

Fabrizio Cruciani

COMPARAZIONI: LA «TRADITION DE LA NAISSANCE»

*Il luogo dei possibili*

Il francescano Roberto da Lecce era predicatore ai suoi tempi famoso, assai richiesto sia per ragioni devozionali che per servirsi della sua capacità di manipolare la gente (uso questa espressione senza connotazioni negative). Nel 1448, a Perugia, durante la quaresima, la sua predicazione ha grande successo. Fra' Roberto conclude la predica sulla pace con il colpo di scena del mostrare il crocefisso provocando pianti e commozione; nella predica della Passione fa intervenire una rappresentazione con Cristo flagellato (l'attore era un barbiere che dopo questo si fece frate), l'ascesa al Golgota, l'incontro con le Marie, il Crocefisso issato (davanti al pulpito del predicatore) con grande commozione di popolo, per finire con il lamento delle Marie e la deposizione.

La predicazione, dunque, nel Quattrocento, non è soltanto in sé simile per procedimenti e situazioni al teatro: lo usa anche esplicitamente. (Ma ci si dovrebbe piuttosto chiedere: quale 'teatro'? Le compresenze cronologiche sono sempre state indicative delle possibilità, ridefinendo l'oggetto e l'evento nel contesto delle scelte possibili e attuate. Nel Quattrocento la cultura dello spettacolo conosce la forma drammatica di Terenzio e di Plauto così come le prassi dello spettacolo conoscono la narrazione agita e drammatizzata delle sacre rappresentazioni e quella delle tragedie umanistiche; e ci sono le farse e le rappresentazioni allegoriche; e i cortei processionali e le danze; e molteplici sono i mestieri dell'intrattenimento e dello spettacolo). Gli atti rappresentativi devozionali, che sono una realtà in sé, si pongono come un polo possibile per il teatro, sia nella tradizione interna delle confraternite sia nelle prediche, nelle cerimonie e nelle processioni.

E allora, cercando tra prediche e predicazioni nel Quattrocento, da un lato troviamo la 'teatralità' (c'è una narrazione ed è agita sviluppando tecniche, c'è un 'attore', un pubblico, un tempo e uno

spazio extraquotidiano e modalità, abilità, repertori); dall'altro troviamo l'intersecarsi del teatro e il suo uso. Assumendo questo filone di ricerca incontriamo, nella seconda metà del Quattrocento, nella raccolta di sermoni latini del francescano Bernardino Aquilano una predica in latino in cui si prevede di inserire brani in volgare di una sacra rappresentazione; così che potremmo proporre, per analogia con i drammi, di chiamare «mescidate» simili prediche. Si può, allora, parlare di una tradizione delle prediche e delle predicazioni come tradizione teatrale: e si pensa al Trecento, alla 'teatralità' nelle prediche ad esempio di San Bernardino; e poi si può giungere alla diversità della predicazione barocca. Ancora: a Ferrara troviamo istituzionalizzata l'interazione di predica e sacra rappresentazione, dato che sappiamo come fosse uso, tra fine Quattrocento e inizi Cinquecento, che la predica del Venerdì Santo si concludesse con una Passione; con analisi più interne si è parlato della tecnica della predicazione «a thema» per l'Annunzio dell'*Abramo e Isacco* del fiorentino Feo Belcari, o comunque di una impostazione omiletica di queste strofe; per Roma, nel 1484, si è parlato come spettacolo dell'entrata e della predicazione del mago ermetico Giovanni Mercurio da Correggio. E si può arrivare alla lettera in cui Vittoria Colonna, nel 1539, dà giudizi sui predicatori presenti a Roma, sulle abilità caratteristiche e tecniche del loro predicare/recitare.

La predicazione ha una sua storia e un suo contesto, proprie motivazioni e proprie modalità: non viene dal teatro e non arriva né si proietta nel teatro. E pure è evidente l'arricchimento di conoscenza, per lo studio del teatro del Quattrocento, che si acquisisce con l'analisi e l'apporto delle prediche e soprattutto delle predicazioni (come è accaduto con l'oratoria per quanto riguarda il teatro del Rinascimento): offre presenze, usi, motivazioni; propone tecniche e orientamenti nel suo costituirsi come processo di comunicazione espressiva in situazione pubblica e nel suo strutturarsi narrativo e di provocazione emozionale. Organizza, rende possibili confronti; amplia integra approfondisce quel che sapevamo del teatro a partire dallo specifico esistere dello spettacolo nel Quattrocento; fa conoscere modi e valenze possibili per il teatro. Non in quanto la storia della predica diventa storia del teatro, ma in quanto si incrementa la conoscenza del teatro nella sua concretezza storica.

Se il teatro è sostanzialmente un insieme di relazioni, lo è anche il pensiero, la riflessione, gli studi sul teatro: la storiografia teatrale è, nel suo essere indagine storica, fondamentalmente pensiero dialettico. Nella storiografia il teatro non sembra mai essere conosciuto in sé e per sé: «che cosa è il teatro?» non è né la domanda né la risposta degli studi teatrali, ne è se mai — più o meno consapevolmente — un a priori, tecnicamente un pregiudizio operativo. Nella storiografia il teatro mi sembra attuarsi e svelarsi sempre come 'teatro e altro': e in questa relazione dialettica (teatro e ...: istanze rappresentative, bisogni espressivi, società, commercio, utopia, comportamenti, forme, visioni, letteratura, musica, arti plastiche e figurative, estetica, pedagogia, ecc.) ho sempre trovato la fascinazione e la ricchezza conoscitiva degli studi di teatro. Per questo il teatro, e gli studi di teatro, sono il luogo dialettico in cui convergono situazioni e problematiche diverse in sé e nella loro provenienza: il 'luogo dei possibili'.

Se prendiamo situazioni al limite, seguendo quel «tendere all'estremo» che — diceva Benjamin — sostanzia la conoscenza, questa notazione di buon senso e di esperienza acquista spessore e chiarezza.

È una grande ricchezza, per lo storico del teatro, recuperare le tensioni, le motivazioni, le tecniche e le abilità, gli usi, che potevano diventare vita del teatro; così non si finisce con l'usare, in modi più o meno avvertiti, esclusivamente una nozione più o meno predeterminata di ciò che al teatro è pertinente, ma con lo scoprirne altre, di pertinenze, magari non pensate. È una ricchezza ma anche una necessità, per lo storico, soprattutto quando il teatro come istituzione riconosciuta come tale non c'è; ed è il caso del Quattrocento e del Rinascimento, ma per altri versi lo è anche per il Novecento. E credo che in modi meno espliciti, più sottili e forse indiretti, lo sia sempre.

Ma naturalmente non è lo studio delle prediche che ci fa conoscere il teatro: è la sua messa in relazione che rivela possibilità e amplia e approfondisce la dinamica della conoscenza. Lo stesso si può dire per altre forme, ad esempio, di cerimonie liturgiche o civili, come le processioni o le entrate trionfali. Le processioni (meglio: certe descrizioni di processioni) informano su motivazioni e modalità dello spettacolo, su organizzazioni della visione e attese di frui-

zione: ma l'elenco completo delle processioni in una città è pleonastico per il teatro; e ancora: le processioni liturgiche nel Settecento, quando il teatro è in sé molteplice e circoscritto nella sua stessa istituzione, danno informazioni meno utili per lo studioso di teatro che non quelle tra Quattrocento e Cinquecento. Ciò che serve è dislocare lo sguardo, guardare con più pertinenza il fenomeno (gli elementi che si agglomerano nella nebulosa spettacolo), nelle sue specifiche differenze dall'astratta Storia del Teatro; arrivare a conoscere superando il semplice riconoscere e incasellare, vedere un evento teatrale nella sua complessità e nelle differenze di cui vive.

Con questa ottica il teatro del Rinascimento italiano è diventato territorio di sperimentazione: vi si definiscono in senso moderno l'edificio teatrale e il suo spazio, la scenografia e la drammaturgia, la recitazione e la danza-spettacolo; ma anche le forme allegoriche della visione, lo spettacolo dell'agonismo e quello della cerimonia, i modi della figurazione prospettica illusiva e degli 'effetti' di macchinerie; vi si inventa lo spettacolo della cultura e vi si specializzano le arti dell'intrattenimento. Con l'occhio alla Festa e alla Corte, guardandone la specificità culturale, si vede l'emergere di una complessità in cui tutte le esperienze si rielaborano: differenze, riprese, novità; situazioni espressive che in parte sono diventate teatro, in parte altro, in parte si sono perse. Lo studio del teatro diventa la necessità di conoscere nella sua globale molteplicità un fenomeno culturale: e vedere cosa di volta in volta diventa teatro, tra virtualità e attualizzazione.

Ma guardiamo cosa è accaduto al tempo in cui nella storiografia sul teatro del Rinascimento si è usata la 'festa'. La festa è stata (ed è) un concetto ed un insieme conoscitivo che ha consentito di guardare con più utilità e pertinenza all'origine del teatro nel Rinascimento; ha definito con più pregnanza di interpretazione e maggiore aderenza storica i modi specifici in cui è esistito il teatro nel Rinascimento; ed è stata, ed è ancora, una prospettiva più adeguata al fenomeno che intendeva comprendere, e quindi è stata ed è fertile di risultati, di prese di conoscenza, di prospettive e di aperture. Ma è anche accaduto che la 'festa' sia stata, più o meno surrettiziamente, elevata a genere, che la si sia proiettata lungo tutto l'arco storico dei teatri: che si sia confuso lo studio della festa per conoscere il teatro con lo studio della festa come realtà in sé (a volte un altro teatro, a

volte il 'vero' teatro). Una dialettica di relazione si è così mutata nella confusione di due realtà. È stato un equivoco degli studiosi di teatro che hanno preso come oggetto le molte feste nel tempo e le hanno messe in sequenze o a confronto, come se la festa civile o religiosa del Medioevo, quella organica, ed autogena del Rinascimento, o la 'festa teatrale' del barocco o quella utopica di Rousseau, o ancora quelle 'popolari' ottocentesche o quelle della rivoluzione francese o sovietica ... come se tutte queste feste appartenessero allo stesso genere e come se questo genere fosse sempre anche teatro. Non si deve permettere né accettare che si elevi ad essenza, ipostatizzandola, una specifica situazione di relazioni; perché la dialettica non è un modo del conoscere, né è la sostanza.

La festa indica il convergere di linguaggi e forme espressive diversi all'interno di un insieme di spazio e di tempo non quotidiano, definito e limitato. Nel Rinascimento il teatro diventa il luogo dei possibili espressivi, che aggrega interseca e giustappone forme e funzioni. La multiforme attività di spettacolo in cui consiste il teatro del Rinascimento ha, tra l'altro, questo di specifico, che si organizza e si realizza in base ad un progetto che è esterno allo spettacolo in sé e per sé, in ordine ad una logica che non nasce dallo spettacolo ma che lo informa, gli dà forma (la festa). Si arriva così a pensare il teatro del Rinascimento come categoria culturale prima ancora che ambito cronologico, in cui viene a maturazione un modo di pensare teatro, una forma mentis di lunga durata e non determinata dagli spettacoli. Anche per questo il teatro del Rinascimento è un organismo irriducibile ai suoi elementi e in qualche modo questi sono sempre epifenomeno di altro. Qui è la sfida per lo studioso: oltre l'evento c'è sempre il suo essere una origine, una invenzione, una definizione e dichiarazione del possibile, un rimandare ad altro, una complessità che nasce e si proietta in una globalità; il progetto non si esaurisce nel fatto, la tradizione vive nel suo essere cercata, l'uomo non è riconoscibile solo dalla sua opera ma questa è una parzialità del suo essere culturale. Il teatro è sempre, nel Rinascimento, una espressione e una fondazione di cultura. Il teatro del Rinascimento è, in qualche modo, sempre 'altrove', nella globalità che è nell'insieme festa e che è tutta nelle singole parti. La festa è il teatro *del* Rinascimento, un aspetto sociale e culturalmente egemone che non è però il teatro *nel* Cinquecento. Parlare di esiti del tea-

tro del Rinascimento implica allora due prospettive complementari nell'oggetto e opposte nello sguardo. E significa guardare ciò che resta nel tempo delle complessità messe in atto, cosa contribuiscono a creare le situazioni e le civiltà, in cosa si coagulano i modi dello spettacolo: i 'risultati' cioè del teatro del Rinascimento come momento della storia del teatro, i modelli che dall'invenzione del teatro passano alla cultura teatrale dei secoli successivi. Ma significa anche guardare le vie d'uscita dal progetto culturale irripetibile, il giungere a conclusione di esperienze e il nascere di altre, il punto da cui il nuovo comincia ad emergere anche per differenza quando non per opposizione: i punti di partenza dunque del teatro che dal Cinquecento si prolunga nel Seicento costituendo così una storia del teatro 'moderno' di cui il Rinascimento è precedente, e dunque non vi è omogeneo. Sono i due sensi del latino 'exitus' che, come ogni analogo di soglia, indica il morire e il nascere. In senso forse più storiografico che storico. Prima del teatro 'moderno' il teatro è luogo dei possibili, dunque, sia nella sua esistenza storica (come esemplifica la festa) sia nella sua conoscenza storiografica (come esemplifica la predicazione e gli altri fenomeni in cui si evidenzia la teatralità).

Se ci spostiamo all'altro estremo, quando il teatro viene messo in discussione, se ne proclama la morte, se ne esce fuori, in quel Novecento in cui il teatro lo si vuole «più che teatro», con piena evidenza il teatro — e lo studio del teatro — è ancora il 'luogo dei possibili'.

Nel Novecento il teatro lo si vuole diverso e separato da quello del secolo precedente — che viene in quest'ottica eretto a teatro istituzione; si costruisce la coscienza della non omogeneità tra gli uomini (e le forme e le motivazioni) di teatro del XIX e del XX secolo; il teatro creativo acquista una grande tensione centripeta verso la cultura e il sociale, confrontandosi con e annettendosi le esperienze e le ragioni più diverse. Infrangendo i limiti che lo definivano come teatro, nel necessario confronto con il progressivo moltiplicarsi dei media, il teatro ha assunto come elementi la ginnastica e il romanzo, l'artificiale concreto della scena e gli esercizi teosofici, la macchina e l'antropologia; il teatro come eresia, il lavoro di teatro come realtà separata, il teatro come espressione degli uomini che lo fanno e non di una consuetudine, l'arte come bisogno degli uomini

e non come 'affare', la scuola come laboratorio e la pedagogia come educazione, il teatro che sia più che teatro.

C'è un nodo oscuro e sostanziale, all'origine del teatro del Novecento, che trasuda continuamente fuori del teatro e che può essere la tensione verso un luogo in cui teatro sia un modo dell'espressione artistica non predeterminato dal 'genere' culturale e sociale che pretende di inglobarlo; sia una situazione dell'esprimersi artistico che si relaziona non al Teatro ma all'uomo e alle sue possibilità attraverso il teatro. Tutto è tornato ad essere possibile, in questo nostro passato, se non nel teatro certo con esso.

La storiografia del teatro nel Novecento deve fare i conti con un teatro che vive del suo uscire fuori dal teatro, confrontarsi con quel che usa il (o è usato dal) teatro. Il teatro del Novecento vive del suo rompere continuamente i propri confini e, per dialettica reciprocità, dello scavare fino alla propria essenzialità e specificità. Anche qui lo studioso sa bene che, ad esempio, non è nella nuova danza o nelle religioni del corpo che si approfondisce la conoscenza e la riflessione sul teatro; sono riferimenti essenziali, ma il senso è nella relazione, nell'*uscire* appunto dal teatro, non in ciò verso cui si esce.

E lo storico conquista capacità di vedere altre cose nel teatro e con il teatro, se guarda le tensioni del teatro come luogo dei possibili; anche la storiografia diventa il percorso tra materiali documentari diversi (ciascuno indagato con rigore filologico) per cercare la dinamica che ha presieduto alla costituzione dell'evento e dell'opera, *costruendo* sensi.

### *La tradizione della nascita*

Nei due poli prima e dopo l'istituzione teatrale (nel Novecento e nel Rinascimento) la situazione estrema è chiara: la cultura e il sociale sostanziano e determinano, attraverso gli uomini che fanno teatro, le scelte che poi diventano in parte teatro e al teatro danno senso e spessore. Il teatro non ha né la sua origine né la sua spiegazione nel teatro; la storiografia del teatro acquisisce consapevolezza della necessità di costruire relazioni per parlare di teatro, uscendone fuori ma per tornarvi dentro. Il problema della storiografia teatrale è quello di circoscrivere il proprio oggetto: il che significa costruirne

i confini, e cioè non darli per noti e acquisiti ma appunto costruirli, determinare di volta in volta le zone di confine. Che sono zone imprecise, indefinite, di intersezioni. L'evento teatrale si definisce, nello sguardo storico, non tanto per quello che è quanto piuttosto per quel che ha scelto di non essere: ha scelto tra ciò che era possibile. L'insieme dei possibili non è, per lo storiografo, soltanto il contesto dell'evento in esame; ne è piuttosto la tensione, il progetto, il senso. In fondo il teatro assume dimensione storica — di memoria, non di archivio — proprio in quanto è il luogo dei possibili: per vedere meglio occorre dislocare lo sguardo, conquistarsi di volta in volta il punto di vista.

Se poi ci si rapporta al senso concreto del teatro e lo si studia in quanto espressione di uomini, il senso del possibile diventa lo spessore stesso dello studio. Penso alla Commedia dell'arte da quando è diventata studio dei comici italiani o al teatro elisabettiano quando diventa il concreto agire di uomini che non fanno teatro in nome del teatro ma per vivere ed esprimersi.

E dunque lo studio del teatro diventa studio del 'teatro e altro'.

Anche il livello concettuale del preespressivo — categoria che si rivela sempre più utile ed è conquista dell'antropologia teatrale — individua una zona del teatro in cui si costruisce una possibilità specifica dell'attore (l'essere organico) prima delle specificazioni espressive: un altro livello del 'luogo dei possibili'.

Proprio perché il teatro è, per lo studioso, il luogo dei possibili espressivi, lo studio del teatro tende a conoscere gli eventi in quanto scelta e dunque atto di fondazione: più o meno importante e significativa, ma sempre comunque studiato per quel che ha di non già esistito, di specifico. Una nascita.

Se la storiografia, attraverso l'indagine che costruisce relazioni e confini, potenzialità e scelte, ricostituisce il teatro come luogo dei possibili, allora la prospettiva propositiva di questa scelta è di studiare ogni evento o fenomeno o serie cronologica o culturale in quanto ha di eccezione: la tradizione della nascita.

«Tradition de la naissance» è una espressione che prendo a prestito da Jacques Copeau. Copeau vedeva con disagio la ricerca forsennata del nuovo che rompeva con il passato e si autogiustificava appunto per questa differenza della tradizione: questo movimento verso il 'nuovo' lo vedeva effimero e irrilevante, come i tanti teatri

d'avanguardia o d'arte che si moltiplicavano nel primo Novecento e che, non trovando altro senso che l'essere diversi, presto scomparivano. Copeau rifiutava l'accusa di rompere con la tradizione e affermava invece che il suo teatro era la vera tradizione. Ma, spiega, la vera tradizione è solo la «tradizione della nascita». Il che significava (Copeau parla della commedia di Molière) «ritrovare il movimento che ha presieduto alla creazione drammatica». Si tratta cioè di farsi strada attraverso gli inquadramenti, le definizioni, le abitudini, le incrostazioni, le risposte insomma che si sono erette a tradizione; e ritrovare le modalità, il luogo delle scelte e degli scarti, i percorsi di fondazione, le domande insomma che esigono assunzione di responsabilità e di valori. La tradizione non è la passiva conservazione di forme e valori accettati nelle piccole successive degradazioni della continuità (l'identità dell'acqua nello stagno); è piuttosto la conquista attiva e dinamica che indaga e si serve dell'esperienza che ha prodotto forme e valori (l'identità dell'acqua nel fiume). Ogni teatro, in quanto teatro creativo, è atto di fondazione, processo di attualizzazione dell'immanenza del presente: uno scarto che rivela la continuità dei valori reali del passato e le sue possibilità. Non c'è 'progresso' in arte, c'è solo concretizzazione di valori. In arte è più che mai vero che «il conoscere non consiste nell'appropriazione e nel riconoscere, ma nello stupore e nella differenza». Nel teatro del Novecento è questa la vera tradizione: se le poetiche e gli spettacoli esaltano le differenze, la ricerca rivela l'unità di fondo nella costituzione di un sapere teatrale.

Nel teatro del Novecento c'è stata una esigenza costante e comune di originalità e di eccezionalità (e di qui, forse, in reazione, si definisce l'istituzione Teatro, se mai è esistita oltre che nel discorso sul teatro). I diversi teatri del Novecento sono vissuti cercando e dichiarando il loro prodotto come evento unico e irripetibile, al di fuori della serie 'normale' degli spettacoli, come espressione invece di una creazione originaria e fondante, di una creatività nuovamente scoperta. E dunque è costante, nel Novecento, l'automatismo del legare l'evento teatrale a un manifesto di poetica o a una sistemazione intellettuale del lavoro, tanto che anche i diversi spettacoli diventano momenti esemplificativi, di parziale raggiungimento, dell'unica idea/modello di teatro che è invece pienamente enunciata nel manifesto. Gli uomini di teatro del Novecento non giustificano

il proprio lavoro inserendolo in una tradizione, come parte di un insieme che lo giustifica; debbono invece dichiararne la diversità, lo scarto, l'essere inizio di qualcosa, momento di un assoluto. Gli uomini del teatro del Novecento debbono 'creare'; e cioè sperimentare, ricercare (e la ricerca è parola forte, che proietta il proprio senso in ciò che non si conosce, che si trova per primi, si inventa). Gli uomini di teatro del Novecento hanno fatto ricerca per giustificare il proprio lavoro di teatro. Il Teatro è definito dai teatri che lo fuggono, ma questi da che sono definiti? E che cosa ancora la loro fuga e la rende difficile, significante, precisa rispetto al punto di partenza ben più che in relazione ai fragili e instabili e sempre rinnovati punti di arrivo?

La tensione dei teatri del Novecento sembra essere una fondazione sempre rinnovata, ricominciando da capo, del teatro del futuro. Una fondazione sempre delle prime basi, in cui ha senso cominciare e ovviamente ha senso durare; ma non ha valore e sensi svilupparsi, maturarsi, trasmettersi, creare possibilità di ripetizione che precisino e diano «ordine e durata» (come voleva Copeau) a quanto si è delineato. Il senso è sempre e soltanto nel cominciare, aprire vie. Il che significa anche che c'è nei teatri del Novecento una necessità sostanziale di autosufficienza. Fare teatro è stato concretare un progetto e creare i modi dell'esecuzione e della fruizione; ha significato, nello specifico, creare gli attori e creare il pubblico.

Nei teatri del Novecento si è scoperta, si è cercata, la necessità di far esistere la tradizione non come qualcosa di dato, che esiste in quanto passato, ma come una memoria del futuro. La tradizione dei teatri del Novecento è stata il fondare contestualmente la propria esistenza sul progetto di tradizione possibile, nella ricerca dei Padri Fondatori del teatro del nostro secolo ben più che nelle «avanguardie storiche».

Storia e storiografia mi diventano, nell'argomentazione, termini intercambiabili non perché non ci sia differenza ma perché, nel processo culturale, c'è interazione.

Il rifarsi inizialmente a Copeau serve anche a sgombrare il campo dalla confusione possibile tra 'nascita' e 'origine'. La tradizione della nascita non è un problema di origini: non si tratta di individuare una origine del teatro o di un genere o di una forma teatrale;

al contrario, si parla della continuità di quel 'movimento' che presiede all'opera.

Per il teatro del Rinascimento si è spesso parlato di 'origine': ma quel che chiamiamo origine, in cultura, è una astrazione semplificatrice. Abbiamo accennato invece alla molteplicità delle forme e delle situazioni che il Rinascimento coagula nel teatro e rivendicato l'esigenza di non perdere, nella conoscenza, la complessità di cui il teatro del Rinascimento si sostanzia. L'evento teatrale è complesso perché è un atto del presente e vive la molteplicità del presente (non l'astrazione della «serie», genere o opera che sia); indagare il movimento che ha presieduto all'opera significa restituire alla tradizione (al passato) il suo presente, e cioè recuperarlo come il suo essere luogo dei possibili e delle scelte. Con qualche eccesso, che si richiama però alla tradizione profonda del Novecento, a Stanislavskij o a Copeau, si può dire che lo storiografo ha bisogno, per arrivare al teatro, di decolonizzarsi dal Teatro. Così come per l'uomo di teatro del Novecento. Nel senso di liberarsi dai pregiudizi e dai clichés, dalle sicurezze irriflesse di ciò che si sa e dagli automatismi delle conoscenze acquisite: anche per lo studio di teatro occorre uscir fuori dal teatro per approfondire la conoscenza di teatro (sempre tenendo stretto il rapporto dialettico, la tensione verso l'esterno ma per tornare dentro). È il modo in cui lo studio di teatro, come il teatro creativo, si fa scoperta dell'ignoto. Lo si può argomentare in modo semplice (forse semplicistico): la storia del teatro è in fondo il presentare in una sequenza normalizzante quel teatro che nel proprio tempo era marginalità ed eccezione. È una banalità che gli studiosi di teatro si ripetono spesso, ma di cui non si traggono le conseguenze. Non la si prenda con leggerezza (ogni artista è un'eccezione); la si cali nella specificità del teatro che è fatta del lavoro quotidiano degli uomini di teatro, della ripetizione delle «stagioni» teatrali, dell'essere — il teatro — intrattenimento mercato e industria. E altro. La continuità storica è data da quel che non si perde e viene sentito come passato, che si costruisce come memoria: e qui la tradizione della nascita acquista il suo senso. Indica anche, allo studioso, che è sbagliato perdere le ragioni in nome dei risultati.

*Teatrale/teatro/teatrale*

Non ci sono dunque 'origini' del teatro, ma ogni studio di teatro vuole essere in realtà studio e atto di nascita. Il teatro è nato tante volte, cioè ogni volta che lo si fa (lo si studia) con significato.

Come studioso del teatro del Rinascimento mi sono abituato ad una storiografia fondata spesso più sulla qualità 'teatrale' della fonte che dell'evento. Spesso è la fonte che nel raccontare emotivamente costruisce una 'teatralità'; il che è utile allo studioso del teatro perché consente maggior significato nelle 'aperture' a quei campi disciplinari che di volta in volta si scelgono storiograficamente contigui; ed è un dato molto importante per conoscere l'orizzonte di attesa circa lo spettacolo che la fonte (non sempre e non di necessità in modo intrinseco l'evento) testimonia. Naturalmente con l'avvertenza che quando il 'teatrale' è tutto esplicito, il teatro è meno necessario. Una narrazione che esplicita i dati emotivi circostanziali e comportamentali risolve l'agire (che è teatro) nella descrizione e rende il *sensu* del teatro; laddove il teatro esprime invece il senso nel suo farsi. Anche per questo, nella storiografia del teatro, occorre aggregare materiali diversi, aprirsi oltre il teatro. In un certo senso lo storiografo di teatro rende significante il documento (la testimonianza) che usa più che esprimerne i significati esistenti. Il documento, nel circolo ermeneutico della storia del teatro, non è solo il punto di partenza del processo conoscitivo, ne è anche il risultato.

Diciamo teatrale ciò che è pertinente al teatro ma così facendo inneschiamo in realtà una tautologia che finisce con l'essere vischiosa e riduttiva. Lasciando da parte la teatralità come essenza del teatro, teatrale è ciò che in una determinata cultura è stato acquisito come pertinente al teatro; cioè ciò che nel passato il teatro ha usato e reso a sé pertinente. La prospettiva urbana, ad esempio, si è sviluppata nel Quattrocento nell'arte figurativa e della decorazione; ma se noi vediamo oggi una tarsia lignea con lo spazio vuoto della piazza e gli edifici sulle ali ordinati verso il fondo chiuso da un arco, uno spazio urbano astratto che sembra aspettare di essere riempito di personaggi, noi lo definiamo teatrale. Perché il teatro del Rinascimento ha fatto della scenografia a prospettiva urbana un luogo mentale della scena. E le ragioni non le troviamo tanto in una sorta di potenzialità (destino) dell'oggetto, quanto piuttosto nel-

l'interrelazione in atto di città ideale e teatro che la cultura del Rinascimento costruiva. Ancora. Il peculiare realismo del teatro romantico ha reso l'artificiale imitazione della natura, nata dal gusto di paesaggi (e uomini) eccezionali, unici, una qualità teatrale nei riguardi di certe scenografiche visioni di paesaggi.

Non si debbono però confondere queste rilevanze storiche (il teatrale in senso forte) con le generiche degradazioni metaforiche o somiglianze con cui nella lingua comune si parla di «scena», «ribalta», o «attore», fino, ad esempio, al paesaggio che chiamiamo teatrale o scenografico quando vogliamo esprimere il «è tanto bello che sembra finto». Il che è accaduto nell'uso poco avveduto e informato di alcuni studiosi: il *démone* della somiglianza non deve portarci, però, a confondere il buon senso con il senso comune.

È inutile accumulare esempi: voglio arrivare a dire che il 'teatrale' è ciò che il teatro ha preso da una cultura e reso specifico assumendolo. È ciò che il teatro del passato ha sedimentato come possibilità del teatro.

Non è nato dal teatro, vi è stato assunto ed è diventato una qualità del teatro.

Dal teatrale, come categoria culturale così individuata, nasce il teatro. E lo storico del teatro deve indagare il teatrale per aggredire la comprensione del teatro; in questa zona e direzione dell'indagine si collocano quelle aperture (scoperte, suggestioni, fiancheggiamenti) di cui parlavamo come luogo dei possibili. Che nella memoria riconquista il proprio senso operativo come tradizione della nascita. Sappiamo bene come Vitruvio e l'architettura o come il *Cortegiano* del Castiglione qualifichino e precisino la conoscenza che possiamo avere del teatro del Rinascimento; o come il romanzo sia una chiave utilissima per il teatro dell'Ottocento. Possiamo pensare alla figura del barone Taylor che prima di diventare commissario della Comédie Française aprendola al teatro romantico aveva tentato la realizzazione di un panorama, idea ripresa circa quarant'anni dopo (nel 1862) da Foucault, il cui sistema panoramico attirò l'attenzione di Théophile Gautier; e possiamo servirci del tipo di realismo e dei nuovi atteggiamenti circa la visione introdotti nella cultura dall'esperienza molteplice dei panorami, per aggredire la grande rivoluzione romantica nel teatro. Assunta una prospettiva, diventano significanti preoccupazioni specifiche degli uomini e del teatro che

vivevano con inquietudine la rivoluzione antropologica in atto: e troviamo 'segnali'. Nel 1818 Hoffmann in *Gli strani dolori di un direttore di teatro* scriveva che i teatri erano «diventati strani osservatori panoramici, baracconi da fiera nei quali si eseguono danze, incontri di scherma, spettacoli pirotecnici e idraulici»; nel 1819 De Bonald (*Mélanges*) nota allarmato che l'arte drammatica rischia di essere ridotta «alle féeries del teatro dell'Opera e del melodramma», che ci sarà posto solo per scenografi, macchinisti, pittori, sarti, e che l'attore sarà sostituito da automi, e che, insomma, lo spettacolo ucciderà l'arte del teatro. Il secolo delle grandi Esposizioni è insieme però il secolo dell'arte dell'attore come centro dell'arte drammatica, in una riproposizione fondante della distinzione voltairiana teatro per l'intelligenza/teatro per gli occhi. Il teatro si individua, nella conoscenza storica, non solo dalla cultura del teatro ma anche dalla vita dello spettacolo in una civiltà; e interagisce così con le culture degli attori e quel porsi dello studio intorno all'arte attorica come studio dell'uomo, delle passioni, della retorica espressiva. Così anche le interrelazioni personali ci fanno leggere, ad esempio, George Sand per conoscere l'attrice Dorval.

Un esempio ancor più evidente è dato dall'aver guardato le specificità delle «cortigiane oneste», a metà Cinquecento, in relazione alle «origini» della Commedia dell'arte.

Il teatrale si fonda su un sistema di relazioni in cui lo storiografo pone al centro il teatro ma che il teatro da solo non esaurisce: sappiamo bene come la trattatistica sull'arte dell'attore non si relazioni soltanto al teatro; e così per l'architettura teatrale.

Ogni studioso di teatro conosce bene la sorpresa e le aperture mentali che riserva una intelligente attenzione alla cronologia nella pirotecnicità e nella organicità delle compresenze. E l'impatto degli intrecci biografici e delle intersezioni e interrelazioni antropologiche e culturali nello studio del teatro.

Il teatro, nella storiografia come nella storia, nasce dal teatrale così inteso. Ma vive nel presente e fa i conti con le vischiosità delle realtà e con le pigrizie intellettuali: questo teatrale diventa facilmente il riduttivo teatro già esistito su cui innestare la misura del teatro e della conoscenza di teatro. E la storiografia in questo modo si limita a riconoscere nel passato quel teatro che è già in se stesso ripetizione più o meno alta.

La dialettica teatrale-teatro-teatrale, invece, è una pulsazione del teatro e della storia.

Nella storiografia il teatro si colloca organicamente tra quel teatrale che è luogo dei possibili e quel teatrale che è tradizione della nascita, individuandosi in quella cultura di relazione e di rappresentazione che una civiltà è in grado di esprimere. Così lo studio di teatro non diventa riconoscimento in quella storia del teatro che la storiografia conosce, ma scoperta e proposta.

Il teatro creativo assume questo teatrale come esperienza (attraverso «il movimento che ha presieduto alla creazione») e radicansi nel presente scopre l'immanenza del futuro. E fonda il teatrale, rendendo possibile come teatro ciò che poteva esserlo e non lo era ancora.