

PROBLEMI DI STORIOGRAFIA DELLO SPETTACOLO

La cultura di teatro, per essere viva e creativa, ha bisogno di farsi strada attraverso gli inquadramenti, le definizioni, le abitudini, le incrostazioni, le risposte che si sono erette a tradizione; ha bisogno di ritrovare le modalità, il luogo delle scelte e delle possibilità, i percorsi di fondazione, le domande che esigono assunzione di responsabilità e di valori.

La tradizione non è la passiva conservazione di forme e valori accettati nelle piccole successive degradazioni della continuità (l'identità dell'acqua nello stagno); è piuttosto la conquista attiva e dinamica che indaga e si serve dell'esperienza che ha prodotto forme e valori (l'identità dell'acqua nel fiume).

Nel fare teatro e nel conoscere il teatro nella storia, il teatro è dialetticamente il «luogo dei possibili».

Ogni teatro, in quanto teatro creativo, è atto di fondazione che al tempo stesso rende viva una tradizione. Il teatro creativo agisce quasi sempre in nome di un futuro possibile, di una immanenza del presente; e lo fa spesso attraverso l'immaginazione e la rivivificazione di un passato, attraverso la «tradition de la naissance» nella storia. Lo fa attraverso la memoria, che è selezione organizzata (non archivio o banca dati) e conquista di identità.

La storiografia del teatro studia come il teatro sia esistito nella storia. La tautologia è però solo formale; nella sostanza invece questa enunciazione ha forti implicazioni ideologiche e progettuali.

Fabrizio Cruciani ha tenuto la cattedra di «Problemi di storiografia dello spettacolo» al DAMS di Bologna dal 1971 al 1986 e poi, come professore ordinario, dal 1991 al 1992. I suoi studi hanno dato un senso impreveduto e concreto alla bizzarra intitolazione della sua materia, che oggi però, per l'inconsapevolezza del CUN, è stata cancellata d'autorità dallo statuto del DAMS. Questo scritto riprende la polemica implicita contro la «facilità», per la «semplicità», che caratterizza tutta la ricerca e la produzione di Cruciani. È già apparso per brani in altri contesti ma ci sembra che trovi il suo senso pieno nell'aprire questo numero della rivista – il primo redatto in assenza del suo autore.

Rinvia alle molteplici pratiche di studio dei diversi teatri esistenti; evoca le molte funzioni e i molti mestieri che si sono di volta in volta specificati come teatro; e soprattutto tende a esplicitare che la parola usata («teatro») è assunta a indicare più un campo di indagine che non un oggetto di studio.

Se la definizione di teatro (il «che cos'è») si individua nel suo concreto esistere, con la precisione e l'assolutezza del fare, resta invece molteplice e non certa nella riflessione e negli studi; anche perché, come è stato rilevato, il teatro ha la sua continuità e durata nella storia in quanto produce non tanto opere, quanto modi di operare.

Le opere sono l'insieme delle relazioni poste in essere nell'avvenimento cui sono finalizzate e delle forme in cui si realizzano: di ciò «restano» solo testimoni parziali o settoriali, come il testo recitato (quando c'è), le strutture architettoniche usate, scenografie, critiche, ricordi di spettatori, progetti, intenzioni, testimonianze o ricordi degli uomini che il teatro l'hanno fatto (e, oggi, quei parzialissimi documenti che sono le registrazioni audiovisive).

I modi di operare esistono nella 'durata' degli uomini di teatro e degli spettatori, nella civiltà che producono e di cui sono parte, nella tradizione in quanto sistema attivo (quando è un valore positivo) di creare relazioni con l'accaduto. In questo senso il teatro non è effimero, come non lo è l'operare degli uomini: il teatro è una categoria di lunga durata oltre l'evento presente dello spettacolo.

Il teatro è, per lo studio, un campo di indagine perché assume situazioni e linguaggi espressivi che non necessariamente nascono dal teatro, e però lo diventano: rispetto alle culture è un luogo dei possibili concretizzato e individuato in quella cultura di relazione e di rappresentazione che una civiltà è in grado di esprimere.

Da questa situazione la conoscenza del teatro si costruisce non solo a partire dagli studi di teatro, ma attraverso le interazioni di «teatro e...» (teatro e istanze rappresentative, e liturgia, e società, e letteratura, e figurazione, e intrattenimento, e quant'altro si inverte utile nello studio che valida la relazione). Per un insieme complesso, quale il teatro è in quanto sistema di relazioni e organizzazione di livelli, si richiede complessità di conoscenza: che è, nella sua sostanza, dialettica; è nella sua metodologia esperienziale, di tipo

non deduttivo; e nella sua prospettiva è processo asintotico. La storiografia del teatro si vuole così storicistica in un suo modo particolare, tra esperienza del possibile e fondazione del passato.

Per l'uomo di teatro il rapporto con la storia è fondazione di identità e ricerca del possibile. Per lo studioso della cultura teatrale il rapporto di esperienza con le tecniche di rappresentazione è messa in luce e fuga dai pregiudizi (l'uso di nozioni più accettate e conosciute) e conquista del 'punto di vista'. Per entrambi al fondo del rapporto c'è l'istanza che Eugenio Barba con la sua antropologia teatrale ha posto alla base del movimento creativo, sia nelle pratiche rappresentative sia nella storiografia: imparare a imparare — *a conoscere*, cioè, come stupore e non solo a *riconoscere* senza inquietudini e creatività.

La pratica del teatro ha bisogno della libertà di cui parlava Mejerchol'd (conoscere molte e diverse tecniche rappresentative, cercando nel tempo e nello spazio); ha bisogno dell'astuzia che chiedeva Brecht (chi non conosce bene la tradizione finisce col ricadere in essa); ha bisogno della *vera* tradizione che cercava Copeau, che non è la ripetizione progressivamente degradata delle abitudini, delle soluzioni e delle risposte, ma è la «tradition de la naissance» (ritrovare cioè il movimento creativo che ha presieduto alla creazione).

Per lo storico del teatro è una grande ricchezza recuperare le tensioni, le tecniche implicite, gli usi e le tendenze divergenti, che potevano diventare vita del teatro e in parte lo sono diventate, si evita anche, così, di ipostatizzare, in modi più o meno consapevoli, una nozione esclusiva e predeterminata di ciò che al teatro è pertinente; e se ne scoprono altre, di pertinenze, magari non pensate. D'altra parte ogni teatro creativo ha, più o meno esplicitamente, costruito e determinato una sua storia del teatro, realizzando e inverando una tradizione attiva, che vive del suo cercarsi, del suo riscoprire il movimento che ha presieduto alla creazione.

Tra le caratteristiche della storiografia teatrale risalta in prima evidenza la sua globalità, storica e problematica. Ci possono essere, e ci sono state, storie settoriali: per elementi costitutivi (attore, scena, testo, edificio ecc.); per generi (commedia, tragedia, melodramma, farsa ecc.); per aree culturali o più spesso riduttivamente linguistiche (teatro italiano, francese, spagnolo, inglese ecc.). Ci

possono essere, e ci sono stati, approcci disciplinari specifici, come la sociologia o la semiologia del teatro. Nessuna di queste parzialità ha messo in discussione le necessarie integrazioni e interrelazioni con le altre parzialità esistenti e possibili; eppure relazioni e interazioni non sono sufficienti e sempre si è riproposta con forza la necessità di studiare quella storia particolare, che è la storia del teatro, in quanto storia globale. Tanto è vero che ai nostri tempi con il crescere e definirsi non tanto della nostra conoscenza dei teatri asiatici quanto più sostanzialmente della coscienza che di essi abbiamo e stiamo conquistando, gli studiosi di teatro avvertono come colpa l'ancora persistente impossibilità di assumerli nella stessa e unitaria prospettiva di visione, data la logica diversa del loro esistere nella storia.

Queste brevi annotazioni (alcune tra le molte possibili) possono essere sufficienti per indicare la complessità irrisolta degli studi sul teatro e per giustificare l'affermazione che lo specifico della storiografia teatrale è il suo essere molteplice come il campo di indagine cui si applica.

Ma ogni forma di storia, come ha scritto Braudel, implica una erudizione che le corrisponda. E va detto allora che la forma di storia del teatro che ci è culturalmente contemporanea soffre con acutezza meritoria (anche se non sempre consapevole) di una inadeguata invenzione della propria erudizione; ha lavorato con intelligenza ma troppo spesso su una serie ristretta di informazioni che erano state ordinate e selezionate per una diversa forma di storiografia teatrale; e così ci si sta liberando a fatica delle implicazioni storiografiche dell'erudizione positivista, di cui si fa ancora largo uso pur sovrapponendovi 'letture' diverse.

Uno dei miti forti che ha sostenuto la lotta per una autonoma storiografia del teatro è stata la battaglia contro la riduzione del teatro alla letteratura drammatica: una battaglia vinta da tempo, già nello stesso porre il problema, dato che è evidente come il testo drammatico sia solo una delle componenti (delle tecniche) dell'evento teatrale e non ne sia nemmeno sempre stato il punto di partenza; ma anche pur sempre persa. Non solo perché, come molte acquisizioni della cultura del nostro secolo, non è 'passata' nella *communis opinio*, né tanto meno perché è ignorata nelle prassi delle zone culturali limitrofe (storie letterarie o delle arti); ma so-

prattutto perché nello statuto composito del teatro il testo drammatico ha una presenza forte per la sua persistenza autonoma e per la prassi legata al «repertorio» che ha indotto a cercare nel testo stesso la sostanza della sua rappresentabilità. Un esempio, eccessivo, può chiarire il problema. Un testo drammatico del rinascimento italiano viene pubblicato al suo tempo: la pubblicazione ha una serie di relazioni e usi che ne determinano la fruizione e restano impliciti; per esempio lo spazio scenico è di consueto la scena prospettica urbana, la recitazione è fondata sull'oratoria, gli atti sono divisi dalla pienezza rappresentativa, allegorica e narrativa degli intermezzi. Queste informazioni sono implicite e quindi inesprese. Lo stesso testo viene pubblicato ora come allora: ma la fruizione temporalmente diversa (con le conseguenze che si possono capire) dell'azione, privata della diversione degli intermezzi, costruisce valori diversi e una diversa unità; assolutizzando il testo, decontestualizzandolo, lo si altera – più o meno come quando si legge un romanzo in sommario, alla «reader's digest»; o meglio lo si proietta in altri valori. Sarebbe utile valutare meglio, per esempio, l'importanza e il senso introdotti con la divisione in atti nella trasmissione dei testi di Plauto.

All'idea, alla teorizzazione del testo drammatico che contiene in sé la rappresentazione teatrale si è contrapposto il teatro che *usa* i testi drammatici. Ma se guardiamo la storia della storiografia ci si rende conto come la lotta contro il testo drammatico per affermare l'autonomia del teatro (lotta radicale agli inizi del nostro secolo e da cui si origina la 'novità' della storia del teatro) nasca da una ipostasi creata dalla stessa lotta. In effetti, invece, se guardiamo per esempio la storiografia italiana sei-settecentesca rileviamo come, pur in trattazioni di storia letteraria, il Quadrio e anche Muratori o Tiraboschi hanno attenzione ampia ai diversi aspetti dello spettacolo e non solo al testo drammatico (si pensi anche solo al capitolo sui comici del Quadrio o al *De ludis* del Muratori); e il positivismo ottocentesco accumula informazioni su feste, cerimonie, intrattenimenti, quando parla di teatro, con ricerche che culminano nei lavori del Chambers o del D'Ancona.

Quella del testo è, nella storia del teatro, più una egemonia culturale che una prevalenza storiografica.

Una egemonia che viene di fatto ribadita anche nella fondazione

dell'autonomia dell'arte teatrale come spettacolo quale si definisce nella Theaterwissenschaft, nell'accezione che si fa risalire agli scritti di Max Herrmann (enunciata in una lezione del 1901 su *Einführung in Theaterwissenschaft und Geschichte* e poi ripresa nel 1914 negli studi sul teatro medievale e rinascimentale): affermando che «l'essenza primigenia del teatro evoca, nelle diverse situazioni culturali, forme diverse», ne organizza la conoscenza progettando lo studio del pubblico, della scena e della sua organizzazione, della recitazione e della «portata artistica degli spettacoli». Le storie dei «sottogeneri» elencati costituirebbero nel loro insieme la storia dello spettacolo, nella distinzione tra Drama e Theater, letteratura drammatica e spettacolo.

Nell'istanza non tanto di una autonomia dalla letteratura drammatica, quanto di una globalità che la comprenda come una delle congiunture del teatro, si progetta invece la storiografia del teatro come 'nuova'.

È un esempio di come la storia del passato nasca spesso dall'ipotesi di ciò che si rifiuta nel presente: così è per l'«istituzione del teatro» quando si costruisce un 'nuovo' teatro contro l'idea e le prassi accreditate e lo si vuole fondare su valori diversi; o per il «testo drammatico» quando si vuole validare lo spettacolo; e così via. È, questa riflessione, anche una indicazione dei pericoli di conoscenza impropria che corriamo nel definire l'«oggetto» di studio «teatro»: la sua definizione può nascere accettando come «evidenze» del passato le ipotesi delle reazioni nel presente.

Per evocare la complessità delle componenti e dei valori possiamo ricordare ancora la profonda meraviglia con cui i padri gesuiti, in una relazione del 1615, raccontano come in Cina gli esami «consistano nella sola scrittura» e come i cinesi abbiano da sempre sviluppato «più la scrittura che il linguaggio, così che tutta la loro eloquenza fino a oggi consiste nella sola scrittura». Lo stupore e lo scandalo dei padri gesuiti è raccontato da Marc Fumaroli in uno dei suoi saggi tesi a indagare, attraverso lo studio del teatro dei gesuiti, quella diversa civiltà del nostro passato in cui la parola è parlata (e i testi scritti sono in questo senso determinati), prima della moderna «discesa verso la scrittura» che ha fatto dimenticare la presenza sostanziale (il valore civile e religioso) dell'oratoria nella cultura occidentale fino al nostro secolo. Il testo drammatico,

in quanto libro scritto e letto, fatto di «parole non agite», ha in questa prospettiva un senso ben diverso.

È nozione spesso ripetuta – e con ragione – che la storia del teatro sia disciplina recente, nel confronto per esempio con la storia dell'arte o della letteratura; lo si ripete spesso, così come lo si dice per le scienze umane, per la sociologia o per l'antropologia. È nozione che esprime, anche, l'orgogliosa affermazione che gli studi di teatro abbiano rifondato i propri valori nel nostro secolo: e naturalmente dice una verità, ma non è vera.

La riflessione sul teatro (o per lo meno sugli elementi che lo costituiscono) è rintracciabile in quasi tutte le sistematizzazioni della cultura; e c'è un legame organico tra il creare teatro e la conoscenza del passato, tanto che ogni nuovo teatro è anche rifondazione di un passato del teatro. La stessa *Poetica* di Aristotele usa un passato, la tragedia del V secolo a.C., per costruire un modello; ed è la riscoperta del passato che nel Rinascimento italiano costruisce la norma della commedia o dell'edificio o della scena. E «storie» del teatro nel passato si trovano nei prologhi o nelle trattazioni più varie; e l'erudizione secentesca e settecentesca ha riservato al teatro ampie zone di attenzione.

Ogni teatro ha costruito il proprio passato e non solo per legittimarsi ma più sostanzialmente per recuperare le possibilità stesse del teatro.

Da queste rapide considerazioni deriva che la storia del teatro è sempre esistita; o almeno che è esistita non appena è esistito un teatro consapevole di sé (cioè un teatro, non quelle funzioni o forme che accreditiamo al teatro parlandone spesso come di «origini»).

Nel nostro secolo però la storiografia teatrale ha rivendicato la propria autonomia e la globalità del proprio campo di indagine.

La storiografia teatrale può, grosso modo, essere divisa in due grossi blocchi: quello che si fonda su una estetica normativa e che orienta e organizza le proprie conoscenze in funzione di un «modello», determinando così le varianti come anomalie, eccezioni; e quello in sostanza storicistico e fenomenologico che costruisce i «modelli» in base agli eventi, con ottica pluralistica.

La storiografia «normativa», a lungo egemonica in Occidente, culmina con Hegel. Nella sua *Estetica* le arti dello spettacolo hanno

spazio organico: nella III parte prende in considerazione «il sistema delle singole arti»; e nella III sezione di questa, «le arti romantiche», trova posto la musica e poi, nel capitolo sulla poesia, il III punto affronta la poesia drammatica nelle sue forme e negli aspetti della sua esecuzione. Con il romanticismo (in particolare con il *Corso di letteratura drammatica*, 1809-11, di A.W. Schlegel) si ha la rottura di questo tipo di storiografia perché riconoscendo non più un solo teatro ma almeno due diverse forme teatrali (classica e romantica), distingue tra forma meccanica e imitativa e forma organica e originale, sullo sfondo delle «corrispondenze» di un universo in cui ogni cosa è in relazione con il tutto.

I molti teatri che vengono così culturalmente riconosciuti fondano il passato come storia e il 'possibile' come metro di conoscenza. Ma al tempo stesso la storiografia acquisisce come 'colpa' le assenze: per esempio, lo si è già notato, i teatri asiatici, con la loro strutturale diversità rispetto all'organizzazione storiografica, mettono in crisi la capacità della storia del teatro di essere 'storia di tutto', di quel che si conosce e di quel che non si conosce. In particolare evidenziano la cronologia come 'alibi' e 'rifugio', almeno quando da strumento essa viene usata come principio esplicativo; quando cioè la storiografia 'si fa parlare' dalle categorie di ordinamento più che usarle come strumenti di servizio.

Impostare così lo sguardo, partendo dalla molteplicità della materia e non dalle unità concettuali, è certo utile nella situazione fascinosa e disperante dello storico di teatro; e consente inoltre di tenersi aderenti alle potenzialità espressive e conoscitive della nebulosa «teatro», sia nell'esperienza sia nel recupero della tradizione, riconoscendo il valore strumentale delle teorie e la portata teorica dei fenomeni. La consapevolezza operativa di lavorare con eventi disomogenei e interrelati induce anche a comprendere, almeno come tendenza estrema e in questo campo, la necessità tutta contemporanea di aprire e distruggere continuamente le categorie interpretative e ideologizzanti della riflessione sul teatro. Le arti dello spettacolo ci si presentano allora come parte delle cosiddette scienze umane con i loro problemi di puntualità e di globalità dinanzi agli eventi.

E la storiografia diventa anche, nell'essere conoscenza del passato, il repertorio delle possibilità del teatro: un corpo vivente che

può/deve diventare corpo-in-vita. Se il teatro è sostanzialmente un insieme di relazioni attuate in forme e modalità concrete e determinate, tale è anche la riflessione e gli studi sul teatro: la storiografia teatrale è, nel suo essere indagine storica, fondamentale pensiero dialettico. Nella storiografia il teatro non sembra mai essere conosciuto in sé e per sé: «che cosa è il teatro?» non sembra essere la domanda degli studi teatrali e in essi non trova risposta; ne è, se mai, un a priori, un pregiudizio operativo che esplicita l'«orizzonte d'attesa» dello studioso, il suo programma di verità. E diventa utile solo nel suo porsi in discussione, nella sua capacità di costruire dialettica, nel suo sapersi negare come fine e ipostasi per riconoscersi come strumento, capace di definire l'evento teatrale non tanto per quello che è quanto per quello che ha scelto di non essere.