

*Quando si è Artioli*  
di Roberto Alonge

La nostra comunità scientifica ha avuto altri momenti tristi, nella sua pur breve storia; altre occasioni di riflessione su colleghi di valore, prematuramente scomparsi. Sempre, però, in quelle occasioni, si sono fatti dei convegni *aperti*, dove tutti parlavano, e parlavano ovviamente bene, di chi se ne era andato, anche se, poi, nel loro foro interiore, non ne pensavano necessariamente bene. La solita ipocrisia rituale di occasioni di questo genere. Bene, questo convegno è diverso, e mi piace proprio perché è diverso. È un incontro non *aperto* bensì *chiuso*, chiuso agli intimi, a chi condivide il metodo (principalmente le sue allieve), agli amici di battaglie accademiche, anche solo agli amici di tavola (che per Umberto era un dato importante, a prescindere da condivisioni metodologiche e ideologiche). Peraltro giustamente *chiuso* (e non *aperto*), come era nello stile di Umberto, con le sue ossessioni e il suo gusto delle cose iniziatiche, sapienziali, esoteriche, che ben conosciamo.

(In verità qualche amico solo di tavola, poi, alla fine, non è venuto. Ma gli amici solo di tavola valgono poco, non si può mai contare su di loro. Umberto questo non l'aveva capito, e ci faceva affidamento. Adesso si renderà conto che sbagliava...).

Da dove devo cominciare?

Comincio dalle parole di Umberto Artioli:

Ho lasciato per ultimo il punto più ostico a livello di interpretazione: la connessione tra la casa ottava e il segno dello Scorpione, ottavo segno, il segno del sesso e della morte. Mercurio e Sole in casa ottava (e in Toro) indicano che le cifre intellettuali (Mercurio) e coscienziali (Sole) hanno rapporti con la vita istintiva, con i grandi meccanismi della volontà di potenza (lo Scorpione è retto da Plutone), del sesso e della morte. Sono anche i temi, direi ossessivi, del tuo immaginario, per lo meno come appare a livello di scrittura.

Non è un saggio accademico di Umberto Artioli. È un suo *oroscopo*. Poco importa di chi (del sottoscritto, naturalmente...). Importa per capire che Umberto all'astrologia ci credeva veramente, al punto di coglierla nei suoi nessi con la scrittura, *con la scrittura saggistica*, sottolineo.

Cosa pensava Umberto della scrittura saggistica, cioè del lavoro scientifico che si fa in Università, che faceva lui, che facciamo tutti noi?

Ho provato a interrogare le sue *orfanelle* (come le chiamo io), le studiose che sono cresciute al suo magistero patavino. Sembra che non si esprimesse mai, su queste cose. Roba da *officina segreta*, strumenti del mestiere, da tenere riservati. Non solo non ne scriveva, non teorizzava, ma nemmeno ne parlava agli intimi, ai discepoli. Nemmeno trasmissione orale dei *segreti del mestiere*.

Ogni tanto però, qualcosa lasciava trapelare. Come nell'oroscopo che ho citato. E provo a citare ancora, da una lettera datata 8 febbraio 1997. Aveva appena letto un mio saggio sulla *Fedra* di D'Annunzio:

Il tuo saggio mi ha rinforzato in un'idea che da tempo sto meditando: perché non istituire una collana dedicata alle analisi testuali, alla rilettura dei testi drammatici in chiave teatrale, una chiave cioè che, pur avvalendosi dell'antica strumentazione letteraria, recuperi lo specifico della disciplina (attenzione alle didascalie, al meccanismo delle entrate e delle uscite dei personaggi, al montaggio delle scene, ecc.)?

Negli ultimi vent'anni la nostra disciplina ha giustamente ricercato una sua specificità indagando il territorio dello spettacolare. In questo modo, però, ha perso di vista l'analisi drammaturgica che, pur restando il patrimonio di qualche spirito eletto (continuo a pensarla così), ha poca presa sui giovani. In pratica si sta formando una nuova vulgata, la cui miopia nei confronti del testo drammatico è almeno pari a quella dei vecchi critici letterari quando si applicavano al teatro.

Il mio timore è che nel giro di una generazione nessuno dei teatrologi saprà più leggere un testo drammatico. Possiamo fare qualcosa prima che sia troppo tardi?

Un abbraccio

Così finiva la lettera, in modo intenso, problematico, quasi drammatico. Non mi ricordo cosa gli risposi, nel lontano 1997. Lui però qualcosa decise di *fare*. L'unica cosa che era naturale e ovvia, affrettarsi a *fare una scuola*, ad allevare allievi, per trasmettere loro il *relais*, il testimone, come si dice nella corsa a staffetta. Nel 1997, Umberto aveva già messo in pista la più grande delle orfanelle, Elena Randi. Le altre – Cristina Grazioli, Paola Degli Esposti, Simona Brunetti, Elena Adriani – erano ancora di là da venire (o quasi, nel senso che proprio nel 1997 compare per la prima volta nel «Castello di Elsinore» un saggio della Grazioli). Ma anche Elena Randi, all'altezza del 1997, si occupava essenzialmente di attori, di corpo dell'attore, e incominciava appena a interessarsi di scrittura drammaturgica. C'era una difficoltà, una sorta di resistenza, anche all'interno del circolo patavino. Non è un caso che pure le altre *consorelle* abbiano comunque indugiato un po' a mettersi sulla strada dell'indagine drammaturgica (e forse nemmeno oggi sono fortemente e convintamente *istradate* su questa via...). Si faccia attenzione all'espressione che usa Umberto: «l'analisi drammaturgica che, pur restando il patrimonio di qualche spirito eletto (continuo a pensarla così), ha poca presa sui giovani». Non so se tra «i giovani» ci fossero anche le sue *orfanelle*.

Certo c'è la forte sottolineatura (in parentesi rotonda) del fatto che l'attenzione al testo riguarda una *élite*, «qualche spirito eletto». Nel «Castello di Elsinore» ho pubblicato un ricordo di Umberto in cui ho detto che, fra le molte cose che mi univano a Umberto, c'era soprattutto questa, il disinteresse per *il teatro materiale*, la preferenza per *il teatro mentale*. Non so, fra me e lui, chi andasse meno a teatro... Forse solo Tessari è in grado di batterci... Qui però, in questo segmento della lettera che sto riportando, abbiamo la motivazione di siffatta preferenza. Lavorare sui testi è *una grazia ricevuta*, è il segno di una predilezione, è qualcosa che si addice solo a degli *spiriti eletti*. Il perché è evidente, per chi conosce l'orizzonte delle riflessioni artioliane: perché l'attore, il regista hanno a che fare con la dimensione del corpo, del materiale, e la scrittura, l'opera dell'autore ha a che fare con l'Autore. La *scrittura drammaturgica*, a differenza dalla *scrittura scenica*, è meno coinvolta con il fango e la terrestreità. Si avvicina maggiormente al numinoso, alla immaterialità del puro spirito.

Ma questa lettera è importante per tanti motivi. Ho citato il finale della lettera di Umberto. Vale la pena citare anche l'*incipit*, non meno intenso e decisivo:

Caro Roberto,

mentre correggevo le bozze [di un suo articolo per «Il Castello di Elsinore»], che qui ti allego, mi è arrivato il libro di Costa & Nolan [il volume miscelaneo *Fantasmifemminili nel castello dell'inconscio maschile*, che conteneva il mio saggio sulla *Fedra*]. Ho letto subito il tuo saggio sulla *Fedra* e devo dirti con molto piacere che non solo si tratta di un bel saggio, ma anche di una delle cose migliori da te scritte sulla misura breve. Filologia (la dimensione in qualche modo "oggettiva", scientificamente certificabile) e creatività (i fantasmi personali, quel tanto di appassionato fervore che, per lo meno a mio avviso, ogni critico dovrebbe immettere nel proprio lavoro) vi si fondono con grande equilibrio.

Mi sembra degna della massima attenzione questa notazione scoperta, esplicita, sulla misura della *creatività*, sulla pulsione autobiografica che gli appare non solo inevitabile, ma, anzi, decisamente doverosa. Rileggo: «creatività (i fantasmi personali, quel tanto di appassionato fervore che, per lo meno a mio avviso, ogni critico *dovrebbe* immettere nel proprio lavoro)» (corsivo mio). Perché *dovrebbe*? Perché non *sufficit* la misura della filologia? Quanti sono i nostri colleghi che *immettono nel proprio lavoro* dosi robuste di creatività, di pulsioni biografiche? Pochi, a essere onesti. C'è una preoccupante seriosità che circola fra i membri del raggruppamento scientifico-disciplinare L-ART/05.

Il che non significa, beninteso, che manchi la voluttà narcisistica... Questa è una marca che contrassegna da sempre la professione universitaria, e tanto più se la comunità scientifica – come nel nostro caso – è in evidente commercio con il mondo degli artisti, dello *star system*. Ma è un narcisismo meschinello, quantitativo. Un nostro collega ha avuto la faccia di bronzo da scrivere, sulla quarta di copertina di un suo libro, che è «autore di 126 studi». Pensate un po', 126 studi! Se avesse 120 anni, si potrebbe capire. Siccome ne ha cinquanta o giù di lì, vuol solo dire che ha

computato anche le recensioni, gli articoletti su quotidiani e riviste divulgative, le schede, forse anche le schedine del Totocalcio che compila...

Di altra stoffa il narcisismo coerentemente *creativo* di coloro che, a fianco dei saggi critici, scrivono romanzi, o testi teatrali, qualche volta con autentica felicità espressiva. Penso a Siro Ferrone, il cui ultimo romanzo, *Parenti stretti*, è piacevolissimo da leggere. Penso a certe operazioni drammaturgiche di Roberto Tessari, sempre suggestive e provocatorie. Però sia Ferrone che Tessari mi concederanno che, fatte le dovute eccezioni, il più delle volte i prodotti creativi dei nostri colleghi universitari lasciano il tempo che trovano, sono redatti con totale sprezzo della violenza inflitta agli amici e ai conoscenti, obbligati a leggere i loro parti poetici. In ogni caso, però, si badi bene, occorre accertare questa curiosa dicotomia: teatrologi universitari che scrivono libri accademici quasi sempre noiosi, piatti, libreschi, muffa di biblioteca; e che poi, quegli stessi teatrologi universitari, per compensazione, si scatenano a scrivere drammi, commedie, novelle, romanzi, poesie, e chi più ne ha, più ne metta.

Bene, fra questi due estremi, fra la piattezza del topo di biblioteca e la sfrenata creatività dell'*écrivain*, Umberto Artioli indica una terza via, mediana, che mi pare assai produttiva. La scrittura saggistica è scrittura *tout court*; le pulsioni irresistibili dell'io non si canalizzano unicamente nella scrittura espressiva, artistica (narrativa o drammaturgica o altro che sia). La scrittura saggistica dello studioso ha una sua densità, complessità, una sua ambiguità. Attinge al profondo dello studioso, che si mette in gioco, *che deve mettersi in gioco*, perché solo così la pagina critica potrà risultare nuova, originale, autentica. Come l'attore di Stanislavskij attinge alla propria esperienza, al proprio vissuto, alla memoria delle proprie esperienze, per calarsi nel personaggio, per poterlo rendere al meglio, così anche lo studioso legge i testi unicamente attraverso il filtro della propria sensibilità, dei propri «fantasmi personali» (per usare l'espressione di Umberto). La soggettività non è una pietra d'inciampo, ma, al contrario, è uno strumento privilegiato per cogliere qualcosa di nuovo nei testi esaminati. La ricerca scientifica risulta convincente non già *malgrado* il peso indotto dalla persona dello studioso, bensì *proprio grazie* a quel peso. Naturalmente, perché questo avvenga, occorre che lo studioso e l'oggetto del suo studio siano collocati su una stessa latitudine. Ed è questo che spiega, a pensarci bene, il fatto che il grande studioso scrive sempre lo stesso libro, pur variando gli autori e gli argomenti. Varia, ma in realtà sceglie dei *doppi*: appunto Artaud, Pirandello, D'Annunzio...

Bene. Sono arrivato a una prima conclusione, tutto sommato inaspettata. Dietro la scrittura così sorvegliata, così apparentemente *oggettiva*, *scientifica*, di Umberto, pulsava un grumo di sollecitazioni intime, personali, autobiografiche. Lui le vedeva in me – a dire il vero – ma teorizzava poi in generale, e dunque anche per sé, la opportunità - anzi, la necessità – di una spinta soggettiva, che si accompagnasse all'oggettività della ricerca scientifica, che la sostenesse dal di dentro. Possiamo dunque interrogarci su quella che è sempre stata una nostra viva curiosità, voglio dire di noi tutti (e alla quale normalmente Umberto si sottraeva, anche nella conversazione privata): che rapporto c'era fra la soggettività di Umberto, e le sue predilezioni di studio (Artaud Pirandello D'Annunzio)? Uno che avesse solo letto i libri di Umberto, senza conoscerlo di persona, sarebbe stato autorizzato a tracciarne un profilo austero, da *monaco intellettuale*, chiuso nella cella delle proprie elucubrazioni gnostiche e metafisiche, divorato dalla febbre dell'asceti. Ma Umberto – per chi lo conosceva – non era affatto così. Lo ha detto bene Roberto Tessari – nell'ultimo numero della rivista pirandelliana «Angelo di fuoco» che Umberto dirigeva con i due Roberti torinesi –, là dove, stendendo anche lui un ricordo di Umberto, ha evidenziato la dimensione carnale, terrena, dell'esistenza di Umberto.

Come si spiega, allora, questo *décalage*, questo scarto? I temi ossessivi della volontà di potenza, del sesso, della morte, lui li ritrovava, identici, nella mia scrittura saggistica e nel mio oroscopo, cioè nel mio immaginario. E in lui, invece, com'è che c'è soluzione di continuità, fra biografia e opera?

La risposta è ancora in questa lettera capitale del 8 febbraio 1997 da cui sono partito. Cito:

Finalmente trovo espresso sul filo di un'analisi rigorosamente testuale quel che da sempre mi ha colpito leggendo D'Annunzio. Un Autore ritenuto un erotomane si accosta alla materia erotica col piglio del moralista, l'accerchia con "disgusto" e "orrore", "come qualcosa di immorale e repellente" [le virgolette si riferiscono a mie definizioni, nel saggio sulla *Fedra*].

La vulgata può continuare a sbizzarrirsi nell'inventariare i compiacimenti dannunziani, proponendo un asse di continuità tra la biografia e l'opera. Chi sa leggere davvero (e non c'è bisogno di essere un dannunziano a oltranza per farlo), non può non rendersi conto che l'esercizio della scrittura è, in D'Annunzio, un esercizio di sublimazione, il tentativo, talvolta disperato, di esorcizzare una parte di sé ritenuta immonda o diabolica.

Nei suoi scritti Umberto non ci dice mai nulla di sé, del proprio quotidiano, della propria esistenza. Nei suoi libri non si apre mai una qualche confessione, qualche squarcio sul proprio vissuto. Ma Umberto ci fa sapere - sia pure entro il cerchio ristrettissimo di questa comunicazione epistolare privata - che tra *biografia* e *opera* ci può essere soluzione di continuità. Parla dell'*opera creativa* di D'Annunzio, ma non è difficile arguire che allude, segretamente, anche all'*opera critica* dello studioso. Artioli sta parlando di D'Annunzio, ma in realtà parla anche di sé stesso. Ci può essere *perfetta continuità*, fra biografia e opera. Ma può anche esserci *perfetta soluzione di continuità*. D'Annunzio è l'esempio più clamoroso di discontinuità. Per D'Annunzio (almeno nella interpretazione di Artioli) la scrittura è *esercizio di sublimazione*, sforzo di liberarsi di «una parte di sé ritenuta immonda o diabolica». Sappiamo tutti che Umberto aveva delle chiavi di lettura privilegiate, che inseguiva in ogni autore - Artaud o Pirandello o D'Annunzio, o persino Maurizio Grande - il soffio della gnosi, il tormento della lotta per affrancarsi dalla materia, dal fango, per raggiungere la sfera della luce, e che, in questo processo, la strumentazione critica valorizzava al massimo i grandi codici del pensiero religioso tradizionale: la numerologia, l'onomastica, il palinsesto segreto, cioè un testo di riferimento sotteso alla superficie testuale, ecc. Ma questa scelta non era una scelta frigidamente culturale, come è avvenuto a qualche teatologo che, dovendo inventarsi una identità, in una comunità scientifica in cui era l'ultimo arrivato, si è messo addosso la casacca del semiologo e, dopo un po', una volta affermato e riconosciuto, si è tolto quella casacca e se ne è messa un'altra, che gli piaceva di più.

No, per Umberto non è andata così. Per lui l'abito critico non era qualcosa di esterno, come una toga accademica che si sovrappone alla propria giacca; era invece il prolungamento di un umano sentire, era il risvolto di un abito esistenziale. Come certe giacche *double face*, che si possono vestire da una parte e dall'altra. Ma forse l'immagine giusta è quella della lettera di Machiavelli al Vettori: di giorno si ingaggioffiva a giocare a tric trac, a carte, a dadi con i contadini; ma la sera, nel suo studio, indossava i panni reali e curiali.

Ho intitolato questo mio intervento *Quando si è Artioli*. Volevo parlare del saggio di Umberto dedicato a *Quando si è qualcuno* di Pirandello. Poi ho visto che c'è già Tessari che parla dei saggi pirandelliani di Umberto. E comunque, partito dalla lettera, mi sono fatto trascinare da quella lettera per altre considerazioni. Qualcosa però voglio aggiungere, perché è operante comunque un nesso fra tutto quello che ho raccontato fin qua e questo che mi resta da esplicitare.

In *Quando si è qualcuno* c'è un personaggio, un autore famoso (praticamente, Pirandello stesso), che non riesce a sottrarsi al proprio ruolo, alla propria immagine. Anche Artioli non riesce a sfuggire al proprio metodo. Non solo Artioli, ovviamente. Ogni volta che la critica è quel bilanciamento difficile di cui ci parla la lettera, impasto sempre precario fra *filologia* e *creatività*, ogni volta si corre il rischio di non riuscire a realizzare il giusto equilibrio. Ma quando non c'è equilibrio, se siamo in presenza di un critico vero, sappiamo subito che la bilancia pende dal piatto della creatività, non certo dal piatto della filologia. Il saggio di Artioli sul dramma pirandelliano è tra le pagine meno convincenti che abbia scritto Umberto. *Quando si è qualcuno* nasce all'interno dell'amore impossibile di Pirandello per Marta Abba. Basta leggere l'epistolario pirandelliano indirizzato alla Abba per comprendere che è un dramma che trasuda desiderio (ma anche vergogna del proprio desiderio, perché desiderio senile). Umberto - mirabilmente, implacabilmente - *rimuove* tutto questo. Anche quando legge l'epistolario alla Abba, esalta l'aspetto platonico e sublimante delle lettere pirandelliane e *non vede* tutti i passi che dimostrano il contrario, che marchiano per

esempio il perverso voyeurismo pirandelliano. Questo Pirandello vecchio, oscenamente proteso sulla giovane Abba, gli appare una maschera turpe, laida. Artioli cancella tutto questo, e scrive *un'altra storia*, assai improbabile, a mio parere. Collega la nascita del dramma non già alla bruciante contemporaneità del rapporto infelice con la Abba, bensì al romanzo *Uno, nessuno e centomila*, di otto anni prima. Va a reperire l'ipo-testo, cioè la scrittura nascosta, di *Quando si è qualcuno* in un passo del Vangelo di Matteo. Per Délago – personaggio del dramma - impegna una radice onomastica dal greco *thélgo* (Sandro D'Amico, proprio nel numero 6 di «Angelo di fuoco», ci ha spiegato invece, molto banalmente, che Dèlago era il nome del bagnino di Castiglioncello, dove Pirandello aveva casa). E così via.

Dove voglio arrivare?

Gian Piero Brunetta, nel suo ricordo dell'amico scomparso, ha detto una cosa simpatica. Discuteva animatamente con lui, al tempo in cui Umberto lavorava sui *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*, tutto furiosamente intento a ritrovare, come testo-matrice del romanzo di Pirandello, l'opera di San Bonaventura, *Itinerarium mentis in Deum*. Sappiamo tutti che il testo pirandelliano è, prima di tutto, una testimonianza sull'industria del cinema nel tempo della sua prima affermazione. E dunque, a ragione, Brunetta, da buon professore di Storia e critica del cinema, lo incalzava: «Beh, sì, ma ti occupi del fatto che questo testo parli di cinema?». No, Artioli non ne parlava, e non se ne faceva problema. Brunetta ha impiegato un'altra espressione egualmente affascinante, là dove ha detto che Umberto stendeva i testi che studiava come su un lettino da psicanalista. Ma questo è il punto. Sul lettino dello psicanalista non c'è un corpo, non conta la materialità - apparente, vistosa, ma superficiale - di quel corpo; conta la ricerca dell'anima di quel corpo, lo scavo nel profondo, nell'inconscio. A Umberto non interessava il cinema, nella scrittura pirandelliana. Gli interessava *altro*.

Voglio dire solo che la grandezza di uno studioso rifulge, *e contrario*, anche là dove è meno convincente. Perché lo studioso di razza, di valore (e sono pochi, e Umberto era fra questi pochi), vede solo quello che vuole vedere, e trova solo quello che cerca. Gli altri, quelli non di razza, quelli di non valore, normalmente, non vedono nulla, e non trovano nulla.

*Lettera di Umberto Artioli a Roberto Alonge*

Mantova 8.2.1997

Caro Roberto,

mentre correggevo le bozze, che qui ti allego, mi è arrivato il libro di Costa & Nolan. Ho letto subito il tuo saggio sulla *Fedra* e devo dirti con molto piacere che non solo si tratta di un bel saggio, ma anche di una delle cose migliori da te scritte sulla misura breve. Filologia ( la dimensione in qualche modo "oggettiva", scientificamente certificabile) e creatività ( i fantasmi personali, quel tanto di appassionato fervore che, per lo meno a mio avviso, ogni critico dovrebbe immettere nel proprio lavoro) vi si fondono con grande equilibrio. Finalmente trovo espresso sul filo di un'analisi rigorosamente testuale quel che da sempre mi ha colpito leggendo D'Annunzio: un Autore ritenuto un erotomane si accosta alla materia erotica col piglio del moralista, l'accerchia con «disgusto» e «orrore», «come qualcosa di immorale e repellente».

La vulgata può continuare a sbizzarrirsi nell'inventariare i compiacimenti dannunziani, proponendo un asse di continuità tra la biografia e l'opera. Chi sa leggere davvero (e non c'è bisogno di essere un "dannunziano a oltranza" per farlo), non può non rendersi conto che l'esercizio della scrittura è, in D'Annunzio, un esercizio di sublimazione, il tentativo, talvolta disperato, di esorcizzare una parte di sé ritenuta immonda o diabolica.

Che il Male abbia un versante fascinoso, che sia attraente e seduttore, lo dimostra il punto del tuo saggio dedicato a Ipponoe, vista come doppio di Fedra. È uno dei momenti più suggestivi della tua analisi: lo stupro, ossessione negativa di Fedra, viene rivisitato all'incontrario, colto nella dinamica segreta in cui all'evidenza del *tremendum* si sostituisce quella non meno terribile del *fascinans*. (Qui D'Annunzio – e tu con lui – è maestro di psicologia: lo dimostra la cronaca odierna con i mille casi di stupratori di bambini che, reiterando l'atto subito nella stagione infantile, mostrano la verità della freudiana coazione a ripetere).

Ma, pur attratta, Fedra resiste e la sua ansia di purezza, di cui parli nelle pagine iniziali, culmina nella chiusa che la vede insieme morente e trionfante, allo stesso modo di Mila. Tu non tocchi questo tasto, forse per ragioni di coerenza col tema che ti sei scelto, ma mi sarebbe piaciuto che l'avessi fatto.

Sviluppando il motivo, probabilmente saresti arrivato alle stesse conclusioni cui arrivo nel mio libro dannunziano: la religione di Fedra, di cui segnali lo scarto con quella dell'Ellade, non è certo quella cretese (o quella che si suppone potesse essere la cretese).

È una religione del *candor*, un omaggio al dio ignoto (la morte che purifica in quanto fine del miasma corporeo), a quell'enigmatico *Thánatos* che aleggia nel testo. Che con la *Fedra* D'Annunzio abbia riscritto tanto il *Forse che sì* (la protagonista del *Forse* si chiama Isabella Inghirami, lo stesso cognome del celebre Fedra di rinascimentale memoria) che la *Figlia di Iorio*, è una mia ferma convinzione.

Perciò i raccordi tra la triade Teseo-Etra-Ippolito e la triade Lazaro-Candia-Aligi, che tu metti in campo, mi sembrano non solo pertinenti, ma estremamente convincenti. Ovviamente il raccordo più forte resta quello a cui tu, sempre per ragioni tematiche, concedi minor spazio: il raccordo tra le protagoniste femminili delle due tragedie, detentrici, della *Psicomachia* vittoriosa.

La sottolineatura che fai della circolarità della *pièce*, costruita sul motivo della pietra, è infine assai importante e significativa. Il tempo chiuso della *Figlia di Iorio* (la civiltà del *nómos*, della Legge dei Padri nella mia prospettiva della legge mosaica) trova il suo equivalente nella religione olimpica, legata alla violenza e allo stupro. Tu vedi nel testo una presa di coscienza di Teseo, e potrebbe ben essere. Ma la vedi anche in Etra, e qui fatico a seguirti: per me «la madre irreprensibile» resta sorda fino all'ultimo, al pari del suo omologo, Candia della Leonessa. Ma sono quisquilie dentro un asse esegetico che mi trova pienamente concorde per la puntigliosa adesione alla struttura testuale.

Il tuo saggio mi ha rinforzato in un'idea che da tempo sto meditando: perchè non istituire una collana dedicata alle analisi testuali, alla rilettura dei testi drammatici in chiave teatrale, una chiave cioè che, pur avvalendosi dell'antica strumentazione letteraria, recuperi lo specifico della disciplina (attenzione alle didascalie, al meccanismo delle entrate e delle uscite dei personaggi, al montaggio delle scene, ecc.)?

Negli ultimi vent'anni la nostra disciplina ha giustamente ricercato una sua specificità indagando il territorio dello spettacolare. In questo modo, però, ha perso di vista l'analisi drammaturgica che, pur restando il patrimonio di qualche spirito eletto (continuo a pensarla così), ha poco presa sui giovani. In pratica si sta formando una nuova vulgata, la cui miopia nei confronti del testo drammatico è almeno pari a quella dei vecchi critici letterari quando si applicavano al teatro.

Il mio timore è che nel giro di una generazione nessuno dei teatrologi saprà più leggere un testo drammatico. Possiamo fare qualcosa prima che sia troppo tardi?

Un abbraccio

(*Drammaturgie della quête*, a cura di Elena Randi e Cristina Grazioli, Padova, Esedra, 2006, pp. 21-30)