

Daniele Seragnoli

ELOGIO DEL DISORDINE: ANNOTAZIONI
FRA CINQUE E NOVECENTO

1. *Il nostro passato felice*

Furono anni felici e fecondi i Sessanta del XX secolo, per il teatro e la sua storiografia. Lo ricordava alcuni anni fa Claudio Meldolesi in uno scritto in memoria dello scomparso Ludovico Zorzi, esordendo con un'affermazione suggestiva quanto perentoria e lapidaria, e forse anche un po' inquietante:

In futuro saremo certo chiamati a discutere (e a polemizzare) sul movimento rinnovatore degli studi teatrali che, apparso imprevedibilmente alla metà degli anni '60, produsse una decina di libri chiave, diversi ma similmente rigorosi e non tradizionali, e che rifluisce circa dieci anni dopo, disperdendosi nelle storie personali di ciascun studioso. Dovremo discutere se si trattò di un organico movimento di nuova cultura o di un semplice allontanamento dai vecchi territori letterari; e dovremo capir meglio il rapporto fra le sue tematiche distintive (il teatro del Rinascimento, il Barocco, la cultura dell'attore, la Commedia dell'arte, lo spazio scenico, la prima rivoluzione registica) e la prassi dirompente del contemporaneo teatro di ricerca. Un'altra questione da approfondire: cosa c'era alle origini di quel movimento, ovvero quale fu il dentro originario che lo portò a una nascita apparentemente così improvvisa?¹

Poche righe che contengono un invito (o una sfida), ricche come sono di parole e di concetti chiave per la definizione di una nuova storiografia teatrale, sui quali non si deve essere necessariamente d'accordo, come Meldolesi stesso consiglia.

Non è ovviamente compito di queste pagine sviluppare a fondo le ipotesi di lavoro suggerite da Meldolesi, interessandomi qui soprattutto il postulato che individua un possibile rapporto fra le tematiche distintive della cosiddetta 'nuova storia' del teatro (ma aggiungerei

* Questo saggio è il testo, in diverse parti rielaborato e modificato, della relazione tenuta al Colloque International *Écrire à la fin du Moyen Age. Le pouvoir et l'écriture en Espagne et en Italie (1450-1530)*, Aix-en-Provence, 20-22 ottobre 1988.

¹ C. Meldolesi, *Il primo Zorzi e la «nuova storia» del teatro*, in «Quaderni di Teatro», n. 27, 1985, p. 41. Tutto il numero della rivista era dedicato alla commemorazione di Ludovico Zorzi all'insegna della 'nuova storia' del teatro.

anche, in parte, le indicazioni di metodo) e quella che viene definita «prassi dirompente» della ricerca. Credo infatti che sia utile investire nella linea materialità-storiografia (con l'emergenza di studi sullo spettacolo rinascimentale) il fondamento di un nuovo modo di fare, ma soprattutto pensare e progettare, la storiografia del teatro². Quanto alle altre questioni poste in campo da Meldolesi, dirò qui semplicemente (con la consapevolezza di non poterle liquidare in breve e dell'arbitrarietà della loro separazione dal problema principale) di credere nell'organicità del movimento e nella necessità di interrogarne le origini sì nelle storie dei singoli, ma in quel particolare clima di maturazione di istanze e fermenti che fa scorgere oggi nei nostri anni Sessanta il decennio di massimo sviluppo delle tensioni creative nate dal secondo dopoguerra.

La prassi dirompente, gli eventi, può essere superfluo rievocarli soggettivamente; perché si darebbe vita a un troncone privo di combinatoria e di complessità, con relazioni recise e senza continuità, che tradirebbe la molteplicità stessa di un discorso storiografico che vuole invece svolgersi per linee intrinseche ed implicite. Sarebbe anche un disvelamento troppo facile da realizzare, d'altro canto, per nutrirvi veramente fiducia sino in fondo.

Posso invece tentare di offrire un elenco, dal mio punto di vista, di alcuni libri, apparsi nel decennio indicato da Meldolesi, che giudico portatori di rinnovamento negli studi, non tanto per il loro rifiuto dell'equazione teatro-letteratura, quanto per l'elevato grado di dialettica culturale e di orientamento che hanno saputo offrire in una situazione di emergenza, tracciando la linea di una storiografia consapevole delle proprie scelte di conoscenza e non di indiscriminato sviluppo.

Nel 1966 esce, per i tipi di Laterza e con effetto dirompente e sorprendente per fantasia e capacità di guidare il lettore in una sorta di viaggio nel pensare teatro, *Vita avventure e morte di Don Giovanni* di Giovanni Macchia. Nello stesso anno viene pubblicato il primo volume della collana «Biblioteca Teatrale» dell'editore Bulzoni (una felice denominazione 'lessinghiana' che contrassegnerà in seguito

² Faccio volutamente uso del termine 'storiografia' in luogo di 'storia' per indicare la necessità di scendere sul terreno della problematica contro qualsiasi vocazione o tendenza alla sistematica; a evitare soprattutto il rischio di una possibile mitizzazione storicistica della cultura teatrale del Rinascimento in senso teleologico, se non ancora evolutivistico.

anche l'omonima rivista, dal 1971): *Amleto o dell'oxymoron. Studi e note sull'estetica della scena moderna* di Ferruccio Marotti (già autore di un libro su Craig e di uno su Appia, nel '61 e nello stesso '66), sul contenuto del quale la quarta di copertina non lascia dubbi sottolineando «il desiderio di penetrare uno dei versanti meno noti, ma più affascinanti, della scena moderna: quello dell'utopia», nelle «visioni» dei «Robespierre di quella rivoluzione andata a male che è oggi la regia». A questa testa di ponte faranno di lì a poco seguito, nella stessa collana: *Le nozze degli dèi. Un saggio sul grande spettacolo italiano del Seicento* di Cesare Molinari, del '68; *La fascinazione del teatro*, l'anno successivo, fondamentale contributo di Ferdinando Taviani alla conoscenza non generica o casualmente generalizzata della Commedia dell'arte; *Jacques Copeau o le aporie del teatro moderno* di Fabrizio Cruciani, nel 1971. Volumi che l'editore frammezza con altri importanti testi della cultura teatrale (la *Storia del teatro* di Léon Chancerel — ma il titolo italiano è improprio — e *Lo spazio scenico* di Allardyce Nicoll), e, quasi con valore di imprinting direi, *Per un teatro povero* di Grotowski, nel 1970. Nel 1969 Claudio Meldolesi pubblica *Gli Sticotti. Comici italiani nei teatri d'Europa del Settecento* (Roma, Edizioni di Storia e Letteratura), la cui introduzione specifica bene il senso dello studio di una realtà 'minore' solo per conoscenza storiografica, non certo in rapporto alla cultura e alla pratica di teatro. Entrambi del '74 sono i volumi di Marotti, *Storia documentaria del teatro italiano. Lo spettacolo dall'Umanesimo al Manierismo. Teoria e tecnica* (Feltrinelli) e (ancora da Bulzoni) *Lo spazio scenico. Teorie e tecniche scenografiche in Italia dall'età barocca al Settecento*. Ma vanno ancora almeno ricordati: *Gli spettacoli fiorentini del Quattrocento* di Molinari (Neri Pozza, 1961); *Il Manualletto shakespeariano* di Gabriele Baldini (Einaudi, 1964); *Li due Orfei* di Nino Pirrotta (Einaudi, 1969); *Il teatro del Campidoglio e le feste romane del 1513* di Cruciani (Il Polifilo, 1968); *Il trucco e l'anima. I maestri della regia nel teatro russo del Novecento* di Angelo Maria Ripellino (Einaudi, 1965). E, a completare un quadro di conoscenze e fermenti innovativi, la pubblicazione di importanti documenti e testimonianze dei quali si iniziò ad arricchire l'editoria teatrale italiana (De' Sommi, Barbieri, Appia, Stanislavskij, Brook, Artaud, Beck, Craig, Tofano, ecc.), a ulteriore conferma della necessità di una ri-fondazione della base documentaria e dell'atteg-

giamento di differenziazione degli sguardi sulla molteplicità della civiltà di teatro. Rifondazione documentaria sulla quale si orienterà anche l'importante lavoro del Museo Biblioteca dell'Attore di Genova.

Un panorama di un decennio ai cui due estremi si collocano proprio i contributi più complessi e multiformi di Ludovico Zorzi: l'edizione del *Teatro* di Ruzante per Einaudi nel 1967 e, sempre da Einaudi, *Il teatro e la città. Saggi sulla scena italiana*, nel '77, che segue di un solo anno il fondamentale n. 15/16 della rivista «Biblioteca Teatrale» dedicato a *L'invenzione del teatro. Studi sullo spettacolo del Cinquecento*.

Furono tutti studi, direi, in cui, come Meldolesi ha opportunamente esemplificato attraverso la figura di Zorzi e la sua insoddisfazione per quel sapere preconstituito che già nei primi anni Cinquanta lo aveva orientato a un diverso approccio a Ruzante, si esplicava la funzione di uno storico del teatro *nuovo* perché non «edificatore, come lo storico della fase precedente che non si sentiva un vero studioso se non aveva scritto almeno una storia del teatro o un'enciclopedia», ma piuttosto «reinventore dei territori del teatro»³.

Una responsabilità etica, si potrebbe anche definirla, in cui andranno meglio precisati i contorni delle relazioni e delle reciproche corrispondenze tra lo studioso e la sua realtà, da un lato, l'oggetto di studio, il diverso da sé, dall'altro.

Come primo risultato provvisorio si può allora forse individuare in queste visioni storiografiche il desiderio della ricerca di un 'altrove culturale' riconosciuto nei territori di maggiore sperimentazione della civiltà teatrale; una affermazione di autenticità dei valori pensati in un ambito di relazioni collettive e di culture alle quali restituire una identità di tradizioni, significati, denominatori comuni.

La fuoriuscita dalle raffigurazioni idealistiche, dal consunto mito di un Rinascimento collocato alla base degli ideali di progresso e di sviluppo eurocentrico di derivazione addirittura sette-ottocentesca, ha ormai svincolato lo storico dall'assillante problema delle 'origini', consentendogli di evadere dalle banalità delle convenzioni storiografiche (il teatro *del* Rinascimento come origine del teatro moderno),

³ Cfr. C. Meldolesi, *Il primo Zorzi*, cit., pp. 46 e 47.

per porre invece l'accento sul coagulo delle situazioni e la pluralità delle culture, sulla dialettica di quei gruppi e di quegli intellettuali che nell'invenzione del teatro (*nel* Rinascimento) hanno fondato la ricerca del proprio altrove possibile. È una griglia di riferimento, quella che si è creata, entro la quale definire nel tempo e nello spazio il divenire e l'affollarsi molteplice degli eventi; e con la parola 'teatro' si è venuto a circoscrivere un luogo di tensione della cultura rinascimentale, un territorio di sperimentazione del possibile, utile a focalizzare la quantità di energie in grado di operare contro le *contraintes* dell'isolamento e delle categorie di un agire sociale privo di autenticità, di essenza.

Eliminata anche dalla storiografia teatrale quella sorta di vocazione all'universale del corso storico della civiltà alla quale non sembrano ormai più ricorrere nemmeno gli ultimi strenui sostenitori dello storicismo, risulterà abbastanza facilmente evidente come sia sensibilmente mutato anche il quadro al quale fare riferimento. Non più l'organizzazione sistematica di eventi giudicati di valore assoluto e fondante, ma il ri-conoscimento delle microstorie, di una identità 'globale' del Rinascimento da articolare in implicazioni dialettiche che non possono evitare la rifondazione stessa dei modelli storiografici e, più acutamente, dei metodi e degli strumenti d'indagine (si pensi, per tutti, al profondo mutamento operato negli studi dalla definizione del concetto guida di «festa» come unità di misura multidimensionale).

In questo senso la spinta verso una 'nuova storia' del teatro ha aperto la strada al dubbio e all'imprevedibile, privilegiando domande più che risposte e certezze e sicurezze.

Non è stato un contributo da poco, soprattutto se lo consideriamo nel nostro presente, nel quale sembra sempre più insinuarsi il bisogno di un'ampia revisione dei valori 'accreditati' che investa i più diversi campi d'indagine, a favore delle ipotesi e della volontà di 'lasciare aperte' le questioni piuttosto che orientarle all'assoluto. Il nuovo punto di partenza dal quale progredire, per lo storico del teatro sul finire del secondo millennio, appare fatalmente — quanto ancora provvisoriamente — determinato da un'area di osservazione non ristretta, all'interno della quale la propria specificità (riconosciuta e accettata) non sia di ostacolo all'intersecarsi con quelle leggi o linee generali di cui sono portatrici, per altro, le scienze sociali.

Con questo la necessità di fare ricorso a un numero sempre più elevato di dati, informazioni e variabili non risponde a un generico bisogno di consolidare le fondamenta del proprio edificio, ma a quello ben più consapevole di conoscere quanto di comune, di affine, di differente, di continuo, di permanente esista, sia all'interno del proprio campo disciplinare, sia in relazione alle stratificazioni e al contributo che da altre e diverse discipline possono derivare.

2. Un anno di teatro, da un osservatorio italiano

Resta naturalmente aperto un punto fondamentale nell'invito-sfida che la citazione iniziale proponeva: l'eventuale rapporto tra le tematiche distintive di una nuova cultura storiografica ai suoi inizi e la prassi del contemporaneo teatro di ricerca, con effetto altrettanto 'dirompente' nei riguardi del teatro istituzionale, ripetitivo e privo di stimoli e curiosità, quanto l'impatto della 'novità' degli studi contro la storiografia tradizionale e conservatrice.

Non si tratta certamente di ricercare un rapporto immediato (sarebbe anzi una strada discutibile e dubbia, oltre che inutile); ma di cogliere forse l'humus comune di quegli anni, l'insieme degli elementi che sotto diversi aspetti e forme e con molte mediazioni dialettiche sembrarono dare origine e sviluppo alle possibili discussioni delle identità teatrali, intuendo invece i valori della differenza e delle variabili in atto.

Sono domande a fugare le quali non basta evidentemente la generica dichiarazione iniziale di rischio soggettivo che si può correre in una semplice elencazione degli eventi. Si può però scegliere un luogo che permetta di osservare e di notare, di capire a quasi venticinque anni di distanza quali fermenti e quali abitudini attraversassero le conoscenze e la cultura di teatro italiane di allora; se ci fu agitazione vera almeno in alcuni, un ribollimento colto nel nascere, o una dilagante assuefazione con piccole isole lontane.

È sufficiente indagare un anno per avere una risposta plausibile, il '65, alla metà del decennio, esemplificandolo e documentandolo attraverso le pagine dell'allora autorevole e prestigioso mensile «Sipario», che a quel tempo vantava ancora la direzione di Valentino Bompiani e la cura redazionale di Franco Quadri. La rivista, sfo-

gliandola a tanti anni di distanza, appare oggi — se così ci si può esprimere — un 'illuminato miscuglio': portavoce sotto molti aspetti del teatro ufficiale e istituzionale (di grado elevato), ma capace di vigilare, di non rinchiudersi in una improbabile roccaforte e suscitare invece dibattiti e polemiche su problematiche di ampio respiro (il 'caso Giuliano Scabia', per esempio), o dichiarare aperture 'coraggiose' (l'ospitalità a Eugenio Barba con la pubblicazione della sua intervista a Grotowski e del brano sul *Faust* di Marlowe estratti da *Alla ricerca del teatro perduto*, un libro poco conosciuto che l'editore Marsilio aveva pubblicato nella «Biblioteca Sarmatica», collana di studi sull'Europa orientale, e che la nota redazionale di «Sipario» definiva «una approfondita analisi del lavoro di Grotowski che gli studiosi del teatro non dovrebbero mancare di conoscere»). Ma ci fu anche, in quel 1965, lo 'scandalo' della presenza a Roma del Living Theatre [a Trieste invece la polizia caricherà in sala dopo l'inutile tentativo di sospendere la rappresentazione dei *Mysteries and Smaller Pieces*; poi ci fu l'arresto degli attori, la cacciata del direttore artistico dello Stabile; l'espulsione del gruppo dopo il festival di Venezia], e l'intervento di Giuseppe Bartolucci che, ricordando i rapporti con la società letteraria improntati ad «altissimo scambio di esperienze» o a momenti di «divertimento salottiero esclusivamente epidermico», sottolineava all'opposto la suggestione «di certe indicazioni di lavoro e di vita, proprie degli attori e degli uomini, come diversità alternativa e complementare per quanti usano ormai far teatro in Europa». E si dava voce ai protagonisti, Beck e Malina, incontrati nel loro «rifugio» nella campagna di Velletri, in un ambiente e in un clima di «disordine»: un cerchio di scarpe a invadere la soglia, valigie colme di ritagli di giornale e di fotografie sparse sul letto e sul pavimento, Julian Beck intento a mangiare un intingolo di carne e patate in una gavetta di tipo militare, un bambino nudo che si affaccia alla porta, un attore indaffarato per l'imminente partenza, una giovane incinta col sorriso distaccato e avvolta in una camicia corta e trasparente. Un'immagine di identità tra vita e arte, si può oggi leggere tra le righe della testimonianza; un mondo nel quale l'ospite-visitatore viene accolto *come se spettatore*, un'esperienza di teatro nella quale lo spettatore entra in contatto *come se ospite*. Un clima di 'esercizio' alla Living — dichiarava infatti Bartolucci — quello della casa degli attori, *come se* si trattasse di uno spettacolo,

appunto, non di un'intervista: «Ma io ero stato eccitato come soltanto a teatro si può essere eccitati e liberati».

Ci fu anche altro nelle pagine di quell'annata di «Sipario».

Nel mese di gennaio proseguiva una polemica precedentemente iniziata sulla moda brechtiana; si discuteva sul teatro pubblico a Roma e sulla «forza provocatoria e novità» del *Troilo e Cressida* diretto da Squarzina; si dava notizia della nascita di un teatro off a Mosca per opera di giovani attori e registi dello Studio Vachtangov. A febbraio ci fu la commemorazione di T.S. Eliot; nel consueto panorama del teatro europeo avevano rilievo la recensione del *Dossier Oppenheimer* di Jean Vilar e la notizia di un fermento innovativo all'interno del teatro svedese (il direttore del «Dagens Nyheter» giungeva a dichiarare la sua preferenza per le improvvisazioni dell'avanguardia poetica in confronto agli spettacoli del Teatro Nazionale, ivi compresa l'*Edda Gabler* di Bergman accusata di «polverosa eternità» e di essere un «pezzo da museo archeologico»).

Nei mesi successivi il quadro si arricchì.

A Milano c'era una nuova moda, sulla quale ironizzava l'editoriale di marzo: il teatro in casa (dei ricchi), al costo di 50.000 lire «trattabili» per spettacolo; Gerardo Guerrieri leggeva le *Cronache del teatro* di D'Amico; vi furono polemiche e attacchi contro la Questura di Roma e il Vaticano per la proibizione del *Vicario*; a un anno dall'inaugurazione il Lincoln Center Repertory Theatre offriva un bilancio fallimentare. Venne commemorato D'Amico a dieci anni dalla scomparsa; si ospitò un'intervista a Joseph Svoboda; si parlava della stanchezza e tradizionalità della stagione teatrale di lingua tedesca e dell'insuccesso di Zeffirelli all'Old Vic di Londra con *Molto rumore per nulla*. Ci fu un'importante inchiesta — *Gli scrittori e il teatro* — con le risposte degli autori italiani più in vista del momento (tranne Arpino, Cassola, Eco, Calvino e Montale che dichiararono il loro disinteresse per il teatro): tra convenzioni e banalità emerse la voce di Nanni Balestrini che denunciava la dimensione illusoria degli operatori teatrali, l'assurdità del repertorio, la vanità delle messe in scena e l'incapacità degli attori, e che, a una domanda specifica sulla frequentazione dei teatri e sull'interesse per qualche emergente personalità italiana, rispondeva manifestando insofferenza per l'offerta nazionale «dove non c'è praticamente mai uno spettacolo che abbia un reale interesse a essere visto; è una riflessione immediata che si fa,

per esempio, assistendo ai recenti spettacoli del Living Theatre. Esiste soltanto da noi un nuovo teatro musicale che con Nono, Berio, Manzoni e altri ha dato in questi ultimi anni opere di grande rilievo». Ma il Living dava 'scandalo' a Roma, al Teatro Club, con i suoi *Mysteries and Smaller Pieces*: di clima «sconcertante e provocatorio ma ricco di fermenti nuovi anche al più aperto teatro d'avanguardia», parlò Arnaldo Frateili nella sua recensione; ed anche di uno spettacolo «destinato a mettere a dura prova le reazioni emotive e la pazienza del pubblico, [...] mentre nel mezzo d'un palcoscenico nudo sta impalato un giovane inteso e assente come una mummia». Inevitabile la denuncia delle «azioni assurde [...] tra oscurità intimidatorie e luci balenanti che rivelano quadri plastici, o smorfie a lingua fuori e gesti incontrollati di spastici e di epilettici, estasi di dissennati, starnuti magari culminanti in un pernacchio». Ci fu anche un pugilato tra gli spettatori. Andò meglio *The Brig*, che era riconoscibile almeno in quanto «vero e proprio spettacolo drammatico» e nei confronti del quale il critico, incapace di giudicare il lavoro creativo dell'attore (c'è un isolato «bravissimi» per gli attori dei *Mysteries* nel quale ci si rifugiava a nascondere la propria cattiva volontà di capire; oggi invece si dice 'sono dei veri professionisti'), il critico dunque poteva ritrovare la propria essenza privilegiando lo sguardo sul testo di K.H. Brown, laddove il lavoro di Beck e Malina restava confinato su un «nuovissimo piano estetico che abolisce nell'arte l'idea e la riduce a pura riproduzione d'una realtà oggettiva», cioè una pura elucubrazione intellettualistica.

Il fascicolo di giugno fu dedicato al Teatro della Crudeltà — a cura di Ettore Capriolo e di Franco Quadri — con diverse testimonianze storiche e interventi internazionali, alla ricerca dei 'resti' di Artaud a diciassette anni dalla morte (e in anticipo di tre anni sull'edizione italiana de *Il teatro e il suo doppio*).

Si diede spazio alle risposte di numerosi uomini di teatro alla precedente inchiesta tra gli scrittori che non era passata inosservata: c'erano stati numerosi interventi sulla stampa quotidiana e un dibattito al Seminario Alessandro Fersen. Bartolucci apriva un'altra inchiesta sui giovani commediografi. *Il trucco e l'anima* di Ripellino veniva salutato (da Capriolo) come libro di «valore eccezionale». Le cronache del teatro europeo segnalavano il *Marat/Sade* a Stoccolma e la 'prima volta' di *Madre Courage* nel cartellone del Dramaten.

Durante l'estate si presentarono alcune scuole di recitazione e si tornò sul tema della «crudeltà» ospitando i già ricordati interventi di Barba su Grotowski e di Bartolucci sul Living: venivano anticipate due scene del *Marat/Sade* annunciato da Einaudi e si pubblicarono gli *Appunti per un itinerario crudele* (brani di Euripide, Seneca, Racine, Schwob, Marlowe, ecc. fino a Jarry, con un catalogo degli orrori elisabettiani e una sintesi di *Peccato che sia una squaldrina*).

Nell'autunno ci fu, tra i consueti panorami dall'Italia e internazionali (compreso un intervento su *Teatro e cinema indipendenti in Usa*), il caso Scabia e Quartucci, rispettivamente autore e regista di *Zip*: un testo e un allestimento sottoposti a «linciaggio morale» dalla critica e che invece «Sipario» difendeva (*Per un'avanguardia italiana*), pur riconoscendone i limiti, per il valore di stimolo esercitato nella piattezza generale della scena italiana. Fu anche recensito *Il teatro all'antica italiana* di Tofano (da Roberto Rebora) e si offrì il consueto rendiconto sul festival di Venezia nel corso del quale il Living, prima di venire espulso dall'Italia, aveva presentato il suo *Frankenstein*.

L'annata si chiudeva con un numero speciale interamente dedicato a un *Rapporto sull'attore*: con interventi di Renzo Tian, Squarzina e Fersen (su Stanislavskij in Italia), di numerosi attori italiani di generazioni diverse, le ipotesi su una possibile scuola, la pubblicazione del contratto nazionale degli attori, le testimonianze di *Celebri attori stranieri sulla loro arte* (da Molière a Vilar).

Sarebbe sbagliato, tornando alla domanda iniziale, interpretarla col tentativo di individuare una storiografia che si lega direttamente al fare artistico: non fu questa l'esperienza di quegli intellettuali e studiosi tra anni Sessanta e Settanta. Si può per ora indicare un altro dato provvisorio e semplice nella formulazione, ma complesso nelle pieghe nascoste: l'originalità della 'nuova storia' del teatro non risiede tanto in una identità storiografica che si annoda alla prassi; è forse più utile, e fecondo, guardare l'orientamento disciplinare verso i territori dell'arte, alla 'parentela' con gli artisti e ai processi di costruzione nella storia e nella storiografia, infine alle possibilità creative di uno scrivere la 'storia' in maniera non storicistica né verticistica. Una scelta espressiva che non è della 'precisione' come assoluto ma come probabilità, e che sviluppa, come nei processi

creativi dell'artista di teatro, la spinta analitica, la conoscenza di sé rispetto all'oggetto di studio e di indagine, alla sostanza 'ruvida' delle cose: nei valori dell'analogia e della metafora, di una 'sensibilità' che si qualifica nel lavoro e nell'esercizio a confronto col tempo storico. È ancora la domanda sul rapporto tra il presente e quella realtà 'altra' ma probabile e riconoscibile che il passato rappresenta. Può essere anche una sfida, una verifica della responsabilità 'creativa' dello storico, la cui 'immaginazione' diventi concreta occupazione di uno spazio nel quale ogni informazione o interpretazione documentaria sia discutibile e arbitraria se posta in un contesto incapace di esprimere la sua validità. Una responsabilità infine, si è detto, fondata su un impegno etico: il dovere di costruire relazioni tra l'esperienza del vissuto intellettuale e culturale dello storico e le realtà indagate, entro la cui estraneità reinterpretare la propria centralità soggettiva.

Ci sono i valori di una storiografia che pensa soltanto a sé e ci sono i valori di una storiografia che pensa ad altre cose. Ci sono i valori dell'edificare e ci sono i valori del consolidare (a volte anche del restaurare). Ci sono i valori del pensare (etimologicamente *pesare*) e ci sono i valori del riflettere (*volgere indietro, riverberare, ripercuotere*). Ci sono valori trascurati e ci sono valori trascurabili. C'è anche la sempre più insinuante consapevolezza che il nostro passato ormai non valga per quello che è stato (o che troppo a lungo abbiamo immaginato essere stato), ma per la possibilità che oggi ci viene offerta di ricostruirlo e organizzarlo per poi, subito dopo, disordinarlo e scombinarlo.

3. Più in generale: dal sapere enciclopedico alla consapevolezza storiografica (attraverso la storia)

«Il teatro è il disordine incarnato e per tessere l'elogio del teatro bisogna cominciare con l'elogiare il disordine», scriveva Louis Jouvet con lucida consapevolezza quasi quarant'anni fa⁴. Contro le certezze delle definizioni stabili, delle poetiche imbrigliatrici, l'immobi-

⁴ L'*Éloge du désordre* è alle pp. 245-246 di *Témoignages sur le Théâtre*, Paris, Flammarion, 1952.

lismo e il conformismo, un modo di vedere e di sentire unico. «Il teatro [...] — aggiungeva Jouvét — vive nel *disordine*: è la sua *condizione esistenziale*. La grandezza del teatro è fondata su un disordine organico, necessario, costante: il disordine spiega e dimostra la prosperità di un'arte drammatica». È l'occhio dell'attore, naturalmente, quello di Jouvét; dell'attore che parla di sé e del proprio mestiere. Ma il suo sguardo va oltre; penetra nel *disordine* dell'attore drammatico, nel «tumulto interiore» che conduce lo spettatore a teatro, in una filosofia del caos fatta di «collisione di sentimenti e di idee». Un disordine creativo, sentito come principio della (palin)genesì del teatro. Come forza motrice della ricerca di sé, di proprie origini non univoche, di un continuum che si avvalora non per il suo perpetuo proporsi senza interruzioni, ma per il riassorbimento degli scarti, del marginale, di ciò che resta simile — e sotterraneo — nella diversità.

Il disordine come sintomo di *molteplicità*, nelle parole di Gordon Craig (*Towards a new theatre*) e nella sua visione del teatro come una montagna inaccessibile, ma scrutabile da molti punti di osservazione diversi.

Il disordine come *tensione* contro l'appiattimento dell'istituzione e la sua volontà di omologazione culturale (denunciati per esempio da Franco Quadri al suo polemico esordio di critico de «la Repubblica» (*Purché paghi Pantalone*, 2.10.1987).

Il disordine come *menzogna* contro la Verità unica e irriducibile, a favore delle domande, della dissimulazione, dei paradoxa.

Il disordine come *straniamento* nei confronti delle altre culture, perché le domande che poniamo loro (siano esse nel presente o nel passato) ce le mostrino concretamente nella loro diversità e ci inducano a vedere in modo nuovo, quindi diverso, anche la nostra cultura di appartenenza, il nostro presente, senza ipòstasi od arbitrarie proiezioni ideologiche: e questa è la lezione dell'antropologia, ma anche della storiografia e del loro terreno d'incontro: di una storiografia realmente fondata come ricerca di identità e di tendenze qualitative, come attribuzione di significati propri ai ruoli e alle scelte, alle 'probabilità', del vissuto culturale che ci sta alle spalle⁵.

⁵ Si veda per esempio, su un piano generale, L. Febvre, *Problemi di metodo storico*, Torino, Einaudi, 1976 (1ª ed. 1966), in particolare pp. 108-120 (ma andrebbero citati molti altri contri-

Il disordine come *lezione* di dialettica e di pluralità storiografiche nel vasto affresco di storia della letteratura francese di Giovanni Macchia che (non a caso e con valore di ossimoro nei confronti dell'identità ideologica che andava a indagare), apriva nel nome e col monito di Diderot: «Diffidate di chi vuol mettere ordine». A favore della dialettica delle opposizioni, delle antitesi, delle contraddizioni, come dynamis che feconda, mutevolmente, i materiali e gli sguardi, le parole, su di loro.

Quando, nel 1954, uscì il primo volume dell'*Enciclopedia dello Spettacolo* sotto la direzione di Silvio D'Amico, si aveva un'idea sufficientemente chiara della 'universalità' del teatro all'interno dell'umana civiltà. E si parlava, nella presentazione, dell'«insopprimibile [...] fenomeno della mimesi scenica» nella psiche dell'uomo, delle primitive origini religiose e istrioniche del teatro in quanto finzione «in atto», e del suo fluire in una molteplicità di forme. Lasciando un po' in ombra quelle origini e ponendo invece l'accento proprio su tutto ciò che poteva essere rubricato sotto la voce spettacolo in quanto finzione «d'una realtà altrimenti profonda che non quella delle comuni apparenze», col «desiderio segreto [per lo spettatore] di riconoscere, nelle immaginarie vicende della rappresentazione, qualcosa di se stessi; e insieme, di trovarvi un superamento, un modo d'evasione e di liberazione (di 'catarsi')». Inutile dire che alla discriminante ideologica e metodologica corrispondeva l'esclusione di ciò che non poteva essere riconosciuto in quanto finzione nel significato detto: «i concerti musicali, le manifestazioni agonistiche e sportive, i riti e le parate civili e religiose», se non in qualche modo in «relazione con lo spettacolo nel senso sopra definito». Ciò non impediva tuttavia all'*Enciclopedia* di articolarsi in circa 30.000 voci, divise per nomi di persona, generi, nazioni e città, attività, tecniche, discipline, ecc., con l'apertura, chiaramente, al cinema e alla, allora primordiale, televisione.

buti, dalla scuola delle «Annales» in poi, fino all'odierno dibattito sulla funzione e la crisi della storia). Si veda soprattutto, sul versante degli studi teatrali, la curiosità 'antropologica' che connota l'*Introduzione* di R. Guarino a *Teatro e culture della rappresentazione. Lo spettacolo in Italia nel Quattrocento*, Bologna, Il Mulino, 1988. Va ancora segnalato il contributo metodologico di F. Ruffini, *Commedia e festa nel Rinascimento. La «Calandria» alla corte di Urbino*, Bologna, Il Mulino, 1986 (rifiuto della categoria estetica come produzione di merce; produzione di meditazione e relazioni).

Bastò un decennio — unità di misura storiograficamente non sempre uguale — per calarsi nell'esplosione degli anni Sessanta e perché vedesse la luce, questa volta in Francia, nel '65, un 'rivoluzionario' volume dell'«Encyclopédie de la Pléiade» quell'innovativa *Histoire des spectacles* che faceva sì ancora ricorso alla categoria della finzione catartica (definendone però diversamente i contenuti in quanto immagini, simboli, esempi), ma che si apriva a nuovi concetti (attenzione, immaginazione, emozione, memoria, relazione, comunicazione, partecipazione, rito, liturgia, ecc.), con un'attribuzione di significato estetico, però, dal valore delimitativo, consapevoli del rischio di incorrere nel 'tutto quanto fa spettacolo'. Concetti che la prefazione offriva come altrettante parole chiave per la lettura di un contenuto complesso, per misura e impostazione, che si allargava non solo alla tradizione orientale al fianco delle storie tematiche e nazionali dell'occidente, ma che veniva introdotto da un'ampia trattazione degli «spettacoli di partecipazione» (riti e liturgie, pre-teatro, nell'antichità e nell'oriente, la festa — nei suoi sottogeneri «di corte», «civica» e «popolare» — giochi e competizioni, ecc.), per concludersi con uno sguardo sulle «arti dello spettacolo» (la *foire*, marionette, mimo, circo, music-hall) e sulle «nuove tecniche» (radio, televisione, cinema). Sacro e profano, festa e folklore, competizioni ed estetiche si mescolavano in una visione di spettacolo 'totale' purché *organizzato*, facendo ricorso — sia pure spesso larvamente e in maniera non sempre precisa — a strumenti d'indagine del tutto nuovi, ai quali lo storico del teatro non era ancora abituato: l'etnologia, la sociologia, gli studi sul comportamento, un po' di antropologia.

Ma se l'italiana *Enciclopedia dello Spettacolo* aveva visto la luce alla metà degli anni Cinquanta — gli anni della prima ricostruzione post-bellica — dopo una prolungata gestazione (l'idea era venuta a D'Amico in una Roma da poco liberata), in un clima cioè in cui primeggiava anche culturalmente la volontà di ricostruire, erigere ed edificare monumenti che dessero solidità e certezze⁶, l'*Histoire des*

⁶ La già citata presentazione ricorda succintamente la situazione italiana sul finire della guerra, l'impossibilità di comunicare non solo con l'estero, ma, da Roma, col resto dell'Italia ancora occupata, e la concezione di una pubblicazione — non ancora così ampia come poi l'*Enciclopedia* si rivelerà — destinata a unificare storiograficamente e con uno sguardo al passato ciò che il presente materialmente separava: perché il teatro, scarsamente attivo nella prassi, potesse dimostrare di essere vivo nella sua memoria storica, obbedendo cioè a quella funzione catartica e

spectacles non nasceva forse negli anni in cui si faceva imperante il verbo della partecipazione collettiva? Dell'impegno politico, della provocazione, della rottura dei confini, della messa in discussione dell'ordine stabilito. Non era stato del Living Theatre il proclama per una nuova presa di coscienza e l'appello a far cadere ogni barriera nel nome 'sacro' della vita? Di un Living che a partire dal 1963 si stava radicando in Europa.

Ma non fu solo Living. Di molti altri fu la capacità di 'coinvolgere' intellettualmente, di fare discutere e assumere responsabilità, di analizzare in sintesi il proprio dentro in rapporto *a* e attraverso *il* teatro. Alla luce di una cultura 'underground', di una creatività comune e comunitaria, con quel tanto di magico e di rituale che l'*humus* del tempo sembrava sprigionare mettendo in evidenza la possibilità di costruire relazioni tra la conoscenza e la consapevolezza di problematiche e bisogni attuali (e forse anche il sapere storico), e il territorio della sperimentazione e dell'esplorazione. Alla luce di un emergere, sotto forme modificate, di materiali culturali scartati dalla tradizione, ma non per questo privi di significato nel loro probabile divenire.

Il presente, il nostro presente, appare ancora fortunatamente confuso. Non abbiamo una nuova enciclopedia o un nuovo repertorio storico ai quali fare sicuro riferimento, perché non ne avvertiamo il bisogno. Non sentiamo la necessità di 'fare il punto' o di salvare e tramandare il nostro passato in maniera sistematica. Il nuovo storico, ricordando ancora l'affermazione di Meldolesi, non è un edificatore ma un reinventore, meglio se con un rapporto di parentela con i teatranti. Oggi possiamo concretamente guardare (e studiare) il teatro nella storia in immagini spezzate (ma non indistinte e separate) o 'disordinate', senza sistematicità, partendo dal 'centro' del teatro, non dalla sua Cultura; guardare (e studiare) la materialità degli

di unione universale che improntava l'operazione editoriale. Non a caso, all'incirca negli stessi anni, Valentino Bompiani stampava il primo volume del *Dizionario delle opere e dei personaggi di tutti i tempi e di tutte le letterature* — un'arca di Noè della cultura, come l'editore ama definirlo nella ristampa del 1983 — ideato alla metà degli anni Trenta ma portato avanti negli anni dell'occupazione nazista (e salvato a fatica dalla possibilità di diventare piombo per pallottole anziché per bozze), come inventario e biblioteca ideale dei 'capolavori' da salvare da una potenziale catastrofe dei valori. Con lo spirito della rinascita, o della reviviscenza, dunque. In un coacervo di vicende biografiche di elevata qualità, come quasi sempre accade, ai fini di un'osservazione storiografica. Basti pensare a Jules Michelet e all'invenzione del termine 'Rinascimento'.

uomini di teatro fuori dall'Idea e dalle definizioni e interpretazioni categoriche, in una tradizione fatta di relazioni, di principi attivi, di 'regole' simili e di domande alle quali sottoporla, la tradizione, alla ricerca di quanto di affine o di differente essa può consegnare al presente. Ed è, per fare un solo esempio, l'insegnamento che ci deriva dalla lezione di Ferdinando Taviani e dai suoi studi sulla Commedia dell'arte, sulla recitazione dei comici, alla luce delle odierne ipotesi di antropologia teatrale⁷.

Oppure possiamo individuare un'insoddisfazione, un'insofferenza verso i modelli che inducono alla Storiografia — nel senso di rigido orientamento per una riflessione critica — piuttosto che alla storia. È un processo (non esiterei neppure a definirlo 'percorso creativo') in atto anche all'interno degli studi storici tout court, sia pure con diverse modalità che hanno indotto persino a parlare di «crisi della storia», verso una sorta di palinogenesi o di funzione ricreativa della storiografia, come salutare meditazione non su se stessa, ma sulle proprie possibilità in rapporto ad altre scienze: nel segno del rimescolamento, e della ricomposizione di una propria specifica fisionomia nel 'disordine'.

Non è evidentemente una circostanza occasionale se l'*Enciclopedia Europea* Garzanti si chiude con un volume (il XII, nel 1984) di orientamento biblio-storiografico. Non è un caso che il teatro (le arti dello spettacolo) vi trovi ampio spazio, e che oggi i singoli contributi tematici vengano scorporati per essere arricchiti e pubblicati separatamente in agile serie. Non è un caso che sia un'enciclopedia di rinnovato impianto a proporlo⁸.

Proprio all'«unità e molteplicità delle arti dello spettacolo» si richiama Fabrizio Cruciani nell'introduzione al saggio bibliografico *Storia e storiografia del teatro* di quel volume enciclopedico⁹, dando forma a un materiale che, semplicemente a giudicare dall'indice,

⁷ Cfr. F. Taviani, *Un vivo contrasto. Seminario su attrici e attori della Commedia dell'Arte*, in «Teatro e Storia», n. 1, 1986, pp. 25-75.

⁸ Non è qui in discussione se siano più utili e valide le nuove enciclopedie a struttura, per così dire, tematica, o quelle di vecchio impianto positivista, veri monumenti e ricche miniere informative del sapere. Sarebbe assurdo e sbagliato porre la questione in questi termini. Le differenze vanno registrate da un punto di vista puramente storiografico, ferma restando la possibilità di usare proficuamente entrambi i modelli.

⁹ Riproposto poi nella rivista «Teatro e Storia» del dicembre '84 in un numero 1 (in realtà zero) fuori commercio.

potrebbe costituire un modello per un volume manualistico, soltanto riempiendolo di documenti e di parole. Ma non è di certezze, lo ripeto, bensì di probabilità che abbiamo bisogno oggi. Avvertiamo la necessità di dare consistenza agli strumenti di lavoro e di discuterli, di discutere i materiali per ciò che ciascuno di essi rappresenta, di riconoscere gli oggetti di ricerca affini nel territorio delle scienze umane, di moltiplicare i legami di equilibrio con ipotesi metodologiche diverse.

4. *Un passo indietro, nel Novecento, alle spalle dell'ombra*

Guardare dal punto di vista del teatro: ce lo hanno insegnato i maestri, nel Novecento. Sottraendo lo spettacolo a una definizione di prodotto e al conseguente giudizio estetico (e privilegiando la ricerca di ciò che sta sotto la linea di galleggiamento: i percorsi creativi, l'etica di gruppo, le tensioni culturali, la formazione dell'individuo, ecc.), o traducendo la presunta 'oggettività' della storia nell'esperienza soggettiva.

«Oggi, in linea di massima, i teatri non hanno storia. Nascono spontaneamente e vivono come se fossero sempre esistiti. Il teatro dell'Atelier ha la sua storia», rivendicava Lucien Arnaud annotando nell'estate del 1921, nel suo diario di allievo di Charles Dullin, i principi che orientavano il lavoro della scuola e il rapporto di sincerità postovi alla base¹⁰.

Vorrei soffermarmi ancora una volta proprio sull'École dell'Atelier che Dullin, dopo l'abbandono del Vieux Colombier di Jacques Copeau, aprì a Parigi nel 1921, ricercando nuove vie del teatro fondate su un rapporto prioritario di pedagogia e su un'educazione dell'allievo affidata in massima parte allo sviluppo delle sue possibilità creative¹¹. Soprattutto attraverso la proposta di esercizi dedicati a far conoscere il patrimonio del sentire interiore (la mente dietro il volto), le capacità espressive a contatto con se stessi, con gli altri, con la natura. Ancor più, dedicati a far crescere — attraverso il lavoro sul-

¹⁰ Il brano è in L. Arnaud, *Charles Dullin*, Paris, L'Arche, 1952, p. 25.

¹¹ Cfr. per questo C. Dullin, *La ricerca degli dei. Pedagogia di attore e professione di teatro*, a cura di D. Seragnoli, Firenze, La casa Usher, 1986; qui anche le successive citazioni di Artaud, alle pp. 72-74 e 78-79.

l'improvvisazione — immagini interiori da immagini esteriori, idee e sentimenti, associazioni, ricordi, evocazioni da *contraintes* fisiche, estetiche, morali, ecc. Ricerca di sé e confronto con la realtà, e secondariamente l'espressione come sintesi di sensibilità e sincerità artistiche.

Lo stesso Dullin d'altra parte offre un elevato grado di esemplificazione del lavoro creativo dell'attore in due scritti emblematici e, pur nell'apparente diversità, complementari: le pagine sulla costruzione del personaggio di Smerdiakov per i *Frères Karamazov* (1911) e della sua sottile seduzione e penetrazione nell'attore; le immagini che si impongono nella 'vocazione' al mestiere d'attore, nel capitolo iniziale dei *Souvenirs et notes de travail d'un acteur* (1946), in quanto tracce della memoria personale e base etica del lavoro. Una combinatoria che non si risolve in un generico retaggio del vissuto, ma in una specie di patrimonio genetico dell'immaginario dell'attore che si imprime come archivio 'fantastico' costruito fuori del teatro: una consapevolezza creativa che — sarà il cardine della scuola — l'allievo dilaterà nel montaggio delle proprie idee ed elaborazioni attraverso un processo di assorbimento associativo.

Quando alcuni anni fa mi occupai di tali problemi fui colpito soprattutto dall'effetto che dall'École si trasmetteva alle testimonianze degli allievi iniziali. Oltre a Lucien Arnaud un altro giovane appartenente all'Atelier — Antonin Artaud — lasciava infatti, in quegli anni, spie partecipi dell'esperienza al fianco di Dullin, non tanto per la sua icastica capacità di sintetizzarla in poche righe, quanto per la volontà di guardare l'insegnamento nella continuità del tempo storico e ideologico dell'esperienza teatrale e di suggerire la misteriosa attrazione culturale che l'ambiente e il maestro emanavano. Soprattutto là dove Artaud riconduceva il lavoro dell'Atelier alla condizione di *sorpresa* che Edgar Poe ha posto alla base dell'esperienza artistica e ne individuava la matrice — contro gli dei del naturalismo — in Ernst Theodor Hoffmann, oltre che nello scrittore americano e negli attori giapponesi. Solo lampi, come la frase di Arnaud, ma disseminati di indizi che sembrano orientare il lettore, ancora oggi, oltre la superficie degli spettacoli dell'Atelier, invitandolo a guardare e a cercarne le ragioni alle spalle dell'ombra.

Sono passaggi dietro i quali comincia a trapelare almeno un volto, sia pure ancora sfumato e sfuggente: quello di Baudelaire con la

sua lezione di poetica e di estetica accolta, in maniera sottile ed inespresa, attraverso quei valori del simbolismo che sembrano permeare, assieme ad un altrettanto intimo romanticismo, la ricerca affrontata dall'Atelier. L'insieme dei significati reconditi oltre i limiti imposti dai sensi, le sinestesie, le suggestioni, l'inoltrarsi in zone inesplorate, il controllo delle forme espressive, l'indagine sulla priorità dell'io e su una interiorità umana fluita dalle scoperte e intuizioni romantiche, con la mitologia del soggetto creatore e del primato dell'arte. Fino al controllo esercitato dalla coscienza dell'artista su se stesso e sull'equilibrio del proprio lavoro, e all'immaginazione come potere sintetico e magico (seguendo l'esemplare lettera di Giovanni Macchia sul Baudelaire critico¹²). Fino a quella lirica — *Correspondances* — dei *Fleurs du Mal*, che meglio di ogni altra invita ad andare oltre, ad attraversare la Natura e le sue «forêts de symboles» esercitandosi nel ribaltamento e nella 'confusione' dei sensi, a superare il reale per cogliere l'ineffabile e quei segnali segreti fatti delle suggestioni e delle relazioni che ne emanano.

E «Correspondance» sarà il titolo che Dullin darà alla rivista dell'Atelier: uno strumento, anche, per dialogare col pubblico degli amici.

Oltrepassare per trovare gli itinerari segreti, seguire il filo che indichi la pista nel labirinto: per Arnaud la linea delle *radici nella storia*, della ri-scoperta di un passato come di un 'diverso' che dia senso al presente rendendo riconoscibile quanto c'è di 'simile' nelle esperienze e nella tradizione; per Artaud la linea dei *segreti nelle culture 'diverse'* e di quella corrispondenza di principi che possono regolare, su un piano non banalmente formale, i processi creativi sia del poeta che dell'attore.

Idee che generano idee. Connessioni, associazioni, combinatoria, approssimazione, ordine/disordine. L'insegnamento di un maestro come Dullin (e prima di lui Copeau e prima ancora Stanislavskij) non è il suo segreto. Ma l'insegnamento di Dullin *ha* un suo segreto: forse anche nel riconoscimento di radici nelle culture non teatrali, imparando un'utile lezione perfino a chi si misuri a ripercorrerne l'itinerario attraverso la molteplicità delle tensioni; fino a costruire un

¹² Cfr. G. Macchia, *Baudelaire critico*, Milano, Rizzoli, 1988 (1ª ed. 1939), ed anche, a cura dello stesso, gli *Scritti di estetica* di Baudelaire (Firenze, Sansoni, 1948).

aggregato di forze tali da frantumare quella ristrettezza storiografica che ha finito per fagocitare quanto di eversivo si insinuava nell'esperienza dell'Atelier, riducendola a semplice estetica (di nuovo un problema di 'origini') dei piccoli teatri e disperdendone le energie.

Ma fu anche la scelta della costruzione di un habitat naturale contro il tradizionalismo, di un rapporto di solidarietà tra uomini di teatro e intellettuali, che condusse a forme di collaborazione da cui risultassero evidenti proprio i piani di similitudine riconoscibili nella diversità delle rispettive esperienze (e culture) di appartenenza. Basta scorrere, per restare nell'ambito francese, gli indici delle riviste dei piccoli teatri e leggere i nomi dei collaboratori e le tematiche scelte per comprendere i giochi delle possibili *correspondances*. Basta pensare al rapporto Copeau-Gide, al lavoro di sperimentazione in atto sulla riscoperta della Commedia dell'arte e a quanto questo abbia orientato e mediato le ricerche di Duchartre, poi di Attinger, le idee di Martin du Gard, le discussioni con Chancelerel, la conoscenza con Miklaševskij. Sono relazioni che contano se vogliamo comprendere, dalla parte della storiografia, il sistema dei valori e delle disuguaglianze che i libri emanano: le differenze, per esempio, tra quella che è stata definita l'«immagine infantilizzata del teatro» nelle pagine di Duchartre, la chiave di interpretazione storica e «popolare» di Miklaševskij, e i successivi legami che, in Italia, Anton Giulio Bragaglia individuerà tra Commedia dell'arte e teatro dialettale moderno (alla luce della sperimentazione al Teatro degli Indipendenti), le valutazioni di peso 'politico' da parte di Vito Pandolfi, ecc., fino alla accennata nuova griglia interpretativa offerta oggi da Taviani¹³.

Ma l'orizzonte fu anche più ampio e i giochi dei rimandi, delle aggregazioni e/o delle esclusioni — all'interno del labirinto — potrebbero essere ampi, in un sistema di lavoro a 'scatola aperta'; e lungo e nutrito sarebbe l'elenco di intellettuali e studiosi coinvolti a re-interpretare i territori della storia teatrale tra gli anni Venti e i Trenta a confronto con le tensioni contemporanee (con una varietà di interessi che andava dall'arte dell'attore ai problemi economici, dal-

¹³ Proprio di F. Taviani cfr. su tali questioni (sue anche le definizioni riportate), la voce *Commedia dell'arte (Influenza della)*, in *Enciclopedia del teatro del '900*, a cura di A. Attisani, Milano, Feltrinelli, 1980; e (in collaborazione con M. Schino), *Il segreto della Commedia dell'Arte*, Firenze, La casa Usher, 1982.

l'architettura teatrale agli sguardi sul circo e sul cinema, alla regia, le estetiche e le poetiche, la danza, ecc.)¹⁴.

Non furono congiunture occasionali, ma le concrete risposte di un atteggiamento ideologico che, allo spostamento del baricentro del teatro, alle istanze di rinnovamento fuori del Teatro, faceva corrispondere non tanto un rinnovamento storiografico, quanto piuttosto l'acquisizione di una condizione mentale a giustificare — in maniera anche mitica e colma di suggestioni — il presente in simmetria col passato: 'inventando' implicitamente un modo diverso di collocare e riqualificare gli oggetti nella storia della cultura teatrale, e restituendoli a una complessità di valori e di usi.

5. Un approdo provvisorio: verso il Rinascimento

Esiste oggi la possibilità di uno sguardo su qualcosa di ancora storiograficamente impalpabile che legò l'esperienza dei teatri d'arte, in Francia, alla loro contemporaneità ed ecletticità culturali: ancora sulla linea dei *segreti nelle culture 'diverse'*, dunque. Ancora una questione di humus, o di *esprit*, nella risposta che, da separate angolazioni scientifiche, storiche e artistiche, si cercava di dare alle domande che la rinnovata condizione dell'individuo poneva, dal punto di vista singolo o dei bisogni collettivi, all'uscita di quella 'crisi' dei valori che il primo conflitto mondiale aveva acutamente esasperato (ci fu anche chi, all'inizio degli anni Trenta, riferendosi al mito della velocità, alla rapidità di comunicazioni umane e di informazioni, alla 'fame' e alle attese di cultura, alla febbrile circolazione

¹⁴ Che il decennio 1920-30 sia stato di «anni ruggenti» sia dal punto di vista della prassi teatrale che da quello della diffusione delle idee (cioè dell'editoria), lo ricordava anche Luciano Lucignani recensendo la ristampa del *Tramonto del grande attore* di D'Amico che proprio nel 1929 aveva visto la luce (*A scuola, attori, a scuola!*, in «la Repubblica», 31.3.1985). In «anni nei quali la scena esplose, fiammeggia, brucia» — come scrive Lucignani — in «un delirio, una frenesia di creatività», furono pubblicate, oltre al libro di D'Amico, «alcune delle Bibbie teatrali del nostro secolo»: i *Taccuini* di Tairov, l'autobiografia di Stanislavskij, il citato lavoro di Miklaševskij sulla Commedia dell'arte, *Il teatro politico* di Piscator. Ma vanno anche aggiunti i nomi di Appia, Antoine, Evreinov, Moreno, Emmel, Marinetti, Kandinsky; le *Cronache teatrali* di Marco Praga, i ricordi di Scarpetta, le riflessioni di Tilgher e Gobetti, i primi studi di Nicoll sul dramma inglese, il *Programma per un teatro proletario dei bambini* e *Il dramma barocco* di Benjamin, ecc. (cfr. *Civiltà teatrale nel XX secolo*, a cura di F. Cruciani e C. Falletti, Bologna, Il Mulino, 1986; in particolare la prima introduzione *La fine di un'egemonia*).

di idee in maniera transdisciplinare, parlava esplicitamente di un nuovo Rinascimento).

Sono, schematicamente, i rapporti tra uomini di teatro e storici e scienziati come Lucien Febvre ed Henri Wallon, le mediazioni con lo strutturalismo, la psicologia storica, le relazioni tra gli ambienti di quell'*Encyclopédie française* pubblicata verso la metà degli anni Trenta come progetto collettivo e globale, per una nuova sistemazione delle scienze umane. Vi ebbero spazio, per il teatro, interventi di Benjamin Crémieux, Jacques Copeau, Louis Jouvet, Pierre Fresnay. Vi fu ospitato un contributo di Pierre Abraham sull'interpretazione della figura umana attraverso la fisiognomica e i principi della disimmatura laterale che utilizzava, ai fini dell'analisi, i volti, tra gli altri, del poeta Henri Michaux e di Marguerite Jamois, attrice di Dullin. E i contributi teatrali apparvero proprio nel XVII volume, che lo stesso Abraham aveva diretto assieme al precedente, al fianco di numerosi altri saggi sulla tematica dei rapporti fra bisogni collettivi e società. Ma Pierre Abraham non fu un collaboratore qualsiasi: era anche attore nella compagnia di Gaston Baty, ed autore, oltre che di altri studi sulle possibilità espressive del volto umano, di volumi di ricerca e applicazione di critica sperimentale, tra i quali due sulla creazione intellettuale in Balzac, e di *Le physique au théâtre* (1933) sul rapporto tra corpo dell'attore ed espressione.

Erano gli anni in cui Dullin all'Atelier veniva definendo la centralità delle emozioni nella memoria dell'uomo-attore e come possibilità creativa, il problema dei rapporti tra memoria personale e memoria collettiva in un percorso che dalle emozioni, attraverso la pienezza del sentire, approdava alla sensibilità. Febvre affrontava i temi della psicologia storica, della sensibilità applicata alla storia, delle tecniche e delle scienze in relazione all'evoluzione umana, dell'educazione e dell'istruzione, dei sentimenti collettivi, ed elaborava il concetto di «outillage mentale». Ed Henri Wallon, direttore del laboratorio di psicologia infantile all'École pratique des Hautes Études, si occupava di sociabilità, di fenomeni affettivi, di espressione corporea e delle emozioni, influenzando in maniera determinante proprio sulle concezioni di Febvre in materia di sensibilità applicata alla storia (soprattutto attraverso gli interventi sui rapporti affettivi e le emozioni nell'ottavo volume, *La vie mentale*, dell'*Encyclopédie française*).

Erano anche gli anni in cui Raymond Queneau frequentava i surrealisti e i corsi di Lacan all'ospedale Saint Anne e le 'eccentriche' lezioni su Hegel tenute da Alexandre Kojève all'École pratique des Hautes Études, traendone quell'insegnamento a 'uscire' dalla Storia (la «fine della Storia»), su cui scriverà nel '42 (il *Brouillon project d'une atteinte à une science absolue de l'histoire*, da cui furono ricavate nel '66 le note ora in italiano col titolo *Una storia modello*, Einaudi), e messo poi a frutto nei *Fiori blu* nel 1965. *Les Fleurs bleus/Les Fleurs du Mal*: «Loin! Loin! ici la boue est faite de nos fleurs!» (il Duca d'Auge all'inizio del romanzo); «Loin! Loin! ici la boue est faite de nos pleurs!» (Baudelaire).

Ora, non si vuole qui certamente innescare un incontrollato (e pericoloso) processo di causa-effetto, soprattutto su un argomento che attualmente vive soprattutto su un accumulo preliminare di materiali in attesa di riflessione. Però può essere quanto meno sintomatico, oltre che suggestivo, che proprio a Lucien Febvre e al suo insegnamento si rifacesse — in uno degli ultimi seminari svolti all'Università di Firenze — Ludovico Zorzi, concludendo la discussione di 'archeologia scenica' sul teatro ferrarese del Quattrocento, con una serie di lezioni su *Lineamenti di storia del teatro italiano, dalla fine del Trecento alla fine del Settecento*¹⁵.

In realtà il rapporto tra la cosiddetta 'nuova storia' e la 'nuova storia' del teatro ha ancora bisogno di precisazioni sia sul piano delle (eventuali) somiglianze, che su quello delle (possibili) intersezioni nell'oggetto e nel metodo. Forse andrebbe affrontata, con cautela, la dinamica dell'*incontro*, non certamente quella della derivazione, con

¹⁵ Cfr. L. Lapini, *Che cos'è la storia dello spettacolo? Testimonianze su alcune lezioni metodologiche di Ludovico Zorzi*, in «Quaderni di Teatro», n. 27, 1985, pp. 28-35. Zorzi non fu indubbiamente un amante della filologia fine a se stessa. E anche in quel ciclo di lezioni, a giudicare dalle testimonianze, gettava in campo le ragioni di una filologia problematica, di una 'creatività' dello storico del teatro in grado di utilizzare la cassetta degli attrezzi della filologia in quanto studio della tradizione di un 'testo', ma in relazione ai «suoi significati possibili, compatibilmente con i vari contesti storici». Il riferimento agli storici delle «Annales», alla teoria di Braudel di una storia «a n dimensioni», agli studiosi dell'ultima generazione non solo francese ma anche americana e polacca, agli strutturalisti e ai semiologi, a quelle forze nuove alle quali Zorzi attribuiva — denunciando il ritardo della cultura italiana — «il radicale mutamento dell'analisi storico-scientifica, avvenuto nel nostro secolo», questo insieme di riferimenti diventava motivo fondante di una riflessione sulla storia, sulla necessità di una storia del teatro 'globale', come scienza. Contro gli apriorismi e i preconcetti idealistici ampiamente radicati nella cultura italiana.

una tendenza non alla costruzione di parentele interdisciplinari ma alla volontà di 'turbare' e 'confondere' i confini tra le scienze. Se non nutriamo più eccessiva fiducia nella Storia tout court, nella storia generale come storia politica o diplomatica, difficilmente possiamo affidarci a una storia del teatro *soltanto* documentaria (o che nella raccolta di documenti si giustifichi e autodefinisca confrontandosi esclusivamente con se stessa e con i propri statuti). Per questo è forse importante l'incontro con la «storia globale» di Braudel — nell'orientamento specifico di una storia del teatro che tende all'arte e agli artisti — tanto più se crediamo nella combinatoria dei dati, nei mutamenti di prospettive che più connessioni favoriscono, nel 'disordine' di immagini che non hanno mai del tutto il significato che ci mostrano ma che ci indicano altri percorsi segreti. Nell'assenza di percorsi definitivi e di rassicuranti gerarchie, nell'identità di molte strutture mentali.

A ragione si è definito, in Italia, il contributo offerto dagli studi teatrali prodotti a partire all'incirca dalla metà degli anni Sessanta, in termini di spinta verso una 'nuova storia' del teatro (che stiamo vivendo oggi in una maniera, probabilmente, ancora pionieristica e non del tutto chiara). Intendendo, credo di poter interpretare, le possibilità offerte dalla molteplicità degli sguardi contro le compattezze settoriali e i margini di arbitrarità; l'orientamento verso una storiografia in movimento, come avanzata progressiva a un sapere non precostituito o stagnante, ma 'nuovo' perché in(de)finito: capace cioè di porsi in continuazione dubbi e interrogativi, di inventarsi un proprio linguaggio e una propria linea di condotta invece di votarsi a un vuoto consolidamento.

Non a caso il fervore storiografico che una ventina d'anni fa individuò negli anni a cavallo tra la fine del XV e i primi decenni del XVI secolo una serie di tensioni, di *contraintes*, di implicazioni ideologiche, prima ancora della 'sicurezza' di misure tematiche per lo studio di una cultura e una civiltà dello spettacolo di dimensioni globali; non a caso, dicevo, tale fervore 'creativo' si prolunga oggi in una consapevole necessità di adeguata cernita documentaria che non trae origine dalla semplice insoddisfazione per la scarsa (o scadente) quantità dell'informazione sin qui raccolta (spesso con mentalità ancora in ampia parte positivista), ma piuttosto dalla convinzione

che un migliore sistema documentario di base può operare a far compiere un balzo qualitativo all'informazione, offrendo la ricchezza e la molteplicità dei significati stratificati e delle diversità culturali che la tramandano: sotto la specie delle concordanze e degli addentellati storici più che di definizioni storiografiche 'rassicuranti' e 'risolutorie'. In tale accezione al documento si viene a restituire un valore di *espressione simbolica* in grado di tradurre, nel reticolo delle opportune correlazioni, il sistema plurimo di atteggiamenti e di aspetti che ne connotano l'appartenenza.

L'utilità del tentativo di individuare anche per il teatro una storia *acentrica* si inoltra dunque sul terreno di quei rapporti culturali con il passato che oggi indaga, per esempio, l'antropologia storica, non tanto con approcci pluridisciplinari monovalenti quanto attraverso ottiche complementari.

Fino a qualche anno fa, si salutava come ventata di salutare novità il contributo, ideologico e metodologico insieme, degli studiosi delle arti visive (Warburg, Francastel, Chastel, ecc.), ma non era certamente soltanto per la loro riconosciuta competenza; si riconosceva piuttosto in loro un benefico 'spostarsi dal centro', una 'qualità' culturale nel saper guardare e nel mettere a frutto gli sguardi (che gli storici puri, le rare volte in cui si sono soffermati sul teatro, non hanno troppo dimostrato di possedere¹⁶), da risultare capaci della necessaria complessità nell'organizzazione e nella lettura di materiali espressivi interrelati: come combinatoria della conoscenza.

Se in tempi recenti è stato possibile allestire a Ferrara un Archivio del Teatro e della Scena presso l'Istituto di Studi Rinascimentali, non è soltanto per l'insoddisfazione che si prova nei confronti della scarsa quantità della documentazione conosciuta e della logica ancora in gran parte positivista che la presiede¹⁷. Le acquisizioni storiografiche e

¹⁶ Valga ad esempio la recente traduzione italiana del volume di P. Burke, *Scene di vita quotidiana nell'Italia moderna*, Bari, Laterza, 1988. Ne ha parlato anche Valerio Castronovo in un articolo del 6 agosto '88 apparso su «la Repubblica» con un titolo (*Festa continua*), un occhio («L'Italia del Cinque e Seicento era un gran teatro, dove tutti, e i ricchi per primi, gareggiavano nell'apparire»), e un'immagine (la stessa della copertina del libro: uno dei balli di Sfessania di Calot), sufficientemente emblematici. Perché poi, all'interno di un valido sguardo di antropologia storica, si rileva una 'ignoranza' di fondo per un problema ben altrimenti studiato dalla storiografia teatrale e la 'scoperta' di idee su festa e cerimoniale altrove acquisite da quasi un trentennio.

¹⁷ L'Archivio è nato dalla discussione sviluppatasi a Ferrara in un apposito convegno di studi nell'autunno del 1986, attraverso il quale il problema della costruzione di una banca dati sullo

metodologiche degli ultimi anni hanno piuttosto rovesciato il problema (e il conseguente punto di vista di approccio alle fonti documentarie), rendendo tangibile la convinzione che un migliore sistema documentario può operare soprattutto in una dimensione qualitativa dell'informazione, offrendo cioè il senso dei molteplici significati stratificati della cultura che la esprime: sotto la specie delle concordanze e degli addentellati storici, naturalmente, non delle rassicuranti definizioni storiografiche. In tale accezione si può restituire al documento un'importanza di *espressione simbolica* in grado di tradurre, con le opportune correlazioni, il sistema plurimo di atteggiamenti e di aspetti che ne connotano l'appartenenza.

Non deve ingannare, nel progetto ferrarese, il privilegio accordato almeno inizialmente alla zona testuale e iconografica rispetto alla memorialistica. Dovrebbe infatti essere ormai chiaro che non si tratta più di rifugiarsi nella 'tranquillità' della letteratura drammatica semplicemente ricostruendo e ampliando il modello di Leone Allacci e della sua *Drammaturgia*, o allestendo statistiche sulle edizioni e le tipografie, la diffusione, ecc. E, dall'altra parte, programmare campagne fotografiche e più o meno casuali raccolte di immagini. Dovrebbe essere altrettanto evidente che un sistema documentario appartiene alla logica dello studio come risultato e non come generico a priori, non potendosi quindi astrarre da un raziocinio implementare delle realtà storiche e dell'informazione, e da una costruzione fondata su un sistema di incroci la cui totalità non esiste mai per sommatoria di singoli elementi settoriali. Si possono progettare modelli di schedatura utili, oggi, perché dopo un ventennio di studi 'innovativi' sullo spettacolo rinascimentale sappiamo un po' meglio che cosa cercare: avendo meglio imparato come guardare, avendo conquistato un punto di vista, avendo capito che, confrontandoci con una cultura 'diversa', all'indeterminatezza del termine stesso «teatro» non può non corrispondere una realtà documentaria sfuggente, che *non indica il teatro*, che non possiede omogeneità, ma che si concretizza soltanto nel molteplice (valga l'esempio di Warburg e

spettacolo rinascimentale è stato affrontato da tre versanti: testuale, iconografico, memorialistico. I lavori sono stati avviati finora nelle prime due zone dando inizio a un censimento nazionale delle cinquecentine teatrali e alla creazione di un corpus documentario di immagini. Cfr. F. Ruffini, *Per un Archivio dei generi del teatro e della scena rinascimentale*, in «Schifanoia», n. 3, 1987, pp. 179-183 (il progetto iniziale è di D. Seragnoli e E. Garbero).

della sua indagine sugli intermezzi del 1589, o, in tempi molto più vicini a noi, lo studio di Franco Ruffini sulla *Calandria* a Urbino nel 1513).

La costruzione di un rinnovato corpus drammaturgico — non definito a priori da valutazioni estetiche o per appartenenza a categorie o «generi» — può in tal senso restituire all'insieme del repertorio cinquecentesco un valore non differenziato e privilegiato, bensì condizionato: al suo essere, in ogni caso, espressione di un prodotto editoriale; alla sua non separabilità da un contesto (quindi alla sua autonoma insufficienza); a una prospettiva di informazione concatenata e combinatoria, coeva e cospaziale, ecc. Definendone, in primo luogo, proprio quel valore di appartenenza alla drammaturgia in senso etimologico, in quanto *tecnica della composizione*. Ciò può consentire non solo la creazione di un utile archivio di riferimento, ma di uscire dai pregiudizi che hanno storiograficamente subordinato la conoscenza della produzione drammaturgica straniandola dagli ambienti materialmente culturali che l'hanno concretizzata (credo che pochi, per esempio, si siano mai posti il problema della lettura di un testo drammatico intercalata con quella degli intermezzi che eventualmente ne avessero accompagnato la rappresentazione; e che in scarsa misura ci si interroghi sui corredi 'accessori' delle edizioni — dediche, avvisi, frontespizi, illustrazioni, ecc. — e sulla loro sequenza di montaggio¹⁸). Va cioè favorito un modello di analisi per linee orizzontali: sulle circostanze e le condizioni creative e recitative, la committenza, la prassi editoriale, il mercato, il 'successo', ecc. Vanno, soprattutto, sorrette le possibilità concesse dal 'disordine' e dalla 'confusione' della produzione — in particolare agli inizi del Cinquecento — contro quella 'chiarezza' che solo la storiografia

¹⁸ Si tratta chiaramente di un'analisi contestuale in cui l'editoria nella sua generalità può diventare espressione di una cultura i cui aspetti teatrali valgano in quanto spia di una mentalità, di modi di interazione e di (non sempre visibili) correlazioni. Si veda per esempio a quali risultati può condurre — assumendo tra gli indizi anche la traccia lasciata dai materiali editoriali — l'analisi condotta da Franco Ruffini sulla scena di caccia, *apparentemente ornamentale*, raffigurata sul frontespizio della *Calandria* nella stampa veneziana del 1530 presso lo Zoppino: dalla «chalādra» incalzata da un rapace ai bestiami del Medioevo, alla coppia vizio/virtù (Bene/Male), alla scena Polinico/Lidio/Fessenio, al «paradosso di Calandro», ecc. (pp. 139 ss. del citato *Commedia e festa nel Rinascimento*). Ma, più in generale, andrebbe ormai discusso a fondo il ruolo delle dediche promozionali (e il discorso si allarga al mecenatismo, al rapporto tra intellettuali e potere, ecc.); o la prolungata e assidua presenza di Girolamo Ruscelli e Lodovico Domenichi quali curatori e produttori editoriali; il problema dei falsi ruzantiani, ecc.

cercherà di imporre istituendo il filtro della «commedia letteraria o erudita»: per scarti e approssimazioni. È evidente, seguendo questa traccia, che l'inevitabile maggiore ampiezza del corpus non sarà semplicemente proporzionale alla moltiplicazione dei testi a stampa conosciuti o ridefiniti, ma all'identificazione di un materiale *drammaturgico in quanto 'attorico'*: in rapporto quindi alle culture dell'oralità (con la riconsiderazione dei valori recitativi della novella, per esempio); alla produzione del testo (con la possibilità di ricavare dalle edizioni a stampa una vasta quantità di contesti possibili); a un'idea di stampa quale veicolo di promozione legato agli itinerari e alle situazioni degli 'attori' (quindi a un'idea di provvisorietà del 'testo' — contro l'immagine di 'solidità' che il lavoro editoriale può in qualche modo offrire — e di riddiscussione delle variabili e delle mutazioni linguistiche in quanto possibile effetto di contingenti circostanze occasionali e/o materiali); all'uso di uno sperimentalismo attorico 'non-professionistico' (vale a dire non ingabbiato da statuti), legato a situazioni (microstoriche) personali e concrete e alla necessità di costruzione mentale e fisica del personaggio in una complessità culturale e materiale¹⁹.

Lo studio dello spettacolo rinascimentale può e deve ancora essere sostanziato del 'diverso' culturale che lo alimenta.

¹⁹ Su questi argomenti cfr. più diffusamente le mie *Riflessioni su un archivio del teatro rinascimentale*, in «Teatro e Storia», n. 3, 1987, pp. 383-392, e, nello stesso numero della rivista (pp. 393-405) la discussione del lavoro di G. Ulysse, *Théâtre et société au Cinquecento. Les rapports sociaux dans la comédie italienne de la fin du XVIe siècle au premier tiers du XVIIe*, Atelier National de Reproductions des Thèses — Université de Lille III, 1984, nelle ancora mie *Note (con una premessa storiografica) sul teatro senese del Cinquecento*. In quell'occasione accennavo alla produzione editoriale dei cosiddetti pre-Rozzi senesi e alla loro scrittura drammaturgica come lavoro sulla costruzione verbale e gestuale del personaggio, indicando nel 'testo' a stampa un indizio provvisorio per un più ampio compito di ritualizzazione fisico-orale: osservando cioè la scrittura e l'edizione come processi temporanei di 'fissaggio' di una pratica dall'interno attraverso la pubblicazione (il *rendere manifesto* agli altri, ma anche *utile e fruibile per se stessi*) dei materiali di lavoro (ivi comprese quelle numerose illustrazioni offerte nei frontespizi sul cui valore 'soltanto' tipografico sarà opportuno discutere, guardandole come possibile commento e informazione sul mestiere d'attore). Su questi argomenti ha in corso da anni un ampio studio C. Valenti, della quale si può per ora leggere *Le egloghe rusticali dello Strascino e la multiformità attorica*, in «Quaderni di Teatro», n. 17, 1982, pp. 56-68. Del citato lavoro di Ulysse, al quale si debbono importanti intuizioni sulla necessità di allargamento del corpus drammaturgico, è ora tradotta in italiano parte del primo capitolo — *La «commedia» nel Cinquecento* — in *Il teatro italiano nel Rinascimento* a cura di F. Cruciani e D. Seragnoli, Bologna, Il Mulino, 1987, pp. 81-99.

Si è restituito al teatro nel Rinascimento un ruolo nel molteplice delle culture di rappresentazione; si è riconosciuto il suo valore di *invenzione* in una dinamica progettuale (sociale e culturale); si è definito il suo non essere teatro, ma un valore metaforico non sezionabile in statuti e inseparabile dal sistema globale di figurazioni che ideologicamente ne orientano la mentalità di appartenenza in forme non autonome. Fortunatamente non sono state fissate scale di valori né considerate chiuse le problematiche (o chi lo ha fatto ha agito a proprio rischio e danno).

«Oggi non è più pensabile una totalità che non sia potenziale, congetturale, plurima», scriveva Italo Calvino nell'ultima delle sue postume lezioni americane, contrapponendo la sistematicità del pensiero e della letteratura medievale ai libri moderni animati dal confluire di forze centrifughe e dalla pluralità linguistica «come garanzia d'una verità non parziale». Era la lezione dedicata alla *Molteplicità*²⁰.

In un altro degli interventi progettati — quello sulla *Visibilità* — Calvino poneva invece la questione se l'immaginazione sia strumento di conoscenza o identificazione con l'anima del mondo (intenzione razionale o mezzo di conoscenza extraindividuale). Ma dava anche una definizione dell'immaginazione «come repertorio del potenziale, dell'ipotetico, di ciò che non è stato né forse sarà ma che avrebbe potuto essere», accomunando la mente del poeta a quella dello scienziato nell'utilizzo dell'associazione di immagini in quanto sistema «di collegare e scegliere tra le infinite forme del possibile e dell'impossibile». E, includendo la *visibilità* tra i valori da salvare per il prossimo millennio, avvertiva del rischio di smarrire la capacità di evocare immagini «in assenza» e di dare forma a miti personali combinando i frammenti delle immagini riflesse dalla cultura nella propria memoria visiva.

Tradurre in sistema espressivo l'abitudine di costruire collegamenti scegliendo tra una serie di possibilità date, credo possa definire bene allora una funzione di studio dichiaratamente vicina alla *pro-babilità*: degli eventi e dei documenti, degli oggetti e degli strumenti di lavoro e delle discussioni storiografiche.

²⁰ I. Calvino, *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, Milano, Garzanti, 1988, p. 113, e p. 91 per le successive citazioni.