Dario Calimani

Fuori dall’Eden
Teatro inglese moderno
# INDICE

## INTRODUZIONE

9

**OSCAR WILDE.** Parole in maschera

19

**GEORGE BERNARD SHAW.** Il sogno del serpente

61

**JOHN MILLINGTON SYNGE.** Un dramma esistenziale

91

**WILLIAM BUTLER YEATS.** Il cielo interrotto

119

**SAMUEL BECKETT.** Effetto Magritte

159

**HAROLD PINTER.** La tragicità del comico

183

**LA RAGIONE E L'ASSURDO.** Del testo alla critica

209

Indice dei nomi

229
INTRODUZIONE

Il teatro inglese moderno rompe con la tradizione drammatica, oltre che attraverso il cambiamento di temi, forma e stile, attraverso lo svincolamento dalla dimensione lineare e orizzontale del tempo.

La concentrazione sui passati, che è ricerca di cause e del senso di continuità, è anche fuga dall’incombente del presente. Negare il passato significa, per contro, rassegnarsi alla trágica banalità dell’attuale, rinunciare alle connessioni deterministiche e all’idea del tempo come percorso continuo, negare fiducia ai valori tradizionali trasmessi dalla Storia. Poiché infatti, ogni istante del passato altro non è che un istante del presente che ha consumato il proprio potenziale di divenire, il presente stesso è divenire in potenza, negare al presente il collegamento con quanto lo ha preceduto significa affermare l’irrazionalità, dichiarare la discontinuità del tempo e, in ultima analisi, dell’esistenza.

Negare il passato, allora, significa anche riconoscere fino alle estreme conseguenze l’assolutezza del mondo drammatico. Un universo assoluto non tanto perché perfetto e compiuto in sé, illusionisticamente distaccato dal mondo reale, quanto perché nulla al di fuori di esso è in grado di giustificarlo e motivarne personaggi e azioni.

Il testo drammatico viene affermando sempre più una cultura sua propria, che prescinde dai sistemi culturali del mondo esterno ed è coerente con una struttura di valori endogene. La razionalità che esso esprime si fa via via più disposta, valida soltanto in senso assoluto. La sua — per riprendere il pensiero di Peter Szondi — è una verità primaria, che non ha bisogno di essere difesa o dimostrata se non attraverso la coerenza con i suoi stessi principi costitutivi, non esclusi quelli dell'assurdo.

Questo spirito modernista di rivolta nei confronti della tradizione drammatica si scopre già in Oscar Wilde, nel periodo che, oltre a essere fin-de-sécul, è anche fine di una concezione formalizzata dell'esistenza, per cui ogni personaggio, ogni azione deliberata e ogni evento doveva avere una sua chiara e inequivocabile motivazione esterna: ogni cosa derivava il proprio significato dalla storia e dai valori passati. È proprio lo spirito paradigmatico di Wilde che intuisce acutamente, aprendo così la strada all'assurdo, come l'esistenza e l'identità possano essere finzione, falsa esistenza, creazione artificiosa sussultante da un qualsiasi principio organizzatore. La vita inizia con lui a trarre la sua natura ludica, "Never be afraid that by raising a laugh you destroy tragedy", scrive Wilde, "On the contrary, you intensify it". Sembra così pronunciata l'assurda, da parte del testo letterario, dell'essenziale tragi-comicità dell'esistenza — ristrutturata nel sesto episodio dello Ulysses (1922) troviamo dal funerale di Paddy Dignam — e, di conseguenza, ne risulta affermata l'impossibilità di concepire seriamente il concetto di Storia.

Consciopevole del rapporto ludico che il nuovo teatro tende a stabilire fra la scena e il pubblico è anche George Bernard Shaw, in occasione della rappresentazione di An Ideal Husband, infatti, egli osserva che Wilde "plays with everything: with wit, with philosophy, with drama, with actors and audience, with the whole theatre". L'entusiasmo di Shaw per il dramma di Wilde sembra derivare dal fatto che egli stesso tende a giocare con il suo pubblico e con il suo teatro attraverso testi che mettono a confronto romance e realismo, spesso senza dichiarare apertamente i vincitori né i vinti. Shaw stimola invece il frutto a formulare un giudizio proprio, magari dopo essersi ingannevolmente riconosciuto nell'uomo o nell'al-


3 Cfr. Shaw, Our Theatre in the Nineties, London, Constable, 1912, Vol. I, p. 51 ("gioca con tutto": con lo spirito arguto, con la filosofia, con il dramma, con altri e pubblico, con tutto il teatro 1895.


suoi drammi ispirati al teatro Noh giapponese. "If we are to restore words to their sovereignty we must make speech even more important than gesture", affermava Yeats, esprimendo l’interesse sempre crescente del teatro moderno nei riguardi della parola.

Sara la ludicizia di Samuel Beckett, e poi quella di Harold Pinter, a rivelare, nel gioco comico dell’esistenza in cui si rifuggono i personaggi di Wilde, la comprensione frustrata del dramma, illuminato con tante facconia efficace da Synge.

Tutti i drammaturghi di cui si tratta sembrano avere in comune una vita coscienza dell’esistenza come problema: pur nella grande diversità dei temi svolti, degli stili e dei linguaggi impiegati, dei modelli letterari adottati o negati, tutti i personaggi sulla scena vivono la vita come una sistema di valori da rimettere in discussione, una crisi da cui non è dato uscire, se non attraverso la fuga in un’arcadia di sogno o l’idea di un apocallipsis che purifichi e rignorzi.

Gli stessi concetti di trama e azione, così come tradizionalmente concepiti, diventano gradualmente irrisolubili e lasciano il posto al personaggio, alle proiezioni della sua coscienza e alle sue ambigue percezioni.

Forse non è fuori luogo chiedersi se ad accomodare gli autori considerati in questo studio non sia la loro diversità, il fatto che si trovino tutti a rappresentare nell’arte drammatica le aspirazioni, l’alba dei modelli, di quella che per loro è una seconda cultura. La maggior parte di essi è inglese, con un forte senso di identità umana e culturale; come Synge e Yeats, che in un più distaccato autoesilio, come Wilde, Shaw e Beckett. C’è tuttavia chi, come Shaw, sente il bisogno di puntualizzare che il suo interesse per il luogo d’esilio non è ideologico, ma puramente culturale e linguistico, e attesta il valore della propria luga dal provincialismo irlandese precisando: "For London as London, or England as England, I cared nothing [...] But as the English language was my weapon, there was nothing for it but London".

Nessuno di questi ultimi, tuttavia, per quanto fisicamente lontano dall’Irlanda, rinunzi mai la propria origine né mai cessò di considerare criticamente l’establishment inglese e i suoi valori etico-societari, quando non il fidemismo stesso della cultura occidentale. Diverse è il caso di Pinter, che, come ebree, vive in sé un altro genere di tensione fra due versanti dell’identità culturale, dell’appartenenza eterica e quella nazionale.

L’estranità che accomuna questi drammaturghi informa di sé alla fine, i loro protagonisti. Siano essi il dandy di Wilde, la prostituta di Shaw, il diseredato dalla vita di Synge, l’eroe decauto dal mito di Yeats, l’ambizione ai limiti dell’esistenza di Beckett o quello ai limiti del sociale di Pinter, essi sono tutti ospiti indesiderati, non in sintonia con l’ethos di un ambiente, che spesso è il mondo tout court. La ricerca di un ethos ragionevole, e possibile, sembra allora l’intento comune di molte delle opere considerate.

La lotta con l’esistenza, l’identità, la diversità, la satira sociale, la messa in discussione di un’autorità, visibile o invisibile, temi focali nell’uno o nell’altro di questi drammaturghi, sono tipici interrogativi carichi dell’ansia di esistenza in bilico, costrette a un costante confronto con le combined loyalties del proprio esistere, alla ricerca di una difficile, talora impossibile, coerenza fra valori spesso contraddittori.

L’espressione apicale della crisi è, per tutti, l’accento sulla parola, la ricerca di un linguaggio e di un stile propri, che significhino critica o rinuncia di un linguaggio uniformato e uniformante, sottomesso e universalmente accettato. Ne deriva così l’anglo-irlandese stilizzato di Synge, l’enunciato paradosso e sofisticato del will wildiano, il seminaggio di Shaw, la magia della parola poetica e sovrana di Yeats, che dall’inizio del secolo abbandona lo stile popolare, e infine il dialogo as-

---

7 G.B. Shaw, Prefaces, London, Constable, 1934, p. 238 ("Di Londra in quanto tale, o lingua inglese, non c’era altro da scegliere che Londra").
surdo e apparentemente irrazionale di Beckett e di Pinter, che rappresenta
di fatto una stilizzazione del linguaggio naturale e delle sue incongruenze. 
È l'affermazione testuale di un linguaggio asimmetrico, vero in modo 
necessario e irriperibile, dalla lietura volontà di sopravvivenza. 
Non si può negare che, in quanto a linguaggio, Wilde e Shaw appa
niono drammaturghi tradizionali, poiché la loro conversazione solitaria 
non si distanzia dall'illuminismo della parola articulata, del linguaggio 
letterario, da polemico, che pretende di ritrovare fedelmente voci e 
stile di uno specifico ambiente sociale nel suo quotidiano. Eppure, pro
pio questi due drammaturghi segnano un momento culminante della 
decadenza del linguaggio, il canto del cigno di una retorica artificiosa 
che tende a rivelare i propri messaggi mascherandoli, come a esibire (e a 
snaschiaceare), attraverso l'imitazione, l'ipocrisia delle strategie comu
native della società.
Eppure, tanto nelle commedie di Wilde che in quelle di Shaw il lin
guaggio non pretende mai di esaurire tutti gli spazi dell'esperienza, la 
rivoluzione a cui esso porta è mai completa e il dramma appare aprisi,
più che mai, a un giudizio esterno. La risposta alla domanda del testo è 
sempre una nuova domanda che attende spesso al di fuori della finzione 
teatrale, della coscienza stessa dello spettatore, una nuova e più equilibra
ta risposta.
Il linguaggio della realtà quotidiana, anch'essa in un ambiente alto-
borghese, non è certamente quello dei personaggi di Wilde e di Shaw, sofis
ticato, sempre perfettamente calzante, in grado di coprire il proprio ber
saglio senza la minima savutura, senza mai la necessità di un ritocco; un 
linguaggio senza pensenti. L'iperarticolazione del linguaggio, che in 
Wilde rispecchia criticamente l'artificialità della società, è essa stessa 
rivela della crisi, quando la realtà è già loquente e lo sterile miraggio 
del romance non appare neanche il male peggiore.
La frammentazione, la distorsione della parola e la delegittimazione 
della sua funzione comunicativa, che sono aspetti fondamentali del lin
guaggio di Beckett e Pinter, non lo sono per Wilde e Shaw, che, ancora 
fiduciosi nel valore della parola, non sono consapevoli della malattia che 
ha colpito lo strumento principale della relazione intersoggettiva. È vero 
però pertanto che essi sono di "premoderni" nel loro dramma la parola è an
cora in funzione di una storia, ne è legittimata; ma è anche vero che un 
linguaggio che non lascia spazio all'emozione del silenzio e al rimpianto, 
un linguaggio che pretende, o finge, di sapere riempire ogni spazio dell'
esperienza umana si dichiara, per ciò stesso, agonizzante.
E tuttavia questa linea di lettura non esaurisce il discorso sul linguag
no di Wilde, il cui teatro, nella sua espressione più coraggiosa e apparen
temente "leggera", The Importance of Being Earnest, mostra la propria modernità 
nello nella sua svalutazione della storia, assottigliata irrimediabilmente al 
dominio pervasivo del linguaggio. Un linguaggio che, esonandosi da qualsi
iasi obbligo rappresentativo, referenziale o funzionale, dichiara la propria 
autonomia, vive di vita propria e non cerca appoggio in nessun criterio di 
realità o di verosimiglianza, e allo stesso tempo denuncia l'assoluta arbi
trarietà di ogni messaggio e di ogni contenuto.
Yeats, per parte sua, nel recuperare al teatro il dramma in versi, attua 
nannazzuto il rifiuto di quella prosa che lo porterebbe a confrontarsi con 
tende del realismo borghese proprio dell'epoca, con il teatro di Ibs
sen, innanzitutto, e, all'interno dell'Irish Dramatic Movement, con il reali
smo sociale del suo seguace Edward Martyn. Il dramma in versi consente 
Yeats di distaccarsi dal naturalismo attraverso la forma e gli offre modali
lità espressive più consensuali alle rievocazione di miti e leggende, di una 
letteratura, cioè, trasmessa dalla tradizione orale proprio attraverso la 
forma poetica.
T.S. Eliot scrive dramm in versi perché, sostiene, "The human soul, in 
intense emotion, strives to express itself in verse", ed è così che si potrà 
raggiungere "the permanent and universal". Nel rivivificare gli elementi 
poetici e rituali del dramma, Eliot mira a evidenziare dei modelli mitici 
che hanno significato alla realtà informandola dall'esterno; per Yeats, in

16 T.S. Eliot, "A Dialogue on Dramatic Poetry" (1928), in Selected Essays, 1951, London, Faber and Faber, p. 46 ("L'essere unico, nell'intensità dell'emozione, si sfiora di espres
si in versi", "il permanente e l'universale").
La morte di un uomo. Introduzione alla lettura di una scena

La morte di un uomo. Introduzione alla lettura di una scena