

Raimondo Guarino  
NEL TEMPO, FUORI DAL TEMPO

*Historia histrionica*

Si attribuisce all'avvocato James Wright un opuscolo anonimo di trentadue pagine, stampato a Londra nel 1699 con il titolo *Historia Histrionica*<sup>1</sup>. Questo dialogo «of Plays and Players» può essere considerato come un incunabolo della storiografia teatrale europea, che sorge con intenti normativi e apologetici nei decenni successivi. Ma è importante soprattutto perché si ispira dichiaratamente a una filosofia della discontinuità, ovviamente marcata dalla cesura tra il teatro «before the Rebellion», prima della rivoluzione puritana e della chiusura dei teatri nel 1642, e la ripresa della Restaurazione. Lovewit e Truman, i due interlocutori del dialogo, dettano la virtù e la necessità della rievocazione delle generazioni attoriche di prima della Rivoluzione come il richiamo di un'eccellenza recente eppure inesorabilmente perduta. Il dialogo è ispirato dal turbamento di una lacuna nella memoria diretta, e individua nel tempo della vita degli attori, nelle peripezie della loro esistenza, soggetta alle vicissitudini politiche, nel difficile passaggio della loro esperienza, il ritmo specifico della presenza e della dispersione dell'arte teatrale. L'origine delle origini della storiografia del teatro, il prologo e la condizione della storia istrionica è la perdita. Il senso della continuità è la resistenza degli attori al mutamento istituzionale, un aspetto conservativo celebrato come eroismo resistenziale dagli accenti nostalgici dei dialoganti.

Rivolgersi al passato è una conseguenza del sentimento di una

<sup>1</sup> [James Wright], *Historia Histrionica: an Historical Account of the English Stage, shewing the ancient Use, Improvement, and Perfection, of Dramatick Representations, in this Nation. In a Dialogue, of Plays and Players*, London, printed by G. Croom, for William Haws, 1699.

perdita. Percepire il passato significa rintracciare la fragilità dei legami personali. Il giovane Lovewit lamenta il tramonto di una stirpe come causa della decadenza di un'arte e della dissipazione di un repertorio. Ma attraverso la memoria diretta dell'interlocutore è in grado di toccare il punto in cui la trasmissione agiva prima di interrompersi.

*Lovewit.* We have indeed, Poets of a different Genius; so are the Plays. But in my Opinion, they are all of them (some few excepted) as much inferior to those of former Times, as the Actors now in being (generally speaking) are, compared to *Hart, Mohun, Burt, Lacy, Clan, and Shatterel*; for I can reach no farther backward.

*Truman* I can; and dare assure you, if my Fancy and Memory are not partial (for Men of my Age are apt to be over indulgent to the thoughts of their youthful Days) I say the Actors that I have seen before the Wars, *Lowin, Tayler, Pollard*, and some others, were almost so far beyond *Hart* and his Company. As those were beyond those now in being.

*Lovewit* I am willing to believe it, but cannot readily; because I have been told, that those whom I mention'd, were Bred up under the others of your Acquaintance, and followed their manner of Action, which is now lost. So far that when the Question has been askt, Why these players do not receive the *Silent Woman*, and some other of *Johnson's* [sic] Plays, (once of highest esteem) they have answer'd, truly, Because there are none now Living who can rightly Humour those Parts, for all who related to the Blackfriars (where they were Acted in perfection) are now Dead, and almost Forgotten<sup>2</sup>.

Il maturo Truman conferma la filiazione del Blackfriars, e celebra gli attori «morti e quasi dimenticati» ricostruendo la tradizione degli interpreti formati nella recitazione delle parti femminili. Un'enfasi non casuale perché, qualche pagina dopo, menzionerà l'apparizione delle donne-attrici.

*Truman* 'Tis very true, *Hart* and *Clun*, were bred up Boys at the Blackfriars; and acted Womens Parts, *Hart* was *Robinson's* Boy or Apprentice: He Acted the Duchess in the Tragedy of the *Cardinal*, which was the first part that gave him Reputation. *Cartwright* and *Wintershal* belonged to the private House in *Salisbury-Court*, *Burt* was a Boy first under *Shank* at the Blackfriars, then under *Beeston* at the Cockpit; and *Mohun*, and *Shatterel* were in the same Condition with him, at the last Place. There *Bart* used to play the principal Women's Parts, in particular *Clariana* in *Love's Cruelty*;

<sup>2</sup> *Ibidem*, pp. 2-3.

and at the same time *Mohun* Acted *Bellamente*, which Part he retained after Restoration<sup>3</sup>.

Nel racconto di Truman, Lowin, Taylor e Pollard, le figure dominanti dei King's men dopo la morte di Shakespeare e Burbage, rivivono dietro l'evocazione dei ruoli di Shakespeare, Jonson e Fletcher. Poi vengono ricordati nella milizia realista e nella clandestinità. Continuarono nelle guerre civili a servire il re, «their Master, tho' in a different, yet more honourable Capacity». Hanno dato vita al tempo di Cromwell al teatro clandestino. «Whatever they were before the Wars, they were, after, reduced to a necessitous Condition». Nella *Historia Histrionica* si legge una trama che s'interrompe. E un teatro che ricomincia, abitato da donne, da scenografie e macchine, arricchito e impoverito, trasformato e degenerato. Truman non ha visto Alleyn e Burbage, ne parla per sentito dire. E salda il sentito dire alla sua esperienza diretta fino a colmare il vuoto tra il presente e il passato.

Nel dialogo di Wright il senso del passato teatrale è il valore perduto delle vite degli attori e il riflesso della loro memoria affidato, nel libro, a un repertorio incerto e fragile di voci complementari e contraddittorie rispetto alla memoria dei libri, sovente contrarie alla direzione della storia politica e del costume. Il dialogo insinua la consapevolezza di una storia che non è come le altre.

La nuova storia ci insegna che i giacimenti documentali superano i confini degli archivi e le forme degli enunciati, che la forza persistente del ricordo si manifesta nelle infinite materialità dei residui o nella intermittente immaterialità dei racconti mitici. Coniugare al plurale i tempi della storia sembra diventato un obbligo che non assolve il discorso storico dalla sua tentazione primaria. Questa tentazione non è, oggi, la compattezza granitica, monistica del Tempo Storico e del suo racconto unitario, ma la presunzione dell'eshaustività, l'idea che l'intreccio dei livelli temporali sia riconducibile a una gerarchia definita, a una polifonia armoniosa, o alla pasticceria di innumerevoli e squisite erudizioni. A questo punto il ritorno dei morti è affiorato, con l'impressionante evidenza di un riscatto, come una visione necessaria, collocata al limite del discorso storico, su un confine che dà fuori dal tempo. Il viaggio nell'aldilà, sostrato delle proiezioni del sabba, è il racconto di tutti i racconti nelle congetture eura-

<sup>3</sup> *Ibidem*, p. 3.

siatiche di Ginzburg<sup>4</sup>. L'evocazione radicale ha investito il discorso storico e antropologico sul teatro. Individuando nella performance il luogo della memoria incorporata, della coesistenza di perpetuazione e sostituzione, Joseph Roach ha analizzato la rappresentazione della morte come performance culturale paradigmatica, situata nei meccanismi di autorappresentazione delle comunità umane, ma attuata e sollecitata anche nei meccanismi di relazione interculturale<sup>5</sup>. Con una intenzione provocatoria interna all'autocoscienza di una tradizione teatrale, il saggio di Kolankiewicz del 1999 su *Gli Avi. Il teatro della festa dei morti*, parzialmente tradotto in questo annale, ha saldato la vitalità e la forza genetica di un testo romantico, attraverso le generazioni del teatro in Polonia, con la persistenza di un rituale. Non si tratta solo dei riflessi storiografici di uno sguardo antropologico, ma della consapevolezza di un sostrato fattuale, che il senso del passato operante nel fare teatro offre al modo in cui le pratiche teatrali si traducono nei campi del sapere.

I meccanismi di trasmissione impliciti nel fare spettacolo rimandano ai meccanismi generali e ai livelli profondi della trasmissione di culture. Con ciò si contrae una sorta di nodo indissolubile tra memoria storica e memoria del teatro, nel senso che riemerge l'evidenza che lo storico, come l'attore, è un portatore di tradizioni. E che l'attore è uno specialista di tradizioni disperse, di eredità negate.

#### Baraccone

Entrambi, lo storico e l'attore, sono specialisti di tradizioni discontinue. La loro stessa professione è motivata dalla discontinuità che essi risarciscono e mostrano. La discontinuità, la zona d'ombra che esalta il valore della trasmissione, è il passaggio che coincide con il senso biologico e culturale della morte. Quando si parla di teatro e festa dei morti, si scioglie e si riallaccia il vincolo tra tempo storico, processi di trasmissione culturale e tempo del teatro.

Nel 1912 Mejerchol'd scrive un testo di prosa teorica e poetica intitolato *Balagan, Il baraccone*. L'attore vi appare come l'abitatore degli strati profondi soggiacenti alla vita del teatro. La pagina è un

<sup>4</sup> C. Ginzburg, *Storia notturna. Una decifrazione del sabba*, Torino, Einaudi, 1989.

<sup>5</sup> J. Roach, *Cities of the Dead. Circum-Atlantic Performance*, New York, Columbia University Press, 1996.

eccellente esempio di traduzione visionaria della percezione, da un punto di vista pratico, dei ritmi epocali del teatro.

Che cosa è diventato oggi l'attore che parla delle meraviglie del suo regno? Ci sono attori di ieri i cui ritratti pallidi sembrano parlarci delle loro quinte, della loro ribalta, dei loro poeti preferiti. Con passo leggero verrà colui che attendiamo. Due specchi che si fronteggiano, e da una parte e dall'altra delle candele, come nella notte dell'Epifania, creeranno un corridoio senza fine e le loro cornici dorate definiranno la successione di molte epoche teatrali. E sappiamo già che il promesso arriverà, superando soglia dopo soglia ogni sezione del corridoio di riflessi, portando su di lui il segno di ognuna di queste epoche. Ormai l'antico si rifletterà nel nuovo in un modo nuovo, quando verrà il nuovo attore tanto atteso.

Prima ancora di aver varcato la soglia sacra, colui che viene dal paese delle meraviglie è pervaso di una fede solida: sa che ogni opera d'arte comporta, attraverso la personalità del suo creatore, visioni dimenticate di un passato lontano, di cui ha potuto soltanto sfiorare i segreti, e del quale gli uomini concepiscono la realtà non secondo i libri, ma secondo le parole e i gesti di colui che sembra risuscitato dai morti.

Che c'è di strano nel fatto che il creatore contemporaneo ci dia sovente l'impressione di essere già vissuto una volta, sulle piazze di Napoli alla fine del Rinascimento, intorno al Globe Theatre all'epoca dell'*old merry England*, in un ridotto veneziano o in un teatro della fiera del Faubourg Saint-Germain? Prima ancora di aver varcato la soglia sacra, il nuovo attore sa già che dalla sua maestria tecnica dovrà nascere un'opera in cui la sua personalità si manifesterà attraverso una maschera che dissimula in lui i tratti di un'altra maschera che altri, in altre circostanze, hanno già visto.

È per questa ragione che l'attore, così ostinatamente, aspira a tuffarsi nello studio delle tecniche favolose delle epoche in cui il teatro era teatrale<sup>6</sup>.

La sapienza tecnica dell'attore non è spiegata come il risultato di una trasmissione lineare, ma si esprime nella parabola di un ridestarsi, di un'eredità nascosta, nell'evocazione di oggetti efficaci (il passaggio della maschera). La memoria pratica dell'attore si rappresenta come risveglio dalla morte, e come passaggio di residui dissepoliti. La possibilità di recupero delle tecniche efficaci è paragonata al ritorno dei morti.

L'idea del ritorno rituale dei morti, che annoda l'efficacia e la tragicità della trasmissione nelle comunità umane, e che sembra ac-

<sup>6</sup> Citiamo traducendo dalla trad. fr. di V. Mejerchol'd, *Ecrits sur le théâtre. I. 1891-1917*, Lausanne, La Cité-L'Age d'Homme, 1973, pp. 246-7.

comunare memoria del teatro e memoria delle culture, è anche il limite dove si manifesta la loro incongruenza, e la crisi del rapporto tra memoria storica e memoria del teatro. Nello scambio di lettere e riflessioni sulla *comédie improvisée*, intercorso tra Copeau, Jouvet e Dullin nel 1916, è leggibile l'oscillazione tra l'esperienza pratica di uno stato originario e la profondità di memorie che affiorano dall'erudizione alla definizione culturale dell'attore<sup>7</sup>, oscillazione riferibile al permanente contrasto tra percorsi dell'eredità sommersa e desiderio della tabula rasa che muove la ricerca dei fondamenti nel primo Novecento. Nelle pagine di Mejerchol'd l'attore emerge come soggetto e nello stesso tempo materia di una conoscenza del passato che non passa attraverso i libri, ma attraverso «le parole e i gesti di colui che sembra risuscitato dai morti». Anche nella divertita diffidenza di Copeau per l'entusiasmo delle ricognizioni libresche di Jouvet emerge un punto di interesse metodologico: l'idea che la conoscenza attiva del teatro del passato, intesa come ricerca delle tradizioni operanti, metta in gioco la qualità del sapere teatrale come forma non-storica di conoscenza del passato. Altra è questa memoria, perché altri ne sono i fini e i mezzi. Ma dove si plasmano identità, dove si condividono segni fondamentali, conoscenza del teatro e conoscenza delle società umane scoprono il terreno della discontinuità e dell'intermittenza e lo rappresentano nell'aura della morte. Riecheggiando e moltiplicando quei riti, si accostano i simboli delle rispettive procedure. In quella sponda l'attore rappresenta i livelli impersonali della sua memoria pratica, lo storico rappresenta il limite vitale della sua ricerca.

#### *Attori, morti, centauri*

Il tempo del teatro richiede una scienza dell'anacronismo. In questo scarto il teatro funziona come una cultura, che non è la cultura del suo tempo e del suo contesto.

Si legge nei vecchi libri che, tale essendo la società, tale doveva essere il teatro [...]. Ma una società così univocamente integratrice non è mai esistita. Inoltre l'attore, come essere sociale, era tenuto anzitutto a sorprendere dall'esterno la sensibilità collettiva. La storia del teatro è lì a dimostrare che

<sup>7</sup> J. Copeau, *Registres III. Les Registres du Vieux Colombier*. I, Paris, Gallimard, 1979, pp. 323-348.

le comunità degli attori – le compagnie della microsocietà teatrale – hanno sempre cercato di “affrancarsi” socialmente per poter stabilire un rapporto sorprendente con le società civili [...]. La personalità di un attore artista non è deducibile. Per affascinare il pubblico, gli attori tendono a valorizzare le simultaneità, gli accavallamenti, le compresenze di sensibilità. Essi interagiscono col movimento delle sensibilità collettive, e non con i ruoli e con le visioni sociali rigide<sup>8</sup>.

Abitando l'anacronismo, l'uomo di teatro elabora procedure di invenzione e conservazione, plasma la sua identità transculturale, l'estraneità dei suoi modi di trasmissione agli strati superficiali del comunicare nelle società contemporanee. In questi moventi di estraneità attraversa il terreno estremo rivelato dagli antropologi agli storici.

Georges Dumézil, nel suo libro giovanile sulla diffusione indoeuropea della figura del centauro e dei relativi travestimenti rituali animaleschi, cercando i significati di quelle apparizioni, aveva osservato la trasferibilità e la polivalenza dei clamori e dei mascheramenti delle compagnie giovanili, liberandoli dall'associazione ai miti dei passaggi stagionali e delle celebrazioni propiziatorie, individuando un repertorio di figurazioni viventi che definivano la trasformazione dell'aspetto umano nel tempo della festa.

D'une date ancienne sinon dès le début, les masques de Noël, des Rois, de la Chandeleur, de Carnaval, ont été, tout au même temps, plusieurs choses. [...] Figures du temps ou changement d'année, démons de toutes sortes profitant de l'occasion pour s'approcher des hommes, âmes des morts hantant les vivants et voulant revivre, telles sont les trois principales catégories des représentations mythiques qui, sans souci de logique, ni même d'équilibre, expliquent concurremment la procession des masques à la fin de l'hiver et, lorsque c'est là une «date» différente, à la fin de l'année. [...] Notre conception des centaures comme monstres masques de fin d'hiver rend compte aussi de deux autres singularités de ces êtres: la multiplicité de leurs formes animales; l'ambiguïté de leur caractère tantôt favorable, tantôt funeste<sup>9</sup>.

I duttili stampi rituali di Dumézil, le maschere studiate da Meuli e i combattimenti notturni di Ginzburg esprimono significati molteplici e contraddittori, ma soprattutto catturano la consistenza dei ri-

<sup>8</sup> C. Meldolesi, *L'attore, le sue fonti e i suoi orizzonti*, in «Teatro e Storia», 7, IV (1989), pp. 199-214, p. 211.

<sup>9</sup> G. Dumézil, *Le problème des centaures*, Paris, Annales du Musée Guimet, 1924, pp. 36, 48, 174.

corsi. Il rapporto tra categorie simboliche ed esperienza del concreto, che in *Storia notturna* di Ginzburg si rappresenta nel viaggio nell'aldilà, racchiude i significati opposti della morte e della rigenerazione. Le apparenze della morte nella vita rimandano, a chi studia gli usi delle comunità umane, l'immagine simbolica dei suoi procedimenti e dei suoi viaggi nel tempo e contro il tempo. I riti di morte non interpretano il senso dell'origine delle cose, ma toccano e rappresentano i lampi retrospettivi del conoscere. In quella festa inseguita dal sapere, si rivela anche la persistenza dei repertori che diventano fonti della vita teatrale, materiale della relazione vitale del teatrante con il passato e il residuo. L'idea della festa dei morti, dei suoi ritorni e della sua potenza, oltre il suo fragile impiego eziologico, designa la metafora inevitabile della nostra consapevolezza dei tempi del teatro, della fondamentale asincronia che li governa.

Giorgio Agamben ha spiegato, in *Quel che resta di Auschwitz*<sup>10</sup>, il paradosso che investe la vittima del genocidio del ruolo di unico testimone «integrale». Solo i morti, e le intollerabili, innominabili presenze dei *musulmani*, dei non-vivi del *Lager*, parlano e denunciano l'impotenza dell'archivio e del racconto. Il morto stesso è il testimone estremo, l'essenza desiderata e temuta che scatena nelle sue apparizioni la persistenza del non detto e del non identificabile. La figura del suo ritorno è, nella storiografia, il manifestarsi dei limiti dell'armonia cronologica, il segno del fare storia come ricerca di obiezioni, e come spirito del ridestarsi. Il mestiere del teatro esplora in quella regione il rigenerarsi dell'estraneità e dell'efficacia, oltre i libri, nonostante il tempo. Nel linguaggio simbolista di un'esperienza fondatrice, si muove il baraccone funebre e radioso di Mejerchol'd. In quella postazione ultima è possibile meditare sulle movenze e le direzioni del teatro nel tempo.

Di questo, della perdita e della ricomparsa, della resistenza come trasformazione, delle rivoluzioni come oblio, discorrono, nella *Historia Histrionica*, i dialoganti londinesi del 1699.

<sup>10</sup> G. Agamben, *Quel che resta di Auschwitz. L'archivio e il testimone*, Torino, Bollati Boringhieri, 1998.

Mara Nerbano  
«FUNUS IN PERUSIO».  
ARTE, DRAMMATURGIA E DEVOZIONI  
IN TEMPO DI PESTE

*Drammaturgia e arti figurative nel teatro dei disciplinati: percorsi storiografici*

L'idea dell'esistenza di un'intima relazione tra l'antico teatro religioso in volgare e la coeva produzione iconografica ha goduto di un notevole successo storiografico. Tuttavia, come Eugenio Battisti poteva notare ancora nel 1981, nell'ambito della cultura italiana questo argomento è stato trattato con un approccio metodologico discutibile, adottando una prospettiva testocentrica e utilizzando impropriamente le testimonianze pittoriche come documenti sulla vita materiale dello spettacolo: operazione fuorviante a causa della disomogeneità dei due linguaggi, e che comporta il rischio di gravi travisamenti nel caso di un uso anche involontario di riferimenti figurativi non pertinenti<sup>1</sup>. L'esempio più tipico di questo genere d'impostazione, quello che meglio ne illustra i limiti e le forzature, è il saggio di Virginia Galante Garrone del 1935, fondato sul presupposto di uno sviluppo delle arti sceniche parallelo e corrispondente a quello delle arti figurative<sup>2</sup>. In ogni modo, anche senza tener conto di contributi più settoriali come quelli dell'orvietano Pericle Perali<sup>3</sup> e dell'assiano Arnaldo Fortini<sup>4</sup> sul repertorio drammatico delle rispettive città, un analogo concetto di fondo può essere rintracciato in maniera più o meno esplicita nei 'classici' sul teatro delle origini: dall'opera di Vin-

<sup>1</sup> E. Battisti, *Arti figurative e teatro durante il Medioevo e l'Umanesimo*, in «Quaderni di Teatro», IV (1981), 14, pp. 9-17.

<sup>2</sup> V. Galante Garrone, *L'apparato scenico del dramma sacro in Italia*, Torino, 1935.

<sup>3</sup> P. Perali, *Scenotecnica medievale nelle sacre rappresentazioni del Natale*, in «Illustrazione Vaticana», V (1934), pp. 1055-1060.

<sup>4</sup> A. Fortini, *La lauda in Assisi e le origini del teatro italiano*, Assisi, 1962.