

Questo numero di «Teatro e Storia»
è dedicato al nome di
RYSZARD CIEŚLAK
nato a Kalisz (Polonia)
il 9 marzo 1937
morto a Houston (USA)
il 15 giugno 1990

Ferdinando Taviani

LETTERA SU UNA SCIENZA DEI TEATRI

La nostalgia è fisiologica ad ogni cultura teatrale. Talvolta è nostalgia delle origini; talaltra è rivolta al futuro: «Il teatro che vi aspettate, anche come totale novità, non potrà essere mai il teatro che vi aspettate», diceva l'annodata sentenza di Pasolini.

A partire dal momento in cui il teatro si staglia con una propria fisionomia separata dal continuum delle azioni rituali e dei divertimenti endemici, comincia ad assisterlo l'ombra di un teatro perduto, una ricerca e un amore di scene lontane che costituiscono il respiro segreto di un'arte che sembra vivere tutta nel presente.

Oggi, divenuto spettacolo di minoranza, nutrito dalle sovvenzioni, avvalorato dal semplice fatto d'essere spettacolo 'vivente' in una pletera di spettacoli registrati, il teatro rischia di perdere l'ombra, la nostalgia. Come potrebbe nutrirsi l'ansia per un teatro d'eccezione quando la regola è appunto la conclamata eccezionalità del teatro fra le altre forme di spettacolo? Qui s'annida la tendenza più pericolosa del teatro del nostro tempo: una scena indolente.

Lo strumento più efficace contro una tale tendenza distruttiva va certo riconosciuto nei teatri che per scelta o necessità crescono fuori dal sistema teatrale avvalorato ed inventano, ciascuno per suo conto, di fronte ai propri spettatori, il senso, la funzione, il valore d'una professione inattuale. Ma non esistono regole, ed anzi si può dire che dovunque vi sia ricerca 'eccessiva' della qualità nel lavoro dell'attore o del performer — non importa se in situazioni isolate, estreme o poco note; oppure tra i consensi del 'pubblico che conta' — lì vi sia anche un focolaio d'opposizione all'attuale sistemazione del teatro.

Dissiparsi dei valori teatrali non vuol dire soltanto un appiattirsi dell'arte dovuto soprattutto alla facilità con cui oggi essa è in grado d'accontentare chi la professa e chi la gusta. Vuol dire, più d'ogni altra cosa, debole coscienza delle potenzialità sceniche, smemoratezza del teatro come insieme di avvenimenti e processi capaci di diventare profondi valori di vita.

Con questa lettera, mi propongo di sottoporre all'attenzione uno strumento che credo adatto a corroborare la nostalgia del teatro. Si parla di scienza dei teatri invece che di spettacoli, ma l'una non può stare senza gli altri e viceversa.

«È classico l'esempio d'un'antica soglia, che perdurò finché un mendicante venne a visitarla, e che alla morte di colui fu perduta di vista»: quel che nel mondo fisico può avvenire solo nella fantasia del paese di Tlön, nel mondo della cultura, o nel cosiddetto Mondo 3, è regola di tutti i giorni: «Talvolta pochi uccelli, un cavallo, salvarono un anfiteatro».

La nostalgia per i valori scenici che rischiano d'essere dissipati o misconosciuti è coscienza, amore, cura dei dettagli. È gusto delle difficoltà, tensione a scoprire gli intrecci d'un sapere dietro le apparenti banalità degli usi e delle convenzioni teatrali. Con una sola parola: è un atteggiamento scientifico che riproduce su un diverso piano quella minuziosa attenzione per ogni aspetto del mestiere che guida l'attore che ha davvero un'etica professionale.

Nell'attuale molteplicità dei teatri, un atteggiamento scientifico non può esercitarsi nel chiuso d'una singola tradizione, sia pure antichissima e in sé perfetta (si pensi al Nō, alle diverse forme di teatri classici asiatici, al balletto europeo), né può esplicitarsi limitandosi ad approfondire la 'piccola tradizione' d'uno di quei rari ensembles che han saputo reinventare il teatro: creare, cioè, un piccolo sistema teatrale, virtualmente autosufficiente.

Una scienza dei teatri, per trasformarsi da idea in lavoro, deve poter saldare l'analisi teorica con l'esperienza di chi fa teatro. Questo vuol dire abbandonare quella sorta d'etnocentrismo scenico che porta al configurarsi d'una storia dei teatri vista, per così dire, dalla platea o dai palchi, come se la metafora del «leggere lo spettacolo» fosse più adatta a capire di quell'altra basata sull'osservazione del «fare teatro».

Una scienza dei teatri ha bisogno, inoltre, di poggiare su qualcosa di generalizzabile e persistente.

All'illusoria persistenza dei principi assoluti, dei pretesi precetti ineludibili non può essere contrapposto un relativismo senza requie per il pensiero. L'incessante fluire della storia dei teatri può accontentare chi si limita a trasformare il passato in racconto, ma non basta quando si desidera collegare l'indagine storica e teorica a quella

pratica. D'altra parte, l'assenza d'un tale collegamento rischia di svuotare il contenuto e d'indebolire il metodo d'una possibile scienza dei teatri.

Cercherò di mostrare come il problema possa trovare una qualche soluzione sostituendo all'idea di *persistenza* quella di *ri-correnza*. Le ricerche di Ejzenštejn e quelle sulla pre-espressività costituiranno, quindi, i banchi di prova per il pensiero sul metodo.

Ne deriva l'esigenza di paragonare andamenti, processi, non strutture immobili. Da qui la difficoltà — e l'ineludibile vaghezza — che caratterizza l'esposizione d'una ricerca i cui oggetti possono essere *rappresentati* come disegni comparabili ma debbono essere *pensati* come storie, processi in divenire.

«Esiste in arte una scienza: la sua tecnica, la sua storia»: questa affermazione di Svevo, in un articolo del dicembre 1887, indica una soluzione e insieme il nodo del problema. Tutta l'ambiguità d'una possibile scienza dei teatri deriva dal riuscire a combinare l'indagine sulle tecniche con l'indagine storica, senza accontentarsi della scappatoia offerta da una 'storia delle tecniche'. È forse ad una combinazione di questo tipo che *non* pensò (o non credette di poter pensare) Lévi-Strauss quando nel '64, discutendo dei criteri scientifici nelle discipline sociali ed umane, affermava l'inutilità del vocabolo «scienza» per lo studio delle arti.

* * *

Poiché questa è proprio una lettera, non un editoriale né tanto meno un manifesto, permettetemi di ricominciare con un inizio nient'affatto scientifico, che ci condurrà alla similitudine fra la situazione di chi lavora alla memoria del teatro e quella d'un cattivo refettorio.

Lo storico, diceva l'anziano Pirenne *en touriste* al non più giovane Bloch, è attratto dal recente e poi va indietro. Altrimenti è un antiquario. Ma l'attualità teatrale alla lunga è assai difficile da sopportare, e così la storia dei teatri e degli spettacoli rischia continuamente d'accomodarsi nelle poltrone degli antiquari.

È difficile da sopportare perché non vi sono campi d'opere *scelte*. Quelle distinzioni che nelle altre regioni della Cultura sono ovvie fino al punto di suscitare moti di ribellione ed un ricorrente interesse 'colto' per fenomeni 'bassi' o di semplice smercio, nel teatro tendo-

no a cancellarsi. Ieri l'altro si cancellavano nel tumulto delle stagioni e del commercio. Oggi si cancellano per l'indiscriminata promozione del teatro a bene culturale. Prima, c'era chi cercava faticosamente di tracciare qualche linea di confine fra il teatro commerciale e il teatro d'eccezione o 'd'Arte', finché arrivavano con la spugna in mano persone come Zacconi o Viviani e giustamente cancellavano gli effimeri freghi sulla lavagna. Ora tutti son costretti a cancellarli per il meccanismo economico di base che obbliga ogni teatro, per vivere, ad accedere al denaro pubblico e, per accedervi, ad esporre la parvenza di un «bene culturale». Poiché non v'è quasi teatro che si mantenga per i fatti suoi, non v'è neppure chi possa ammettere d'esser quel che è, quando lo è: un onesto smercio di spettacoli intrattenenti, senza alcuna pretesa di lasciare una traccia.

Così si continua la tradizione della cultura teatrale che è una tradizione di promiscuità, come nei templi di Jagannath, dove anche gli impuri, i senza casta, possono sedersi accanto ai 'puri' e allungare la mano per mangiare dal piatto comune. Alla lunga è comprensibile che per un pandit diventi scoccante, e che scelga i templi d'altri dèi. Per questo l'attualità del teatro è difficile da sopportare: non perché qui ci sia meno qualità, meno nobiltà culturale che altrove, ma perché ci sono meno distinzioni e separazioni. Nel teatro è la cosa più normale del mondo quel che altrove sarebbe impensabile: che l'oscuro autore di romanzi rosa vada a sedersi tranquillamente accanto a Montale; gli chieda magari da accendere; ne discuta le opinioni sulla poesia; lo redarguisca perché troppo poco pratico di come va 'il mondo', cioè il complesso della cartolibrerie. Credo che lo spirito di Montale una tale promiscuità la sopporterebbe con interesse. La massa dei colti non la sopporterebbe.

L'attualità del teatro, alla lunga, è difficile da sopportare anche perché, come dappertutto, le cose brutte prevalgono sempre sulle belle. E il teatro, come ormai si dice anche nei ministeri, è «spettacolo vivente», cioè — dal punto di vista dell'arte e del pensiero colto — spettacolo impuro. Così come è difficile che depuri le pratiche nobili dalle ignobili, è difficile anche che costruisca i propri musei. Ciò che vince il tempo, nel teatro, non è l'opera d'arte, ma la sua mummia.

Tutto questo è ovvio, ma ha risvolti personali pesanti. Le cose brutte prevalgono sempre sulle belle. Le rivelatrici e luminose sono

rarissime: una ventina nella vita? una decina? forse meno? Ma si può crescere tornando periodicamente all'ombra di alcuni libri, di alcuni quadri, di alcune musiche. Si può ritrovare il cielo di alcune città e di alcuni paesi che han saputo conservare il proprio onore. Tornare è attingere un nutrimento di volta in volta nuovo.

Il teatro è senza ritorni, è regolato da una massima brutale: *chi s'è visto, s'è visto*. E in questo è davvero specchio della vita. I grandi spettacoli si disciolgono in memoria assimilata, che non può più confrontarsi con l'irruzione dell'opera riveduta. Ma c'è di peggio: una cultura senza misericordia, quindi un po' incolta, perché quel che per brevità abbiamo chiamato 'brutto' tale resta irrimediabilmente nella (nostra) memoria. Quanti libri, quanti quadri, quante musiche che ci parvero irrimediabilmente condannate, ritrovandole, hanno invece rivelato un angolo toccato dalla Grazia!

E così, chi si occupa di teatro o si ritira dal presente o deve mandar giù roba in gran parte cattiva. E la sua insofferenza personale mette a rischio — se ha ragione Pirenne — la sua energia professionale.

È a questo punto che vien fuori l'immagine del prigioniero: in quasi tutti i film col protagonista detenuto vi sono due scene che servono a segnare lo scorrere del tempo e la meravigliosa capacità dell'uomo ad adattarsi. Nella prima, il protagonista si trova davanti ad una zuppa nauseabonda e la rifiuta, spesso la regala a un famelico compagno, diventando altruista per eccesso di schifo. Nell'altra, sempre in refettorio, lo vediamo mangiare voracemente la sua zuppa come tutti. Diciamo: «È passato il tempo». E aggiungiamo: «Meno male: riesce a nutrirsi». Ma riesce anche a conservare la coscienza che quel che sta mangiando è abominevole? Oppure se lo fa piacere?

Le due scene segnatempo e ricorrenti ripetono l'ovvia morale di Geppetto: meglio scorze e torsoli, roba da pattumiera, meglio zuppe cattive che niente zuppa, se si vuole vivere. Mi chiedo se questo sia vero anche per il nutrimento spirituale.

Si può smettere tranquillamente d'andare a teatro, dopo esserne stati appassionati, senza subire alcun contraccolpo. Molti lo fanno per un misto di pigrizia e di rispetto di sé — e si riservano a pochi pellegrinaggi importanti. Anche se non saprei motivarla, la mia impressione è che sia un guadagno solo apparente.

Comunque, astinenza o cattive colazioni, il problema non cam-

bia e resta quello di conservare la coscienza d'una *qualità*, d'un *valore* POSSIBILI. Non è problema tipico nostro. Andando indietro nel tempo incontriamo ogni volta la stessa illusione teatrale d'essere in un momento di specialissima decadenza. Ed incontriamo, in diversi spettatori appassionati, lo stesso itinerario mentale verso il difficile equilibrio fra il conservare un buon appetito e insieme la consapevolezza che di norma si mangia male. Così, il teatro può essere un efficace esercizio per la veglia e l'allerta interiore. Forse per questo non è del tutto conveniente guadagnarsi il gusto di lasciarlo, abbandonando quel ciocco di legno manco finito di scolpire che è il 'dio' Jagannath.

L'esempio del detenuto, delle scene sognatempo e delle zuppe era troppo enfatico. Basterebbe parlare, molto più sottovoce, di quanto sia difficile, nel comfort dei nostri pasti di benestanti sazi e omogeneizzati, ricordare o immaginare che un'albicocca, un pollo, il pane, il vino e persino l'acqua potrebbero avere un altro più sapo-rito sapore, un'altra dimensione o un'altra qualità rispetto a quella che quotidianamente riconosciamo.

Il saper conservare 'appetito d'altro' nel mezzo della sazietà (il saper conservare il senso d'un incombere tragico nel cuore del lieto fine — e il contrario) è uno dei difficili sintomi della coltivazione mentale. Quel che si dice «aver cultura», memoria.

È un problema di vita, ma anche di scienza.

* * *

*Scienza, casa, virtù e mare
molto fanno l'uomo avanzare.*

Tommaseo dice che è un proverbio toscano. Che cosa possa essere «mare» per noi, dal punto di vista d'una scienza dei teatri, lo vedremo più avanti. La «casa» è probabilmente il campo privilegiato di studio, quello ben conosciuto, donde si attingono le buone domande per interrogare il resto, dove grandi sorprese vengono anche dalle piccole cose e dove le minuzie sono importanti. È il terreno in cui ciascuno ha sperimentato quanto a fondo sappia e voglia scavare. Per «virtù» non servono molte parole o ne servono troppe. Resta «scienza».

L'argomento qui proposto è meno vasto e futile della questione

«scientificità della teatrologia». Concerne solo un rivolo fra i tanti della disciplina, un rivolo che può portare alcuni particolari sussidi, in rapporto con la pratica, utile ad opporre qualche resistenza alla forma che attualmente assume il dissiparsi dei valori teatrali.

Più o meno apertamente ci è stato detto che la nostra rivista, «Teatro e Storia», è troppo poco ambiziosa. Forse è invece diventata ambiziosissima senza volerlo: come sintomo, non per programma. Infatti, ciò che si raccoglie e si comprime nelle sue pagine (i sintomi non sono forse più interessanti dei programmi?) spesso converge all'imboccatura d'una strada. Questa strada potrebbe chiamarsi «scienza dei teatri».

E qui eccoci tutti in disaccordo. La convergenza degli studi è molto relativa e scontrosa. C'entrano il caso, le contingenze teatrali, le contiguità fra persone ed esperienze. Appunto per questo, «Teatro e Storia» (ed è una fortuna) non diventa il risultato d'un lavoro di gruppo. E poi: il termine «scienza» usato in maniera spicciola non ci piace, anche se qua e là l'usiamo. Suscita diffidenza.

Perché usare «scienza», sia pure un po' edulcorata col plurale «dei teatri», se c'è il rischio d'aggrovigliarsi in una questione troppo futile o inutilmente complessa — ad ogni modo noiosa?

Diffidenza e noia — è vero — son giustificate.

A chi obietta che «scienza è un'altra cosa», si risponde che non esistono soltanto le «scienze esatte» e le «scienze della natura». Ma poi, una volta poste tante «scienze» lontane e diverse quanto possono esserlo le Geisteswissenschaften e le scienze sociali, le scienze storiche e quelle psicologiche, le behavioural sciences e quelle dell'antropologia culturale, una volta fatto più o meno lungo l'elenco, ci si riduce a constatare che a questo punto la parola «scienza» ha perso ogni aura ed è divenuta sinonimo di «campo di studio», «disciplina», «specialità». Il suo nerbo stava nell'indicare un metodo oggettivo d'indagine, condiviso, adatto a scoprire quel che con buona pace dei Pilato è lecito chiamar «veritiero». Forse non sta qui l'unico senso della parola, ma certo è quel che le dà energia. Se la perde, quest'energia, «scienza» diventa una cosetta formale come un distintivo all'occhiello. Non c'è dubbio che la teatrologia abbia bisogno di buoni distintivi. Ma il pleonaso non sarebbe un rimedio peggiore del male?

Sarebbe una fragile petizione di principio, per esempio, indicare

la «scientificità» nel fatto stesso che esista una «storiografia» teatrale. Non s'andrebbe lontano, e ben presto il fuoco della discussione disseccherebbe la vitalità delle domande di partenza, così come già è successo nei vasti campi della storiografia in generale, dove il dibattito sul carattere scientifico o no del metodo, rinnesco negli anni Quaranta, s'è poi svolto per decenni, man mano che si precisava, fra sempre più fumo e sempre meno arrosto.

Alla ricerca di distintivi scientifici alcuni teatrologi hanno tentato di individuare gli elementi necessari e sufficienti a decidere quando un fenomeno è «teatro» — e quando no? (il punto interrogativo è d'obbligo, come diremo subito). Fatica mal ripagata, perché colleghi e lettori volavano con piacere addosso alla definizione beccandola da ogni parte. Quelle definizioni non potevano che essere trabalanti ombre dell'insieme dei teatri tenuti presente dai proponenti. Sempre troppo pochi, i teatri, e quindi sempre affannati, i proponenti, a rincorrere aggiunte e correzioni, ansiosi d'accogliere tutti i casi dispersi, dimenticati o non previsti, fino a che il loro modellino definitorio tanto s'adattava da sfasciarsi del tutto. Oppure, come avviene a Richard Schechner con la sua «Performance theory», si dilatava per non lasciar fuori nessuno e finiva con l'incamerare l'intero Theatrum Mundi, lasciando svanire nel nulla ogni nozione (cioè ogni distinzione) di «teatro» o di «performance».

Altri teatrologi, solo apparentemente più sperimentali e precisi, anch'essi ansiosi di «scientificità», hanno invece cominciato a misurare qualcuna delle «cose» teatrali, facendo ricorso a tecnologie o a tecniche della misurazione ben collaudate, nella speranza che sia l'esattezza dello strumento a generare la sensatezza della ricerca.

Altri ancora, i più numerosi, hanno trasferito ai loro discorsi teatrali i paradigmi e gli armamentari terminologici e classificatori efficaci in campi disciplinari metodologicamente ben attrezzati. Nei migliori dei casi hanno ottenuto una trasposizione delle cose di teatro più banalmente conosciute (o dei preconcetti più correvi) nei termini d'una lingua o d'un gergo non banale — il che non è del tutto inutile, dato che gli effetti di straniamento giovano all'immaginazione. Sul piano d'un reale avanzamento delle conoscenze i risultati sono invece poco o niente, come i trascorsi della «semiotica teatrale» dimostrano. Lo stesso tipo di vacuità si ritrova in altri casi, meno frequenti perché meno corroborati dalle burocrazie disciplinari

universitarie, in cui le griglie d'appoggio o di controllo vengono prese in prestito dall'antropologia culturale o dalla psicologia, dalla psicoanalisi o dalla sociologia, dalla retorica, dalla teologia.

Fermiamoci un momento a riflettere sulle 'griglie'. Gli schemi concettuali, le ipotesi interpretative, i sistemi d'opposizioni significanti, i grumi metaforici che animano i diversi campi di studio, le affermazioni di metodo e di principio, persino le idee vaghe che danno respiro alle precisioni, tutto questo è *fatica*. È quel che emerge dalla fatica di ricerche concrete, in campi ben delimitati e difficili da scavare. È quanto risulta dalla lotta degli studiosi contro la ricorrente caoticità della loro materia. È la manifestazione dell'insofferenza per il peso del sapere acquisito e del disagio per la confusione. Per ciò, sono schemi di pensiero tanto più esclusivi quanto più son frutto di vera libertà intellettuale, premessa ad un volo della mente. Chi studia teatro, a causa del desiderio d'un rigore di metodo che difficilmente trova all'interno della propria disciplina, è spesso invogliato ad assumere il rigore altrui per dare energia al proprio lavoro. Ma le crisalidi non volano di per sé. Riutilizzate, trasposte, riadattate e adottate sono abiti senza monaco, sono picche illusioni. E come spesso accade con gli atteggiamenti pii, rivelano allora desideri infantili di possedere status symbols, modi rigidi e sfaticati d'acquisizione organizzazione e prestigio. C'è poi un gioco delle parti che si ripete ogni volta che una di queste «scienze» d'importazione è costretta a rivelare il proprio carattere vuoto e parassitario: non potendo più giocare in campo si propone come guardalinee. Come se chi non ha gli strumenti per esplorare il paese acquisisse per ciò stesso il dovere di controllarlo o di farvi il vigile urbano. Quanti filosofi teoretici abbiamo sentito predicare con finta umiltà, su per le cattedre, che avendo la loro filosofia perso gli strumenti per interpretare il mondo, doveva ora trasformarsi in servizio di controllo per le altre scienze! Ma questo, e gli altri simili a questo, non son più problemi di scienza, ma di cattedre, appunto.

Di fronte a tali sfaticate apparenze scientifiche non c'è da meravigliarsi se alla parola «scienza» reagiamo con sospetto. Comunque, che alla teatrologia si applichi o no l'apposizione «scienza» è un fatto irrilevante, un modo di dire che non cambia né in meglio né in peggio il modo d'operare — o che, al limite, se lo si prende troppo sul serio, può permetterci qua e là dei malestri.

Ma qualcosa cambia se accettiamo un punto di vista più terra-terra, più umile, intendendo «scienza» nel suo valore elementare d'una capacità a reperire, attraverso i casi particolari, dei punti di vista che possono essere estesi ad altri casi e ad altri campi. Non dunque, come nell'orizzonte delle scienze esplicative della natura, ricerca delle leggi, delle condizioni necessarie e sufficienti, ma semmai dei condizionamenti ripetuti, delle ricorrenze, di quei modi d'operare abbastanza frequenti da dir qualcosa anche al di là dei propri contesti originari.

* * *

La nozione «scienza» converrebbe allora esprimerla in latino, se il latino non contribuisse ad enfiare la parola. Ma converrebbe: per incorporarla dagli entusiasmi e dalle angosce epistemologiche cui ci educa l'odierna storia e l'odierna filosofia della scienza, e per ricollegarla a quel tipo di sapere che distingueva, nelle età passate, le arti maggiori dalle minori, queste essendo dotate di sola esperienza, di 'saperci fare', di talento e virtuosismo; quelle di *scientia*, appunto, d'una *ratio*, d'un sapere che poteva essere estratto dalle singole conoscenze pratiche ed espresso e trasmesso con un certo grado di generalità.

Questa distinzione fra scienza in senso forte e *scientia* delle arti è doppiamente arcaica, sia perché usa il latino, sia perché presta alle scienze-scienze un'oggettività e quasi un'assolutezza che nessuno sembra più disposto a riconoscere loro. Ma solo in ultima analisi ha senso distruggere la vecchia immagine della natura fisica come complesso di leggi immutabili e vere alla cui scoperta procederebbe poi per gradi la comunità scientifica. Al livello del nostro discorso, che deve attenersi alla differenze grosse, la consapevolezza che in fondo in fondo quella visione delle scienze della natura sia illusoria nulla aggiunge e nulla toglie. Nella fattispecie il nostro ragionamento deve sopportare certe grossolanità che invece ci farebbero storcere la bocca in quanto lettori di Kuhn, di Holton, di Bohm e dell'estremista Feyerabend.

Noi siamo ora molto distanti: a pensare teatro e a figurarci (se l'idea meriterà discussione e sviluppo) una scienza dei teatri.

Possiamo vederla come uno studio empirico dei paragoni fra *comportamenti* teatrali. Un rivolo, s'è detto, che non può dilagare e

la cui utilità sta tutta nei suoi ristretti limiti di sussidio e di nesso fra le ricerche di teatrologi e teatranti.

È importante sottolineare *studio* dei paragoni. Se è vero che «comparaison n'est pas raison», se anche la «comparaison» ha i suoi sonni (che producono miraggi, allucinazioni, ottimismo), è anche vero che sotto i paragoni, sotto le analogie formali e funzionali che saltano agli occhi si nascondono a volte i nodi concettuali più adatti ad inoltrarci fuori del particolare.

La possibilità di comparare offre solo la materia prima per lo studio, non è un punto fermo. Materia tentatrice e insieme preziosa, perché con essa possono tessersi delle generalità trasversali a diverse storie. Non si tratta, pertanto, d'una storia comparata dei teatri, perché lo studio dei paragoni concerne dettagli e non profili globali. E concernendo dettagli, è chiaro che le 'generalità' sono tali in quanto fili che si intersecano a contesti diversi, non in quanto caratteri generali di sistemi simili.

A questo punto si richiedono degli esempi e già si può immaginare dove il discorso vada a parare: alla nozione di pre-espressivo così come essa è venuta costituendosi nei dieci anni d'esperienze dell'ISTA, l'International School of Theatre Anthropology fondata e diretta da Eugenio Barba. È un esempio obbligato, e vedremo perché. Ma se oltre ad essere 'obbligato' fosse anche unico — cioè proprio il contrario di un esempio — allora toglierebbe ogni peso al discorso. Ma osserviamolo da vicino, e vedremo che esso ha davvero un aspetto *esemplare*, che rinvia a qualcosa fuori e lontano da sé. Ciò ha a che vedere con la sua balistica e questa linea balistica ha tre fasi principali di cui ora dobbiamo tracciare lo schema.

Prima fase: la nozione di pre-espressivo balza fuori dalla visione comparata e dettagliata di procedimenti attorici che pur essendo finalizzati alla composizione dello spettacolo hanno carattere propedeutico, grammaticale o d'allenamento. Essi edificano un comportamento extra-quotidiano capace di destare e guidare l'attenzione dello spettatore. Viene così individuato un livello d'organizzazione che riguarda il *bios* dell'attore (*bios* scenico, naturalmente, non biologico). I procedimenti che introducono a questo livello appartengono a culture e tradizioni lontane fra loro. Alcune sono tecniche ben codificate. Altre sono il risultato di un apprendistato personale. Quest'ultima distinzione non coincide con quella fra teatri orientali e teatri occiden-

tali, perché concerne anche le tradizioni occidentali del mimo, del clown e pantomimo, del balletto. Non è irrilevante — il particolare è anzi carico di indicazioni — che l'esistenza del livello pre-espressivo del lavoro dell'attore sia balzata innanzi tutto agli occhi d'un uomo dalla doppia specializzazione com'è Eugenio Barba: artista e pedagogo teatrale, studioso delle tecniche attoriche occidentali ed asiatiche. È infine significativo che questa evidenza si sia realizzata vividamente dopo anni ed anni di esperienza e fasi di ricerca a tentoni.

Seconda fase: il livello pre-espressivo dell'attore diventa un campo d'indagine. È possibile individuare una serie di principi ricorrenti che permettono di definire il campo in una dimensione trans-culturale. La molteplicità delle analogie di partenza lentamente si distilla in alcuni principi elementari che assumono piena evidenza. Possono essere trattati *come se* fossero 'leggi' del *bios* scenico. Non lo sono, perché il loro carattere non è stringente né deterministico né 'naturale'. Ma è come se lo fossero, perché agli occhi di chi le analizza e di chi le pratica funzionano come una «seconda natura». È interessante osservare che in questa «seconda natura» ogni 'legge' funziona sia per il dritto che per il rovescio, sia quand'è applicata che quand'è rigorosamente negata. Non quand'è trascurata.

Terza fase: lo studio del campo costituito dal livello pre-espressivo dell'attore dà forma ad un metodo d'indagine che può essere applicato anche allo studio di quei teatri su cui non può condursi una ricerca empirica e che sono oggetto di storia. È possibile, cioè (per ora solo possibile o forse già probabile, visti i primi risultati) che si stabilisca un organico circuito di conoscenze in cui le ricerche storiche forniscano nuovi dettagli per la ricerca empirica. Il lavoro storiografico, in fondo, non è forse una forma mediata e sedentaria di *empiria*? Ma il cerchio è molto più ampio, perché comprende anche la pratica teatrale: al lavoro degli attori vengono fornite non formule da apprendere, ma sistemi d'orientamento per *apprendere ad apprendere* in maniera personale e autonoma. Su questo punto gli scritti prodotti all'interno dell'ISTA insistono bastantemente. Non c'è, per il momento, nulla da aggiungere o da ricapitolare.

(C'è però forse una domanda extra-vagante: a quali attori il sistema teatrale d'appartenenza pone *davvero* l'urgenza d'apprendere ad apprendere? In pratica: un sistema basato sull'implicita dichiarazione del teatro come «bene culturale» a priori non assopisce proprio il bi-

sogno dell'attore d'essere costantemente vivo ed attraente sulla scena? Non crea, infatti, al posto degli spettatori, degli *utenti*? E i teatri anomali, che riescono a crescere malgrado la stretta del sistema teatrale, in che misura soggiacciono anch'essi alla tendenza e in che misura si svincolano? Tutte queste domande, più che pessimiste, sono un po' provinciali, benché nei limiti della loro provincia siano fondate. Non avrebbero senso per esempio in tutto il subcontinente latinoamericano. Né hanno senso nei confronti degli attori-danzatori che appartengono a tradizioni ben codificate, per i quali *apprendere ad apprendere* vuol dire non autodidattismo, ma capacità di osservare dall'esterno la loro «seconda natura» e poterla variare rispettandola. Né hanno senso per coloro che usano il teatro come ininterrotta ricerca).

Convien ora tornare indietro e soffermarci ancora qualche riga sul nostro esempio nella sua terza fase: il passaggio del pre-espressivo da campo a metodo d'indagine. Il lavoro in quel campo ha dunque dato forma ad un modo di vedere che può essere applicato anche a fenomeni del passato. In realtà, però, più che d'un modo di vedere si tratta d'un modo di dividere e suddividere una porzione dell'operare attorico che tradizionalmente è stata vista *all'ingrosso e non nel suo insieme*. Per vederla *nel suo insieme*, infatti, occorre averla prima scomposta mentalmente in parti e poi mentalmente ricomposta come un ricamo di punti diversi, come una materia fine, ricca di vita e di sorprese.

Vista all'ingrosso, la parte di lavoro con cui l'attore edifica la sua presenza-agli-occhi-dello-spettatore era rimasta una superficie banale o opaca: un condensato di convenzioni esotiche o un condensato di puro mestiere (nel senso basso del termine, quello per cui si parla di «mesticranti»). Veniva vista — o piuttosto sentita — come un grumo di energia quasi animalesca (e si parla, infatti, di «bestie da palcoscenico»). Sembrava non aver nulla a che vedere con l'intelligenza creativa ed interpretativa. Tradizionalmente, insomma, questo livello del lavoro attorico è stato *rimosso dall'espressione*. Attraverso le ricerche dell'International School of Theatre Anthropology è stato invece considerato come *pre-espressivo*, orientato, cioè, al superiore livello d'organizzazione, quello espressivo. Ed ecco il paradosso: finché era rimosso, veniva semplicemente negato come problema. Non appena è divenuto problema, oggetto d'attenzione e

di studio, collegandosi al livello espressivo come un livello d'organizzazione biologico si collega all'altro, molti l'hanno frainteso come se fosse una pura e semplice contraddizione in termini, come se volcesse negare l'ovvia verità per cui la «presenza» dell'attore sempre e comunque assume un senso agli occhi dello spettatore (eppure s'è sempre detto livello pre-espressivo, non «inespressivo»!). Un quiproquo sintomatico, sia perché interpreta in maniera statica un dinamismo del pensiero e della ricerca teorica; sia perché, con l'intenzione di discutere, tende purtroppo a ristabilire il silenzio. Ci troviamo di fronte ad un'inerzia del pensiero sul teatro così forte che d'altronde persino Stanislavskij, quando parla del lavoro dell'attore sulla «presenza», viene ascoltato come se parlasse d'altro: dell'interpretazione.

* * *

Una delle lezioni più importanti offertaci dalla ricerca sul pre-espressivo consiste nel riscatto d'una zona costituita da comportamenti teatrali apparentemente banali. Quella materia che alla luce del normale pensiero teorico appariva impura e grossa s'è trasformata in un tessuto sottilmente intrecciato e significativo.

Prescindiamo per un momento dai contenuti e dagli apporti specifici di questa ricerca e torniamo ad osservarne la balistica: la forma o la logica della sua traiettoria. Essa corrisponde in pieno, in ogni suo punto essenziale, alla ricerca condotta da Ejzenštejn a partire dal montaggio cinematografico, su un tema, cioè, del tutto diverso.

Anche qui: la gravidanza teorica del montaggio balza fuori con vividezza dalla visione comparata e dettagliata di diversi procedimenti artistici e tecnici; diventa un campo di ricerca in cui vengono individuati principi ricorrenti che sul piano operativo possono essere trattati *come se* fossero leggi; il campo si trasforma in metodo di indagine che permette un modo appropriato di dividere e suddividere i fenomeni trattati e di collegare zone distanti del sapere e delle arti. Anche qui una materia bassa, meccanica, s'è rivelata un vivo tessuto carico d'energia. E anche qui i percorsi che hanno portato lontano dal punto di partenza permettono di raccogliere un bottino che può essere utilizzato nella pratica artistica, stabilendo un organico circuito di conoscenza.

Spero proprio che non ci farà velo il fatto che Ejzenštejn abbia

trovato nel teatro solo il punto *iniziale* e sia per il resto cinema. Il punto *originario* non è né teatro né cinema. Gioverà notare, invece, che il particolare oggetto della sua ricerca trasversale rende logico il passaggio dal teatro al cinema, dal cinema alla letteratura, dalla letteratura all'arte figurativa e così via. Allo stesso modo, il particolare oggetto della ricerca sul pre-espressivo detta una serie di collegamenti fra punti distanti nello spazio e nel tempo, ma sempre nell'orizzonte dell'individuo in situazione performativa.

Ciò che ci interessava era la sottile linea balistica delle ricerche. Gli esempi 'obbligati' sono almeno due. E allora sono davvero esempi.

Ecco dunque che possiamo immaginare una scienza dei teatri come studio dei paragoni fra comportamenti teatrali, studio delle ricorrenze, di quei modi d'operare abbastanza frequenti da poter dire qualcosa anche al di là dei loro contesti. Non si tratta più d'una semplice ipotesi. È una strada già aperta, nel senso che qualcuno ne ha già esplorato le possibilità.

Torniamo allo studio dei paragoni. Paragoni fra quali cose? Itinerari, non fatti complessivi. Oggetto di paragone non sono i cammini storici, ma la forma di quei cammini. Vedremo però che quella forma è appunto la traccia di innumerevoli storie. Ma essendosi esse sedimentate in una traccia, in un disegno, questa può essere astratta dalle storie e confrontata con altri disegni.

Ora osserviamo un paesaggio, qualche veduta aerea e qualche primo piano. Ci forniranno esempi semplici capaci di aiutarci a pensare gli oggetti (in realtà *andamenti, percorsi, storie*) dei nostri paragoni per una scienza dei teatri.

Nessuno confonderebbe il Volga con la crepa d'un muro, né penserebbe che fra il grande fiume e l'insidia all'edificio esistano legami storici, reciproche influenze. Ciò non toglie che il Volga e la crepa abbiano logiche di percorso paragonabili e che il paragone possa essere studiato, analizzato, che da esso si possano apprendere le ricorrenze di linee d'azione simili in stati diversi della materia.

Che cosa sono queste linee d'azione simili? Non sono leggi d'azione. Non sono neppure semplici coincidenze. Né sono il frutto di imitazione, influenza, plagi, riflessi, echi. Sono avvenimenti che contengono in sé qualcosa di estensibile, una generalità che può essere usata come un principio a sé stante. Forse è improprio dire che

la *contengono*. Meglio precisare che la suscitano nell'occhio e nel cervello di chi osserva. Non importa: sono due modi di dire con diversi concetti la stessa identica cosa. Per i matematici in rivolta contro il monopolio della geometria regolare, questa qualità estensibile dei fenomeni «non-geometrici» è anch'essa matematica, formule ricorrenti in una logica delle forme.

A noi non interessa lo sviluppo matematico della questione. Interessa che una tale questione sia stata pensata. Possiamo, per economia del discorso, raccontarla come una favola o come uno di quei film didattici d'animazione fatti per le scuole e le televisioni pomeridiane.

Ecco, ad esempio, uno scenografo in vena d'ultra-realismo riprodurre il corso del Volga nella crepa d'una casa. Oppure un rigagnolo d'acqua ancora inesperto che per opporsi alla impellente gravità che lo vorrebbe cieco e rettilineo impara dalla crepa del muro come muoversi in falsopiano fra le cose. Ed ecco il rampicante che inverte la direzione e scorre verso l'alto con la stessa logica di cammino del fiume del rigagnolo e della crepa che vanno in giù. Tutti emblemi — scherzi a parte — della mente artistica, che quando ha acquistato maestria va su e giù da sé, in maniera sempre variata, non perché s'è impadronita delle regole o delle convenzioni, ma perché incarna una propria logica del cammino attraverso stili, forme, soggetti differenti.

Stiamo addentrando in un mondo fiabesco proprio quando il discorso si fa più scientifico.

Non ci offenderemo se saremo chiamati neo-romantici, anche se in questa etichetta c'è la punta di un'intenzione offensiva. I romantici praticarono appunto questa scienza.

Ascoltiamo, ad esempio, A.W. Schlegel a Vienna, nel momento in cui apre il suo corso di letteratura drammatica:

In queste lezioni mi studierò di unire la teoria dell'arte drammatica con la sua storia, e di farvi conoscere a un tempo i precetti e i modelli.

I precetti? Che cos'è questa «teoria dell'arte drammatica» identificata con la sua storia? Non avviene forse il contrario, che la storia vanifica la consistenza d'ogni teoria e la corrode dall'interno facendo «storia delle teorie»? E ancora: che bisogno c'è di *precetti*? Non è strano che Schlegel ancora se ne preoccupi?

Ed infatti, malgrado le sue buone intenzioni, in seguito sembrò chiaro che non si potevano salvare capra e cavoli, storia e precetti dell'arte. I «precetti» persero ogni dignità teorica ed ogni proprietà transitiva e si restrinsero a consigli di mestiere oppure a rigide etichette per distinguere, nelle parole dei critici, le scuole o le diverse tendenze artistiche. C'è di più: persino le teorie dell'arte trascurarono i «precetti» con la tradizionale albagia dei filosofi nei confronti dei meccanici.

Ed è giusto: l'idea che possa esistere una normativa dell'arte, corrispondente ad una astratta perfezione stabilita una volta per sempre, corrispondente ad una 'natura' artistica al di sopra della storia è un'idea definitivamente esplosa. Ma fra i suoi pezzi ve n'è forse uno che mostra qualche valore e che sarebbe peccato gettar via assieme agli altri. Si tratta del tentativo, spesso fallito, ma presente come esigenza, di combinare indagini sulle tecniche ed indagine storica. Il tentativo, cioè, di trovare qualche persistenza sotto i mutamenti dell'arte. Ancora un esempio semplice — quindi non teatrale — ci mostrerà l'importanza di un'idea implicita di persistenza per poter pensare i mutamenti storici.

Prima che le rondini imparassero a migrare, esse nella stagione sfavorevole s'acquattavano sotto il manto di foglie che copre i terreni boscosi, s'affossavano nel fango in riva ai fiumi, si costruivano come delle tombe provvisorie da cui risorgevano ogni primavera. Pare che la novità della migrazione si sia introdotta presso le rondini nel corso del XVIII secolo. Tutte le testimonianze degli scienziati che da Aristotele si susseguirono fino al pieno secolo XVII concordano sull'uso del sonno sepolto. Più tardi, più o meno negli stessi anni, Buffon, Tesdorf di Lubeca, Klein, Herman ed altri cominciarono ad accorgersi che le rondini non dormivano nel fondo dei boschi e in riva ai fiumi e che invece se ne volavano verso i paesi caldi. Avevano dunque imparato a migrare. Non c'è bisogno d'essere etologi per capire *súbito* che questo modo di raccontare la storia delle rondini è insensato. Che cosa ce lo fa capire *súbito*? Non certo l'uso delle testimonianze storiche, che effettivamente testimoniano un radicale mutamento verso la migrazione. Né un qualche principio scientifico assoluto, perché sappiamo che le specie animali possono fare cose che se non le si constatassero non le si saprebbe pensare. Sappiamo, soprattutto, che anche loro mutano gli usi ed hanno una

storia. E che le rondini abbiano una loro storia, come specie, chiunque non è più giovanissimo l'ha visto di persona. Ma un minimo di buon senso ci fa sicuri che sul fatto del letargo e della migrazione no, lì ci sarà forse una preistoria, ma non c'è storia che tenga: se migrano oggi, vuol dire che migravano anche ai tempi d'Aristotele. Sono le rondini insomma — l'esperienza che oggi ne abbiamo — a darci conto del comportamento scientifico d'Aristotele, e non è la testimonianza d'Aristotele a darci conto del comportamento delle rondini. Senza l'implicita sicurezza — fino a prova contraria — dell'esistenza di punti fermi non è possibile pensare i mutamenti. Di questi punti fermi impliciti gli storici ne hanno a iosa anche quando parlano degli uomini e delle società. In genere sono così ovvi che non c'è bisogno d'inventarli fino al momento in cui qualcosa non li faccia scricchiolare rendendoci coscienti della loro presenza. È ovvio, insomma, che la vita sia maestra della storiografia.

Quando si studiano le arti, l'assenza di punti fermi per il pensiero si fa sentire in maniera drammatica. Particolarmente drammatica per il teatro, che non ha alcuna base altrettanto solida come può essere la lingua per la letteratura, l'acustica per la musica, la statica per l'architettura, l'ottica per la pittura. Ottó Károlyi può aprire così il suo libro di grammatica musicale: «La musica è arte e scienza allo stesso tempo». Un *incipit* che dovrebbe riempirci d'invidia.

* * *

Torniamo all'orientamento di Schlegel: «unire la teorica dell'arte drammatica con la sua storia» vuol forse dire limitarsi a storicizzarne i precetti? È troppo poco. Oppure vuol dire accettare, al di sopra o al di sotto del divenire storico, l'esistenza di regole fisse ed ineludibili? È difficile da accettare ed è troppo. Esistono altre possibilità, purché si riesca a sciogliere la fissità di «regole» e «precetti» senza disperdere la loro energia.

Osservate da vicino, le «regole» e i «precetti» dell'arte mostrano una loro natura assai diversa dall'apparente fissità delle formulazioni. Sembrano principi assoluti spesso in contrasto fra di loro (tant'è che la letteratura pedantesca usa poi metterli l'uno in faccia all'altro come per duellare), ma tale assolutezza e irriducibilità è un effetto della loro natura di stenogrammi che indicano percorsi, particolari,

empirici processi creativi. Paiono «leggi», ma sono in realtà antologie miniaturizzate di andamenti ricorrenti, racconti storici da cui s'è estratto un disegno. Delle «leggi» artistiche accade che a chi le adopera per comporre conviene trattarle come «leggi» fisiche ineludibili, mentre a chi le indaga per intessere una scienza dell'arte conviene trattarle come sintesi di testimonianze operative, repertorio empirico su cui applicare l'arte dei paragoni.

La «virtù» di cui parlava il proverbio del Tommasco forse per noi significa questa difficile fluidità di pensiero che trova i punti fissi su cui far leva non in qualcosa di materialmente costante, ma nella rete mentale costituita dall'intreccio di molteplici percorsi storici.

Una scienza dei teatri, insomma, dovrebbe assomigliare a un indice dei sentieri di mare.

Mentre le mappe e le carte geografiche registrano strade, fiumi, catene montuose, depressioni e correnti che incidono materialmente i mari ed i continenti, i «sentieri di mare» si trovano fissati solo sulla carta, in quelle miscellanee per i piloti dei vascelli in cui molteplici e disparate esperienze si traducevano in schemi puntuali che non avevano alcuna pretesa d'esplorare l'intero campo d'azione né alcuna aspirazione alla completezza. Malgrado il loro nome, benché sulla carta si presentassero davvero come «sentieri», nella realtà erano storie, con tutta la concretissima esistenza delle storie. Ciò non toglie che fossero indicazioni utili alle rotte da trovare, non solo testimonianze delle rotte compiute.

Una scienza dei teatri come indice dei sentieri di mare vuol dire che essa non può che basarsi sui fatti empirici in una prospettiva operativa.

Ancora una volta: l'etichetta di «neo-romanticismo» va benissimo, anche se essa viene spesso applicata con intenti malevoli come per accennare discretamente ai patiti dell'irrazionale, ai nemici della comunicazione e del significato nell'arte, a gente che sarebbe impaziente della chiarezza, fermi all'adolescenza del sapere, contrapposti ai non-più-romantici, che sarebbero gli uomini fatti.

Ma i romantici fecero ben altro di ciò che loro attribuisce una certa manualistica. Studiarono la struttura dell'opera d'arte usando come punto di riferimento razionale il processo compositivo, o meglio: i disegni estensibili a partire da concreti ed empirici processi compositivi. La osservarono nel suo crescere organico e non alla lu-

ce artificiale della notomizzazione che la trattava come un meccanismo.

Se è vero che non si può vedere bene senza dividere e suddividere, è essenziale scegliere da dove estrarre i criteri per la divisione e la suddivisione della 'materia' artistica. La prospettiva operativa implica una scienza dei teatri che da un lato, attraverso l'inventario degli andamenti ricorrenti, può ampliare il bagaglio delle scelte possibili a disposizione di chi esercita la professione. Ma soprattutto implica la consapevolezza della fecondità d'una scelta che tende ad estrarre i criteri per dividere e suddividere dallo studio dei processi di *composizione* e non in vista d'una *scomposizione*, cioè d'un esame dell'opera a posteriori. Un solo esempio basterà ad indicare quale differente destino implichi la scelta dell'una o dell'altra strada. Quando si esamina un'opera a posteriori, il suo nucleo generativo sembra quel che risulta essere il suo *sensu*. Quando la si esamina nella prospettiva della composizione, il *sensu* appare come un punto d'arrivo, spesso non pre-visto.

La prospettiva operativa, che esamina il lavoro teatrale *iuxta propria principia* (alla lettera) ha il vantaggio di dirigersi a coloro per i quali è importante *fare teatro*, non *leggere lo spettacolo*. Ma aldilà di questa utilità immediata, essenziale è il fatto che il *fare teatro* diventi la metafora fondamentale per la ricerca scientifica al posto dell'altra metafora basata sul leggere, cioè sul fare intelligente recensione ed ordinata classificazione.

L'immagine della macchina, del congegno, come strumento per la comprensione dell'arte, ha preso un eccessivo potere nel pensiero contemporaneo. Poiché i congegni sono cose smontabili con precisione, molti credono che parlare dell'opera d'arte soprattutto come congegno voglia dire parlarne in maniera precisa. Ma il culmine della confusione si ha proprio quando si applicano in maniera *imprecisa* metafore di precisione.

Ciò non toglie che l'analisi dell'opera alla luce artificiale della metafora del congegno, della macchinetta che funziona, sia spesso di grande efficacia. È efficace per smontare. Ma è importante rilevare che *non è mai efficace* quando si tratta di montare, di reperire i punti di riferimento per comporre l'opera. In questo caso metafora efficace è quella dell'organismo vivente, della pianta, per esempio, che può essere sì suddivisa nelle sue parti costitutive, ma che certo

non funziona, non viene messa in vita attraverso un sapiente assemblaggio delle parti. Metafora, come si sa, usatissima con grande precisione da Goethe e da tutti i romantici implicitamente o esplicitamente utilizzata come base per il loro lavoro analitico sull'arte.

Essi tentarono di portare ad un certo grado di generalizzazione «leggi» d'arte estratte dalla più assoluta praticità. Usarono i poteri della ragione scientifica, non però la sua tirannia semplificatoria, che trascura problemi gravi e difficili per applicarsi a quelli per cui possiede gli strumenti adatti a risolverli con chiarezza ed eleganza. Parlarono spesso in maniera imprecisa e vaga perché l'oggetto del loro discorso non si lasciava capire se non a prezzo d'una certa vaghezza e imprecisione.

Quando sulle carte geografiche vediamo confini rettilinei e ben squadri possiamo star certi che laggiù non ci sono che deserti.

Proporrei di leggere in senso figurato un'altra considerazione di A.W. Schlegel, nella dodicesima delle sue lezioni:

I teatri di Parigi sono astretti a certi generi fissi: e in questo la Poetica ha come un punto di contatto con la Polizia. Da ciò risulta che l'esperimenti d'idee nuove, di mescolanze inusitate degli antichi elementi sono abbandonati a' teatri inferiori.

Le «mescolanze inusitate» non riguardano solo la composizione degli spettacoli o l'elaborazione delle poetiche. Possono riguardare anche l'atteggiamento mentale che dà forma al pensiero teatrale. In tutto questo non c'è nulla di mostruoso o di bizzarro. D'altro non si tratta, a ben guardare, che di quel «dono degli annodamenti» che Humboldt riteneva alla base del lavoro storico. Croce spiegava: «non è già la fantasia de' poeti, ma l'*immaginazione combinatoria*». La sottolineatura è nostra. E aggiungeva: «non è neppure da togliere in scambio con l'immaginazione che escogita congetture e ipotesi, le quali si formano per dare indirizzo alla ricerca e si esauriscono in questo ufficio curistico».

* * *

Ora cominciamo a intuire perché «scienza», «casa», «virtù» e «mare» siano strettamente annodati. Rientriamo nei nostri esempi: quello del pre-espressivo e l'altro del montaggio. Dobbiamo supera-

re una difficoltà e poi lasciare che i due esempi si avviino a moltiplicarsi, delineando una prima immagine di quel che potrebbe essere un indice dei sentieri di mare, per i teatri.

La difficoltà: ciò che abbiamo riconosciuto come una comune linea nella balistica delle due ricerche può generare un'illusione ottica e far credere che sotto le differenti formulazioni nell'uno e nell'altro caso si tratti della stessa cosa. Qualcuno potrebbe domandarsi: quel che Ejzenštejn indagava parlando di «montaggio» o di struttura dell'oggetto artistico non è forse il pre-espressivo di cui parla l'Antropologia Teatrale? E se lo è, non si tratta forse di un pre-espressivo mentale? Credo di no. Questa del pre-espressivo mentale, quando non è un'occasionale metafora, mi pare un'illusoria idea nata dal gioco delle parole. Se infatti è giustificato parlare di un pre-espressivo «fisico» questo non vuol dire che lo si voglia distinguere da un altro che sarebbe mentale. È semplicemente un modo per localizzarlo. In realtà è una tautologia, come dire «un romano di Roma». Appunto così giocano le parole: che quando si dice «romano di Roma» subito si pensa ai cittadini romani venuti da fuori (che esistono in gran numero) e quando si dice «pre-espressivo fisico» subito viene da pensare a chissà quanti altri pre-espressivi (che non esistono). E così nasce l'errore. In realtà, dire «pre-espressivo fisico» non è affatto giustificato. L'errore dovuto al gioco delle parole pleonastiche produce due danni con un colpo solo: banalizza la nozione di pre-espressivo e nasconde l'imminenza di un paragone esemplare.

La forza sia immediata che a lungo termine del concetto di pre-espressività sta tutta nell'appartenenza alla sfera corporea. Proprio perché il pre-espressivo è nozione che riguarda il «corpo» esso può avere riflessi mentali e si offre ad interessanti paragoni con il mentale. Non serve parlare del pre-espressivo mentale così come non serve parlare di un corpo della mente. O queste distinzioni sono inutili (ed infatti non designano nessuna distinzione reale se non quella fra vita e morte), oppure sono utili come strumenti provvisori d'un pensiero in ricerca. E allora il «corpo» non sta accanto alla «mente», ne è, invece, la radice.

Quella sorta d'aria di famiglia che percepiamo nel paragone fra le ricerche di Ejzenštejn e quelle dell'Antropologia Teatrale sul comportamento trans-culturale dell'attore deriva in primo luogo da un atteggiamento simile, in tutti e due i casi solidamente ancorato ad

un'esperienza operativa che per dividere e suddividere il proprio oggetto di ricerca (per essere cioè in grado di vederlo *nel suo insieme*) si serve delle diverse fasi e dei diversi livelli del processo e non delle diverse componenti classificate a posteriori.

In secondo luogo, quell'aria di famiglia deriva da un nesso interno. Ejzenštejn, infatti, ha elaborato una forma mentis adatta ad osservare il montaggio e la struttura dell'oggetto artistico a partire dalla percezione cenestesica del ritmo delle azioni e reazioni corporee. In termini forse un po' troppo sintetici potremmo dire che si tratta del modo di percepire e creare l'azione fisica (cioè psicofisica) secondo le esperienze condotte nella linea di ricerca Stanislavskij-Mejrchol'd e del modo in cui tutto ciò trabocca in una maniera di pensare e di vedere la realtà circostante. Quel che appunto possiamo chiamare una forma mentis o — con parole solo apparentemente opposte — un processo di *embodiment of knowledge*.

A questo proposito, Eugenio Barba ci fornisce una testimonianza diretta e preziosa: «Nel corso della mia esperienza di regista ho osservato in me ed in alcuni miei compagni un analogo processo: il lungo lavoro quotidiano sul training, trasformato per anni, lentamente veniva distillandosi in patterns interni di energia che potevano essere applicati al modo di concepire e comporre un'azione drammatica, di parlare in pubblico, di scrivere». È un'osservazione che trova un'eco sorprendente e significativa (tanto più significativa in quanto sortita da tutt'altro percorso e con tutt'altre preoccupazioni) nell'ipotesi di Carlo Ginzburg per cui la nozione di «archetipo» potrebbe essere riformulata ancorandola saldamente alla corporeità: «si può ipotizzare che essa operi come uno schema, come un'istanza mediatrice di carattere formale in grado di rielaborare esperienze legate a caratteristiche fisiche della specie umana, traducendole in configurazioni simboliche potenzialmente universali». Potremmo dirla una posizione neo-vichiana. Non è tanto importante, per il nostro discorso, che Ginzburg pensi il corpo in maniera statica, come edificio d'elementi alti e bassi, destri e sinistri, invece che come organismo in azione. Il passaggio dall'una all'altra immagine è facile e necessario. Ciò che è soprattutto interessante è il passaggio dalle radici corporee alle loro fronde mentali. Un passaggio che a Ginzburg, nel suo ultimo libro, dovette sembrare tanto giustificato dall'esperienza che per giustificarlo sulla pagina, secondo le regole della letteratura

scientifica, ha cercato una pezza d'appoggio tanto inutile — ai suoi occhi, ma anche ai nostri — da essere praticamente inventata (una citazione volante da Benjamin che Ginzburg stesso, in una lettera a Citati pubblicata a fine luglio '89, rivela frutto d'un fecondo fraintendimento).

Non si tratta soltanto d'archetipi e di miti, ma di relazioni, osservabili e sperimentabili con evidenza, fra ciò che John Blacking chiama *thinking in concepts* e ciò ch'egli chiama *thinking in motions*.

In quest'area di pensiero, che ha la sua necessaria precisione e la sua giusta vaghezza, troviamo le basi per studiare alcuni andamenti simili in diversi livelli d'organizzazione della materia teatrale.

Emerge per esempio come particolarmente interessante lo studio dei confronti fra i principi del pre-espressivo scenico ed i principi drammaturgici. In questo caso, il confronto con l'universo del corpo potrebbe permetterci di farci un'idea dei processi drammaturgici più realistica ed approfondita di quella che proviene dall'abitudine all'analisi letteraria. Per lo meno, permetterebbe di *nominare* in maniera più arguta e dettagliata le suddivisioni a cui sottoporre il processo drammaturgico, che invece spesso soffre sotto i ferri delle tradizionali notomie derivate dalla retorica o dall'importazione delle crisalidi semiotiche. Ne sono una riprova — per intanto — i guadagni ottenuti, per la comprensione della drammaturgia teatrale, dalla connessione con la drammaturgia cinematografica, che per ragioni sia tecniche che storico-culturali ha potuto a volte ordinarsi secondo i propri principi, estraendo i propri modi di vedere dalle basi operative del mestiere piuttosto che servirsi di categorie a posteriori coniate nella metafora del «leggere».

Il passaggio dal livello d'organizzazione pre-espressivo a quello drammaturgico può essere visualizzato come operante dalle radici alla fronda. Possiamo immaginare un passaggio in direzione inversa: dalle nuvole alla fronda, dalle leggi della composizione musicale, per esempio, ai principi drammaturgici. Basta accennare a queste dimensioni di ricerca per capire come studiando i paragoni fra linee d'azione simili in campi lontani si possano individuare dei nessi capaci di gettar luce su aspetti oscuri o sfuggenti delle arti dello spettacolo.

Sfuggenti non vuol dire secondari o marginali. Al contrario. Di che cos'altro si inquieta l'artista? Da che cos'altro è costituito il va-

lore dell'opera per lo spettatore? E perché di questo — che è qualcosa d'essenziale — non dovrebbe occuparsi con scienza adatta il teatrologo? È vero: è la zona calda dell'arte. Ma perché dovrebbe essere oggetto solo di qualche aggettivo emozionato e tiepido e non invece di fredda analisi?

Negli esempi fatti fino a questo punto, possiamo immaginare un rapporto oggettivo fra piani di realtà fra loro di fatto connessi, anche se spesso sconnessi nel pensiero. Tutto accade come se il *thinking in motions* del pre-espressivo traboccasse nel *thinking in concepts* dell'ideazione drammaturgica; o come se la forma mentis musicale si incorporasse nei processi ideativi che fanno l'intreccio del dramma, della messinscena, dell'interpretazione attorica.

Ma dalla dimensione verticale (radici, fronda, nuvole...) possiamo spostarci in una dimensione orizzontale, come quando si va da un paese all'altro.

Linee d'azione simili in contesti diversi possono essere studiate e messe a frutto non solo per quanto riguarda il pre-espressivo, ma anche per altri comportamenti transculturali che possono riguardare il comportamento professionale in senso lato: l'etica professionale; le norme che regolano la vita degli ensembles teatrali; la gestione della vecchiaia da parte dell'attore/attrice; la manipolazione attorica della contiguità fra la sua persona sociale e i 'suoi' personaggi; l'uso della contiguità fra spettacoli e libri...

Ho citato alla rinfusa gli esempi che sento più vicini, anche per non lasciare che gli esempi si stemperino del tutto in una semplice lista di desiderata facile a dirsi e che poi nessuno mai coltiverà (è il trucco d'ogni programma «scientifico» parassitario quello d'indicare orizzonti sterminati).

È invece già iniziato (non per programma, ma per naturale convergenza di studi partiti da diversi punti e da differenti riflessioni su specifiche aree di indagine) l'esame comparato d'un comportamento, d'una linea d'azione che caratterizza attori o performers fra loro lontani, ma coincidenti in una scelta di vita e professionale che riesce (vorrei dire: genialmente) a tenerli sul crinale fra appartenenza ed estraneità alla società inglobante. Qualcosa che non ha a che vedere con la sociologia, ma con la strategia dell'arte. Strategia antica, e vitale per coloro che oggi fanno teatro.

Ma quel che conta non è abbondare negli esempi. Basta la con-

sapevolezza che reperire linee d'azione simili e ricorrenti, cioè delle generalità teatrali, vuol dire intrecciare frammenti di reti che possono essere pescose sul piano teorico; in quello della narrazione storiografica (perché permettono di porre domande inusuali agli avvenimenti testimoniati e possono far emergere problemi nelle zone d'ombra e negli angoli apparentemente deserti e silenziosi); e sul piano operativo, perché forniscono esempi, ventagli di scelte possibili a coloro che fanno teatro.

Dovrebbe essere ormai chiaro, infatti, quanto sia utile, per il teatrologo, la contiguità con coloro che fanno teatro, non solo come campo di ricerca, ma soprattutto come strumento euristico, come interlocutori reali o immaginari dei propri studi.

Il che può apparire derisorio, detto così, perché spesso questi studi sono specialistici, ostici, chiusi. Ma avere come interlocutori coloro che fanno teatro non vuol dire soltanto parlare a loro direttamente e apertamente. Ogni percorso di ricerca serio e difficile attraversa lunghe fasi in cui non si lascia intendere che dai pochi con cui si trova sul momento sintonizzato. Se si amputa il tempo di quelle fasi, invece di dar tempo al tempo, la ricerca rischia di divenire qualcosa di brillante come un acquitrino al sole.

Avere come interlocutori coloro che fanno teatro vuol dire soprattutto pensare nella loro direzione. Figurarsi un finale del lavoro che possa essere vivido e parlante anche fuori di quei recinti in cui si dà ricetto ai libri fatti solo di libri.

Non credo che si possa immaginare una scienza dei teatri se non come qualcosa di super specialistico. Ma capace di sconnettere qualche asse di quel recinto.

* * *

C'è una sedia che è divenuta più famosa dell'ultima poltrona di Molière o della sedia solitaria che doveva bastare alla messinscena di *Phèdre*: è la sedia d'oro di Rabbi Yisra'el di Rischin.

Si racconta che nella decadenza dei tempi, quando ormai s'era perduta la memoria dei luoghi sacri dove svolgere certi riti necessari a tenere in vita la tribù, quando era perduta anche la memoria della partitura di gesti da compiere nel rito, e persino il ricordo delle preghiere da dire, non solo delle parole, ma anche del loro contenuto, Rabbi Yisra'el, seduto nel suo castello, sulla sua sedia d'oro, sol-

tanto raccontando che tutte quelle cose irrimediabilmente sparite c'erano state, otteneva lo stesso effetto salutare.

Questa storia la si trova citata nei libri più diversi e impensati, nelle occasioni e nei contesti più lontani da questo tipo di letteratura. È diventata molte volte un esergo, è stata commentata a voce e per iscritto, è comparsa nelle relazioni dei convegni scientifici e in qualche sconsolato intervento di teatranti insoddisfatti.

Infatti, è una storia che consola molto.

Ma non è vero che basta raccontare il passato per sortire qualche effetto.

All'inizio ho detto che una scienza dei teatri potrebbe forse opporre qualche resistenza alla forma che attualmente assume il dissiparsi dei valori teatrali.

Quando Pirenne arrivò a Stoccolma assieme a Bloch e gli disse che poiché era uno storico e non un antiquario voleva cominciare da ciò che era più recente, andarono a visitare il nuovo municipio della città. È il capolavoro di Ragnar Östberg. Fu costruito a cavallo della guerra, fra il 1909 e il '23. Un'opera che contiene nelle sue linee leggere ed eleganti un ricordo di Venezia. S'affaccia sul Mälär con la grazia della grande scuola neo-romantica del Nord.

La diffidenza più interessante nei confronti dell'espressione «scienza dei teatri» viene da chi pensa che sia fare come coloro che, dandosi l'aria di prendere la rincorsa, ne approfittano per voltar le spalle e andarsi a sedere lontano dalla mischia e dalla gara. «Perché cercare teorie? Forse perché nei fatti non si trova più ristoro?».

Se è vero che l'attuale minaccia ai valori della scena si condensa nella facilità con cui il teatro è riconosciuto culturalmente un «bene» a priori, e se è vero che questo rischia di dissipare persino il desiderio di un'arte sottile dell'attore e dello spettatore, non al modo in cui Don Giovanni dissipava l'amore, ma al modo in cui Tartufo insidiava dall'interno la *nostalgia* della santità, allora una scienza dei teatri come studio difficile, isolato, quasi maniacale dei dettagli potrebbe davvero essere utile e addirittura influente. Alla fin fine non si tratterebbe d'altro che di tener desta la nostalgia di teatro, di certi suoi sapori possibili e desueti.

Anche questo è forse un discorso che consola.

Ma in realtà non c'è proprio niente da cui essere consolati.