

Ignazio Romeo

## Theatrum Mundi

Appunti per la rivisitazione di un topos drammaturgico

“L’imitare è [...] uno dei caratteri onde l’uomo si differenzia dagli altri esseri viventi in quanto egli è di tutti gli esseri viventi il più inclinato alla imitazione”  
 “dei prodotti dell’imitazione si rallegrano tutti”  
 (Aristotele, *Poetica*, 4.5)

“Totus mundus agit histrionem”  
 (Motto del Globe Theatre, 1599, ripreso dal *Policraticus* di Giovanni di Salisbury)

“- Ebbene la stessa cosa – disse don Chisciotte – accade nella commedia e nelle relazioni di questo mondo, dove gli uni fanno gli imperatori, gli altri i pontefici, insomma, tutti i personaggi che possono introdursi in una commedia; ma arrivati alla fine, che è quando la vita termina, a tutti quanti la morte toglie di dosso i panni che li differenziavano, e restano uguali nella tomba.

- Bel paragone – disse Sancio -, anche se non è tanto originale che io non l’abbia sentito molte e svariate volte [...]”  
 (Miguel de Cervantes, *Don Chisciotte*, 2.12)

1.

In poche, magistrali pagine di *Letteratura europea e Medio Evo latino*, Ernst Robert Curtius ricostruisce la genealogia millenaria della metafora del *theatrum mundi*, che conobbe una particolare fortuna sulle scene europee fra '500 e '600 e, successivamente e con diverso significato, a partire dal Romanticismo, nel XIX e XX secolo.

Per trovare le origini di questa “concezione [Weltanschauung] secondo cui tutto ciò che avviene nel mondo è uno spettacolo passeggero e di conseguenza ciascun essere umano è chiamato a recitare il ruolo che il Fato (nel mondo antico) o Dio (nel teatro cristiano) gli ha assegnato, fino a che la morte non glielo toglie” (così il *Theaterlexikon* curato da Brauneck e Schneilin), Curtius risale al Platone delle *Leggi* e del *Filebo*.

In *Leggi*, (I, 644d) si trova: “Dobbiamo pensare che ciascuno di noi, esseri viventi, è come una macchina prodigiosa realizzata dagli dèi, vuoi per loro divertimento, vuoi per uno scopo serio; questo non lo sappiamo.” E, più oltre nella stessa opera (VII, 803c): “l’uomo, come dicevamo prima, è soltanto un giocattolo fabbricato dagli dèi, ed in effetti questa è la sua parte migliore.”

Nel *Filebo* (50 B) Platone parla della “«commedia e tragedia della vita»”.

Osserva quindi Curtius: “Questi pensieri profondi, che in Platone hanno la freschezza della prima creazione, contengono già, *in nuce*, l’idea del mondo come teatro, in cui gli uomini, mossi da Dio, rappresentano la loro parte. Poi, nelle dissertazioni filosofico-popolari (*diatribè*) dei cinici il paragone fra l’uomo e l’attore diventa un *cliché* abituale.”

Urs von Balthazar, il teologo che ha dedicato un’intera sezione della sua *Teodrammatica* alla trattazione del tema del *theatrum mundi*, aggiunge fra le fonti antiche anche i testi degli stoici. E qui va subito rilevato che l’immagine giunge alla letteratura dalla filosofia, segnata sin dall’inizio da un carattere intellettuale e allegorico. Ciò forse contribuisce a spiegare perché uno dei più diffusi repertori delle immagini collettive, l’eccellente *Libro dei simboli*, curato dall’Archive for Research in Archetypal Symbolism, non indicizzi immagini a contenuto teatrale.

Tornando alla filosofia antica, va rilevato che il riferimento ai cinici è di particolare interesse. Sul tema, Curtius cita l’opera di Rudolf Helm *Lucian und Menipp* del 1906, che dedica alcune pagine al paragone fra vita e ruoli teatrali nelle opere di Luciano di Samosata. Questa ricorrenza mette in risalto le possibilità satiriche e demistificatorie dell’immagine del *theatrum mundi* (cui si devono parte delle sue fortune successive, per esempio in Erasmo), là dove essa mostra il potere e la gloria come abiti provvisori, che creano fra gli uomini differenze solo apparenti, che la morte appiana senza scampo. Ciò ricorda anche

la vicinanza del motivo del *theatrum mundi* con quello del *Totentanz*, della danza macabra, di cui Luciano, nei celebri *Dialoghi dei morti*, ha sfruttato a fondo le risorse, contrapponendo la fama e il prestigio sulla terra alla condizione egualitaria nell'al di là. Ma la metafora teatrale giunge a Shakespeare e a Calderón de la Barca, che l'hanno resa paradigmatica per la *koiné* della cultura europea moderna, non tanto dalle fonti filosofiche antiche, quanto piuttosto attraverso l'apologetica e la trattatistica cristiana.

Tralasciando molti dei riferimenti addotti da Curtius (cui andrebbero aggiunti quelli proposti, sulla sua scia, da Urs von Balthazar), le due fonti più rilevanti risultano il discorso LXIV di Giovanni Crisostomo e, soprattutto, il *Policraticus* di Giovanni di Salisbury, da cui è tratto anche, con un leggero spostamento lessicale (con un *exerceat* che diventa *agit*), il motto del Globe Theatre di Shakespeare.

Introducendo il suo esame dell'opera del segretario di Thomas Becket e vescovo di Chartres, Curtius osserva che nell'alto Medioevo il paragone fra la vita e il teatro era ancora raro.

“Poi, invece, nel XII secolo, è reso di nuovo efficace e vivo da uno dei più insigni pensatori del tempo, Giovanni di Salisbury: nel suo capolavoro, il *Policraticus*, apparso nel 1159 (ed. Webb, I 190) egli cita da Petronio (§ 80)

*Grex agit in scaena mimum: pater ille vocatur,  
 filius hic, nomen divitis ille tenet.  
 Mox ubi ridendas inclusit pagina partes,  
 vera redit facies, adsimulata perit.*

La compagnia dà un mimo; uno fa il padre  
 l'altro fa il figlio, il terzo il ricco.  
 Ma poi quando il copione sui comici ruoli si chiude,  
 il volto vero torna, il contraffatto muore.

Il testo dà un avvertimento pratico: «Impara, dall'esempio dell'attore, che il fasto esteriore è solo una vana apparenza e che, al termine della commedia, ognuno riprende di nuovo il suo vero aspetto». Ma l'umanista e filosofo medievale Giovanni cosa fa di questi versi? Si affretta a farli seguire da un capitolo che chiama *De mundana comedia vel tragedia*. Allora il vecchio paragone istrionico, già vieto, si trasforma nell'ossatura concettuale di una generale critica dei tempi. L'autore seguita: Giobbe definì la vita una *militia*; se avesse visto la situazione presente, avrebbe detto: *comedia est vita hominis super terram* [è una commedia la vita dell'uomo sulla terra]; ciascuno infatti trascura il proprio ruolo e ne rappresenta uno a lui estraneo. Qui Giovanni non vuole stabilire se la vita debba essere chiamata commedia o tragedia, purché solo si convenga con lui *quod fere totus mundus iuxta Petronium exerceat histrionem* [che secondo Petronio quasi tutti al mondo fanno gli attori]. Il palcoscenico di questa immensa tragedia o commedia è il globo terrestre. Nel capitolo successivo si inneggia agli eroi di tutte le virtù, che con Dio e con gli angeli, dai cieli eterni, guardano in basso, verso il tragicomico affannarsi che agita il palcoscenico terrestre. Giovanni, in due interi capitoli, ha infuso spirito nuovo nella vecchia metafora, arricchendola di particolari; i singoli elementi più significativi - contemplati, fino allora, solo separatamente - sono stati riuniti in una visione d'insieme. Il brano moralizzante, di tenore popolare, tratto da Petronio, gli offre lo spunto. Poi la visuale incomincia ad ampliarsi coi riferimenti alla parola di Giobbe. La prospettiva allora si approfondisce e conduce alla domanda centrale: tragedia o commedia? Si allarga poi di nuovo, estendendo la scena a tutto l'orbe terrestre. Infine c'è un altro ampliamento, l'ultimo: dalla terra si passa al cielo, dove risiedono gli spettatori del dramma terreno, Dio e gli eroi della virtù. La *scena vitae* è così divenuta *theatrum mundi*. L'idea che Dio riunisca intorno a sé gli eroi della virtù si può far risalire al *Somnium Scipionis* di Cicerone, opera alla quale si richiama anche qualche altro passo del nono capitolo di Giovanni, sebbene manchi in essa l'immagine del mondo come teatro. [...].

In tutto il Medio Evo, il *Policraticus* fu largamente conosciuto, come ci risulta dai cataloghi delle biblioteche. Ma sappiamo che fu molto letto anche in tempi successivi: conosciamo edizioni del 1476, del 1513 (una a Parigi e una a Lione), del 1595, 1622, 1639, 1664, 1677. Se la metafora del *theatrum mundi* ritorna in auge nei secoli XVI e XVII, probabilmente ciò è dovuto in buona parte al favore di cui godeva il *Policraticus*" (p. 159).

2.

Prima di procedere trattando dei testi teatrali in cui il *topos* si afferma, è forse opportuno soffermarsi su alcuni caratteri generali dell'immagine.

Col *theatrum mundi* si rappresenta la fragilità e l'inconsistenza della vita umana: essa è appena più solida e duratura di una rappresentazione scenica. La cosa imitata, la vita, non ha uno statuto ontologico molto diverso dalla cosa che la imita, il teatro. Ma perché questo paragone abbia forza, occorre un terzo elemento, che faccia da unità di misura: una forma di vita perenne e indistruttibile; quale, per i greci e i latini, l'esistenza degli dei e, per i cristiani, la vita eterna che segue alla morte.

Naturalmente, perché la metafora abbia corso, è necessario anche che vi sia l'abitudine agli spettacoli teatrali, cioè alla mimesi "realistica" dell'esistenza umana. Da questo punto di vista appare logico che la vecchia immagine abbia trovato nuovo vigore in un luogo e in un'epoca (l'Europa del secondo '500 e del '600) in cui la vita collettiva ha attribuito alla rappresentazione scenica un ruolo centrale.

La caducità umana non è tuttavia l'unico aspetto della *debolezza di fondamento*, che fa somigliare la vita al teatro. La metafora contiene anche l'idea che esista una certa distanza tra ciò che si potrebbe chiamare il nucleo assoluto della persona, e la persona contingente. O, con altre parole: vi è un qualcosa, in ciascun essere umano, che non si può ridurre al posto che egli occupa nella gerarchia sociale o al potere personale di cui può disporre.

A un certo punto della propria storica evoluzione intellettuale, l'uomo si è trovato in grado di prendere idealmente le distanze da ciò che è; di protestare la propria differenza rispetto alle condizioni nelle quali è chiamato a trascorrere la vita sulla terra. Come sappiamo, questo è stato un esercizio apprezzato da molta della filosofia post-socratica.

Un'ulteriore condizione, implicata dalla metafora, è che la vita – della quale si indica la natura teatrale – sia *vista*, sia cioè l'oggetto di una visione. Tale visione riguarda in primo luogo gli altri, che noi osserviamo in un modo simile a quello con cui assistiamo a uno spettacolo.

Perché l'uomo percepisca anche se stesso come recitante, dev'essere in condizione di vedere sé come se vedesse un altro; ciò si dà a un forte grado o di autocoscienza, o di alienazione da sé.

Ancora, va osservato che tanto l'immagine della caducità della vita quanto quella dell'estraniarsi della vita in cosa, è più facile da cogliere quando la vita stessa finisce, col passaggio alla morte. È infatti necessario – come nel caso della rappresentazione scenica – poter abbracciare l'esistenza umana come un tutto concluso: la vita appare più chiaramente come teatro allorché ha acquisito la forma di una parabola drammatica, che inizia, termina e lascia scorgere un disegno.

Ciò non avviene unicamente con la morte, ma anche in tutti quei casi in cui l'esistenza si mostra come cosa nota, ripetuta, meccanica. Una delle facce del *theatrum mundi* è lo svelamento del lato automatico e marionettistico del vivere. Il tedio e l'intelligenza generano questo genere di immagini quasi da sé. Non a caso, sono fantasie che, in letteratura, sorgono nella mente di personaggi malinconici.

Ma vi è un ulteriore aspetto dell'immagine del mondo come teatro. Come insegnano Platone e Giovanni di Salisbury, essa è un modo per descrivere una prerogativa della divinità.

Quando siede a teatro come spettatore, l'uomo sperimenta una ampiezza di sguardo e una libertà rispetto alle condizioni materiali della vita – patite invece dal personaggio che agisce sulla scena – quali nell'esistenza concreta non gli è concesso quasi mai di conoscere. Se all'uomo è dato di esercitare questo potere della visione solo sul simulacro della vita, il Dio invece può esercitarlo sulla vita stessa.

Per rappresentare questa condizione, l'uomo ha immaginato il Dio che si eleva e osserva dall'alto – conferendo l'altezza e la distanza una possibilità di sguardo profonda ed estesa. Va ricordato, in proposito, che il tema dell'"isomorfismo dell'occhio, della visione, e della trascendenza divina" costituisce l'oggetto di alcune illuminanti pagine di *Le strutture antropologiche dell'immaginario* di Gilbert Durand.

È forse anche in relazione a questo motivo presente nell'immaginario collettivo – così chi scrive è tentato di pensare – che Dante chiamò *Commedia* il suo poema. Non solo perché, come la commedia aristotelica, ha inizio in condizioni difficili e oscure e termina in condizioni gioiose; ma perché riproduce la visione teatrale delle vite umane quale può averla Dio: completa, panoramica, conclusa. Il teatro della vita nel giudizio di Dio.

3.

Sebbene sia *the melancholy Jaques*, Jacques il melanconico, nel suo celeberrimo discorso nella settima scena del secondo atto di *As you like it* (*Come vi piace*), ad articolare compiutamente l'allegoria del mondo come teatro, il primo a utilizzare l'immagine, in questa commedia shakespeariana, è il duca spodestato, di cui Jaques è il beniamino:

*Thou seest we are not all alone unhappy.  
 This wide and universal theater  
 Presents more woeful pageants than the scene  
 Wherein we play in.*

Vedi, non siamo i soli ad essere infelici.  
 Questo teatro vasto e universale  
 Presenta un mistero ben più triste della scena  
 Che stiamo recitando noi. (p. 520-521)

(Osserviamo, incidentalmente, che questa è l'unica ricorrenza della parola "teatro" - *theater/theatre* - nel testo. *Stage* si incontra invece solo nella replica di Jaques. Verifiche un tempo faticosissime, oggi rese agevoli dalla disponibilità delle opere in formato elettronico).

E già nella battuta del *Duke senior* diviene chiaro come occorra trovarsi un poco fuori dal teatro del mondo, per vedere il mondo come teatro.

Il famoso paragone si dispiega poi pienamente nella replica che gli dà Jaques, col discorso sulle sette età dell'uomo:

*All the world's a stage,  
 And all the men and women merely players.  
 They have their exits and their entrances,  
 And one man in his time plays many parts,  
 His acts being seven ages. At first the infant  
 [...] last Scene of all,  
 That ends this strange eventful history,  
 Is second childishness and mere oblivion,  
 Sans teeth, sans eyes, sans taste, sans everything.*

Il mondo è tutto  
 un palcoscenico, e uomini e donne, tutti, sono attori;  
 hanno proprie uscite e proprie entrate; nella vita  
 un uomo interpreta più parti, ché gli atti  
 sono le sette età. Primo, il bambino [...]  
 l'ultima scena, infine,  
 a conclusione di questa varia strana storia,  
 è una seconda infanzia, puro oblio,  
 senza denti, occhi, gusto, senza niente. (p. 520-523)

Questa tirata è in linea con quanto già sappiamo di Jaques, un personaggio che, sintomaticamente, Shakespeare ha cura di far descrivere agli altri ben prima che compaia nel dramma di persona. Nella prima scena del secondo atto, il vecchio Duca domanda di lui. Un nobiluomo riferisce di averlo visto nel bosco, vicino a un cervo ferito a morte dai cacciatori.

Allora il Duca chiede:

*"But what said Jaques?  
 Did he not moralize this spectacle?"*

E che diceva Jacques?

Non traeva una morale da quello spettacolo? (p. 488-489)

E sin da subito la nostra attenzione è richiamata dal fatto che *melancholy* e *moralization* in Jaques vanno a braccetto. Le sue parole, quelle in cui si esprime in modo più dichiarato l'immagine del mondo come teatro, disegnano una specie di moralità medievale, o di *danse macabre*, in accordo con ciò che il Duca ha detto di lui, e cioè che tende a moralizzare. Nel puntuale, e un po' pedante sviluppo della sua argomentazione, non vi è nulla del fulmineo processo di associazione che porta Macbeth, appena ha appreso la morte della moglie, a mormorare "Life's but a walking shadow, a poor player / That struts and frets his hour upon the stage / And then is heard no more" ("La vita non è che un'ombra in cammino; un pietoso guitto che sulla scena si pavoneggia e si sbraccia quell'ora, e dopo non se ne parla più").

A differenza anche di Amleto, a cui viene di tanto in tanto accostato, Jaques non può essere considerato un personaggio pienamente moderno. È impregnato di uno stile e di una retorica che appartengono ancora al Medioevo, è lui stesso una figura da *morality play*; lo è in quanto, consapevolmente, posa. Come lì vi erano i *vizi* e le *virtù*, così Jaques ha scelto per sé il ruolo allegorico di *melancholy*.

(Va da sé che la ricchezza linguistica e di invenzione della sua tirata, e in particolare della chiusa "That ends this strange eventful history, / Is second childishness and mere oblivion, / Sans teeth, sans eyes, sans taste, sans everything" la si cercherebbe invano in qualunque testo medievale).

Il mettersi a distanza dal teatro, il non prendere cioè parte attiva alla recita che anima gli altri (di cui i principali moventi sono, in *As you like it*, l'eros e l'ambizione), si concretizza solo nel finale, in cui Jaques, fedele a se stesso, rifiuta di prender parte alla festa che chiude la commedia e annuncia l'intenzione di ritirarsi in un monastero, ma le sue premesse si erano annunciate assai per tempo.

Già nella seconda scena del terzo atto, egli proponeva a Orlando, in un momento in cui questi era preso dallo sconforto:

"Will you sit down with me? And we two will rail against our mistress the world and all our misery."

"Volete sedervi vicino a me e inveire insieme contro il mondo – puttana amante – e le nostre miserie?" (p. 544-545)

Jaques è fermo. È fuori dal movimento di cui vive questa, e qualsiasi altra, *pièce* di Shakespeare. Finché i personaggi si trovano nella condizione sospesa ed estraniata della foresta di Arden, il suo trasognato filosofare risulta al suo posto. Non appena il naturale movimento del mondo li spinge altrove, egli se ne ritrae. Va a recludersi. La fantasia di reclusione è evidentemente fra le prime che si presentano allo spirito del melanconico. Come dice Amleto (*Hamlet*, II.2): "O God, I could be bounded in a nutshell and count myself a king of infinite space" ("O Dio! Io potrei essere confinato in un guscio di noce e credermi re di uno spazio infinito").

Prima di lasciare *As you like it*, non si può fare a meno di notare che, con intenzione o no, Shakespeare fa di Jaques anche un acuto teorico della letteratura satirica. La sua *moralization*, che susciterà una ridda di pensieri sottili in vari punti del testo, prende le mosse dall'incontro, nel bosco, col *fool* Touchstone/Paragone.

Di Touchstone, per esempio, Jaques dice

*And in his brain,*

*Which is as dry as the remainder biscuit*

*After a voyage, he hath strange places crammed*

*With observation, the which he vents*

*In mangled forms.*

nel cervello, secco più di una galletta  
 alla fine d'un viaggio, ha strani ripostigli  
 zeppi d'osservazioni, che squinternano



tutte a pezzi e bocconi. (p. 514-515)

E in effetti i paradossi della satira sorgono da “strani ripostigli” della mente, e sono contrari a ogni spirito di sistema, venendo fuori semmai “a pezzi e bocconi”.

E poco oltre, nella stessa scena, Jaques osserva:

*[...] The wise man's folly is anatomized  
 Even by the squand'ring glances of the fool.  
 Invest me in my motley. Give me leave  
 To speak my mind, and I will through and through  
 Cleanse the foul body of th' infected world,  
 If they will patiently receive my medicine.*

[...] la pazzia del saggio è messa a nudo dalle stoccate che il matto tira alla cieca. Da voi l'investitura perché indossi il mio abito variopinto e perché possa parlare di cuore, e pulire e nettare il corpo immondo di questo mondo infetto; sempre che la gente voglia accettare la mia medicina.

Nettare con le parole il corpo infetto del mondo: come si potrebbe definire meglio l'ambizione dello scrittore satirico?

4.

Il posto d'onore, fra le rappresentazioni del *theatrum mundi*, lo occupa, va da sé, Calderón de la Barca: non solo per averne messo in scena in modo compiuto l'allegoria nel suo auto sacramental *El gran teatro del mundo*, ma perché questo tema (la vita come teatro effimero) appare come uno dei perni della sua opera, a cominciare dal capolavoro *La vida es sueño*. (“¿Qué es la vida? Una ilusión, / una sombra, una ficción”, p. 140).

Calderón è un ortodosso, ed anche un maestro nella costruzione e nelle proporzioni, nelle simmetrie e nei bilanciamenti (“«Nel teatro di Calderón, - ha detto Goethe, - lei troverà la medesima perfezione. Le sue opere rispondono in tutto e per tutto alle esigenze della scena, non c'è in esse alcun passaggio che non sia stato calcolato in vista dell'effetto voluto. Di tutti i geni, Calderón è anche il più intelligente»”). Non stupisce perciò che la sua architettura abbia un carattere centrale e definitivo. Definitivo ma, com'è del barocco, effimero.

Calderón, affascinato dal tema della ambivalenza tra solennità e pompa del potere, e sua transitorietà, crea un singolare equilibrio anche fra realtà rappresentata e rappresentazione. Nulla ha vita più breve di un allestimento teatrale; e nulla è più inconsistente delle parole. Meravigliosa è così nel poeta spagnolo la combinazione fra lo splendore altisonante dei versi, e la coscienza che essi svaniscono non appena si è finito di pronunciarli, come fuochi artificiali che illuminano per un breve tempo lo sfondo oscuro della notte.

*El gran teatro del mundo* è una metafora spiegata e applicata: la vita è come una recita, gli uomini sono come gli attori, la ricompensa nell'aldilà è come l'applauso o il salario accordati agli interpreti in base alla qualità della loro *performance*.

Questo teatro ha uno spettatore divino in alto e molti spettatori umani in basso. Ma mentre per Dio la recita si risolve in un giudizio, che decide della collocazione metafisica delle anime, dalla loro posizione gli uomini possono vedere lo spettacolo, ma non conoscerne l'esito finale, e dunque in ultima analisi il senso. La coscienza che la vita si riduca a una recita procura un brivido metafisico, apre una sorta di scissione ontologica nelle coscienze; ma nello stesso tempo rassicura, perché inquadra quel brivido in

un ordine che si vuole saldo. Come ne *La vida es sueño*, Calderón spalanca abissi e nello stesso tempo costruisce ponti per attraversarli in sicurezza.

Ma l'Auto *El gran teatro del mundo* contiene a suo modo anche una piccola favilla prometeica; perché pone gli spettatori nella stessa posizione di Dio, li fa viaggiare avanti e indietro da quella che è la condizione propriamente divina: *un teatro che rappresenta il teatro; un pubblico che rappresenta lo Spettatore*. In questa *mise en abîme*, l'elemento povero (ancorché rivestito di ricchi panni presi a prestito) è il più indispensabile per intendere – in quel rapporto da microcosmo a macrocosmo, cui Calderón fa continuo riferimento – la straordinaria macchina della creazione (“*Hermosa compostura / de esa varia inferior arquitectura*”, “*Edificio leggiadro / dell’inferiore, varia architettura*” come la chiama El Autor, Dio stesso – p. 4-5).

In quanto si tratta di una *fiesta* (così viene definita nel testo la rappresentazione che El Mundo allestisce per El Autor), nel *Gran teatro del mundo* si manifesta anche il piacere primario dello spettacolo, lo sguardo incantato dinanzi alla creazione in quanto tale, buona o cattiva che si riveli alla prova.

Nel finale di *El gran teatro del mundo*, prima di comparire dinanzi all’Autor per l’ultimo giudizio, i personaggi del Rey, della Discreción, della Hermosura, del Rico, del Labrador, del Pobre e del Niño debbono restituire al Mundo gli abiti, che sono stati prestati loro per la rappresentazione. E qui si realizza una volta di più l’elemento da *danse macabre* proprio del tema del *theatrum mundi*: la spoliazione di tutto al momento della morte. Tuttavia nell’opera di Calderón si assiste non soltanto alla svestizione delle figure che hanno recitato il dramma della vita umana, ma anche, alla loro vestizione prima che inizi lo spettacolo. Fa capolino, insomma, come personaggio, il nudo uomo; uguale a tutti gli altri non solo nella morte, ma prima che inizi la vita; quella creatura per cui è lecito porsi la domanda (che il drammaturgo spagnolo naturalmente in parte elude) sul perché a lei tocchi una sorte, e a un altro un’altra, assai migliore o assai peggiore.

E qui, nel lettore attuale, si affaccia la tentazione di accostare quest’uomo nudo al gran personaggio rivoluzionario del XVII secolo, quello che fece *tabula rasa* di ogni vincolo tradizionale, e col suo *cogito* immaginò di rinascere nuovo e libero alla luce della ragione.

Vestizione e svestizione occupano infatti un posto di grande rilievo anche ne *La vida es sueño*. Sigismondo prigioniero nella torre è coperto di pelli; è l’*uomo selvatico*, l’essere pericoloso e *altro* non domato dalla cultura e dalla civiltà. Trasportato dormiente a corte, viene rivestito di panni regali, ma – a sottolineare il suo adattamento ancora parziale - compare in scena mentre ancora i cortigiani lo stanno abbigliando. Riportato nella torre, verrà nuovamente vestito di pelli, e sarà in quest’abito che muoverà alla conquista del regno:

*Segismundo, vestido de pieles; soldados, marchando; Clarín. Tocaan cajas*

SEGISMUNDO

*Si este día me viera*

*Roma en los triunfos de su edad primera,*

*¡oh, cuánto se alegrara,*

*viendo lograr una ocasión tan rara*

*de tener una fiera*

*que sus grandes ejércitos rigiera*

*Sigismondo, vestito di pelli; soldati in marcia; Clarino. Rullano i tamburi*

SIGISMONDO

Se oggi mi fosse dato

di apparire alla Roma del passato,

come sarebbe fiera

vedendo la speranza farsi vera

di avere ormai una belva

che i suoi infiniti eserciti sorregga (p. 174-175).

L'uomo vissuto in selvaggia solitudine è una belva. Ma è anche un *homo novus*, una figura senza pari che sorge come un nuovo sole all'orizzonte del mondo:

SEGISMUNDO (*entre sueños*)

*Salga a la anchurosa plaza  
 del gran teatro del mundo  
 este valor sin segundo*

SIGISMONDO (*sognando*)

Scenda sulla vasta piazza  
 del gran teatro del mondo,  
 questo ardire senza fondo (p. 136-137).

5.

La visione dell'esistenza da un punto di vista superiore, tipica del topos del *theatrum mundi*, si incontra anche all'inizio del *Faust* di Goethe, nella scena del "Prologo in cielo", con la scommessa fra Dio e Mefistofele (ripresa dal libro di Giobbe) sulla salvezza o dannazione di Faust. Qui il Signore, rivolgendosi alle schiere dei suoi angeli, dice:

*Doch ihr, die echte Göttersöhne,  
 Erfreut euch der lebendig reichen Schöne!  
 Das Werdende, das ewig wirkt und lebt,  
 Umfass' euch mit der Liebe holden Schranken,  
 Und was in schwankender Erscheinung schwebt,  
 Befestiget mit dauernden Gedanken.* (p. 18-19)

Ma, voi, puri e veri figli di Dio, gioite della bellezza vivente ed infinita! Ciò che diviene e che eterno agisce e vive, vi accolga nei dolci vincoli dell'amore. E fermate in durevoli forme ciò che ondeggia in apparenze imprecise. (p. 19)

Nel "fermare in durevoli forme ciò che ondeggia in apparenze imprecise" non siamo lontani dalla posizione dello sguardo di Dio e delle schiere celesti del testo medievale di Giovanni di Salisburgo.

In questa scena famosa, la vicenda di Faust – analogamente a quelle dei personaggi di Calderón del *Gran teatro del mundo* - viene trattata come un *exemplum*, una sorta di caso di studio. Il tema è quello posto da Dio stesso, dello *streben*: "Es irrt der Mensch, solang' er strebt" (p. 18 – "l'uomo è soggetto ad errare sin tanto che lotta ed anela", p. 17). All'inizio della "prima parte della tragedia", gli spettatori sovrumani prendono idealmente posto, nel loro alto teatro, per vedere se, immerso nel fluire della vita, condotto dal suo *streben*, il personaggio esemplare finirà per salvarsi o per dannarsi.

Se la grandiosità della prospettiva ultraterrena, e se il mondo inteso come luogo della prova, avvicinano Goethe all'autore spagnolo (nulla del genere sarebbe invece mai venuto in mente al drammaturgo Shakespeare), tutto il resto però lo allontana.

Innanzitutto, mentre Calderón mette in scena personaggi tipici e anonimi - ruoli, più che persone -, la prova che sta al centro del poema drammatico di Goethe è concepita per un solo e singolarissimo individuo, quel Faust che vale come campione di un'intera epoca.

Ma ancora più sintomatica è la collocazione della scena in cielo nel gioco di scatole cinesi che fa da *incipit* al *Faust*. Il "Prolog im Himmel" è preceduto infatti da un "Vorspiel auf dem Theater": la realtà metafisica è proposta dunque solo come una sorta di ipotesi teatrale: l'artificio di un'immaginazione che ama le mascherate o una baracconata a beneficio di un pubblico di bocca buona. Non casualmente, il "Prologo sul teatro" si conclude con queste parole del Direttore:

*Ihr wißt, auf unsern deutschen Bühnen  
 Probiert ein jener, was er mag;*



*Drum schonet mir an diesem Tag  
 Prospekte nicht und nicht Maschinen.  
 Gebraucht das groß' und Kleine Himmelslicht,  
 Die Sterne dürft' ihr verschwenden;  
 An wasser, Feuer, Felsenwänden  
 An Tier und Vögeln fehlt es nicht.  
 So schreitet in dem engen Bretterhaus  
 Den ganzen Kreis der Schöpfung aus  
 Und wandelt mit bedächt'ger Schnelle  
 Vom Himmel durch die Welt zur Hölle. (p. 15)*

Voi lo sapete, del resto, sulle nostre scene tedesche ognuno prova quello che gli pare. Non risparmiatemi pertanto, in questo giorno, né scenari né macchinari! Adoperate la piccola e la grande luce del cielo e fate largo uso di stelle: acqua, fuoco, pareti di roccia, bestie ed uccelli abbondano. In questo piccolo teatro di tavole percorrete l'intero cerchio della creazione e muovetevi, con cauta rapidità, dal cielo, attraverso la terra, giù sino all'inferno. (p. 13)

Mentre in Calderón l'effettiva finzione teatrale a cui assistono gli spettatori è data per sottintesa, e lo spettacolo del mondo è chiamato sulla scena dal potere di Dio, qui al contrario è la scena divina a essere evocata dalla povera scena di un qualunque teatro terreno. Così, ironicamente, il *Faust* si presenta allo stesso tempo come un'opera della massima serietà e come una messinscena d'occasione.

Ma la scatola più grande, quella che precede e racchiude tutte le altre, è il discorso che il poeta fa con se stesso, la "Zueignung" ("Dedica") con cui il poema ha inizio. Qui i personaggi, prima di prender corpo nel dramma che seguirà, sono ancora delle larve nella mente dell'autore, memorie di un'opera iniziata e rimasta incompiuta:

*Ihr naht euch wieder, schwankende Gestalten,  
 Die früh sich einst dem trüben Blick gezeigt.  
 Versuch' ich wohl, euch diesmal festzubalten? (p. 9)*

Ondeggianti figure, che, un giorno, appariste al mio sguardo turbato, vi avvicinate nuovamente. Tenterò, forse, questa volta, di trattenervi? (p. 3).

La prima e fondamentale scena di questo *teatro del mondo* romantico, abita nella mente dello scrittore. E non è quindi solo la forza delle immagini finite a contare, ma la relazione varia e mobile, e a suo modo interminata e interminabile, che le immagini stabiliscono col poeta che le porta al mondo. Accanto all'opera in quanto manufatto artistico compiuto, assume importanza il racconto del processo attraverso cui l'opera si fa, e soprattutto la presenza della persona, unica e singolarissima per lo meno quanto il suo protagonista, nella quale e per mezzo della quale l'opera *avviene* temporaneamente al mondo.

6.

L'immagine di Platone da cui muove la genealogia di Curtius, l'uomo come marionetta o come trastullo nelle mani degli dei, ricorre, con un senso di tragico smarrimento, nell'opera di Georg Büchner. Si legge per esempio in *Dantons Tod* (*La morte di Danton*), un dramma del 1835:

DANTON. [...] *Puppen sind wir von unbekanntem Gewalten am Draht gezogen; nichts, nichts wir selbst! Die Schwerter, mit denen Geister kämpfen, man sieht nur die Hände nicht, wie im Märchen. (II.5)*

DANTON. [...] Marionette siamo noi, tirate al filo da potenze sconosciute; da soli non siamo nulla, nulla! Siamo spade in pugno a fantasmi che combattono... ma le mani non si vedono, come nelle fiabe.

L'immagine dell'uomo/marionetta era familiare ai romantici: basti accennare qui allo scritto di Heinrich von Kleist *Über das Marionettentheater* (*Sul teatro di marionette*) o a tanti racconti di E.T.A. Hoffmann. Con sottigliezza, von Balthazar vede in questa presenza una sorta di rovescio inquietante dell'assolutizzazione romantica dell'io:

“A partire da un Assoluto non-reale (così essi [cioè i romantici] pensarono) tutto il mondo fenomenicamente reale dovrà apparire come un puro *gioco di spiriti* spettralmente macabro; sul fondo di ogni io sembra stia in agguato la follia. L'entusiastico panteismo di Herder e del giovane Goethe era in ogni momento pronto a rovesciarsi in un ateismo che oscurava ogni cosa. Perciò, nell'epoca che va dallo Sturm und Drang al Biedermeier, le immagini barocche del teatro del mondo, specie nella variante del teatro delle marionette, sono quasi onnipresenti.” (p. 169-170)

E tuttavia in Büchner l'apparire della marionetta va oltre il *topos* letterario e oltre la posa romantica, almeno in passi come quello che segue, tratto da una lettera alla fidanzata del marzo 1834. Si ricordi che a questa data Büchner ha poco più di vent'anni (morirà, troppo presto, nel 1837) e non ha ancora prodotto nessuna opera letteraria:

*Der erste helle Augenblick seit acht Tagen. Unaufhörliches Kopfweh und Fieber, die Nacht kaum einige Stunden dürftiger Ruhe. [...] Die Frühlingsluft löste mich aus meinem Starrkrampf. Ich erschrak vor mir selbst. Das Gefühl des Gestorbenseins war immer über mir. Alle Menschen machten mir das hippokratische Gesicht, die Augen verglast, die Wangen wie von Wachs, und wenn dann die ganze Maschinerie zu leiern anfing, die Gelenke zuckten, die Stimme herausknarrte und ich das ewige Orgellied herumtrillern hörte und die Wälzchen und Stifftchen in Orgelkasten hüpfen und drehen sah, - ich verfluchte das Konzert, den Kasten, die Melodie und - ach, wir armen schreienden Musikanten, das Stöhnen auf unsrer Folter, wäre es nur da, damit es durch die Wolkenritzen dringend und weiter, weiter klingend, wie ein melodischer Hauch in himmlischen Ohren stirbt? [...] Meine geistige Kräfte sind gänzlich zerrüttet. Arbeiten ist mir unmöglich, ein dumpfes Brüten hat sich meiner bemeistert, in dem mir kaum ein Gedanke noch hell wird. Alles verzehrt sich in mir selbst; hätte ich einen Weg für mein Inneres, aber ich habe keinen Schrei für den Schmerz, kein Jauchzen für die Freude, keine Harmonie für die Seligkeit. Dies Stummsein ist meine Verdammnis. Ich habe dir's schon tausendmal gesagt: Lies meine Briefe nicht, - kalte, träge Worte! Könnte ich nur über dich einen vollen Ton ausgießen; - so schleppe ich dich in meine wüsten Irrgänge.*

Il primo momento di lucidità da otto giorni. Incessante mal di testa e febbre, la notte a malapena alcune ore di riposo insufficiente. [...] L'aria della primavera mi ha sciolto dalla mia catalessi. Ho avuto spavento di me stesso. Mi aveva pervaso la sensazione d'esser morto. Tutta la gente mi faceva la faccia ippocratica, con gli occhi vitrei, le guance come di cera, e quando poi tutto il macchinario cominciò a strimpellare, le membra ebbero un fremito, la voce uscì gracchiando ed io udii trillare tutto intorno l'eterna canzone dell'organetto e vidi saltellare e girarsi i perni e le rotelline dello strumento... allora maledissi il concerto, l'organetto, la melodia e... oh, noi poveri suonatori urlanti! il nostro genere sotto la tortura esisterebbe dunque solo perché, penetrando attraverso le fenditure delle nuvole e risuonando lontano, più lontano, possa poi svanire come un soffio melodioso in orecchie celesti? [...] Le mie forze spirituali sono completamente rovinate. Lavorare mi è impossibile; sono stato preso da un cupo almanaccare nel quale è difficile che mi si chiarisca un solo pensiero. Tutto si consuma entro di me; avessi una via per entrare in me stesso..., ma non ho un grido per il dolore, non ho giubilo per la gioia, non ho armonia per la beatitudine. Questo esser muto è la mia dannazione. Te l'ho già detto mille volte: non leggere le mie lettere, non sono che parole fredde, pigre! Se potessi effondere su di te una sola nota piena... così invece ti trascino nei miei desolati labirinti.

Qui l'accento personale, il *pathos* esistenziale sono indiscutibili. Büchner occupa, come ogni suo lettore sa, una posizione singolare. Cresciuto all'estremo confine del mondo romantico, sembra anticipare umori, tendenze, linguaggio che saranno del XX secolo (l'epoca che gli diede fama, dopo che l'Ottocento l'aveva per buona parte ignorato).

Senza volerci addentrare qui nella lunga analisi che il testo richiederebbe, osserviamo che l'immagine del se stesso automa si accompagna alla coscienza di una radicale scissione della persona: “hätte ich einen Weg für mein Inneres” (“avessi una via per entrare in me stesso”): come se “ich” e “mein Inneres”, io e il mio interno, fossero due realtà diverse, poste l'una di fronte all'altra, inconciliate, non comunicanti.

La strada che porta indietro, ai sogni dell'epoca goethiana, è quella della “Harmonie für die Seligkeit”, del “vollen Ton” (“armonia per la beatitudine”, “tono pieno”), che il futuro scrittore sente però

mancargli; la strada che porta avanti è quella – ormai senza più *pathos* - dei “wüsten Irrgänge” (“labirinti desolati”) della sensibilità novecentesca, dove la scissione dell’io da se stesso – come in Pirandello – è dato come un fatto già consumato, e il teatro nasce dall’ossessivo ragionare su questo squinternarsi della persona.

Nel breve intertempo che fu concesso a Büchner nacquero personaggi come *Lenz* e come *Woyzeck*, devastati da una follia che li estranea da se stessi, ma non fantocci, non automi, bensì testimoni, nella carne, di un dolore più forte di ogni *logos*.

7.

Ciò che alla lettura più colpisce un lettore del XXI secolo, nelle opere di ispirazione calderoniana di Hugo von Hofmannsthal (*Jedermann*, *Ognuno*, 1911; *Das Salzburger Große Welttheater*, *Il grande teatro del mondo di Salisburgo*, 1922), scritte per il Festival di Salisburgo (fondato nel 1920, inaugurato con *Jedermann*) e per la regia di Max Reinhardt, è il gusto e il piacere del teatro.

L’entusiasmo con cui critici come Ernst Curtius o Urs von Balthazar le hanno commentate, appare legato veramente a un’altra epoca: questi testi sembrano ormai reggersi meglio dal lato debole della straordinaria perizia della loro fattura, che da quello apparentemente più forte di una rinnovata visione cattolica del mondo – sebbene la religiosità che li informa appaia gentile e sincera.

È il teatro, e non un impossibile ritorno all’Impero o alla Controriforma, a rendere praticabile una nuova proposta delle vecchie allegorie: l’arte elegante e consumata dello scrittore, la coscienza stessa di rievocare un mondo sconfitto dalla storia, il lavorare su generi ormai tramontati. Il teatro – ci ricorda l’opera del poeta austriaco - ha il potere di riportare in vita esistenze che non sono più. Il suo gioco ha una forza, anche dove indebolita o soccombente, che attinge direttamente a questa proprietà originaria. Non esiste quasi parte, in teatro, per quanto logora o invecchiata, che un buon attore non possa fare nuovamente palpitare. Hofmannsthal ha saputo conseguire lo stesso risultato con la drammaturgia. È la forza rinnovatrice della memoria a tenere in piedi *Jedermann* e *Das Salzburger Große Welttheater*: la sottile padronanza con cui lo scrittore del 1900 fa di *Jedermann* un calco del vecchio *morality play* della fine del ‘400, rispettandolo quasi alla lettera e lasciando nello stesso tempo sentire che la propria sensibilità, e quella degli spettatori, è ormai un’altra. È l’abilità del *metteur en scène* che fa del *Größe Welttheater* un *dramma da fare*, con gli attori che si vestono, i servi di scena che si affannano, e i *ruoli* della vita che vengono distribuiti agli uomini/attori; dove i *Rollen*, i *ruoli* (*papeles*, li chiamava Calderón) sono, prima che mandati contenenti la volontà divina, alla lettera e visibilmente dei poveri rotoli in cui sono copiate le parti. E nell’uno e nell’altro caso è proprio attraverso la strutturale fragilità delle opere che si avverte un alito genuino della spiritualità a cui esse aspirano.

La riprova della fragilità del progetto di restaurazione la dà, *a contrario*, il terzo testo calderoniano di Hofmannsthal, *Der Turm*, *La Torre*, di cui vi sono due versioni, una del 1924 e una del 1926. *La torre* è un’opera drammaturgicamente assai più impegnativa delle altre due: non una variante neoteatrale di *La vida es sueño*, ma un testo nuovo, che prova a introdurre nel vecchio tema le rivoluzioni del XX secolo e che fa di Sigismondo una sorta di Idiota dostoevskiano, senza però riuscire a generare un dramma convincente. Delle tre opere, è quella che più avvicina Hofmannsthal all’espressionismo. Tratto sintomatico: questa *pièce* – in cerca di una sua credibile solidità - rinuncia proprio al carattere di sogno del modello calderoniano; cioè al gratuitamente favoloso, all’ipotetico, al non necessariamente credibile; al teatrale, in altre parole, a ciò che conferiva a *Jedermann* e a *Das Salzburger Große Welttheater* il loro fascino aggraziato.

8.

Il fantasma del *Welttheater* abita anche nei castelli, o nelle tane, in cui si rinchiudono i personaggi dello scrittore austriaco Thomas Bernhard. In uno dei suoi ultimi drammi, *Der Theatermacher* (*Il teatrante*, 1985) esso è esplicitamente evocato: il suo protagonista, l’attore-capocomico-drammaturgo dall’italiano cognome di Bruscon (“der große Bruscon”, “il grande Bruscon” come dice lui stesso di sé, p. 27) parla della propria opera come di “eine Art Welttheater” (p. 24 – “una specie di teatro universale”, p. 129).

Bruscon batte la provincia austriaca mettendo in scena, alla buona ventura, nelle locande o dove altrimenti capiti, la sua “Menschheitskomödie” (p. 15 - “commedia sull’umanità”, p. 122) *Das Rad der Geschichte* (*La ruota della storia*), che ha come personaggi (via via citati nella *pièce* di Bernhard, in relazione alle scene in cui dovrebbero intervenire nella *pièce* di Bruscon) Cesare, Nerone, Napoleone, Goethe, Kierkegaard, Einstein, Hitler, Stalin, Madame Curie, Churchill e sua moglie, Roosevelt. E mentre vengono nominate queste straordinarie figure di un dramma che il lettore o lo spettatore di *Der Theatermacher* non vedrà mai, ci si domanda come tutto ciò possa essere realizzato con una compagnia di soli quattro attori: Bruscon stesso, la moglie e i due figli, un maschio e una femmina.

Come nel caso di uno dei testi più noti di Bernhard, *La forza dell’abitudine* (1974), anche qui si gioca sulla grottesca distanza fra grandissime ambizioni artistiche e risibili condizioni materiali; e sulla ferrea monomania con cui un capofamiglia dittatoriale persegue il suo scopo spirituale, marciando dritto verso il fallimento e opprimendo spietatamente tutti i congiunti.

Ma se ne *La forza dell’abitudine* l’oggetto della mancata esecuzione era un capolavoro della musica classica, il quintetto *La trota* di Schubert, qui ciò che non si riesce a rappresentare (al culmine di una serie di difficoltà e impedimenti scoppia nel vicinato un incendio che impedisce lo spettacolo) è un dramma dalla qualità almeno dubbia. E tuttavia il salisburghese Bernhard, che una qualche familiarità col *Festspiel* e con le rappresentazioni di Hofmannsthal l’aveva, nello scherzo introduce una modica dose di verità. Vi è infatti, perduto in qualche angolo della sua immaginazione, un vero e proprio eden del teatro. E questo eden ha proprio alcuni dei caratteri del *Welttheater* di Bruscon: per esempio la capacità di offrire una visione panoramica e sintetica del mondo e della storia universale. Questo ipotetico teatro conferirebbe al singolo, supremo artista, un dominio della materia umana vasto e lungimirante come quello di un dio: la suprema elevazione che solo la riflessione filosofica e la virtù poetica, strettamente congiunte e al loro diapason, potrebbero regalare.

Ma la caratteristica di questa immagine, nel mondo di Bernhard, è di essere in fuga, non lo stabile fondamento che era in Calderón, o il miracolo di restaurazione culturale a cui ambiva Hofmannsthal. Il suo carattere furioso e fugace è ribadito da una analoga occorrenza, in uno dei *Dramolette* dedicati a Claus Peymann, il regista tedesco di quasi tutti i primi allestimenti di Bernhard, e co-artefice del suo successo sulle scene tedesche. In *Claus Peymann e Hermann Beil sulla Sulzviere* Peymann, formulando i suoi programmi quale direttore del Burgtheater di Vienna, esprime il proposito di mettere in scena tutti i drammi di Shakespeare in un’unica rappresentazione:

“Quel che più desidero è mettere in scena / tutti i drammi di Shakespeare contemporaneamente / e rappresentarli in un’unica serata / un’unica magnifica concentrazione di Shakespeare [...]” (p. 23 - “Am liebsten würde ich alle Shakespearestücke auf einmal inszenieren / und an einem einzigen Abend aufführen / eine einzige tolle Shakespearekonzentration”, p. 56).

Sembrirebbe di trovarsi nuovamente dalle parti della messa in ridicolo futurista del teatro (“Prostituire sistematicamente tutta l’arte classica sulla scena [...] Ridurre tutto Shakespeare ad un solo atto” si legge nel manifesto di Marinetti del 1913 *Il Teatro di Varietà*), ma non è così. Il Peymann un po’ folle di Bernhard anela forse sul serio a un dominio così perfetto dell’opera-mondo del drammaturgo inglese, da poterne esibire in una propria sintesi l’autentica quintessenza: il teatro del mondo del teatro del mondo. Ciò non è naturalmente realizzabile, anzi costituisce una sorta di delirio solipsistico, di cui Bernhard non manca di mostrare il *côté* umoristico; e tuttavia resta anche l’unico teatro di cui varrebbe la pena di occuparsi, se il teatro (o almeno il *teatro classico*) fosse ancora possibile.

9.

La vulgata, di ampia circolazione nel Novecento, che fa della vita come teatro una immagine della inautenticità dell’essere, ha avuto un’espressione eloquente anche nella serrata critica condotta da Guy Debord alla *Società dello spettacolo*:

“1. L’intera vita delle società, in cui dominano le moderne condizioni di produzione, si annuncia come un immenso accumulo di spettacoli. Tutto ciò che era direttamente vissuto si è allontanato in una rappresentazione.



2. [...] Lo spettacolo in generale, come inversione concreta della vita, è il movimento autonomo del non-vivente.”

Così si legge nelle prime due tesi di questo celebre testo, apparso alla vigilia del Sessantotto.

E tuttavia non è detto che assumere il teatro e lo spettacolo come immagini di inautenticità, esaurisca le possibili valenze dell'antica metafora del *theatrum mundi*. Nuove prospettive, per esempio, possono aprirsi a partire dalle implicazioni della recente scoperta dei “neuroni specchio”. Da essi si genera, com'è noto, quel fenomeno neurologico, alla radice di molti comportamenti-base dell'essere umano, che unisce la visione del gesto dell'altro e l'impulso motorio alla sua imitazione e (ma qui andiamo in una sfera più complessa e incerta) la condivisione per via imitativa del contenuto emotivo legato al gesto. Vi sarebbe insomma una continuità di funzionamento tra il vedere l'altro, riprodurne i gesti e dividerne le emozioni.

Su questa via si è indotti a ritenere che nell'atto del vedere non vi sia solo una messa a distanza dell'altro, ma anche la possibilità di una condivisione fisico-emotiva della sua condizione; e che l'imitazione, posta alle radici dell'apprendimento umano, non contenga solo un elemento di copia meccanica, ma anche di comunicazione e di com-passione.

Sono spunti che invitano a ripensare anche la negletta esperienza quotidiana, a cui non sempre si dedica attenzione, trascurando di osservare fatti assai comuni, e che pure costituiscono elementi primari del nostro stare al mondo. Uno di questi, mi pare, è il fatto che gli altri, la loro semplice presenza, costituiscono per noi il primo e il più vario degli spettacoli. Di solito si intende ciò riferendosi alle storie, alle vicende che li riguardano; ma queste hanno un carattere mediato, fondato sulla parola e sul racconto. Prima e al di qua di qualsiasi narrazione, si dà un fatto percettivo e associativo immediato. Il semplice sfiorare, passando, i componenti di una folla ci pone in contatto con immagini e caratteri dell'essere umani di una varietà da caleidoscopio.

Gli altri, i loro visi, i loro corpi, *ci parlano*: sono buffi, austeri, seri, temibili, mesti, infidi, allegri, desiderabili; sono tutte le età dell'uomo, con tutte le varietà dei ceti e delle intelligenze e della stupidità; ricordano animali che abbiamo visto; somigliano ad antichi compagni di scuola, a donne che abbiamo desiderato, come sono diventate oggi o, miracolosamente, com'erano quando le vedemmo per la prima volta; somigliano a bulli che ci incutevano timore, a colui che non vorremmo mai avere per capo, all'altro nella cui mansuetudine troveremmo volentieri accoglienza.

Prima di essere, concretamente, un socio, un partner, un antagonista, un cliente, un dipendente, l'altro che sfioriamo è un'immagine parlante. È la rappresentazione di ciò che non siamo, di ciò che ci piacerebbe essere, di ciò che in nessun caso desidereremmo essere. Probabilmente si tratta di uno dei sentimenti più antichi e più radicati in noi: come allo spettacolo, nell'altro che passa noi percepiamo (e in certa misura condividiamo) una possibile vita umana, senza però essere costretti a portarne il peso e la pena, come ci avviene della nostra.

E tuttavia questo contatto, questa contiguità, ci permettono di integrare la nostra stessa immagine, singola e parziale, in una totalità dai confini imprecisati, ma mobile, ricca, varia, di cui noi stessi siamo parte: a suo modo sferica, a suo modo eterna. Perché gli altri sono, tutto insieme e simultaneamente, panoramicamente, anche noi come eravamo in tutte le nostre età e noi come saremo nell'ulteriore cammino di vita che ci tocca; e continueranno a fare la nostra parte, o qualcosa che le assomiglia molto, anche dopo che noi non vi saremo più.

Da qualche secolo la nostra specie si batte, giustamente, per emancipare e valorizzare l'individuo; ciò, tuttavia, ha comportato una enfaticizzazione eccessiva della sua singolarità. Ogni uomo è certamente unico e irripetibile, ma nello stesso tempo simile a tutti e, con un minimo scarto, quasi uguale a diversi altri, che l'hanno preceduto o che lo seguiranno. E soprattutto è estremamente parziale, neppure lontanamente in grado di esaurire in sé il poter-essere umano.

La prospettiva teatrale permette di guardare a questa singolarità con una sorta di vista seconda. Non solo gli altri si rappresentano ai nostri occhi, ma noi ci rappresentiamo ai loro. E soprattutto la vita si rappresenta in noi, in alcune delle sue possibilità; la cui totalità è data solo dal complesso delle



rappresentazioni di tutti. E tuttavia questa infinità umana, essendo noi di un'unica specie, è anche così semplice, che a volte sembra di poterne abbracciare l'insieme in pochissime immagini.

Una delle malattie della modernità consiste in una pretesa oltranzista di ricondurre l'esistenza all'autenticità e all'uno. Su questa base, il teatro diventa il simbolo del molteplice e dell'inautentico. E se un Karl Rossmann (in *Der Verschollene/Amerika* di Kafka) trova forse la pace unendosi a una sorta di circo universale, i personaggi di Pirandello perdono la pace allorché scoprono che l'io unico e genuino, che è stato loro promesso, è un miraggio, e che rimane loro solo la finzione.

L'immagine del teatro universale non è in grado di regalare un senso; ma può inserire l'esistenza singola in una mobile prospettiva generale, che ricomprende sé e gli altri, i passati e i futuri.

La vita attuale sembra avere come dimensione propria una ampiezza che si estende a tutto il globo: sogno, nel '700, di pochi dotti, che ora è alla portata di un numero di persone infinitamente vasto. Il teatro del mondo si va allargando al mondo intero, purché noi esseri umani continuiamo ad avere la pazienza e il piacere di guardarlo. E purché continuiamo a ricordare che la presenza degli altri è una delle prime cose per cui valga la pena di vivere: tanto di quelli che ci sono profondamente cari, quanto degli altri, innumerevoli, in cui si manifestano sia la ricchezza dell'antroposfera, sia la sua piccola, circoscritta unità.

## Riferimenti bibliografici

Della *Poetica* di Aristotele si cita la trad. di Manara Valgimigli nell'ed.: *Opere*. Roma-Bari: Laterza, (Biblioteca Universale Laterza). Vol. 10: *Retorica, Poetica*. 4. ed. 1988., p.198.

Il motto di Giovanni da Salisbury è ripreso da: Federico Doglio. *Teatro in Europa*. Vol. 1, Milano: Garzanti, 1982, p. 132.

Il passo di Cervantes, dal secondo volume del *Don Chisciotte*, si cita nell'ed.: Miguel de Cervantes. *Don Chisciotte della Mancia*. Traduzione, introduzione e note di Vittorio Bodini. 6. ed. Torino: Einaudi, 1989, (Gli Struzzi ; 34), p. 678.

L'opera capitale di Ernst Robert Curtius, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, apparsa per la prima volta nel 1948, è stata tradotta in italiano nel 1992: *Letteratura europea e Medio Evo latino*. A cura di Roberto Antonelli. Scandicci: La nuova Italia, 1992, (Classici; 1). È questa l'edizione che viene citata. Curtius si occupa del *Theatrum Mundi* nel capitolo VII, *Metaforica*, paragrafo 5 *Metafore teatrali*, p. 158-164. Adriana Hass. *Theatrum Mundi*. In: Manfred Brauneck, Gerard Schneilin (hrsg.). *Theaterlexikon: Begriffe und Epochen, Bühnen und Ensembles*. Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt, 1986, p. 1001-1002.

Le *Leggi* di Platone sono citate dall'ed.: Platone. *Tutte le opere*. Con un saggio di Francesco Adorno ; a cura di Enrico V. Maltese. Roma: Newton & Compton, 1997, v. 5, rispettivamente alle p. 87 e 345.

Il teologo svizzero cattolico Hans Urs von Balthasar ha dedicato una corposa analisi a *Il topos «teatro del mondo»* nel suo *Introduzione al dramma*. Milano: Jaca Book, 1980, p. 127-249. *Introduzione al dramma* costituisce il primo volume della *Teodrammatica* di von Balthasar, pubblicata in italiano in 5 volumi tra il 1980 e il 1986 e in ed. orig. (*Theodramatik*) in 4 v. tra il 1973 e il 1983.

*Il libro dei simboli: riflessioni sulle immagini archetipiche*. Responsabile editoriale Ami Ronnberg ; editor Kathleen Martin. Köln: Taschen, 2011.

Rudolf Helm. *Lucian und Menipp*. Leipzig und Bern: B. G. Teubner, 1906. Il paragone fra vita e ruoli teatrali nelle opere di Luciano è trattato alle p. 44-53.

Parlando del genere letterario della satira, mi riferiscono in primo luogo alla descrizione/definizione che ne dà Northrop Frye in *Anatomia della critica*, in particolare nei capitoli "Il *mythos* dell'inverno: ironia e satira" e "Specifiche forme continue (narrativa in prosa)" [*Anatomia della critica: quattro saggi*. 3. ed. Torino: Einaudi, 1977 (Piccola biblioteca Einaudi; 115), p. 298-320 e 416-422].

Gilbert Durand. *Le strutture antropologiche dell'immaginario: introduzione all'archetipologia generale*. 2. ed. Bari: Dedalo, 1987. Il riferimento è al capitolo "I simboli spettacolari", alle p. 143-155; la frase citata è a p. 149.

Tanto il testo inglese quanto la traduzione italiana di *As you like it* sono citati dal *Teatro completo di William Shakespeare* curato da Giorgio Melchiori per I Meridiani di Mondadori. *As you like it / Come vi piace* è nel vol. 2: William Shakespeare. *Le commedie romantiche*. Ed. speciale. Milano: Mondadori, 2005. La traduzione è di Antonio Calenda e Antonio Nediani.

Testo originale spagnolo e trad. italiana di *La vita è sogno* da: Pedro Calderón de la Barca. *La vita è sogno: il dramma e l'«auto sacramental»*. Ed. con testo a fronte a cura di Luisa Orioli. 11. ed. Milano: Adelphi, 2010.

Per *Il gran teatro del mondo*, testo spagnolo e versione italiana, si cita: Pedro Calderón de la Barca. *Il gran teatro del mondo*. Introduzione di Andrea Baldissera; traduzione e note di Francesco Tentori Montalto. Milano: Garzanti, 2011.

La frase di Goethe su Calderón è tratta da: Johann Peter Eckermann. *Conversazioni con Goethe negli ultimi anni della sua vita*. A cura di Enrico Ganni. Torino: Einaudi, 2008, p. 138.

Il *Faust* di Goethe si cita dalla ed.: Johann Wolfgang von Goethe. *Werke*. Hamburger Ausg. in 14 B. Vol. 3: *Dramatische Dichtungen I*. Textkritisch durchgesehen und kommentiert von Erich Trunz. 16. überarbeitete Aufl. München: Deutscher Taschenbuch, 1996. La trad. it. è quella di Amoretti: Wolfgang Goethe. *Faust (I e II parte). Urfaust*. Traduzione, introduzione e note di Giovanni Vittorio Amoretti. Nuova ed. riv. e ampliata. Milano: Feltrinelli, 1981.

Büchner si cita dall'ed.: Georg Büchner. *Werke und Briefe*. München: Hanser, 1984 (1. ed. 1980). La trad.it. è tratta da: Georg Büchner. *Opere e lettere*. Introduzione di Italo Alighiero Chiusano; traduzione di Alba Bürger Cori. Torino: UTET, 1981 (I grandi scrittori stranieri). Per il brano di *Dantons Tod* si vedano le p. 37 (originale) e 56 (traduzione); per la lettera alla fidanzata, le p. 255-56 e 288-290.

Per *Jedermann*, tedesco e italiano, si cita: *Ognuno: il dramma della morte del ricco*. Rinnovata da Hugo von Hofmannsthal; [a cura di Giuseppe Zamboni]. - Firenze: Fussi, 1946. (Il Melagrano; 7/8).

Per *Das Salzburger Große Welttheater* (inedito in italiano, a conoscenza di chi scrive) si cita l'ed. contenuta nelle *Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden*. Hugo von Hofmannsthal. *Dramen III: 1893-1927*. Frankfurt am Main: S. Fischer, 1986, che contiene anche *Der Turm*. Questo dramma, in trad. it.: Hugo von Hofmannsthal. *La torre*. Con un saggio di Massimo Cacciari. 5.ed. Milano: Adelphi, 2012.

Thomas Bernhard. *Der Theatermacher*. In: *Stücke 4*. 12. ed. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2016. Trad. it. in: Thomas Bernhard. *Teatro V: Il Presidente; Il teatrante; Elisabetta II*. Introduzione di Eugenio Bernardi. Milano: Ubulibri, 2004.

I *Dramoletti* di Bernhard che hanno Peymann a protagonista in: *Claus Peymann kauft sich eine Hose und geht mit mir essen: Drei Dramolette*. 9. ed. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2016. La traduzione italiana (antecedente all'edizione tedesca in volume) in: *Claus Peymann compra un paio di pantaloni e viene a mangiare con me e altri Dramoletti*. A cura di Elisabetta Niccolini. Milano: Ubulibri, 1990.

Il brano del manifesto *Il Teatro di Varietà* è ripreso da: *Per conoscere Marinetti e il Futurismo*. A cura di Luciano De Maria. Milano: Mondadori, 1973, p. 117-118.

Il brano di *La società dello spettacolo*, di Guy Debord, nell'ed.it. del 2001 di Baldini e Castoldi è ripreso dal sito

Internet:  
<http://www.scienzepostmoderne.org/Libri/SocietaDelloSpettacolo/SocietaDelloSpettacolo1.html>.

Il pochissimo che so dei neuroni specchio è derivato quasi tutto dalla lettura dell'intervista a Giacomo Rizzolatti, uno dei loro scopritori, di Antonio Gnoli in: *In te mi specchio: per una scienza dell'empatia*. Milano: Rizzoli, 2016.