

Ferdinando Taviani

TRE NOTE

Che la musica, ad esempio, abbia contribuito a determinare la forma drammatica moderna è assai meno importante del contesto in cui questo poté avvenire: una rosa di menti collettive, sistemi di tumultuosi legami che svolsero nel loro insieme processi che non potremmo non chiamare mentali.

Queste note sono, così, un invito e un tentativo: tentano alcuni punti prematuri e propongono di pensare ad una fenomenologia della "mente teatrale" come strumento storiografico per comprendere alcune dinamiche del teatro moderno, specialmente le nascoste e più efficaci, e fors'anche come ricettacolo di "teorie" non espresse, ma capaci di ispirare l'azione.

Preparandomi ad un lavoro sintetico sul teatro europeo del Seicento (un lavoro che mi illudevo di condurre a termine in breve tempo) mi diedi fra le altre cose il compito di leggere velocemente e alla rinfusa drammi, scenari, libri confezionati da attori, libretti, scegliendo fra le opere legate al mondo dei teatri commerciali, ma passando senz'ordine dall'Inghilterra elisabettiana alla Spagna del Siglo de Oro, dalla Francia di Enrico IV e Luigi XIII all'Italia musicale e del teatro così detto «all'improvviso». L'esercizio, infatti, mirava a privilegiare quel che c'era di comune fra le prime imprese teatrali europee, mettendo per il momento in secondo piano altre essenziali ripartizioni della materia, a cominciare da quella per culture regionali e nazionali. Emergeva innanzi tutto la sostanziale analogia fra maniere di sceneggiare che viste a sé stanti, ciascuna nel chiuso del proprio Paese, sembrerebbero caratterizzarsi soltanto per il loro *non essere classiciste*, trovando risalto nella sfasatura o nell'opposizione con gli ambienti accademici e d'alta cultura, ma che osservate nella loro diffusione europea espongono più un loro originale sistema di regole che non il rifiuto di regole altrui. È un modo di trattare la fabula, di intrecciare

le azioni, che la critica venera quand'è di Shakespeare o Calderón, ma poi pigramente riconnette alle tradizioni spettacolari medioevali e ai modi «popolari». La fonte di quella sostanziale analogia sarebbe, ai suoi occhi, una comune situazione sregolata, come se l'operazione drammaturgica fosse lasciata a se stessa e venisse giù seguendo l'ordine della materia, senz'essere soggetta ad esigenze d'ordine superiore. Così si perde proprio la ricchezza del suo ordine. Alcuni punti, infatti, sono subito evidenti: 1) Il nuovo modo di sceneggiare, quello legato ai nuovi teatri commerciali, non è basato sulla libertà, per esempio, di saltare nel tempo e nello spazio, mettendo uno dopo l'altro i momenti della fabula: è presto basato sul freno di un'arte complessa e raffinata, che oggi chiameremmo arte e tecnica del montaggio. In particolare, non infrange la regola delle unità di tempo luogo azione: afferma, semmai, l'altra regola della doverosa molteplicità di tempi luoghi azioni. Serra il dramma, in compenso, in un'unità di tipo diverso, tenendo conto sia della successione dei momenti che della sovrapposizione dei livelli: azioni organizzate come simultanee su piani diversi; sistemi di consonanze e corrispondenze; legami fra immagini, oggetti, situazioni non stretti dall'intreccio — dal loro significato nella storia — ma da qualcosa che potremmo chiamare «rima drammaturgica», un'eco che funziona indipendentemente dallo sviluppo dell'azione e l'abbellisce e la compatta. 2) Riconnettere questo modo di sceneggiare alla maniera medioevale o «popolare», agli spettacoli delle feste cittadine, ai testi dei «misteri» o delle «sacre rappresentazioni» è proprio una sciocchezza: basta fare i confronti. È facile riconoscere le origini dell'equivoco in due diverse ma coincidenti manie ordinatrici: quella classicista da una parte, quella scolastica dall'altra. Quest'ultima spaccia spesso la storia del teatro come un campo bene esplorato ed inventa nessi — che stan solo sulla carta — fra forme astratte cronologicamente giustapposte per i manuali. Per sua elezione, poi, la mania di allineamento la trascina fino ad accreditare manuali e trattati come rappresentazioni della storia degli spettacoli e conclude anch'essa con il confrontare tutto con Aristotele. Crede e fa credere che la forma più diffusa di dramma sia, dal Rinascimento al Romanticismo, quella classicista. 3) Il modo di sceneggiare che caratterizza i drammi dei diversi teatri professionali europei compare supergiù negli stessi anni e raggiunge velocemente un alto grado di raffinatezza, come se avesse alle spalle un lungo sapere, una tradizio-

ne. Ma quale? Non la tradizione della drammaturgia classica o classicista (neppure come modello contro cui andare). Non i modi di montare le azioni nella tradizione novellistica, nei romanzi, nei poemi. Non le tecniche di montaggio dello stile oratorio, né quelle usate dagli storiografi. In piccola parte, forse, quelle del racconto per immagini nei cicli d'affreschi o nelle successioni di eventi rappresentate con la simultaneità di un'unica prospettiva: ma si tratta, al limite, di analogie di concezione generale, che svaniscono appena si passa ai problemi concreti di composizione. Nei casi più arditi di montaggio epico — si pensi alle *Metamorfosi*, alla *Farsaglia*, all'*Orlando Furioso*, all'*Adone* — vi sono, invece, analogie di dettaglio che possono fornire buoni esempi da imitare, ma non criteri-guida generali. La *contaminatio* ovviamente non ha nulla a che vedere con il nostro argomento, e quasi nulla l'intreccio a due piani — signorile e servile — delle commedie cinquecentesche di stampo «senese». In compenso, i professionisti del teatro sembrano possedere così bene i criteri della loro «tradizione» drammaturgica che li applicano anche al modo di montare editorialmente i loro libri di poesie, di lettere, di tragedie e commedie, di «ragionamenti» e — nell'unico caso a stampa — di scenari. Questo accade soprattutto con gli italiani. 4) I criteri dell'arte del montaggio drammatico che vediamo già elaborati negli ultimi decenni del XVI secolo aprono una larga tradizione all'interno della quale i trionfi della drammaturgia classicista sono solo un episodio importantissimo ma limitato. È una tradizione che anche nel periodo in cui viene estromessa dal teatro colto concerne la maggior parte del teatro musicale e di quello ad alto consumo, fino a che, fra XVIII e XIX secolo, riconquista i vertici più rispettati e fonda, cent'anni dopo, le drammaturgie dello spettacolo cinematografico. [Questi salti di tempo e di specie — lo so — sono per alcuni estremamente fastidiosi, tanto da sembrare forzature od errori, ma sono necessari se ci si vuole impraticare con una pratica quasi priva di teoria. Poiché bisogna in qualche modo farne esperienza — o non c'è altro modo di capirla — e poiché tale «esperienza» non può che essere l'equivalente figurato d'una vera esperienza pratica, è molto utile passare e ripassare mentalmente attraverso ciò che è confrontabile in organismi artistici nel loro complesso incontrfrontabili. Sono possibili oggetto di confronto, nel nostro caso, solo i principi elementari del dramma cinematografico, non certo, per esempio, flashback e flashforward, che sono semmai dell'epica; e non il mon-

taggio degli sguardi che organizza tutto il tessuto della realtà rappresentata, che si confronta anch'esso bene con l'epica e lega Griffith, poniamo, più a Dickens che a Shakespeare. I principi elementari del film come intreccio d'azione sono però, in genere, quelli inventati da uomini come Lope de Vega, Shakespeare o Flaminio Scala, o meglio: inventati all'interno delle loro compagnie. Fissare bene l'attenzione su queste distinzioni di strati e su queste somiglianze può condurci, più d'ogni teorizzazione o d'ogni modello, a famigliarizzarci con la complessità di procedimenti che paiono «semplici», «liberi», «naturali» solo agli occhi di chi ancor oggi crede che la cura e l'artificio compositivo si insedino soprattutto nel livello della dicitura e della coerenza dei personaggi]. Torniamo alla larga tradizione drammaturgica: è probabilmente nel XIX secolo, quando dilaga di nuovo in ogni ordine di teatro e — sotto forma di «libertà dal classicismo» — anche nella mentalità teatrale colta, che essa comincia ad influenzare la tecnica del romanzo, iniziando un processo di trasformazione delle tecniche della sceneggiatura in tecniche del racconto che la più recente applicazione del montaggio cinematografico al montaggio letterario potenzia ma non inventa. 5) Si tratta, come si diceva, di pratiche quasi completamente sprovviste di teoria. Non perché incoscienti, ma perché coscienti, innanzi tutto, d'una loro inferiorità: del fatto, cioè, di non potersi proiettare sul reticolo già formato delle teorie drammaturgiche senza cadere nel vuoto. Coloro che nel XVII secolo, componendo il teatro buono per le compagnie, reagiscono alle accuse di incultura non si giustificano, ma si scusano. Non contrappongono principi a principi, ma — al massimo — ambienti ad ambienti, evocando, in genere, la necessità dei compromessi e la difficoltà di piacere ad un pubblico promiscuo. Più tardi — si pensi ai drammaturghi del teatro in musica — l'infedeltà alla non remunerativa vera perfezione dell'arte verrà scusata in nome di «abusi» ormai consolidati e la legge dell'uso chiederà indulgenza per il mancato uso delle leggi. Per una *giustificazione* vera, teorica, di quegli usi, di quelle pratiche (di quegli «abusi») bisognerà attendere [ancora un salto fastidioso, ma è l'ultimo] gli scritti di Ejzenštejn sul montaggio.

Questi cinque punti conducevano tutti a due parole: Musica e Commercio.

Per farsi un'idea di quel che era successo nella drammaturgia delle imprese teatrali fra gli ultimi decenni del Cinquecento ed i primi

del Seicento, mi sembrava necessario pensare ad almeno tre diversi processi che rimandavano, sì, al concetto di professionismo teatrale, ma sviluppandolo oltre i limiti abituali. Erano: una reincarnazione della forma mentis musicale; un mutamento di stato dei paradigmi drammaturgici; un processo stocastico in grado di trasformare le regole del commercio in regole per la ricerca sperimentale.

Quest'ultimo processo di tiro al bersaglio e di sfruttamento della casualità è il più appariscente: quando si dice commercio di spettacoli, infatti, non si deve pensare solo alla specializzazione, alla dimensione di mestiere che obbliga a fare i conti con i gusti del pubblico (o meglio: con la diversità dei pubblici); non bisogna, insomma, associare la qualità "commerciale" al solo doppio senso di "maggiormente condizionata" e "più pratica". Occorre pensare al rischio, all'eliminazione dei più lenti e dei meno belli. Nei casi vincenti, la frequenza degli spettacoli, le innumerevoli risposte del pubblico — i successi e gli insuccessi — trasformano il complesso attori-spettatori in un sistema che funziona per prove ed errori e può velocemente selezionare e incamerare i materiali e i procedimenti che han meglio raggiunto il bersaglio. Tutto ciò sembra ovvio se ci si accomoda nei concetti di "esperienza" e di "conoscenza del mestiere". Ma che tipo di esperienza? Quale particolare conoscenza del mestiere? Certo è, per esempio, che sono esperienze e conoscenze del mestiere assai diverse da quelle di una forma di apprendistato o di iniziazione sottratta al magistero del caso, fatta di difficoltà graduali, con una chiara indicazione dei diversi ordini di importanza. L'ordine che si sviluppa nel sistema attori-spettatori è circolare e complesso: gli spettatori fanno "passare" alcune cose ed altre no, rinforzando certe scelte dei comici ed annullandone altre. Ma nello stesso tempo si assuefanno: operano una distinzione di fatto fra ciò che amano (o accettano) ripetuto, e ciò che invece risulta insipido quand'è rivisto. Si fissano materiali riutilizzabili «di sicuro successo» e si fonda anche qualcosa di più: una sapienza pragmatica, un livello del mestiere che agisce con la cognizione (pratica) non solo delle robe utili, ma delle cause. Basta guardare da vicino cosa succede concretamente in quei casi in cui il «già visto» non può essere ripetuto dall'attore (la situazione in cui egli è costretto a recitare frequentemente davanti a spettatori che hanno imparato a conoscerlo). Quando gli spettatori rifiutano la «trovata» già sperimentata, l'attore, ovviamente, deve cambiare. Ma fra i diversi

modi di cambiare uno ve n'è facilissimo ed antieconomico: gettar via tutto l'usato; un altro, il più difficile, è il più economico: non gettar via, cercar di *ripetere senza che si veda*. Chi fa un teatro sporadico (l'attore in Corte, lo sperimentatore accademico, come oggi l'attore d'uno o due spettacoli l'anno) da un lato è meno costretto a cambiare perché è meno frequentemente sottoposto a giudizio, dall'altro ha più tempo per gettar via e rifare da capo. Ma l'attore del teatro frequente non può. È spinto, dunque, a cercare di ripetere, di imitare senza che nessuno se ne accorga. Perviene, così, a scoprire dentro la «trovata» il suo criterio, dentro il lazzo ciò che lo vivifica e lo fa ogni volta nuovo. O permette di inventarne di nuovi. Questa conoscenza interna dà agio all'attore di *ripetersi senza ripetere*. Il sistema attori-spettatori, insomma, non provvede solo a selezionare e ad incamerare, ma anche a distinguere ciò che è semplice bagaglio professionale da ciò che è il segreto della professione, la base della strategia per l'invenzione. Insegna cose, ma *insegna anche ad imparare*. La versione più trasparente di questo sistema circolare di stimoli e risposte è quella in cui la risposta è una risata collettiva. Quando il sistema attori-spettatori agisce nell'orizzonte della comicità, il funzionamento è veloce, la comprensione delle «risposte» facile, il controllo immediato: si vede subito ciò che funziona o non funziona, e si può persino misurare *quanto* funzioni, graduando chiaramente il successo. Lo spettacolo-che-faridere costituiva la porzione quantitativamente più importante del lavoro delle compagnie professionistiche, di quelle elisabettiane non meno di quelle italiane, delle spagnole come delle francesi. È anche la più importante matrice del loro sapere professionale? È quanto Cesare Molinari sostiene con buoni argomenti per le compagnie italiane. Comunque, ciò che avviene nel sistema di controllo stimolo-risata avviene anche con le risposte del pubblico (o degli spettatori: qui forse è più appropriato il secondo termine) a stimoli non comici. La risposta è meno esplicita ed immediata, ma non è detto che sia meno influente. Non si singhiozza come si ride. Né ci si emoziona o ci si interessa a voce alta. Ma lo spettatore emozionato o coinvolto fa quasi sempre pervenire un segnale all'attore, durante o dopo lo spettacolo. Quanto si è appena detto non vale solo per la drammaturgia, riguarda — è vero — tutte le componenti del lavoro teatrale, dalla recitazione allo spazio scenico. Ma a noi interessa che non riguardi la drammaturgia *meno* di ogni altra componente del lavoro teatrale. Anche

perché, se ciò che resta scritto conserva traccia d'un pensiero in azione, di un sapere raffinato e complesso, è lecito figurarsi che qualcosa di simile accadesse anche ai livelli che scompaiono, nell'uso degli spazi, nella presenza fisica degli attori. Riassumendo: in quel particolare periodo storico, fra la fine del Cinquecento e i primi decenni del Seicento, sullo sfondo di molti mali e di molte violenze, i piccoli gruppi di professionisti dello spettacolo fioriscono in vere e proprie imprese commerciali e la condizione commerciale (come in genere avviene con i commerci in statu nascenti) s'identifica con la foga sperimentale. Ciò vuol dire che si attua la principale condizione per un processo creativo: l'equilibrio dinamico fra casualità e controllo del processo. Se è vero che senza il casuale non possono emergere cose nuove, è anche vero che nel teatro è particolarmente difficile proteggere — checché se ne pensi — il benedetto intervento del caso, del non-programmato. Questo lavoro, infatti, funziona in collaborazione, e quindi richiede un certo accordo organizzato. Le compagnie professionistiche coniugarono un alto grado di autonomia dei loro singoli componenti con un forte meccanismo di controllo tramite le risposte successo-insuccesso, molto spesso imprevedibili: fu così che si realizzò un sistema capace di collaborare con il caso. Tutto ciò aiuta a capire come in breve tempo si siano precisate complesse strategie di composizione drammatica: l'intensità degli scambi, la tumultuosità dei tentativi e la velocità nello scartare gli errori possono infatti supplire alla maturazione nel tempo di un'esperienza. Si creano, dunque, dei serbatoi di materiali drammatici e si precisano delle linee di condotta: un sapere di primo ed uno di secondo grado. Si mettono a punto, in altre parole, strumenti di lavoro che sono molto simili a quelli messi a punto dai trattati di retorica e di composizione. Ma si arriva ad un risultato simile per una via affatto dissimile. Da qui una domanda storiograficamente non irrilevante: non è detto che l'analogia fra sapere retorico e sapere professionistico teatrale implichi omologia. Non è detto che ci siano forma mentis ed origini comuni. Anzi: probabilmente è proprio la differente origine a spiegare perché — malgrado gli esiti in molti casi simili, malgrado procedimenti che rispondono a criteri generali non lontani, e malgrado il fatto che i drammaturghi fossero sempre esperti anche nella retorica di scuola — fra questa e il sapere uscito dall'interno delle compagnie ci sia stata quasi soltanto incomprendimento.

In un caso, che sembra essere un salto mortale della retorica, i serbatoi di materiali per la scena mutano di stato e si mettono a raccontare. La linea di condotta basata sull'economicità (il principio secondo cui per adempiere alle diverse esigenze dell'intreccio è bene non introdurre troppi elementi nuovi senza aver prima esplorato e sfruttato gli sviluppi e le trasformazioni possibili di personaggi, ambienti, oggetti già introdotti) può investire la stessa attività ideativa e dettare un sistema di composizione che ha un seme puramente formale. Mette fra parentesi il lavoro sul senso, ma è particolarmente veloce: consiste nel trasporre una catena di soluzioni drammaturgiche dall'asse paradigmatico all'asse sintagmatico. Un possibile paradigma drammaturgico raccoglie, per esempio, diversi duetti amorosi, oppure (gli esempi sono volutamente di piani eterogenei) diversi modi di utilizzare una lettera; o diversi rapporti padre-figlio; o situazioni che chiedono vendetta; o azioni d'un vecchio geloso... Se le diverse possibilità entro le quali si può scegliere si trasformano invece in momenti successivi di una stessa storia o di storie intrecciate, esse costruiscono con i loro diversi possibili montaggi altrettante matrici in grado di fabbricare il senso di differenti favole o di differenti episodi. Molte opere legate alle prime generazioni del teatro commerciale europeo — e molte altre — denunciano alla base un procedimento siffatto. Ancora una volta, la forza benefica del caso è sollecitata e controllata. Lo schema che organizza il significante regala, così, un significato, la struttura di una storia. Riconosciamo qui i principi dell'improvvisazione, cioè della composizione veloce o del comporre eseguendo. L'improvvisazione non è una pratica teatrale italiana: caratterizza, in un modo o nell'altro, l'intera produzione europea. D'altro canto, è pratica d'improvvisazione anche la composizione scritta veloce o velocissima (come in innumerevoli casi e in quello proverbiale di Lope de Vega). Se l'esempio ci interessa è soprattutto perché mostra i varchi tra pratiche contigue. Pratiche ed esperienze diverse si concatenano non solo quando c'è imitazione o "influenza", ma anche per osmosi. Quando le stesse persone si impratichiscono in diverse direzioni (provano l'efficacia della loro presenza fisica; trovano dettagli per sviluppare ed arricchire le loro parti in commedia; cantano, danzano, compongono musica; si studiano di trovare storie interessanti e di potenziarle con variazioni e complicazioni) è normale che il modo di pensare e d'agire che regola un campo d'azione trabocchi in altri campi.

Possono esserci, così, risultati improvvisi o maturi in breve tempo, quasi che l'esperienza tragga energia ed efficacia — invece che da un lungo tirocinio — dal dislivello fra i diversi campi.

Qualcuno domanderà: stiamo forse ripercorrendo la parafrasi di un antico trattato? È il riassunto di proutari tecnici in uso nelle compagnie? La sintesi di testimonianze dirette? Altrimenti, quale base documentaria regge il discorso? Una base congetturale. Ma non labile per questo. Se dall'analisi dei risultati non si potessero congetturare su buone basi le azioni e le relazioni che li han fatti, gran parte della storiografia si perderebbe. In questo senso, forse, la storia del teatro è spesso più vicina all'archeologia che ad altre storie. E così come dalla fama degli attori scomparsi si può sapere l'esistenza d'una sapienza scenica di cui s'hanno forse poche o punte notizie, anche dalla novità dei drammi buoni per le compagnie sarà lecito far derivare la notizia d'un sapere nuovo del teatro. E se quest'ultimo non si esprime per teorie, e non diviene *scientia*, sarà lecito interrogarsi sul suo contesto («chi ne fu l'autore?»), ma non presumerlo inesistente o d'esistenza debolmente provata. Occorre, infatti, guardarsi da quell'errore per cui — quando mancano all'appuntamento i documenti del genere abitualmente atteso — ci figuriamo l'assenza di ciò che avrebbero dovuto documentarci. Chi fu, dunque, l'autore di quel nuovo sapere teatrale? Chi pensò e disse cosa fare? Si potrebbe rispondere: «Che importa chi l'ha detto? L'importante è che si è fatto». Non «che *qualcuno l'ha fatto*», ma proprio «che *si è fatto*». La concatenazione circolare di cause ed effetti che dà al commercio teatrale in statu nascenti le caratteristiche di un processo a) di sperimentazione; b) d'apprendimento, e c) d'apprendimento ad apprendere; l'osmosi fra pratiche contigue cui accennavamo e su cui proprio ora torneremo, indicano che non c'è un autore o che il *vero autore è una storia*. Non c'è un progetto, un modello culturale, un contesto fermo di conoscenze e reciproche influenze, ma un divenire, l'addensarsi di legami fra persone, pratiche, specializzazioni diverse. Tutto questo non somma sapere. Né li potenza. Imprecisione per imprecisione è meglio dire che *li ripensa*. Se per vederlo si blocca il tumulto e si cerca di capire quale sia la struttura che connette elementi tanto disparati, tale struttura è già svanita. Essa, infatti, è in movimento. Sono storie, appunto.

Mi è sembrato che attraverso quest'ottica fosse possibile non solo intensificare il gioco degli interrogativi [che è uno dei compiti che dan-

no senso al nostro lavoro], ma anche spiegare in maniera accettabile quel che avvenne nel teatro europeo nei decenni a cavallo fra Cinque e Seicento. O meglio (dal momento che nel contesto storiografico «spiegare» è sempre una metafora pericolosa): mi è sembrato che fosse la via migliore per esplorare il passato attraverso un racconto insieme verosimile, coerente ed aderente ai soli fatti storicamente accertati.

Parrebbe che le biblioteche del XVI secolo fossero prive di testi capaci di spiegare perché e come in un dramma fosse conveniente sviluppare più linee d'azione e queste dovessero poi alternarsi saltando, preferibilmente, nello spazio e nel tempo. Questa "necessità", benché traspaia dai fatti, non sembra spiegata a parole, al punto che siamo portati a vederla come una semplice mancanza d'obbedienza alle regole classiciste. Tanto meno sembra che sia spiegata e teorizzata la difficile tecnica che guidava il montaggio dei diversi fili dell'azione, al punto che siamo portati ad ignorarla. A volte (e non solo nei casi famosissimi shakespeariani) l'azione secondaria imita la principale ad un livello più basso. Ma altre volte la contraddice. Altre volte ancora le azioni partono indipendenti e solo ad un certo punto si incontrano e — quasi trascinate dal loro stesso impeto — cominciano ad intrecciarsi fino a confondersi. In altri casi, una presenza o una situazione invariata fa bordone all'azione principale che corre verso i suoi possibili finali. Oppure c'è un intreccio secondario che nella sua linea di sviluppo non ha rapporto con l'azione principale a cui si collega solo per coincidenze, per passi collaterali e quasi per caso. Molti dei fili secondari, infine, non sono "azioni", elementi della trama, ma corrispondenze d'ambienti, svolgimenti di temi basati sul ritorno di certe immagini, di certi tipi di relazione: quel che abbiamo chiamato "rime drammaturgiche". In realtà, esistevano però molti libri che spiegavano come organizzare tutto questo. Ed il contenuto di tali libri era distribuito nella buona educazione di quegli uomini di media cultura o di cultura universitaria che si dedicavano, accanto a compagni di diversa estrazione, alla professione scenica, o di quelle donne che — specialmente in Italia — arrivavano a far l'attrice con le abilità di "donne d'arte". Si tratta dei libri e della pedagogia musicale. La normale pratica contrappuntistica offriva i risultati di una plurisecolare tradizione in cui i problemi dell'incontro e della compresenza di più linee (d'azione) erano risolti in maniera variata ed efficace, fornendo un ampio ventaglio di scelte. La necessità del «contrappunto drammati-

co», a sua volta, era la risposta forse più semplice — data la contiguità forte delle conoscenze e delle pratiche musicali — al problema di vivificare l'azione, di abbellirla e tenerla in sospenso. E non c'è bisogno di forzare appena appena le parole e dire che un dramma può, sì, essere descritto come la "rappresentazione di un'azione", ma anche come una "narrazione polifonica". Si può dunque parlare di una musicalità drammaturgica? Oppure d'una cultura che traduceva punto per punto i ritrovati musicali in termini teatrali? Si può parlare per lo meno di trucchi del mestiere che facilitavano la composizione dei drammi facendo ricorso agli schemi più elementari della composizione polifonica? Non credo. Credo che sia meglio pensare ad un sapere tecnico che trasuda in territorio limitrofo. È proprio il carattere non programmatico di questo processo, l'assenza di proiezioni ideologiche, che ci interessa di più. È ricavabile dai fatti, dai risultati, ma non dai commenti, dai discorsi; non, insomma, da un'aperta coscienza di quei fatti. Non è un problema di intenzioni, ma di forma mentis. In che senso, però, si può dire che la problematica della drammaturgia è "limitrofa" alle conoscenze in campo musicale, ed in particolare alle tecniche contrappuntistiche? Limitrofa, anzi, non lo è affatto, se si pensa ai due diversi campi espressivi, alle loro tradizioni, alle loro gerarchie di valori. Se si pensa, appunto, in termini spaziali, di *campi*. Le cose cambiano, invece, se pensiamo a ciò che si concatena nel tempo, alla storia di gruppi concreti dediti al lavoro teatrale. I capofila del nuovo teatro europeo, gli scrittori legati alle compagnie, le attrici e gli attori colti che di esse erano capitani e punti di riferimento, coloro, insomma, a cui si deve il nuovo modo di sceneggiare, spesso sono grandi esperti di musica, compositori, cantanti, a volte addirittura famosi anche come virtuosi di quell'arte. Né è da pensare che questa fosse una particolarità italiana. La metamorfosi della forma mentis musicale in forma mentis drammaturgica non è prodotta da un'affinità fra le due forme espressive, da un'egemonia culturale di un'arte sull'altra, ma da un'unità di lavoro, da un travaglio artistico e commerciale in cui le due pratiche si trovavano assieme concatenate. Stretti nel giro di un'intensa professionalità, pressati dalla velocità del lavoro produttivo, i diversi saperi artistici si comportano nei loro mutui rapporti in maniera diversa da come si comportano nei vasti campi aperti della Cultura, dove possono vivere nella loro specificità e separatezza. Non è strano, invero, che il modo di pensare con-

trappuntistico guidasse le intelligenze di coloro le cui mani sceneggiavano un materiale drammaturgico spesso turbolento, frutto di apporti molteplici e contraddittori. Strano appare ai nostri occhi, quando invece di seguire ciò che si concatena, osserviamo diverse conoscenze (simultaneamente al lavoro) come esse appaiono in biblioteca, come se ciascuna di esse fosse un'esperienza separata. Superato l'inganno, la musica (come il commercio) mostra tutta la sua ovvia importanza per l'elaborazione di un nuovo sapere drammaturgico.

Probabilmente non è vero quel che spesso si dice, che ogni tecnica implica una metafisica. È vero, invece, che ogni tecnica si riflette in particolari ritmi (più che in particolari contenuti) del pensiero. Anzi, probabilmente è proprio a causa di questo loro riflettersi in danze mentali che le tecniche non si sposano incestuosamente con le ideologie e le metafisiche di cui son figlie.

Non sarebbe affatto proficuo chiamare "musicale" il contrappunto drammatico, o "struttura a canone" le trame a specchio shakespeariane. Così come non lo sarebbe chiamare "teatrale" il rapporto fra *dux* e *comes* nel contrappunto vero e proprio. Il nuovo modo di sceneggiare non è "musicale" proprio perché deriva da una forma mentis che attua in tutt'altro territorio gli atteggiamenti mentali assorbiti attraverso l'esperienza musicale.

La reincarnazione della forma mentis musicale; il mutamento di stato dei paradigmi drammaturgici; il processo stocastico che trasforma in regole per la ricerca e la sperimentazione le regole del commercio permettono di farsi un'idea di quel che avvenne nelle imprese teatrali fra gli ultimi decenni del Cinquecento ed i primi del Seicento. Rimandano, è vero, alla nozione di professionismo (nozione sempre più ambigua, nella storiografia teatrale), ma implicano più del semplice specializzarsi delle pratiche, più del passaggio dall'economia e dal contesto della festa ad un'economia e ad un contesto di mercato. Sono processi che assumono carattere "mentale", dove per "mente" non si intende l'intelligenza e la fantasia dell'uno o dell'altro creatore di teatro, ma il gioco degli stimoli e delle risposte che percorre l'intero sistema teatrale e produce nuove non progettate soluzioni artistiche. Se dicessimo che le "concepisce" diremmo qualcosa di molto più letteralmente giusto e insieme di molto più pericolosamente figurato.

Benché faccia la parte del leone nel consumare lo spazio di queste note, quanto precede non ne costituisce il soggetto. È invece un punto di partenza che cerca di trasformarsi in esempio. Il soggetto del discorso è la notizia di "mente teatrale" come strumento per la comprensione di alcuni aspetti della storia del teatro europeo. Piuttosto che tentare di definire questo nostro strumento in astratto, ho pensato fosse meglio riprodurre un percorso di avvicinamento e vederlo in azione, sia pur nella nebbia. Forse per evitare i molti equivoci a cui il termine italiano "mente" può dar luogo, data la sua vocazione all'alto, e per evitare gli agguati del «mentalismo» (che indica un atteggiamento esattamente opposto a quello che qui si cerca di praticare), sarebbe stato prudente usare la parola inglese *mind* ("theatrical mind"), che essendo più terra-terra ci avrebbe avvicinato meglio alla "mente teatrale". Ma può essere una cautela eccessiva. "Mente teatrale" non solo non significa "mentalità", ma forse si pone all'altro polo rispetto a "mentalità". Né ha nulla a che vedere con l'immagine di un centro ordinatore o di un'idea-madre. È piuttosto vicina al «teatro materiale» visto nella sua distanza dall'ideologia teatrale. Ma del primo sottolinea non tanto la separatezza, quanto l'interna integrazione e coerenza. Lo vede come un aggregato di parti interagenti e non solo come una porzione sociale (corpo separato o sub-cultura).

Quando, colpite, fra i tanti mali, dal fiorire delle grandi compagnie di spettacolo, le élites intellettuali dei diversi paesi europei (o piuttosto i quadri intermedi di quelle élites) cominciarono a protestare contro un fenomeno che contraddiceva l'ordine della morale e della buona cultura, coglievano un aspetto che non si sottolineerà mai abbastanza: quei teatri nascevano senza alcuno scopo, solo per necessità. Il puritano guardava con collera ed amarezza le barche che attraversavano il Tamigi, le carrozze e i pedoni che passavano il ponte per recarsi ai teatri sull'altra riva, e sapeva che là dentro, a pagamento, al chiuso, in una separazione malsana, si accendeva artificialmente e quasi quotidianamente il tempo allegro e lagrimoso della festa. A differenza d'ogni altra festa, queste non nascevano dal calendario, né dal bisogno e dal progetto d'un uomo o d'un ambiente. Non erano pro o contro qualcuno. Erano, diremmo oggi, «fuori dalla storia».

Lo spettacolo, prima ancora di rispondere alle esigenze o alle curiosità degli spettatori, era necessario — come oggetto di scambio e di guadagno — per un aggregato di transfughi più o meno dignitosi. E quest'aggregato trasformava in varietà artistica le differenze interne e le disomogeneità delle sue diverse componenti. Era proprio qui la sua forza: poteva dire tutto a tutti perché non s'era aggregato per dire. Quell'apparente e superficiale disordine era, pensiamo, un ordine più profondo. Ma di che tipo? Opposto alla razionalità del progettare, del mondo geometrico e prospettico. Prossimo, invece, alle ragioni del divenire organico. Era interazione fra le parti, attivata dalle differenze, dal caso, dall'intreccio di interessi particolari, dal miscuglio (scellerato per i più) di denaro e poesia. Un "ordine", forse. Ma senza alcuna mappa per capirlo. Un sistema autoregolantesi per prove ed errori, che inventa l'arte senza che nessuna testa creatrice trascenda il processo, ne dia conto e gli dia forma dall'esterno. L'amezza del puritano non è poi tanto lontana dall'incomprensione dello studioso puro.

È l'intero intreccio di relazioni e differenze strette nel micromondo della professione teatrale, infatti, che ha cominciato a funzionare come una "mente" (*mind*), come un insieme la cui azione non si riduce alla somma dei comportamenti dei suoi aggregati, né deriva dalla loro semplice complementarità, dall'organizzazione e dalla divisione del lavoro. Non è soltanto una categoria di individui legati dallo stesso mestiere e che per ciò reagisce in modo simile agli urti e alle aperture della società inglobante. È un sistema capace di adattarsi, nel suo complesso, al mutare delle condizioni, ma senza gonfiarsi e schiacciarsi, tessendo novità, correggendo lo stato delle cose attraverso impercettibili mutamenti successivi (quelli che, osservati da vicino, rivelano il "caso" che seleziona e decima con l'alternanza di successo-insuccesso, sorpresa-assuefazione). Ma soprattutto è un sistema capace di integrare le diverse fasce in cui si regola la sua vita sociale e culturale rispondendo agli squilibri esterni ed interni con soluzioni che operano attraverso il livello dei procedimenti artistici. Che cosa sono, infatti, le così dette «convenzioni teatrali»? La loro nascita dal didentro del sistema giustifica la nostra difficoltà a comprendere il senso di certi resistentissimi istituti che in realtà sono il punto di arrivo di processi di carattere mentale e collettivo, che però in base alle credenze circostanti sembrano privi di necessità culturale. Si pensi al-

le consuetudini del dramma per musica o al miscuglio di tragico e buffonesco (per qualche secolo parve anch'esso pura sciocchezza ai colti); si pensi alla regola della molteplicità di spazi luoghi azioni, o al carattere fluttuante della dicitura drammatica, oppure ai ruoli e ai tipi fissi: sono alcuni esempi fra i molti in grado di mostrare l'estraneità delle convenzioni teatrali al mondo dell'alta cultura. Un'estraneità che probabilmente va però raffigurata non come un dislivello culturale, ma come diversa qualità di pensiero, che procede per menti collettive. Ecco ciò che si chiude nel termine convenzionale di «convenzione».

All'inizio, il commercio — con i suoi rischi e le sue selezioni — non fu il cuore, ma l'epidermide del sistema. Tracciò i contorni. Isolò e distinse (azioni necessarie per la nascita d'ogni vita, anche di quella culturale). Condensò e creò l'intreccio per cui una varietà di fenomeni disparati, con differenti tensioni, poterono riunirsi in un aggregato. Fu la forza che contrastò e vinse la tendenza del diverso a tenersi separato dal diverso. Fu una *logica stringente*. Il che vuol dire che se dovessimo connettere la sua funzione ad altre simili nella storia teatrale non dovremmo cercare per forza altri «teatri commerciali». Il commercio teatrale in statu nascenti spinse all'isolamento, all'invenzione e al rifiuto e può quindi essere storicamente connesso all'isolamento creativo di certe prime accademie, o alla logica stringente del rigore artistico d'avanguardia, o a quella dell'intransigenza etica, della rivolta politica e spirituale, dell'extraterritorialità morale. Ed è sottinteso che parlando di isolamento mi riferisco ad un isolamento materiale, sociologico, e quindi ad una grande apertura culturale, a contatti e scambi oltre i limiti dell'ambiente e della società inglobante.

Il primo professionismo teatrale fu, sì, l'origine della lunga evoluzione dell'industria dello spettacolo, ma fu anche scoperta d'una situazione originaria, invenzione di modelli a cui storicamente possono essere connessi altri momenti caratterizzati dalla reinvenzione dei modelli. È qui che si vede la debolezza di quella importantissima pagina di *Poesia popolare e poesia d'arte*, che collegava le prime imprese professionistiche alla storia successiva dell'intera industria teatrale, con tutti i suoi comportamenti pratici e di costume. Era un atteggiamento che si lasciava alle spalle la miopia di quanti vedevano e continueranno a vedere in quei fenomeni teatrali degli stili circoscritti, null'altro che delle poetiche o dei «generi»: diceva il vero, ma solo

il vero apparente. Vedeva le convenzioni come usi e costumi senza scorgervi dietro i processi di carattere mentale. Fondava dei nessi storici inediti, ma nel far questo occultava altri nessi, quelli che collegano le origini dell'industria teatrale ai teatri in situazione di ricominciare, avamposti laboratoriali e teatri di minoranza. È chiaro che la critica va qui, più che alla pagina crociana, al modo pur non indebito in cui può essere sviluppata. L'idea che il teatro venduto fosse una matrice del moderno modo di pensare il teatro è apparsa giustamente debole perché eccessiva: poggia su fatti troppo materiali e troppo poco concreti. Ma del commercio s'è già parlato fin troppo, e spero d'aver aggiunto qualche concretezza all'astratta materialità della compravendita e delle sue dirette conseguenze. Un'altra prospettiva storiografica, complementare alla precedente, che si affaticava a sottolineare la caratteristica contraddizione occidentale fra teatro materiale e ideologia teatrale, è stata esplicitamente e ancor più sovente implicitamente criticata come troppo grossolana, forzata e, in fondo, più provocatoria che innovativa. Lo è, perché manca anch'essa di concretezza e resta ferma ad una rappresentazione fisica della distinzione fra Pratica e Teoria e della forma particolare che essa ha assunto nella nostra civiltà teatrale. Qui è facile osservare una situazione assai strana: la teoria teatrale, vista nei suoi percorsi generali e soprattutto nel fondo che la genera, non è la teoria di una pratica, se per pratica si intende quella corrente sulle scene; né quest'ultima è la pratica d'una teoria. In altre parole, l'attrito di superficie che normalmente separa le due facce (pratica e teorica) di una stessa medaglia nel caso del teatro sembra divenire una spaccatura, traversata dal ponte non di rado ambiguo della letteratura drammatica. Una situazione, questa, che si configura a partire dalla fine del XVI secolo e che nell'una o nell'altra forma prosegue fino al Novecento. Rappresentato in questo modo, però, il paesaggio della cultura teatrale non ci fornisce utili strumenti storiografici: congela una storia, mentre a noi è proprio la dimensione del divenire che più ci interessa. Non si capisce, infatti, come e perché la separazione *si svolga*. Essa si pone in maniera chiara alle origini, alla fine del XV e alla fine del XVI secolo, quando assistiamo a due atti fondamentali, prima l'invenzione del teatro moderno attraverso il travagliato disseppellimento delle idee antiche, poi il fiorire delle imprese teatrali, che non perseguono scopo alcuno, s'è detto, e vengono su solo per necessità. Ma come mai la situazione che si determina

con l'uno e l'altro dei due atti perdura poi nel tempo? Se si attribuisce a quelle origini storiche il valore di un destino, è di un mito (delle origini) che si parla, e non più di storia. Quale forza ha invece mosso la teorizzazione e la pratica teatrale lungo due direttrici così diverse che si incrociano solo rare volte e si sovrappongono per non più di brevi o brevissimi tratti? Per rispondere a questa domanda occorre far ricorso alla nozione di "mente teatrale": il punto non sta nella distanza fra pratica e teoria, fra le cose della professione scenica e le idee dei libri, sta invece in due diversi spessori processuali, in linea di principio incompatibili: una crescita di tipo organico, la cui razionalità non può essere astratta dal divenire concreto del processo; e una crescita che attua un progetto, un'idea preesistente, un *sensu* pre-visto. Sono *due teatri* che si confrontano, non tanto diversi per nascita quanto per il loro modo di crescere. Ed ambedue completi, fatti d'azione pratica e di pensiero, e quindi sostanzialmente impenetrabili l'uno all'altro, malgrado conclamate eccezioni. Con la stessa parola («uomini di teatro», «teatranti») indichiamo sagome diversissime: alcune raffigurano persone che cavalcano il teatro, altre persone che lo disegnano. Infatti non si può dire che l'ideologia teatrale sia solo tale per davvero, pura e semplice ideologia. Ciò che finora ho indicato con questo termine va piuttosto pensato come un teatro in sé compiuto, di cui si può tracciare una storia antica e moderna. È quanto indicano gli studi di Cruciani, specialmente con il loro pendolarismo fra gli spazi teatrali rinascimentali e la dimensione progettuale di registi, pedagoghi e comunità teatrali nel XX secolo. Le peripezie dei disegnatori e quelle dei cavalieri possono tracciare il diagramma di un complesso divenire storico dove si intrecciano, si separano e si affrontano due diverse logiche. Una di esse, quella rappresentata dall'immagine (o concetto) "mente teatrale", non trascende il piano della concatenazione dei fatti e delle relazioni, e quindi sembra muta, nasconde il processo di un pensiero-in-azione collettivo dietro la materialità del mestiere, dietro una dimestichezza con la scena che a chi cerca di farne la storia sembra priva di spessore teorico o — come si dice — di profondità di pensiero. Ma la forza teorica non sta solo dall'altra parte. Compito della storiografia è anche scoprirla lì dove da sé non si distilla e non s'espone, perché quand'essa manca, e le cose sembrano consistere unicamente nei fatti, è dai fatti che può dunque pigliarsi la teoria.

La vita del teatro si manifesta spesso, da noi, come una debole vita che si lagna del suo carattere effimero, della sua arte impura, della sua miseria rispetto al teatro che fu — che altrove è — che potrebbe essere se... Probabilmente, nessuna branca espressiva, nessuna storia artistica, nella nostra cultura, è tanto pervasa come il teatro dalla scontentezza del presente, dall'ansia del riscatto o dallo stupore ilare per una continua perdita di senso, per un'ininterrotta serie di cenni incompiuti. Tutto questo è fors'anche un esito dell'apparenza muta della "mente teatrale", da cui non si esprimono grandi principi ed ideali e che anzi sembra contraddirli. Alcuni dei più grandi artisti di teatro, come tagliati fuori dall'orizzonte dello spirito, hanno vissuto e vivono il teatro come un esilio: un contesto senza un messaggio. Ma accanto a loro, quasi lo stesso atteggiamento — appena diminuito d'un tono — scusa la fragilità etica e la dissipazione del senso storico. La storiografia, infatti, che dovrebbe aiutarla, spesso insidia la coscienza del teatro. Sembra percorrere i margini effervescenti e superflui della ricerca storica e raccontare qualcosa che è il lusso e lo spasso della cultura: sconta anch'essa il pensiero-in-azione che non si trascende e sembra non esprimere valori perché non ne produce la definizione. Ma gli spettacoli vanno considerati per quel che sono: qualcosa di essenziale. Ogni vita individuale può farne benissimo a meno, mentre non sembra possa farne facilmente a meno la vita collettiva. È strano che, apparendo superflui agli occhi dei moralisti, essi lo appaiano anche a molti storici, i quali commettono lo stesso errore di chi, giusta la non necessaria presenza delle spezie nelle pietanze, si illudesse d'una loro scarsa importanza per la storia del mondo moderno. Con il naso nel suo piatto casalingo, nutriente e sciapo, ignorerebbe che molte cose, i capitali e persino i sogni degli scopritori, dipesero dal desiderio apparentemente senza valore del pepe e delle spezie. Non la domanda sull'utile o sul lusso, sul vero e sul finto, ma quella sulla libertà e la costrizione ci permette di comprendere il valore storico degli spettacoli. In questo senso una fenomenologia della "mente teatrale" e delle "teorie" che essa incarna e non esprime può guidarci ad una diversa valutazione della nostra "tradizione", come tentativo di sfuggire, tramite il teatro, alle strettoie implicite nell'organizzazione della vita: strettoie della collaborazione, della divisione del lavoro, ma

anche del progetto, della pianificazione ordinatrice, del significato attorno a cui c'è il consenso, e forse persino delle necessarie e vitali illusioni. Un'ottica, questa, capace di collegare, senza importanti soluzioni di continuità, i livelli più bassi e routiniers e quelli più alti di teatro, gli spettacoli di *evasione* ed i laboratori in cui si sperimentano, attraverso le vie sbieche dell'arte, nuove forme di relazione. Gli spettacoli, anche quando sono apparentemente senza senso, non sono mai, presi nel loro complesso, un puro lusso. Sono semmai parte d'una non indolente miseria, giochi che segnalano catene. Persino i moralisti dovrebbero sapere che a fare il maggior uso di spezie son proprio le cucine più povere e più monotone. Mi chiedo se accenni anche a tutto questo Meldolesi quando dice che «il sociologo somiglia al teatrante, non allo studioso di teatro». E mi chiedo se la chiave di volta dell'affermazione, la tana degli interrogativi, non stia nel verbo «somigliare». Perché la frase prosegue così, nel primo numero di questa rivista, a p. 79: «è il teatrante che *come* il sociologo delimita il fluire della vita e cerca di agire direttamente su di essa». La sottolineatura è mia. Proporrei di sciogliere quel «*come il sociologo*» nell'espressione: «*con un metodo che riproduce invertito quello del sociologo*». Sarebbe un modo assai chiaro per indicare il lavoro di demarcazione che fonda quel contesto che funziona come una "mente".

Ma l'orizzonte di questa terza nota si dilata ora a dismisura, e rispettando la regola della relazione inversa la nota stessa dovrebbe restringersi nello spazio di poche righe. Inoltre, si perde ormai ogni rapporto con i punti di partenza ed il discorso si smarrisce nell'astrazione solitaria.

Del tutto legato alla concreta problematica storica è invece un altro punto, fra quelli prematuri, che riguarda la disgiuntura fra il contesto che produce gli spettacoli e quello che — come si dice con espressione enigmatica — li consuma. È un punto che tocca anch'esso la problematica dello spettacolo moderno a partire dalla fine del XVI secolo e si proietta nell'attualità valicando i contorni del teatro. Individuerebbe un'ulteriore prospettiva che farebbe emergere per contrasto, di faccia alla nozione di "mente teatrale" non quella di "progetto", ma quella di tutt'altra specie di "spettacolo endemico". È un discorso che richiede una sua argomentazione a parte, un'altra volta.