

Gerardo Guccini
LA LEZIONE DI FABRIZIO CRUCIANI

La lezione di Fabrizio Cruciani si è sviluppata sia attraverso gli studi e gli scritti che attraverso i rapporti diretti (incontri, amicizie e attività universitarie, conferenze). E si è sviluppata in entrambe le direzioni con tale consequenzialità e coerenza da far sì che ora, nel rievocarne la figura, dobbiamo quasi necessariamente ricordarne anche l'opera che – quanto meno agli occhi di chi l'ha conosciuto e conosciuto come studioso – costituisce la forma meditata e la decantazione in sapere degli stessi valori e della stessa tensione che ispiravano il suo agire diretto. Non è quindi con l'intento di tracciare un bilancio che esporrò, con l'aiuto di alcune citazioni, i lineamenti fondamentali della ricca metodologia storiografica di Fabrizio Cruciani. Ciò che qui mi preme è testimoniare la limpidezza e la globalità d'una azione culturale che, per quanto riguarda le opere, si è concretata in studi spesso difficili e di faticosa lettura ma anche predisposti a sciogliersi, non appena si dedichi loro l'attenzione che richiedono, in una sorta di rapporto pedagogico in atto, in proposte invischiate delle reazioni che suscitano o, se vogliamo, in un interlocutore consapevole dei nostri processi mentali e con cui parlare come si fa coi poeti.

Le due vie attraverso le quali si è svolta la lezione di Cruciani comunicano una stessa forma di pensiero, che trae i propri caratteri e la propria natura da una specie di ininterrotta e compatta tensione morale il cui obiettivo tanto nelle grandi opere – gli studi durati decenni – che nelle singole lezioni o anche nei consigli bibliografici dati al di là degli orari di ricevimento, era comunque e con la stessa

Questa relazione ha aperto il II Convegno per Fabrizio Cruciani intitolato «Problemi di storiografia dello spettacolo», organizzato dall'ADUIT (Associazione Docenti Universitari Italiani di Teatro), svoltosi l'11 e il 12 novembre 1994, al Teatro La Soffitta di Bologna, sede del DAMS. Per l'occasione è stata resa nota la nuova edizione accresciuta di un libro di Cruciani: Registi pedagoghi e comunità teatrali nel Novecento (Firenze, Sansoni, 1985), riedito a Roma da Editori e Associati.

forza e densità di convinzione, la rifondazione della disciplina. Parlargli per le scale dell'università o per strada chiedendogli un consiglio, oppure affrontare un suo scritto – qualunque suo scritto, in qualunque suo punto, poiché il solo criterio compositivo cui si riferisse era quello di una concentrazione senza cedimenti – vi metteva comunque in rapporto col centro dinamico e di valore della sua azione intellettuale, contraddistinta, per l'appunto, da una particolare continuità di tensione e unicità di obiettivi. Allorché individuo tali obiettivi in un programma di rifondazione disciplinare, non dovette però pensare che l'immagine di Cruciani che intendo trasmettere sia principalmente quella dello studioso, dell'erudito, dell'intellettuale rivolto all'indagine d'una specifica e circoscritta fenomenologia dell'esistente. Non è così. Le prassi di conoscenza di cui individuava e illustrò le possibilità erano infatti operazioni di ordine etico e quindi implicanti, in chi le svolgeva o ne veniva a fruire i frutti, una globalità di coinvolgimento.

Vorrei citare due brani che mi sembrano contenere la nozione di disciplina che Cruciani ci ha insegnato. Il primo indica la necessità di acquisire alla storiografia teatrale nuovi dati e saperi. Dice: «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»¹. Il secondo, tratto dallo stesso scritto, è espressivo in virtù di sintesi e individua tutto un sistema di pensiero: «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»². Si isoli questa frase: «La storiografia diventa un corpo vivente». E cioè, la storiografia non si esaurisce nella catalogazione dei dati, nella ricostruzione degli eventi e nemmeno nell'espressione dei fenomeni o degli individui che, nell'atto stesso di venire formalizzati – fissati in forma – si convertono in un'alterità non più rispondente a ciò che furono nel corso del loro divenire ma aspira ad essere essa stessa il campo di individuazione e messa in moto dei principi dinamici e morali da cui erano discesi i fatti, gli eventi, le opere. La storiografia, in altri termini, non si traduce in descrizioni, ritratti, brani espressivi, in forme analoghe e speculari all'accadere ma entra in relazione dialettica con quest'ultimo – nella sua doppia natura di accadere accadu-

to, storico, e di accadere in atto, storicizzabile – traendone un oggetto di conoscenza quasi inimmaginabile e, pure, oggi fondamentale: la fenomenologia etica dell'individuo in stato di azione teatrale.

Se Eugenio Barba rinnova e consolida la nozione di antropologia teatrale facendone «lo studio del comportamento dell'essere umano [...] in una situazione di rappresentazione organizzata»³, Cruciani, pur partecipando da protagonista anche a questa linea di ricerca, arricchisce la conoscenza del teatro con l'individuazione d'un campo d'indagine più sfumato ed esteso. Possiamo definirlo come lo studio dei procedimenti complessi per cui l'individuo si definisce e si forma attraverso il proprio agire teatrale oppure, nel caso d'un più sporadico impegno, viene definito dall'assimilazione storiografica di questo stesso agire. Comunque essenziale, sia che ci si riferisse ai maestri pedagoghi del Novecento o agli artefici teatrali del rinascimento italiano, era l'individuazione della dimensione etica che, a seconda dei casi, trovava il proprio epicentro nell'oggetto studiato o nello studioso e che, in questo contesto di pensiero, costituiva una specie di zona strategica grazie alla quale si rendeva possibile conciliare l'attenzione per l'umano, da cui si dipartiva ogni percorso, con il rigore scientifico della trattazione.

È in vista di quest'ordine di acquisizioni, la cui natura globale non si accontentava di campiture documentarie specialistiche e parziali, che Cruciani individuò l'esigenza di una nuova erudizione, di una erudizione cioè corrispondente alla «forma» della storiografia teatrale e quindi capace di muoversi simultaneamente lungo diverse prospettive d'indagine, eclettica e, certo, esaustiva ma non già nei riguardi di categorie documentarie preesistenti, bensì rispetto alle esigenze poste dai suoi particolari oggetti di conoscenza e confronto. Per questo, la (straordinaria) erudizione di Cruciani fu, ancor più che un tranquillo esercizio di facoltà mnemoniche e criteri filologici, un fizioso strumento di determinazione e riscoperta che discriminava fatti, fenomeni e percorsi biografici in base alla qualità culturale e umana dell'agire di cui erano manifestazione e impronta. In lui, il sapere sostanzialmente un processo di ordine etico – la ricerca di un senso – e lo sostanzialmente non già in forme di conoscenza definitive e consegnate alla memoria dei posteri ma, per così dire, in atti di intelligenza storiografica.

Cruciani è stato, con assoluta limpidezza e rigore, lo storico degli atti creativi, di cui ha rischiarato, ancor più che il decantarsi in forma, la matrice antropologica. Credo che alla base delle sue scelte

¹ F. Cruciani, *Problemi di storiografia*, in *Guide Bibliografiche. Teatro*, a cura di F. Cruciani e N. Savarese, Milano, Garzanti, 1991, p. 5.

² *Idem*, p. 10.

³ E. Barba, *Prefazione*, in AA.VV., *Il corpo scenico ovvero la tradizione tecnica dell'attore*, a cura di G. Azzaroni, Bologna, Nuova Alfa, 1990, p. 8.

vi fosse un'intima gerarchia di valori (espressione che non avrebbe amato, lo so bene) in virtù della quale percepiva le determinazioni formali – le opere – come qualcosa di limitato, circoscritto e quasi irrisorio rispetto ai pensieri, alle idee, alla coscienza che le avevano prodotte e dei quali erano pur sempre documenti stimolanti e attraenti.

Per esporre nel modo più chiaro possibile la percezione che Cruciani ebbe dei suoi oggetti di studio, vorrei citare una pagina del *Tempo ritrovato* di Marcel Proust. Autore che Cruciani amò moltissimo e al quale, significativamente, affidò l'apertura del libro che segna la sua definitiva emancipazione dell'erudizione tradizionale: *Jacques Copeau o le aporie del teatro moderno* (1971). Scrive Proust: «C'era in me un personaggio che sapeva, più o meno bene, guardare, ma era un personaggio intermittente, che si svegliava soltanto al manifestarsi d'una qualche essenza generale comune a più oggetti, la quale era suo nutrimento e gioia [...] Per cui le attrattive apparenti, ricopiabili, degli esseri, mi sfuggivano, non avendo più io la facoltà di fermarmi a esse, come il chirurgo che, sotto la levigatezza d'un ventre femminile, potrebbe scorgere l'interno male che lo rode. Avevo un bel pranzare in compagnia, i commensali non li vedevo, perché mentre credevo guardarli [e qui, veramente, sembra che Proust stia parlando di Fabrizio] li radiografavo. Ne risultava che, raccogliendo tutte le osservazioni ch'io facevo sui commensali in un pranzo, il disegno formato dalle linee da me tracciate veniva a raffigurare un insieme di leggi psicologiche»⁴.

Per Cruciani, da un lato, la conoscenza diretta e profondamente vissuta del teatro presente e, dall'altro, le acquisizioni mediate dagli studi, furono i necessari termini di confronto d'uno svolgimento dialettico che tendeva a individuare, negli uomini di teatro, una specie di «essenza generale», e cioè, per riprendere Proust, un insieme di leggi o principi, non già genericamente psicologici ma relativi all'eticità del fare teatro.

Credo che l'erudizione e la meticolosa filologia dispiegate nel suo primo libro importante – *Il teatro del Campidoglio e le feste romane del 1513* (1968) – fossero in sé indifferenti e potessero venire applicate anche a oggetti di carattere extra-teatrale; ma a partire dallo studio su Copeau il procedere della sua ricerca, venutosi via via a innestare su un parallelo accumulo di esperienze dirette e empirici saperi, definì la propria esclusiva pertinenza all'indagine teatologica. E cioè divenne fazioso, incisivo e soprattutto fondante,

poiché avviò un programma di acquisizioni storiografiche che ha finito per suscitare nel complesso degli studi un filone «etico» – focalizzato sulla conoscenza degli uomini e del loro agire anche artistico – che si rapporta, secondo varie modalità d'interazione, a un filone «estetico» – focalizzato sulla conoscenza delle opere. Filone «etico» e filone «estetico» che costituiscono oggi il superamento e, forse, la frontiera della datata e non più sostenibile contrapposizione fra spettacolisti e testisti, cultori dell'evento e partigiani del testo.

Dagli scritti e dai comportamenti di Cruciani, traspariva una specie di umorale ripugnanza (tutt'altro che univoca e ancora tutta da indagare) per le forme chiuse, o meglio per le analisi, in sé legittime, che applicano all'opera, sia essa letteraria o scenica, una logica principalmente deduttiva e quindi volta ad indagare i rapporti fra gli elementi disposti dall'azione demiurgica dell'autore anziché le dinamiche e il senso di quest'ultima. In altri termini, l'opera interessava Cruciani in quanto insieme di operazioni che, una volta riconosciute, distinte nelle loro componenti e seguite nel loro sviluppo, restituivano le dinamiche pragmatiche ed etiche degli individui che le avevano compiute. Diversamente, l'opera in quanto forma costituiva per lui l'oggetto d'una conoscenza esterna e, direi, alternativa agli orizzonti del teatrale. Leggiamo in un suo scritto del 1984: «Le arti dello spettacolo appartengono, a volte, e in certe loro zone, al mondo cristallino delle arti, e vivono però sempre nell'indefinitezza vivace e nella organica molteplicità dei *mores*»⁵. Vale a dire, le forme chiuse non rappresentano l'essenza e il fiore delle arti dello spettacolo, rispetto alle quali costituiscono piuttosto un'eccezione poiché, in quanto oggetto di un'arte cristallina – e qui l'attributo è decisamente ambiguo – non pertengono alla stessa sfera d'esistenza del teatrale. Le prime, per così dire, sono minerali, le seconde umane.

In Cruciani, la soglia dell'estraneità non corre fra presente e passato (anzi, una sua recente conferenza su Copeau – Malta, 7 maggio 1992⁶ – inizia con questa asserzione «Ogni uomo di teatro, di qualsivoglia origine e cultura, appartiene al nostro presente») ma si staglia fra ciò che è forma – cristallo – e ciò che è movimento, azione, esistenza in atto. Questa frattura, al livello delle sue indagini storiche, documentatissime e complete, venne sistematicamente risarcita da una sorta di doppio inquadramento (etico e pragmatico) dei fatti estetici, mentre segnò a fuoco, e in tal caso senza alcun ri-

⁵ F. Cruciani, *Storia e storiografia del teatro. Saggio bibliografico*, in «Teatro e Storia» [numero sperimentale e propedeutico della rivista poi edita dal Mulino], 1 (1984), p. 12.

⁶ Pubblicata ora, con il titolo *Scappare dal centro. Storia di Copeau*, in «Quindi», numero curato da Arnaldo Picchi, novembre 1994, pp. 41-47.

⁴ M. Proust, *Il tempo ritrovato*, trad. di G. Caproni, Milano, Mondadori, 1973, p. 28-29.

sarcimento o mediazione, la scrittura e le scelte espositive di Cruciani, che svolgendo un saggio in forma di narrazione o componendo una biografia sequenziale avrebbe creduto di tradire il suo alto ideale storiografico.

Gli esiti di questo modo di procedere che, di momento in momento, sorvegliava lo svolgimento del discorso affinché le sue pur inevitabili selezioni non tradissero la complessità dell'oggetto trattato, erano articoli saggi e interventi di varia natura che, pur evocando dinamiche molteplici e vitali, apparivano in sé come immobilizzati e irrigiditi. La pagina e il pensiero di Cruciani risentivano d'una densità di stile e, circa i contenuti, d'una vastità di implicazioni, che conferivano loro l'apparenza, ma non l'intima sostanza, d'una intellettualità satura di saperi e, quindi, statica, non soggetta al cambiamento. Eppure anche in questo processo conoscitivo, che, nulla trascurando, si rivolgeva all'oggetto indagato, alla disciplina che l'assumeva e – in primo luogo – a se stesso, si stava per verificare un rivolgimento che, come accade nei sistemi rigorosi, avrebbe forse confermato possibilità e valori già saldamente acquisiti mutando al contempo i panorami del presente. Credo infatti che Cruciani si proponesse di contribuire in prima persona a quell'importante scarto evolutivo della storiografia teatrale che, anni prima, aveva descritto nei termini d'una assimilazione da parte di quest'ultima della drammaturgia letteraria e, quindi, del testo: «Nell'istanza non tanto di una autonomia dalla letteratura drammatica, quanto di una globalità che la comprenda come una delle tecniche del teatro, si progetta invece la storiografia del teatro come *nuova*»⁷.

Per realizzare tale compito, Cruciani aveva deciso di riferirsi ai teatri a impronta visiva dell'Ottocento parigino – per quanto vadano ricordate, a lato di questo filone, anche le sue importanti osservazioni sull'Ariosto, che racchiudono nello spazio di poche pagine le possibilità e il senso d'una biografia teatrale ancora tutta da scrivere e di centrale importanza per la conoscenza della drammaturgia rinascimentale⁸. Pixérecourt, il padre del *mélodrame* e il geniale inventore d'una teatralità a direzione unica, lo interessava relativamente; la sua attenzione si rivolgeva soprattutto agli esperimenti di Taylor e Daguerre, ai grandi spettacoli di Dumas padre per il Théâtre Historique, ai rifacimenti teatrali dei romanzi di Verne (al proposito ricordo che, in un periodo in cui godevo d'una relativa li-

bertà, mi consigliò e quasi m'ingiunse di studiare l'operazione condotta da Dumas e Paul Meurice sulla base dell'*Amleto* shakespeariano).

Sospetto che Cruciani si fosse preoccupato di trascegliere un campo di indagine che, una volta investito delle sue ricerche, non avrebbe confermato la funzione demiurgica dell'autore, magari innestandola ai compiti poi assunti dalla regia – associazione che sarebbe stata quasi inevitabile studiando Pixérecourt – ma avrebbe mostrato come, anche in contesti documentatissimi e osservabili in ogni loro aspetto, l'atto creativo dello spettacolo rifulge per il suo anonimato. Un anonimato collettivo che, così come la luce bianca risulta dalla fusione delle vibrazioni luminose dello spettro, si compone di vari apporti: funzioni, voci, progetti, presenze e, anche, creazioni parziali o in sé conchiuse.

Molto ci sarebbe da dire su questo argomento, che non è però mio compito affrontare. Qui, per meglio mostrare la natura del mutamento che si stava verificando negli studi di Cruciani, mi limiterò a giustapporre due brani. Entrambi si riferiscono alla lettura dei *Persiani* che Copeau tenne in Grecia nel 1937. Il primo è del 1971 e vede in tale episodio una poetica manifestazione dell'assenza del teatro, del suo silenzio. Il secondo, tratto da una conferenza tenuta a Malta il 7 maggio 1992, percepisce in quella stessa lettura una sorta di simbolo che salda in un'unica immagine il cammino esistenziale di Copeau e l'infinito procedere della creazione teatrale attraverso la selva dei mutamenti storici.

In fondo ciò che più affascinava in quelle letture, il loro carattere più propriamente «poetico», doveva consistere nel loro presentarsi come un fine velo calato a coprire il teatro assente, il silenzio del teatro⁹.

Quest'uomo vecchio, che legge un testo che non dovrebbe più interessarci, e che fa della sua vecchiaia e della lontananza di quel testo qualcosa che sconvolge gli spettatori e li fa pensare a dei valori che nella vita quotidiana avevano perso o s'erano sbiaditi, questa immagine condensa il senso finale della sua vita¹⁰.

Forse, da questa mia testimonianza, gli studenti che non hanno conosciuto Fabrizio Cruciani riceveranno un'immagine confusa della sua azione pedagogica. A loro vorrei ricordare che Cruciani si preoccupava soprattutto di trasmettere non ciò che aveva appreso

⁷ F. Cruciani, *Problemi di storiografia*, cit., p. 7.

⁸ Cfr. F. Cruciani, *Il sistema drammaturgico ferrarese e l'Ariosto*, in F. Cruciani-C. Falletti-F. Ruffini, *La sperimentazione a Ferrara negli anni di Ercole I e Ludovico Ariosto*, in «Teatro e Storia», 16 (1994), pp. 190-200.

⁹ F. Cruciani, *Jacques Copeau o le aporie del teatro moderno*, Roma, Bulzoni, 1971, p. 222.

¹⁰ F. Cruciani, *Scappare dal centro. Storia di Copeau*, cit., p. 47.

ma il modo in cui aveva appreso e quindi, nel suscitare l'esigenza di conoscenze esaustive e filologicamente esatte, istillava una specie di diffidenza o sprezzatura nei riguardi dei riordinamenti canonici del sapere. Per lui, modello della cultura non erano le biblioteche reali ma le biblioteche che si formano nella mente. Le biblioteche dove gli spazi vuoti sono altrettanto significativi di quelli occupati e le idee e gli studi convivono in un rapporto instabile che consente, a seconda degli oggetti, delle esigenze o, anche, delle intuizioni istantanee, di mutarne le dislocazioni e le gerarchie. La conoscenza – ed è forse questo il segno essenziale del suo insegnamento – presuppone, come il teatro, lunghi apprendistati e faticosi esercizi ma esiste laddove si produce.