

Quaderni
della ricerca

7



Kings and Clowns

Il (non)senso del tragicomico



UniorPress

a cura di
Rossella Ciocca
e **Bianca Del Villano**



UNIVERSITÀ DI NAPOLI "L'ORIENTALE"

Dipartimento di Studi Letterari, Linguistici e Comparati

Dottorato in Studi Letterari, Linguistici e Comparati

Quaderni della ricerca - 7

Kings and Clowns

Il (non)senso del tragicomico

a cura di

ROSSELLA CIOCCA e BIANCA DEL VILLANO



UniorPress

In copertina: *Mosaico con maschere sceniche*. Roma, Musei Capitolini (Archivio Fotografico dei Musei Capitolini). © Roma, Sovrintendenza Capitolina ai Beni Culturali

Università di Napoli L'Orientale
Dipartimento di Studi Letterari, Linguistici e Comparati
Dottorato in Studi Letterari, Linguistici e Comparati

Quaderni della ricerca – 7

Direttrice della collana
ROSSELLA CIOCCA

Comitato editoriale
GUIDO CAPPELLI
GUIDO CARPI
FEDERICO CORRADI
AUGUSTO GUARINO
SALVATORE LUONGO
ALBERTO MANCO
PAOLO SOMMAIOLO

La revisione dei contributi è avvenuta con *double blind peer review*



This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

UniorPress

Via Nuova Marina, 59 - 80133, Napoli

ISSN 2724-5519

ISBN 978-88-6719-229-8

Indice

BIANCA DEL VILLANO

Introduzione

Kings and Clowns. Percorsi e ricorsi del tragicomico 11

Sezione 1 - Dal personaggio all'attore

LORENZO MANGO

Polonio, quando il grottesco infastidisce il tragico 21

ANGELA LEONARDI

Iago: un clown che fa paura. Deformazioni del comico in *Othello* 31

ROBERTO D'AVASCIO

Monarchi, buffoni, attori: tragedia della regalità
e soppressione del comico nel teatro di John Ford 45

STEFANO MANFERLOTTI

Corone di carta e re buffoni. Da Shakespeare a Palazzeschi 63

CLAUDIO VICENTINI

Che cosa fanno David Garrick attore tragico
e Joe Grimaldi re dei clown 81

Sezione 2 - Parole d'attore, parole d'autore

PAOLO SOMMAIOLO

La tragicommedia della vita nella prosa straniata di Raffaele Viviani 97

IRMA CARANNANTE

"Il teatro era in ritardo". Eugène Ionesco
e l'"irrapresentabile" della storia 113

ANNAMARIA SAPIENZA

"Drammaticità comica" nell'opera di Dario Fo 125

CLAUDIA CORTI	
Funamboli nel caos. Le tragicommedie di Tom Stoppard tra <i>science drama</i> e <i>crime drama</i>	139

Sezione 3 - Percorsi intertestuali

PAOLA DI GENNARO	
Eredità del <i>fool</i> nel <i>Jesus-novel</i> contemporaneo: <i>The Second Coming</i>	157
AUGUSTO GUARINO	
Nuove tragicommedie. Riscrivere il “Chisciotte” nella contemporaneità: il caso di Salman Rushdie	175
ROSSELLA CIOCCA	
La tragicommedia di <i>Animal</i> : picaro contemporaneo	183
ANTONELLA PIAZZA	
<i>Active Wisdom: Wise Children</i> di Angela Carter	199
GIUSEPPE DE RISO	
Il risvolto triste della comicità. Contaminazioni parodiche e inversioni intertestuali in <i>Quichotte</i> di Salman Rushdie	217
AURELIANA NATALE	
Una terra di re e di clown: il racconto tragicomico della Brexit	235
C. MARIA LAUDANDO	
William Kentridge rilegge Laurence Sterne. Sulle tracce incerte di un naso (s)cortese	253
CURATRICI	271

BIANCA DEL VILLANO

Introduzione

Kings and Clowns. Percorsi e ricorsi del tragicomico

1. Il tragicomico

Non vi è dubbio che la convivenza dell'elemento tragico con quello comico costituisca una componente costante della letteratura e della cultura occidentali,¹ capace non solo di dare voce alle più complesse istanze della dimensione esistenziale che di epoca in epoca hanno trovato espressione nell'arte, ma di rappresentare e incarnare anche logiche alternative alla mimesi più tradizionalmente intesa, in una continua tensione tra la forza normativa della precettistica letteraria e l'esuberanza di forme scaturite dalla necessità di rompere l'orizzonte di attesa del pubblico, ingaggiando un nuovo gioco comunicativo e interpretativo. A riprova di quanto siano vasti i modi del tragicomico, si potrebbero riportare innumerevoli esempi – da Euripide, Apuleio e Plauto, passando per Shakespeare, Cervantes e Grimmelshausen, fino a Pope e Swift e ancora oltre a Laforgue e Kafka per giungere a Pirandello, Ionesco, Waugh e Beckett – che configurano, seppure a un livello intuitivo, una mappa trasversale ai generi e all'espressione in versi, prosa o dialogo drammaturgico. Tentare, pertanto, una fenomenologia di un così ricco bacino di indagine, sia solo considerando una linea diacronica basata sull'osservazione empirico-descrittiva delle opere, non può prescindere da una preliminare ricostruzione delle origini e dello sviluppo del tragicomico, dei linguaggi affini, delle filiere letterarie e culturali che l'hanno ispirato.

2. Tragico, comico, tragicomico: da genere a stile

Il principio che distingue, opponendoli, il concetto di 'tragico' e quello di 'comico' viene comunemente fatto risalire ad Aristotele che nella *Poetica* individua, sulla base di un criterio di distanza dalla realtà, la fondamentale dicotomia tra mimesi e diegesi, nonché tra i generi dell'epica e della commedia,

¹ Tra gli studi recenti più influenti sul fenomeno si annoverano in via preliminare: V. Foster, *The Name and Nature of Tragicomedy*, London and New York, Routledge, 2004 e S. Mukherij-R. Lyne (eds), *Early Modern Tragicomedy*, Cambridge, DS Brewer, 2007. Più lontano nel tempo ma non per questo meno importante lo studio seminale di Alastair Fowler, *Kinds of Literature. An Introduction to the Theory of Genres and Modes*, Oxford, Oxford University Press, 1982.

diversificati per elementi quali la forma metrica, la qualità dei personaggi, l'unità di azione, tempo e spazio.

A ben guardare è però con Platone che viene stabilita la distinzione tra un genere serio (comprendente epopea e tragedia) e un genere faceto (comprendente commedia e giambica), binarismo che nella *Repubblica* (ca. 380 a.C.) si scioglie in una tripartizione – genere mimetico/drammatico corrispondente a tragedia e commedia; espositivo/narrativo corrispondente a ditirambo, nòmo, lirica; misto corrispondente all'epopea – che ancor prima della sistematizzazione aristotelica si misura in termini di imitazione della realtà e non per caratteristiche formali intrinseche.² Se il primato dell'influenza più pervasiva sulle teorie estetiche dei secoli successivi va attribuito alla *Poetica* (le ondate classiciste che caratterizzano la fine del Seicento e il Settecento europei si incardinano su questo testo), è alla *Repubblica* che si deve l'origine dell'analogia tra generi e ceti sociali che presto sarebbe diventata strutturale per il pensiero occidentale.

Nella *Repubblica*, infatti, l'ideale divisione della società in tre classi viene associata alla distinzione fra i tre generi, costruzione discorsiva (nell'accezione foucaultiana) che contribuisce a naturalizzare una visione gerarchica della realtà e insieme della testualità che la esprime ma al contempo concorre a crearla.

È fondamentale però sottolineare che né la *Repubblica*, né la *Poetica* mirano a una definizione precettistica della testualità letteraria, alla quale si arriva solo nel periodo alessandrino, testimone di una classificazione minuziosa dei generi (e sottogeneri) fino ad allora conosciuti ma anche di uno slittamento significativo verso il concetto di 'stile' e la sua modulazione nei tre livelli 'sublime', 'medio', 'umile'. Il sigillo poetica/politica intravisto in Platone si reincarna nei principi normativi di un canone letterario che viene trasmesso alla latinità e da lì all'occidente romano e germanico fino all'età moderna. Particolarmente utile, in questo senso, la riflessione di Segre:

Al passaggio delle consegne tra Grecia e Roma, i grandi generi e le loro sottospecie sono dunque censiti e raggruppati, di solito in riferimento alla dottrina platonica e aristotelica della mimesi. [...] Tutta la storia successiva della teoria dei generi consiste pertanto (sino a quando, dal romanticismo in poi, non si tenterà di rinnovare l'impianto stesso del canone) nel mutevole rapporto tra un'attività letteraria più o meno coraggiosamente e consapevolmente ribelle alla definitività del canone, e un richiamo ai principi, da parte di teorici non sempre sordi alle nuove esigenze, e impegnati a conciliarle con i principi stessi.³

² Cfr. C. Segre, "Generi", in *Avviamento all'analisi del testo letterario*, Torino, Einaudi, 1985, 234-244.

³ Ivi, 237.

Parallelamente, anche la retorica insiste sulla dottrina dei *tria genera dicendi*, la quale dalla classicità arriva nell'Europa moderna attraverso la trattatistica: dalla *Rhetorica ad Herennium* (90 a. C.) e gli scritti di Cicerone e Quintiliano, passando per il Proemio alle *Variae* di Cassiodoro (537 d. C.) e la *Rota Virgilii* utilizzata da Giovanni da Garlandia (XIII sec.), resistendo fino all'Umanesimo e al Rinascimento.

A questa altezza, “all’incirca dal XVI al XIX secolo”, seguendo la ricostruzione di Weinrich, “la dottrina dei tre stili si contrae in una teoria bipolare della letteratura”, elevata o sublime vs bassa e umile, cui fa riscontro una visione polarizzata della società (270-271) e, si potrebbe aggiungere, una più aspra contrapposizione fra tragico e comico. Da un lato, ciò segnala la scarsa incidenza della tripartizione platonica di fatto estranea, già a partire dal Medioevo in tutta Europa, alle ‘nuove’ forme letterarie, governate dalle richieste del pubblico più che dall’osservanza di precetti imposti dall’alto (ad esempio la novella, il romanzo, il teatro profano in vernacolo, nonché tutte le forme diegetiche e mimetiche insieme) e per le quali tragedia e commedia assumono una accezione appunto stilistica – connessa all’esito felice o infelice della vicenda narrata o inscenata – piuttosto che di genere. Dall’altro, l’idea di ‘tragicomico’ in quanto tale si origina paradossalmente proprio in seno all’estremizzazione tragico/elevato vs comico/umile: tra la fine del Cinquecento e i primi del Seicento, le codificazioni del tragicomico nel genere tragicommedia, cominciate soprattutto con il *Pastor fido* (1590) e il *Compendio della poesia tragicomica* (1601) di Guarini – scaturigine di una ricca corrente di teorie e riflessioni – possono essere lette come operazioni ambivalenti, come il riconoscimento di una pratica discorsiva ormai dilagante e degna di essere legittimata e nobilitata e, allo stesso tempo, come il tentativo di addomesticarla, privandola dell’aura sovversiva che da sempre la circondava, come dimostra un noto passo tratto dalla *The Defence of Poesie* (1580 c.) di Sidney:⁴

But beside these gross absurdities, how all their plays be neither right tragedies nor right comedies, mingling kings and clowns, not because the matter

⁴ La difesa guariniana della tragicommedia (pastorale) verte infatti su un’argomentazione per così dire aristotelica, dal momento che ne esalta il senso della misura: “[la tragicommedia] non lascia traboccar gli ascoltanti nella soverchia malinconia tragica, né dissoluzione comica”. Timido antecedente di questa posizione si ritrova nel *Discorso sulle comedie e sulle tragedie* (1543) di Giraldo Cinzio, mentre successivamente particolarmente significativo risulta l’*Arte nuevo* (1609) di Lope de Vega. *De facto*, il periodo rinascimentale e barocco è disseminato di esempi di alternanza di situazioni comiche e tragiche, dalle *dark comedies* e i *romances* di Shakespeare (senza contare che nessun *play* del Bardo può essere considerato monologicamente tragico o comico) a *L’Illusion comique* (1635) di Pierre Corneille.

so carrieth it but thrust in the clown by the head and shoulders to play a part in majestical matters, with neither decency nor discretion; so as neither the admiration and commiseration, nor the right sportfulness is by their mongrel tragicomedy obtained. I know Apuleius did somewhat so, but that is a thing recounted with space of time, not represented in one moment; and I know the ancients have one or two examples of tragicomedies, as Plautus hath *Amphitryo*. But if we mark them well we shall find that they never, or very daintly match hornpipes and funerals.⁵

La citazione, epitome della non troppo velata disapprovazione riservata ai generi ibridi nell'Inghilterra di fine Cinquecento come nel resto d'Europa, testimonia ugualmente la divaricazione tra la pratica letteraria, caratterizzata da forme estreme di *contaminatio*, e la pressione esercitata dalla precettistica e dalla trattatistica di matrice classicista, contraria all'irregolarità formale, così come alla mescolanza tra le classi sociali, proiettate sui personaggi. Sidney individua gli antecedenti dell'«ibridità» in Plauto, al quale si deve infatti la prima occorrenza della parola *tragicomoedia* nel prologo dell'*Amphitruo*, riferita proprio alla convivenza nell'opera di schiavi e dèi, e ancora in Apuleio. Ma quali ancora potrebbero essere le parentele letterarie, i percorsi che hanno contribuito a dare corpo e a modellare l'idea e la «pratica» del tragicomico?

3. Una speciale mimesi, ovvero l'inclusività della sovversione

La questione degli antecedenti letterari e discorsivi di un tipo di commistione degli stili che sussume il tragicomico è stata direttamente o tangenzialmente oggetto di tre imponenti ricerche che mettono in rilievo aspetti e angolature utili non solo per capire la complessità delle forme miste, ma anche per meglio comprendere l'importanza che esse hanno rivestito nell'era moderna e contemporanea. Gli esiti delle ricerche alle quali mi riferisco sono inclusi in: *Su-*

⁵ P. Sidney, *The Defence of Poesie* (1580 c.), in *The Prose Works of P.S.*, A. Feuillerat (ed.), Cambridge, CUP, 1962, 30-40: "Ma al di là di queste grossolane assurdità, i loro drammi non sono né vere tragedie, né vere commedie, dal momento che mescolano sovrani e buffoni non perché lo richieda la vicenda narrata ma perché si costringono dei servi ad affrontare materie elevate senza decoro, né discrezione; con il risultato che questa tragicommedia ibrida non suscita ammirazione o commiserazione, ma neppure il giusto divertimento. So che Apuleio ha fatto qualcosa di simile, ma comunque si trattava di qualcosa raccontato in un certo lasso di tempo, non rappresentato in un solo momento; e so anche che gli antichi hanno prodotto due o tre esempi di tragicommedia, come Plauto che ha scritto *Amphitrio*. Ma se ci soffermiamo a considerarli, vediamo che in essi mai, o comunque con grande cautela, vengono associati gighe e funerali" (traduzione mia).

blime e umile in letteratura di Harald Weinrich; *Mimesis* di Erich Auerbach; *L'opera di Rabelais e la cultura popolare* e *Dostoevskij. Poetica e stilistica* di Michail Bachtin.⁶

Weinrich identifica nell'insorgenza di una "coscienza letteraria cristiana" un momento di deflagrazione della dottrina degli stili, alla quale si potrebbe ascrivere una particolare accezione del tragicomico:

La dottrina dapprima dei tre, in seguito dei due stili da distinguere e dividere severamente non ha però regnato del tutto incontrastata in Europa. Il primo serio turbamento proviene, al tempo dei Padri della Chiesa, dal ridestarsi di una coscienza letteraria cristiana. Soprattutto Agostino, che fu un grande scrittore e un grande credente, non poteva risolversi ad affidare il messaggio cristiano del figlio di Dio fatto uomo a uno dei tre stili riconosciuti. Questo messaggio era insieme magnanimo e – nel senso cristiano della parola – umile: *stylus sublimis sive humilis*.⁷

Per ragioni diverse rispetto all'operazione estetica (e di corte) che culminerà nella codificazione della tragicommedia, lo stile sublime e a un tempo umile della parola evangelica produce una vertigine nel sistema dei generi e degli stili, creando quasi un percorso sotterraneo che non riemerge in relazione al teatro bensì alla nascita del romanzo e all'esigenza di realismo cui esso si appella.

In *Mimesis*, Auerbach, analizzando le contaminazioni tra la divisione degli stili e la poetica evangelico-cristiana, arriva a riconoscere quale punto di convergenza tra il realismo antico e quello moderno proprio la capacità di disturbare la distinzione sublime/umile, pur non obliterandola, pur in presenza di un linguaggio altamente figurale e allegorico. L'ibridità (o ibridismo, se si vuole) del tragicomico trova dunque cittadinanza in questa linea evolutiva che, per analogia con i modi del realismo, conferisce a esso uno statuto estetico speciale, fondato sulla capacità di interpretare diversamente l'ontologia mimetica su cui si fondano gli stili tradizionalmente intesi e sulla eventuale possibilità di riformulare gli schemi espressivi e conoscitivi a essi collegati.

Il carnevalesco bachtiniano si pone in continuità con questa visione del tragicomico ma ne rappresenta la sponda più sovversiva in senso antropologico,

⁶ H. Weinrich, "Sublime e umile in letteratura", in *Metafora e menzogna: la serenità dell'arte*, Bologna, Il Mulino, 1976, 269-282; E. Auerbach, *Mimesis. Il realismo della letteratura occidentale*, Torino, Einaudi, 1956; M. Bachtin, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare*, Torino, Einaudi, 1965; *Estetica e romanzo*, Torino, Einaudi 1973; *Dostoevskij. Poetica e stilistica*. Torino, Einaudi, 1968.

⁷ Weinrich, 272.

nella misura in cui la contaminazione tra stili, generi, livelli di discorso tipica del tragicomico esprime uno scardinamento del confine tra alto e basso e la combinazione dissacrante tra profano e sacro.⁸

Tale forma metalogica di rapporto tra vita e testualità che origina la ‘carnevalizzazione’ della letteratura, ai fini di una ricerca e definizione della genealogia e della rete di rapporti intertestuali e interdiscorsivi che interessa il tragicomico, corre parallela a un altro concetto sviluppato e indagato da Bachtin, il *seriocomico*.

Il filone seriocomico, attestato sin dall’antichità in un settore specifico della letteratura e della testualità classica ed ellenistica (dai mimi di Sofrone alla memorialistica di Crizia, ai libelli, alla satira menippea e altri generi), attraversa l’Occidente disegnando un orizzonte semantico variegato e caratterizzato da una mescolanza di modi e forme espressive, soprattutto da un atteggiamento relativizzante in grado di rinnovare l’orizzonte della tradizione attraverso un umorismo critico che complementa il riso parodico del carnevalesco, rappresentandone per molti versi una specifica variante⁹:

[I] generi del serio-comico non si fondano sulla *tradizione* e non si fanno consacrare da essa, essi si fondano *coscientemente* sulla *esperienza* e sulla *libera invenzione*; il loro rapporto con la tradizione è nella maggior parte dei casi profondamente critico, e a volte cinico-smascheratorio. La [loro] particolarità è la voluta pluralità di stili e varietà di voci [...]. Essi rifiutano l’unità stilistica (rigorosamente parlando, il monostilismo) dell’epopea, della tragedia, dell’alta retorica, della lirica. In essi è caratteristica la pluralità di toni del racconto, la mescolanza di sublime e di infimo, di serio e di ridicolo, essi si servono largamente di altri generi inseriti in maniera incidentale [...]. Accanto alla parola raffigurante appare la *parola raffigurata*; in alcuni generi la funzione princi-

⁸ Per Bachtin, il carnevale, festa che incarna lo spirito della cultura popolare, svolge la funzione di riorganizzare idealmente la società, realizzando una temporanea fuga dalla ristrettezza di una realtà ingessata da cardini gerarchici, secondo la logica del *mondo alla rovescia*, “delle permutazioni continue dell’alto e del basso (la ruota), del volto e del deretano, dalle forme caratteristiche più diverse di parodie e travestimenti, di abbassamenti, profanazioni, incoronazioni e detronazioni burlesche”. *L’opera di Rabelais e la cultura popolare*, 14.

⁹ Scrive infatti Bachtin: “In che cosa consistono le particolarità discriminanti i generi del serio-comico? Pur con tutta la loro esteriore varietà essi sono uniti dal profondo legame con il *folclore carnevalesco*. Essi sono tutti permeati, in vario grado, da uno specifico *sentimento carnevalesco del mondo* [...]. È vero, in tutti questi generi serio-comici c’è un forte elemento retorico, ma nell’atmosfera di *gaia relatività* propria del sentimento carnevalesco del mondo questo elemento muta sostanzialmente: si indebolisce la sua unilaterale serietà retorica, il suo carattere raziocinante, univoco e dogmatico”. *Dostoevskij*, 140.

pale è svolta da discorsi a due voci. Qui, di conseguenza, appare anche un rapporto radicalmente nuovo verso la parola come materiale di letteratura.¹⁰

È una ‘categoria’ che si colloca al di fuori del solco mimetico aristotelico forgiato sull’idea di Verità come corrispondenza, rimandando al contrario a una verità di tipo *dialogico e relazionale*, soprattutto a una dimensione meta-discorsiva e autocritica.

Se l’indagine di Bachtin fissa dei punti cardine nella definizione e nella analisi del seriocomico, ricondotto a opere e autori ben precisi (da Rabelais a Dostoevskij appunto), così come fanno gli studi di Weinrich e Auerbach rispettivamente sul sublime/umile e sul realismo occidentale, da essi scaturisce anche e soprattutto un paradigma estetico che può essere assunto a caratteristica precipua del tragicomico, ovvero il suo incarnare *un linguaggio della dissoluzione, una parola autoriflessiva, capace di costruire e decostruire non solo referenti culturali e modelli letterari, ma i meccanismi stessi di costruzione linguistica e testuale*.

Il presente volume muove da questo assunto, proponendo – come enuncia il titolo tratto dalla *Defence of Poesie* di Sidney – letture e percorsi che esplorano i linguaggi del tragicomico, la portata innovatrice e insieme corrosiva generata dalla commistione di alto e basso, di *kings & clowns*, in un arco cronologico che dal Rinascimento giunge alla contemporaneità.

I contributi, organizzati in tre sezioni e ordinati cronologicamente, affrontano da prospettive metodologiche diverse la natura sfuggente e paradossale del tragicomico, offrendo una lente attraverso cui leggerne il (non)senso, secondo una logica che lega autorialità, attorialità e inter/testualità.

Dal personaggio all’attore (sezione 1) si concentra sul tragicomico teatrale e, in particolare, sulla caratterizzazione ambivalente di tre personaggi del panorama inglese *early modern* – Polonio, Iago e Perkin Warbeck – nonché su letture che proiettano in avanti la parabola drammaturgica rinascimentale, offrendo da un lato un percorso trasversale che parte da Shakespeare e arriva a Palazzeschi; dall’altro, analizzando la cifra stilistica di attori quali Garrick e Grimaldi.

Parole d’attore, parole d’autore (sezione 2) riprende il filo della attorialità, dipanandolo però intorno a figure centrali del teatro moderno europeo, da Raffaele Viviani a Eugène Ionesco, da Dario Fo a Tom Stoppard.

Percorsi intertestuali (sezione 3) amplia l’orizzonte disegnato dalle prime due sezioni, aprendo al romanzo globale e alle testualità che abitano la odierna

¹⁰ Ivi, 141-142.

scena pubblica, attraverso analisi che spaziano da Angela Carter a William Ken-tridge al *Jesus-novel* contemporaneo fino alle riletture della figura del 'picaro' e di Don Chisciotte nei testi rispettivamente di Indra Sinha e di Salman Rushdie.

I fili che intessono le tre sezioni realizzano così una tela variegata, caratterizzata da intrecci e rimandi, percorsi e ricorsi, combinazioni e accoppiamenti più o meno giudiziosi che esprimono singolarmente e nel loro insieme alcune tra le molteplici istanze di cui il tragicomico è portavoce.