

LE ARCHITETTURE DELLA SCRITTURA TEATRALE

I testi teatrali che stiamo attraversando nel nostro libro, da esploratori guidati eppure liberi, si reggono su architetture tutte diverse, più o meno lontane dai loro modelli. Ma quali sono questi modelli? Quali architetture hanno costruito le parole nel mondo moderno occidentale – quello che meglio conosciamo e al quale quindi ci riferiamo – per costruire storie da rappresentare a teatro?

Come ha fatto prima di noi la studiosa e critica di teatro Maria Dolores Pesce in un bel saggio pubblicato sul ricchissimo sito dramma.it, partiamo da un testo fondamentale degli anni Cinquanta del secolo scorso, la *Teoria del dramma moderno* del critico e filologo ungherese Peter Szondi. La poetica e l'analisi delle architetture del dramma moderno, così come sono elaborate in questo testo, riescono infatti a farci leggere con discreta chiarezza la storia della scrittura teatrale, in particolare a partire dal secolo diciannovesimo. È una evoluzione che Szondi collega a un tempo di crisi, inteso come tempo in cui il vecchio non c'è più ma il nuovo non riesce ancora a nascere e piuttosto si fa strada per tentativi.

Secondo Szondi, il dramma teatrale nasce dalla mentalità umanistico-rinascimentale in cui l'uomo si pone al centro ed è misura unica di un mondo che si esprime come insieme di rapporti fra gli esseri umani, appunto. Espressione principe di tali rapporti è il dialogo. Perciò, l'architettura del dramma dal Cinquecento elimina il prologo, il coro e l'epilogo che erano parte dell'architettura preesistente, espungendo la voce del narratore e tutto ciò che rispetto al tempo e al luogo del dramma rimane fuori. Questo significa, inoltre, ridefinire le unità aristoteliche di tempo e di luogo su cui

l'architettura delle storie teatrali si era basata fino ad allora. Gli eventi della storia si manifestano solo attraverso il rapporto intersoggettivo oggetto della scrittura e quindi della rappresentazione. La forma dramma è quindi il frutto della elaborazione di una società e di una cultura storicamente determinate, oltre che delle convenzioni legate alla messa in scena teatrale: frutto di quella cultura e quella società che a partire dall'Umanesimo e dal Rinascimento si consolidano fino a tutto il Seicento e il Settecento europeo.

Ma la nuova architettura teatrale che lì si è andata costituendo si è rivelata così efficace da essere poi sopravvissuta al di là della cultura e della società che l'hanno determinata. Quello che si è modificato è stato a lungo il contenuto, l'oggetto di indagine del dramma. La forma ha cominciato invece a cambiare in alcuni autori solo dalla seconda metà del diciannovesimo secolo, mentre la fiducia nell'essere umano come centro del mondo si andava incrinando irrimediabilmente.

Così Szondi osserva piccole grandi variazioni nelle architetture dei testi teatrali di Henrik Ibsen o di Anton Čechov o di Bertolt Brecht, per esempio: il primo ancora prono all'unità di tempo e luogo ma costretto a introdurre nei dialoghi il passato e il pensiero dei personaggi, in qualche modo; il secondo capace di svuotare il dialogo del suo vecchio rapporto con l'azione rendendo la scena immobile, o meglio popolata di nostalgie e proiezioni interiori; il terzo grande innovatore delle architetture, con la rottura dell'unità aristotelica e del dialogo come centro del testo e l'introduzione della modalità presentativa (o narrazione) come pilastro di una messa in scena consapevole di se stessa. Nella scrittura teatrale italiana, pensiamo per esempio a Luigi Pirandello: la crisi delle architetture classiche risulta evidente nella sua trilogia detta "del teatro nel teatro", perché prevede appunto che la finzione scenica rimandi direttamente al mondo del teatro, alla qualità della sua arte e alle sue convenzioni, mettendole in dubbio attraverso il testo con il suo contenuto e la sua forma. Sono tentativi di risposta a un mutato contesto sociale e culturale, con il dovere tuttavia di rispondere ancora del passaggio dal testo alla messa in scena, con tutte le sue convenzioni.

È noto, del resto, che Pirandello preferiva il suo teatro sulla pagina piuttosto che sulla scena, dove gli pareva che fosse sempre sminuito, difettoso, incompiuto, nella misura in cui la sua architettura scritta doveva affidarsi ad altro: agli attori, ai tecnici, allo spirito del momento. E proprio questa dicotomia pirandelliana fra testo teatrale e messa in scena ci traghetta alla forma e al senso delle architetture teatrali successive, fino a quelle contemporanee.

Oggi la scrittura teatrale continua a vivere nel territorio della crisi: delle unità aristoteliche, della centralità dell'umano e del dialogo, del dramma moderno infine. Proprio il dialogo, tuttavia, continua a essere presente e praticato, lo stiamo vedendo, anche nei testi teatrali dei nostri anni, in cui trova però nuova linfa e assume nuovi significati che non annullano la strada fatta fin qui ma la reinventano, tenendola viva.

L'alleggerimento delle convenzioni relative alla messa in scena, come rilevava il grande studioso di teatro Claudio Meldolesi, ovvero la progressiva consapevolezza ed esplicitazione della dissoluzione delle unità formali dell'opera drammaturgica, da una parte ha determinato una ricerca verso l'autonomia e l'assolutezza della rappresentazione, dall'altra ha liberato il testo teatrale da vincoli di destinazione, aprendolo ai contributi stilistici e contenutistici più diversi.

Oggi la rappresentazione non è più un elemento determinante per la costruzione creativa, con i suoi vincoli di architettura, appunto, ma è solo una delle destinazioni possibili, realizzabile attraverso l'incontro e il compromesso con gli altri soggetti della creazione spettacolare. Se il teatro lo fanno i teatranti, allo scrittore di teatro si aprono spazi di inaspettata libertà per cui lui o lei possono spaziare dalla struttura epica a quella lirica, o, per parlare di generi, dal tragico, al ridicolo, all'ironico, allo storico, sapendo che il passaggio sulla scena costituisce comunque una trasformazione ulteriore, un adattamento che vede a sua volta confermata e ampliata la sua autonomia.

Possiamo dire allora, riferendoci ad alcune esplorazioni del nostro libro, che il testo teatrale è già teatro, a suo modo: un teatro im-

maginato e immaginabile nelle pagine, tra le parole stampate e gli spazi bianchi.

Così nella piena maturazione delle contraddizioni del dramma e della sua crisi, sono diventati sempre più autonomi e autosufficienti i due elementi storicamente cardinali nella rappresentazione: il *testo* e la *messa in scena*. È come se, oggi, l'uno potesse finalmente fare a meno dell'altro. L'uno e l'altro si sono come staccati e procedono quasi con leggi proprie, pur influenzandosi. Il teatro, inteso come arte e come luogo, diviene allora l'elemento di incontro dei diversi procedimenti creativi. Il testo drammatico ha perso insomma il suo fine ultimo, quello di essere detto dagli attori sul palcoscenico, acquisendo in sé l'autonomia di un nuovo genere letterario, adatto più che mai a un attraversamento in pura lettura. La creazione scenica è divenuta una partitura a più mani. Uno tra gli altri, privo della subordinazione alle convenzioni della messa in scena, svincolato quindi da rigidi principi formali, il testo teatrale può crescere sempre più dentro libertà inaspettate.