

FRANCO GALLO

MUSEO E TEATRO: TRA IDENTITÀ URBANA, PRODUZIONE E CONSUMO DI CULTURA

Il saggio sviluppa un paragone tra la funzione del museo e la funzione del teatro nella formazione di un orizzonte di consapevolezza pubblica della storia, delle risorse e dei problemi di una comunità. L'analogia si articola a partire da una sintetica analisi storica dello sviluppo del teatro e del museo come fenomeni urbani e si sviluppa intorno ai concetti di scena, allestimento, rappresentazione. Il testo conclude per la sostenibilità dell'analogia sia dal punto di vista del fruitore sia dal punto di vista delle pratiche di allestimento e rappresentazione messe in opera nel teatro e nel museo.

Introduzione: la scena urbana

[Breve sviluppo del concetto della complessità della città come sistema di segni inscritti nello spazio della convergenza dell'azione intenzionale dell'uomo, della trasformazione strutturale delle materie, dell'opera irriflessa del cambiamento sociale. Concetto di 'scena' (A. Fontana), concetto di 'scena urbana' e identificazione dello spazio urbano nel suo potenziale museografico intrinseco e nella sua funzione di macchina scenica.]

Questo contributo sviluppa con approccio in parte storico-sociologico e in parte fenomenologico una riflessione estetica e critica sulla rilevanza del museo e del teatro, correlativamente considerati, quali poli di attrazione per la fruizione e la conoscenza, possibili in diversi gradi di consapevolezza, di segmenti diversi del patrimonio culturale.

La funzione di istituzioni deputate alla riproduzione e divulgazione del patrimonio culturale, che appare come fattore rilevante dell'identità tanto del tea-

tro quanto del museo, conduce alla riflessione su una serie ormai tradizionale ma tuttora criticamente efficace di coordinate critiche: a quale commessa della produzione culturale corrispondono rispettivamente il teatro e il museo? Chi è il fruitore e consumatore principale di questa offerta? Quali criteri segue il confezionatore del prodotto culturale per anticipare, soddisfare o persino creare il bisogno che l'offerta andrà a colmare?

E infine: quali spazi sociali e storici costituiscono il luogo elettivo del radicamento di questo sistema di produzione/offerta/consumo della cultura? In quale misura questi spazi sono essi stessi risultato dell'influsso sul sistema culturale del teatro e del museo e degli effetti sistematici della fruizione dei loro prodotti?

A questa seconda serie di domande abbozziamo immediatamente una risposta, che andrà certo precisandosi nel suo senso nel corso del contributo, ma senza la cui preliminare articolazione non potremmo procedere: il luogo della conservazione e riproduzione intenzionale della cultura, mediate da specifiche istituzioni, non può essere che l'epitome di tutti i fenomeni della complessità sociale e della modernità (non solo in assoluto, ma anche relativamente a ogni epoca storica), cioè la città¹.

La città, tuttavia, rappresenta in assoluto l'oggetto complesso per eccellenza, non solo per la sua stratificazione sociale estremamente mobile e per la promiscuità del suo stile di vita, ma anche per l'interazione intricata che in essa si verifica in termini segnici e scenici.

Dal punto di vista segnico, la città rappresenta, nonostante le persistenti tentazioni razionalistiche e perfettistiche della ricerca urbanistica, il luogo spontaneo di un'estetica barocca: nella sua incessante trasformazione convergono in misure sempre diverse l'azione intenzionale dell'uomo (quasi sempre responsabile di sé soltanto dal punto di vista di un calcolo a breve termine), l'insieme dei processi di obsolescenza della materia (strutturali e accidentali), l'opera non trasparente e non riflessiva del cambiamento sociale² (che accelera o ritarda l'obsolescenza della significazione dello spazio). Ho già espresso in altra sede, specificamente antropologica, quali fattori queste indicazioni euristiche possano individuare nella concretezza di uno specifico spazio urbano³; preme soffermarsi, in questa sede, sull'aspetto normativo che la monumentalizzazione della città produce e quindi sugli aspetti propriamente scenici dello spazio urbano.

Il concetto di '*scena*', sviluppato fecondamente da A. Fontana⁴, rimanda al

tema della produzione di ideologia e di identità di cui ogni società complessa abbisogna in forma intenzionale. Nello spazio urbano, dove maggiormente si dispiega l'ibridismo dei valori, degli orientamenti e delle forze produttive vitali di un processo sociale, tanto maggiore dev'essere la manifesta presenza dei principi organizzatori dell'assetto sociale stesso e tanto più forte sarà la loro interazione concorrenziale con gli aspetti contestatori, disgreganti, spesso portatori a loro volta di verità scomode e di testimonianza umana profonda. La festa, il monumento, la cerimonia, le regole del decoro⁵ etc. sono tutti elementi di organizzazione della '*scena urbana*' (da intendersi estensivamente, non solo come quinta architettonica, ma come spazio urbanistico vivificato dall'azione degli uomini che lo abitano e adoperano) che sono intesi alla normalizzazione degli atteggiamenti o quanto meno all'eliminazione delle idiosincrasie più stridenti la cui ammissione potrebbe comportare disgregazione sociale (tralascio qui l'analisi dinamica di questo fenomeno nella metropoli moderna, in cui si intrecciano i luoghi della convivenza indifferente, per esempio le infrastrutture di trasporto, e quelli della territorializzazione più arcaica di quartieri e isolati in base ad appartenenza etniche, pseudotribali etc.).

Nello spazio sociale disarticolato della città, dove non esiste più la visibile coesione codeterminata dal processo produttivo e da un comune patrimonio simbolico che realizza i fenomeni di integrazione propri della civiltà rurale, la vita quotidiana non trasmette più in forma semiautomatica valori, modelli, profili di identità. Questo spazio, che priva del contatto sistematico con l'ambiente naturale e con i suoi ritmi, deve essere popolato da segni che risaltino come elementi direttivi⁶, capaci di orientare e rendere manifesta l'identità culturale in cui il singolo è chiamato a inserirsi.

La città, però, è a sua volta oggetto di successiva rivisitazione storica da parte dei suoi stessi abitanti: come un testo mai concluso o una storia raccontata a ogni generazione (paradossalmente, pur essendo sintesi della modernità, la città si trasmette con meccanismi prossimi a quelli della tradizione orale!), si arricchisce di elementi incongrui in uno sviluppo intenzionale, ma per lo più affascinanti proprio per la loro dissonanza. Lo spazio urbano sarà così popolato dai monumenti che attestano la varietà delle culture, la mutazione degli assi sociali etc., inscenati in spazi la cui stessa valenza semantica andrà interpretata in relazione alle intenzioni dei committenti e corrisponderà a filosofie sociali e a modelli ideologici diversi.

In questo senso, però, la città è già di per se stessa museo e teatro. Come museo, essa appare organizzata insieme come galleria, deposito e allestimento tematico, che inscena ed esibisce una panoramica sulla propria storia e su quella dei contesti che ne hanno determinato l'identità, senza potere però isolare in forma propriamente unitaria il reperto, ma essendo per vocazione, secondo un modello fatto proprio ormai anche dai grandi interventi risanativi e conservativi, destinata a mostrare su ciascuno dei suoi monumenti gli effetti della retroazione dell'ambiente, della tradizione, degli utilizzi. La città è un museo ideale, privo di magazzino per i reperti non catalogabili o di scarso interesse, perché tutti li espone e massimizza nel proprio spazio sociale, preservandone spesso creativamente la funzione d'uso.

La città però è anche un teatro, una complessa macchina scenica non vincolata alle ristrettezze della scenafrente fissa e del palco, ma capace di una pluralità di installazioni e di rappresentazioni necessariamente confinanti le une con le altre e spesso interagenti, secondo un principio di coinvolgimento dello spettatore, di apertura dell'opera e di *happening* che è uno dei grandi elementi poetologici di tutto il teatro moderno. La disponibilità degli scenari principali, delle grandi quinte monumentali, dei luoghi suggestivi ed evocativi, varia a seconda delle intenzioni sociali degli attori che le popolano: se il discorso del potere consiste nell'occupazione volumetrica degli spazi e nell'isolamento fondamentalmente antiumano e per lo più invivibile del manufatto rispetto al contesto, con ogni probabilità i corpi degli uomini troveranno modo di fraporsi e intersecarsi ai manufatti e ai loro ritmi.

La città, come spazio intrinsecamente teatrale e museale, ricodifica dunque necessariamente sia il teatro sia il museo: li accoglie e reinstalla trasformando le loro origini gentilizie (per il museo) e rurali-religiose (per il teatro) in evidenze salienti del proprio spazio (manufatti dedicati che si stagliano per lo più incisivamente nel panorama) e potenziando all'interno delle pratiche di queste istituzioni tratti ed elementi delle proprie spontanee dinamiche evolutive e vitali.

Il museo: da Wunderkammer a interesse pubblico

[Sintetica ripresa delle principali tappe della storia dell'istituzione museale; possibili interpretazioni alternative della funzione educativa del museo e relative differenze dell'esperienza della fruizione del patrimonio museale; il museo come asse portante

della comprensione storica e antropologica della scena urbana e come centro di distribuzione e consumo di cultura. Il museo: asse verticale della coscienza storica.]

L'accumulazione pubblica delle opere d'arte, come l'ha definita André Chastel, non rappresenta in Italia un fenomeno tardivo, legato esclusivamente alle intenzioni storico-scientifiche e politico-pedagogiche dello stato nazionale, ma rimanda⁷ (per dirla sinteticamente) alla convergenza di tre distinte figure (l'intellettuale, il principe, il moralista) bisognose ciascuna del proprio spazio di lavoro e disponibilità documentaria (la biblioteca, lo studio, il camerino), spazi che hanno finito, in un'epoca breve e complessa, per coerire nell'edificio polifunzionale della corte e per articolarsi insieme nella struttura solo apparentemente disordinata della collezione.

Fenomeno legato all'umanesimo e orientato certo a criteri di collezione e conservazione esemplaristici o strettamente estetico-delibativi, l'ampio sforzo di conservazione ed esibizione proprio della cultura signorile italiana si intreccia poi con due fondamentali eredità dell'epoca illuministico-barocca, la *Wunderkammer* e la scuola.

La *Wunderkammer*, con il suo intento esotistico, supera l'orizzonte prevalentemente locale tipico delle collezioni, articolate fundamentalmente intorno alle committenze signorili e ai rapporti privilegiati tra le imprenditoria-rità artistiche dei diversi contesti e il potere politico. Essa introduce altresì nella storia del museo l'elemento dell'organizzazione dell'eterogeneità secondo criteri di efficacia espositiva⁸ (qui per lo più indirizzati all'effetto, alla capacità di meravigliare che deriva dalla tecnica dell'allestimento congiunta all'eccezionalità del reperto).

La scuola (Accademia) risulta poi il vero motore della tendenza del museo a organizzarsi secondo criteri storico-sistematici (per epoche, discipline, 'scuole'), e dà completamento a una tendenza, sviluppatasi già dal Settecento erudito, di stampo propriamente conservativo, che considera essenziale non solo che le opere siano preservate, ma anche che siano difese e protette nella loro contestualità storica, perché oltre che esempi di bellezza e modelli sono altresì *antiquitates* incomprensibili e inservibili al di fuori del loro ambiente. Andrea Emiliani ha correttamente descritto l'intreccio ottocentesco delle sollecitazioni convergenti sulle istituzioni museali nel sottile equilibrio tra quattro diversi fattori: un principio di organizzazione museale intrinsecamente antropologico, uno legato "con altrettanta correttezza" al "regime

insostituibile dei livelli della qualità e della bellezza” (esemplificato dal museo Pio-Clementino⁹), uno propriamente connesso “*all’educazione dei giovani e alla potente costituzione di quel lume inevitabile che l’istruzione porterà con sé*” e infine un bisogno proprio del processo di nazionalizzazione, la rappresentazione e promozione delle “*civiche virtù*” che ha prodotto quel caratteristico gusto di mitologizzazione del Medioevo comunale tipico del tardo Ottocento¹⁰.

Sono già rapidamente delineate, in questa sintesi, le possibili interpretazioni alternative della funzione educativa del museo e le relative differenze nell’esperienza della fruizione del patrimonio museale: da godimento estetistico privato a raffinata delibazione solitaria, da luogo di ricerca e conservazione che presuppone uno sforzo collettivo di analisi a mezzo di comunicazione di massa orientato alla produzione di messaggi normalizzatori (del gusto estetico, dei giudizi morali e politici etc.), da spazio di intrattenimento a fenomeno di autorappresentazione del potere e dei valori centrali degli equilibri sociali vigenti.

Rispetto al concetto di ‘*scena urbana*’ che abbiamo sopra introdotto, la funzione del museo va vista in senso duplice: da un lato esso rappresenta a sua volta un elemento della scena, e le sue diverse incarnazioni, dalla galleria signorile alla casa riattata, dal manufatto di archeologia industriale all’edificio ottocentesco classicheggiante, rientrano nei parametri della città come sistema di segni a cui ci siamo già richiamati. Come centro di distribuzione e consumo di cultura, quale ogni istituzione presa nelle dinamiche della produzione culturale contemporanea necessariamente è, il museo può però ancora contribuire in forme diverse alla qualità della scena urbana stessa: in effetti il più grave pericolo che possa correre un’istituzione museale, per lo più legata saldamente dalla propria storia specificamente italiana a una precisa e forte relazione antropologica con il proprio territorio, è quello di lasciarsi attrarre dai presunti vantaggi dell’*outsourcing* della produzione culturale a *pool* esterni di ‘*specialisti*’ capaci di confezionare, magari con l’impiego accorto di alcuni ‘*pezzi*’ del museo, percorsi espositivi che finiscono per sfruttare gli spazi dell’istituzione semplicemente come luogo di esibizione del materiale, con pochi o punti raccordi con la globalità dei depositi e con l’asse storico della documentazione museale tutta. Percorsi certo eleganti, sorretti da ipotesi estetiche e capacità ermeneutiche ammirevoli, ma per l’appunto antitetici alla realtà dell’incardinarsi necessario del museo

nella città; percorsi da saggio, da monografia originale, da mostra specificamente allestita in spazi *ad hoc*, ma a mio giudizio poco compatibili con la verità della tipica istituzione museale italiana.

Piace riconoscere, al proposito, la misura con cui simili opportunità sono state colte dall'istituzione cremasca nel recente passato, e insomma la fedeltà produttiva, attraverso vicende certo complesse, del Museo di Crema alla lezione dei suoi fondatori, che non erano affatto inavvertiti della complessità critica e storica del fenomeno museale quando lo fondarono¹¹. Pertanto diventa possibile tuttora convalidare, nel nostro contesto ma anche con un valore generale, il senso del museo nella sua funzione di promotore dell'asse verticale, diacronico, della coscienza storica di una comunità, in relazione sia ai suoi conseguimenti più efficaci in termini storico-politici, estetici e tecnologici, sia ai suoi vincoli ideologici, culturali e sociali.

Il teatro: da spazio specializzato della corte a realtà pubblica

[Sintetica ripresa delle principali tappe della storia delle strutture teatrali; teatro come spazio insieme civico (tempio civile) e nazionale; aspetti fondamentali della costituzione del gusto e sua funzione morale e civile; rapporti tra consumo e produzione di cultura nell'istituzione teatrale e nella fruizione dello spettacolo. Il teatro come asse orizzontale dell'identificazione storico-critica di una cultura urbana: attualità e limiti di un'antica idea nobile.]

Se la scena è nel teatro il luogo dello svilupparsi dell'intreccio, e quindi dell'effimera vita dei suoi personaggi, la città è per eccellenza il luogo dello svilupparsi degli intrecci possibili e sempre diversi delle identità evolventi dei singoli¹². O più bruscamente detto: la città è il teatro della vita.

La relazione tra teatro e città non è però sempre stata pacifica. L'origine del teatro è certamente rurale, legata a forme di comunicazione integrata forse risalenti allo scatenarsi a seguito di grandi choc di forze psichiche speciali, ma certamente appoggiata alla ricchezza gestuale e vocale del sistema di interazione umano anteriore alla codifica della lingua scritta¹³.

Oggetto di appropriazione da parte del sistema della committenza politica e ideologica della città, il teatro si qualifica nella società democratica greca come luogo pubblico per eccellenza in cui si raduna la cittadinanza tutta, sviluppandosi poi in ambito ellenistico e romano prevalentemente sotto l'aspetto ludico-spettacolare. Dalla città medievale invece il teatro scompare,

anche fisicamente, essendo spesso oggetto di risistemazione urbanistica o più prosaicamente cava di materiale edilizio in un certo senso ‘prefabbricato’. Non che scompaia la funzione teatrante, variamente riassorbita dalle cerimonie religiose, dalla guitteria di vario spessore, dalle sacre rappresentazioni etc.; semplicemente scompare il teatro come dimensione costitutiva dell’identità urbana, spazio civico privilegiato. La differenza tra città e campagna non passa più per l’evidenza del possesso del teatro.

Questa distinzione verrà invece sottolineata dalla progressiva costituzione all’interno delle corti umanistico-rinascimentali di teatri di corte, fattore che marca la differenza tra l’universo privilegiato della società ristretta dei gentiluomini e il mondo delle occupazioni, dei ‘negozi’, della ‘banausia’. Sarà soltanto in occasione del processo cinquecentesco e secentesco di legittimazione del nuovo ordine signorile in forme propriamente pubbliche (rispetto a quelle gentilizio-patrimoniali per lo più specifiche della società feudale) che il teatro uscirà dapprima nelle piazze, per accogliere nel complesso strutturarsi dei posti riservati ai diversi ordini il riflesso del consenso atteso e sollecitato presso i vari strati della società.

Il passo più importante sarà però quello della costituzione di teatri permanenti, costruiti, come è stato opportunamente argomentato, in forma simmetrica e speculare nella loro struttura rispetto a due altri ordini, quello dell’Utopia e quello della Corte, che costituivano per antonomasia le forme dell’organizzazione umana perfetta; se da un lato gli spazi per il pubblico si complicano e gerarchizzano, dall’altro la polifunzionalità degli spazi scenici e orchestrali viene ad organizzarsi secondo criteri scientifici volti alla massimizzazione della quantità di effetti realizzabili in termini visuali ed ingegneristici¹⁴. Il teatro diventa quindi epitome della città ideale, e come tale elemento assolutamente qualificante la realtà propriamente urbana.

Nel teatro si rappresenta l’intera scena urbana: feste, balli, mondanità etc. sono nello spazio architettonico del teatro settecentesco l’occasione per una vera e propria duplicazione dell’ordine sociale e per l’esibizione delle diversità di prerogative tra i ceti¹⁵.

D’altra parte questa capacità aggregante può dare luogo anche a rivisitazioni ben più allineate con lo spirito dei lumi. Lessing propugna l’attività del Teatro Nazionale di Amburgo nell’ottica di una rinnovata concezione della scrittura teatrale, libera dai canoni classicistici e dalla standardizzazione dei personaggi, capace cioè di favorire sia il processo di immedesimazione degli

spettatori sia il dibattito critico sull'attualità mediante la proposta di temi attuali appropriati per il pubblico urbano. Questa funzione educativa e nazionale del teatro dà luogo a infinite variazioni successive, identificando finalmente uno spazio creativo diverso sia dal repertorio di corte sia da quello popolare, creando le premesse per la centralità nel Romanticismo e in tutta la cultura europea successiva della figura di Shakespeare, e idealizzando la capacità della comunicazione multimediale propria del teatro di stimolare la curiosità, il desiderio di apprendimento, l'attitudine alla riflessione critica.

Da qui parte ancor oggi la riflessione sulle potenzialità del teatro nel sistema della produzione e del consumo di cultura dell'epoca contemporanea: legato indissolubilmente alla città per i requisiti tecnologici che implica e per la frequentazione di cui abbisogna, il teatro appare fattore intrinseco dell'identità nazionale e alla sua assenza possono essere fatte risalire tare gravissime della condizione culturale di un popolo¹⁶. Nello spazio teatrale contemporaneo, poi, dove la circolazione della cultura si allinea all'accentuata delocalizzazione e all'ibridazione caratteristiche dei nostri tempi, la cultura promossa dalla frequentazione del teatro tende a legarsi debolmente al territorio, vuoi perché la comunicazione teatrale risulta meno pervasiva di quella specificamente multimediale permessa dalle tecnologie a distanza oggi disponibili, vuoi perché appassionarsi oggi al linguaggio teatrale (come a quello musicale) può avvenire soltanto rifiutando, nel teatro stesso, la preminenza di quelle specifiche della comunicazione che dal teatro sono state trasposte ad altri generi (cinema, fumetto, televisione) – quelle, s'intende, che corrispondono a uno dei significati più consueti del termine '*teatrale*'¹⁷. Naturalmente è possibile realizzare una struttura teatrale come polo di inscenamento e consumo di spettacoli realizzati con metodi prevalentemente '*classici*' (che hanno, come le prassi esecutive della musica, i generi della poesia etc. un loro specifico diritto all'esistenza!), ma non c'è dubbio che nell'orizzonte d'ascolto del fruitore contemporaneo tipico il *medium* teatrale rappresenti una voce spesso sopraffatta da molte altre almeno in termini di capacità di stimolazione gnomica, civica e spirituale, e ciò indipendentemente dal numero e dalla frequenza degli spettacoli ai quali si abbia assistito (una crisi simile si registra, peraltro, anche relativamente alle cerimonie religiose).

Soprattutto sembra difficile individuare, nei contesti urbani contemporanei,

la tipologia di un vero e proprio pubblico capace di interazione critica sulle materie sviluppate dal teatro, mentre la figura del fruitore drammaturgicamente esperto, o del circolo di appassionati avvertiti sembra tuttora vitale – e non sfugge che ciò ripropone la dimensione elitaria della fruizione gentile... La possibilità di vivificare l'istituzione teatrale passa in realtà per dinamiche affini a quelle della sostenibilità del museo: la capacità di dare “*nuova struttura*” alla “*storia*” secondo criteri scientifico-critici, che si traduce nella valorizzazione delle capacità teatrali della cultura locale, nella stimolazione alla produttività teatrale diffusa del contesto sociale, nella presentazione contestualizzata dei percorsi teatrali contemporanei e del loro rapporto con la città, nella capacità di mettere in contatto seminarialmente l'autore, l'attore e il pubblico al di là dell'ovvietà del rapporto prettamente commerciale.

Sotto questo profilo si constata, a mio giudizio, un approccio apprezzabile ma migliorabile da parte delle istituzioni teatrali del territorio, soprattutto sotto il profilo di una valorizzazione della produzione vernacolare e di un'azione più incisiva di stimolazione del pubblico giovanile, certo raggiunto a livello scolastico da una grande iniziativa privata, forse però più coinvolgibile se toccato ancor più sistematicamente da proposte di teatralizzazione della corporeità vicine intimamente all'esperienza di sé dell'adolescenza e della gioventù. Ovviamente le istituzioni hanno *budget* e *target* precisi e queste considerazioni devono suonare non tanto come reprimende sulla gestione ma come proposte che i decisori politici devono saper portare ai consigli di amministrazione e ai responsabili dei cartelloni e dei programmi.

Teatro come museo: messa in scena, mostra, esposizione

[La tradizione del testo come deposito, la rappresentazione come allestimento e ricerca: ragioni e problemi di un'analogia e profondità di una similitudine (divismo e capolavorismo, modernismo registico e mostra firmata dal critico, lavoro sul corpo e cultura materiale etc.).]

Per concludere questo intervento, focalizzerò la mia attenzione, con sviluppo sostanzialmente fenomenologico, su ulteriori ragioni che motivano la riflessione congiunta sul teatro e sul museo, al di là delle considerazioni di carattere essenzialmente storico e sociologico-formale finora condotte.

Tra gli aspetti a mio giudizio più importanti che giustificano l'analogia teatro-museo sta una comunanza di condizione nel rapporto con la tradizione.

Sia il teatro sia il museo sviluppano se stessi come allestimenti e messinscène, a partire da un insieme di segni prescelti più o meno consapevolmente all'interno della tradizione.

Come esiste un repertorio classico nel teatro fatto di testi canonici preservati in parte dal caso in parte dalla scelta intenzionale degli uomini, allo stesso modo il museo opera su un insieme di manufatti, documenti e reperti che soggiacciono ai due medesimi meccanismi di selezione. Certo nel caso del museo, che assume come campo di origine della propria dotazione materiale la civiltà in tutti i suoi aspetti, la forza dei fattori impersonali è determinante nel decidere le vicende della conservazione del materiale; nel caso del teatro, il principio della tutela intenzionale del patrimonio testuale è stato molto per tempo formulato (in età ellenistica) e da lì in poi si è perpetuato con diverse intenzioni, ma per lo più nell'ottica dell'eccellenza estetica e di criteri di merito.

Non è impossibile, tuttavia, paragonare il complesso delle nostre superstiti fonti su (poniamo) la commedia postaristofanesca e premenandrea a un magazzino museale composto prevalentemente di frammenti di oggetti: nell'un caso come nell'altro, a fronte della perdita del documento/manufatto nella sua completezza, nulla impedisce però una rappresentazione/allestimento a scopo insieme-espositivo e critico-ricostruttiva (casi frequenti e reali riguardano gli spettacoli che inscenano recital trobadorici, che più che vere e proprie esecuzioni di copioni sono, se si perdona questa dizione, vere e proprie *'mostre in forma di teatro'*).

In generale il museo, nella misura in cui presceglie a mo' di *exemplum* per il suo pubblico una serie di pezzi e li fa coerire in un percorso, è una forma di teatro, di comunicazione spettacolare basata sulla *opsis*¹⁸; certo, per restare con Aristotele, la *opsis* è un mezzo *atechnoton*, estrinseco rispetto alla vera conoscenza consapevole della natura dei manufatti. La nozione storico-critica del territorio non è la stessa cosa della sensibilizzazione all'adeguatezza estetica dei prodotti e alla complessità delle vicende di un territorio. D'altra parte senza la diffusa sensibilità pubblica per questi fattori, come fare in modo che i decisori politici salvaguardino gli aspetti identitari dei territori? Come fare sì che l'iniziativa dei singoli rientri produttivamente nell'alveo di una civilizzazione comune?

E si pensi alla sinergia tra una buona struttura espositiva museale sulla cultura materiale e una serie di spettacoli che presentano la tradizione farsesca

popolare, gli spettacoli allestiti per le élite storiche e la produzione vernacolare – anche allo scopo di riscattare il vernacolo dalla dimensione prettamente residuale e farsesca e ridargli lo spessore culturale che gli spetta in quanto innervato in pratiche di vita come lingua d’uso.

Ci sono altri aspetti dell’analogia che meritano un approfondimento. Si pensi alle tipiche polemiche che sorgono intorno alle *‘regie d’autore’* e alle *‘mostre del critico’*: anche in questo caso il fenomeno ha caratteristiche comparabili nei due campi, quello teatrale e quello museale. Da un lato l’orizzonte d’attesa del pubblico sugli stili di recitazione, i costumi, la messinscena, la dizione ecc, viene sconvolto da un’interpretazione modernizzante, che suggerisce attinenze e propone identificazioni inaudite; dall’altro la collocazione storica di autori e opere viene messa in discussione con accostamenti impreveduti, attribuzioni originali, un’ermeneutica nuova di movimenti e poetiche...

Un’altra rilevante analogia si può definire quella della *‘suggestione divistica’*. La qualità dell’opera, concetto di per sé sfuggente, sopporta solo per pochissimi fruitori di essere definita in termini di adeguatezza operativa (cioè come padronanza dell’uso degli strumenti propri dell’arte). Nonostante ogni tentativo in merito che si possa condurre a livello prettamente scolastico o con qualsivoglia forma di educazione permanente, soltanto l’esperienza diretta del forgiare la materia (corpo e voce per l’attore, una varietà indefinita per l’artista) conduce alla capacità di un giudizio argomentato sulle proprietà dell’opera e dell’esecuzione. In generale la qualità delle grandi prestazioni artistiche deriva dalla capacità di una forte comunicazione emotiva, così profonda da toccare anche qualcuno che, avvezzo alla varietà del mondo e dell’esperienza e pertanto di non facile suggestione, potrà rinnovare in sé passioni forti e dirette e riferirne con tanta più proprietà quanto più sarà appunto colto, esperto e capace di autocontrollo emotivo¹⁹. Costui è in effetti il critico.

Nascono da queste circostanze i grandi miti divistici e capolavoristici: nella maggior parte dei casi però il fruitore/spettatore non sente veramente alcunché della profondità emotiva portagli dal critico, si compiace di ciò che vede/sente per ragioni legate a un bisogno di adeguatezza sociale (nel peggiore dei casi: *“se piace a tutti... se è importante per chi se ne intende, allora...”* – con imprevedibili effetti di moltiplicazione), oppure, e sarebbe il vero caso virtuoso, perché si è incamminato, grazie a opportune indicazioni del critico, verso una comprensione storica dell’opera. In effetti una buona

recensione critica dovrebbe svolgere sia un apprezzamento deliberativo ed emotivo dell'opera sia una pertinente indicazione storica sul senso del fenomeno preso in esame nel suo contesto di riferimento.

Rispetto al museo, il teatro ha dalla sua il vantaggio dell'estemporaneità (che il cinema ha perso con i VHS e i DVD, la *slow motion* e gli studi domestici) che costringe il fruitore a sviluppare contestualmente alla rappresentazione una sintesi interpretativa dello spettacolo. Per questa ragione il teatro dà da discutere (il bello infatti, come insegna Kant, pur non essendo definibile oggettivamente, si lascia discutere in termini critico-argomentativi e permette il reciproco chiarirsi di idee, punti di vista e stati d'animo proprio nel venire analizzato congiuntamente da più soggetti²⁰).

Il rischio di una pratica museale eccessivamente didascalica è quello di chiudere questo spazio per sostituirlo completamente con quello dell'informazione. Quest'ultima è sicuramente utile, per molti anzi preferenziale rispetto all'esperienza della bellezza e del piacere estetico secondo un tratto tipico dell'indole; ma come tutti gli aspetti dell'intelligenza emotiva, anche la sensibilità estetica, più o meno sviluppata, può tuttavia essere educata. Non sarebbe una cattiva idea quella di dotare alcuni grandi documenti della nostra cultura figurativa locale (ad esempio) di apparati di lettura formale e iconologica...!

Infine sottolineo la presenza di un aspetto più sottile ma assolutamente centrale nell'evoluzione di entrambi i fenomeni, quello teatrale e quello museale: la crescente centralità del corpo e della sua disciplina nella ricerca avanzata dei due campi. Se da Artaud in poi il teatro si libera definitivamente dell'ipoteca aristotelica della centralità del testo e della parola (nella convinzione che le parole in realtà '*non vogliono*' dire tutto quanto è possibile comunicare, si frappongono quasi tra l'attore e il pubblico nella realizzazione di un fenomeno di comunicazione completo), nella storia dell'istituzione museale hanno conquistato progressivamente spazio, accanto alle grandi opere esteticamente meritevoli per la loro eccellenza, i manufatti poveri della vita quotidiana, che permettono di ricostruire i regimi e gli stili di vita, le pratiche della cura corporale come il cibo, il sonno, la cosmesi, il lavoro produttivo e riproduttivo²¹ ecc..

Le analogie tra allestimento della recitazione e mostra/esposizione sono quindi profonde, senza che ciò obliteri le differenze, su cui pure ci siamo soffermati. La capacità di approccio vitale al pubblico tanto del teatro quanto

del museo, che non sia meramente mimesi delle modalità dell'offerta culturale strettamente commerciale, passa per la loro valorizzazione e può costituire, in conclusione, una valida forma di 'educazione' del 'pubblico', libera dalle ipoteche ideologiche dell'epoca dei processi di nazionalizzazione e dai localismi sterili.

Spetta ai decisori politici indirizzare l'attenzione delle istituzioni e la sensibilità dei privati su questa opportunità.

NOTE

1. Sulla città come luogo di condensazione e accelerazione di tutte le coordinate ideologiche e di tutte le problematiche della modernità. Cfr. GEROG SIMMEL, *Le metropoli e la vita dello spirito*, a cura di P. JEDLOWSKI, Roma, Armando, 1999.
2. Da questo punto di vista mi sembrano tuttora condivisibili le osservazioni di GIUSEPPE DEMATTEIS, *La crisi della città contemporanea*, in AA.VV., *Capire l'Italia*, Milano, Touring Club Italiano, 1978 sgg., 6 voll., II, *Le città*, pp. 170-197, qui p. 170: "Dal dopoguerra ad oggi l'aspetto e l'ambiente stesso delle città italiane [...] è mutato così rapidamente e radicalmente da dare l'impressione che si sia persa ogni continuità con la storia precedente [...] chi osserva le moderne [...] città deve riconoscere che gli uomini che con il loro lavoro le hanno fatte così come esse sono, hanno prodotto qualcosa che ha poco di umano. Dunque essi hanno agito [...] come parti di un meccanismo a noi estraneo, che ci comanda. [...] la città [...] appare come la personificazione di questa «cosa» di cui siamo schiavi e che utilizza le nostre energie per riprodursi e crescere in forme estranee alle nostre aspirazioni".
3. FRANCO GALLO, *La città come sistema di segni: ipotesi di lettura*, in GRUPPO ANTROPOLOGICO CREMASCO, *L'immagine di Crema. 1 – La città*, Crema, Leva Artigrafiche, 1995, pp. 137-170.
4. ALESSANDRO FONTANA, *La scena*, in RUGGERO ROMANO – CORRADO VIVANTI (a cura di), *Storia d'Italia Einaudi*, 1972 sgg., I – *I caratteri originali*, tomo II, pp. 794-866. Il concetto articolato da Fontana si ispira alle ricerche di M. Foucault sul 'discorso dell'ordine', di cui la 'scena' rappresenta lo spazio di esercizio, in un certo senso la forma complementare senza cui l'esercizio del potere e del diniego sarebbe impossibile: "[la scena] indica la presa a carico, il riparo, lo spazio riservato, la ripresentazione di ciò che viene negato ed escluso, e che 'ritorna' come teatro, simulacro, allucinazione, sogno, immagine, fantasticheria, delirio, gioco" (p. 797).

5. Parte integrante della scena urbana è ovviamente la disciplina della corporeità, che rimanda a codici sociali mutevoli e a intolleranze e permissività specifiche di ogni contesto sociale. Si pensi alla progressiva separazione sviluppatasi nel sec. XX nelle società occidentali tra il divieto della manifestazione della devianza e povertà e quello dell'ostentazione del corpo, dopo che nel sec. XIX essi erano andati per lungo tempo di pari passo.
6. Un esempio connesso, in cui si fondono con efficacia funzioni pratiche ed elementi simbolici, è quello degli obelischi eretti da Sisto V alla fine del XVI sec. a Roma.
7. Riprendo diverse considerazioni da CRISTINA DE BENEDICTIS, *Per la storia del collezionismo italiano. Fonti e documenti*, Milano, Ponte alle Grazie, II ed. 1998, che tiene conto ampiamente dei vari studi classici di Schlosser, Trevor-Roper, Chastel, Haskell etc., che pure presuppongo, ma evito di citare per brevità.
8. Tralascio, anche qui per brevità, la discussione sul rapporto tra la *Wunderkammer* di tipo propriamente museale (come quella di A. Kircher), polispecialistica ed enciclopedica, e quelle strettamente teratologiche, che derivano dalle raccolte di reperti patologici proprie dei gabinetti naturalistici e delle farmacie. Indicazioni utili nella monografia MARIANELLA CASCIATO, MARIAGRAZIA IANNIELLO E MARIA VITALE (a cura di), *Enciclopedismo in Roma barocca: Athanasius Kircher e il museo del Collegio Romano tra Wunderkammer e museo scientifico*, Venezia, Marsilio, 1986.
9. Sugli aspetti essenziali del gusto sotteso all'installazione del celebre museo cfr. GIAN PAOLO CONSOLI, *Il Museo Pio-Clementino. La scena dell'antico in Vaticano*, Panini, Modena, 1996.
10. ANDREA EMILIANI, *Il museo, laboratorio della storia*, in AA.VV., *Capire L'Italia* cit., IV, I musei, pp. 19-45, qui pp.28-37 *passim*.
11. Cfr. sul tema quanto scrive AMOS EDALLO, *Il Museo, il Centro culturale S. Agostino: scopi e prospettive*, in "Insula Fulcheria", n° 2, pp. 8-13, dove il promotore del centro museale cremasco sente come il bisogno di educazione pubblica cui il museo deve adempiere non possa passare che per il dare "nuova struttura" alla "nostra storia" (cfr. in particolare p. 10). Particolarmente significativo mi pare l'accostamento, cui Edallo pensava, tra la documentazione della specificità naturalistica e quella della specificità produttiva del Cremasco (cfr. in particolare i documenti pubblicati in GRUPPO ANTROPOLOGICO CREMASCO, *Amos Edallo e il museo di Crema*, Crema, Leva Artigrafiche, 2003, pp. 161-2).
12. La grande città è il luogo delle opportunità, delle carriere folgoranti, dei travimenti (da Molly Hackabout in Hogarth a Renzo, dai personaggi di Balzac alle canzoni di Frank Sinatra), contrapposta alla civiltà rurale dove le opportunità sono necessariamente inquadrate nel contesto del lignaggio, della famiglia allargata, della *household*. L'intreccio impreveduto e sorprendente dell'esistenza propria con le altrui, possibile nella civiltà rurale solo attraverso fattori cataclismatici (la guerra, l'irruzione dei vagabondi, le evasioni mitico-fiabesche), si sposta nella città nella possibilità reale (sarebbe poi ancora da discutere quanto la vita della città italiana non sia a sua volta significativamente territorializzata, sotto alcuni aspetti tribale e dunque molto meno ricca di opportunità per il singolo quanto si usi ritenere, come ho già detto nel corso del §1).

13. Il tema è sviluppato nelle ricerche di MARCEL JOUSSE, a cominciare dal fondamentale *Le style oral rythmique et mnémotechnique chez les Verbo-moteurs*, (lo stile orale ritmico e mnemotecnico nei verbo-motori), Paris, Beauchesne, 1925; nuova edizione a cura di Gabrielle Baron, Paris, Foundation Marcel Jousse, 1981.
14. Cfr. A. FONTANA, *op. cit.*, in particolare pp. 820-3.
15. C'è anche l'occasione, però, per clamorose inversioni critiche, come in pagine famose delle *Relazioni pericolose* di PIERRE HODERLOS DE LACLOS, dove la perfida Marchesa de Merteuil viene contestata da tutto il teatro che è a conoscenza delle sue trame (cfr. *Lettre*, CLXXIII). L'autore fa risaltare in modo certo preterintenzionale ma efficacissimo l'irrelevanza sostanziale dello spettacolo in sé rispetto alla sua funzione di spazio di aggregazione: siamo ancora lontanissimi dalla rappresentazione musicale ottocentesca e novecentesca, avvolta di sacralità, che reclama in modo esclusivo l'attenzione dello spettatore. Il passo di Laclos è magnificamente reso da Stephen Frears nella sua riduzione cinematografica, con Glenn Close, Michelle Pfeiffer e John Malkovich.
16. Anche il disegno di legge sull'attività teatrale, poi accolto nel regolamento ministeriale 470 del 4/11/99 del Ministero per i Beni Culturali, recita all'art. 1: "Il teatro, quale mezzo di espressione artistica e culturale, costituisce aspetto fondamentale della cultura e dell'identità nazionale". Sull'assenza del teatro propriamente nazionale in Italia, oltre ai testi pionieristici e ideologicamente limitati di D. Manzi e D. Sacchi, il periodo del Risorgimento produce le sue più importanti osservazioni con G. Leopardi nel *Discorso sopra lo stato presente de' costumi degl'Italiani*, dove si lega l'atrofia del teatro italiano all'atrofia della borghesia e alla sopravvivenza parassitaria delle strutture di Antico Regime.
17. Ci limiteremo a un solo esempio: il *Dizionario della lingua italiana* a cura di TULLIO DE MAURO, Milano, Paravia, edd. varie, registra alla voce 'teatrale' due sensi peggiorativi: in senso figurato "artificiosamente a effetto, privo di naturalezza" e per estensione "falso".
18. La *opsis* (dimensione visuale) è il "come", la modalità specifica in cui il teatro realizza la propria comunicazione: cfr. ARISTOTELE, *Poetica*, 50a10 sgg.; sulla limitazione che Aristotele introduce poi a 50b15 sgg., cfr. BENEDETTO MARZULLO, *Aristotele: un epicedio della drammaturgia classica*, in "Il Ponte", n. 6, giugno 1981, pp. 555-565.
19. Ciò sarebbe ancor più vero per la musica: si pensi a D'Annunzio e al suo peso nel determinare la fortuna di Wagner, a Nietzsche e Bizet, a Adorno e Schönberg...
20. Cfr. IMMANUEL KANT, *Critica del Giudizio*, a cura di VALERIO VERRA, Roma-Bari, Laterza, 1979, 2 voll., I, §§ 20-21.
21. Rispetto alla cultura locale mi sembra opportuno rimandare, sul tema, alle diverse opere del Gruppo Antropologico Cremasco; in particolare, per quanto riguarda la distinzione tra lavoro produttivo e riproduttivo, si vedano le mie considerazioni in FRANCO GALLO, *Lavoro-mestiere. Appunti di riflessione critica*, in GRUPPO ANTROPOLOGICO CREMASCO, *Mester Cremasch*, Crema, Leva Artigrafiche, 1994, pp. 213-221, soprattutto pp. 219-221.