

Il dramma è l'apoteosi dell'individualità, perché dell'uomo e dei suoi rapporti. Vuole a parlare

Il dramma dell'età moderna è nato nel Rinascimento. Fu l'audacia spirituale dell'uomo pervenuto a se stesso dopo il crollo della concezione medievale del mondo, quella di costruire la realtà dell'opera d'arte in cui voleva fissare e rispecchiare se stesso, sulla riproduzione dei meri rapporti interumani¹. L'uomo entrava quindi nel dramma solo come membro della società umana. La sfera dei rapporti intersoggettivi gli appariva quella essenziale della sua esistenza; libertà e vincolo, volontà e decisione, come le sue determinazioni più importanti. Il «luogo» in cui egli giungeva a realizzazione drammatica, era l'atto della decisione. Nella sua decisione di aprirsi al mondo degli altri, il suo intimo si manifestava e diventava attualità drammatica. Ma in questo suo risolversi all'azione il mondo degli altri era riferito a lui; e giungeva – solo così – a realizzazione drammatica. Tutto ciò che era al di qua o al di là di questo atto doveva rimanere estraneo al dramma: l'inesprimibile come l'espressione, l'anima chiusa in sé come l'idea già estraniata dal soggetto. E soprattutto doveva rimanere estraneo al dramma ciò che è privo di espressione, il mondo delle cose, se non penetrava direttamente nel contesto interumano.

Tutta la tematica drammatica si determinava in questa sfera del «fra», dei rapporti intersoggettivi: il conflitto tra *passion* e *devoir*, nella situazione del Cid fra il padre e la donna amata; il paradosso comico, in situazioni intersoggettive «false», come in quella del giudice

¹ Cfr. HEGEL, *Vorlesungen über die Ästhetik*, in *Sämtliche Werke* cit., vol. XIV, pp. 479 sgg. (trad. it., pp. 1533 sgg.).

del villaggio, Adam; e la tragedia dell'individuazione, come appariva a Hebbel, nel tragico conflitto fra il duca Ernst, Albrecht e Agnes Bernauer.

Il mezzo espressivo di questo mondo di rapporti intersoggettivi era il dialogo. Nel Rinascimento, dopo la soppressione del prologo, del coro e dell'epilogo, il dialogo divenne, forse per la prima volta nella storia del teatro (e insieme al monologo, che rimase episodico e non era quindi costitutivo della forma drammatica), la sola componente del teatro drammatico. Per questo aspetto il dramma dell'età moderna si distingue sia dalla tragedia classica che dalla sacra rappresentazione medievale, sia dal teatro barocco che dalle storie di Shakespeare. L'assoluto predominio del dialogo, cioè della comunicazione intersoggettiva del dramma, rispecchia il fatto che il dramma consiste esclusivamente nella riproduzione del rapporto intersoggettivo, e che esso ha per oggetto esclusivamente ciò che si manifesta in questa sfera.

Tutto ciò mostra che il dramma è una dialettica chiusa in se stessa, ma libera, e che si determina di nuovo ad ogni momento. È così che dobbiamo intendere i suoi tratti essenziali, che ora ci accingiamo ad esporre.

Il dramma è assoluto. Per poter essere puro rapporto, cioè essenzialmente drammatico, esso deve essere staccato da tutto ciò che gli è esterno. Il dramma non conosce nulla al di fuori di sé.

Il drammaturgo è assente dal dramma. Egli non parla; ha fondato e istituito la comunicazione. Il dramma non è scritto, bensì «posto». Le parole dette nel dramma sono tutte «decisioni»; sono sviluppi della situazione e rimangono in essa; in nessun caso devono essere concepite come emananti direttamente dall'autore. Il dramma appartiene all'autore solo nel suo insieme, e questo rapporto non è essenziale alla sua realtà di opera.

Lo stesso carattere di assolutezza dimostra il dramma nel suo rapporto allo spettatore. Come la battuta drammatica non è espressione diretta dell'autore, così essa non è neppure allocuzione al pubblico. Lo spettatore assiste al dialogo drammatico in silenzio, con le mani legate, paralizzato alla vista di un secondo mondo. Ma la sua to-

tale passività (e su ciò si basa l'esperienza drammatica) deve rovesciarsi in un'«attività» irrazionale; lo spettatore viene trascinato nel gioco drammatico, diventa egli stesso parlante, beninteso per la bocca di tutti i personaggi. Il rapporto spettatore-dramma conosce solo la completa separazione o la completa identificazione, ma non l'intrusione dello spettatore nel dramma o il rivolgersi del dramma allo spettatore.

Il palcoscenico del Rinascimento e del neoclassicismo il tanto bistrattato palcoscenico «stereoscopico», che isolava lo spettatore dall'azione drammatica, è in realtà il solo palcoscenico adeguato al carattere di assolutezza del dramma, che riflette in ciascuno dei suoi elementi. Come il dramma non si stacca per gradi dallo spettatore, così questo tipo di palcoscenico ignora il collegamento – in forma di scala, per esempio – del palcoscenico con la platea. La scena si disvela allo spettatore solo all'inizio dello spettacolo, spesso, anzi, quando è già stata detta la prima parola, e così gli appare come creata dall'azione drammatica stessa. Alla fine dell'atto, quando cala il sipario, essa si sottrae nuovamente allo sguardo dello spettatore, seguendo per così dire le sorti dell'azione drammatica momentaneamente sospesa, e riconfermandosi quindi come esclusivamente appartenente a quella. Infine, la ribalta che illumina la scena crea l'illusione che l'azione drammatica si illumini da sé.

Anche l'arte dell'attore è orientata, nel dramma, sull'assolutezza del dramma stesso. Il rapporto attore-ruolo non deve mai essere visibile; al contrario, attore e personaggio devono fondersi in un essere drammatico autonomo.

L'assolutezza del dramma si può formulare anche sotto un altro aspetto: il dramma è primario. Non è la rappresentazione (secondaria) di qualcosa (di primario); ma rappresenta se stesso, è se stesso. L'azione drammatica, come ognuna delle battute che la compongono, è «originaria»; si realizza nell'atto stesso in cui si manifesta. Il dramma non conosce citazioni né variazioni. La citazione porrebbe il dramma in rapporto con ciò che si cita. La variazione metterebbe in questione il carattere primario.

Assoluto, sempre primario!

Esclusione assoluta Shakespeare

ossia «vero», del dramma, e, come variazione di qualcosa fra altre variazioni possibili, si presenterebbe come alcunché di secondario. Inoltre sarebbe presupposto un autore della citazione e della variazione, e il dramma sarebbe riferito ad esso.

Il dramma è primario; ecco uno dei motivi per cui i drammi storici finiscono sempre per essere essenzialmente «non drammatici». Il tentativo di portare sulla scena *Lutero, il riformatore* implica il riferimento alla storia. Se si sapesse far giungere, in una situazione drammatica assoluta, Lutero alla decisione di riformare la fede, si sarebbe dato con ciò il dramma della Riforma. Ma a questo punto sorge una seconda difficoltà: le condizioni oggettive, indispensabili per motivare la decisione di Lutero, esigerebbero un trattamento epico. Per il dramma la sola motivazione possibile sarebbe quella in base ai rapporti interpersonali di Lutero, ma essa sarebbe evidentemente estranea agli interessi di un'opera teatrale sulla Riforma.

In quanto il dramma è sempre primario, l'azione drammatica si svolge sempre al presente. Ciò non implica nessuna staticità; indica solo il particolare tipo di decorso temporale nel dramma: il presente passa e si trasforma in passato, ma come tale non è più presente. Il presente passa operando un mutamento, e dalle sue antitesi sorge un nuovo e diverso presente. Il decorso del tempo nel dramma è una successione assoluta di «presenti». Il dramma stesso, come assoluto, garantisce e crea da sé il proprio tempo. Ogni istante dell'azione drammatica deve quindi contenere il germe del futuro, deve essere «carico di futuro»¹. Ciò è reso possibile dalla struttura dialettica del dramma, che poggia a sua volta sul contesto dei rapporti intersoggettivi.

Muovendo da questo presupposto acquista nuova luce l'esigenza dell'unità di tempo nel dramma. La discontinuità temporale delle scene è inconciliabile col principio della successione assoluta dei presenti, poiché ogni scena avrebbe il suo antefatto e il suo seguito (passato e futu-

ro) al di fuori della rappresentazione; e le singole scene sarebbero quindi relativizzate. Si aggiunga che il modo di successione delle scene, in cui ogni scena determina la seguente (che è appunto quello richiesto dall'azione drammatica) è il solo che non implichi la presenza del «montatore». Quando noi — dicendolo espressamente o meno — «facciamo passare tre anni», sottintendiamo sempre un io epico.

Considerazioni analoghe per ciò che riguarda lo spazio motivano l'esigenza anche dell'unità di luogo. Anche l'ambiente spaziale (come l'ambiente temporale) deve essere espunto dalla coscienza dello spettatore. Solo così si determina una scena assoluta, e cioè drammatica. E ciò è tanto più difficile quanto più frequente è il cambiamento di scena. Anche la discontinuità nello spazio, al pari della discontinuità nel tempo, presuppone l'io epico. (Esempio: «Ora lasciamo i congiurati nel bosco e andiamo a cercare il re ignaro nel suo palazzo»).

Com'è noto, la struttura dei drammi shakespeariani si distingue soprattutto in questi due punti da quella del teatro classico francese. Quella successione di scene slegate e ambientate in diversi luoghi deve essere messa in relazione con le esigenze della materia nelle «storie», dove — come ad esempio nell'*Enrico V* — un narratore chiamato Coro presenta al pubblico i singoli atti come se fossero i capitoli di un'opera storica popolare.

Dal carattere di assolutezza del dramma deriva anche l'esigenza di non lasciare alcun posto al caso e di dare sempre una motivazione. L'elemento casuale penetra nel dramma dall'esterno; ma in quanto viene motivato acquista un fondamento, affonda cioè le sue radici nel terreno del dramma stesso.

Il dramma è, infine, un tutto compiuto ed autonomo, e questa totalità è di origine dialettica. Essa non è dovuta, cioè, a un io epico che entri nell'opera, ma alla risoluzione (realizzata via via e via via distrutta) della dialettica intersoggettiva, che diventa, nel dialogo, linguaggio. Anche per quest'ultimo aspetto il dialogo è quindi il portatore del dramma, ed è dalla possibilità del dialogo che dipende la possibilità del dramma.

¹ Cfr. la definizione dello stile drammatico in E. STAIGER, *Grundbegriffe der Poetik*, Zürich 1946.