnevale tragico equivale al gesto di trasformare Oreste in una marionetta e sistemarlo sotto il cielo di carta strappato di un teatrino in miniatura: in entrambi i casi evocare la tradizione implica segnare la propria distanza da essa e al tempo stesso riconoscere di dover lavorare ancora con alcuni dei suoi contenuti simbolici più profondi.

Mi pare che nei *Sei personaggi* Pirandello abbia provato a confrontarsi in maniera più audace col problema di dar forma tragica alle esistenze di

45 In particolare, sul rapporto tra *Sei personaggi* ed *Enrico IV*, considerato il secondo come palinodia del primo, cfr. L. Lugnani, *Intorno a «Enrico IV»*, in *Testo e messa in scena in Pirandello*, La Nuova Italia, Firenze 1986, pp. 85-103.

46 La mia interpretazione è debitrice di E. Raimondi, *Il silenzio della Gorgone*, il Mulino, Bologna 1980 e di G. Guglielmi, *«L'estremo de' bibliomanti»*, in Id., *La prosa italiana del Novecento. Umore e Metafisica Grottesco*, Einaudi, Torino 1986, pp. 252-263, anche se, riguardo al problema del tragico, non condivido la tesi di Guglielmi.



individui moderni. È come se le domande che l'opera pone siano al tempo stesso più semplici e più radicali: non tanto se la tragedia sia un genere ancora possibile, quanto se le forme di rappresentazione della vita umana siano capaci di verità. Diversamente che nell'*Enrico IV*, qui Pirandello non dissemina il testo di allusioni alla tragedia e non ripropone di continuo allo spettatore quel meccanismo di sottrazione e nomina che ho definito fantasmatico. Paradossalmente, l'impianto metateatrale dei *Sei personaggi*, non semplicemente esibito ma strutturante, salva il testo dal rischio di avvitarsi nei molteplici livelli di realtà che invece in *Enrico IV* si rincorrono in maniera soffocante – la storia del vero Enrico IV, la cavalcata in maschera, il tempo del dramma in scena – mentre il suo caos, che tanto aveva sconvolto i primi spettatori affaticati dalla folla di attori e personaggi indistinguibili gli uni dagli altri, ha una nettezza maggiore rispetto al rigore presunto dei tre atti della «tragedia». La «commedia da fare» tanto più è epica, frammentaria e spuria quanto più riesce ad essere tragica.<sup>47</sup>

Il dramma dei personaggi non può essere rappresentato – è «impossibile» secondo Szondi<sup>48</sup> – ma le loro storie vengono invece narrate. «Qui non si narra! Qui non si narra!»<sup>49</sup> grida la Figliastro al Padre, preoccupata che il racconto del loro incontro nel laboratorio di Madama Pace depenzi, anticipi e addirittura distrugga la scena che entrambi aspirano a rappresentare.<sup>50</sup> Sul versante opposto il Figlio insiste nel non voler fare

Tragedia,  
tragico  
e romanzo  
nel modernismo

47 Si è generalmente letto *Sei personaggi in cerca d'autore* come dimostrazione dell'impossibilità della tragedia nella drammaturgia moderna. Su questo si veda almeno L. Lugnani, *Pirandello. Letteratura e teatro*, La Nuova Italia, Firenze 1970, p. 114; F. Angelini, «*Sei personaggi in cerca d'autore*» di Luigi Pirandello, in *Letteratura italiana. Le Opere, IV, Il Novecento. I. L'età della crisi*, edizione diretta da A. Asor Rosa, Einaudi, Torino 1995, pp. 463-496, in particolare pp. 485-486; Luperini, *Pirandello*, cit., pp. 98-112, che però riconosce che, per quanto degradato, l'orizzonte della tragedia è ancora presente nella costruzione del dramma. È evidente che un testo scritto negli anni Venti nel Novecento mostri profonde differenze rispetto a un testo scritto nel V secolo avanti Cristo e che veicoli istanze simboliche (antropologiche, storiche e sociali) radicalmente differenti. Se si continua a misurare la capacità di elaborazione del tragico da parte dei moderni solo in rapporto a un'idea ipostatizzata e astorica di tragedia, l'unico esito ermeneutico possibile sarà quello di constatare l'irriproducibilità di quel modello. Questa idea ipostatizzata e astorica, tra l'altro, poggia sul primato di alcuni concetti – quello di catarsi in primo luogo, ma anche quello di *hamartia*, l'errore che conduce l'eroe alla sua distruzione, o ancora quello di *anagnorisis*, il riconoscimento – enfatizzati nelle pagine della *Poetica* di Aristotele e divenuti il più resistente, nonché ufficiale, modello per la definizione di cosa è tragedia e di cosa non lo è. Così, persino all'interno del ristretto corpus di tragedie della Grecia dell'età classica, seguendo i criteri aristotelici, è possibile, a costo di un essenzialismo esasperato, individuare tragedie più tragiche di altre. Su questo problema cfr. P. Burian, *Myth into muthos: the shaping of tragic plot*, in *The Cambridge Companion to Greek Tragedy*, a cura di P.E. Easterling, Cambridge University Press, Cambridge-New York-Melbourne 1997, pp. 178-208, in particolare pp. 180-181.

48 Cfr. Szondi, *Teoria del dramma moderno*, cit., pp. 107-112.

49 L. Pirandello, *Sei personaggi in cerca d'autore*, in Id., *Maschere nude*, a cura di A. D'Amico, Mondadori, Milano 1993, vol. II, p. 692.

50 Sulla funzione narrativa nei *Sei personaggi* cfr. L. Klem, *Accenni ad una interpretazione integrale dei «Sei personaggi in cerca d'autore»*, in *Pirandello e il teatro*, introduzione di E. Lauretta, Palumbo, Palermo 1985, pp. 295-308, in particolare pp. 296-297; A.R. Pupino, *Pirandello. Maschere e fantasmi*, Salerno, Roma 2000, pp. 88-93.

alcuna «scena»: non ne ha fatte nella dimensione virtuale nella quale la sua vicenda si colloca e non ne farà neanche sul palco. La sua cifra è il rifiuto della rappresentazione – «Io non rappresento nulla! E l'ho dichiarato fin da principio!»<sup>51</sup> – e il suo starsene defilato, così come il mutismo del Giovinetto e della Bambina, costituiscono le zone in cui il dramma più rischia di coincidere davvero con una abrasione irreversibile della sua tenuta formale. Ci sono, dunque, spinte opposte all'interno del testo: il desiderio di rappresentare, parossistico e destinato alla frustrazione, il desiderio di cancellare ogni forma di configurazione dell'esperienza. I tentativi degli attori e le indicazioni del capocomico rischiano di trasformare tutto in un «pasticcetto romantico sentimentale»,<sup>52</sup> la pretesa di dare forma drammatica a quelle esperienze le falsifica.

Il tempo del dramma è il passato, un passato sfrangiato in versioni monadiche che entrano in conflitto e aspirano a coincidere con una verità che non si dà più nello spazio intersoggettivo del palco, rendendo così il presente non più il tempo in cui le cose sono attuali, ma quello in cui si accartocciano su se stesse: i racconti riconfigurano il passato ma non si traducono nel presente assoluto della scena. Così i personaggi sono scissi tra la necessità che li lega alla loro vicenda – non possono essere se non quello che hanno vissuto nella fantasia dell'autore che li ha abbandonati – e l'inaccessibilità a una forma che la realizzi pienamente. Siamo in presenza di una temporalità paradossale: la narrazione richiederebbe trasformazione e sviluppo, mentre qui le storie scaturiscono da caratteri congelati in un destino già fissato. *Sei personaggi in cerca d'autore*, pensato originariamente come romanzo<sup>53</sup> e poi trasformato in dramma, ricorre a soluzioni epicizzanti che mostrano l'allentamento non solo delle strutture drammatiche ma anche di quelle narrative. Il modello per una nuova drammaturgia qui sperimentato al tempo stesso suggerisce con chiarezza i tratti della nuova narrativa: la moltiplicazione e il conflitto delle voci, la deriva saggistica del presente, la contrazione della temporalità, l'aspirazione totalizzante e frustrata a una configurazione semantica dell'esperienza, il valore, fragile e minacciato, del racconto di sé. Così Pirandello si avvicina al prospettivismo di molta narrativa modernista – che non a caso sperimenta modi misti tra il drammatico e il lirico, come in Faulkner ad esempio – molto più di quanto non riesca a fare in *Uno, nessuno e centomila*, in cui gli elementi conflittuali sono riassorbiti nel flusso di una discorsività che pure nella pluralità stilistica resta rigorosamente monologante.<sup>54</sup>

51 Pirandello, *Sei personaggi in cerca d'autore*, cit., p. 749.

52 *Ivi*, p. 732.

53 Sul frammento di romanzo, pubblicato solo nel 1934, cfr. Angelini, «*Sei personaggi in cerca d'autore*» di Luigi Pirandello, cit., pp. 465-66.

54 Ha evidenziato i limiti del romanzo M. Ganeri nel suo *Pirandello romanziere*, Rubbettino, Soveria Mannelli 2001, pp. 232-245.



Bisognerebbe riflettere sulla svolta drammaturgica della carriera di Pirandello che sente di non avere più «il gusto della forma narrativa» e di non potersi più limitare a raccontare.<sup>55</sup> Perché, se la parola narrativa è insufficiente, è ad essa che Pirandello ricorre nei *Sei personaggi*? Perché lavorare su una forma drammatica che afferma il primato del racconto sulla rappresentazione? Perché, per quanto sottratti allo sguardo di un narratore esterno che ne comprenda e ricomponga le ragioni e consegnati al tradimento della scena teatrale, i racconti dei personaggi sono l'unico spazio in cui a loro è dato di esistere. Il loro abbandono da parte dell'autore non è altro che una figura della riduzione della distanza epica. Credo che solo nell'esperimento dei *Sei personaggi* Pirandello sia riuscito, non so con quanta consapevolezza, a elaborare fino alle sue estreme conseguenze tale riduzione. Per toccare davvero i limiti della discorsività narrativa occorre, cioè, calarla dentro una forma drammatica in cui il problema della fonte dell'enunciazione – della sua posizione, del suo sapere, della sua attendibilità – fosse abolito all'origine. Una forma in cui, dunque, il conflitto delle storie – delle loro incompiutezze, delle loro passioni – potesse liberarsi completamente, a costo di un risultato apparentemente confuso e imperfetto. L'uso della prima persona, adottato ancora nei *Quaderni di Serafino Gubbio* e nuovamente in *Uno, nessuno e centomila*, non consentiva simili derive, perché un narratore che narri dall'interno la propria vicenda se da un lato ha già annullato la distanza – e la forma di saggezza che da questa deriva – che lo separa da essa, dall'altro difficilmente riuscirà a dare un'impostazione tragica al proprio racconto. Perché il principio del conflitto, che forse possiamo considerare come l'unico vero tratto di lunga durata che accomuna in maniera inequivocabile tragedie antiche e moderne, non può scaturire neanche dalla più scissa e schizoide delle voci narranti in prima persona: ha bisogno, al contrario, di visioni opposte e inconciliabili del mondo la cui legittimità però non è più certa.

Cosa ha, allora, a che fare l'esperimento di *Sei personaggi* con la tragedia? E cosa ha a che fare con la forma del romanzo tragico? Non essendo propriamente una tragedia né un romanzo tragico, ma essendo un dramma narrativo di forma tragica, mi pare che l'opera di Pirandello rappresenti un punto di osservazione insostituibile – proprio perché collaterale – per riflettere sui rapporti tra i generi nel modernismo. Le istanze della tragedia che Lukács evoca e contemporaneamente liquida nei suoi saggi dell'inizio degli anni Dieci trovano qui una sistemazione esemplare: sopravvivono ma all'interno di un dramma che accolga il racconto al suo interno, che scenda dunque a compromessi con una forma epica già di per sé dis-epi-

---

Tragedia,  
tragico  
e romanzo  
nel modernismo

55 Il passo è citato in C. Vicentini, *Il problema del teatro nell'opera di Pirandello*, in *Pirandello e il teatro*, cit., p. 19.

cizzata. Così, mentre *Enrico IV* resta davvero una simulazione di tragedia, *Sei personaggi in cerca d'autore* prova ad essere una tragedia in senso moderno: problematizza la funzione corale, reinventa il concetto di destino, esaspera il principio del conflitto, e soprattutto individua nella moltiplicazione degli stili e dei toni una via essenziale per lavorare sulla forma tragica, senza correre il rischio di cadere in un sublime tutto letterario inattuale e mistificante – è la via dannunziana – o di rimanere intrappolato in un meccanismo fantasmatico sterile.

I racconti dei personaggi contengono, dunque, un modello su cui riflettere: hanno una pretesa di autenticità molto forte, sono stilisticamente eterogenei, elaborano un materiale archetipico. È un modello di narrazione tragica che consente di leggere sotto una luce diversa anche *L'umorismo*, come poetica che dichiara non tanto l'impossibilità della tragedia, quanto la necessità di un'assunzione piena del principio della mescolanza degli stili.<sup>56</sup> È un modello che impone di andare a sondare proprio la forma romanzesca.

#### 4. Romanzi tragici: ipotesi di una mappa

«La vita non è brutta né bella, ma è originale!»<sup>57</sup> esclama Zeno Cosini con l'intento di demolire quanto appena affermato dal cognato Guido, che si lamenta della durezza e dell'ingiustizia che governano l'esistenza. Riflettendo sulla massima appena pronunciata, Zeno si rende conto che essa non è semplicemente frutto del suo istinto a contraddire il cognato: ha un contenuto di verità, attinto quasi casualmente, sul quale meditare. La casualità con la quale Zeno coglie un aspetto essenziale dell'esistenza funziona da correlativo formale di ciò che l'esistenza nei fatti è: «Bastava ricordare tutto quello che noi uomini dalla vita si è aspettato, per vederla tanto strana da arrivare alla conclusione che forse l'uomo vi è stato messo dentro per errore e che non vi appartiene».<sup>58</sup> È per caso, dunque, che Zeno capisce che la vita ha qualcosa di paurosamente casuale: sembra, quest'ultima, una versione ammodernata e prosaica dell'apologo del sileno, attraverso il quale Nietzsche nella *Nascita della tragedia* riassume il significato profondo del genere tragico: «Stirpe miserabile ed effimera, figlio del caso e della pena, perché mi costringi a dirti ciò che per te è vantaggiosissimo non sentire? Il meglio è per te assolutamente irraggiungibile: non essere nato, non *essere*, essere *niente*».<sup>59</sup> Persino nel meno tragico

56 Insiste sul pluristilismo come tratto del tragico moderno P. Toffano nella sua *Introduzione a Il tragico nel romanzo moderno*, cit.

57 I. Svevo, *La coscienza di Zeno*, in Id., *Romanzi e «continuazioni»*, edizione critica a cura di N. Palmieri e F. Vittorini, Saggio introduttivo e Cronologia di M. Lavagetto, Mondadori, Milano 2004, p. 972.

58 *Ivi*, p. 973.

59 Nietzsche, *La nascita della tragedia*, cit., pp. 31-32.



dei romanzi modernisti italiani è possibile rintracciare echi e rielaborazioni di temi tipicamente tragici. La *Coscienza di Zeno*, anzi, costituisce un tentativo particolarmente felice di fare i conti con la forma della tragedia senza cadere nelle aporie di una rievocazione fantasmatica.

Svevo non pare interessato ad affermare l'inattualità della tragedia, anche se la sua parabola di romanziere sembra segnare una progressiva presa di distanza da una certa configurazione discendente dell'intreccio. Così, i tragici greci non entrano nel terzo dei suoi romanzi se non attraverso la stanza d'analisi freudiana: smontare la teoria edipica e mettere in ridicolo il valore terapeutico della psicoanalisi è più importante che evocare Sofocle per degradarlo. Paradossalmente, anzi, l'ottimismo scienziasta che Zeno proietta, come valore negativo, sul dottor S. finisce per essere contrapposto a una visione davvero tragica dell'esistenza, che attraverso in maniera carsica tutto il romanzo: l'Edipo di Freud, di cui Zeno sembra farsi beffe e che addirittura potrebbe orientare in via strumentale l'intera retorica del suo racconto, non elimina l'Edipo di Sofocle per cui non essere nati è meglio che esserlo.<sup>60</sup> Il romanzo, comunque, non consente alcuna interpretazione in chiave tragica: le continue contaminazioni del tempo narrativo, caotico e lacunoso ma mai ridotto a stato di eccezione e anzi dilatato al massimo laddove il precipitare degli eventi avrebbe richiesto una contrazione – come nel caso del racconto della morte di Guido – così come l'uso di una prima persona intenta a intrappolare il lettore e a intrappolarsi nelle proprie bugie muovono verso una direzione differente.

Il caso della *Coscienza*, che meriterebbe approfondimenti, ha il valore di un sintomo, parziale ma significativo: la cultura romanzesca italiana, da sempre considerata attardata e in affanno rispetto ad altre culture nazionali europee, si mostra all'inizio del Novecento davvero come uno dei laboratori più interessanti nella rielaborazione narrativa del tragico, probabilmente perché è in essa che più vengono sondate le conseguenze estreme del principio della mescolanza degli stili. Non si tratta più soltanto di trattare in maniera seria e tragica esistenze cui, in altri tempi, sarebbe stata riconosciuta minore o nulla dignità poetica, ma di mostrare come la tragicità di quelle vite raccontate rischi di apparire fasulla se non emerga per contrasto con il ridicolo e il grottesco con cui ogni esistenza è implicata. Forse l'assenza di una tradizione romanzesca alle spalle solida quanto quella inglese o francese – e dunque la minore attitudine a maneggiare la dimensione della serietà del quotidiano – ha permesso che in Italia il principio della mescolanza degli stili si sviluppasse in maniera più irregolare e più esasperata, dando vita ad esperienze narrative particolarmente inclini a lavorare sull'intreccio di tragico e modi del riso. È il caso di Svevo,

---

Tragedia,  
tragico  
e romanzo  
nel modernismo

60 La massima del sileno si trova riformulata nel terzo stasimo di *Edipo a Colono*.

che non intende il romanzo come forma tragica, pur riflettendo sul tragico all'interno di esso; è il caso di Pirandello, che teorizza nell'*Umorismo* l'effetto decostruttivo di tale intreccio e lo elabora fino in fondo nei suoi due romanzi migliori, *Il fu Mattia Pascal* e *I quaderni di Serafino Gubbio operatore*, è il caso di Gadda, che ipotizza la possibilità di scrivere un romanzo di impianto drammatico già negli anni Venti – è il *Racconto italiano di ignoto del Novecento* – e realizza un vero e proprio romanzo tragedia con la *Cognizione del dolore*.<sup>61</sup> Il primo dei romanzi maggiori di Gadda mostra con chiarezza quanto in altri testi emerge in maniera più cursoria: il nesso tra dimensione tragica e romanzo familiare, la compromissione col grottesco, il riuso di temi della tradizione – dai tragici greci e da Shakespeare soprattutto –, il lavoro attorno alla questione della verità, essenziale nella contrapposizione tra il protagonista, con le sue aspirazioni ideali mortificate, e la collettività corrotta e retta sulla menzogna.

Il modello delle somiglianze di famiglia, come già ricordato prima, mi sembra il più adatto a rendere conto di un panorama non uniforme. Se, infatti, nell'area italiana è centrale la relazione tra riso e tragedia, altre questioni mi sembrano dominanti nel romanzo modernista europeo e americano: la centralità del paradigma del romanzo familiare – Faulkner in primo luogo –, il rapporto tra rivelazione epifanica e autodistruzione – esemplare è la vicenda di Septimus in *Mrs Dalloway* –, l'implicazione con un grottesco opaco – come in Kafka –, il tragico come modello di lettura della storia umana, particolarmente diffuso soprattutto nella cultura tedesca.

Nella costruzione di una mappa del romanzo tragico, però, occorrerà tenere presente che un generico riferimento alla tradizione della tragedia, antica o moderna, non costituisce affatto un tratto distintivo sufficiente. Si dovrà invece tenere conto dell'incrocio e della sovrapposizione almeno di alcune costanti formali e tematiche, qui solo parzialmente delineate: la presenza di contrazioni della temporalità narrativa, pure all'interno di organismi in cui il tempo dell'intreccio risulti profondamente dilatato; la contrapposizione e il conflitto tra punti di vista portatori di saperi e visioni inconciliabili; una rappresentazione della collettività come luogo persecutorio e mistificante cui si contrappone lo sguardo straniato di un singolo; la ripresa di motivi archetipici.

La necessità di questa mappa non è motivata solo dal bisogno di rileggere sotto una luce nuova alcune delle esperienze principali del modernismo, ricomponendo così un sistema di vasi comunicanti tra opere diverse che sia fondato su un paradigma fino ad ora scarsamente tenuto in considerazione. È la storia del romanzo del presente, quella che si sta scri-

61 Cfr. C. Savettieri, *Il romanzo e la cognizione: i modi del tragico*, in Ead., *La trama continua. Storia e forme del romanzo di Gadda*, ETS, Pisa 2008, pp. 135-169.

vendo da quindici o venti anni a questa parte, che impone di ripensare alla forma del romanzo tragico: Yehoshua, Sebald di *Austerlitz*, Roth almeno in *American Pastoral* o in *The Human Stain*, *Les Bienveillantes* di Littell chiedono ai contemporanei di attivare nella lettura non solo la memoria di intrighi sofoclei o shakespeariani ma anche il complesso di problemi e di soluzioni che i moderni hanno elaborato per continuare a dialogare con quella tradizione viva e lontana. La mappa del romanzo tragico, ancora da disegnare, è parte essenziale della geografia del presente, riguarda ancora la nostra storia.

---

Tragedia,  
tragico  
e romanzo  
nel modernismo