

EDOARDO EDALLO

## LA CITTÀ, IL TEATRO, IL MUSEO

*La natura del teatro e del museo, dei loro rapporti e della loro storia non può essere compresa se non entro il contesto della città. Dall'antichità a oggi questa traccia di lettura illumina le due istituzioni e fornisce prospettive per il loro futuro.*

### *Premessa*

Teatro e museo sono istituzioni culturali che incontriamo ogni giorno, direttamente o dagli articoli di giornale: non solo le pagine che informano su spettacoli e mostre, ma anche quelle di cronaca riportano notizie di nuovi edifici dedicati a tali funzioni o di restauri e rifacimenti di quelli esistenti. Qui vorrei riflettere sull'una e l'altra istituzione, cercando di trovare nessi che le uniscano utilmente in una prospettiva di crescita culturale, pedagogica e civile, nelle condizioni odierne.

Ciò significa mettere anzitutto a fuoco lo sfondo in cui entrambe si collocano: la città. Potrà sembrare banale, ma il loro senso si dispiega solo all'interno di quei raggruppamenti umani che sono sovrabbondanti numericamente e culturalmente densi, come appunto le città. È all'interno dell'esperienza urbana che si sviluppano questi enti in modo compiuto e costante, da circa due secoli, anche attraverso la definizione e la rielaborazione dei caratteri architettonici. Perciò la funzione culturale del teatro e del museo entro la città è particolarmente significativa oggi, in un momento in cui da una parte la città stessa risulta un'entità non facile da definire, e dall'altra teatro e museo sono alla continua ricerca di dimensioni innovative.

Forse ancor più profondamente l'individuazione di una diffusa dimensione teatrale e museale connaturata alla città, ancor prima della definizione delle due istituzioni, può aiutare a capire la sua natura e le sue potenzialità anche al di fuori degli schemi usuali. Per far questo serviranno alcune annotazioni storiche, che permetteranno di far luce su dimensioni antropologiche di fondo, ovvero su caratteristiche costanti che aprono interessanti prospettive.

### *Le origini*

Teatro e museo vengono dalla Grecia, anche se in tempi diversi: il teatro che conosciamo della Grecia classica, il museo dalla città ellenistica; entrambi però hanno radici più antiche, non solo, ma esprimono in qualche modo due *poli* opposti e complementari dell'esperienza, due dimensioni profonde dell'arte: quella dionisiaca e quella apollinea<sup>1</sup>.

a) Il teatro nasce dal culto di Dioniso e, anche quando si stacca dalla matrice religiosa, ne mantiene alcuni caratteri residuali, che fungono da spia. La stessa radice del nome richiama al vedere (*theo*), per cui il teatro sarebbe 'il luogo dove si vede', dove si ha la percezione non tanto di quello che c'è intorno, quanto di se stessi, del cosmo e delle leggi che regolano l'umana natura. Sarebbe altrimenti strano che un dio della vegetazione, anche un po' selvaggio, abbia a che fare con l'arte. Il richiamo diretto al culto è nel sacrificio del capro<sup>2</sup> ad ogni rappresentazione, che in più avviene entro una celebrazione di tre giorni, una '*fešta*' (durante la quale non si lavora, ma si partecipa), il cui contenuto è la rappresentazione dei momenti forti della mitologia, fino a produrre la '*catarsi*', la rigenerazione festiva-rituale (e solo poi artistica, come coglierà Aristotele) dei partecipanti.

Il luogo, ovviamente sacro, è all'inizio uno spazio di forma circolare<sup>3</sup> e diventa poi l'edificio canonico che conosciamo, sempre circolare, ma spezzato<sup>4</sup>. L'attore è in realtà un celebrante, che interpreta un ruolo con una maschera (*persona*<sup>5</sup>), declamando in modo rituale.

Così la dimensione tragica dell'esistenza, quella che ha a che fare con la discesa agli inferi e col ritorno (con la morte e la resurrezione), anche attraverso un'esperienza di ebbrezza orgiastica prodotta dal vino, arriva a toccare le vette del sublime nell'arte.

b) Il museo, istituzione civile data l'epoca tarda, richiama le Muse, divinità minori, figlie di *Mnemosyne* (memoria) che sovrintendono alle arti, in

particolare a canto e danza. Il legame religioso si esprime, come in tutte le manifestazioni antiche, in una natura comunque religiosa (intenzione, contenuto, forma e procedura), nella mancanza di un ambito 'autonomo' dell'arte. Le Muse richiamano quella specifica dimensione dell'arte, che non è la 'dionisiaca', e nemmeno il 'saper-fare', che si traduce in termini come *techné* e *poiesis*, sul versante 'ermetico'<sup>6</sup>; piuttosto la 'memoria' apre a quella dimensione 'apollinea' che esprime nel *kalòs kai agathòs*, il bello coniugato con il buono e il vero, il lato in luce del sentire e dell'agire, che ha bisogno della 'memoria': di questo sono patrona le figlie di *Mnemosine*. La memoria costituisce, psicologicamente, il distacco dal tumulto delle passioni e permette di osservare da lontano le vicende, senza il condizionamento immediato del momento e della sua urgenza; in tal modo consente uno spazio di riflessione e di ricerca sapienziale del senso, rifacendosi a quella memoria originaria dell'*armonia* (apollinea) che è alla base dell'universo e costituisce la *Weltanschauung* profonda dei Greci<sup>7</sup>.

In più la memoria gioca nella stessa percezione della città come comunità, e qui si capisce meglio il richiamo al canto (corale) e alla danza, come momenti costitutivi dell'identità civica: è un tipo di memoria sempre sul versante della rappresentazione, ma dalla parte dell'armonia.

Dal punto di vista dell'identità civica, ancor prima della costituzione della città e ben prima del museo, la comunità si riconosce in una memoria comune, che si materializza nelle tombe e nei santuari<sup>8</sup>. Sono queste opere i primi segni della memoria e a loro volta si arricchiscono di manufatti aggiuntivi, tocchi ulteriori di individuazione, quali possono essere statue di divinità o immagini funerarie dei defunti (specie se morti per difendere la patria<sup>9</sup>). Si tratta sempre di opere votive, dove il ricordo si fa riconoscenza viva, memoria pubblica di valori profondi, di virtù private e di commozione collettiva; momento di riconoscimento, di autocoscienza che si trasferisce al luogo stesso e, caricandolo di memoria, ne fa un *topos*, un'intersezione della storia. Anche un banale incrocio stradale, dove si colloca un'*erma*, è in realtà un'intersezione mentale e cosmica; non si spiegherebbe altrimenti né l'*erma* di Greci e Romani, né la 'santella' della nostra tradizione<sup>10</sup>.

c) Si tratta dunque di opere '*contestualizzate*' entro il vissuto della comunità; ma, si può anche dire, di opere che costituiscono i 'capisaldi' della città, che ne sono la prima origine, quando il tessuto urbano non è ancora presente ed esistono solo percorsi e intersezioni. Sono il momento arcaico

della città antica, che nasce entro un orizzonte religioso e gli dà una dimensione spaziale, una *'misura'* che conserva la funzione di coesione dell'identità collettiva ed è capace di *'rappresentare'* la condizione umana sullo sfondo di un vero e proprio palcoscenico: la città<sup>11</sup>. Sia la piccola *polis* o la grande città ellenistica, essa è, in prima istanza, 'teatro e museo', ancor prima di definire luoghi specificamente destinati a queste *'celebrazioni'*. È la *'rappresentazione'*, cioè la riflessione *'come in uno specchio'*, della propria realtà umana e cosmica che permette di prenderne coscienza e di acquisire come unità l'esperienza culturale, il senso di identità nella totalità urbana, dove ciascuno interpreta il proprio ruolo umano, e dove tutti insieme, come *polis*, stanno gli uni di fronte agli altri.

d) Questa città è fatta di *'luoghi'*, oggi diremmo pubblici e privati, categorie inesistenti nell'antichità, per cui sarebbe più corretto parlare di luoghi emergenti e di tessuto connettivo. Quest'ultimo è costituito dalla residenza, dalle case di abitazione, che danno sempre l'impressione di cose minute, di ambienti minimi, quando ne vediamo i resti archeologici. Ma sono il risultato di un lungo processo, attraverso cui le tende e le capanne, da sparse, arrivano via via ad agglomerarsi e ad attaccarsi le une alle altre, aggrappandosi a quei luoghi emergenti che sono, allo stesso tempo, i simboli della comunità. Per questi è superfluo ricordare che un'altra distinzione oggi ovvia, quella fra civile e religioso, risultava una categoria inesistente; che la funzione regale e quella sacerdotale per lungo tempo si sovrapposero. Ma non è il caso di insistere su queste questioni; interessano qui solo alcune annotazioni sul tempio, in relazione al teatro.

e) Il tempio greco è un recinto (*temenos*), *'ri-tagliato'* entro lo spazio usuale, perché sacro, in quanto contiene un sacrario, la cella del dio (*naos*); quello etrusco- latino non è molto diverso, però ne abbiamo maggiori informazioni. Per Varrone il nome deriverebbe da *tueri*, guardare; al di là dell'etimologia -ma sembra più corretta la via di *temenos*, da *temno*, taglio - il tempio nasce come luogo da dove si guardava, si *'con-templ-ava'* per cogliere gli auspici<sup>12</sup>, in una dimensione più 'esteriore' rispetto al teatro greco, ma sempre legata al *'vedere'*, in particolare al fine di valutare se la fondazione della città fosse benivola dal cielo.

Torna quindi la dimensione del vedere che è la stessa etimologicamente riferita al teatro (*theao*). Ma che cosa si vede? E perché la città è legata al vedere? Qualcuno ha avanzato l'idea che la caratteristica della città consista pro-

prio nella sua *'visibilità'*, con riferimento alle piccole città medievali umbre e toscane, collocate in cima a un poggio<sup>13</sup>; ma c'è qualcosa di simile anche nei Vangeli: *"la città sul colle"*<sup>14</sup>. Da questo punto di vista la visione *'dall'esterno'* costituisce un'evidenza della città. In ogni caso va tenuto conto anche del vedere *'dall'interno'* la vita che si svolge in tutte le sue diverse manifestazioni, dove tutti sono attori e spettatori allo stesso tempo, ben prima dell'invenzione del cinema neorealista. In più c'è da aggiungere la *'visione interiore'*, sapienziale, capace di costituire i significati, e di collocarli entro modelli riconosciuti; se si vuole, il *'terzo occhio'* della tradizione indù.

### *L'età di mezzo*

Quando non si sa come definire un periodo che presenta caratteri non perfettamente consoni a quello che si vorrebbe dimostrare e, comunque, di cui non si sa dire molto, lo si chiama *'medio evo'*: la cultura italiana ne sa qualcosa, anche se ormai i *'secoli bui'* sono ben illuminati; ma il nome rimane. Il fatto è che il divario temporale fra la Grecia classico-ellenistica, dove nacquero teatro e museo, e l'Europa illuminista, dove acquisirono la forma odierna, risulta ai nostri occhi di grande ampiezza; per un periodo lunghissimo non si sente parlare di teatro o museo, oppure se ne colgono accezioni misere e storpie, tanto da far dubitare della coerenza del termine. Restano tuttavia le funzioni, che abbiamo descritto come implicite nella dimensione urbana: restano le ragioni della *'memoria'* e della *'visione'* e sono probabilmente queste che permettono, nel tempo, la riscoperta delle due attività istituzionali come specifiche, consentendo il loro recupero non solo sul piano dell'archeologia letteraria, ma anche nell'intenzionalità della prassi urbanistica. Per questo però bisogna aspettare il secolo XIX e la città borghese. Prima, se vogliamo fare la storia in funzione delle due entità, c'è solo un lungo periodo di preparazione, con singolari emergenze, che si può sintetizzare per sommi capi.

a) A Roma il teatro perde ogni connotazione religiosa e diventa semplice genere letterario, quando non puro momento di divertimento. In compenso l'intera concezione urbanistica è complessivamente museale, nel valore celebrativo attribuito agli edifici e agli spazi pubblici sotto il profilo architettonico, sempre arricchito da una decorazione scultorea grandiosa, che sviluppa una propria capacità autonoma di celebrazione delle vestigia gloriose della città.

b) Gli Arabi sono da citare solo per una curiosità; come nota Borges<sup>15</sup>, lo studio di Aristotele da parte di Averroè si infrange su un punto: dove nella *Poetica* lo stagirita parla della tragedia, il dotto arabo non ha idea di cosa sia il teatro, sconosciuto nella sua cultura.

Peraltro, quando nel medioevo cristiano tante città italiane (Lucca, Firenze) o francesi (Nîmes, Arles) trasformano un edificio – non tanto il teatro, ma soprattutto l’anfiteatro – nell’intera città, chiudendo i fornicci per potersi difendere e costruendo le abitazioni sulle gradinate, significa che non solo la comprensione di quella costruzione, ma l’intero senso di quella civiltà è andato completamente perduto.

c) Il Medioevo reinventa il teatro come ‘*sacra rappresentazione*’<sup>16</sup>, sullo sfondo della città, durante le processioni, dove si realizzano i ‘luoghi deputati’. In tal senso non è molto diverso dalla *polis* greca il rapporto con la celebrazione religiosa in senso stretto.

Per quanto riguarda il museo, a parte i ‘*tesori*’ dei monasteri, gran parte della produzione artistica è concentrata nelle chiese, a partire da quella architettura dove la “*Bibbia dei poveri*” è dipinta nelle absidi e scolpita su portali e capitelli.

d) Il Rinascimento recupera letterariamente i testi classici, con rappresentazioni nei giardini e nelle sale dei palazzi dei principi<sup>17</sup>; ma inizia anche la reinvenzione dell’edificio teatrale, a partire dal Palladio, fino al Piermarini, alla fine del ’700, con la definizione di una tipologia teatrale insuperata<sup>18</sup> (anche Crema avrà il suo piccolo Piermarini poi bruciato). L’Inghilterra dei tempi di Shakespeare sarà capace di inventarsi un particolare e autonomo edificio teatrale.

Per il Museo, lo sviluppo delle *Wunderkammer* e dei *cabinet de curiosité* dei principi costituiranno le basi delle ‘raccolte’ di cose belle e curiosità esotiche, che saranno alla base dei musei moderni.

Ma la gran parte della produzione artistica è e resta la città: non solo i palazzi rappresentativi e chiese magnificenti, ma tutto il contesto urbano: *la città come opera d’arte*<sup>19</sup>, che si può tradurre, un po’ banalmente, la ‘città – museo’, vivo e non ingessato.

E come dimenticare un’esperienza specificamente lombarda, che in qualche modo unisce teatro e museo, sulla scia delle *Sacre Rappresentazioni* medievali, utilizzando quella forma di universale coinvolgimento religioso che è la processione? Nei *Sacri Monti* le stazioni della *via crucis* sono straordinari luoghi museali, visitati in un contesto teatrale.

Più in generale, quando per il Barocco si sottolinea la propensione ‘*scenografica*’ non si fa che segnalare la coincidenza, in questo periodo, di una dimensione teatrale con una museale: le varie arti, figurative, letterarie, musicali si muovono unitariamente, per coinvolgere il cittadino- spettatore in un universo espressivo comune.

e) La città resta lo sfondo generale dei modi di essere e di auto-rappresentarsi. Si tratta sempre, metaforicamente, di un palcoscenico dove avviene una esposizione, che altro non è se non la vita della gente, nelle sue svariate classi, funzioni, gerarchie; la gente che si immedesima nei ruoli che, volente o nolente, si trova a interpretare. Il luogo emblematico dove ciò avviene è la piazza, adatta alla totalità delle manifestazioni sociali, spontanee (passeggio) e programmate (processioni, mercato), ricco di memorie (lapidi, sculture) e monumenti (palazzi, chiese, fontane).

Questo è il luogo della visione totale, il *panopticon*, museo e teatro, dove opere e protagonisti sono anzitutto le persone, conosciute nella loro *verità*, istituzionale e umana; dove è anche possibile distinguere fra l’una e l’altra, dove i segreti e le maschere faticano a restare tali per lungo tempo<sup>20</sup>.

Serve però una precisazione: qualunque arte (teatro, museo o altro) non nasce per gemmazione spontanea; è invece frutto della rielaborazione di una realtà nota, ovvia e neutra per i più, di cui qualcuno sa cogliere potenzialità di gravidanza universale. C’è sempre un artista, inserito in un contesto colto o popolare, che sa ‘fare con arte’, traducendo quella potenzialità in opera; egli si serve di una ‘*mediazione tecnica*’ per rielaborarla in forme precise e significative per la sua gente. Ecco dunque la *pòiesis*, *technè*, *ars*: in una parola, l’opera d’arte.

Ciò non toglie che, come ciascuno ha la sensibilità di ammirare un tramonto e di commuoversi, così ciascuno è in grado di cogliere, entro l’esperienza quotidiana della città, singoli tratti o momenti che aprono alla dimensione teatrale o museale: chi non apprezza certe ‘*macchiette*’ urbane? chi non conosce gli atteggiamenti di taluni, spesso sanzionati da soprannomi icastici? chi non ha presente un angolo della propria città che per lui sia il cuore della memoria? E questo vale in ogni tempo.

### *L’illuminismo e la città borghese*

Con l’illuminismo e la crescita della città borghese si accentua la celebrazio-

ne pubblica del livello di civiltà raggiunto; la coscienza della modernità, basata sull'acquisizione scientifica e tecnica, rende l'Europa superiore<sup>21</sup>. La città diventa il luogo dove ciò si manifesta, attraverso la dotazione di nuove attrezzature applicate alla dimensione pubblica, dalle strade lastricate alle fognature, fino alla pubblica illuminazione, nuovo e fondamentale strumento di visibilità, che rende la città vivibile anche di notte, superando le costrizioni di natura e aprendo un capitolo di modernità<sup>22</sup>. Non solo Parigi, ma ogni piccola città è una *ville lumière*.

I servizi di ordine superiore vengono concepiti come '*servizi pubblici*', istituzioni deputate a ciascun settore della vita pubblica e offerte al cittadino per la sua crescita umana e civile; si traducono in edifici specializzati e vengono trattati come i 'nuovi monumenti' della città, capaci di dar conto a tutti del processo di '*civilizzazione*'<sup>23</sup> che si è consumato in modo irreversibile. Un pizzico di analisi freudiana vedrebbe in questo sforzo di autocelebrazione un fondo d'ansia, un'insicurezza che costringe a chiedere aiuto ai secoli passati, alle forme dell'architettura classica, che erano state capaci di modellare le grandi stagioni urbane dell'Europa, dalla Grecia, a Roma, al Rinascimento italiano. È la pedagogia insita nel 'decoro urbano' che rende il cittadino cosciente di vivere in un contesto di progresso della civiltà<sup>24</sup>.

Nella letteratura ottocentesca, specie inglese, si riconosce la parte rappresentativa della città, il centro circondato non più dai bastioni, ma dall'anello delle ferrovie; oltre ad esso si aprono vaste aree industriali il cui colore è il nero del carbone delle ciminiere (la *cocketown* di Dickens); ancor più fuori gli *slums* delle case operaie, periferia squallida e invivibile, caratterizzata da un netto scarto di classe. Tutte le storie dell'Architettura del '900, sottolineano che la sua modernità consiste nella reazione a queste premesse di disuguaglianza sociale;<sup>25</sup> correggono anche la precedente descrizione, troppo schematica, dell'organizzazione spaziale urbana: infatti lo stesso centro è costituito da parti '*di rappresentanza*' (borghesi) e parti degradate (popolari). Ciò produce uno sdoppiamento fisico a cui corrisponde uno sdoppiamento culturale: ciò che esprimono le istituzioni non coincide più con il sentire della vita quotidiana, quanto meno popolare; si opera una scissione, netta nel caso del museo, più sfumata in quello del teatro.

Il Museo resta sostanzialmente elitario e promuove lo studio delle arti attraverso l'importanza formativa della bellezza, legandosi all'Accademia, dove le arti figurative sono catalogate e canonizzate<sup>26</sup>. Ma poiché le opere d'arte ser-

vono anche a proclamare il livello di civiltà raggiunto dal paese capace di esprimere tale istituzione, la raccolta deve essere più ricca ed estensiva possibile. Inoltre è contestuale nei grandi musei europei la documentazione della culture “*primitive*” che la *nostra* superiorità ha conquistato, indirizzandole sulla via della civiltà<sup>27</sup>.

È la storia della cultura borghese, che nemmeno si rende conto di avere al proprio interno una cultura ridotta a subalterna, quella popolare di cui ha scordato le origini e i caratteri. Solo più tardi il passaggio attraverso l’etnologia consentirà di applicare anche a se stessi i criteri dell’analisi antropologica. Il Teatro d’opera lirico, spettacolo complesso e grandioso, coniuga intensità d’arte con immediata popolarità: la musica popolare dell’800 sono le romanze d’opera<sup>28</sup>. Ma pur divenendo il paradigma per ogni struttura teatrale, sul palcoscenico la differenza fra realtà rappresentata e vita vissuta si fa sempre più accentuata, essendo venute a mancare le coordinate universali dell’esperienza: il dramma borghese diventa finzione.

La città nel suo insieme resta scissa fra il centro che conserva l’immagine di grande museo urbano, dove la distanza fra edifici rappresentativi e tessuto comune si fa sempre più labile, essendo costituito ormai in forma compatta da grandi edifici residenziali con negozi al piano terra, dove il distacco con le periferie e le parti degradate si fa sempre più marcato. Trionfa il *revival* degli stili pomposi, con la facciata classicheggiante e, dentro, il salotto buono, mentre quello che non si vede importa poco: stili del tutto privi di ironia. Solo a fine secolo si inventano forme espressive che tentano di alleggerire la cappa di seriosità e scioglierne la compattezza con il sorriso, attraverso forme morbide e colori vivaci: sarà la stagione dell’*Art Nouveau*.

Il teatro urbano si sdoppia: da una parte lo spettacolo della vita borghese, il passeggio sotto i viali, la sosta al caffè, le parate militari, le bande che suonano; dall’altra lo spettacolo della miseria e del degrado, del mercato rionale, di una cultura ormai diversa.

L’idea romantica dell’artista come vate e precettore del popolo trova qui ampi spazi di ispirazione, non solo in nome della giustizia sociale, ma anche nell’individuazione di personaggi positivi in situazioni sordide: tipica l’assunzione della prostituta o del galeotto (redimibili) come figure positive di fronte all’ottuso perbenismo borghese<sup>29</sup>. Era la reazione degli artisti all’ipocrisia dei comportamenti di un’arte ufficiale mistificante.

L’arte fino agli Impressionisti identifica la propria espressione entro la civiltà

urbana. Ma già emergono i germi di un rifiuto che vedrà la ricerca della verità e della libertà della vita *'altrove'*<sup>30</sup>, fino a identificarne il senso nelle condizioni più lontane ed estreme: dai pascoli montani di Segantini al *'buon selvaggio'* di Gauguin nei mari del Sud; dalla pazzia di Van Gogh alla rottura linguistica delle avanguardie artistiche degli inizi del '900, che spezzano i nessi e reinventano i codici, negando ogni richiamo a qualche presunta legge naturale. Sarà la strada del Novecento, alla ricerca di una espressione finalmente *'moderna'* di arte e vita; ma non riuscirà a liberarsi dal parossismo distruttivo delle avanguardie verso tutte le manifestazioni canoniche della società, proprio a partire dalla città, dove queste si mostravano<sup>31</sup>. È una sindrome dalla quale non siamo ancora usciti, con risultati dirompenti per la concezione dell'arte e per il museo, ormai non più luogo dell'arte, ma luogo di storia dell'arte: antica, contemporanea e quant'altro.

### *La città moderna*

L'idea di *'città moderna'* è un ossimoro: sono molti a ritenere che ormai la città non esista più e gli agglomerati che continuiamo a chiamare città meritino un altro nome.

Contraddittorio il nome, contraddittorie le teorie urbane che ritengono di poter definire ciò che in altri tempi era solo descritto<sup>32</sup>, contraddittori gli scrittori (a occuparsi di città sono i più sensibili<sup>33</sup>) che portano all'estremo singoli tratti, ritenendoli irreversibili: in realtà registrano la nemesi del moderno, la cui peculiarità consiste in una sempre più estesa artificiosità e incapacità a trovare punti fermi, che vengono continuamente modificati e spostati in avanti<sup>34</sup>.

Stabilita la tensione a ciò che è totalmente artificiale e ineluttabilmente nuovo del mondo moderno, ne consegue che moderna si possa considerare solo la Grande Città, la Metropoli, la *Grosstadt*<sup>35</sup>, la cui efficienza deriverebbe, per analogia con l'industria, dalle economie di scala, mentre le città piccole sono inesorabilmente votate al passato. La principale caratteristica della grande città moderna è la scomparsa di tutti quei rapporti umani che costituivano la natura stessa della città storica e si riassumevano nel termine di *'convivenza'*: i rapporti che nascono dal vivere gomito a gomito, per il fatto di abitare nello stesso luogo e, mentre fino ad allora erano considerati naturali, ora si vedono solo come costrittivi (oltre che fuori moda).

Rifiutandoli, l'abitante della città moderna è uno spaesato, che cerca nella 'folla anonima' di liberarsi dal controllo sociale<sup>36</sup>.

Tutta l'architettura del '900, quella che va sotto il nome di *Movimento moderno*, si batte per questo: Walter Gropius nel 1929 definiva le *Premesse sociologiche* per l'edilizia popolare e nel 1922 Le Corbusier proponeva una *Città per tre milioni di abitanti* le cui case sarebbero giunte nel 1945 con il nome di *Unitè d'habitation*, capaci di circa duemila abitanti ciascuna. Il tentativo di costruire così la grande città si rivela assurdo nel momento in cui tenta di inserire artificialmente quei rapporti che distrugge in radice<sup>37</sup>. Il moderno, incantato dal mito riduttivo dell'efficienza funzionale, perde l'idea e la pratica della città come palcoscenico civile e luogo della memoria (delle Muse).

Il 'teatro urbano' non vede più dispiegarsi la vita nella sua integralità; vede solo il movimento delle auto, delle manifestazioni para-politiche che nascono da contrapposizioni ideologiche su qualunque tema sociale (anche sulla stupidità della moda), della presenza di abitanti (oggi gli extra-comunitari) non integrati: negazione degli assunti da cui era nata la città moderna.

Il 'museo urbano', la città bella, cade sotto i colpi di una -mai soddisfatta-fame di case ed efficienza di trasporti, di un'architettura dequalificata e di una conservazione fittizia, di tempi e ritmi che non permettono un attimo di sosta per riflettere e contemplare, della rinuncia a qualunque forma di vera progettualità urbana che non siano faraonici monumenti al nulla<sup>38</sup>. Quelli che si definivano servizi pubblici, votati a un *uso* specifico per soddisfare un bisogno definito, nell'incapacità ormai dilagante di stabilire *usi e bisogni* con un minimo di dignità (senza forzature ideologiche), diventano desideri realizzati o sogni pietrificati, la cui caratteristica non è il concreto uso dei cittadini, ma la dimensione esorbitante, monumentale, rappresentativa.

È il processo che va sotto il nome di *postmodern*.

### *Le aporie urbane*

Il termine 'città' nei tempi moderni è diventato dunque ambiguo; è forse più corretto distinguere i centri dalle periferie. I primi, luoghi antichi e ricchi di monumenti, sono gonfiati da un'incredibile densità commerciale e terziaria, dove la residenza è sacrificata; le seconde, posteriori ed esterne, diventano dormitori residenziali privi di servizi essenziali, da cui si tende a fuggire<sup>39</sup>.

In questo senso la parola d'ordine attuale è *riqualificare le periferie*<sup>40</sup>. Ma gli stessi termini di 'centro' e 'periferia' vanno ormai intesi in un contesto metropolitano, dove esiste un *continuum* territoriale costituito da un'edificazione più densa o rarefatta, che ingloba da una parte i 'centri storici' (le città di una volta) e dall'altra spazi agricoli più o meno residuali. Al suo interno si trovano isole residenziali, industriali, commerciali che non hanno più alcun riferimento con una struttura urbana, ma sono dislocati solo in funzione dell'accessibilità automobilistica e delle forze speculative<sup>41</sup>.

In questa situazione cosa diventano il teatro e il museo? È evidente che la loro fisionomia cambia a seconda che si tratti del centro metropolitano o di un piccolo-medio centro storico all'interno della galassia.

Il primo non interessa questa trattazione, tuttavia non si può ignorarlo.

I teatri e i musei del centro metropolitano sono istituzioni di livello internazionale, capaci di grandi manifestazioni, a partire da una base solidamente strutturata: si pensi al Teatro alla Scala di Milano o al *British Museum* di Londra. Tuttavia corrono dei rischi. Oggi è di moda parlare di 'eventi' culturali e non solo le grandi istituzioni, ma addirittura enti di provincia si muovono per costruirli, con grande *battage* pubblicitario e, forse, adeguato successo di pubblico. Ovviamente, con queste prospettive, gli edifici storici diventano presto insufficienti e richiedono radicali trasformazioni, come ha fatto, ad esempio il *Louvre* con il progetto del *Grand Louvre*, il cui simbolo è divenuta la *pyramide* che costituisce il nuovo accesso. Oppure servono nuove grandiose architetture capaci di trasformare l'immagine della città: il primo esempio è stato il *Beaubourg* di Parigi; il 'non ultimo' è il *Guggenheim* di Bilbao, che riempie di turisti una città bruttarella, dove non interessano quadri o sculture, ma il loro contenitore, enorme immagine pubblicitaria. Si potrebbero fare molti altri nomi, perché ha fatto scuola e gli esempi si moltiplicano<sup>42</sup>.

Il rischio è che invece di elaborare cultura si produca moda, beandosi di un'effimero poco concludente e sostanzialmente commerciale<sup>43</sup> di cui, al massimo, si può dire che il *Guggenheim* è meglio della gran parte degli ipermercati.

Diverso è il discorso dei piccoli centri storici.

### *I piccoli centri storici*

In questi centri il rischio è di perdersi nella contemplazione del buon tempo

antico, senza rendersi conto che non hanno la capacità di trasformare le grandi tensioni della società moderna e ne sono invece variamente succubi, specialmente in ordine alla capacità di assorbire e digerire, nella loro piccola scala, ‘oggetti urbani’ di grandi dimensioni, quali sono solitamente i nuovi interventi edilizi.

Anche se fortunatamente è cresciuta la sensibilità per la tutela dei centri storici, non era infrequente, finì a pochi decenni fa, che in una equilibratissima piazza di un piccolo centro si volesse un grattacielo, per mostrare che la *civiltà* era arrivata anche lì. Ora tuttavia il rischio è opposto e più sottile: stabiliti alcuni criteri ovvi di tutela, si nega tutto il rigore dell’architettura moderna e si sceglie l’intervento pseudo antico, che bamboleggia con le decorazioni, anziché interpretare, rispettandole, le strutture.

Non è certo facile superare queste nostalgie infantili, tuttavia quando i centri non hanno subito violenze traumatiche e mantengono un rapporto relativamente equilibrato con le espansioni dell’ultimo secolo, allora li possiamo chiamare ancora ‘città’, come una volta, e provare a considerarli come laboratori per una possibile vita civile<sup>44</sup>. Qui può riprendere il dialogo fra teatro, museo e città, al di fuori del circuito dei ‘*grandi eventi*’. Per poterlo fare, bisogna ripartire dall’idea che la scena del teatro è la città e che il luogo delle muse è la città.

Ciò comporta, come conseguenza immediata e diretta la capacità di vigilare sui normali aspetti della vita urbana, perché non vengano stravolti dagli sprovveduti di turno. Basta infatti una squadra di creativi autori di *murales* o di innamorati delusi (ma con bombolette *spray*) per decorare tutte le superfici disponibili e degradare di colpo l’immagine di un centro. Ma peggio ancora sono certi progetti che gli uffici comunali lasciano passare, senza saper controllare il *tran tran* edilizio corrente se non attraverso la lettura burocratica di norme burocratiche<sup>45</sup>. Serve invece quella ‘*cura*’ della città che nasce solo dall’amore e dall’attenzione dei cittadini per il luogo dove abitano e dalla serietà dei (sedicenti) addetti ai lavori.

Realizzata questa non facile pre-condizione, c’è anche un aspetto più direttamente propositivo, che regola i due istituti di cui si parla:

a) Il Teatro, ‘*luogo dove si vede*’, capace di vedere la città, cioè di costituirsi come momento di attenzione ai suoi comportamenti per ‘rappresentarli’ in forma teatrale, ovvero di costituire scuole di teatro, dove gli allievi imparano a controllare l’emozione, a parlare in pubblico e a capire la diffe-

renza tra un ruolo recitato e la spontaneità della vita quotidiana. Questa, a ben vedere, era l'educazione 'retorica' del cittadino nell'età antica.

b) Il Museo, *'luogo dove il bello si coniuga col vero'*<sup>46</sup>, capace di registrare le condizioni di lungo periodo del territorio e le elaborazioni degli abitanti, costituendosi in laboratorio di ricerca che poi sa 'metterle in mostra'. Così, ad esempio, non ha senso fare studi raffinati della pittura di un certo periodo, senza coinvolgere l'architettura e il territorio in cui questa si manifesta: il tema di fondo è sempre il contesto, non la singola emergenza che si spaccia per evento.

L'uno e l'altro sono *scuola*, con una forte tensione di conoscenza e di coscienza; l'uno e l'altro saranno tanto più coerenti, quanto più sapranno operare in sintonia fra di loro e porsi come momento di sintesi e di coagulo delle altre istituzioni, a partire dalla scuola ufficiale. E la città che avrà in sé istituzioni di tale capacità sarà una città fortunata.

## *Conclusioni*

Crema, perduto il teatro del Piermarini, ha ora recuperato come teatro il S. Domenico, risolvendo i problemi meteorico-stagionali della fase intermedia. Il museo ha subito una scossa, con lo spostamento della biblioteca, ma soprattutto con un progetto di radicale trasformazione, partito sotto il nome di *"cittadella della cultura"*. Le sedi istituzionali dunque ci sono e miglioreranno. Tuttavia gli spazi urbani conservano il calore e il colore delle tante manifestazioni che coinvolgono strade e piazze, resistendo all'invasione delle *boutiques* di moda. I cittadini usano ampiamente la città e ne concepiscono l'uso teatrale: tanto che lo stesso teatro suscitava aspettative di effervescenza e vivacità nella vita della città. Il museo invece suscitava sospetti di chiusura, tanto che il dibattito sul progetto ha riguardato soprattutto l'utilizzo degli spazi aperti.

Tuttavia pensare la città come teatro e museo richiede occhio attento ai caratteri e alle differenze della città stessa: centro e frazioni mantengono una fisionomia urbanistica e culturale diversa, in parte *d'antan*, in parte solo moderna. Teatro e museo acquistano ruoli diversi rispetto a tali differenze, da valutare con cura e capacità attenta di lettura della situazione in atto, per lasciare a quelli che oggi sono giovani, qualcosa di cui possano sentirsi fieri.

## NOTE

1. Cfr.: D. FORMAGGIO, *Arte*, Milano, Isedi 1973. Non si tratta solo di esperienza artistica, ma umana in senso lato.
2. Il capro è un animale ctonio; Dioniso, dio della vegetazione ha a che fare con gli inferi, è un figlio della Grande Madre: cfr.: M. RIEMSCHEIDER, *Miti pagani e miti cristiani*, Milano, Rusconi, 1973.
3. Il cerchio è la forma dell'aldilà. Sullo spazio circolare come primo spazio teatrale, cfr. E.N. BACON, *The city as an act of will*, in "Architecturale Record", January 1967, pp 113-127.
4. Sul cerchio (e sul cerchio spezzato), cfr.: M. RIEMSCHEIDER, *Miti pagani...*, cit. Circolari erano anche le antiche aie, dove si batteva il frumento, legato ad altra divinità della vegetazione, che, come tale è ctonia
5. Qui si apre sia il capitolo del rapporto fra il soggetto e il ruolo, sia quello della *maschera* come immagine di morti.
6. Cfr. D. FORMAGGIO, *Arte*, cit.
7. Cfr. J. BURCKHARDT, *La civiltà del Rinascimento in Italia*, Firenze, Sansoni 1968, poi contraddetto dal suo allievo A. WARBURG, *La rinascita del paganesimo antico*, Firenze, La Nuova Italia 1980. Ma la lettura dell'Europa, da Carlomagno, al Romanico, al Rinascimento al Neoclassico è stata costante nel riprendere la classicità apollinea.
8. Cfr. L. MUMFORD, *La città nella storia*, Milano, Ed. di Comunità 1963.
9. La visita al Museo Archeologico di Atene è istruttiva in questo senso: i *kouroi* sono quasi sempre morti.
10. Cfr. GRUPPO ANTROPOLOGICO CREMASCO, *Arte e religione popolare nel Cremasco*, in "Quaderni di Provincia Nuova", n. 7, 1983; ID., *Crema, analisi di una società semplice*, Crema, Leva 1991.
11. Cfr. A. ZORZI, *Il teatro e la città*, Torino, Einaudi, 1977.
12. Cfr. J. RIKWERT, *L'idea di città*, Torino, Einaudi, 1976.
13. Cfr. P. TOESCA, *La città storica come progetto*, in "Eupolis", n. 0.1, Novembre-Dicembre 1990, pp 12-17.
14. Anche le città medievali di pianura, come Crema, avevano una loro visibilità: la cerchia delle mura da cui emergevano i campanili.
15. Cfr. J.L. BORGES, *La ricerca di Averroè*, in *L'Aleph*, Milano, Feltrinelli, 1959, pp 89 ss.
16. La più singolare è il *presepio*, inventato da S. Francesco.
17. Cfr. A. ZORZI, *Il teatro e la città*, cit.
18. All'Università di Padova l'antico *teatro anatomico* ha forma circolare e corsie così strette che costringono gli allievi a stare in piedi, in segno di rispetto per il morto. Ma la stessa forma circolare è la forma del mondo infero.

19. Cfr.: R. WITTKOVER, *Principi architettonici nell'età dell'Umanesimo*, Torino, Einaudi, 1964.
20. La cerniera fra città aulica e quotidiana, tra cultura letteraria e popolare è *l'osteria*, residuo dionisiaco, la cui legge risuona: *in vino veritas*; dove chi non si sbronzia (cioè non ha il coraggio di lasciarsi possedere dallo spirito di verità che è nel vino, di fronte agli altri) non è un uomo vero.
21. Il termine Occidente non esiste ancora.
22. I Futuristi, ormai verso il tramonto di questa città, rivendicheranno il nottambulismo come nuova modalità di vita urbana.
23. In termini tedeschi, si tratta proprio di *Zivilisation* e non di *Kultur*.
24. Cfr. C. AYMONINO, *Il significato delle città*, Bari, Laterza 1975.
25. Nel merito la più documentata è forse: L. BENEVOLO, *Storia dell'Architettura moderna*, Bari, Laterza 1964.
26. E via via imbalsamate; ma anche per il teatro un po' per volta succede lo stesso.
27. Si pensi al *Louvre* o al *British Museum*; l'etnologia va di pari passo con il colonialismo.
28. Contrariamente al '900 dove la musica colta è totalmente scissa da quella popolare.
29. Si pensi a *I miserabili* di Victor Hugo o a *Teresa Raquin* di Emile Zola.
30. Si capisce, per la prima volta dai tempi di Aristotele, che la compiutezza è il limite dell'opera.
31. Un'analisi seria di questo fenomeno, a partire dalle avanguardie artistiche del primo '900, non è ancora stata effettuata. Si sono analizzate, a vario titolo e con diverse intenzioni, le conseguenze o le contraddizioni (Sedlmayr, Coomaraswami, Cacciari), ma senza arrivare finora a risultati propositivi.
32. I teorici della città applicano ad essa un approccio *funzionalista.*, che ritengono scientifico e certamente lo è, ma in senso totalmente riduttivo, cioè capace di osservare *singoli fatti* e di perdere totalmente *i nessi*. Per una storia dell'idea di città fra '800 e '900 cfr.: F. CHOAY, *La città. Utopia e realtà*, Torino, Einaudi 1973.
33. Si pensi a poeti come Baudelaire o Rimbaud, ma anche a tanti illustri pensatori coetanei e successivi.
34. Cfr. M. BERMAN, *L'esperienza della modernità*, Bologna, Il Mulino 1985; A. COMPAGNON, *I cinque paradossi della modernità*, Bologna, Il Mulino 1993.
35. Cfr. L. HILBERSHEIMER, *La natura delle città*, Milano, Il Saggiatore 1969; in realtà è l'immagine della *Grande Mela*, New York.
36. Cfr. H. P. BAHRDT, *Lineamenti di sociologia della città*, Padova, Marsilio, 1966.
37. Si pensi a tutta l'opera teorica di Le Corbusier, raccolta nella *Oeuvre complète*, Ed. Artemis, Zurich. Per la consulenza dei sociologi, cfr. W. GROPIUS, *Premesse sociologiche per gli alloggi minimi di popolazioni urbane industriali*, in W.G., *Architettura integrata*, Milano, Il Saggiatore 1963, pp. 126-140 .

38. Si sta assistendo alla rincorsa al grattacielo più alto, come a fine '800, ma ora la gara è planetaria; in compenso tutte le grandi città si dotano di enormi strutture: da Parigi (*Défense*) a Berlino (*Cancellaria*), da Londra (*Dome*) a New York (*Ground Zero*), per non dire della nuova Fiera di Milano, la più grande del mondo .
39. L'architettura del '900 ha proposto soluzioni teoriche, dal *quartiere autosufficiente* alla *città satellite*, ma non è riuscita a metterle in pratica, anche per l'approccio teorico *funzionalista*.
40. Cfr. *Abitare le periferie*, in "AL. Mensile di informazione degli Architetti Lombardi", Suppl. al n. 6, Giugno 2004.
41. E pongono serie difficoltà a tutte le ipotesi di riconversione ferroviaria. Cfr. A. ARDIGÒ, *La diffusione urbana*, Roma, A.V.E. 1967; G. Bauer, J.-M. ROUX, *La rurbanisation ou la ville éparpillée*, Paris, Seuil, 1976.
42. Per la verità, il primo a progettare un museo come edificio al di fuori della normalità urbana fu Frank Lloyd Wright con il Guggenheim di New York, ma con altro spessore; in più l'enormità della città, rispetto a Bilbao cambia radicalmente il rapporto. Questo vale anche per il Beaubourg di Parigi.
43. Involontariamente l'hanno capito i telegiornali italiani.
44. Un tentativo è stato effettuato negli anni '80: cfr. nota 9.
45. In una recente ricerca sul *Liberty a Crema* abbiamo scoperto una casa unica, poi divisa a metà, la cui facciata è stata ridipinta con due colori diversi: era troppo difficile controllare la coerenza dell'intervento?
46. Questa è evidentemente una scelta di campo estetica, comunque in buona compagnia, almeno da Platone a Heidegger.