

saggi

Riflessioni sulla filosofia dell'azione. Pirandello, Gramsci e Lukács

Francesco Ceraolo

ABSTRACT *Thoughts on the Philosophy of Action. Pirandello, Gramsci and Lukács*

The essay offers some reflections on the crisis of the concept of action starting from the thought of Luigi Pirandello, Antonio Gramsci and György Lukács. Returning to analytically reflect on the way in which the theme of action emerges from the reflection of these three authors allows us to understand a decisive turning point in the evolution of twentieth-century dramatic and theatrical forms. In particular, the essay focuses on three fundamental moments: the Pirandellian notion of “being in the act”, the Lukácsian notion of “anti-dramatic action” and the relationship between “action” and “character” in Gramsci’s thought. The essay ends with a consideration of the way in which this junction represents the break between dramatic and contemporary post-dramatic prehistories, which in various ways relates to the field of performance, the mediality of the theatrical image and its documentality.

KEYWORDS action, Pirandello, Lukács, Gramsci.

In questo saggio si intendono proporre alcune riflessioni sulla crisi del concetto di azione nel dispositivo drammaturgico e teatrale primo novecentesco a partire dal pensiero di Luigi Pirandello, Antonio Gramsci e György Lukács. Che cosa sia l'azione, in che modo il concetto di rappresentazione si fondi sulle (o scarti dalle) procedure dell'azione, sono domande cruciali attorno a cui ruotano alcuni importanti interrogativi che contraddistinguono il modernismo, dal lato della riflessione tanto sul dramma quanto sul teatro. Gran parte delle innovazioni del teatro modernista, dalla nascita della regia alle teorie dell'attore, direttamente o indirettamente, gravitano cioè attorno ai significati e alle modalità in cui la prassi attiva è stata storicamente in grado di tradursi sulla scena, sia nella forma della presentazione e della performance che in quella della rappresentazione e della recitazione. Allo stesso modo, vista in un orizzonte storico ancora più ampio – dal concetto aristotelico di *mimesis praxeos* passando per la nascita del dramma borghese settecentesco, fino alla crisi del dispositivo drammaturgico modernista – l'intera evoluzione della forma drammatica occidentale ha trovato come segno distintivo quello di rimodulare e ripensare la nozione di azione dentro il suo impianto dialogico o monologico. In altre parole, la struttura drammatica occidentale è stata tradizio-

saggi

63

nalmente concepita come il corrispettivo logico della prassi dell'azione, come la sua traduzione nella forma del discorso, e le sue modificazioni hanno storicamente corrisposto ad un adeguamento del proprio assetto alle nuove procedure dell'azione imposte dai processi di vita sociali e culturali (dalla commedia rinascimentale al teatro dell'assurdo, passando per il metateatro di Pirandello).

Ci troviamo dunque di fronte a un vasto e complesso orizzonte e a uno snodo cruciale della riflessione teatrologica moderna. All'interno di tale orizzonte, questo saggio si propone in particolare di fissare ciò che si riconoscerà come una vera e propria filosofia dell'azione presente nel pensiero eterogeneo sul dramma e sul teatro di Pirandello, Gramsci e Lukács. Un pensiero solo raramente indagato come oggetto epistemologico autonomo, svincolato cioè dalla più ampia produzione filosofica o drammaturgica dei tre autori, che si vedrà invece capace di percorrere quell'ampio spettro di esperienze che hanno caratterizzato il cosiddetto «secolo del teatro come arte»¹. Un pensiero che inoltre identifica elementi decisivi per comprendere la separazione tra forme teatrali e drammatiche consumatasi all'inizio del Novecento (anticipando molti dei temi che, a partire dalla seconda metà del secolo, nella prospettiva di autori come Péter Szondi e Hans-Thies Lehmann², costituiranno l'asse portante della letteratura critica sulla crisi della forma drammatica e l'emergere delle pratiche post-drammatiche, performative e medial) e che, allo stesso tempo, rivela aspetti determinanti della riflessione teatrologica e della sua capacità di intercettare, mediante lo spettro del teatro, alcuni sviluppi generici delle pratiche sociali e culturali.

1. L'essere nell'atto. Luigi Pirandello

Quello dell'azione è uno dei temi decisivi della riflessione di Pirandello sull'ontologia del dramma. Anzi, si può dire che gran parte della prospettiva di Pirandello sul teatro nasca dal tentativo di rispondere agli interrogativi che il concetto di azione pone alla sua riflessione teorico-critica sin dalla fine dell'Ottocento, cioè dagli inizi della sua produzione teatrale e letteraria. I primi scritti saggistici di Pirandello, di chiara matrice idealistica ed hegeliana, sono in questo senso molto espliciti, nella maniera in cui identificano nella prospettiva dell'azione la questione alla base di ogni costruzione espressiva del modello drammaturgico. Il punto di partenza nei saggi *L'azione parlata* (1899), *Illustratori, attori e traduttori* (1908) e nella *Prefazione alla Francesca da Rimini* di Giovanni Alfredo Cesareo (1906) è infatti il modo in cui l'essere, inteso hegelianamente come essenza soggettiva, si traduce nell'atto: «L'essere e l'atto coincidono» e «in ogni nostro atto è sempre tutto l'essere»³ scrive Pirandello, riprendendo la *Scienza della logica* di Hegel⁴, in

1. A. Badiou, *Il secolo*, trad. it., Feltrinelli, Milano 2005, p. 54.

2. Cfr. rispettivamente P. Szondi, *Teoria del dramma moderno*, trad. it., Einaudi, Torino 2000 e H.-T. Lehmann, *Il teatro postdrammatico*, trad. it., Cue Press, Imola 2017.

3. L. Pirandello, *L'azione parlata*, in «Il Marzocco», IV, 14, 7 maggio 1899, p. 2.

4. G.W.F. Hegel, *Scienza della logica*, trad. it., Laterza, Roma-Bari 2008.

particolare nelle sue riletture “attualistiche” che di lì a poco troveranno esito nella filosofia di Giovanni Gentile⁵. Poi prosegue: «In ogni nostro atto è sempre tutto l'essere; quello che si manifesta è soltanto relazione a un altro atto immediato o che appare immediato; ma nello stesso tempo si riferisce alla totalità dell'essere; è insomma come la faccia d'un poliedro che combaci con la faccia rispettiva d'un altro, pur non escludendo le altre facce che guardano per ogni verso»⁶.

Nella *Prefazione a Francesca da Rimini* questo stesso concetto è misurato in relazione al dramma e alla sua valenza teatrale: «Fondere la subbiettiva individualità d'un carattere con la specialità sua nel dramma, trovar la parola che, pur rispondendo a un atto immediato della situazione su la scena, esprima la totalità dell'essere della persona che la proferisce: ecco la somma difficoltà che il poeta deve superare»⁷. In altre parole, secondo Pirandello, l'atto coincide con la totalità dell'essere perché – per usare la sua metafora – l'atto è come la faccia di un poliedro che ne contiene in sé tutte le altre. Ogni azione che viene compiuta comprende in sé il soggetto che la compie senza alcuna mediazione, e il darsi soggettivo nell'azione è totale e radicale, in quanto ogni azione è interamente imputabile a chi l'ha compiuta e realizzata. Ecco dunque come il primato tipicamente idealistico della prassi su ogni altra forma di espressione della vita umana si compendia interamente nel concetto di azione, dal momento in cui l'uomo, in questa prima fase della riflessione di Pirandello, è concepito in primo luogo come un soggetto agente.

Se l'egemonia della prassi si identifica con una concezione tipicamente idealistica della soggettività intesa come un io agente, nello specifico del dramma tale primato si traduce nella nota teoria di Pirandello secondo cui l'azione coincide radicalmente con il carattere, ovvero con il personaggio. Non solo, scrive in *Illustratori, attori e traduttori*, tanto meno il personaggio «si mostrerà soggetto alla intenzione o ai modi dell'autore, alle necessità dello sviluppo del fatto immaginato; quanto meno si mostrerà cioè strumento passivo d'una data azione», tanto più egli sarà «determinato e superiore»⁸. In altri termini, tanto più il personaggio sarà percepito come libero e autonomo, come un'individualità completa, espressione di una volontà autonoma rispetto allo sguardo terzo del suo autore, tanto più la sua azione sarà percepita come autenticamente determinata. Questo è dunque per Pirandello, almeno in quegli anni, il senso del dramma teatrale: la rappresentazione di un'azione che coincide con la totalità del personaggio che l'ha prodotta dando l'illusione che quell'azione sia del tutto libera e autonoma dalla volontà dell'autore. Una direttrice del pensiero molto chiara e significativa che si fonda su due punti

5. La prima formulazione dell'attualismo gentiliano ne *L'atto del pensare come atto puro* (Trabant, Brindisi) sarà del 1912.

6. L. Pirandello, *L'azione parlata*, cit., p. 3.

7. Questo passaggio, come quelli successivi, riprendono quanto già espresso ne *L'azione parlata*. Cfr. Id., *La “Francesca da Rimini” di G.A. Cesareo*, in Id., *Saggi, poesie, scritti vari*, a cura di M. Lo Vecchio-Musti, Mondadori, Milano 1977, p. 979.

8. Id., *Illustratori, attori e traduttori*, in Id., *Arte e scienza*, Mondadori, Milano 1994, p. 224.

fondamentali: la coincidenza tra essere e atto, cioè l'integrale assimilazione dell'azione al soggetto che la compie, e la conseguente convergenza tra personaggio e destino, ovvero il fatto che la determinatezza del personaggio drammatico si fondi sull'apparente autosufficienza e autonomia del suo movimento attivo rispetto all'orizzonte chiuso del destino rappresentato dal dispositivo drammaturgico.

Una simile direttrice della riflessione pone il pensiero critico di Pirandello immediatamente all'altezza e in dialogo con le grandi riflessioni sulla natura del dramma che in quegli anni venivano prodotte a livello europeo. Basti pensare – come si vedrà in seguito – che proprio in quegli stessi anni la *Teoria del dramma moderno* di Lukács si fonderà sulla stessa identica coincidenza tra carattere e azione, che Lukács riconfigura in un'adesione tra volontà (intesa come lotta) e destino⁹. Ma se in una fase iniziale tale prospettiva sul concetto di azione fonda tutto l'impianto drammaturgico di Pirandello, lo sguardo teorico che formerà gran parte della produzione teatrale successiva – quella che a partire dagli anni Venti e dai *Sei personaggi in cerca d'autore* si interroga in modo diretto e metateatrale sulla natura stessa del teatro –, pur muovendo dallo stesso interrogativo, lo risolve in modo del tutto opposto e antitetico. In altre parole, qui è proprio la crisi del concetto di azione, il suo venire meno ad un'adesione al personaggio, e di conseguenza all'individuo, a rappresentare il cardine della radicale messa in discussione della dimensione unitaria del soggetto, della sua possibilità di dare forma esterna e oggettuale alla sua identità determinata. Questa idea di crisi dell'azione caratterizza tutta la produzione matura di Pirandello dagli anni '20 in poi, tematizzata evidentemente nel monologo del Padre nei *Sei personaggi in cerca d'autore*, in cui il primato dell'atto sull'identità poliedrica dell'io, per come era stata formulata negli scritti di vent'anni prima, viene interamente rovesciato:

Il dramma per me è tutto qui, signore: nella coscienza che ho, che ciascuno di noi – veda – si crede “uno” ma è vero: è “tanti”, signore, “tanti”, secondo tutte le possibilità d'essere che sono in noi: “uno” con questo, “uno” con quello – diversissimi! E con l'illusione, intanto, d'esser sempre “uno per tutti”, e sempre “quest'uno” che ci crediamo, in ogni nostro atto. Non è vero! non è vero! Ce n'accorgiamo bene, quando in qualcuno dei nostri atti, per un caso sciaguratissimo, restiamo all'improvviso come agganciati e sospesi; ci accorgiamo, voglio dire, di non esser tutti in quell'atto, e che dunque un'atroce ingiustizia sarebbe giudicarci da quello solo, tenerci agganciati e sospesi, alla gogna, per un'intera esistenza, come se questa fosse assommata tutta in quell'atto!¹⁰

L'impossibilità di dare corpo all'io nell'atto di cui parla il Padre dei *Sei personaggi in cerca d'autore*, l'incapacità cioè dell'io nella sua interezza di oggettivarsi nell'a-

9. Cfr. l'intero capitolo intitolato *Il dramma* in G. Lukács, *L'anima e l'azione. Scritti su cinema e teatro*, trad. it. a cura di F. Ceraolo, Pellegrini, Cosenza 2020, pp. 65-116.

10. L. Pirandello, *Sei personaggi in cerca d'autore. Commedia da fare*, R. Bemporad e Figlio editori, Firenze 1921, p. 48.

zione, che capovolge la concezione assolutistica del soggetto de *L'azione parlata*, è ciò che secondo la *Teoria del dramma moderno* di Szondi porta alla cosiddetta “epicizzazione” del teatro novecentesco. Se gli attori che interpretano la famiglia dei *Sei personaggi* che entra nel teatro in cui si rappresenta *Il giuoco delle parti* non possono impersonare e dare corpo in modo compiuto al loro destino, allora la famiglia stessa lo deve raccontare attraverso un «dramma impossibile»¹¹ – come lo definisce Szondi –, un dramma che cioè, seppur in una cornice pseudodrammatica, assume la forma epica in cui prende forma la narrazione del destino dei personaggi.

Il pensiero e l'opera teatrale di Pirandello sviluppano dunque in modo emblematico le due componenti decisive dell'evoluzione del concetto di azione nella modernità novecentesca (ovvero il suo primato nei dispositivi drammaturgici e poi la sua crisi). Nella sua riflessione, tuttavia, è possibile riscontrare anche elementi capaci di scartare da questo impianto dicotomico e rappresentare un punto irriducibile alle evoluzioni e involuzioni del canone drammatico moderno. È, per esempio, nella riflessione sull'umorismo e sulla maschera commedica che in Pirandello si ritrova l'intuizione più forte per superare l'impasse della dialettica dell'azione e precorrere alcuni aspetti che saranno cruciali nelle forme di rappresentazione della tradizione italiana successiva, in particolar modo quella cinematografica. La riflessione sul tema dell'umorismo presente nel saggio ad esso dedicato (*L'umorismo*, 1908) è in questo senso determinante, perché se per Pirandello la maschera è uno dei modi decisivi di fissazione e rottura del primato dell'atto – in quanto costruisce una forma fissa in cui il soggetto si riconosce illusoriamente e blocca il fluire autentico della vita –, sono proprio il genere commedico e l'umorismo a smontare la maschera sociale, a rappresentare la via d'uscita dalla crisi del paradigma dell'inazione mettendo in scena la “frantumazione” dell'io e la sua inalienabile eterogeneità:

L'arte in genere astrae e concentra, coglie cioè e rappresenta così degli individui come delle cose, l'idealità essenziale e caratteristica. Ora pare all'umorista che tutto ciò semplifichi troppo la natura e tenda a rendere troppo ragionevole o almeno troppo coerente la vita. Gli pare che delle cause, delle cause vere che muovono spesso questa povera anima umana a gli atti più inconsulti, assolutamente imprevedibili, l'arte in genere non tenga quel conto che secondo lui dovrebbe. Per l'umorista le cause, nella vita, non sono mai così logiche, così ordinate, come nelle nostre comuni opere d'arte, in cui tutto è, in fondo, combinato, congegnato, ordinato ai fini che lo scrittore s'è proposto. L'ordine? la coerenza? Ma se noi abbiamo dentro quattro, cinque anime in lotta fra loro: l'anima istintiva, l'anima morale, l'anima affettiva, l'anima sociale? E secondo che domina questa o quella, s'atteggia la nostra coscienza; e noi riteniamo valida e sincera quella interpretazione fittizia di noi medesimi, del nostro essere interiore che ignoriamo, perché non si manifesta mai tutt'intero, ma ora in un modo, ora in un altro, come volgano i casi della vita.

11. Cfr. le riflessioni di P. Szondi su *Sei personaggi in cerca d'autore* (in Id., *Teoria del dramma moderno*, cit., pp. 107-112) e più in generale le sue posizioni sulla crisi del dramma, proprio a partire dal cedimento del dispositivo dell'azione in autori come Ibsen, Čechov, Strindberg, Maeterlinck e Hauptmann (ivi, pp. 14-59).

Sì, un poeta epico o drammatico può rappresentare un suo eroe, in cui si mostrino in lotta elementi opposti e repugnanti; ma egli di questi elementi comporrà un carattere, e vorrà coglierlo coerente in ogni suo atto. Ebbene, l'umorista fa proprio l'inverso: egli scompone il carattere nei suoi elementi; e mentre quegli cura di coglierlo coerente in ogni atto, questi si diverte a rappresentarlo nelle sue incongruenze¹².

In altre parole, l'unica via d'uscita dall'impossibilità di dare corpo immediato all'essere nell'atto, a un essere costretto nelle forme illusorie moderne che lo fissano nella maschera (la riflessione che Pirandello svilupperà a partire da *Il fu Mattia Pascal*), è rappresentata dall'umorismo, ovvero dalla decostruzione della maschera identitaria come specchio dell'individuo nella società. La posizione di Pirandello è l'esito più radicale dell'intera tradizione del regime commedico – da quello rinascimentale (con i suoi rimandi alla commedia classica) a quello sei-settecentesco molieriano e goldoniano derivato dalla Commedia dell'arte –, che avrà, specialmente in Italia, una ricaduta decisiva sulle forme della commedia all'italiana cinematografica. Proprio in quanto commedia dell'inazione, in cui cioè il primato dell'azione è bloccato dalla maschera sottoposta al filtro umoristico dello sguardo commedico (dal cinema degli anni Cinquanta, passando per Ferreri, arrivando a Moretti e Sorrentino)¹³, quella italiana è una tradizione in cui si realizza l'impossibilità pirandelliana di dare forma empirica all'unità psicologica del soggetto agente. Ma una simile ricaduta il pensiero di Pirandello l'avrà anche sulle forme non commediche della modernità cinematografica italiana, come quelle del Neorealismo, in cui il soggetto rovescia radicalmente il primato della maschera e dell'inazione non attraverso l'umorismo, ma nella sua trasformazione da soggetto passivo a soggetto inoperoso (un individuo cioè che non agisce ma la cui inazione è una forma di inoperosità attiva: da *Ladri di biciclette* a *Umberto D.* di Vittorio De Sica a *Paisà* di Roberto Rossellini)¹⁴. In definitiva, scartare dalla dicotomia azione/inazione in nome dell'inoperosità del soggetto attivo, che rovescia il modello della maschera, sarebbe stato probabilmente impossibile senza la lezione del “sentimento del contrario” pirandelliano, di quell'autentico sentimento di vicinanza alla vita che si manifesta nella prospettiva umoristica. Si tratta infine di riflessioni che l'esperienza pirandelliana ci offre ancora oggi e che risultano decisive per comprendere una parte importante della tradizione novecentesca come anche di quella contemporanea.

L'azione antidrammatica. Antonio Gramsci

Negli stessi anni in cui Pirandello sviluppa la sua tesi sull'egemonia e successiva caduta dell'unitarietà dell'io agente, il lavoro di Antonio Gramsci come critico

12. L. Pirandello, *L'umorismo*, Luigi Battistelli Editore, Firenze 1920 (2^a ed. aumentata), pp. 177-178.

13. Su questo tema cfr. le riflessioni di R. De Gaetano in *Il corpo e la maschera*, Bulzoni, Roma 1999.

14. Cfr., tra gli altri, il *Lessico del cinema italiano. Forme di rappresentazione e forme di vita*, a cura di R. De Gaetano, Mimesis, Milano 2014-2016.

teatrale per il quotidiano «Avanti!» – svoltosi dal 1915 al 1920 e per lungo tempo considerato un’esperienza giovanile e marginale all’interno dell’imponente bibliografia gramsciana – rappresenta un altrettanto importante contributo alla riflessione teatrologica del primo Novecento sulla filosofia dell’azione¹⁵. Un lavoro «necessario e costitutivo, e destinato ad essere immediatamente trasceso, della sua ampia missione politica»¹⁶, come lo ebbe a definire Edoardo Sanguineti ne *Il chierico organico*, e ciò non solo perché in esso è visibile quel “ritorno al De Sanctis” che caratterizzerà una parte importante della sua produzione più matura – a cominciare da una concezione della critica quale strumento di analisi delle contraddizioni storico-culturali che l’opera d’arte è in grado di tradurre su un piano estetico –, quanto perché da esso emerge uno snodo fondamentale nell’evoluzione storica della forma teatrale moderna, che sarà in grado di ridefinire l’intero sviluppo dell’estetica novecentesca e che condurrà fino al presente.

Nella critica alle opere di Pirandello, Wilde, Ibsen, ecc., che passano in quegli anni all’Alfieri o al Carignano di Torino, Gramsci identifica il punto di arrivo della modernità teatrale, che trova il suo più chiaro esito formale nell’avvenuta separazione tra “dramma” e “teatro”. Se per Gramsci è già dai tempi di Shakespeare – apice ed esperienza fondativa del moderno – che il dramma rappresenta il regime in cui si consuma l’autentica creazione poetica, ovvero la drammatizzazione della vita «nella cerchia delle parole», il teatro è invece spesso solo uno spazio inautentico, dove «la suggestione di vita», che «non ha bisogno della concretizzazione scenica per trarci nel suo cerchio fatale», invece di materializzare direttamente se stessa sul palcoscenico (secondo quel principio che di lì a poco porterà alle rivoluzioni teatrali moderniste), risponde esclusivamente «a tutto ciò che è convenzione, mezzo, costrizione violenta, adattamento alle esigenze dell’ora e delle possibilità interpretative»¹⁷.

Questa posizione che Gramsci compendia nelle sue recensioni, che potrebbe essere immediatamente tacciata di “antiteatralità” vetero-moderna, si muove in realtà interamente dentro il solco della riflessione sulle aporie della modernità teatrale proposta da Lukács, e che verrà sviluppata in seguito da Szondi. Proprio nello scollamento tra essere e azione, tra io e oggetto, Gramsci identifica infatti il punto cardine della separazione tra dramma e teatro che porterà alle grandi rivoluzioni del modernismo teatrale. Nella critica a Pirandello e alla sua “epicizzazione” del dramma – di cui parlerà Szondi e a cui si è fatto riferimento nel paragrafo precedente –, Gramsci per esempio riconosce uno snodo cruciale del movimento della forma teatrale e della sua contrapposizione al dramma come suo referente ontologico fondativo. La scena, scrive Gramsci, è quel luogo capace di «suscitare

15. Ho già affrontato alcuni temi della produzione critica teatrale di Gramsci in *Il dramma e la scena* pubblicato su «Fata Morgana Web» il 29 gennaio 2018. L’articolo è consultabile all’indirizzo <https://www.fatamorganaweb.it/index.php/2018/01/29/dramma-scena-teatro-gramsci/>.

16. E. Sanguineti, *Il chierico organico*, Feltrinelli, Milano 2000, p. 211.

17. A. Gramsci, *Il teatro lancia bombe nei cervelli*, Mimesis, Milano 2017, p. 58.

immagini viventi, con tutta la loro concretezza storica di espressione»¹⁸. Quelle di Pirandello sono invece delle «parabole» filosofiche che, in modo critico e problematico, possono quasi fare a meno del teatro, ovvero dell'azione scenica, mancando a volte esse stesse di quella «complessa rievocazione di intuizioni interiori profonde di sentimento che conducano a uno scontro, a una lotta, che si snodino in una azione»¹⁹.

Secondo Gramsci, come anche per Lukács, alla radice della separazione tra dramma e teatro sta il fatto che il dramma borghese tardo-ottocentesco è la prima forma di scrittura a non discendere da una coscienza mistica. La struttura del dramma moderno, di cui Pirandello è uno dei più significativi esponenti, riflette la razionalizzazione e l'alienazione che si producono nella vita industriale moderna. Un'alienazione che secondo Gramsci impedisce all'individuo di manifestare la propria personalità attraverso le azioni, non facendo coincidere più interiorità ed esteriorità, e rendendo di conseguenza il dramma la rappresentazione di conflitti irrisolti, che non trovano più forma nella sua struttura dialogica tradizionale. Le azioni, scrive Gramsci a proposito di Pirandello, tendono a frammentarsi, e il personaggio, "vittima" di una interiorità non più oggettivabile attraverso l'azione, cessa di essere colui che "agisce" per diventare colui che "patisce". In altre parole, la crisi del dramma moderno, e in particolar modo quello di Pirandello (anche se sappiamo che Gramsci non vide e non recensì i *Sei personaggi in cerca d'autore*, dato che la sua attività di critico cessò precisamente nel 1920), coincide con uno scollamento nell'uomo moderno tra l'ideale e l'oggettuale, tra il pensiero e la prassi, al punto che le forme rappresentative quali il teatro e il dramma, non trovando più un punto di coincidenza o di consequenzialità (come nel mondo greco), tendono ad autonomizzarsi.

Questo è anche ciò che accade nel «cinematografo», che da Gramsci è inteso come il medium che ha sostituito il teatro "senza dramma", in cui la rappresentazione dell'agire fenomenico dell'uomo contemporaneo nella vita metropolitana prende forma senza alcuna idealità, come nel caso del teatro «volgare»²⁰ o di puro intrattenimento. Nessuno può negare, scrive infatti Gramsci, che «la film abbia per questo lato una superiorità schiacciante sul palcoscenico», essendo «più completa, più varia», e soprattutto essendo «muta» (siamo nel 1916), riconsegnando cioè un puro movimento meccanico «senza anima»²¹. Ma la frattura tra dramma e teatro, che si inserisce nella rottura tra forme ideali e materiali dell'umano nella tarda modernità industriale, è per Gramsci necessariamente l'esito di un movimento più ampio che da un lato rimanda alla crisi profonda delle prassi ideali dell'uomo, incapaci di prendere corpo in categorie del pensiero ormai disarticolate e alla ricerca di rinnovati orizzonti di senso (in questa direzione va inteso, per esempio, il suo successivo interesse per le avanguardie e in particolare il Futurismo); mentre

18. Ivi, p. 9.

19. Ivi, p. 126.

20. Ivi, p. 63.

21. *Ibid.*

dall'altro conduce a una progressiva emancipazione delle pratiche materiali da quello che è divenuto l'ingombrante e denaturalizzante fardello del discorso ideale. Esattamente come il materialismo di Marx, liberando l'uomo dai vincoli dogmatici del pensiero, senza il contestuale recupero della sua matrice idealistica e hegeliana, è caduto in quella deriva positivista, così il teatro, liberandosi dal dramma, ha avuto sì l'opportunità storica di affermarsi in quanto arte, ma il suo farsi carico astrattamente dell'orizzonte puro dell'azione non gli ha permesso, secondo Gramsci, di intendere quest'ultima come una mediazione incessante tra idealità e prassi.

3. Il carattere e l'azione. György Lukács

È sempre in quell'intervallo decisivo rappresentato dai primissimi anni del Novecento che troviamo la pubblicazione de *Il dramma moderno* – a cui si è fatto riferimento in precedenza –, la prima importante opera di Lukács. Scritta in ungherese e tedesco a partire dal 1904, uscita in forma ridotta nel 1909 (*A dráma formája*) e poi nella sua versione definitiva nel 1911 (*A modern dráma fejlődésének története*), un anno dopo la pubblicazione de *L'anima e le forme* (1910) e cinque anni prima di *Teoria del romanzo* (1916), con queste ultime due costituisce la trilogia di opere su cui si fonda il pensiero del cosiddetto “giovane Lukács”, ovvero quello segnato da una prospettiva idealistica che precede la svolta marxista del 1923 di *Storia e coscienza di classe*.

Anche qui, in modo ancor più sistematico che in Pirandello e Gramsci, Lukács si propone sin da subito di teorizzare una vera e propria ontologia della forma drammatica e teatrale a partire dai suoi rapporti con il concetto di azione²². La considerazione da cui parte il filosofo ungherese è infatti che il dramma sia, in primo luogo, un dispositivo in cui la volontà prende la forma dell'azione e il cui fine ultimo è l'effetto sulla massa. Per questa ragione, scrive, «senza teatro non si dà dramma»²³. Quando la dialettica dell'azione non è capace di trovare corpo materiale sulla scena, quando il dramma non scaturisce «dallo spirito del teatro vivo, dal palcoscenico», e la sua dialettica astratta non si innesta «nella forza, nella vitalità culturale di un palcoscenico o di una istituzione simile», lì viene a mancare la categoria dell'«effetto spontaneo»²⁴, ovvero la traduzione della volontà in un'azione materiale di fronte a una massa di spettatori. Il dramma può esistere solo se l'azione che racconta è traducibile in una rappresentazione scenica. Quello destinato alla semplice lettura, come il dramma rinascimentale o neoclassico, è per Lukács una semplice derivazione della lirica e non appartiene di per sé a un genere teatrale.

22. Per un'analisi degli scritti sullo spettacolo di Lukács, in cui sono sviluppate e approfondite le tematiche di questo paragrafo, mi permetto di rimandare alla mia introduzione *La forma antidrammatica* al volume G. Lukács, *L'anima e l'azione. Scritti su cinema e teatro*, cit., pp. 7-51.

23. Ivi, p. 103.

24. Ivi, p. 104.

Al centro del dramma autentico troviamo dunque, per Lukács, la volontà del soggetto che si esternalizza nella forma dell'azione e può avere unicamente una forma teatrale sul palcoscenico. Il soggetto drammatico è colui il cui carattere coincide integralmente con il suo agire ineluttabile, perché ogni suo pensiero o emozione, al contrario che nella vita, è sottoposto al dominio assoluto della necessità: non si giustifica cioè se non nella modalità di un'azione – un gesto, una parola, un atto – da cui è escluso tutto ciò che è fortuito o eventuale. La dialettica drammatica può dunque essere esclusivamente interumana e avere al suo centro la reciprocità tra due o più personaggi: ogni fatto, ambiente, oggetto o accadimento ad essi esterni, scrive Lukács, si configura unicamente come sfondo o come destino. Ciò che non appartiene al soggetto, se non ha un ruolo puramente secondario, se non rappresenta unicamente l'orizzonte ambientale dell'agire drammatico, deve strutturarsi forzatamente nella forma del destino, deve essere cioè un elemento significante per la vita stessa del personaggio. Ma in nessun modo esso può dotarsi di un significato autonomo: qualunque fatto, anche metafisico, nel dramma prende infatti una forma «sociologica»²⁵, dal momento che ogni cosa che accade nel dramma attiene sempre e comunque all'umano, e l'autosufficienza di qualsivoglia componente impersonale è per definizione impossibile.

72 Secondo Lukács la manifestazione più pura e significativa della volontà soggettiva che si traduce nella forma dell'azione, ciò che, in altre parole, contraddistingue il rapporto interpersonale tra gli uomini che prende corpo nel dramma, è la lotta. La lotta è infatti la «giustificazione della condizione»²⁶ per cui nel dramma classico esiste sempre un «eroe», colei o colui che è capace di assumere su di sé un universale, di simbolizzare l'essere umano in opposizione a qualcosa che in quel momento rappresenta una totalità, un intero orizzonte di vita. Il dramma è una produzione della classe borghese nel periodo del suo declino, perché solo in una fase di decadenza una società, avvertendo la fine tragica della propria esistenza, sente il bisogno di rappresentare i propri «eroi» nella condizione della lotta. Per di più il dramma moderno è, assieme al romanzo, l'unico genere letterario ad essere scaturito da una coscienza razionale e non da una «mistico-religiosa»²⁷. Ciò ha fatto sì che ogni sua componente rituale – che costituisce la possibilità stessa dell'evento teatrale – si sia progressivamente sfaldata, annullando il vincolo decisivo che legava storicamente il testo alla scena e autonomizzando le procedure che fino ad allora accomunavano le prassi sceniche e drammaturgiche. Se il teatro ha iniziato quel lungo percorso di ricerca della propria scrittura scenica che ha caratterizzato l'intero secolo scorso, il dramma ha seguito un processo di intellettualizzazione che l'ha trasformato da genere democratico e popolare ad aristocratico ed elitario. Il dramma è diventato lo specchio di una società moderna in cui l'elemento rituale e religioso è stato eliminato; una società contraddistinta dall'intellettualizzazione e

25. Ivi, p. 56.

26. Ivi, pp. 74-75.

27. Ivi, p. 118.

razionalizzazione dei processi di vita, in cui l'individuo si è ritrovato isolato e parte di una collettività disgregata.

4. La triade dell'azione

Come si è visto, dunque, tornare a riflettere sul modo in cui il tema dell'azione prende corpo nella riflessione di questi tre autori consente di comprendere un punto di svolta decisivo nelle evoluzioni delle forme drammatiche e teatrali novecentesche. Non è un caso che nel già citato testo di Lehmann *Il teatro postdrammatico* l'«oltre» dell'azione sia considerato la cesura tra le preistorie drammatiche e quelle genericamente postdrammatiche, che attengono a vario titolo al campo della performance, della medialità dell'immagine teatrale e della sua documentalità²⁸. Esser andati oltre l'azione significa per Lehmann aver superato l'«illusione»²⁹ della messinscena, aver rotto cioè quel termine di referenzialità tra teatro e realtà fondato sulla rappresentazione. Com'è noto, gli esiti novecenteschi e contemporanei non attengono unicamente all'affermazione del campo rituale e performativo delle avanguardie storiche e delle neoavanguardie – con la simultaneità, musicalità, abbondanza, densità e paratatticità dei loro segni teatrali – ma a quello pittorico-mediale, iconoclasta (da Bob Wilson a Romeo Castellucci) e a quello documentale (tutta la tradizione di “teatro verità” che arriva fino a Milo Rau). Questo sarebbe però il tema di un altro saggio. Qui basti dire che se le modalità del superamento della prassi attiva a teatro, nella modernità e nella contemporaneità, hanno preso numerose e complesse strade – accomunate dal rifiuto della rappresentazione e dell'imitazione come forma del rispecchiamento teatrale –, indagare nuovamente il pensiero di Pirandello, Gramsci e Lukács è un passaggio necessario per interpretare i segni in cui tali prospettive hanno trovato il loro momento genitivo.

28. H.-T. Lehmann, *Il teatro postdrammatico*, cit., pp. 75-88.

29. Ivi, p. 112.