

Attraversare i confini: studi di storia dei teatri. *Theaterwissenschaft, Teatralità e Theatergefüge**

Gerda Baumbach

III.

Nel breve e stranamente poco considerato scritto *Deutsches Theater* (concepito nel 1811 per il tredicesimo libro di *Dichtung und Wahrheit*, poi però ancora separato e pubblicato solo postumo nel 1833 in *Nachgelassene Werke*) Goethe analizza lo sviluppo del teatro tedesco nel corso del Settecento. Il suo giudizio finale è negativo. «Il teatro», afferma, è nella vita moderna borghese – nella quale l'uomo è compreso in confini molto ristretti dalla religione, dalle leggi, dalla morale dei costumi, dall'abitudine, dal pudore e così via – «un istituto singolare e in un certo senso bizzarro». In tutte le epoche il teatro è stato in grado di emanciparsi dalle costrizioni, non appena le circostanze lo permettevano, e mai la sua libertà o la sua «impertinenza» hanno avuto lunga durata. Tre sono i suoi principali avversari, che hanno sempre cercato di porgli dei limiti: la polizia, la religione e «un gusto purificato dalle più alte convinzioni morali»¹. Descrive poi le limitazioni che il teatro aveva subito a partire dalla metà del Seicento:

La polizia giudiziaria pose ben presto fine ai personaggi e alle oscenità in teatro. In Inghilterra i puritani lo chiusero completamente per molti anni. In Francia venne ad-

* Il presente saggio fa parte di un dittico di studi che vengono pubblicati separatamente, anche se sono fra loro strettamente collegati. Il primo saggio, dal titolo *Attraversare i confini: studi di storia dei teatri. Il caso di Lipsia come esempio di una prospettiva metodologica*, ha trovato collocazione nel precedente numero della rivista. Il testo, in tedesco nell'originale, è stato tradotto da E. Robuschi sotto la supervisione di A. Pontremoli e di M. Arzillo Siegmund. Le citazioni incastonate nel discorso dell'Autrice vengono tradotte direttamente nel testo, per renderne più agevole la comprensione; quelle più lunghe vengono altresì tradotte, in quanto le fonti da cui sono tratte sono in Italia quasi del tutto sconosciute e inedite.

1. J.W. Goethe, *Deutsches Theater*, in Id., *Sämtliche Werke, Briefe, Tagebücher und Gespräche*, a cura di A. Friedman, I sezione, *Sämtliche Werke*, vol. XIX: *Ästhetische Schriften 1806-1815*, Deutscher Klassiker Verlag, Frankfurt am Main 1998, p. 600.

domesticato dalla pedanteria del Cardinale Richelieu e forzato nella sua forma attuale; e i tedeschi, senza volerlo, hanno costituito la loro scena in base alle richieste dei chierici².

Accenna vagamente a quella che, dal suo punto di vista, avrebbe potuto essere una possibile alternativa. Sebbene fosse già rassegnato al riguardo, Goethe ci fornisce una testimonianza della sua concezione del *Teatro dell'arte* (*Theaterkunst*): «A partire da inizi rozzi e deboli, quasi alla maniera del giuoco de' burattini, il teatro tedesco avrebbe potuto progredire sempre di più», sulla strada della forza e della giustizia, «se esso si fosse tranquillamente evoluto e si fosse sviluppato proprio nella Germania meridionale, dove era di casa»;

solo il primo passo, non per il suo miglioramento, bensì per una sua cosiddetta correzione, avvenne nella Germania settentrionale da parte di persone insulse e incapaci di qualunque produzione. Gottsched trovò ancora delle resistenze. L'eccellente epistola di Rost mostra che anche a delle buone teste piaceva vedere quando a volte a teatro succedeva un pandemonio³; solo Lipsia era già un luogo di stretti costumi protestanti⁴.

In questo periodo, in cui un gusto scialbo aveva cercato di addomesticare gli attori tedeschi e di bandire dalle scene i buffoni privilegiati, «ancora più a nord i parroci e i sovrintendenti di Amburgo cominciarono a provocare una guerra proprio contro il teatro»⁵.

Questa controversia [...] costrinse purtroppo gli amici della scena – *questo istituto solo dedicato in realtà ai superiori sensi* – a spacciarlo per morale. Affermarono essi che il teatro potesse istruire e correggere e così essere di immediata utilità allo Stato e alla società. Gli stessi autori, uomini capaci [e] svegli uomini di ceto borghese, accettarono, e si posero all'opera a questo scopo con tedesca probità e onesto intelletto, senza accorgersi di proseguire assolutamente la mediocrità di Gottsched perpetuandola essi stessi pur senza volerlo⁶.

2. *Ibid.* Traduzione delle citazioni di M. Arzillo Siegmund.

3. Il Singspiel *Der Teufel ist los* [*Succede un pandemonio*] presentato dalla compagnia di Gottfried Heinrich Koch nel 1752 a Lipsia nel Quandts Hof, nella rielaborazione di Christoph Felix Weiße, scatenò gli attacchi da parte del partito di Gottsched contro Koch e i suoi sostenitori. Riguardo a questo scontro dei cittadini di Lipsia, in sostanza riguardante il fatto se il Singspiel e anche una variante della «Comödie» potessero soddisfare più facilmente i bisogni del pubblico rispetto alla arida didattica morale, Rost pubblicò nel 1755 il suo sermone *Der Teufel an Herrn G.* [Gottsched], *Kunstrichter der Leipziger Schaubühne* [*Il diavolo al Signor G., il giudice d'arte della scena lipsiana*].

4. J.W. Goethe, *Deutsches Theater*, cit., pp. 600 sgg.

5. *Ivi*, p. 601. Si tratta del cosiddetto Secondo Scontro teatrale di Amburgo, scatenato dagli attacchi del Pastore principale di Amburgo, Goeze, dal quale era già partito il Primo Scontro teatrale di Amburgo verso la fine del XVII secolo. La pietra dello scandalo fu l'*Opera am Gänsemarkt*, oggetto della disputa tra pietisti e ortodossi luterani.

6. J.W. Goethe, *Deutsches Theater*, cit., p. 601; corsivi di chi scrive.

Un altro aspetto avrebbe influito su «una mediocrità del teatro tedesco duratura e forse indistruttibile». Si tratta della ininterrotta successione di tre attori specifici, che, in quanto persone stimabili, non avrebbero potuto rinunciare al sentimento della loro dignità nemmeno in teatro; e proprio per questo avevano spinto il teatro stesso sulla strada di «ciò che è morale, decente, accettato e di ciò che è buono almeno in apparenza»⁷. Questi tre attori – considerati, fin quasi ai nostri giorni, come i pionieri dell'arte attoriale tedesca – sono Konrad Ekhof, Friedrich Ludwig Schröder e August Wilhelm Iffland. Costoro, secondo Goethe, ebbero «definitivamente nel cuore e nella mente l'obiettivo di un generale livellamento di tutti i ceti e di tutte le occupazioni [...] nella direzione di un valore umano comune», ideale, quest'ultimo, allineato alla generale tendenza culturale di quel periodo. La sentimentalità, la dignità dell'anzianità e della ragione umana, la mediazione degli eccelsi padri e degli uomini saggi avevano preso così il sopravvento sul teatro. Goethe arriva alla conclusione:

Quando negli ultimi tempi quasi all'unanimità ci si lamenta e ci si confessa che non esiste un teatro tedesco, cosa su cui non concordiamo in alcun modo; così si potrebbe, in maniera meno paradossale, da ciò che finora è successo, come reputiamo, con grandissima probabilità dimostrare che non esisterà né potrà esistere assolutamente un teatro tedesco⁸.

Ciò non può che intendersi come il rifiuto di un teatro nazionale, proprio quel teatro che la *Theaterwissenschaft* aveva considerato per lungo tempo come l'effettiva origine del teatro tedesco. Si deve inoltre assumere che Goethe considerasse il teatro non come una questione propria della nazione (o delle nazioni), ma piuttosto come un fenomeno di portata regionale o mondiale. L'idea di *Teatro dell'arte* che Goethe contrappose all'*Arte del teatro* borghese del Settecento, che egli riteneva fallito già a partire delle sue intenzioni originarie, si può evincere da una sua dichiarazione del 15 agosto 1797 a proposito della condizione del teatro nella sua città natale, Francoforte: «Nel teatro, così come io vedo anche qui, ci sarebbe molto da fare al momento presente, ma lo si dovrebbe prendere alla leggera e trattare alla maniera Gozziana; tuttavia non ne vale in nessun modo la pena»⁹. Questo orientamento verso la “maniera di Carlo Gozzi” (come il suo antagonista Carlo Goldoni, anche lui riformatore della Commedia all'improvviso, sotto il segno opposto, però, del meraviglioso e del fantastico)¹⁰ si mostra anche nel progetto di «Madame De Retti» di creare qualcosa “nel modo delle maschere

7. Ivi, p. 602.

8. *Ibid.*

9. J.W. Goethe, *Aus einer Reise in die Schweiz über Frankfurt, Heidelberg, Stuttgart und Tübingen im Jahre 1797*, in Id., *Sämtliche Werke, Briefe, Tagebücher und Gespräche*, cit., I Sezione: *Sämtliche Werke*, vol. 16: *Campagne in Frankreich. Belagerung von Mainz. Reiseschriften*, p. 113.

10. Cfr. G. Baumbach, *E le Maschere, e i Comici? Meyerholds Korrespondenz zum Venezianischen Theaterstreit des Settecento*, in S. Winter (a cura di), *Il Mondo e le sue Favole. Sviluppi europei del Teatro di Goldoni e di Gozzi*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 2006, pp. 36-39.

italiane”, ma in stile tedesco¹¹. Quella trovata prendeva in considerazione l’idea di “figure” teatrali come generalizzazioni delle diverse regioni tedesche e del loro incontro con analoghi personaggi, immaginati come viaggiatori provenienti da Parigi e da Venezia. Le considerazioni di Goethe vennero per lungo tempo ignorate.

IV.

La *Theaterwissenschaft* tedesca non seguì il giudizio di Goethe proprio su questo punto che la riguardava direttamente. Essa infatti faceva risalire il suo oggetto privilegiato di studio a quel teatro del quale Goethe aveva attestato la mediocrità, quel teatro “corretto” che ambiva all’approvazione delle forze sociali predominanti, in conflitto sia con la pratica della *Comoedie* che si perpetrava, sia addirittura con la sua nuova elaborazione a opera di Johann Joseph Felix von Kurz detto Bernardon¹² (fino ad oggi ancora in gran parte ignorato dalla storiografia). Ha certamente ragioni storiche il fatto che il concetto di teatro della prima fase della *Theaterwissenschaft* corrispondesse con l’*Arte del Teatro* borghese¹³. Questa prospettiva ristretta appare oggi da tempo superata. Ma nonostante tutti gli ampliamenti concettuali e le corrispondenti denominazioni anglofone (con attualmente ancora al primo posto il concetto di performatività), spesso si affrontano in modo acritico le strutture di questo tipo di teatro a volte applicandole ad altri fenomeni per i quali esse non risultano adatte. In realtà il concetto di teatro è decisivo per l’orientamento metodologico, a seconda che si pongano al centro le pratiche e le funzioni oppure gli elementi sostanziali, vale a dire le opere (come i drammi, gli allestimenti o, per esempio, gli impianti scenici, ecc.). Si auspica quindi, nel confronto scientifico transnazionale, una riflessione più ampia e critica rispetto al concetto di teatro e al suo metodo di studio, così come anche un lavoro finalizzato a precisare e puntualizzare la terminologia.

Per lungo tempo gli «studi teatrali» italiani sono stati per gli studi storici di teatro a Lipsia un orientamento indispensabile. Soprattutto il livello teorico e metodologico, raggiunto a partire dalla fine degli anni Sessanta del Ventesimo secolo,

11. Cfr. la prima parte di questo saggio: G. Baumbach, *Attraversare i confini: studi di storia dei teatri. Il caso di Lipsia come esempio di una prospettiva metodologica*, «Il castello di Elsinore», XXVIII, 2015, 72, pp. 121-122.

12. Cfr. R. Münz, *Das «andere» Theater. Studien über ein deutschsprachiges teatro dell'arte der Lesingzeit*, Henschelverlag Kunst und Gesellschaft, Berlin 1979, pp. 63-67; Id., *Sind «die großen Erzählungen» im Theater zu Ende?*, in G. Baumbach (a cura di), *Theaterkunst & Heilkunst. Studien zu Theater und Anthropologie*, Böhlau Verlag, Köln, Weimar, Wien 2002, pp. 416-423; M.L. Ferrari, *Kurz-Bernardon. Tecnica e carnevalismo nel Teatro popolare viennese del 1700*, Guerini & Associati, Milano 1989.

13. Cfr. C. Kirschstein, *Theater Wissenschaft Historiographie. Studien zu den Anfängen theaterwissenschaftlicher Forschung in Leipzig*, Leipziger Universitätsverlag, Leipzig 2009 («Leipziger Beiträge zur Theatergeschichtsforschung», 1); S. Hulfeld, *Theatergeschichtsschreibung als kulturelle Praxis. Wie Wissen über Theater entsteht*, Chronos, Zürich 2007 («Materialien des ITW Bern», 8, a cura di A. Kotte), che tratta dell’origine della storiografia teatrale nei diversi contesti storici europei.

fu stimolante per il dibattito sulla relazione tra il concetto di teatro e quello di metodologia. Marco De Marinis, nel suo volume *Capire il teatro*, pubblicato in prima edizione nel 1988, partendo nell'introduzione dalla peculiarità di questi studi, sicuramente da sottolineare, afferma che essi non conoscevano ancora adeguatamente l'oggetto stesso del loro discorso: «In realtà, la storia del teatro, con cui fino ad oggi si sono quasi sempre identificati gli studi teatrali, è una disciplina ancora in cerca di se stessa, in gran parte ancora da farsi, come amava ripetere Ludovico Zorzi¹⁴ nei suoi ultimi anni»¹⁵. Per il persistere di false certezze e di un preconcetto testocentrico, «che aveva preteso di ridurre la storia del teatro a storia della letteratura drammatica», De Marinis fa apparire uno spauracchio, la *Theaterwissenschaft*. E non lo si può biasimare, poiché il suo giudizio è valido in gran parte ancora oggi, sebbene non solo in relazione alla scienza del teatro tedesco: «Oggi gli studi teatrali sono ancora alle prese con quel vero e proprio vizio d'origine della *Theaterwissenschaft* che è il settorialismo, la frammentazione»¹⁶. Questo settorialismo sarebbe da intendersi secondo una duplice tendenza: da un lato l'inclinazione a scomporre il fatto teatrale secondo le sue diverse ed eterogenee componenti (testo scritto, spazio, attore, pubblico, ecc.), dall'altro la tendenza a isolarlo dal suo più ampio contesto storico, sociale, culturale, esistenziale e, possiamo aggiungere, antropologico. Su questo non si può che essere d'accordo con De Marinis: a livello elementare si ha teatro quando – in qualsiasi modo¹⁷ – si incontrano due gruppi: attori e spettatori. Questa particolare forma di comunicazione fu chiamata *teatro* nell'occidente cristiano, in ragione della predilezione dei chierici dotti e degli umanisti per l'antichità: da *théatron* / *theatrum*, denominazione dello spazio destinato agli spettatori. La denominazione di questo luogo (per lungo tempo non necessariamente un impianto architettonico permanente o addirittura un edificio) deriva dall'istituzione della festa: in greco *théa* (*ostentazione*, in tedesco *Schau*). La *théa*, l'*ostentazione*, è un'invenzione (non solo presso i greci) che compare quando la partecipazione collettiva alla festa – e cioè il soddisfacimento reale dei bisogni di tutti in abbondanza – a seguito della crescita della popolazione urbana non può più essere garantita anche per soli motivi economici¹⁸. L'*ostentazione* come elemento della festa subentra alla *partecipazione* collettiva e

14. Stefan Hulfeld ha esaminato e descritto «Neuverortung von Theatergeschichte [Per un nuovo orientamento della storia del teatro]» di Ludovico Zorzi e «Theatralitätskonzept und Geschichtssicht [La concezione di teatralità e della storia]» di Rudolf Münz come due pietre miliari sulla strada verso il superamento della storiografia teatrale normativa. Cfr. S. Hulfeld, *Theatergeschichtsschreibung als kulturelle Praxis*, pp. 282-307; 308-331.

15. M. De Marinis, *Capire il teatro. Lineamenti di una nuova teatrologia* (1997), Bulzoni, Roma 1999³, p. 7.

16. *Ibid.*

17. Cfr. G. Baumbach, *Schauspieler. Historische Anthropologie des Akteurs. Band 1 Schauspielstile*, Leipziger Universitätsverlag, Leipzig 2012, pp. 200-274.

18. Cfr. W. Burkert, *Die antike Stadt als Festgemeinschaft*, in P. Hugger, W. Burkert, E. Lichtenhahn (a cura di), *Stadt und Fest. Zu Geschichte und Gegenwart europäischer Festkultur*, J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, Stuttgart 1987, pp. 29 sgg.

ciò avviene attraverso la divisione in attori e spettatori. I valori reali vengono così sostituiti dai valori dell'ostentazione. E il processo cognitivo viene generato dall'essere spettatore in quanto *theorós*, non più dalla partecipazione¹⁹. Si inventarono, nell'ambito della festa, forme dell'ostentazione (presso i greci denominate *pompé*, *agón*, *chóroi*), che sorsero come surrogati del festivo soddisfacimento dei bisogni reali. Questo processo ha come conseguenza da un lato una riduzione della percezione sensoriale al solo ambito visivo: progressivo avvicinamento all'astrazione a scapito dell'esperire e del riconoscere a livello corporeo-sensoriale; dall'altro, tuttavia, l'ostentazione assume una funzione umanizzante, poiché appunto sostituisce alle aggressioni e alle vittime reali della festa elementi simbolico-ostentativi (basti pensare qui al capro espiatorio). È una premessa elementare, per una corretta riflessione sul teatro, prendere seriamente in considerazione questo suo fondamentale carattere sostitutivo e le varianti che possono risultare dalle diverse modalità di rapportarsi ad esso. Tanto più che il processo d'invenzione di forme dell'ostentazione nella storia si ripete. L'aspetto ludico-rituale, esemplificato dal *kómos*, trae invece origine, in estrema sintesi, dalla festa nel senso della partecipazione collettiva. La relazione quantitativa e qualitativa tra aspetto ludico-rituale e ostentazione definisce la portata e le funzioni del carattere sostitutivo di ciò che (in occidente) viene chiamato *teatro*.

96

De Marinis è a favore di un cambiamento di prospettiva su questi processi, sulla loro concatenazione e relazionalità. Se si concepisce il teatro come fenomeno culturale e sociale, esso è soprattutto «un fatto essenzialmente *relazionale*»²⁰. Dal nostro punto di vista ciò significa prendere in esame anche degli ambiti che un oggetto, inteso come prodotto o opera (d'arte), non va necessariamente a toccare. L'attenzione è quindi da porre, ma senza considerarle per forza delle nuove sottoaree, sulle connessioni teatro/politica, teatro/antropologia, teatro/religione così come teatro/fisica e teatro/biologia – partendo tuttavia dal presupposto che alla base del sapere e dei processi cognitivi c'è un pensiero filosofico orientato al teatro in tutte le sue tipologie strutturali. Modificare il concetto di teatro è possibile solo attraverso una riflessione circa le questioni di metodo, o viceversa, la riflessione sulle problematiche metodologiche porta a una modifica del concetto di teatro. Da ciò scaturiscono nuovi interrogativi sulle questioni relative agli studi storici del teatro, che conducono agli ambiti sopra citati.

Gli studi teatrali russi (la *teatrovédenie* degli anni Venti), nati all'inizio del XX secolo da un'interazione tra la pratica, lo studio della storia del teatro e la costruzione teorica, si differenziano in modo rilevante, almeno fino all'inizio degli anni Trenta, dalla *Theaterwissenschaft* tedesca. La peculiarità e il fascino degli studi teatrali russi di quel periodo si spiegano in gran parte a partire dal pensiero filosofico russo orientato al teatro, che da un lato ne influenzò gli esperimenti pratici e

19. Cfr. R. Zur Lippe, *Sinnenbewußtsein. Grundlegung einer anthropologischen Ästhetik*, Rowohlt Taschenbuch Verlag, Reinbek bei Hamburg 1987, p. 19.

20. M. De Marinis, *Capire il teatro*, cit., p. 8.

dall'altro ne preparò l'istituzionalizzazione degli studi. Il punto di riferimento che accomunava pensiero filosofico e pratica era l'interrogativo: «Che cos'è teatro?». La ricerca russa in questo ambito – e in ciò consiste il suo grande pregio per almeno un decennio – si sviluppò sulle fondamenta dei dibattiti sul concetto stesso di teatro e a partire dallo scontro circa il suo status esclusivamente estetico. Tale contrasto culminò – attraverso il concetto di *teatral'nost'* (teatralità)²¹, introdotto da Nikolaj Evreinov nel 1908, nell'articolo *Apologija teatral'nosti* e largamente discusso nel volume *Teatr dlja sebja* [Teatro per se stesso] – nelle posizioni riguardanti il teatro come pratica culturale e/o antropologica. Dal pensiero filosofico orientato al teatro si sviluppò, parallelamente e congiuntamente agli studi teatrali accademici, la concezione, creata e praticata da Vsevolod Mejerchol'd, di una «scienza del teatro», che non rispettava i confini né tra scienze umane e scienze naturali (ovvero tra scienza e arte), né quelli tra arte e vita. Per Mejerchol'd era fondamentale decifrare la “natura” del *Teatro dell'Arte*, intendendo con essa letteralmente la *phýsis* del fare teatro. Da qui la nascita della ricerca pratico-sperimentale, così come anche storica e teorica, sul ritmo, sulla musicalità e sulla relazione tra gesto e movimento, sul posizionamento del corpo come disposizione nello spazio-tempo, sul valore intrinseco del movimento e sulla necessità di fondersi con la vita dando forma alla sostanza, alla materia²².

Tornando alla *Theaterwissenschaft* tedesca odierna, vale la pena servirsi oggi delle due cosiddette “domande di Gretchen”²³: «Cosa ne pensi della storia del teatro?» e «Cosa ne pensi della sua pratica?». È ovvio che con pratica non si intende solo la prassi del teatro in senso stretto, ma anche quella culturale e sociale. Perché facciamo quello che facciamo? Molti dei problemi che sono legati per esempio ad ambiti come la festa, il rituale, il *lusus/ludus*²⁴ da un lato e il teatro dall'altro, o anche al concetto di teatralità, non sono, infatti, ancora stati del tutto risolti. Vale la pena continuare a occuparsi delle connessioni – mutando metodi e concetti, forse addirittura formulando una concettualizzazione più precisa – anche quando gli stessi concetti legati alle congiunture storiche scadono in formule vuote e non più utilizzabili. La *teatralità* è un buon esempio di come il *Theatergefüge* possa sostituirsi proprio a quest'ultima con efficacia maggiore.

21. N. Evreinov, *Demon teatral'nosti: sbornik*, a cura di A. Ju. Zubkova, V. I. Maksimova, Letnij sad, Moskva-Sankt Peterburg 2002.

22. Cfr. G. Baumbach, *Der Theaterwissenschaftler Meyerhold. Russische Theaterforschung in den ersten Dezennien des 20. Jahrhunderts*, in S. Hulfeld, B. Peter (a cura di), *Theaterwissenschaft im 20. Jahrhundert*, Böhlau, Wien 2009 («Maske und Kothurn», 55), pp. 39-71.

23. È noto che Gretchen chiese a Fausto: «Nun sag, wie hast du's mit der Religion? / Du bist ein herzlich guter Mann, / Allein ich glaub, du hältst nicht viel davon [Ora dimmi, cosa ne pensi della religione? / Tu sei un uomo profondamente buono, / Solo io credo che tu non dia alla cosa un gran valore.]» (*Faust. Der Tragödie erster Teil*, Marthens Garten).

24. Sulla differenza fra *lusus* e *ludus* cfr. V. Lanternari, *Festa, carisma, apocalisse*, Sellerio, Palermo 1983, pp. 224-227.

V.

Il concetto di teatralità venne ampiamente bistrattato (soprattutto nell'area di lingua tedesca e anglofona) negli anni Novanta del Ventesimo secolo, anche a livello interdisciplinare. La maggioranza decise per la sua applicazione semplificata: nel senso di una descrizione di *comportamento*, e quindi di usarlo come concetto "vicino all'esperienza". In questo modo si verificò ciò che c'era da aspettarsi: l'inflazione del concetto di teatralità fino alla sua incomprensione – un concetto alla moda, che in fin dei conti nessuno sapeva cosa significasse, neanche i suoi stessi protagonisti. E così nel *Metzler Lexikon Theatertheorie* pubblicato nel 2005 si afferma che non si può ignorare il fatto che «il concetto di performatività e il concetto di teatralità si sovrappongano ampiamente», sebbene il concetto di performatività sia più vasto ed esteso²⁵. Tanto per la ricerca storica quanto per la pratica questa sovrapposizione semantica non costituì alcun guadagno, se non per il fatto che uno stadio della ricerca ormai superato venne abbellito con un ulteriore piano teoretico. Infatti, il concetto di performatività non era necessario per spiegare un teatro "vicino all'esperienza", tuttavia esso venne applicato a quei fenomeni per i quali esistevano già sufficienti denominazioni – sebbene non differenziate terminologicamente in modo adeguato.

98 In un seminario di ricerca (nel semestre invernale dell'anno accademico 1993-1994), guidato da Rudolf Münz, dibatteremo in primo luogo «se il concetto di teatralità avesse generalmente un senso e se fosse utile»²⁶. Le basi di questo incontro furono costruite dai lavori preparatori dei partecipanti al seminario, la cui discussione – nel contesto di altre concezioni di teatralità – ebbe come obiettivo il raggiungimento di un punto di vista teorico approssimativamente unitario. Partimmo dal presupposto che la teatralità avesse senso solo per la determinazione di *relazioni*, quindi come concetto di "lontano dall'esperienza", nel cumulo dell'attuale inflazione di termini contenenti la parola teatro nell'accezione di "vicino all'esperienza"²⁷. Münz si esprime così:

L'applicazione attuale della terminologia riguardante il teatro è fortunatamente contrassegnata – sia all'interno degli studi teatrali e di altre discipline sociali e umanistiche, sia nell'ambito del senso comune – da una tale crescente confusione che non solo si può, oggi più che mai, presumere dietro questo fatto un'inadeguatezza soggettiva, ossia un modernismo sbadato, ma si può/deve – sfruttando il vantaggio di termini *vaghi* – realizzare una teorizzazione sistematizzante. In relazione a ciò bisogna prendere in consi-

25. E. Fischer-Lichte, *Performativität/performativ*, in E. Fischer-Lichte, D. Kolesch, M. Warstat (a cura di), *Metzler Lexikon Theatertheorie*, Verlag J.B. Metzler, Stuttgart-Weimar 2005, p. 241.

26. R. Münz, *Programm und konzeptionelle Vorgaben (zum Forschungsseminar «Theatralität», WS 1993/94)*, Unveröffentlichte Seminar-Grundlage, 1993.

27. Münz si rifà a Y. Elkana, *Anthropologie der Erkenntnis. Die Entwicklung des Wissens als episches Theater einer listigen Vernunft*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1986, p. 73, il quale riprende da Clifford Geertz la distinzione dei concetti di "vicino all'esperienza" e di "lontano dall'esperienza".

derazione in modo particolare – accanto all’effettivo uso terminologico settoriale e tradizionalmente metaforico – l’uso crescente di teatro come analogia.

Ciò si riferisce a quasi tutta «la serie di *théa*»²⁸, dalla cui successione si ricava, con un po’ di buona volontà, una genesi che spiega, almeno in parte, la scarsa esattezza, di volta in volta cronologicamente determinata, del significato dei rispettivi concetti.

Devono essere considerate significativamente responsabili delle variazioni o dei cambi di significato determinate norme sociali: un’interazione il cui chiarimento storicizzante deciderà se la *teatralità* – cosa che attualmente è ancora controversa – possa essere considerata *uno dei fattori costituenti la società*.

Si trattava, né più né meno – e ciò è importante da ribadire –, di sottolineare la portata, per la scienza del teatro così come per il teatro della società, di tutte le questioni connesse alla problematica della teatralità.

Affermandosi come concetto guida, nell’accezione di “vicino all’esperienza”, la teatralità aveva perduto utilità in relazione alle tematiche di cui avevamo discusso nel seminario. Cosa che non accade invece se si pensa in termini di *Theatergefüge*. Rimane comunque fondamentale ciò che Münz considerò necessario enfatizzare e differenziare, come ultimo punto dei suoi presupposti concettuali, in quel seminario dal titolo *Das Leipziger Theatralitätskonzept* [La concezione di teatralità di Lipsia] nell’anno 1993:

Primaria nella concezione di teatralità di Münz²⁹ non è (solamente) – come è stato supposto da più parti – l’ampiezza di un intreccio tipologico di fattori “interni” ed “esterni” al teatro, e non è neanche la definizione – importante – della teatralità come relazione e non come comportamento.

È piuttosto:

- a. l’intenzionale limitazione cronologica e
 - b. il rapporto / la derivazione non dal *Kunsttheater* ma dal fenomeno della *théa* in connessione alla sua genesi dalla festa e dal *lusus/ludus*;
- entrambi in relazione:

28. Si tratta di un approccio storico-teorico di Münz, secondo il quale la serie inizia presso la *théa* come dimensione elementare e cerca da questo punto di partenza di delineare una genesi: *théa* / *theatrica* / *theatrum* (*mundi*) / Theater [il teatro] / das Theatral [il teatral] (incluso theatral [teatral], theatergemäß [conforme al teatro], theatergerecht [adeguato al teatro], szenisch [scenico] ecc.) / Theatralik [il teatralico] (incluso theatralisch [teatralico]) / Theatralisierung [teatralizzazione]. Nell’interesse del processo di teorizzazione, questi concetti (in parte vaghi) “vicini all’esperienza” vengono confrontati con la concezione di teatralità come concetto astratto e “lontano dall’esperienza”.

29. Pubblicato la prima volta nel 1989 (in «Wissenschaftliche Beiträge der Theaterhochschule Leipzig», n. 1). Cfr. R. Münz, *Das Harlekin-Prinzip*, in Id., *Theatralität und Theater. Zur Historiographie von Theatralitätsgefügen*, a cura di A. Gisbert, Schwarzkopf & Schwarzkopf Verlag, Berlin 1998, pp. 66-8; pubblicato in origine in Hofmannsthal-Strauss, *Ariadne auf Naxos*, Programmheft der Staatoper Dresden, Spielzeit 1984-1985, s.n.p.

- a. alla tecnica di procedimento per una storiografia del teatro orientata alle scienze sociali/umanistiche;
- b. a speciali ricerche per riconoscere i presupposti storico-teatrali per un teatro interculturale attuale.

La suddetta intenzionale limitazione cronologica corrisponde

- alla scoperta del “panoptismo” di Foucault
 - alle determinazioni di “pubblicità” di Sennett
 - alla distinzione fra “comunità” e “società” di Baudrillard
- e fa riferimento all’incirca alla fine del XVIII secolo.

Il significato di questa cesura cronologica è più che altrove riconoscibile (nei territori di lingua tedesca) nella problematica relativa alla traduzione della parola latina “theatrum” considerata dall’angolazione del guardare o del vedere (*schauen* o *sehen*), laddove dopo un (breve) dibattito *Theater* viene tradotto come “*Schaubühne*” (scena del guardare) e non come “*Sehbühne*” (scena del vedere, anche in senso figurato).

Ciononostante il teatro rimane pensabile come “*Sehbühne*” e viene sporadicamente praticato come tale.

Per questo il “principio di Arlecchino”³⁰ – il suo “rappresentante” non ha un modello in natura – è un costituente imprescindibile, integrale, strutturante del concetto di teatralità e per questo finora è stato analizzato in modo prioritario³¹.

Münz deplorò anche in seguito, accompagnando a ciò un’aspra critica, il fatto che tale concezione di teatralità avesse perso l’occasione di contribuire «alla storicizzazione o al rinnovamento degli studi teatrali come disciplina storica»³². Tanto più rimase impressionato dallo studio sulla «teatralità milanese», ricerca italiana condotta sotto la guida di Annamaria Cascetta. Quest’ultima, a suo dire, era «giunta a un concetto di teatralità che si differenziava notevolmente dalle definizioni in voga altrove e la cui applicazione come metodo storiografico del teatro aveva portato a risultati degni di nota». Egli fa riferimento oltre che alle ricerche di Annamaria Cascetta e di Claudio Bernardi anche allo studio di Alessandro Pontremoli dal titolo *Il teatro dell’arcano: ritualità civile e cerimonia*³³, e mette in rilievo, tra l’altro, la sua valutazione secondo la quale in una società come quella della Milano spagnola tra il Seicento e il Settecento, la teatralità era un grande catalizzatore di appartenenza alla comunità³⁴.

30. Cfr. R. Münz, *Das Harlekin-Prinzip*, cit.

31. R. Münz, *Programm und konzeptionelle*, cit.

32. R. Münz, *Le Deità e la Moltiplicità di Personaggi. Zum Problem von Strukturfiguren in der älteren Theatergeschichte*, in B. Brandl-Risi, W.-D. Ernst, M. Wagner (a cura di), *Figuration. Beiträge zum Wandel der Betrachtung ästhetischer Gefüge*, Epodium Verlag, München 2000 p. 105.

33. A. Pontremoli, *Il teatro dell’arcano: ritualità civile e cerimonia*, in R. Alonge, G. Davico Bonino (a cura di), *Storia del teatro moderno e contemporaneo*, vol. 1: *La nascita del teatro moderno Cinquecento-Seicento*, Einaudi, Torino 2000, pp. 987-1022; cfr. A. Pontremoli, *La teatralità della Milano spagnola. Tanz und Vergnügungen für die königlichen Einzüge in Mailand (1598-1599)*, in C. Kirschstein, S. Hauck (a cura di), *Akteure und ihre Praktiken im Diskurs. Aufsätze*, Leipziger Universitätsverlag, Leipzig 2012 («Leipziger Beiträge zur Theatergeschichtsforschung», 5), pp. 25-114.

34. R. Münz, *Il cannocchiale per la finta pazza. Eine theaterhistorische Supermonade zur Bestimmung von Teatralitätsgefügen*, in C. Weiler, H.-T. Lehmann (a cura di), *Szenarien von Theater (und) Wis-*

VI.

Nella concezione della ricerca teatrale di Rudolf Münz, a indicare la via verso una filosofia orientata al teatro è stata un'invenzione, forse la "più nobile", quella di *Non-teatro* (*Nichttheater*), fraintesa spesso e volentieri come ostilità verso il teatro. Ma il fatto che il teatro sia il nostro oggetto di studio non è motivo sufficiente per considerarlo sempre e comunque secondo una prospettiva positiva. Deve poter essere contemplata perciò anche l'idea di una vita completamente senza teatro, una legittima aspirazione, se si considera il *Teatro della vita sociale* (*Lebenstheater*), nonché un rispettabile ideale: chi infatti non desidera non dover fingere, non dover ingannare e non venire ingannato e imbrogliato?³⁵ Tra l'altro i fautori di questo ideale forniscono di regola giudizi più differenziati circa il fenomeno del teatro, rispetto ai propugnatori di un'*Arte del Teatro* (*Kunsttheater*) – così come presso i rappresentanti del *Teatro dell'Arte* (*Theaterkunst*) si nota come l'auto-scetticismo professionale sia parte del mestiere. Quando l'anelito verso una vita senza teatro si manifesta nella forma di utopie sociali – che, là dove esse assumono il carattere di una realizzazione futura, contraddicono in modo crescente il senso stesso della parola *utopia* e tendono di conseguenza a creare programmi sociali –, allora prende forma l'idea di una vita senza teatro (sincera, autentica, non alla rovescia), eventualmente con una tensione verso un teatro più grande (e poiché nascosto, più faticoso, in ultima istanza più distruttivo) di quanto il teatro della vita già intrinsecamente sia³⁶. Al contrario il potenziale utopico dell'antica festa sociale (prima delle riforme della prima età moderna) era legato a luoghi di energia mitico-fantastici come il paese di Cuccagna, l'Arcadia, i Campi Elisi o l'Aldilà. Immaginando altri mondi non "alla rovescia" (che partecipano in modo complementare ai miti di interpretazione del mondo) e giocando ritualmente si attinge la forza per tollerare e far fronte al teatro della vita sociale del nostro mondo alla rovescia. Queste creazioni fantastiche tradizionali del Medioevo e della prima età moderna sono di natura procedurale-funzionale a differenza dei programmi sociali, che invece sono di natura sostanziale.

Sulla base di lunghi e ampi studi storici, riguardo al corso complessivo della storia del teatro mondiale, Münz aveva sintetizzato tre approcci al *venire alla forma* del teatro, della dimensione pubblica della vita sociale e in alcuni casi anche dell'arte: come approccio «uno» quello della (impudicamente palese) rappresentazione; come approccio «due» quello della rappresentazione (nascosta) nel corso del pro-

senschaft. Festschrift für Erika Fischer-Lichte, Theater der Zeit, Berlin 2003 («Recherchen», 15), pp. 62 sgg. A questo riguardo, non fu un caso che egli si esprimesse in questo modo in uno scritto celebrativo dedicato a Erika Fischer-Lichte, proprio nel momento in cui la studiosa berlinese del teatro aveva sostituito il concetto di teatralità con la propria concezione di performatività.

35. Cfr., ad esempio, S. Hauck, *Obne Theater leben? Verstellung und Aufrichtigkeit im Zeitalter Ludwigs XIV. Eine Monade*, in C. Kirschstein, S. Hauck (a cura di), *Akteure und ihre Praktiken im Diskurs*, cit., pp. 144-206.

36. Cfr. R. Münz, *Theater und Theatralität der Französischen Revolution*, in Id., *Theatralität und Theater*, cit., pp. 154-195.

cesso d'individuazione; e come approccio «tre» quello delle attività *lusiche* (del *trickster*) che, con fondamentale funzione complementare, partecipano alla formazione dei racconti dei miti eziologici sul divenire del mondo e dell'uomo³⁷. Da questi – quindi da approcci motivati in termini storico-genetici – egli ha poi fatto derivare quattro tipi di teatro di carattere strutturale.

Dall'approccio «uno» può risultare – secondo il principio dell'«apparire più che essere» – un teatro purissimo, basato sul principio della *théa* o della ostentazione. In questo caso, non si deve porre l'accento sulla differenza tra il venire alla forma di un *teatro della vita pubblica* e di un *teatro come arte*, in quanto è evidente che in entrambi i casi il principio guida è il “rappresentativo”, a volte la “bellezza”, ma non in modo primario la “morale”. In relazione all'approccio «due» è necessario mettere in evidenza la differenziazione tra vita e arte, in quanto il principio su cui si basa tale approccio – del «(volere) essere più che apparire» a seguito del gesto di assoluto controllo dell'uomo sulla natura – può essere affermato solo come ideale, utopia, programma e obiettivo, e quindi come pretesa di una vita senza teatro. Il rapporto contraddittorio tra l'affermazione di identità e la necessità del nascosto e dissimulato *teatro della rappresentazione dei ruoli sociali* porta, semmai, al teatro come esercizio d'arte, ma solo dopo una lunga ponderazione e infine solo dopo l'intervento di corrispondenti operazioni di teatralizzazione (quest'ultima infatti simula di rappresentare l'ideale come natura o realtà). La differenza decisiva dell'approccio «tre», rispetto agli approcci «uno» e «due», sta nel fatto che esso non emerge dalla realtà storica della vita, ma dal *mito* a livello di festa, culto, rituale e gioco (*lusus* e *ludus*). Pertanto esso non è soggetto né al *logos*, né viene creato per mezzo della *mimesis*. L'approccio «tre» è fondamentalmente mitico-artificiale e da quest'ultimo scaturisce il *teatro dell'arte* (genuino), nonché il suo principio di base del collegamento diretto tra mito e attualità.

Con quanto detto si può descrivere in sostanza il *Theatergefüge*. Il suo fondamento è la tipologia di struttura che chiamiamo *Teatro della vita sociale*: si deve partire dal presupposto che la vita pubblica viene alla forma, tra l'altro, anche attraverso alcune pratiche e alcuni mezzi che sono considerati come teatrali. Senza di essi non è possibile gestire la convivenza sociale, a cominciare dal modo di vestirsi fino al modellizzarsi (più o meno standardizzato e socialmente articolato) del comportamento (attraverso gesti, mimica, retorica, portamento, ecc.), non da ultimo, per piacere agli altri, per appartenere alla comunità e ottenere prestigio nella società. In relazione a questo fatto fondamentale ci possono essere (anche se non necessariamente) diversi tipi di reazione:

- a) la reazione del *Non-teatro*, della pretesa di rinuncia proprio a questi elementi e a questi processi, a causa del loro largo abuso;
- b) la reazione che fonda l'*Arte del Teatro*: essa o rappresenta palesemente (in genere nella forma di grande teatralità oltre che di artificialità) la realtà della vita

37. Cfr. R. Münz, *Theatralität und Theater. Konzeptionelle Erwägungen zum Forschungsprojekt «Theatergeschichte»*, in Id., *Theatralität und Theater*, cit., pp. 71-80.

sociale, comprese le forze trascendenti, nel loro carattere teatrale; o finge di esprimere la realtà della vita nelle sue forme (di volta in volta) cronologicamente determinate e senza i mezzi artificiali specificatamente teatrali, nascondendola però solo per amore di illusione;

c) la reazione del praticare come *officium liturgico pagano* (nel senso medievale) le attività rituali-lusiche e ostentative (elementi della festa) e la loro conseguente professionalizzazione nella forma del *Teatro dell'Arte*. Questa reazione, a causa dei suoi processi e dell'impiego degli strumenti d'arte fondamentalmente (mitico-) artificiali, da un lato fa riferimento alla conservazione dei valori (bisogni) naturali e primari dell'uomo, dall'altro – a volte in modo complementare all'*Arte del teatro* – rende “visibili” le relazioni (esistenti nella Storia) tra *Teatro della vita sociale*, *Non-teatro* e *Arte del teatro*.

Il *Theatergefüge* (costellazione dei teatri)³⁸ è uno strumento teorico-metodologico, uno strumento cognitivo, per così dire sperimentale, che al pari del filo di Arianna è in grado di condurre attraverso il labirinto della Storia del teatro. È, per dirla con le parole di Walter Benjamin, il «principio costruttivo» degli studi storici di teatro. Indichiamo come *Theatergefüge* la «costellazione», all'interno della quale – se satura di tensioni al punto da sospendere il pensiero, come afferma Benjamin – possono cristallizzarsi delle «monadi»³⁹. Abbandoniamo, per i motivi più sopra spiegati, il concetto di *Teatralità*, che comprende tali costellazioni in modo astratto; una rinuncia che obiettivamente costituisce una perdita tutto sommato accettabile, perché la concezione della teatralità lipsiana viene a coincidere proprio col *Theatergefüge*. Non abbiamo più bisogno di «performatività» e di «performativo» poiché, grazie ai concetti di *ostentazione* (in greco *théa*) e di *ostentativo* in tutta la gamma dei suoi significati (che da sempre appartengono alla natura della festa), in relazione ai suoi elementi rituali, lusici e ludici, lo stato delle cose può essere compreso in modo più preciso, più differenziato e soprattutto in modo storicizzante. Ciò rende evidentemente necessario – riguardo al fenomeno della festa, estremamente complesso in quanto sottoposto a una costante trasformazione – un rigoroso lavoro di studio storico da punti di vista teatrali.

La tipologia di struttura che abbiamo chiamato *Non-teatro* ispira anche una filosofia orientata al teatro: i sostenitori di questo ideale a volte si avvicinano, a motivo della profonda delusione e rassegnazione, ai processi e ai mezzi artistici del *Teatro dell'arte*. È importante sottolineare, una volta di più, che la *costellazione dei teatri* (*Theatergefüge*), quando il concetto di *Non-teatro* viene frainteso, assume le sembianze della staticità e sembra richiedere schematicamente di essere “riempita” con molteplici fonti e dettagli nel modo più completo possibile, richiesta che a ragione dovrebbe essere invece rifiutata.

38. Cfr. la prima parte di questo saggio, G. Baumbach, *Attraversare i confini*, cit., p. 110.

39. Cfr. W. Benjamin *Über den Begriff der Geschichte* (1940), in particolare le tesi XVII e V, in Id., *Gesammelte Schriften*, a cura di R. Tiedemann, H. Schweppenhäuser, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1990³, vol. 1.2, pp. 695, 702 sgg.

Lo strumento *Theatergefüge* ci consente di attenerci a un pensiero costruito come una costellazione di relazioni e di relatività, venendo a costituirsi in tal modo come un elemento dell'«armatura teorica». Per ogni oggetto di analisi e ogni interrogativo è da consultare nuovamente la relativa specificità e dinamica della costellazione, non da ultimo in relazione alla processualità del contesto generale (poiché come si potrebbe, altrimenti, afferrarla in modo adeguato?). Ad esempio, il *Theatergefüge* del Rinascimento (da intendersi qui nella sua *costellazione* di Roma, ovviamente diversa da quella di Venezia) si differenzia completamente da quello costituito dalle relazioni all'interno della città di Lipsia nel Settecento – che abbiamo analizzato soprattutto nella prima parte di questo saggio⁴⁰. Il *Theatergefüge* presenta, infatti, il vantaggio tipico di un pensiero organizzato in termini di *costellazioni dei tipi strutturali dei teatri*: nella sua riflessione e nell'analisi, campi in cui può liberare tutta la sua creatività, allo storico del teatro è consentito, per così dire, giocare con questi *tipi strutturali dei teatri*, sempre che egli sia in grado di rendere giustizia alle sue fonti.

40. G. Baumbach, *Attraversare i confini*, cit.