

## **Peter Szondi, *Teoria del dramma moderno*<sup>1</sup>**

Nella sua celebre *Introduzione* alla prima edizione italiana della *Teoria del dramma moderno (1880-1950)*, uscita nel 1962, Cesare Cases definisce il saggio di Szondi una delle «poche opere veramente utili alla comprensione della genesi delle prospettive dell'avanguardia» (Cases: X).

Principale merito di questo testo è la lucida esplorazione della condizione del dramma in un momento preciso e critico del suo sviluppo, l'analisi della sua struttura e della problematicità della sua identità in una delicata fase di transizione del genere. In quattro sezioni Peter Szondi illustra non il genere dramma, ma l'evoluzione della sua forma, il suo apparire al tempo del transito nell'età moderna.

Pubblicato per la prima volta nel 1956 per il Suhrkamp Verlag, *Theorie des modernen Dramas (1880-1950)* di Szondi costituisce, come è noto, la versione per la stampa della dissertazione discussa in quell'anno dallo studioso ungherese con Emil Staiger come relatore. Pur riscontrandovi qualche lieve difetto di rigidità, sempre Cases celebra così, nel 1962, il valore illuminante di questo primo lavoro szondiano:

«Il libro di Szondi sta alla letteratura teatrale contemporanea un po' come la scena 'stereoscopica' del dramma classico, per riprendere una formula a lui cara, sta al mondo reale: è un'astrazione forse un po' violenta, un po' troppo attaccata alla forma, come il dramma alle tre unità, ma che riflette molto nitidamente l'oggetto riprodotto» (Cases: XXXIII).

La complessa e organica poetica del dramma elaborata da Szondi in questo scritto ha consentito ai contemporanei una comprensione più approfondita della drammaturgia dell'epoca moderna, ha adottato inaugurandola una nuova prospettiva critica, e fornito elementi di valutazione organici e accurati, segnando così indelebilmente la tradizione degli studi critici e confermandosi un testo imprescindibile ancora ai nostri giorni.

---

<sup>1</sup> Szondi P., *Teoria del dramma moderno (1880-1950)*, trad. it. e *Introduzione* a cura di Cesare Cases, Einaudi, Torino 2000. Tutte le successive citazioni da questo testo saranno indicate con il solo numero di pagina, quelle tratte dall'*Introduzione* saranno seguite da Cases e il numero di pagina.

L'originale osservazione che Szondi dedica all'opera drammatica dell'età moderna sarebbe impensabile senza il suo assunto fondamentale, ovvero la prospettiva storicistica che l'estetica acquista con Hegel. Partendo dalla concezione hegeliana dell'identità dialettica di forma e contenuto nell'opera d'arte, Szondi elabora una vera e propria semantica della forma, che costituisce la base teorica e insieme il terreno d'osservazione della sua analisi. Quest'ultima, infatti, prende le mosse dall'avvertimento di una «antinomia interna» (p. 6) al rapporto forma-contenuto nell'età moderna; ovvero nell'arte è in gioco non più un contenuto (di per sé problematico) che si muove nell'ambito di una forma (di per sé a-problematica e fissa), ma un contenuto che problematizza la forma, minacciandone così la compagine dall'interno (Cf. p. 5-6).

Per ammissione dello stesso autore, l'impostazione teorica del suo lavoro molto deve al pensiero e alle influenti riflessioni critiche di Lukàcs (*Die Theorie des Romans*), Benjamin (*Ursprung des deutschen Trauerspiels*) e Adorno (*Philosophie der neuen Musik*). Da Lukàcs in particolare Szondi eredita la coscienza della problematica sociale come fattore determinante dell'arte e della sua identità. Nonostante ciò, nella *Teoria del dramma moderno*, l'autore lascia deliberatamente da parte il contesto storico-politico-sociale, da cui pure afferma trarre origine la crisi del dramma moderno, perché l'ispezione sociologica non prenda il sopravvento sull'analisi tecnica del testo teatrale. Così egli non indulge sulle cause storiche e sociali della crisi, bensì osserva la crisi stessa, passando in rassegna le opere che a lui paiono più significative ad illustrare la problematicità della forma drammatica nell'età moderna, dedicando a ciascuna di esse un approfondito esame.

Il titolo lo dice chiaramente: Szondi intende scrivere una 'teoria' del dramma moderno. Nondimeno, accanto alla formulazione sistematica e alla rigida disciplina della sua analisi, l'autore deve fare i conti continuamente con la qualità asistemica, aperta e non finita della sua materia di indagine. E difatti egli chiarisce più volte che alla storia del dramma moderno non deve imporsi una frettolosa struttura, poiché la ricerca sulle possibilità nuove del genere drammatico deve «rivelare e interpretare le

esigenze tecniche del dramma come rispecchiamento di esigenze esistenziali» (p. 6), rinunciando in tal modo al carattere sistematico in favore di quello critico e problematizzante di una «Philosophie der Geschichte», filosofia della storia.

Partendo dal recupero e dalla definizione del passato del genere (ovvero il dramma classico, nel capitolo *Il dramma*), Szondi fornisce un'analisi delle spaccature nella sua unità formale (*La crisi del dramma*) e illustra le vie tentate verso la restaurazione dell'equilibrio (*Tentativi di salvataggio*) o verso la ricomposizione del genere in una forma nuova (*Tentativi di soluzione*).

Il dramma classico tradizionale com'è nato in età umanistico-rinascimentale vede al suo centro l'uomo e in particolare la «*zwinschenmenschliche Kommunikation*», la comunicazione intersoggettiva, vera protagonista del dramma, che ne definisce l'identità proprio come rappresentazione e riproduzione del rapporto interumano; tale componente necessaria del genere si esplicita conseguentemente nell'altra sua caratteristica distintiva, il fondamentale impianto dialogico. Il dramma, inoltre, è assoluto poiché non ha mai bisogno di alcun narratore e si narra da sé, trova ragione in se stesso e non conosce nulla al di fuori di sé. Conseguenze formali dell'assolutezza e dell'autonomia del genere drammatico così concepito risultano il concatenarsi delle scene tra loro secondo legami di causa e effetto, l'unità d'azione, tempo e spazio, l'immanenza assoluta del tempo presente, la motivazione fluida e consequenziale del dialogo, il rapporto d'identificazione col pubblico spettatore. Puro e primario, il dramma non conosce ispirazioni né influenze esterne, nasce da sé ed esiste solo in sé, è «un tutto compiuto e autonomo» (p. 13). Forma fissa e contenuto conformato ad essa, dunque, finiscono per sintetizzarsi nel dramma classico.

A partire dal tardo Ottocento il ridimensionamento, se non la scomparsa della centralità dell'uomo nel mondo causata dai rivolgimenti storici e dai mutamenti sociali, consuma inevitabilmente la fiducia nella rappresentazione del mondo come insieme dei rapporti intersoggettivi degli uomini, relativizzando pesantemente le potenzialità comunicative del dialogo, che si va frammentando, dissolvendo e spezzando in monologhi. Si apre così un solco insanabile tra soggetto e oggetto della

rappresentazione, che allude in modo sempre più problematico all'*oltre* e al *di fuori* da essa; ne risultano invalidati e impossibilitati tutti i caratteri di assolutezza individuati come precipui del dramma tradizionale.

Szondi è uno dei primi a notare come più di un'opera drammatica, a partire dalla fine del secolo XIX, mostri evidenti le tracce dell'emergere 'tematico' di elementi nuovi, moderni – che dice 'epici' – all'interno di una 'forma' ancora tradizionale; è il caso dei drammi di Ibsen, Čechov, Strindberg, Maeterlinck e Hauptmann, esaminati nel secondo capitolo. In Ibsen, ad esempio, la crisi storica del dramma si paleserebbe nella tecnica analitica, che introducendo il passato e l'interiorità – materie di romanzo (o d'*epos*) – nel dramma, lo costringerà a farsi necessariamente riflessivo (ovvero *epico*), a spaccarsi gradatamente tra soggetto narratore e oggetto narrato, per poter accogliere questi nuovi elementi all'interno della sua rigida forma consueta. Alla tecnica analitica ibseniana corrisponderebbe tematicamente il ruolo della rinuncia e del sogno in Čechov, dell'io e dell'interiorizzazione in Strindberg, della morte in Maeterlinck, della condizione sociale e delle circostanze politico-economiche in Hauptmann. In ognuno di questi testi la compagine della tradizionale forma drammatica, viene mantenuta ma è continuamente minacciata dall'insorgere camuffato di tematiche epiche che gli autori, ancora impreparati ad accogliere, giustificano contenutisticamente per far sì che questi non ledano formalmente l'impostazione dell'opera; è quanto Szondi definisce «l'epica rinnegata» (p. 58):

«In un'epoca di crisi del dramma gli elementi epici formali appaiono travestiti da elementi tematici [...] Così il dramma, alla fine del secolo diciannovesimo, nega nel contenuto ciò che per fedeltà alla tradizione vorrebbe ancora esprimere formalmente: l'attualità del rapporto intersoggettivo» (pp. 55-61).

Quel che è venuto a mancare è l'identità tra la forma assoluta, dialogica e comunicativa del dramma classico e il contenuto individuale, frammentato, spesso monologico e riflessivo, a un passo dall'incomunicabilità, del dramma dell'uomo moderno. In un recente studio, parlando del saggio di Szondi, lo studioso tedesco Christian Horn ha sottolineato come questo lavoro abbia insegnato e abituato a

pensare all'opera d'arte, e in particolare al dramma, nei termini di un «*dialektisches Verhältnis zwischen überlieferter Form und aktuellem Stoff, zwischen Vorgefundenem und Intendiertem*»<sup>2</sup>, segnando la demarcazione della linea interpretativa moderna.

L'analisi dei tratti salienti dello stile contraddittorio del periodo di transizione del dramma conduce direttamente all'esplorazione dei tentativi di salvataggio (*Rettung*) da un lato, di quelli di soluzione (*Lösung*) della crisi dall'altro. I primi sono casi di ricomposizione dell'unità contenutistico-formale mediante l'adozione di un principio formale tollerato dalla tradizione drammatica, che per sua natura facilita e consente anche l'espressione tematica del contenuto di rottura. È il caso, ad esempio, del cosiddetto *dramma-conversazione* in cui la presenza dell'elemento dialogico è garantita a priori – con esso la parvenza di drammaticità – anche quando si tratti in verità di un dialogo completamente autonomo ed esterno ai personaggi, un fatto puramente esteriore che non fa che metterne in luce l'impossibilità e la nullità. Viceversa, nell'isolamento di situazioni definite di «angustia ed esistenzialismo» la coabitazione coatta tra personaggi solitari comprime il monologo fino a determinare necessariamente il ritorno al dialogo, ma è un recupero che nasce dalla tematizzazione estrema della chiusura. In modo ancora diverso l'*atto unico*, concentrandosi su una situazione-limite colta ad un passo dalla catastrofe, assicura formalmente il necessario raggiungimento della tensione drammatica evitando che questo scaturisca dall'accadere intersoggettivo ormai nullo.

A ben vedere questa analisi szondiana dei testi drammatici moderni non si limita ad evidenziare in essi il carattere esorbitante dalla norma drammaturgica tradizionale, la rottura di un secolare equilibrio formale, bensì sottolinea con forza che le crepe che si stanno aprendo sulla superficie del genere dramma, hanno origine nella profondità della materia drammatica, nella scissione dell'identità tra forma e contenuto, e che queste crepe sono solo il segno visibile di un processo lento e non

---

<sup>2</sup> «una relazione dialettica tra la forma tramandata e il contenuto attuale, tra ciò che è noto e ciò che si intende», Horn C., *Remythisierung und Entmythisierung. Deutschsprachige Antikendramen der Klassischen Moderne*, Karlsruhe Universitätsverlag 2007, cit. p. 30.

facile di trasformazione del genere stesso, già da tempo avviato e tendente da ultimo a raggiungere un nuovo equilibrio, in un'inedita forma drammatica. Certamente questa rinnovata unità presumibilmente non sarà unica, ma esisteranno innumerevoli diverse soluzioni moderne della crisi, nuove ricomposizioni della forma. È il caso dei *Lösungsversuche* nei quali rientrano molteplici tentativi di emancipazione del dramma da una struttura formale che non gli consente più di esprimersi liberamente, un affrancarsi dalla vecchia forma approssimandosi ad una nuova soluzione originale e moderna – epica – in cui le motivazioni formali escogitate dai drammaturghi di fine secolo vengono rielaborate e private finalmente del carattere 'tematico' della fase transitoria, accolte come elementi formali costitutivi del testo. In queste forme la scissione tra soggetto e oggetto non è più celata, bensì al contrario marcata ponendo in risalto la mediazione fondamentale dell'io epico. Così, emblematicamente, il *teatro epico* di Brecht costituisce esplicita dichiarazione dell'elemento riflessivo e narrativo del moderno teatro, messo in rilievo mediante il denudamento e la sottolineatura della messinscena, della separazione soggetto-oggetto che chiama in causa nello stesso momento regista, attori e spettatori, realtà, scena e costruzione della scena.

È forse il «teatro come ricordo» di Miller, collocato in conclusione al testo szondiano, il tentativo di soluzione epica più fluidamente riuscito almeno fino agli anni Cinquanta oltre i quali doveva arrestarsi temporaneamente l'analisi dell'autore. In *Morte di un commesso viaggiatore* (1949) il carattere analitico del contenuto coincide perfettamente con la forma, scelta nella rappresentazione della condizione psichica del ricordo, il quale affiora involontariamente accanto al presente; la compresenza sulla scena del dialogo presente e del ricordo senza soluzione di continuità, sostituendosi all'azione intersoggettiva, diventa insieme contenuto e nuovo principio formale del testo drammatico, ricomponendo così la scissione contenutistico-formale.

Attraverso una mirabile forza argomentativa, con chiarezza e precisione, Szondi delinea dapprima dunque la crisi del modello drammatico tradizionale e poi ne cerca le evoluzioni accompagnando il lettore dalla forma drammatica a quella

epica, tracciandone un'evoluzione credibile e convincente. L'analisi delle diverse tipologie risolutive della crisi del dramma permette la comprensione della dinamica sostanziale della drammaturgia moderna e non la sua schematizzazione in una forma. Dell'arte drammatica del nuovo secolo gli esempi studiati non rappresentano, cioè, che alcuni emblematici esiti e non costituiscono in alcun modo l'elaborazione di un modello. Szondi lo precisa e ripete più volte, sin dall'inizio, «è necessario rinunciare a una poetica sistematica, e cioè normativa» (p. 6), non è possibile dire come si debba andare avanti nella soluzione della crisi, come si procederà, né tantomeno come si concluderà. Una teoria del dramma moderno è dunque possibile solo in un senso aperto, come osservazione sperimentale della crisi e individuazione dei suoi principi generali e dei suoi caratteri salienti.

«La storia della drammaturgia moderna non ha un ultimo atto; su di essa non è ancora calato il sipario. Così le parole con cui chiudiamo provvisoriamente questo scritto non vanno in alcun modo prese come una conclusione. Non è ancora giunto il momento di concludere né di fissare nuove norme. Né, del resto, la teoria del dramma moderno ha il compito di prescrivergli che cosa deve essere. È solo giunto il momento di comprendere ciò che è stato fatto, e di tentarne la formulazione teorica. Il suo compito è la registrazione delle nuove forme, perché la storia dell'arte non è determinata da idee, ma dal loro realizzarsi in forma» (p. 136).

Con ciò il fondamentale scritto di Szondi ha contribuito in modo prezioso alla presa di coscienza della fase di transizione e di trasformazione di un genere che non bastava più a dar voce alle istanze di un'era profondamente mutata; ha contribuito a constatare la crisi del dramma classico e a collocare il suo studio all'interno di un processo di trasformazione nel tempo, attraverso il quale il genere drammatico ha cessato di essere forma fissa e immutabile divenendo fenomeno da osservarsi nel mutamento e nella trasformazione, da analizzarsi nelle tracce, nelle crepe, nelle feritoie o nelle concrescenze che ne suggeriscono la modificazione in atto. In questo modo contribuendo alla comprensione stessa dell'epoca moderna, delle dinamiche alla base della sua espressione artistica in campo drammatico, e dunque, veramente, delle «prospettive dell'avanguardia» (Cases: X).