

Raimondo Guarino

LA NATURA DELLE SCIMMIE

0. Partirò da un'affermazione contraddittoria ma ampiamente dimostrabile. La natura del teatro è natura storica. Non parlo di ciò che il teatro contiene ma di quella forma del tempo, di quella storicità originaria che vede in un punto del tempo, nel segno di una differenza, il bagliore del senso e dell'origine, e pensa alla sua affermazione come al ritorno di uno stato anteriore.

La discontinuità segnata dall'avvento dell'era cristiana sembra poter spiegare, sotto certi aspetti, questo necessario movimento di recupero. È una discontinuità che investe l'enciclopedia, il senso delle nozioni sociali, delle accezioni e della visibilità dei referenti di una parola; in sostanza, del suo significato concreto. Tale discontinuità si oppone alla persistenza della parola stessa nel lessico, dei monumenti e delle immagini ad essa associati. Quando la parola teatro ritorna a farsi vivida, cioè a designare pratiche e fatti, si instaura tra queste pratiche e quelle attribuite, per analogia, al passato, un rapporto di rievocazione arbitraria, alla ricerca di un'*auctoritas* filosofica e antropologica, della sovrapposizione del sapere al fare. Cioè un'ipotesi archeologica che finge e surroga una tradizione.

Esistono conseguenze estreme, e particolarmente evidenti, di questa finzione. Quando l'ipotesi diventa interpretazione; e l'origine supposta ipotesi e pienezza di senso, allora il processo 'storico', ciò che s'interpone tra il punto iniziale e il presente che cerca il suo senso nel passato, diventa degenerazione, distacco dal senso proprio. Non solo il significato, ma anche il *valore* della parola si orienta verso il passato.

Il presente saggio è stato scritto su commissione della Societas Raffaello Sanzio per una Disputa sulla Natura del Teatro tenutasi a Cesena nel novembre 1989. Gli altri interlocutori della disputa erano Giuseppe Bartolucci, Claudia Castellucci, Romeo Castellucci, Rubina Giorgi, Renata Molinari, Mario Perniola. Gli atti della disputa sono stati pubblicati integralmente dalle Edizioni Casa del Bello Estremo, di Cesena.

Quando il passato come stato nascente si individua e si caratterizza, esso assume in sé la qualità della differenza. Il senso del teatro, e ciò che dà senso alla sua reviviscenza, è ciò che esso era quando non era teatro. In questo senso del tutto particolare, e proprio di questa nozione nella cultura occidentale, la natura del teatro è storica. Il progetto di relazione sociale che lo sostanzia, la possibilità che esso introduce, non si fondano né sulla flagranza del presente, né sulla continuità di una tradizione o la permanenza di un'identità, che sia istituzionale, ideologica o di strumenti espressivi.

Il teatro è l'incontro dell'antico e del diverso, è il frutto di un complesso di forze relative a ciò che esse negano, vale a dire il presente e la storia. La forma di questo complesso di idee e di forze condiziona anche, come discuteremo con alcuni esempi, il legame tra la natura del teatro e quella componente parziale del fenomeno teatro che è la rappresentazione, e che, riferendosi al concetto generale di natura, ne fonda alcuni fattori di efficacia conoscitiva ed emotiva.

1. Teatro è prima di tutto il nome di un luogo, la cui forma permane al di là della mutevole funzione e fisionomia degli eventi e delle pratiche ad esso riferibili. È una parola che esprime l'idea di una struttura orientata alla percezione visiva. Quando gli umanisti, restauratori della pienezza dell'antico, interpretano Vitruvio e si interrogano sulla morfologia dell'edificio teatrale e della scena, nella persistenza di quel nome, e nella materiale maestà di rovine reintegrate dall'immaginazione, l'iconografia dei trionfi d'amore, dei vizi e delle virtù, ha già riempito e ripopolato quello spazio virtuale. Prima di essere funzionale allo spettacolo, alla sua archeologia e al suo presente, il teatro è luogo di grandi immagini e deposito del sapere che in esse si materializza.

Nel teatro come luogo della visione perfetta ed eletta divengono letterali le metafore topografiche del sapere medievale e la loro complicità con l'erotologia; dalla rassegna di raffigurazioni e personificazioni degli *horti deliciarum*, attraverso le mura e le danze e i simulacri del giardino del *Roman de la Rose*, la stessa trasparenza visionaria compone il teatro-casa del Vizio e della Virtù del Filarete (cfr. la lettura che ne ha dato Franco Ruffini in *Teatri*

prima del Teatro, Roma, Bulzoni, 1983) e il teatro di Venere descritto da Giovanni Gherardi da Prato nel *Paradiso degli Alberti*.

In questi termini si pone la persistenza nominalistica del teatro. Da una parte un'evidente rottura con la continuità delle pratiche di spettacolo e il misconoscimento delle loro specifiche mutazioni; dall'altra l'enfasi attribuita a una parola che, come un campo mentale e materiale, introduce e contiene la visione di figure e storie fondamentali e illustra la responsabilità e l'ambizione massima delle forme del vedere. Si tratta dunque di un incontro tra grandi immagini e parole chiave nel discorso degli intellettuali; eppure, almeno in due sensi, tale combinazione intrattiene un rapporto determinato con l'universo dei *realia*. In primo luogo perché gli umanisti proiettano il nome e la struttura del teatro antico e dei ludi greco-romani sulle epifanie diffuse delle grandi immagini e delle storie fondamentali nelle rappresentazioni viventi; cioè quando descrivono, con il loro linguaggio, le azioni collettive degli spettacoli di strada. In secondo luogo perché, attraverso i libri e le illustrazioni, i teatri immaginari riempiti di figure che trascendono la realtà dello spettacolo, entrano, ovviamente, nella circolazione delle immagini e dei simboli, e appaiono, come teatri, nel repertorio delle rappresentazioni viventi.

Il teatro antico si traduce e si tramanda, secondo Flavio Biondo, come *visorium*, come struttura percettiva fondata sulla continuità del sapere nella civiltà urbana. I due tipi di approccio che abbiamo menzionato producono e nello stesso tempo selezionano, attraverso l'amplificazione e l'attribuzione di significati fondamentali, le qualità per cui azioni collettive straordinarie assumono il rango di rappresentazioni viventi. La composizione stessa delle azioni risulta offuscata da questa egemonia del predicare e del definire. Il sapere del comporre azioni rappresentative si eclissa dietro un sapere che si materializza e si ritrova nella definizione della rappresentatività.

La distanza percettiva che struttura il teatro come *visorium* riproduce dunque un dislivello di prassi, una distanza di legittimazione. Ma è qui che la forma storica del teatro, spingendo il discorso sugli antecedenti su un ventaglio di presupposti che vanno oltre il recupero della forma classica e l'uso della sua plasticità, può restituire le differenze materiali e culturali, sostituendo al pas-

sato della continuità classica il passato dello scarto culturale, il ricorso eterno della presenza che sfugge ai confini della città.

2. All'esegesi rinascimentale di Vitruvio si intreccia più volte, dal Biondo all'Alberti a Daniele Barbaro, la citazione del tardo-antico Cassiodoro, come l'eco archeologica di una complessità propria del presente e del passato e come una proiezione delle operazioni e delle manipolazioni del sapere nell'antieriorità di un universo eterogeneo. Secondo Cassiodoro, scrive Flavio Biondo, «solevano i contadini anticamente i giorni di festa ragunarsi insieme e fare a vari dei per le ville diversi sacrifici; ma poi gli Ateniesi furono i primi che ridussero questa usanza contadinesca nella città, chiamando quel luogo, dove quella festa e solennità si faceva, in lor lingua teatro, che ne la nostra vuole tanto dire quanto luogo dove si possa commodamente vedere». (Flavio Biondo, *Roma Instaurata*, Verona 1486, libro II, trad. cinquecentesca di Lucio Fauno).

Cassiodoro sintetizzava evidentemente, in questa allusione, le molte ipotesi che, da Aristotele alle diverse versioni dell'origine della commedia latina, legano l'emergenza di alcune forme di spettacolo alla civiltà rurale o a una presenza straniera. Eppure l'affacciarsi di questa derivazione nelle genealogie umanistiche, e l'evidente analogia con i recuperi delle forme 'popolari' nella storiografia e nell'ideologia del teatro contemporaneo segna la persistenza di una tensione; e documenta, più che la nozione precisa, verificabile di una derivazione formale o operativa, la volontà di situare l'origine e di salvare il senso di una pratica corrente in un universo alternativo.

Il trasferimento e la trasformazione del fenomeno originario sembrano essere tratti caratterizzanti della dialettica rappresentativa. In base alla provenienza dall'estraneità, le azioni assumono un valore rappresentativo e dimostrativo. L'interesse primitivo delle rappresentazioni viventi consiste nei contrassegni e nella manifestazione della diversità che si esibisce. La distanza percettiva del luogo per vedere che è il teatro risulta dalla fissazione e dalla riduzione di questa differenza.

Nella fenomenologia del rappresentarsi del diverso, e del manifestarsi del diverso come rappresentazione, ricorrono tracce

lessicali verificabili degli spazi di socialità poi riorganizzati nel campo visivo del *theatron-visorium*. I tappeti di foglie (*stibades*) e le tende (*skenai*) dei festini e dei banchetti sacrificali risalgono all'apparato delle feste campestri, così come i luoghi elevati delle processioni annuali, i boschi degli eroi campestri e i fiumi dei riti sessuali, i segni sul suolo che delimitano luoghi di riunione. Gernet ha ricondotto queste tracce all'ambito delle relazioni interne ed esterne che definiscono le comunità e che trapassano con relativa continuità nominale e materiale, talvolta anche organizzativa, da una fase arcaico-rurale a una fase 'politica', confluendo nella sfera comune della festa, dell'evento sociale il cui senso è il mostrarsi reciproco di gruppi distinti nel regolato sistema dell'ospitalità¹.

All'interno delle comunità, analoghe morfologie conviviali e cerimoniali presiedono alla vita pubblica dei gruppi e all'accettazione degli individui. La dinamica cerimoniale e il raggio dell'ospitalità non si arrestano al mondo dei vivi. Nella scansione dei raccolti e nella formalizzazione cerimoniale della redistribuzione dei beni sono coinvolte la comunità dei morti e la presenza degli immortali. I gruppi incontrano i morti e spesso li rappresentano. Né il comparativismo dei culti agrari né il riferimento univoco ai ludi funebri colgono la questione centrale, intuuta da Lévi-Strauss e dal giovane Dumézil: l'autodefinizione dei gruppi attraverso la persistenza, la plasticità, l'appropriazione e la trasvalutazione dei simboli e degli spazi simbolici².

I travestimenti e le danze animali delle corporazioni guerriere e metallurgiche si propongono nei momenti densi e straordinari della vita comunitaria, come una sorta di «blasone mimico» (la formula è in M. Granet, *Dances et légendes de la Chine ancienne*, 1926) intorno a cui si costruiscono le legittimazioni dei miti originari e delle visioni sovrumane. Se riconduciamo il significato della danza al mito rappresentato, perdiamo di vista il senso determinante di auto-rappresentazione che implica l'adozione dei contrassegni sim-

¹ L. Gernet, *Frairies antiques* (1928), trad. it. in *Antropologia della Grecia antica*, Milano, Mondadori, 1983.

² Cfr. C. Lévi-Strauss, *Babbo Natale suppliziato* (1952), trad. it. in *Razza e storia e altri studi di antropologia*, Torino, Einaudi, 1967; G. Dumézil, *Le problème des Centaures*, Paris, Annales du Musée Guimet, 1929.

bolici e della differenza del sacro. Allo stesso modo, se enfatizziamo nel ricostruire il contesto di quelle azioni l'apparato e il contesto rituale, per i suoi valori funzionali ed emotivi, rischiamo di rimuovere l'originaria dinamica di distinzione sociale, e di circoscriverla a funzioni riconosciute e condivise o all'astrazione di comunità chiuse ed esclusive.

Le concezioni dionisiache, misteriche o ritualistiche, spesso sovrapposte, dell'origine della tragedia tendono a eludere la socialità dell'esperienza primaria e quindi ad attribuire all'inserimento nel *theatron-visorium* un carattere di snaturamento e degenerazione. Ma, in termini più complessi e attendibili della non-teatralità dell'esperienza originaria del teatro, la dualità e il carattere dimostrativo originale di alcune esperienze simboliche extra-teatrali pongono al centro dell'attenzione la soggettività individuale e collettiva, la fisionomia e i moventi dell'azione di chi rappresenta.

Dietro le opposizioni schematiche dello statuto e della situazione rappresentativa, la dualità originaria introduce il respiro di incontri antichi e attuali e la ragione di soggetti che rappresentano coscientemente se stessi ad altri con le apparenze ricorrenti dei morti e degli animali.

3. A fronte dei dualismi della rappresentazione, i processi inerenti alla nozione di teatro sembrano postulare sdoppiamenti ulteriori, e forse strutture ternarie. La sostanza del teatro consta, almeno, di tre dualità che si muovono su dimensioni diverse: un incontro tra gruppi, che può ricomparire ridotto alla mera relazione percettiva; il rapporto di referenza tra l'azione che rappresenta e il mito, il racconto, l'esperienza rappresentata; in un terzo senso, sovrapponibile al secondo ma evidentemente eterogeneo e più radicale, il rapporto che lega le forme, i modi e il contesto dell'incontro in atto con modi di relazione che appartengono a stadi anteriori della socialità. La rappresentazione in quanto legata alla mimesi o alla materializzazione del sapere pertiene propriamente solo al secondo di questi aspetti, mentre l'atto del rappresentare investe sia la socialità diretta del primo aspetto che la socialità evocata del terzo.

La tradizione aristotelica ci ha trasmesso il modello nel quale la dualità mimetica – le forme artistiche come imitazione della natura

– costituisce il centro di gravità delle altre tensioni. Ne scaturisce un impianto concettuale preciso. Intorno all'asse 'sostanziale' della mimesi, che attribuisce al genere tragico lo stesso campo lessicale e lo stesso sistema di valori dell'epica, ruotano come componenti accidentali e/o storiche, cioè contingenti, i fattori non riducibili ad essa, cioè l'*opsis*, quale relazione visiva attuale propria dello spettacolo, con tutti i fattori materiali che in essa ricadono, e la componente, relegata nell'origine, del coro ditirambico. Nel presente dello spettacolo c'era la comunità degli Ateniesi che guardavano la scena; nel passato l'espressione collettiva del coro rituale. La comunità complessa di chi faceva il teatro davanti agli occhi degli Ateniesi era ridotta alla proliferazione delle persone del dramma documentata nei testi dei poeti.

Prendendo spunto dall'esegesi filosofica nietzscheana, e fondandosi sull'ipotesi etimologica del *trágos*, la concezione ritualistica si è fondata sull'indubbio peso della componente corale e coreutica e sulla sua piuttosto dubbia analogia con le esibizioni dei cortei e dei travestimenti animaleschi. Anche qui si trattava di una relazione posta in termini di ipotesi di una funzione sociale comparabile e di una vaga similarità estetica. L'elemento sostanziale era la sopravvivenza e la suggestione di forme del passato. Ma abbiamo già visto che la storicità originaria del teatro impone di considerare queste suggestioni dal punto di vista di chi le gestiva inventando le forme rappresentative, piuttosto che confonderle con un reale processo di genesi e derivazione. Accade così che quando si vuole immaginare l'origine e la nascita, più che la natura, del teatro greco, cioè della forma colta per eccellenza dello spettacolo occidentale, si mescolano alcuni dei comportamenti e degli ambiti extra-quotidiani contemporanei o memorabili cui i teatranti si riferivano per contrasto e per manipolazione attraverso un'originale elaborazione letteraria e recitativa: la ritualità istituzionale delle cerimonie che impegnavano i cori lirici, il contesto formale e retorico dell'agone giudiziario – anch'esso più volte proposto come parallelo decisivo – l'allusione a gesti attinenti all'esperienza esoterica dei misteri o l'entusiasmo collettivo delle manifestazioni riferibili al dionisismo. Questo complesso di varie esperienze straordinarie o particolari costituiva il repertorio di emozioni entro cui si orientava l'occasione dei festival drammatici.

L'estremizzazione del teatro-rito nasce da una ricerca di motivazioni e di risonanze che non trovano collocazione nell'estremizzazione mimetologica del teatro-racconto. L'attore-capro che così si evoca è in realtà l'ombra simmetrica e la cattiva coscienza dell'attore-scimmia della natura. Avvalendosi di soluzioni letterarie ed esecutive altamente specifiche, gli uomini che rappresentavano nel teatro si muovevano coscientemente tra la sponda di un'evocazione trasparente degli eroi e l'uso epicizzato di strumenti celebrativi come il canto corale. Credo che una traccia interessante sia stata aperta da alcune considerazioni di Calame sulla formazione e l'evoluzione dei cori lirici (cfr. l'introduzione al volume antologico *Rito e poesia corale in Grecia*, a c. di C. Calame, Roma-Bari, Laterza, 1977). Nel concorso di poeta, corago e coreuti, esplicitare e sceneggiare il racconto del mito aveva probabilmente il senso di rivendicare abilità e operazioni autonome su temi di interesse comune, liberando strumenti legati a prestazioni cerimoniali e nello stesso tempo emancipandosi da apparizioni e figure pubbliche meno garantite.

Una simile strategia di costruzione di un volto può ribaltare intenzioni e requisiti teatrali sui fini e sull'efficacia dei travestimenti e delle presenze rituali. Ha scritto Burkert a proposito delle antiche corporazioni votate a forme violente di dimostrazione celebrativa (i *gálloi*, i coribanti, i luperici): «il rituale è depositario del messaggio che questi uomini sono totalmente diversi, allo stesso tempo superiori e inferiori agli uomini normali»³. La rappresentazione vivente, pur oscillando tra apparato rituale e mediazioni narrative, riplasma la relazione tra chi agisce e chi guarda e impone il riconoscimento di un'identità potenziando la presenza con mezzi specifici di esibizione. Anche in quello che si suppone come lo stadio originario del rito, l'azione era agita davanti a qualcuno per qualcosa che concerne la posizione e il volto di chi lo esegue, per ragioni che superano e sopravvivono a concezioni di efficacia o di semplice solidarietà simbolica.

4. Ha scritto Nietzsche che «il Greco si è fabbricato per questo

³ W. Burkert, *Mito e rituale in Grecia*, 1979, trad. it. Roma-Bari, Laterza, 1987, p. 193.

coro [il coro «della tragedia originaria»] le impalcature aeree di un finto stato di natura e vi ha posto sopra finti esseri naturali». Grazie a ciò la tragedia «è stata fin da principio dispensata da una penosa riproduzione della realtà». Questo passo della *Nascita della tragedia* è paradossale e ricco di implicazioni, non tanto riguardo al suo oggetto, quanto perché indicativo di un doppio legame di identificazione-repulsione rispetto alla mimetologia aristotelica. La dispensa dalla riproduzione della realtà discende dalla radicale invenzione di uno stato di natura ulteriore, di una finzione cui l'attributo di totalità e naturalità consente di fronteggiare e smascherare nel dramma la realtà esterna, il reale falsificato che circonda e minaccia la realtà profonda del teatro.

Ma già l'idea della mimesi in Aristotele non rispondeva a una semplice teoria del rispecchiamento e della riproduzione della realtà. Lo si ricava dalle considerazioni della *Poetica* (4, 1-2) sulla capacità dell'imitazione artistica di neutralizzare e trasformare in piacere l'effetto della visione di oggetti spiacevoli; e, in termini più trasparenti, nella *Fisica* (II, 8, 199a), dove si afferma che se l'arte imita la natura, non per questo ha meno potere di «portare a buon fine» o «a termine» (*epitélein*) quello che la natura in se stessa è incapace di operare.

Tra la suggestione idealistica del rovesciamento del reale e l'idea di una prosecuzione e di un compimento superiore della natura nell'operazione artistica, si profila un comune assunto logico. Ciò che riconosciamo come imitazione nel «finto stato di natura», lo riconosciamo come tale anche se è illegittimo identificare quell'esperienza con l'esperienza comune di ciò che è imitato. Che è poco più della banale concezione borghese dell'autonomia dell'arte. Nell'idea di una natura seconda e supplementare, balena come segno di contraddizione, e subito scompare, come nella tensione tra capri e scimmie, il dilemma della natura del teatro. Come perfezione, o come smascheramento del dissidio tra natura e «reale», la dimensione dello spettacolo diventa una funzione decisiva all'armonia o alla coesistenza di pensiero e realtà. Sarebbe vana e ininfluyente filosofia, se tale problematica non avesse investito l'orientamento e la predicazione del fare teatro nel sapere degli stessi teatranti, e non avesse oscurato la realtà del fare nel pensiero sul teatro. È stato l'incontro tra concezione mimetica

della drammaturgia e dei suoi corollari recitativi e antropologia cartesiana a determinare una soluzione strumentale. La finzione della 'natura umana', del dialogo dell'anima e del corpo ha fatto leva sulla 'seconda natura' della mimesi vivente come su un'immagine rovesciata per dimostrare la sua realtà e attribuire il fare teatrale alla specie separata dei simulatori.

5. L'antropologia cartesiana è la concezione della natura umana come dualità di anima e corpo. In questa dualità sostanziale si muove la corrente delle passioni che il corpo trasmette all'anima e che, di ritorno, il corpo stesso esprime. Chi imita la natura umana, imita e rappresenta il circuito delle passioni e la dualità sostanziale, e così facendo ne raddoppia i fattori. Lo strumento della rappresentazione è un comportamento fisico che si presume esprima le passioni ripercorrendo la dualità sostanziale. In tutta la trattatistica sull'attore fondata su questa concezione, la questione della qualità della prestazione recitativa, e della sua 'naturalità' in chiave mimetica, si pone nei termini dell'esistenza e della qualità dell'anima dell'imitatore: se l'anima cioè si impregni delle passioni che il corpo rappresenta; e se questo coinvolgimento sia utile o dannoso ai fini della prestazione.

Il quadro concettuale dell'antropologia cartesiana è dunque responsabile delle note opposizioni tra l'immedesimazione dell'attore sensibile e l'estraniamento dell'attore 'freddo' e pensante. Ma molto più interessanti sono le implicazioni del modello che investono l'abilità rappresentativa come requisito necessario del modello stesso cioè della dualità sostanziale. Alcune di queste implicazioni si ricavano dalla teoria dell'espressione formulata dal cartesiano Gérauld de Cordemoy nel *Discours physique de la parole* (Paris 1668).

Se il rapporto tra espressioni del corpo e emozioni dell'anima fosse invariabilmente trasparente e automatico, sostiene Cordemoy, il modello antropologico diverrebbe semplice, determinato, materialistico: corpo ed anima apparirebbero alla stessa sostanza. L'essere pensante, muovendosi tra i segni inviatigli dagli altri corpi, non potrebbe verificare nell'altro individuo l'esistenza della volontà e del pensiero; e non potrebbe quindi esperire l'intersoggettività umana, cioè esperire negli altri la natura umana che ha

riscontrato in sé attraverso il dubbio e la certezza del *cogito*. Interviene a questo punto l'esperienza della simulazione. Solo attraverso colui che è in grado di controllare l'espressione dei sentimenti, o di simularla per ingannare attraverso le espressioni corrispondenti, è possibile leggere nel linguaggio delle passioni l'esistenza dell'anima e con essa la conferma del doppio fondo della natura umana.

L'esistenza dell'anima nel corpo si manifesta attraverso l'arte di «contraindre» e «exciter» i segni delle emozioni, dei «movimenti» dell'anima. Dall'esperienza della dissimulazione e della simulazione è assodata anche l'esistenza dell'altro, in quanto si verifica che gli altri corpi sono anch'essi associati alla sostanza pensante. Quando la trattatistica sette-ottocentesca assegna al comportamento scenico il senso dell'espressione delle passioni, e valuta in base ad esso la dotazione psico-fisica dell'attore, compie un'operazione analoga: da una parte la prestazione interpretativa è una dimostrazione vivente delle leggi generali dell'espressione e della natura umana; dall'altra quello stesso legame tra natura e rappresentazione dell'anima confina nel ruolo della simulazione, che pure è dimostrativamente essenziale nel discorso filosofico, il mestiere degli attori e la stessa identità di chi finge e raddoppia il modello della rappresentazione.

La tipologia e le gerarchie che discendono da questo insieme di principi possono distribuirsi a seconda dei criteri di valutazioni sulle qualità richieste all'interprete, al peso che assume la dipendenza della tenuta scenica dalla traccia mimetica predisposta dalla drammaturgia scritta. Ma la duplicità preliminare resta invariata, e con essa l'inquietante funzionalità della simulazione, il prezzo pagato per legare il comportamento scenico all'antropologia dualistica e annientarlo nella sua semiologia. Tale funzionalità non è solo legata a un'economia conoscitiva, ma alla volontà di vedere comunque il senso, cioè l'anima, attraverso la materia attiva. Il paradossale imitatore diderotiano, capace di gestire e incarnare una simulazione onnipotente e incondizionata; gli attori posseduti dalla passione di Nicole (*Traité de la Comédie*, 1667-75) e Sainte-Albine (*Le comédien*, 1747); gli attori «naturali» e «tutto corpo»⁴ che

⁴ Cfr. C. Meldolesi, *Il teatro dell'arte di piacere. Esperienze italiane nel Settecento francese*, in «Teatro e Storia», 4, 1988, pp. 73-97.

i *philosophes* applaudivano alla *Comédie Italienne*, erano le varianti e le specie di una stessa famiglia di mostri, il cui mestiere assumeva i connotati di una seconda natura dipendente dalla prima come un'eccezione necessaria.

«Tutto quello che il comico dice, dee parere opera repentina dell'anima sua», scrive François Riccoboni nell'*Arte del Teatro* (Venezia 1767). Nell'eccezione della proteiforme padronanza come nell'illusione della spontaneità assoluta, l'essenza dell'attore era l'invisibilità e l'irrelevanza del suo processo creativo, l'idea che il suo mestiere fosse mostrare se stesso agli altri nell'atto di essere un altro.

6. Stanislavskij parla della «natura organica» e delle sue leggi come di un punto di riferimento obbligato e di una chiave infallibile della recitazione efficace. Si tratta di un principio che può apparentemente richiamare una visione 'naturalistica' e mimetologica, ma che viene esibito come termine di paragone degli strumenti e degli obiettivi del processo creativo. La natura di Aristotele era il fondamento. La natura di Stanislavskij è una condizione perseguita; perseguita nel senso che la costruzione del sistema che la postula, invece di basarsi sulla dotazione psico-fisica, ricerca l'ambito di risorse e di strumenti che possano funzionare nonostante alcuni requisiti materiali, ritenuti estrinseci, del comportamento scenico: la pubblicità e la ripetizione.

L'organicità è la condizione in cui l'ambiente scena e le azioni in esso compiute acquistano coerenza interna e credibilità, liberando l'«io sono» e la fluidità di gesti e reazioni dell'attore. Il limite dell'organicità di Stanislavskij non era tanto nei referenti naturalistici della sua teoria e della sua poetica registica, ma piuttosto nell'orizzonte psicologico della memoria individuale. Molte sono le correzioni e le sfumature della centralità di questo fattore nel corpus stanislavskiano; ma più interessante è il valore negativo dell'organicità, rispetto alle convenzioni espressive e al narcisismo dell'interprete. Si tratta di un valore presago dell'organicità grotowskiana, in quanto risulta da procedimenti specifici e riproducibili, determinati dall'itinerario peculiare dell'individuo-attore ma dotati di evidenza oggettiva; segni che acquistano un significato senza presupporlo. In questi processi complessi e in-

dividualizzati l'ecosfera del teatro si rimodella e si ridefinisce come alveo di esperienze.

Intorno agli aspetti mimetici, si delineano le enunciazioni più radicali dell'eredità stanislavskiana. Ancora una volta, il tempo vi assume una forma singolare che sembra fondarsi sulla soggettività ma finisce col superarla. L'invenzione assume il senso del ritorno, della sabbia che riappare sotto il selciato. Qualcosa, come è scritto a proposito del metodo delle «azioni fisiche», «è già lì» e attende di essere riportato alla luce. Forse il discorso si arresta al parallelismo tra storia individuale e tracciato drammaturgico, all'idea di un'organicità esistenziale e testuale. Ma il gesto è esemplare: quando la scimmia della natura rivolge lo specchio verso il suo proprio volto, si profila sotto il nome della natura un'altra necessaria trascendenza; appare la nostalgia della scimmia per l'uomo che essa crede di imitare e che l'ha generata.

7. La trascendenza, la differenza irriducibile che caratterizza il luogo e la classe di eventi che chiamiamo teatro, può assumere il prestigio dell'origine, l'aura del passato, il senso della verità. Le parole pesanti irretiscono. Più che racchiudere risposte o orientare l'interpretazione, esse indicano domande: che senso ha o ha avuto per chi agisce intorno al teatro la questione della natura? E in che rapporto essa si pone con la questione dell'identità?

Costantemente inseguito dal senso comune, l'attore si sottrae nella trascendenza della rappresentazione vivente, mentre lavora materialmente alla trama della sua immagine diversa. La sua fuga è una strategia necessaria e vitale, simile allo stratagemma dell'ultimo Orazio. Innumerevoli sono i nemici che estenuati lo inseguono. Quando si volge verso di loro ha già vinto. Chiunque lo abbia inseguito sa che quel gesto disarmava.

Il mito del teatro come luogo antico dove si danno a vedere usanze straniere racconta e fissa storie non dissimili da questa, di volti che scompaiono e ritornano, di vinti e vincitori, di faticosi incontri tra simili e dissimili. Parole come differenza, estraneità, anteriorità, mimesi, sono i nomi di cui si avvale il sapere per dominare i rapporti tra le cose. Ma il senso, l'uso e la dispersione delle parole vivono già nelle azioni degli uomini che rappresentano e nella direzione della loro fuga.

Quando si chiama la natura, o una seconda natura, a designare la paziente verità dell'artificio si evoca un insieme di prerogative e di significati che nello stesso tempo individuano e associano: un'antiorità logica e cronologica, quella del teatro che nasce fuori e prima delle città ma che ha senso solo per gli occhi della città; l'idea che esistano, nelle azioni del teatro, leggi verificabili che ne fondano l'efficacia, la funzione, la tradizione, in quanto comunicabili e riproducibili; l'idea che, grazie a quella antiorità e a quella legalità, la specificità rivendicata e cercata, non sia una trascendenza inerte ma che essa stessa, come la natura che è puro oggetto del sapere e dell'esperienza, agisca anche oltre il solco della differenza, nell'emisfero di chi guarda agire.

Riproducendo e dissimulando la forma storica della trascendenza, il richiamo alla natura evoca una universalità che preesiste alla singolarità delle differenze contingenti. Essa possiede in assoluto e in astratto, la stessa preliminare necessità che sceglieva i luoghi naturali e disegnava i confini per i banchetti campestri e gli antichi incontri.