

Francesco Fiorentino\*

*Un sacro divertimento. Su Thomas Mann e il teatro*

1. *Romanzo, dramma e teatro*

Nel gennaio del 1907, Thomas Mann interrompe la stesura del romanzo a cui sta lavorando, *Altezza reale*, per scrivere un lungo *Saggio sul teatro* che verrà spesso citato e, qualche volta, plagiato, nella discussione sulla crisi e sulla necessità di una «rivoluzione del teatro» che, nei primi decenni del Novecento, infuocherà gli animi di molti registi e intellettuali, di destra e di sinistra (Biccari, 2001: 26, 46). Mann tornerà più volte – in discorsi, scritti d’occasione, ma anche nei suoi romanzi – a riflettere sul teatro, e le sue meditazioni saggistiche e narrative offrono molti spunti alla riflessione su problematiche che hanno animato e vivificato la teoria e la prassi teatrale del Novecento: il rapporto del teatro con la letteratura, le sue affinità con il rito e quella che potremmo chiamare la sua vocazione ‘comunitaria’.

Questo *Saggio sul teatro*, che Thomas Mann pubblica nel 1908, è prima di tutto un saggio *contro* il dramma o, più precisamente, contro «un’estetica che si ostina tuttora a sostenere il primato dell’arte drammatica su quella epica» (Mann, 1997: 1181). In quanto a complessità compositiva e capacità di produrre sapere sulla realtà fisica e psichica dell’uomo, il romanzo è per Mann di gran lunga superiore al dramma, il quale è invece un genere che va «incontro alla naturale ignoranza dell’uomo intorno all’uomo», ed è segnato da una «grossolana semplificazione» e da una «pigritia conoscitiva»; è, insomma, «un’arte per la massa» (Mann, 1997: 1147).

Anche Nietzsche, discettando *contra* Wagner, aveva parlato non del dramma, ma del teatro come «*arte di massa par excellence*» (Nietzsche, *Nietzsche contra Wagner* [1970: 392]), e aveva parlato di una «*teatrocrazia*» come dell’effetto per lui più dannoso del «movimento» wagneriano, intendendo con questo termine

la bizzarria di una credenza nel *primato* del teatro, in un diritto alla *supremazia* del teatro sulle arti, sull’arte... Ma si deve

\* Università degli Studi Roma Tre.

dire cento volte in faccia ai wagneriani *che cosa è il teatro*: sempre soltanto un *di sotto* dell'arte, sempre soltanto qualcosa di secondario, di non digrossato, qualcosa di predisposto, di artatamente predisposto per le masse! (Nietzsche, *Il caso Wagner* [1970: 39])

L'ammirazione che Mann ha nutrito per l'artista Wagner è enorme e notissima: Wagner è per lui un artista che non ha uguali, il modello della sua arte narrativa. Non sorprende perciò che i vari scritti di Mann sul teatro suonino per ampi tratti come una accalorata difesa di Wagner *contra* Nietzsche. Eppure, negli stessi saggi, lo scrittore che forse più ha ammirato l'artista Wagner, fa sue argomentazioni del Nietzsche antiwagneriano per avversare il Wagner teorico del teatro che, in *Oper und Drama*, aveva definito «l'opera d'arte narrativa la “misera ombra mortale” di quella drammatica» (Mann, 1997: 1152), salvo poi prendere le sue difese contro Nietzsche e le «cose amare e sprezzanti» che questi «scrive sul teatro» come un segno di una «estraneità» e di una «stupida incomprensione» che l'artista-letterato mostra verso l'arte scenica (Mann, 1997: 1141).

La posizione di Mann è sintomatica del fascino che il teatro, nella sua dimensione puramente performativa, prende ad esercitare su molti nei primi del Novecento, portando a una netta distinzione tra testo teatrale (che in tedesco si indica generalmente con il termine 'Drama') e teatro, nonché all'affermarsi dell'idea di una autonomia del teatro rispetto alla letteratura, ovvero rispetto al dramma. Scrive Mann subito in apertura del suo saggio del 1908:

Il dramma è un genere letterario (il più alto, dicono i drammaturghi). Il teatro, invece, non è letteratura (benché una gran parte del pubblico e della critica lo creda). Il teatro [...] non ha bisogno della letteratura, e potrebbe sussistere benissimo senza di lei [...]. Bisogna riconoscere al teatro una capacità di vita, un diritto all'esistenza assoluti. Esso è un territorio a sé, un mondo a sé, un mondo estraneo: la poesia non vi è propriamente a casa sua, nemmeno quella drammatica, come noi la intendiamo. (Mann, 1997: 1140)

Questa affermazione dell'autonomia della scena rispetto alla letteratura, della differenza tra dramma e teatro, è, come si sa, uno dei momenti costitutivi del teatro moderno. Al di là delle loro differenti posizioni ideologiche, politiche ed estetiche, i diversi rappresentanti dell'avanguardia teatrale del primo Novecento – da Craig a Meyerhold,

da Georg Fuchs a Piscator, Artaud – concordavano nell’affermare che la scena doveva smettere di fungere da ancella della letteratura, che il teatro non nasce dalla letteratura, ma tutt’al più la utilizza come uno dei suoi materiali, e persino che l’arte scenica «ha radici e presupposti diversi e addirittura avversi rispetto alla letteratura drammatica» (Lehmann 1999: 79)<sup>1</sup>. Si assiste così a un processo di emancipazione della scena, di riscoperta dei potenziali estetici suoi propri da parte del teatro, di reciproca «alienazione di teatro e dramma» (Lehmann 1999: 43-44). Viene così a prodursi un rapporto di tensione e di reciproca incomprensione o – come dice Mann – una «scissione di interessi» (Mann, 1997: 1162) tra teatro e letteratura che accompagna la nascita del teatro moderno e ne rappresenta uno dei suoi momenti costitutivi.

A farsi avvocati e agenti di questa *Retheatralisierung* (‘riteatralizzazione’), come la chiamò Georg Fuchs (1909: 157), sono ovviamente uomini di teatro. E Thomas Mann – il grande difensore del romanzo contro il presunto primato del dramma – si schiera dalla loro parte. «In questo dissidio», nel dissidio tra scena e testo letterario, per Mann, la ragione sta «senz’altro dalla parte del teatro». È sorprendente la veemenza con cui il romanziere Mann afferma – nel 1908 – l’autonomia del teatro contro «i poeti», i quali, commettono

un’arrogante ingiustizia quando considerano il teatro uno strumento, un mezzo, un istituto riproduttivo, che esiste solo in funzione della letteratura, e non piuttosto qualcosa di autonomo, di autosufficiente, a suo modo di produttivo, come un regno in cui essi, col loro testo poetico, vengono solo ospitati e dove la loro opera diviene lo spunto e lo schema per una nuova creazione, a suo modo interessante. Il “testo” non sta affatto alla “rappresentazione” come la partitura alla sinfonia, ma piuttosto come il libretto sta all’opera. L’opera d’arte è la “rappresentazione” [Aufführung]; il testo non è che la falsariga [Unterlage]. (Mann, 1997: 1160)

Tuttavia Mann non vuole sostenere una «dittatura del teatro», come la chiama (Mann, 1997: 1165), e dopo aver rifiutato con veemenza un primato del dramma, tenta di rivalutare quest’ultimo, ma in una accezione per così dire ‘performativa’: richiamandosi ancora una volta a Nietzsche, rilegge la parola dramma «secondo l’accezione dorica», cioè nel suo significato di «evento», «storia sacra», «mito locale su cui si fonda l’istituzione del culto». *Dramma*,

<sup>1</sup> Qui, come in tutti gli altri casi in cui non è indicato diversamente, le traduzioni sono mie.

pertanto, non significa un “agire”, ma un “accadere”, un “avvenimento” [...]. Se si volesse tradurre la parola “dramma” nel senso di un agire, di una *actio*, bisognerebbe prima modificare il concetto di “azione” in quello di “azione sacra”, di atto sacrale: come la prima azione drammatica, infatti, fu una azione rituale, così si direbbe, in realtà, che al vertice delle proprie ambizioni il dramma tende sempre a riprendere tale significato. (Mann, 1997: 1166)

Anche qui Mann tocca un momento centrale della teoria e della prassi teatrale nel Novecento. Ripetutamente, nel Novecento, il teatro si rammenta del suo legame con la dimensione del sacro e la teoria teatrale sottolinea, da prospettive e con intenzioni diverse, il legame che continua a legare il teatro al rito, anche là dove il teatro diventa rito politico volto alla demistificazione del sacro come di ogni tentazione metafisica, oppure mette in scena il venir meno del sacro, il lutto per la morte di Dio. Basti pensare alle visioni di Artaud o ai testi di Beckett, all’idea di teatro come cerimonia funebre in Genet e in Kantor, dove la scena teatrale diventa il luogo di un culto rovesciato, di un appello a una presenza divenuta assente, conservando così – sia pure in negativo – una dimensione religiosa, una tensione verso una dimensione simbolica altra (Primavesi, 2004: 58-59; Lehmann, 1999: 116-24).

Anche per Mann il teatro resta legato al rito grazie alla dimensione simbolica e cerimoniale che gli è inerente. Per lui il teatro giunge al «suo vertice» nel punto in cui «diventa rituale, diventa azione sacra», come scrive nel suo saggio del 1908, identificando questo vertice con l’opera di Wagner, in cui vede manifestarsi un legame e un desiderio profondo che lega il teatro alla «liturgia ecclesiastica»: «e credo addirittura che la nostalgia segreta, che l’ambizione estrema di ogni forma di teatro sia il rito, dal quale esso è sorto» (Mann, 1997: 1173).

## *2. Massa, popolo e divertimento del teatro*

In effetti, si tratta di una nostalgia che percorre tutto il teatro moderno, segnato da tentativi molteplici di fare della rappresentazione teatrale un rito: politico, religioso o, come voleva Pasolini, culturale. Sempre tali tentativi sono animati dal sogno di un’altra forma di comunità, dal desiderio di conquistare, attraverso il rito teatrale, uno spazio comunitario diverso.

È un aspetto cruciale, su cui anche Thomas Mann punta la sua attenzione. Per lui il teatro, «il quale per sua stessa natura è legato alla comunità fisica, alla celebrazione religiosa, alla popolarità culturale», «assolve alla sua missione più bella quando, da quel sublime svago puerile che è, consacra la massa a popolo» (Mann, 1997: 1182).

Sono affermazioni come queste che, negli anni della Repubblica di Weimar, attirarono sul saggio di Mann l'interesse di teorici del teatro appartenenti all'area cristiano-nazionale e propugnatori di una sacralizzazione in senso nazionalistico del teatro tedesco (Biccari, 2001: 46-54). Ma la riflessione di Mann sembra portare oltre la perorazione di una tale causa. Almeno appare più produttivo leggerla facendo leva su quei passi in cui Mann richiama il carattere ludico e dilettevole del teatro. E, spesso, lo fa anche parlando di «affinità degli effetti prodotti dal teatro e dalla religione», di un legame segreto che tiene uniti la Chiesa e il teatro, per cui, scrive,

non sembra impossibile che in un avvenire più o meno remoto, quando non dovesse più esistere una Chiesa, possa toccare soltanto al teatro di appagare l'esigenza simbolica dell'umanità, assumere l'eredità della Chiesa e divenire realmente un tempio. (Mann, 1997: 1174)

Ma questa missione 'alta' si lega strettamente alla riscoperta di una dimensione popolare, antiletteraria:

Per arrivare a tanto, però, il teatro dovrebbe innanzitutto riacquistare coscienza della sua vocazione naturale e originaria di arte popolare per eccellenza, di istituto volto al divertimento e all'edificazione del popolo. (Mann, 1997: 1174)

Il teatro come azione sacra e divertimento, come divertimento rituale che trasforma la massa in popolo. Per Mann è questa – come abbiamo visto – la sua «schönste Aufgabe», la sua missione più *bella*, una missione, dunque, che sembra attenere non solo e forse non tanto alla sfera politica, quanto piuttosto a quella estetica. Il termine 'popolo' sembrerebbe designare, almeno in questo contesto, lo stato estetico in cui la massa, ossia la collettività moderna, diventa – ovvero torna a essere – una comunità ingenua, cioè 'sublime' e 'infantile', grazie a un teatro che ridiventa popolare, cioè divertimento comunitario e rituale, divertimento che non è legato alla colta dimensione letteraria.

In fondo, per Mann, il teatro è sempre stato tale e continua a esserlo,

nonostante la letteratura si sia «impadronita» di esso, non da ultimo grazie a una «critica teatrale d'impronta letteraria» che ha «intimidito» il pubblico «con tutte le armi dello spirito», per farne un «pubblico letterario», da cui fossero eliminati «ogni schiettezza, ogni ingenua voglia di divertirsi, ogni lodevole coraggio di farsi piacere quello che veramente ci piace» (Mann, 1997: 1163-1164). Ma continua a esistere una «sana maggioranza», dice Mann, che guarda allo spettacolo e non al testo: «ancora oggi, nonostante lo snobismo culturale di moda», continua a prevalere il numero di coloro che vanno a teatro non per ascoltare le parole di un poeta, bensì «semplicemente per veder recitare e che con la più schietta ingenuità, si godono lo spettacolo per lo spettacolo» (Mann, 1997: 1163). E Mann – nel suo *Discorso sul teatro* del 1929 – confessa di essere tra questi, confessa che spesso, a teatro,

per interi quarti d'ora non capisco niente di niente e dopo devo farmi spiegare la trama come uno stupido, perché la pura recitazione, ciò che gli attori offrono ai nostri occhi [*das rein Schauspielerisches, zur Schau gespielte*], la misura artistica degli interpreti, i loro esiti buoni o meno buoni, il loro andare e venire, il loro parlare e agire, la loro pratica consumata nel rendersi gradevoli, ciò che essi fanno delle loro braccia e il modo in cui riescono a spostarsi da un gruppo di mobili all'altro, assorbono in modo così totale la mia attenzione, di critica o di plauso che sia, che io divento cieco per qualsiasi intreccio. (Mann, 1997: 1191)

«Das rein Schauspielerisches, zur Schau gespielte», ossia, letteralmente: lo spettacolo puro e semplice, ciò che viene messo in scena o recitato perché sia guardato. Mann mette insomma in primo piano la *opsis*, la parte visibile della rappresentazione teatrale che una lunga tradizione ha considerato del tutto secondaria, che già Aristotele, al quale questa tradizione si richiamava, aveva considerato come inessenziale, in fin dei conti superflua. Per Aristotele sei elementi qualificavano la tragedia: «il racconto e i caratteri e il linguaggio e il pensiero e lo spettacolo e la musica». Ma questi ultimi due non erano nient'altro che ornamenti: «La melodia è un ornato grandissimo. Lo spettacolo è allettante, ma del tutto estraneo all'arte poetica e non le è assolutamente peculiare», per cui l'efficacia della tragedia si conserverebbe «anche senza esecuzione e senza gli attori» (Aristotele, 1974: 21-27). Si tratta, come scriveva Hans-Thies Lehmann (2013: 15), di un «*parti pris* per il logos» contro lo spettacolo: una posizione che ha poi segnato profondamente la riflessione sul teatro, anche dopo quel movimento di

riteatralizzazione del primo Novecento cui partecipa anche le riflessione di Thomas Mann. A caratterizzare quel movimento è appunto, oltre che il rifiuto del primato del testo drammatico, un tentativo di ridare valore alle componenti non verbali dell'arte scenica: la gestualità, la mimica, i movimenti dei corpi, la scenografia, i costumi. Tutti elementi dai quali lo spettatore Mann si dice affascinato fino a dimenticare l'intreccio e i significati letterari o, come si diceva allora, 'spirituali' dell'opera scenica.

Mann parla del divertimento infantile o popolare che ritiene il teatro possa procurare come di uno stato di eccezione del sentire, un suo ritorno momentaneo a una condizione 'ingenua' del desiderio che sa mettere da parte lo spirito critico, per godere di un «divertimento» (Unterhaltung) schietto e ingenuo. A teatro ci si diverte perché si è spinti all'indietro: verso un'infanzia del desiderio e della percezione che per Mann sta all'origine dell'impulso artistico. Il teatro «è infatti l'infanzia dell'arte, l'infanzia *come* arte, e l'eterna puerilità dell'uomo vi celebra il suo più alto trionfo» (Mann, 1997: 1188).

Il teatro diventa dunque il depositario dell'origine, il catalizzatore di un sentire 'ingenuo' che ha continuamente acceso la nostalgia dei moderni, e che l'arte non ha mai smesso di richiamare alla memoria, per rimmetterlo continuamente in gioco, più o meno ironicamente, come una dimensione dell'esperienza che non si piega all'ordine percettivo di una sensibilità critica, disincantata, e che perciò la rinvia ai suoi limiti, ma da essa è a sua volta rinviata al proprio limite, in un dialettica in cui a nessuna delle due è concessa l'ultima parola.

### 3. *Rito e teatro*

Uno dei punti di maggior interesse degli scritti di Mann sul teatro, non soltanto per la teoria teatrale, è il fatto che in essi la dimensione del sacro appaia sempre associata a una dimensione infantile, ludica e gioiosa del sentire. È questa associazione che distingue la sua posizione da quella dei teorici del teatro suoi contemporanei che, talvolta rifacendosi a lui, rincorrevano l'idea del teatro come tempio e luogo di culto della nazione. Per Mann la sacralità del teatro è legata alla celebrazione di una cultura popolare, a un divertimento che passa soprattutto attraverso i sensi e viene inteso come qualcosa che discende da una originaria dimensione rituale dell'arte scenica.

È curioso constatare come anche uno scrittore per molti versi agli antipodi di Thomas Mann come fu Bertolt Brecht abbia stabilito un legame almeno apparentemente simile tra il divertimento prodotto dal teatro e una sua originaria dimensione religiosa. Si legge nel suo *Kleines Organon für das Theater*, scritto quaranti anni dopo il saggio di Mann: «Quando si dice che il teatro proviene dal culto, si dice unicamente che esso divenne teatro soltanto attraverso questo distacco; dei misteri ha portato con sé non la missione culturale, ma il *divertimento puro e semplice* che essa procurava» (Brecht 1964: 11).

Il teatro si sarebbe dunque costituito distaccandosi dal culto, ma senza superarlo del tutto, poiché del culto il teatro conserverebbe qualcosa: un «divertimento» (*Vergnügen*), «puro e semplice» («*pur und simpel*»), procurato da quella «missione culturale» dei misteri da cui, invece, il teatro, per costituirsi come tale, si è dovuto distaccare. Ma appunto per questo tale distacco non è stato completo, perché di quella missione il teatro ha serbato ancora qualcosa: un «divertimento puro e semplice» che il culto generava e che il teatro continua a generare. Al di là della loro differenza, culto e teatro resterebbero dunque legati da un comune effetto che consiste in un divertimento privo di complicazioni e significati nascosti, essenziale e immediato, appartenente alla sfera dell'infanzia, del popolare, dice Mann. Il teatro appare così come il luogo in cui si può ancora conservare qualcosa dell'origine culturale dell'arte che invece, secondo Walter Benjamin, l'era della riproducibilità tecnica si lascerebbe definitivamente alle spalle (Benjamin, 2006). La scena può continuare a essere un tale luogo auratico perché si fonda su una comunicazione in presenza tra corpi, sul qui e ora di un'esperienza dei sensi che è collettiva e condivisa. È il tipo di comunicazione che caratterizza anche il culto.

Si può dunque avanzare l'ipotesi che il «divertimento» particolare che Thomas Mann, ma anche Bertolt Brecht, attribuiscono al teatro e fanno derivare da una sua origine culturale, sia legato strettamente a una tale esperienza, e che il movimento di riteatralizzazione dei primi decenni del Novecento punti proprio su di essa, miri a rivalutarla e a mobilitarla contro la riproducibilità tecnica che tende invece a cancellarla, sostituendola con un'esperienza estetica disincarnata e solitaria. Il piacere popolare e infantile che sempre si prova a teatro avrebbe un carattere culturale in quanto legato a una dimensione collettiva che è anche ludica perché rimanda a una sfera dell'emozione e della cognizione che trascende l'effettualità e le conferisce un senso particolare, e che proviene dal culto, dal culto a cui a teatro non si pensa più. Scrive Jean-Luc Nancy commentando il passo di Brecht appena citato:



Provenire dal culto, significa dipartirsi dalla religione, abbandonarla. Provenire dalla religione significa provenire da un sistema culturale in cui c'è la comunicazione con gli dèi. Questo sistema presuppone la presenza degli dèi e la possibilità di produrre collegamenti con essi. Il culto consiste nel mettere in opera questi collegamenti. (Nancy, 2003: 323-324)

Se il culto presuppone un legame con gli dèi e serve a tenerlo vivo e saldo, la tragedia si costituisce abbandonando gli dèi, la loro presenza, e su questo abbandono si fonda il teatro. Ma nella tragedia, e quindi nel teatro, qualcosa del culto si conserva. Il «dispositivo dello spettacolo teatrale», scrive ancora Nancy, «non è in nessun modo un dispositivo 'rappresentativo' nel senso comune della parola [...]. È il dispositivo del mettere-in-presenza – del rendere presente e richiamare alla percezione – ciò che si trova al posto in cui gli dèi sono andati via» (Nancy, 2003: 326). La tragedia – ovvero il teatro – nasce quando e perché gli dèi si sarebbero sottratti alla comunicazione con gli uomini o quando e perché gli uomini li avrebbero abbandonati. Il teatro costituisce il suo peculiare spazio di rappresentazione abbandonando la comunicazione con una trascendenza divina, abbandonandola alla liturgia religiosa, ma tuttavia conservandola nella forma del ricordo e qualche volta del rimpianto, o del desiderio segreto, come dice Mann, per il quale il teatro è attraversato da una nostalgia, più o meno nascosta, di questa originaria comunicazione rituale da sempre perduta. Ai tempi in cui scriveva il suo *Saggio sul teatro*, c'era chi, come Georg Fuchs, intendeva l'accadere teatrale come un «atto culturale» che «non è libero gioco, bensì frequentazione cerimoniale con gli dèi della propria religione» (Prütting, 1971: 294). Mann, che ha seguito con attenzione critica gli esperimenti di Fuchs al Künstlertheater di Monaco e certamente conosceva alcuni suoi scritti, parla anch'egli – come abbiamo visto – dell'azione teatrale come azione di culto e cerimonia. Ma è significativo che non parli mai di dèi, quanto piuttosto di «creazioni della fantasia collettiva», come quando – discutendo la teoria di Wagner sull'origine del dramma moderno dal romanzo medievale e dai misteri religiosi – scrive:

Ma se ci si trasferisce idealmente nella puerilità del desiderio e dell'istinto che diede vita a quel primo teatro sacro e popolare, ci si pone, a mio vedere, nella giusta prospettiva per giudicare le origini del dramma. Il ragazzino che, la testa piena di storie d'indiani, si orna il capo di penne, si dipinge il viso, afferra una lancia e, "identificandosi, per mimica e

sembianza, con i personaggi che vuole interpretare”, finisce per rappresentare lui stesso le avventure di cui si è nutrita a lungo la sua immaginazione, non agisce in modo diverso dal popolo che, con una bella mascherata, su un rozzo palcoscenico, si fa vivere dinanzi agli occhi le figure del suo mondo mitico, religioso, letterario. (Mann, 1997: 1151-1152)

All’origine stanno non gli dèi ma le figure create dall’immaginario, tra le quali figurano gli dèi stessi. La fonte del divertimento comune al teatro come al rito, da cui il teatro è scaturito, sta nel piacere che si prova nel vedere prender corpo le figure del proprio immaginario «mitico, religioso, letterario», nel vederne confermata la presenza, nell’entrare in contatto fisico con esse. Non è una banalizzazione del sacro, quanto piuttosto una sacralizzazione dell’immaginario collettivo e popolare.

#### 4. *Il sacro e la maschera*

Thomas Mann, come anche Brecht, richiamano l’attenzione su un piacere particolare che lega il culto al teatro. Questo legame appare tanto più sorprendente se si considerano le profonde differenze che li dividono. Lo scopo del culto e dei riti in cui esso si realizza è quello di tener vivo e operante il senso di una comunità. Il piacere che ne scaturisce è legato dunque a processi empatici che riguardano la condivisione di ideali e valori, di rappresentazioni, convinzioni e credenze che hanno sempre un radicamento nel metafisico (Valeri, 1981). Nel teatro, invece, come in generale nell’arte (Valeri, 1981), l’immaginario e il sentire comune, le credenze e le rappresentazioni condivise non vengono soltanto celebrati, ma anche inevitabilmente messi in gioco, perché attirati nell’ambito della finzione ludica ovvero, come dice Mann, della «mascherata», che implica sempre una istanza ironica – più o meno attualizzata – rispetto a essi. Il teatro «è nella sua essenza gioco», scriveva Carl Schmitt in un saggio del 1956, citando Rüdiger Altmann; e aggiungeva che «nel gioco c’è la negazione radicale del caso serio», il quale «cessa là dove comincia il gioco, anche se questo è un gioco che porta al pianto» (Schmitt, 1983: 78-82).

Per quanto possa sconvolgere per i suoi contenuti tragici, il teatro in fondo non ci tocca, perché sulla scena nulla di tragico accade veramente. Tutto viene soltanto messo in scena. Perciò alle idee, agli ideali e ai valori che il teatro celebra non possiamo mai credere veramente. Il teatro in quanto tale, in quanto «mascherata», li relativizza, li attira nel regno

della parvenza, dell'illusione. È un affronto alle sacre verità – ma per gioco. Un affronto mediante il quale il teatro si distingue dal culto e allo stesso tempo rimane legato ad esso. Come il culto, anche il teatro pratica un discorso su verità più o meno sacre, che consiste essenzialmente in una loro attualizzazione performativa; ma a differenza del culto, il teatro non si limita a praticarlo: lo mette anche in gioco. Così però mette in gioco anche sé stesso, si priva di ogni autorità discorsiva, e trasmette invece un senso di intima, ironica libertà rispetto alle verità che mette in scena. Sta qui, si potrebbe allora dire, la fonte del divertimento che il teatro, e solo il teatro, procura e che invece al culto era del tutto estraneo.

Ma è proprio così? Thomas Mann sembra invitarci a considerare la possibilità che quell'impulso ludico e dissacrante che è inerente al teatro, non costituisca il prodotto di un'emancipazione dal culto, bensì un impulso che agisce già nel culto, nelle primissime forme di teatro che dal culto non sono ancora distinte. Già nel culto egli vede all'opera quell'istinto «parodico», «buffonesco», «commediante» che si esprime nel teatro e costituisce la «radice» dell'arte (Mann, 1990: 128). All'origine del teatro sta la celebrazione religiosa intrecciata alla sua divertita dissacrazione:

La tragedia è il suo inizio per l'Europa, ma non per l'umanità, poiché come cerimonia, come travestimento sacerdotale, come processione, sacra mascherata, festa in onore di Adone, come mitico autodivertimento del popolo fioriva già nelle culture preelleniche, in quelle dell'Asia anteriore, tra i popoli più antichi e più remoti. (Mann, 1997: 1188)

La cerimonia appare qui già come teatro, come «travestimento», come «mascherata», che però attengono alla sfera del sacro. Il divertimento che gli esseri umani si procurano attraverso il teatro è una celebrazione nel modus della dissacrazione: la celebrazione di una vitalità, di un'infanzia del sentire che trascende ed eccede il sacro e il profano, che dissacra l'uno e trasfigura l'altro per celebrare sé stessa e le creazioni immaginarie con cui cerca di innalzarsi verso lo straordinario. All'origine dell'impulso artistico, quello collettivo dell'umanità tutta e quello individuale, sta «la mascherata predrammatica, l'inebriato esibirsi in vesti di dèi, di eroi, di selvaggi, di cui tanto ci si compiaceva, l'insistente desiderio di essere considerati quelli che non eravamo» (Mann, 1997: 1188). Mann sembra invitare a ravvisare in una tale originaria propensione a uscire da sé, per mettersi al livello delle figure dell'eccezionalità create da una fantasia che comunque è sempre collettiva, la scaturigine estetica

dell'esperienza del sacro, il quale, come si sa, implica sempre una sospensione e un trascendimento del quotidiano. Ma una tale propensione, suggerisce Mann, rivela già un'attitudine a mettere a distanza le proprie credenze attraverso la loro spettacolarizzazione, a farne l'oggetto di una messinscena, e quindi a risolverle in gioco. Già nel rito, l'esperienza del sacro e i valori religiosi che attraverso essa vengono celebrati sarebbero dunque soggetti – almeno potenzialmente – a una negazione estetica, essendo il rito non soltanto la messa in atto di un'esperienza del sacro, ma anche una sua messa in scena o, per dirla ancora con Mann, una «mascherata», la quale però resta «sacra» perché manifesta la realtà di un'esperienza religiosa che non si lascia risolvere in gioco senza residui alcuni. Se il sacro, per essere celebrato, ha bisogno di una «mascherata» che lo spoglia della sua assolutezza e ne rivela il carattere di rappresentazione, la «mascherata» mantiene una sua dimensione sacra che la priva del suo carattere semplicemente spettacolare. La dimensione religiosa e quella estetica si annodano l'una all'altra in un rapporto di reciproca irriducibilità. Il culto rituale e il teatro, si potrebbe dire, sono due luoghi in cui esse entrano in contatto e in tensione, in modi diversi e molteplici, e non smettono di comunicare.

## 5. *Infanzia e modernità*

Per Nietzsche, scriveva Manfred Frank, la tragedia costituisce un'«unità di azione di culto e contemplazione estetica», in cui – osserva ancora Frank appoggiandosi alla tipologia dei miti formulata da Ulrich Gaier – tratti «magico-partecipativi (o cultuali)» si mescolano a tratti «mitico-narrativi» che segnalano una presa di distanza dalla partecipazione rituale (Frank, 1988: 51, 71). L'identificazione simbolica con il divino si sposa con una presa di distanza estetica, ludica e mitica, in cui il divino diventa oggetto di rappresentazione, in cui, si potrebbe anche dire, l'essere umano tende a disporre creativamente del divino. Per Mann, come abbiamo visto, questa miscela è già propria del culto, la cui dimensione estetica si attua in un fare «pre-drammatico» in cui il popolo «si lascia vivere davanti agli occhi» le figure del proprio immaginario.

Nel saggio su *Freud e l'avvenire* (1936), Mann ravvisa in questo fare una forma di attualizzazione di una trascendenza mitica che orienta e modella i comportamenti collettivi e individuali. Anche in questo scritto Mann ricorda le «sacre mascherate» delle epoche antiche e rile-

va la dimensione teatrale delle celebrazioni religiose e dei riti arcaici: «Nell'antichità ogni festa era essenzialmente un'occasione teatrale, un gioco di maschere, una rappresentazione scenica, eseguita da sacerdoti, di storie degli dèi» (Mann, 1997: 1399). Ovviamente quelle feste non erano soltanto teatro, non erano soltanto un gioco; o meglio: lo erano, ma nel senso che in esse l'essere umano lasciava agire forze che eccedono la sua volontà e la determinano «dal profondo»; lasciava agire il sapere «*infantile*» che «l'anima è datrice di tutto ciò che è dato» (Mann, 1997: 1400), quindi anche della divinità. La divinità non vive di forza propria: è qualcosa di «oggettivamente dato», che però ha bisogno dell'essere umano per essere riconosciuta e resa reale; e l'essere umano può riconoscerla e attuarla soltanto perché la divinità è qualcosa che esiste in sé stessa e per sé stessa: perché «gli déi sono “dati” dell'anima» (Mann, 1997: 1391-1392). Il teatro appare a Mann come medium di questo riconoscimento. Similmente al rito, da cui scaturisce, anche il teatro sembra costituire per Mann il luogo dell'attualizzazione della religiosità intesa come «patto che lega Dio all'uomo» e «viene concluso nell'interesse reciproco, con il fine ultimo di una consacrazione di entrambi» (Mann, 1997: 1391-1392). Nel teatro, però, questa dimensione religiosa è affiancata da quella parodica della «mascherata», che la eccede e la trasgredisce senza cancellarla, la accompagna come un insopprimibile supplemento, che ne fa la fonte di piacere festoso, infantile. La scena teatrale diventa così lo spazio in cui – più o meno consapevolmente – l'essere umano celebra la propria capacità 'infantile', originaria e perdurante, di plasmare il reale attraverso il suo immaginario, di trasfigurarlo ritrovando un piacere a cui il principio di realtà tende ostinatamente a disabituarlo. Il teatro «è infatti l'infanzia dell'arte, l'infanzia *come* arte, e l'eterna puerilità dell'uomo vi celebra il suo più alto trionfo», afferma Mann nel suo *Discorso sul teatro* del 1929. «Tutto il teatro è un gioco festivo, una festa giocosa» (Mann, 1997: 1188).

Tutto il teatro, dice Mann. Dunque, anche sulle scene più criticamente sofisticate si paleserebbe questo sapere infantile e giocoso che resta al di qua della ragione critica, e si manifesta irrazionalmente, nel sentire, nel provare la gioia di vedere realizzato l'immaginario. Questa gioia, per Mann, trova la sua sede privilegiata a teatro e si esprime in un piacere estetico che poco si cura della ragione critica e su di essa finisce quasi sempre per imporsi, manifestando qualcosa come un immaginario immemoriale, un immaginario che la memoria pone all'inizio, e quasi al di là della finzione. Con Jean-François Lyotard potremmo chiamarlo il tempo dell'*infantia*, di una

infanzia che non è un'età della vita e che non trascorre. Ossessiona il discorso. Quest'ultimo non cessa di metterla in disparte, è la sua separazione. Con ciò stesso, si ostina però a costituirla, come perduta. La ospita dunque, a propria insaputa. Essa è il suo resto. Se l'infanzia rimane presso di sé, non è nonostante, ma proprio perché essa abita presso l'adulto. (Lyotard, 1988: 5-6)

Quest'*infantia*, che è presso di sé soltanto nell'adulto, trova voce e immagine, per Mann, soprattutto e forse soltanto a teatro. Se il romanzo è l'espressione artistica rappresentativa della modernità, perché manifesta ed esplora la frattura tra essere e senso, reale e simbolico, e la loro impossibile coincidenza, facendo tanto più brillare la promessa di conciliazione del bello, ma in tutta la sua problematicità, il teatro invece ha per Mann «qualcosa di felicemente anacronistico» che «sembra trovarsi al di fuori della nostra civiltà moderna» (Mann, 1997: 1181) e aprire a una dimensione immemoriale del sentire che non è mai pienamente presente a sé stessa e perciò non smette mai di essere, che è sempre e solo nella modalità dell'immaginario e acquista realtà concreta forse soltanto attraverso la messinscena. È una concezione affascinante del teatro come luogo in cui la realtà del mondo della vita, ovvero i discorsi che la costituiscono, sono sottoposti a un processo di derealizzazione, e le figure dell'immaginario trovano forma e gravidanza sensibile nelle maschere e nei corpi che agiscono sulla scena. Lo spettatore sa che si tratta di illusioni, di mascherate. Ma il potere del teatro fa sì che, pur non credendo a quelle maschere, egli creda a una realtà immemoriale che esse talvolta sanno risvegliare in lui, sospendendo la consapevolezza del 'come se' che sempre accompagna l'esperienza estetica e producendo la gioiosa impressione che quelle incarnazioni dell'immaginario non siano soltanto inventate, e rivelino uno spazio non discorsivo sottratto alla distinzione tra realtà e immaginario.

### *Riferimenti bibliografici*

- ARISTOTELE (1974). *Dell'arte poetica*, C. GALLAVOTTI (cur.). Milano: Fondazione Lorenzo Valla/Mondadori.
- BENJAMIN, W. (2006). *L'opera d'arte nell'era della sua riproducibilità tecnica*. In ID., *Scritti 1938-1940* (R. TIEDEMANN, cur.). Torino: Einaudi, 300-331.

- BICCARI, G. (2001). *“Zuflucht des Geistes”?* Konservativ-revolutionäre, faschistische und nationalsozialistische Theaterdiskurse in Deutschland und Italien 1900-1944. Tübingen: Narr.
- BRECHT, B. (1964). *Schriften zum Theater*, vol. 7. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- FRANK, M. (1988). *Gott im Exil. Vorlesungen über die Neue Mythologie*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- FUCHS, G. (1909). *Die Revolution des Theaters*. München/Leipzig: Georg Müller.
- LEHMANN, H.-Th. (1999). *Postdramatisches Theater*. Berlin: Verlag der Autoren.
- LEHMANN, H.-Th. (2013). *Tragödie und Dramatisches Theater*. Berlin: Alexander Verlag.
- LYOTARD, J.-F. (1988). *Letture d’infanzia*. Piacenza: Anabasi.
- MANN, TH. (1990). *Gesammelte Werke in dreizehn Bänden*, vol. XIII. Frankfurt a. M.: Fischer.
- MANN, TH. (1997). *Nobiltà dello spirito e altri saggi* (A. LANDOLFI, cur.). Milano: Mondadori.
- NANCY, J.-L. (2003). *Theaterereignis*, in N. MÜLLER-SCHÖLL (cur.), *Ereignis. Eine fundamentale Kategorie der Zeiterfahrung. Anspruch und Aporien*. Bielefeld: transcript, 323-330.
- NIETZSCHE, F. (1970). *Il caso Wagner – Crepuscolo degli idoli – L’anticristo – Ecce homo – Nietzsche contra Wagner*. Opere di Friedrich Nietzsche, vol. VI t. III (G. COLLI & M. MONTINARI, curr.). Milano: Adelphi.
- PRIMAVESI, P. (2004). Theater und Religion – mit Überreste arbeiten. In P. PRIMAVESI & O.A. SCHMITT (curr.), *Aufbrüche. Theaterarbeit zwischen Text und Situation*. Berlin: Theater der Zeit, 53-61.
- PRÜTTING, L. (1971). *Die Revolution des Theaters. Studien über Georg Fuchs*. München: Kitzinger.
- SCHMITT, C. (1983). *Amleto o Ecuba. L’irrompere del tempo nel gioco del dramma*. Bologna: il Mulino.
- VALERI, V. (1981). Rito. In *Enciclopedia Einaudi*, vol. XII. Torino: Einaudi.