

Raimondo Guarino

PENSARE IL TEATRO

VITA DEL TEATRO E LAVORO DEGLI STORICI
NEGLI ANNI OTTANTA DEL NOVECENTO

Nel 2024 è uscito da Titivillus, a cura di Roberto Cuppone, il libro *Pensare il teatro*¹, che pubblica per la prima volta un'opera collettiva diffusa come *preprint* dal Centro per la sperimentazione e la ricerca teatrale di Pontedera nel 1987 e definita in quella veste originale «pubblicazione interna al Dottorato di Ricerca in Discipline dello Spettacolo dell'Università di Bologna». L'oggetto che vediamo oggi come un libro si proponeva e si materializzava come un non-libro. In questo contributo offro alcune informazioni e riflessioni sul contesto universitario e teatrale di un'importante esperienza scientifica collettiva, necessarie a collocarne e valutarne pienamente il significato.

Uno stato degli studi, uno stato dell'arte

La collocazione cronologica e istituzionale dei testi di *Pensare il teatro* rimanda all'istituzione dei dottorati di ricerca, al primo ciclo dei dottorati, attivato nel 1983, e precisamente al curriculum teatrale del Dottorato in Discipline dello Spettacolo nell'Università di Bologna, collegato al corso di laurea DAMS. Bisogna quindi prima di tutto pensare alla particolare opportunità di sviluppare un progetto di formazione e ricerca da parte di un gruppo di studiosi. Il lavoro degli storici è fatto di opere, incontri e vite, e non solo di discorsi, libri e metodi. Mi riferirò pertanto ad alcuni momenti salienti e ancora memorabili dei seminari dottorali cui

¹ Fabrizio Cruciani – Claudio Meldolesi – Franco Ruffini – Ferdinando Taviani, *Pensare il teatro*, a cura di Roberto Cuppone, con una lettera di Eugenio Barba, San Miniato (Pisa), Teatrino dei Fondi/Titivillus, 2024 (da qui in poi citato solo come *Pensare il teatro*).

ho partecipato nella primavera del 1984. Mentre altri (Cruciani, Meldolesi) scelsero di dedicare il seminario al lavoro di ricerca e stesura recente di libri in uscita o appena pubblicati², Nando Tavianì impostò l'incontro su questioni primarie della scrittura della storia, chiamando in causa *Metahistory* (1973) di Hayden White³, un testo che nel decennio precedente aveva restituito attenzione alle concezioni e alle convenzioni della narrazione storica. Il testo di White, il cui interesse si avviluppava nel dialogo infinito tra categorie letterarie, retoriche e filosofiche, serviva a Tavianì per indicare le responsabilità dello studioso nel definire temi, prospettive e repertori del passato di ciò che si riferisce al teatro. Tavianì metteva poi in primo piano un testo che costituiva un inevitabile riferimento di White: la seconda «considerazione inattuale» di Nietzsche *Sull'utilità e il danno della storia per la vita* (1874). A questo punto le discussioni sul metodo lasciavano il campo a una ulteriore tensione, in chiave tecnica ed etica, e in un certo senso etologica. Tavianì seguiva Nietzsche indicando nella ricerca storica il rischio incombente della distrazione dal presente e di una perdita di energia vitale. Il lavoro sul tempo risuonava come un imperativo nell'invito perentorio della prefazione alla *Considerazione*: «agire contro il tempo, e in tal modo sul tempo»⁴. Le tre modalità che definivano la passione e la visione della storia (critica, antiquaria e monumentale) potevano salvarsi dalla perdita dell'energia vitale solo conservando o ripristinando la tensione elementare che le genera. «Molto male deriva dal trapiantare sconsideratamente i vegetali: il critico senza sofferenza, l'antiquario senza pietà, il conoscitore della grandezza senza la capacità della grandezza sono tali piante diventate erbacce, estraniati al loro terreno naturale e perciò degenerate»⁵. Chiamare in causa la considerazione di Nietzsche significava interrogare la prospettiva storica sconcertandola sul piano generale e rivolgendola poi agli studi specifici, interrogando

² Fabrizio Cruciani, *Teatro nel Rinascimento. Roma 1450-1550*, Roma, Bulzoni, 1983; Claudio Meldolesi, *Fondamenti del teatro italiano. La generazione dei registi*, Firenze, Sansoni, 1984.

³ Hayden White, *Metahistory. The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*, Baltimore-London, The Johns Hopkins University Press, 1973, trad. it. *Metahistory. Retorica e storia*, Milano, Meltemi, 2019 (1ª ed. Napoli, Guida, 1978).

⁴ Cito dalla traduzione italiana: Friedrich Nietzsche, *Sull'utilità e il danno della storia per la vita*, trad. di Sossio Giametta, introduzione di Giorgio Colli, Milano, Adelphi, 1974, p. 5.

⁵ Ivi, pp. 23-24.

l'utilità e il danno degli studi per la vita del teatro. Gli uditori di quel seminario dottorale ne vivevano il senso come un mandato quotidiano. Per comprendere il non-scritto di un non-libro, bisogna restituire parti del contesto. Le riflessioni sul metodo e la cornice dottorale che ispirano i testi di *Pensare il teatro* rimandano a situazioni di osservazione e di dibattito a ridosso delle pratiche. Tra quelle situazioni, grande rilievo ha il territorio dell'International School of Theatre Anthropology, ideata e fondata da Eugenio Barba e attiva dal 1980. Oltre i confronti interculturali tra le tecniche della presenza scenica, le sessioni dell'Ista creavano il concorso di tradizioni portatrici di misure differenti del tempo dei teatri nelle civiltà e nella storia globale. I partecipanti al dottorato erano anche coinvolti nelle giornate di Santarcangelo dei Teatri, come il festival si definiva nel periodo della seconda direzione di Roberto Bacci (1984-1988). Santarcangelo dei Teatri nel 1986 si intitolava *La cittadella del teatro*. Dichiarava nel programma di aver «messa da parte l'idea della rassegna-festival» e di cercare una dimensione progettuale delle condizioni e dei tempi lunghi del teatro che scaturiva dagli assetti e dalle matrici del teatro di gruppo e negli esperimenti sugli insediamenti teatrali nelle comunità, che trasformavano le coordinate e i confini dello spettacolo. Il rapporto con la storia generale e le sue direzioni, dopo Braudel e al tempo delle microstorie, era un motore costante delle discussioni pomeridiane e notturne in Piazza Ganganelli, centro di Santarcangelo cittadella del teatro. Del *momentum* di *Pensare il teatro* e di un dottorato che discute la dialettica tra storia e vita fa parte la presenza degli storici a Santarcangelo, che non interessava come militanza degli studiosi ma come estensione necessaria del lavoro storico coniugato al presente.

Altro fattore determinante è la concomitanza con la fondazione di «Teatro e Storia». Basta confrontare i due editoriali che accompagnano i primi due numeri della rivista per cogliere le direzioni e anche le oscillazioni di quella fase. Nel numero pilota, uscito nel dicembre del 1984, quando la testata è ancora fuori commercio e si intitola «Teatro e Storia. Orientamenti per una rifondazione degli studi teatrali», nelle prime righe si dichiara «la feconda disperazione di studiare il teatro nella storia, come cultura»⁶. Quel numero del 1984 consisteva nel saggio bibliografico di

⁶ Editoriale, «Teatro e Storia. Orientamenti per una rifondazione degli studi teatrali», n. 1, 1984, p. 7.

Cruciani *Storia e storiografia del teatro*, il cui primo paragrafo è dedicato a «Unità e molteplicità delle arti dello spettacolo». L'editoriale del primo numero del periodico stampato dalle edizioni il Mulino indica come obiettivo «il teatro non solo come prodotto artistico e/o come manifestazione antropologica di una cultura, ma come elemento attivo e interno di una civiltà»⁷.

Una storia illogica, quindi mancante

Lo scambio tra studio del passato e osservazione del presente generava la percezione e la coscienza di eredità e mutamenti. Rendevisibili il senso, la possibilità e il valore delle differenze. I testi del non-libro costruiscono lo spazio del pensiero sul teatro cercando varchi e antidoti di un pensiero vivente, proponendo inchieste e domande su temi, nozioni, fatti e casi. Sospese le forme del libro e del saggio scientifico, l'andatura che accomuna i quattro contributi è quella della *peregrinatio*, dei percorsi che attraversano e ridefiniscono un campo trasformandolo e tenendolo in vita con prelievi esemplari, evitando di consegnarli a una totalità apparente.

Proiettiamo ora questi testi vagabondi degli anni Ottanta su un sostrato impegnativo: Croce e il teatro. Alla storiografia italiana Benedetto Croce ha consegnato una problematica e inesauribile eredità, che propone gli studi teatrali come crisi necessaria dell'impostazione unitaria del discorso storico. In una nota uscita su «La Critica» nel 1941 e poi ristampata in un volume di *Pagine sparse* del 1948, Croce affermava:

Il “teatro” come tale non favorisce un unitario punto di vista storico, perché è, per così dire, un nome collettivo di fatti estetici e di altri variamente morali e culturali, e in questa seconda considerazione rientra nei singoli ordini a cui quei fatti appartengono nelle varie storie. [...] Mescolare insieme tutte queste cose, e unirle alla storia del teatro in quanto opera d'arte e poesia, è logicamente sforzato e arbitrario, cioè illogico⁸.

⁷ Editoriale, «Teatro e Storia», n. 1, 1986, p. 156.

⁸ Benedetto Croce, *Storie del teatro*, in Id., *Pagine sparse*, vol. III, Napoli, Ricciardi, 1948, pp. 65-66. Sulla nota di Croce, si vedano Giuseppe Galasso, *Nota del curatore*, in Benedetto Croce, *I teatri di Napoli. Dal Rinascimento alla fine del secolo decimottavo*, a cura di Giuseppe Galasso, Milano, Adelphi, 1992, pp. 373-374; e Raimondo Guarino, *Il teatro nella storia. Gli spazi, le culture, la memoria*, Roma-Bari, Laterza, 2005, p. 181.

Il riferimento alle imprese recenti riguardava, implicitamente («come verificheranno coloro che vorranno esaminare i volumi di recente venuti in luce con tale disegno»), la *Storia del teatro drammatico* di Silvio d'Amico, uscita nel 1940; e, verosimilmente, il primo volume della *Storia del teatro italiano* di Mario Apollonio, pubblicato nel 1941. Non si tratta qui di sondare canoni e visioni critiche della storiografia. Ma di cogliere per contrasto un movimento, un istinto vitale per il lavoro storico negli anni di *Pensare il teatro*. Interessa indicare come nella negazione crociana si profilino il privilegio e la necessità di un'altra andatura degli studi e del racconto storico, nella sfera peregrina delle cose e delle persone del teatro. Se una storia unitaria del teatro è impossibile, illogica, allora la necessaria molteplicità e contraddittorietà degli studi teatrali diventa un terreno fertile per le modificazioni e mutazioni contemporanee. Ripensare il teatro significava riorganizzare ragionamenti e racconti, scomporre temi e motivi per peregrinazioni comparative nel campo della durata storica, recuperando le logiche eterogenee e profonde della storia illogica. Per i quattro autori di *Pensare il teatro* ridefinire il terreno della ricerca significa decostruire/ricostruire configurazioni e narrazioni. Questa intenzione si può sintetizzare in quattro domande corrispondenti al nucleo dei quattro saggi, dedicati allo spazio, all'attore, al testo drammatico, allo spettacolo. Come ripensare l'attore in quanto autore e protagonista di invenzioni e soluzioni sui rapporti tra repertori espressivi e sensibilità collettive, oltre le prestazioni e le rappresentazioni? Come descrivere e spiegare gli spazi del teatro oltre il raggio della scena e degli edifici teatrali moderni? Come descrivere il senso del testo drammatico come fattore di azione e composizione, oltre l'interpretazione e la lettura dei repertori della drammaturgia letteraria? Come classificare e considerare l'eterogeneità dei fatti della vita teatrale, oltre le frequenze degli eventi e degli incontri che chiamiamo spettacoli?

A collegare i quattro testi agli studi dei singoli studiosi del gruppo provvede un capitolo dell'edizione di Cuppone intitolato *Istruzioni per l'uso*⁹. L'interesse autonomo dei saggi, restituiti alla stagione che li ispirò, è rendere visibili traiettorie personali e condivise in un movimento concorde, dove i ragionamenti s'innervano e s'intersecano in esempi concreti, in una dimensione né monografica né manualistica.

⁹ *Pensare il teatro*, cit., pp. 115-119.

Nel contributo di Cruciani sullo spazio, si leggono le premesse di un itinerario verso il libro. Per smontare l'egemonia e le cronologie lineari di una matrice architettonica funzionale e uniforme (il «teatro all'italiana»), lo spazio del teatro andava contemplato come «un problema, e non un dato, connesso alla materialità artistico-culturale della scena e all'immaginario dell'ambiente»¹⁰. I modelli di spazio che erodono la permanenza del «teatro che abbiamo in mente» si stagliano come universi alternativi nel volume del 1992, *Lo spazio del teatro*, senza essere ricondotti alla linea evolutiva di un racconto falsamente unitario. Il saggio di Taviani che ripensa il termine «spettacolo» prende le mosse dalla mutazione indotta nel «teatro dopo il cinema» e si conclude esplorando misure e squilibri del contrasto tra i punti di vista dell'attore e dello spettatore. In questi due cardini si innesta l'opposizione tra spettacolo-unità e spettacolo-congiuntura, che serve a sfaldare l'apparente omogeneità delle manifestazioni e degli stati del teatro, moltiplicando i piani della presenza, della creazione e della partecipazione, restituendo alle ricerche l'eterogeneità delle fonti e delle situazioni nella geografia e nelle epoche. «Per capire a volte bisogna frammentare, segmentare»¹¹. L'opposizione tra unità e congiuntura corrisponde al dualismo tra opere e creazioni. E si visualizza nel contrasto tra la prospettiva schiacciata dello storico che si identifica con lo spettatore e il «volume» che sviluppano le molte dimensioni della presenza del teatro. «Lo spettacolo teatrale, tranne in rari momenti, soprattutto recenti, non è mai stato qualcosa riducibile a ciò che si mostra al pubblico. Il momento dell'esibizione, della recita, è la cima di forme di aggregazione pubbliche che si muovono e agiscono nel corpo sociale»¹².

Nel ripensare il testo drammatico, il saggio di Franco Ruffini lo sottrae al primato della lettura che lo separa dagli usi teatrali; e lo ricolloca concretamente nell'ambito dell'«uso materiale del testo [...]». Il testo drammatico è quella tecnica del teatro i cui materiali e i cui riferimenti culturali sono della letteratura»¹³. Ruffini intraprende da qui un pro-

¹⁰ Fabrizio Cruciani, *Pensare lo spazio*, in *Pensare il teatro*, cit., pp. 15-30: 30.

¹¹ Ferdinando Taviani, *Il gesto del riguardo*, presentazione di Claudio Meldolesi, *Pensare l'attore*, a cura di Laura Mariani, Mirella Schino, Ferdinando Taviani, Roma, Bulzoni, 2013, pp. XI-XXII: XXI.

¹² Ferdinando Taviani, *Pensare lo spettacolo*, in *Pensare il teatro*, cit., pp. 83-114: 108-109 (corsivo nel testo).

¹³ Franco Ruffini, *Pensare il testo drammatico*, in *Pensare il teatro*, cit., pp. 53-82: 63.

cesso di riabilitazione dell'apporto della drammaturgia letteraria, che corrisponde, in un altro emisfero, alla tenace esplorazione del valore della scrittura del testo in ambito teatrale attuata da Roger Chartier. Negli studi di Ruffini su Stanislavskij, Artaud e Grotowski, il sentiero della scrittura e il dominio dei libri superano il territorio del testo drammatico e realizzano la simbiosi intuita da Taviani nelle opere teoriche del Novecento: una forma letteraria di teatro, un *corpus* di scritture sull'uso dei corpi e dei luoghi¹⁴. Nel saggio di Meldolesi, e nella sua lunga confidenza con il confronto tra l'attore e lo storico, l'attore stesso, perseguito nella dialettica tra sensibilità collettive e strumenti del mestiere, diventa, nella dispersione delle fonti, segnale e sintomo dei rapporti tra l'individuo e la specie, tra la mediazione e l'eccezione. «Come uomo di spettacolo, l'attore è artista delle tante strumentazioni, delle tante facce; al punto che interrogarsi su di lui, in generale, è come chiedersi chi è l'uomo»¹⁵. Tra mestiere e specie, l'attore è autore e portatore di esperienze eccezionali. «L'attore, quest'uomo che vuole essere conosciuto come persona e come idea di persona, chiede che gli si dedichi uno sguardo tutto suo, radente i fenomeni»; «l'attore, individuo per eccellenza»¹⁶.

Storiografia e riscatto

Nelle discussioni su storie globali e microstorie, che accendevano le serate di Piazza Ganganelli, lo spirito del dottorato damsiano intercettava il vento del «ritorno al racconto», seguito agli eccessi della storia quantitativa¹⁷. Il valore del racconto e delle esperienze individuali, le inchieste e le fughe prospettiche puntate su fatti e parole che dissolvono e scardinano categorie e gerarchie, gli spostamenti e i ribaltamenti che restituivano alle pratiche dinamiche sorprendenti: queste forze in campo imprimevano uno slancio di emergenza ai massimi sistemi e agli

¹⁴ Ferdinando Taviani, *Pensare lo spettacolo*, cit., p. 101.

¹⁵ Claudio Meldolesi, *Pensare l'attore*, in *Pensare il teatro*, cit., pp. 31-51: 34.

¹⁶ Id., *Pensare l'attore*, cit., pp. 76, 77.

¹⁷ Lawrence Stone, *The Revival of Narrative: Reflections on a New Old History*, «Past & Present», n. 85, November 1979, pp. 3-24, trad. it. *Il ritorno al racconto: riflessioni su una nuova vecchia storia*, in Id., *Viaggio nella storia*, Roma-Bari, Laterza, 1987, pp. 81-106.

argomenti eruditi. Oltre la varia attenzione alle dispute sul metodo, il fattore che immediatamente collegava, in quella congiuntura, gli studi teatrali alle rivoluzioni storiografiche era il riscatto di un territorio fragile, sconnesso, che viene ritrovato, valorizzato e trasformato. Il movimento del riscatto degli studi teatrali poteva significare l'affermazione di storie e trame minori e subalterne nell'ordine dei teatri. Ma poteva anche sovvertire la marginalità del teatro nell'ordine dei saperi e delle arti. E in un senso ulteriore, le differenze teatrali e l'illogica contrada del teatro reclamavano un rapporto empatico e simbolico con l'universo delle entità e delle visioni negate e rimosse, che investiva in pieno, nel secondo Novecento, oggetti e metodi della narrazione storica. Il riscatto degli studi teatrali è quindi visibile come momento sostanziale nei mutamenti di valori e termini della conoscenza e della memoria. Facile e inevitabile riferirsi a un saggio che segna la storiografia degli anni Settanta, aprendosi all'insegna della fatidica domanda brechtiana: «Chi costruì Tebe dalle sette porte?». *Il formaggio e i vermi* (1976) di Carlo Ginzburg, in un passaggio decisivo della dimostrazione sulle fonti del cosmo di un mugnaio friulano eretico, visita la stampa di un testo-chiave dell'evangelismo italiano, *Il sogno di Caravia* (1541). Nel libro ci viene incontro il più noto buffone veneziano del Rinascimento. Zuan Polo buffone aveva vissuto da protagonista i mutamenti di apparati, luoghi, gesti e lingue degli spettacoli dell'aristocrazia lagunare. Da morto diventa il portavoce delle rivendicazioni evangeliche dell'artigianato colto contro ipocrisia e false devozioni; e impersona, come fantasma stampato, il nutrimento spirituale del mugnaio eretico¹⁸. Ginzburg, nelle dense note del saggio, accompagna il lettore nella regione del "carneresco". A chi studia teatro, spettacolo e attore intorno alla metà del Cinquecento spetta il mandato di interrogare il protagonismo dei comici nei territori ai confini tra il quotidiano e l'immateriale. Che cosa trasformava una presenza in un'apparizione? Dove e come s'intrecciano tecniche del corpo, stampa, eresie e istituzioni? Nel riscatto convergente e concreto di arti misconosciute e rivelazioni eterodosse, si accede alla sfera in cui, come detta la nozione di spettacolo restituita da Taviani nello spartito del quartetto, «i rapporti e le relazioni sociali tra individui e gruppi di individui vengono riplasmati»¹⁹.

¹⁸ Carlo Ginzburg, *Il formaggio e i vermi. Il cosmo di un mugnaio del '500*, Torino, Einaudi, 1976, pp. 27-32, 162-163.

¹⁹ Ferdinando Taviani, *Pensare lo spettacolo*, cit., p. 106.

Misurare con altri sguardi il rilievo e i riflessi dei fatti equivale a scoprire nervi consistenti e sensibili del corpo sociale nel passato e nel presente. Una simile rivendicazione di pertinenza si legge nelle prime righe del saggio di Meldolesi su *La microsocietà degli attori. Una storia di tre secoli e più* (1984), dove risuonano ragionate obiezioni alla mancata attenzione sulle abilità festaiole dei «maestri animatori del carnevale di Romans», l'evento di una festa rinascimentale che diventa rivolta, oggetto di uno studio fondativo di Le Roy Ladurie del 1979²⁰. La nuova storia dell'attore poteva reclamare e aggiungere più estensione e precisione al raggio di una nuova storia sociale.

La scrittura collettiva del non-libro *Pensare il teatro* era complessivamente la dichiarazione di un cambiamento in atto negli studi, consegnata al contesto di un dialogo formativo che progettava nuovi profili di studiosi. La conoscenza che i quattro scritti cercano e animano non è settoriale ma trasversale e radicale, perché riguarda il teatro come zona che investe in profondità il rapporto tra pratiche e saperi. Come nella seconda considerazione inattuale di Nietzsche, si tratta del dialogo tra conoscenza e vita. Si tratta della storia mancante che Croce dichiarava illogica. Abbiamo brevemente suggerito la rete di incontri suscitati nello spirito degli anni Ottanta. Il dottorato bolognese, Santarcangelo dei Teatri, le prime sessioni dell'Ista e «Teatro e Storia» sono episodi del vissuto inseparabili dai cammini della ricerca. Non possiamo perciò dimenticare, per coincidenza cronologica con le «dispense» di *Pensare il teatro* e la conclusione del primo ciclo del dottorato bolognese, il seminario di Jerzy Grotowski sul Performer, tenuto presso il Centro di Pontedera nelle giornate del 14 e 15 febbraio del 1987²¹. Nelle tracce del discorso di Grotowski è incisa la definizione del Performer come uomo d'azione che è «uomo di conoscenza». L'azione del conoscere abitava nel centro mobile del territorio comune ai fatti di teatro e ai movimenti del sapere.

²⁰ Emmanuel Le Roy Ladurie, *Le Carnaval de Romans. De la Chandeleur au mercredi des Cendres (1579-1580)*, Paris, Gallimard, 1979; Claudio Meldolesi, *Pensare l'attore*, cit., p. 75.

²¹ Una versione ritenuta definitiva del testo che sintetizza il seminario è stampata nella traduzione italiana de *Il Performer*, con una ridiscussione della vicenda delle stesure, in Jerzy Grotowski, *Testi 1954-1998*, vol. IV: *L'arte come veicolo (1984-1998)*, Firenze, La casa Usher, 2016, pp. 54-58. Una versione anche in «Teatro e Storia», n. 4, 1988, pp. 163-169.

