

Francesca Romana Rietti  
UN MAESTRO DI CARTA  
RIFLESSIONI INTORNO AL PENSIERO TEATRALE  
DI FABRIZIO CRUCIANI

Il presente è un tempo felice per il teatro.  
Fabrizio Cruciani

Questo intervento è una prima riflessione intorno ai modi e ai moti di propagazione di alcune delle idee teatrali di Fabrizio Cruciani (1941-1992) che, oltre ad aver fondato al suo arrivo nel 1971 al neonato DAMS di Bologna la disciplina “Problemi di storiografia dello spettacolo” – materia che insegnò insieme a “Storia dello spettacolo” fino all’anno della sua morte prematura – ha poi continuato a sentire con urgenza la necessità di una rifondazione disciplinare della storia del teatro: una questione a cui nei suoi scritti ha rivolto sempre un’attenzione privilegiata e costante<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Riporto qui quei contributi in cui l’affronta in maniera più sistematica. *Storia e storiografia del teatro: saggio bibliografico*, pubblicato nel dicembre 1984 in «Teatro e Storia», numero 1 – ma in realtà una sorta di numero zero – pp. 11-81, una pubblicazione promozionale o a uso degli studenti del DAMS, e a tiratura limitata, di circa ottanta pagine occupate quasi esclusivamente dallo scritto di Cruciani, che è la riproduzione quasi identica del saggio *Unità e molteplicità delle arti dello spettacolo* edito nel vol. XII dell’*Enciclopedia Europea*, Milano, Garzanti, 1984, e si amplierà poi nel libro *Guide bibliografiche. Teatro*, a cura di Fabrizio Cruciani e Nicola Savarese, Milano, Garzanti, 1991; *Comparazioni: la «tradition de la naissance»*, «Teatro e Storia», n. 6, 1989, pp. 3-17; *Il «luogo dei possibili»*, in *Tecniche della rappresentazione e storiografia. Materiali della sesta sessione dell’ISTA (International School of Theatre Anthropology)*, a cura di Gerardo Guccini e Cristina Valenti, Milano-Bologna, Synergon, 1992, pp. 46-49 [ora in *Il corpo scenico*, a cura di Clelia Falletti, Roma, Editoria & Spettacolo, 2008, pp. 167-170]; *Problemi di storiografia dello spettacolo*, «Teatro e Storia», n. 14, 1993, pp. 3-11. Lo strumento bibliografico di riferimento per l’opera di Fabrizio Cruciani è il catalogo curato da Clelia Falletti con la collaborazione di Federico e Roberto

In particolar modo, le considerazioni che seguono partono dall'analisi di alcune linee di tensione che attraversano l'ultimo dei volumi da lui pubblicati<sup>2</sup> *Lo spazio del teatro* (Bari, Laterza, 1992) dove, per la prima volta in forma di libro, vengono messe a dialogare sulla carta quelle che sono state, da sempre, le zone privilegiate della sua ricerca: il Rinascimento e il Novecento. Una messa a confronto dialettica che viene invece affrontata in modo puntuale in almeno due saggi. Oltre a *Comparazioni: la «tradition de la naissance»* esiste *Teatro epifita*, un intervento a una tavola rotonda sul tema "Tradizioni e tradimenti", svoltasi a Mira il 3 giugno 1989<sup>3</sup>. Si tratta di un saggio di grande interesse, ma di difficile accesso data la scarsa reperibilità della rivista. Cruciani si appropria del termine botanico "epifita" che indica quel tipo di piante le cui radici sono nell'aria e non nella terra, per definire il teatro rinascimentale italiano radicato nell'aria di quelle corti in cui venne inventato. Dunque, un teatro in stato di nascita che viene messo a dialogare con quei movimenti della riforma teatrale novecentesca che, nel loro non riconoscersi nella cultura teatrale esistente, si definiscono altri e si proclamano anch'essi come momenti di nascita di un teatro di natura differente.

Cruciani in tiratura limitata in occasione del ventennale della morte di Cruciani nell'ottobre del 2012.

<sup>2</sup> Gli altri sono: *Il teatro del Campidoglio e le feste romane del 1513*, Milano, Il Polifilo, 1968; *Jacques Copeau o le aporie del teatro moderno*, Roma, Bulzoni, 1971; *Teatro nel Rinascimento. Roma 1450-1550*, Roma, Bulzoni, 1983 (gli varrà il Premio Pirandello nel 1985); *Teatro nel Novecento. Registi pedagoghi e comunità teatrali nel XX secolo*, Firenze, Sansoni, 1985; curatela con Clelia Falletti, *Civiltà teatrale del XX secolo*, Bologna, il Mulino, 1986; curatela con Daniele Seragnoli, *Il teatro italiano nel Rinascimento*, Bologna, il Mulino, 1987; curatela con Clelia Falletti, *Promemoria del teatro di strada*, Bergamo-Brescia, Teatro Tascabile e Teatro Telaio, 1989 e, postumo, *Registi pedagoghi e comunità teatrali nel Novecento (e scritti inediti)* [1995], a cura di Clelia Falletti e Ferdinando Taviani, con una premessa di Claudio Meldolesi, Roma, Editoria & Spettacolo, 2006, edizione riveduta e ampliata del volume pubblicato da Sansoni nel 1985. I volumi sul teatro del Rinascimento, così come la monografia su Copeau, sono da molti anni fuori commercio non essendo stati più ristampati.

<sup>3</sup> Pubblicato in «Arteven», n. 1, 1991 (numero monografico su *Teatri, città* curato da Roberto Cuppone), pp. 127-132.

*Verticalità e riverberi del pensiero*

Non ho conosciuto personalmente Cruciani, ma l'ho incontrato nei libri. Quelli dedicati al teatro del Novecento mi hanno accompagnato negli anni della tesi e del dottorato di ricerca durante i quali, occupandomi di Jean-Louis Barrault, la monografia che Fabrizio Cruciani aveva dedicato nel 1971 a Jacques Copeau è stata più che un *livre de chevet*. Per queste ragioni ho usato per Cruciani l'espressione "maestro di carta". Mi riferisco così a quelle figure incontrate solo attraverso le pagine dei loro libri e con le quali tuttavia, come può avvenire solo nei territori sconfinati e atemporali della conoscenza e dell'arte, è possibile "dialogare" e dalle quali si può imparare pur senza averle mai conosciute. La sua presenza però mi è arrivata, e continua ad arrivarci, anche attraverso i racconti orali che circolano su di lui nell'ambiente teatrale e di studi legato alla rivista su cui sto scrivendo, di cui fu uno dei fondatori.

Negli anni bolognesi, al termine delle lezioni, dimenticandosi dell'ora e rischiando spesso di perdere il treno che avrebbe dovuto riportarlo a Roma, era normale incontrarlo nelle sale di lavoro dove seguiva le prove di uno dei molti gruppi teatrali indipendenti che aiutava e per i quali era un punto di riferimento. Quando non erano i teatranti a ritardare il suo ritorno a casa erano i suoi allievi che non sazi del tempo trascorso in aula lo fermavano all'uscita chiedendogli altro: consigli bibliografici, opinioni su uno spettacolo o su un percorso di studi o di ricerca. Sono stralci dalle immagini di Cruciani che devo a Clelia Falletti. A dare ulteriore consistenza a questo profilo è stata poi anche la memoria orale di Ferdinando Taviani che, in diverse circostanze, è tornato a parlarmene. Tra i racconti ve ne è uno che mi è rimasto particolarmente impresso. Riguarda le categorie e gli strumenti del pensiero di Cruciani.

La lettura che gli aveva cambiato la vita? Marx.

La sua era una follia geometrica; aveva un modo di ragionare molto strano, incomprensibile; cercava l'ordine, cercava un modo preciso di configurare il tumulto della storia e delle cose piccole e lo esprimeva con un gesto delle mani che, invece di indicare l'ordine di una struttura qua-

drata e conchiusa, trasmetteva l'idea che tutto poteva essere così ma anche così, ovvero, che tutto è il contrario di tutto.

La follia pura, il sogno... aveva idee chiarissime: puntava sul bersaglio, ma non sapeva spiegarti come prendere la mira. Il bello veniva dopo quando cominciavi a vedere come metteva insieme le cose e come conservava quella ostentata sicurezza, che per lui era il marxismo.

Non era uno che ragionava in modo serio, cosa vuol dire? Che metteva insieme i pensieri, per sottigliezza, per istinto, per difetto di ragionamento. Dai suoi studi di storia del Cristianesimo gli veniva l'attrazione per l'eresia, il bisogno di essere diverso, non rivoluzionario, ma eretico.

Nel teatro ha trovato un luogo in cui quell'intelligenza fuori dal comune di cui era dotato, poteva trascinare senza fare danni e in cui ha trovato dei maestri: Giovanni Macchia e Eugenio Barba<sup>4</sup>.

Nel preparare quest'intervento ho iniziato col chiedermi cosa abbia rappresentato nella mia educazione teatrale l'incontro con l'opera di Fabrizio Cruciani. Avevo bisogno di trovare una mia porta d'accesso – non privata ma personale – a un universo di parole, di pensieri che mi accompagna da tanti anni e continua a rivelarmi la sua complessità, le sue molte diramazioni e, soprattutto, i suoi interrogativi.

A furia di rileggerlo e di interrogarmi ho ritrovato che, nella sua scrittura così come nel suo modo di pensare, l'importanza e la fascinazione – per usare un sostantivo che gli era caro – sta nel loro essere capaci di disorientare mentre trascinano, al contempo, dentro a un territorio teatrale che, pur se a lui noto, è osservato e raccontato con sempre rinnovato e immutato stupore. Questa constatazione ne ha portata con sé pure un'altra, ovvero, è come se le sue idee fossero abitate al contempo dalla stasi e dal dinamismo. Un modo di ragionare, il suo, che visivamente associa alla perturbazione dei cerchi concentrici ondulatori prodotti sulla superficie dell'acqua da una pietra lanciata nel fondo. Se si pensa alla pietra come a una delle sue idee sul teatro e all'acqua come al terreno in cui andrà a diffondersi, i cerchi concentrici appaiono come il riverbero del moto continuo dei suoi pensieri che sembrano possedere quasi sempre una

<sup>4</sup> Conversazione del maggio 2019.

doppia direzione: le indagini si radicano verticalmente in profondità per andare a colpire con precisione un centro, mentre si irradiano e si propagano orizzontalmente sul pelo dell'acqua secondo modalità circolari, come in un continuo rigenerarsi da un nucleo originario da cui, progressivamente, si allontanano.

### *Racconto di un indice*

All'origine di questa mia prima ricognizione, che non pretende di essere esaustiva, intorno alla figura e al pensiero di Cruciani confluiscono riflessi provenienti da fonti fra loro molto diverse. C'è un'immagine personale proveniente dalla rilettura e dall'analisi di certi frammenti della sua opera e ci sono alcune delle testimonianze dirette di chi l'ha conosciuto. C'è poi il territorio di un lavoro di gruppo com'è stato quello dell'Antimanuale<sup>5</sup> del 2014 durante il quale mi sono occupata del suo *Lo spazio del teatro*, un libro che da alcuni anni è l'asse attorno a cui ruota una parte delle mie lezioni di un corso di "Storie e culture degli spazi teatrali" all'Università di Roma Tre. In stretta connessione con questa dimensione didattica, c'è infine la mèsse fertile raccolta a partire dalle domande e dallo stupore di chi, per la prima volta, si misura con la densità della scrittura di Cruciani e con il suo modo di pensare il teatro, la storia, per scoprire sensi e modi di esistere dell'uno nell'altra.

È ben strano, ma nel parlare della vita di certi volumi si tiene poco conto delle ricadute che possono avere anche su degli utenti particolari come gli studenti. Eppure, è proprio nel loro misurarsi con il patrimonio di conoscenze dei fruitori e mandando in frantumi i loro sistemi di certezze, che i libri possono forse rivelare la qualità della loro efficacia. In quest'ottica, *Lo spazio del teatro* si può

<sup>5</sup> Nome dato da Ferdinando Taviani a un ciclo di seminari voluti da Mirella Schino e organizzati, a partire dal 2012, presso l'università di Roma Tre. Pensati come momenti di dialogo attorno ad alcuni problemi di storia del teatro tra studiosi e studenti, tra il novembre e il dicembre del 2014 ebbero come oggetto di analisi i libri di teatro e i loro autori. Se ne è parlato anche nell'introduzione a questo stesso Dossier, a cui rimando.

considerare esemplare, costruito com'è attorno a una ridefinizione drastica della struttura stessa di un libro di storia del teatro, ovvero, di un'opera i cui destinatari privilegiati dovrebbero proprio essere gli studenti<sup>6</sup>.

Non credo sia metaforico dire che chi lo legge viene catapultato in un disordine del teatro nella storia che è, al contempo, temporale e spaziale: il lettore sarà chiamato ad affrontare più di una turbolenza.

Già solo consultando l'indice – otto capitoli seguiti dalle *Tracce grafiche* di Luca Ruzza (disegni, piante e grafici di spazi teatrali attraversati da frecce a indicare nodi generatori, linee di tensione, dinamiche dei rapporti tra spazi e spettatori) – si ha una prima informazione cruciale: il volume non procede seguendo un ordine cronologico, un elemento certo straniante per un libro di storia. Vuol forse dire, Cruciani, che nella storia che sta per raccontare non c'è il celebre “dalle origini a”? No – come spiega nel capitolo *I. Il punto di vista* – il punto è un altro. Il punto è che chi legge, come chi ha scritto, dovrà cambiare prospettiva e scoprire che questo discorso sullo spazio, radicato com'è nel cuore della civiltà e della cultura teatrale occidentale, “comincia da” quella forma egemonica (capitolo *II. Il teatro che abbiamo in mente*) che è il teatro all'italiana, le cui origini sono da rintracciarsi in Italia nell'invenzione dello spazio del teatro, operata all'interno delle corti dalla cultura umanista a partire dal recupero del modello antico. Un capitolo cruciale, questo, in cui viene sancita l'anomalia per cui nella nostra civiltà occidentale la costruzione del luogo del teatro preesiste agli spettacoli rispetto ai quali dovrebbe essere funzionale. Ben strano, senza dubbio, ma di

<sup>6</sup> Raimondo Guarino ha sollevato questioni importanti proprio intorno alla pluralità di destinatari di questo volume, che definisce «sovversivo per come è strutturato, espositivo per come è scritto». Si veda *Fabrizio Cruciani storico pedagogo: testimonianze*, che è la trascrizione di due colloqui avuti da Anna Rita Ciamarra con due allievi di Cruciani al DAMS di Bologna, Gerardo Guccini e Raimondo Guarino, avvenuti, rispettivamente, a Bologna e a Roma nell'aprile e nell'ottobre del 1999. I colloqui si trovano in calce al saggio della stessa Anna Rita Ciamarra, *La rifondazione della storiografia teatrale: studi e vocazione pedagogica di Fabrizio Cruciani*, «Biblioteca Teatrale», n. 55-56, luglio/dicembre 2000, pp. 79-109, alle pp. 111-125: 124.

questo per ora Cruciani non sembra preoccuparsi, il suo racconto procede all'inseguimento del come e dei perché, nel tempo della storia, questi processi siano avvenuti. Ma torniamo all'indice: capitolo *III. Lo spazio delle rappresentazioni*, paragrafi I e II, rispettivamente, *Il teatro medievale* e *Lo spazio dei professionisti* (ovvero il Seicento italiano, inglese e spagnolo accomunati dal fatto che il luogo è pensato e costruito per essere funzionale alle forme rappresentative). Nei primi tre capitoli, dunque, Cruciani ha posto le basi del suo ragionamento, o ha lanciato le sue pietre nell'acqua: ha messo l'accento con precisione su una necessità e su un nodo del pensiero. Il cambiamento del punto di vista, da un lato e, dall'altro, l'esistenza di due nodi generatori dello spazio. Uno è un modello culturale immaginato come preesistente e originario, l'altro è una costruzione funzionale a una specifica cultura spettacolare. Tornando all'indice, dei rimanenti cinque capitoli, tre – dal quinto al settimo – sono dedicati al Novecento con una rapida apertura sui luoghi del teatro e dello spettacolo ottocenteschi. Poi il discorso si addentra nel XX secolo per tracciare la linea di tensione che riporterà lo spazio a essere funzionale alle rappresentazioni e a individuare nella relazione tra attori e spettatori il nodo che lo genera. La *Lettera a un architetto* è l'ultimo capitolo del libro che si chiude nella forma di un auspicio: che il progettare teatri smetta di essere destinato all'edificazione di «monumenti» e miri invece a costruire case abitate dagli attori. Al centro del volume c'è il capitolo *IV. Il magazzino del nuovo* che si riferisce a una realtà sconfinata dove, a dispetto della lontananza spaziale e temporale, sono riuniti tra loro il teatro greco e romano, i teatri d'Oriente e quelli di piazza e di strada accomunati qui dal loro essere fonti di creatività a cui, nel tempo, si è fatto ritorno. Sono le pagine più sovversive di questo libro e anche quelle che ci restituiscono il modo in cui Cruciani ha applicato alla storia le comparazioni diacroniche temporali e spaziali ereditate dalla storiografia francese. Inoltre, rivelano quello che ho chiamato il doppio moto del suo pensiero, perché è come se raccontasse e descrivesse le realtà storiche nella dimensione del loro presente remoto mentre, al contempo, ne stesse proiettando e mettendo in luce il loro essere una perenne sorgente di possibilità per il futuro.

*Sulle tracce dei nodi del pensiero*

Nel 1988 Fabrizio Cruciani e Ferdinando Taviani nell'introdurre l'edizione italiana del volume *Storia del teatro* di Glynne Wickham – figura pionieristica dell'ingresso degli studi teatrali nelle università inglesi – interrogandosi sul «buon uso di un panorama» si erano così riferiti all'espressione «magazzino del nuovo»:

Un buon manuale di storia del teatro può essere un'altra cosa, oltre a un libro inerte e noioso: un panorama della memoria, cioè non un archivio delle conoscenze ma selezione, prospettiva, proposta. Può farci intravedere dietro il teatro presente il teatro possibile. Esso, a modo suo, è «una storia che racconta il teatro». Ma costituisce soprattutto un catalogo dei teatri spariti: il paradossale magazzino del nuovo<sup>7</sup>.

Poco più avanti avevano, invece, messo in guardia i loro lettori dai danni che può causare il «cattivo uso dei panorami»: tenersi, e tenerci, «fuori dalle incertezze e dagli ingorghi problematici che costituiscono il sale del lavoro storico» e permettere che «questi utili manufatti si trasformino in categorie da cui veniamo pensati quando pensiamo il teatro»<sup>8</sup>.

È un documento strano e importante questa introduzione, perché è una delle poche testimonianze scritte del dialogo che i due autori – amici e colleghi sin dai tempi degli studi universitari alla Sapienza sotto la comune egida del grande francesista Giovanni Macchia, insieme anche a Claudio Meldolesi – hanno intessuto nel tempo intorno ad alcuni nodi, problemi e compiti del loro mestiere. Evidentemente, insieme devono aver anche attraversato un territorio di domande sul come si sarebbe potuto pensare, costruire e scrivere un «panorama della memoria». La stessa fonte contiene inoltre una dichiarazione esplicita di cosa significhi per loro studiare la storia del teatro: «conoscere, sì, le norme, ma collocando il punto di vista

<sup>7</sup> Fabrizio Cruciani, Ferdinando Taviani, *Introduzione all'edizione italiana*, in Glynne Wickham, *Storia del teatro* [1985], Bologna, il Mulino, 1988, pp. 9-21: 9-10.

<sup>8</sup> *Ivi*, pp. 13-14.

nelle anomalie che della vita degli spettacoli sono il motore, il luogo in cui si produce il senso»<sup>9</sup>.

In questo testo si trovano delle tracce di alcuni dei ragionamenti che stanno alla radice di un libro come *Lo spazio del teatro* dove il lettore non è solo chiamato a liberarsi dalle abitudini e delle categorie mentali con le quali si è soliti pensare il teatro, ma anche a vincere la tentazione del rimettere “in ordine”. C’è da seguire il moto del pensiero e i salti della storia, dimenticando le cronologie, le gerarchie e gli inquadramenti prestabiliti.

«Il bello di questo libro di Cruciani è proprio il modo in cui il profilo storico viene affilato fino a trasformarsi in un impulso a pensare il teatro in altro modo. In realtà è un antimanuale».

A esprimersi così è stato Ferdinando Taviani quando, nell’ottobre del 1992, pubblicò sulla rivista «Linea d’ombra» un articolo intitolato *Lo spazio del teatro. Ricordo di Fabrizio Cruciani*<sup>10</sup>. Lo scritto sottolinea il peso dell’invenzione storiografica messa in atto da Cruciani con quel suo ultimo volume che vede convergere in sé alcune delle prospettive d’analisi, dei nodi del pensiero e dei termini di un lessico che, con continui ritorni, attraversano sin dagli inizi la sua opera. Taviani, in particolare, ne contestualizza il senso all’interno del complessivo itinerario di ricerca che per Cruciani ebbe inizio quando, laureatosi con Macchia sull’«intransigente» Jacques Copeau, venne in contatto con

Quel microcosmo (Copeau, Gide, Rivière, Dullin, Martin du Gard...) [che] sta alla base dell’impegno civile che Cruciani traduce in studi storici. Quegli autori li ha guardati sempre con un’attenzione da innamorato

<sup>9</sup> *Ivi*, p. 12.

<sup>10</sup> Dell’articolo, apparso alle pp. 31-32 nel numero 75 del mensile, esiste una versione ampliata e corredata da un apparato di note (quella a cui si fa qui riferimento) apparsa con il titolo *Lo spazio del teatro e Fabrizio nel volume di Ferdinando Taviani, Contro il malocchio. Polemiche teatrali 1977-1997*, L’Aquila, Textus, 1997, pp. 259-265: 259. Del libro *Lo spazio del teatro* e della sua «decostruzione teorica della storia del teatro» si occupa, in parte, anche il saggio di Maria Ines Aliverti, *Il cielo sopra il teatro. Percorsi dello spazio teatrale ricordando Fabrizio Cruciani*, in «Culture Teatrali», n. 7/8, 2002/2003, pp. 79-96: 85.

diffidente, tenendoli a rispettosa distanza come dei maestri. A loro è tornato periodicamente<sup>11</sup>.

L'incontro con Copeau – che resterà sempre per Cruciani una fonte continua di studio e ricerca – sta dunque alla radice della sua necessità di declinare in termini etici la sua ricerca storiografica. Un'esigenza che ricorre con frequenza nelle testimonianze su Cruciani e che Taviani precisa ulteriormente così:

È vero che Cruciani non ha avuto una naturale inclinazione al teatro. Ma ne ha sentito la vocazione. L'ha saputa ascoltare soprattutto quando era beffarda e contrastava con la tranquillità delle ortodossie in cui lui avrebbe goduto a credere. Quando dico «beffarda» penso soprattutto a Eugenio Barba.

Fabrizio Cruciani era un grande incassatore: non lasciava troppo trasparire gli effetti dei colpi subiti a teatro, lo choc, per esempio, di uno spettacolo come *Min Fars Hus*<sup>12</sup>. Li assorbiva in una sua presa di posizione tetragona, da macigno sorridente, sicché quel che in altri si mutava in innamoramento ed euforia in lui diventava prestissimo etica, determinazione intellettuale, storiografia, insegnamento<sup>13</sup>.

Dunque nel parlare de *Lo spazio del teatro* e per rievocare quel modo sovversivo di pensare il teatro che ne sta alla base, Taviani sottolinea il peso e l'influenza che ha avuto per Cruciani l'incontro – sulla carta e in presenza – con questi suoi due maestri: Copeau e Barba. Seguire la traccia indicata da Taviani ci consente di mettere in rilievo uno dei nodi del pensiero storiografico di Cruciani: l'aver ereditato e applicato alle sue ricerche le indicazioni dei riformatori del teatro del Novecento. Come loro, anche lo storico pensa e racconta il teatro rifiutando le categorie preesistenti per allontanarsi dalla norma vigente. Così facendo accade che lo studio faccia proprie le inquietudini riformatrici della scena. Se l'una rifiuta lo *sta-*

<sup>11</sup> *Ivi*, p. 262.

<sup>12</sup> Si tratta dello spettacolo *La casa del padre* dell'Odin Teatret con l'adattamento e la regia di Eugenio Barba, andato in scena tra il 1972 e il 1974.

<sup>13</sup> Ferdinando Taviani, *Lo spazio del teatro e Fabrizio*, cit., p. 262.

*tus quo* dominante imposto dall'istituzione – a livello spaziale è il teatro all'italiana definito da Cruciani come «il teatro che abbiamo in mente» – l'altro rigetta la prassi normativa – quella che separa rigidamente i campi del sapere – e va oltre gli ordinamenti temporali e spaziali di fatti ed eventi perché è necessario superare anche la storia del teatro che abbiamo in mente.

Alle radici del pensiero storiografico di Cruciani sta dunque l'aver stabilito un'identità, niente affatto scontata, tra la natura del teatro e quella degli studi, andando così a sancire l'esistenza di zone comuni tra la prassi e le categorie mentali dello storico e quelle degli artigiani del teatro. I due poli stabiliscono tra loro un rapporto di scambio da cui si genera un alimentarsi reciproco.

Il lascito della grande riforma che il teatro conosce nel XX secolo si riflette nei suoi studi in un modo di pensare il teatro che è problematico e interrogativo: la domanda intorno a cosa sia il teatro è sempre al centro della riflessione di Cruciani, in modi più o meno espliciti. Le sue pagine, pur nella solidità di tutti i sistemi di rimandi e riferimenti storici, culturali e artistici, malgrado la quantità di elenchi pieni di dati e di date, è come se si aprissero tutto il tempo verso un altro piano del discorso, che è il filo segreto, la traccia nascosta o sotterranea che l'autore continua a seguire e a rincorrere. Il cos'è il teatro, la ricerca del suo *ubi consistam* – per usare una delle espressioni ricorrenti di Cruciani – non è una domanda solo sua, ma è una sorta di comune ossessione che stringe in un vincolo di appartenenza i membri legati a un preciso ambiente di studi e di pratiche e che attraversa da sempre le pagine di «Teatro e Storia». Si può ricordare l'incipit del primo editoriale apparso nel numero zero del 1984: «Noi chiamiamo teatro ciò che viene fatto nel teatro o come teatro. E non ne sappiamo nulla di più, dati i limiti della cultura teatrale e le approssimazioni delle altre discipline al teatro». O ancora quanto ha scritto Mirella Schino, nell'introdurre l'annale 2017 della rivista dedicato a *Fantasmi e fascismo*:

[...] è il teatro in sé a essere, ben prima che un'arte, luogo di collegamenti improbabili. Di tanto in tanto, nei momenti d'oro, la sua azione riesce a bloccare tutto l'agitarsi dei nostri pensieri e a farci letteralmente vedere qualcosa che non appartiene né a chi guarda né a chi agisce sul

palcoscenico. In alcuni libri e in alcuni racconti ho trovato una metafora bizzarra, ma utile: il teatro, ho letto qualche volta, ci permette di vedere qualcosa di più della somma delle azioni in scena. Oppure: ci permette di vedere fantasmi. Del resto, se così non fosse, perché occuparcene? È un dolore e una necessità<sup>14</sup>.

Questo comune modo problematico – concettualmente e linguisticamente – di pensare il teatro, lungi dal poter essere usato come un facile slogan contiene l'essenza del prendere posizione etico di cui ha scritto Taviani. In modo molto significativo e fortemente simbolico, il penultimo dei saggi pubblicati da Cruciani porta il titolo di quella sua definizione secondo cui il teatro e, quindi, il suo studio sono il «luogo dei possibili».

Nella storiografia il teatro mi sembra attuarsi e svelarsi sempre come «teatro e altro»: e in questa relazione dialettica (teatro e...: istanze rappresentative, bisogni espressivi, società, commercio, utopia, comportamenti, forme, visioni, letteratura, musica, arti plastiche e figurative, estetica, pedagogia, ecc.) ho sempre trovato la fascinazione e la ricchezza conoscitiva degli studi di teatro. Per questo il teatro, e gli studi di teatro, sono il luogo dialettico in cui convergono situazioni e problematiche diverse in sé e nella loro provenienza: il «luogo dei possibili»<sup>15</sup>.

Torniamo così al doppio moto delle idee di Cruciani. Se da una parte il teatro gli appare un territorio senza confini, un continente di cui è sterile tracciare il profilo o delineare il contorno – lo ribadisce con costanza nei suoi scritti al di là dell'argomento o dell'arco temporale di cui si sta occupando e ne fa uno dei fili rossi che li attraversa nel tempo – dall'altra non può smettere di interrogarsi sulla sua natura e descriverla. Un riverbero di questo duplice movimento si riflette anche in quella che Taviani ha definito «la sua specialità», ovvero

<sup>14</sup> Mirella Schino, *Introduzione all'annale 2017. Fantasmi e fascismo*, «Teatro e Storia», n. 38, 2017, pp. 7-20: 7.

<sup>15</sup> Fabrizio Cruciani, *Il «luogo dei possibili»*, cit., p. 168.

...una scrittura scoscesa che sembra non sapere mai il teatro cosa sia e continuamente s'interroga sui suoi contorni. [...] A forza di idee puntute, di spaccare il capello, di piantar grane metodologiche in regioni storiche che sembravano poter stare in pace, a forza di concentrare l'attenzione su aspetti apparentemente laterali della storia, Cruciani ha rinnovato gli studi sul teatro rinascimentale ed ha creato una scuola per gli studi sul teatro novecentesco. Scrittura scoscesa vuol dire che contiene in sé l'energia delle certezze che si rompono e continuamente tentano di ricomporsi. Senza questa lotta contro un bisogno profondo di ortodossia il dubbio sarebbe inerte<sup>16</sup>.

### *Echi*

A partire dal 1992, anno della sua morte, colleghi, amici, allievi e compagni di viaggio hanno scritto su Fabrizio Cruciani<sup>17</sup> e sulla

<sup>16</sup> Ferdinando Taviani, *Lo spazio del teatro e Fabrizio*, cit., p. 263.

<sup>17</sup> Oltre al già nominato articolo pubblicato nell'ottobre del 1992 da Ferdinando Taviani su «Linea d'ombra» e al suo *Quei cenni famosi oltre la fiamma. Prefazione all'edizione italiana*, in Monique Borie, *Il teatro e il ritorno alle origini*, Bologna, Nuova Alfa Editoriale, 1994, pp. VII-XXXIX contenente un paragrafo dedicato a Cruciani, riporto qui – in ordine cronologico – i principali scritti su di lui apparsi in Italia, in volume e in rivista, e i diversi convegni universitari organizzati in sua memoria. Nel 1995 Claudio Meldolesi scrisse *Militante nella storia del teatro. Sugli ultimi studi di Fabrizio Cruciani*, come premessa a *Registi pedagoghi e comunità teatrali nel Novecento*, cit., pp. 5-10. Nel n. 18 del 1996 di «Teatro e Storia» (p. 5) è apparsa *Una lettera da Port-Bou* indirizzata da Eugenio Barba a Fabrizio Cruciani. Del magistero di Cruciani – in particolare dei «suoi paradossi di battaglia, che col tempo si sono rivelati pacifiche verità» – si è occupato anche Franco Ruffini in *Stato d'invenzione e granelli di sabbia*, prefazione al suo volume *Craig, Grotowski, Artaud. Teatro in stato d'invenzione*, Bari, Laterza, 2009, pp. VII-XIX.

Un primo convegno dedicato a Fabrizio Cruciani, intitolato “Problemi di Storiografia dello spettacolo”, è stato organizzato dall'ADUIT (Associazione docenti universitari italiani di Teatro) dall'11 al 12 novembre 1994 presso il Teatro La Soffitta di Bologna. Non vennero pubblicati atti, ma è da quell'occasione che è nato il saggio di Gerardo Guccini, *La lezione di Fabrizio Cruciani*, pubblicato in «Teatro e Storia», 17, 1995, pp. 319-326. Il convegno per il decennale della morte, organizzato tra le università di Bologna e di Ferrara dal 14 al 16 novembre 2002, ha prodotto un'ampia messe di saggi tutti pubblicati nel numero 7/8 di «Culture Teatrali», 2002/2003 che si presenta diviso nei campi di maggiore interesse di Cruciani (Novecento, Rinascimento e pubblicazioni periodiche). Il 2 ottobre del 2012 all'università La Sapienza di Roma

sua opera restituendone tanto il profilo di uno storico attento alla solidità scientifica delle sue ricerche, quanto quello di un pedagogo impegnato a trasmetterne sensi e valori. A lui sono state dedicate biblioteche e sale di lavoro nelle case di quei teatranti, sparsi nel mondo, con cui ebbe sempre un dialogo fertile e che così gli hanno espresso la loro riconoscenza. Come ha ricordato Claudio Meldolesi, la prossimità con le pratiche teatrali, «non ha “completato” la sua figura di studioso bensì ha squilibrato il suo sapere, al punto di costringerlo a più sovversivi progetti»<sup>18</sup>.

Nella sua corposa prefazione – *Quei cenni famosi oltre la fiamma*, pagine di estrema efficacia pensate in forma di dialogo a più voci – all’edizione italiana del volume di Monique Borie, *Antonin Artaud. Il teatro e il ritorno alle origini*, Ferdinando Taviani ha dedicato un paragrafo a Fabrizio Cruciani (*Sull’“agem” dello storico: nota a partire da Fabrizio Cruciani*) che aveva voluto che il libro venisse pubblicato in italiano e se ne era occupato. Si tratta di un libro, come molte delle fonti a cui si è fatto riferimento in questo intervento, ormai fuori commercio, malgrado la sua importanza e bellezza.

Nella sua nota Taviani riporta le voci di due studiose, Monique Borie e Mirella Schino, che restituiscono di Cruciani aspetti personali e professionali che aggiungono nuovi fili da seguire nella trama del nostro discorso.

Monique Borie m’ha scritto nel gennaio del ’93: «j’amerais, lorsque mon livre paraîtra, qu’il soit d’une manière dont je te laisse juge, dédié à Fabrizio. Ce n’est pas grand chose un nom tracé sur une page blanche mais peut-être cela prend-il un sens si ce même nom reste gravé dans le coeur».

Invidio la sua capacità d’usare con naturalezza l’immagine del nome inciso nel cuore. Un nome di storico si incide nel cuore – e non solo nella

vi è stata una giornata di studi dal titolo “Fabrizio Cruciani, militante nella storia del teatro”, in ricordo dello studioso a vent’anni dalla sua scomparsa. Nel corso della giornata, promossa da Luciano Mariti, Roberto Ciancarelli e Clelia Falletti e moderata da un comitato di giovani ricercatori, si svolsero alcune tavole rotonde con i contributi e gli interventi di circa quaranta esperti. Eugenio Barba, non potendovi prendere parte, invierà una lettera che, col titolo *Fabrizio*, è stata pubblicata in «Teatro e Storia», n. 33, 2012, pp. 379-380.

<sup>18</sup> Claudio Meldolesi, *Militante nella storia del teatro*, cit. p. 7.

testa (per chi fa differenza tra i due) – quando incorpora nella lezione storiografica una presa di posizione e lascia intravedere non le fattezze biografiche dell'autore ma l'impronta del suo moto, ciò che i balinesi chiamano *agem* e Brecht *Haltung*: presa di posizione fisica ed etica<sup>19</sup>.

E poi, la voce di Mirella Schino, che allude con precisione a quella che è forse stata la dimensione più segreta della ricerca di Cruciani, quasi una corrente carsica che sembra scorrere in cerca dell'essenziale:

La cosa eccezionale di Fabrizio, quando guardava alla storia, era il bisogno e la chiarezza con cui individuava chi aveva cercato di andare al di là del teatro. Questo qualcosa di inafferrabile lui lo cercava con una sicurezza e un bisogno che gli facevano da traino interiore per tutto il lavoro sui libri<sup>20</sup>.

L'urgenza dell'andare al di là del Teatro (la grafia maiuscola sta a indicare nella scrittura di Cruciani il riferimento all'istituzione teatrale che viene rifiutata come rifiuta la Storia a favore delle storie) e dell'uscirne fuori è una delle rotte che, con maggior insistenza, Fabrizio Cruciani ha individuato come cruciali nel percorso di Jacques Copeau. Oltre ad averne fatto uno degli osservatori privilegiati sull'opera del maestro francese, Cruciani ha indicato come in questa tensione ad andare oltre il Teatro vi sia una delle componenti essenziali di quella che ha chiamato la «“linea rossa”»<sup>21</sup> del teatro del Novecento.

<sup>19</sup> Ferdinando Taviani, *Quei cenni famosi oltre la fiamma*, cit., p. XII.

<sup>20</sup> *Ivi*, p. XIV. Si tratta di un frammento della presentazione di Mirella Schino della figura di Cruciani con cui si aprì l'ultima giornata di una riunione dell'ISTA, avvenuta nel maggio del 1993 presso la sede del Teatro Potlach di Fara Sabina. Intitolata *Drammaturgie parallele*, l'intera riunione venne dedicata a Cruciani.

<sup>21</sup> L'espressione è contenuta in un biglietto spedito da Cruciani a Taviani il 15 ottobre del 1982 insieme con il saggio *In Theatrum Oratio* che comparirà come ultimo capitolo del volume del 1985 *Teatro nel Novecento. Registi pedagoghi e comunità teatrali nel XX secolo* e che venne scritto in forma scherzosa come un calco dei primi brani del Manifesto di Marx ed Engels. Dell'esistenza del biglietto viene data notizia in calce al saggio nell'edizione rivista del volume apparsa nel 2006 [1995], a p. 184. Nella stessa pagina si dà conto di come, agli inizi degli anni Ottanta, Cruciani, Claudio Meldolesi, Franco Ruffini e Ferdinando Taviani si stessero accingendo a scrivere

*Il teatro fuori dal teatro* è il titolo di una lezione universitaria tenuta da Cruciani a Bologna il 28 aprile del 1982, all'interno di un seminario didattico sulla teatralizzazione dello spazio urbano, curato dalla cattedra di Istituzioni di regia del corso di laurea DAMS di Arnaldo Picchi<sup>22</sup>. È un'altra delle fonti che appartiene a quel patrimonio a rischio dispersione a cui ho già avuto modo di far riferimento. Tornano, in questa lezione, alcuni dei motivi ricorrenti e delle figure di riferimento del paesaggio teatrale novecentesco di Cruciani (Stanislavskij, Keržencev, Copeau), ma a rendere questo documento particolarmente importante è la lingua di lavoro che, per via dell'oralità, si apre a frequenti incursioni argomentative, diversamente da quanto avviene nella scrittura. È come se si entrasse nella dimensione laboratoriale, nell'officina del pensiero che, nel suo esporsi a voce scompone, segmenta e argomenta il ragionamento in modo differente. La lezione inizia così:

Se si affronta il problema del teatro per la strada – o del rapporto tra istituzione teatrale e teatro fuori da questa istituzione – in termini ristretti (se si intende cioè per teatro fuori dal teatro quello che viene fatto fisicamente in uno spazio diverso dal teatro), si ha l'impressione di fare un

un volume in collaborazione intitolato «Teoria dei Teatri». Dopo l'accettazione del progetto da parte dell'editore Laterza, gli autori stabilirono che il volume si sarebbe occupato degli aspetti istituzionali del teatro e si sarebbe chiamato «Pensare il teatro». In un'ultima fase gli autori decisero invece di non farne nulla ma di usare i materiali preparatori come materiale didattico “interno” (si veda in questo Dossier la nota 16 del saggio di Raffaella Di Tizio). Nel biglietto Cruciani scrive, tra l'altro, un passaggio che solleva questioni che interessano da vicino quest'intervento: «Per la Teoria dei Teatri posso scrivere della necessità degli argini negli studi per dar senso alla rottura, della unità e diversità di approccio ai diversi periodi e fenomeni, e soprattutto dell'uso della storia per la storia del teatro (con delle zone privilegiate, il Rinascimento e il '900). Si tratterebbe di tirare le ultime conseguenze dal “teatro epifita” e dalla “linea rossa” del teatro del '900, la scuola e la fuga dal Teatro verso situazioni separate (costanti che vanno oltre gli accettati ordinamenti e accostamenti di fatti nel '900). Li userei per parlare del rapporto tra storia e storiografia e della possibilità di una storia “globale” alla Braudel che includesse (soprattutto per il '900), la storiografia come possibilità della storia».

<sup>22</sup> Il testo dell'intervento è stato pubblicato nel volume miscelaneo curato da Arnaldo Picchi, *La città viva. Materiali sulla teatralizzazione dello spazio urbano*, Bologna, CLUEB, 1983, pp. 206-224.

discorso più o meno alla moda; in realtà è il discorso di fondo del teatro del Novecento<sup>23</sup>.

E così si chiude:

Se cominciamo a usare *tutto* il materiale che si ha a disposizione sul teatro, senza esclusioni, allora si può cominciare a capire che il teatro fuori dal teatro in realtà non è un fenomeno di esportazione all'aperto dei moduli linguistici dello spettacolo che si fa al chiuso ma che è il problema sostanziale, *centrale*, del teatro del Novecento. Contiene in sé la possibilità – da parte del teatro – di conquistarsi una cultura del teatro che esca fuori dal discorso dell'istituzione teatrale. E sarebbe sufficiente che questo punto di vista venisse accolto non come una verità ma come una posizione altrettanto parziale di quelle contro le quali ho parlato<sup>24</sup>.

Naturalmente, tra l'attacco e la coda della lezione, il ragionamento di Cruciani si articola in modo complesso e il discorso segue molti altri rivoli. Però, la rotta del cammino continua a dettarla Jacques Copeau. In particolare, Cruciani si riferisce a un episodio, che gli studi tradizionali sul regista francese considererebbero minore, ma che nella logica da lui seguita è essenziale. Nel 1922 Copeau è ad Amsterdam dove si trova a dover fare una conferenza per sostenere un piccolo teatro olandese che lavora per la strada e con cui ha avuto rapporti in precedenza.

Questa è la nota che prepara per il suo intervento:

Quitter le théâtre *pour aller où?*

Dans l'église? Des curieux nous y suivraient. Non des croyants. A l'usine? Dans le palais des nouveaux riches? À la maison du peuple? Sur la place publique?

Peu importe le lieu pourvu que ceux qui s'y rassemblent aient besoin de nous écouter, que nous avons quelque chose à leur dire et à leur montrer, et ce lieu soit animé par la force de la vie dramatique contenue en nous.

<sup>23</sup> *Ivi*, p. 206.

<sup>24</sup> *Ivi*, p. 224.

Si nous ne savons pas où aller, allons dans la rue. Ayons le courage de montrer que notre art est sans asile, que nous ne connaissons plus notre raison d'être et ne savons plus de qui l'attendre. *A l'aventure* tant que nous n'aurons pas trouvé, pour y planter notre tente, le lieu dont nous pourrions dire: ici est notre dieu et notre pays<sup>25</sup>.

### *Conclusioni in forma d'auspici*

Nel rinvenire ciclico di certi nodi del pensiero, di determinate espressioni rivelatrici di una particolare *koinè* risiede uno dei possibili percorsi di lettura all'interno del corpus dell'opera di Fabrizio Cruciani. La messa in evidenza di una dinamica di rimandi e ritorni tra scritti diversi e la costruzione di strutture comparative tra oggetti di studio temporalmente, geograficamente e culturalmente differenti, rivela l'esistenza di un nucleo originario dal quale le sue indagini, in fondo, non si sono mai troppo allontanate. È lì che sembrano condensarsi valori e sensi che sostentano l'atteggiamento assunto nei confronti del suo mestiere di storico del teatro e la responsabilità pedagogica che sentì sempre fortemente, come ricordano molte delle testimonianze a lui dedicate.

Auspicio che questa mia prima ricognizione possa essere uno stimolo per tornare a diffondere quanto, della sua opera, è disseminato, tra riviste di difficile reperimento e volumi, ormai da molti anni, assenti dal mercato editoriale: perché si possano rinvenire altri percorsi di lettura e perché altre urgenze, memorie e domande possano prendere vita.

Insieme con le sue parole e le sue idee dovrebbero però tornare pure le discussioni, i cerchi concentrici, la dimensione dialettica e pedagogica di un'aula universitaria, i dubbi, le gioie di una scoperta, le corrispondenze, i dissidi e le scintille tra studiosi, i giochi di specchi e di riflessi delle loro ossessioni, quelle individuali come quelle comuni.

<sup>25</sup> Jacques Copeau, *Note de J.C. pour la conférence d'Amsterdam*, 31 janvier 1922, in Id., *Registres I Appels*, Paris, Gallimard, 1974, p. 274.

Tra i paesaggi che ho, sia pur molto rapidamente, tracciato in questo intervento c'è quel territorio che Cruciani non ha abitato da solo, ma che appartiene a un comune ambiente di studi che ci ha lasciato un patrimonio di conoscenze che è altrettanto a rischio dispersione, fitto com'è di saggi pubblicati in riviste che tra gli anni Settanta e Ottanta, in Italia, sono state un coacervo di scambi di saperi tra l'ambiente degli studi e le pratiche della scena. Penso, tra l'altro, a «Quaderni di Teatro, Rivista del Teatro regionale toscano» e a «Teatro Festival», curata dal festival internazionale del Teatro universitario di Parma e in cui c'è uno dei riverberi di un clima di grande fermento e turbolenza.

Seguendo le tracce delle idee di Cruciani abbiamo visto la storia procedere per salti. Mi auguro che a partire da questa prima indagine, sulla superficie del mare tornino a essere lanciate quelle pietre piatte che, saltando appunto sul pelo dell'acqua, possono arrivare lontano. Nella mia memoria non è solo un gioco dell'infanzia, ma evoca un passaggio del libro di Eugenio Barba, *La Canoa di carta*, che contiene un'indicazione molto bella per educarsi a coltivare quel pensiero dissidente, così caro all'ambiente delle pratiche e degli studi a cui ho appena fatto riferimento.

Un fisico cammina lungo la spiaggia e vede un bambino di cinque o sei anni che getta pietre piatte sul mare, cercando di farle balzellare. Ogni pietra non fa più d'uno o due salti. L'adulto, il fisico, si ricorda che anch'egli nella sua infanzia era molto bravo in quel gioco. Così mostra al bambino come si fa. Getta le pietre, una dopo l'altra, indicando come vadano tenute, con che inclinazione vadano lanciate, a quale altezza sul pelo dell'acqua. Tutte le pietre che l'adulto lancia fanno molti salti, sette, otto, persino dieci.

«Sì» – dice allora il bambino – «fanno molti salti. Ma non è questo che cercavo. Fanno cerchi tondi nell'acqua, mentre io voglio fare cerchi quadrati».

Conosciamo l'episodio perché il fisico Piet Hein stava recandosi in visita al vecchio Einstein, e perché Einstein reagì anch'egli in modo impreveduto quando il suo giovane amico gli raccontò l'incontro: «Faccia a quel bambino i miei complimenti, e gli dica che non se la prenda se i sassi non fanno cerchi quadrati nell'acqua. L'importante è pensare il pensiero»<sup>26</sup>.

<sup>26</sup> Eugenio Barba, *La canoa di carta. Trattato di Antropologia teatrale* [1993],

Ho aperto questo intervento rievocando l'immagine di un maestro per rinnovarne, al presente, la memoria e il lascito a partire da alcune schegge del suo pensiero che, in me, si sono andate muovendo secondo i principi della meccanica ondulatoria.

Prima di chiudere, però, vorrei ancora dire che avrei voluto saper scrivere anche dello stupore e della ferita, ovvero della grazia e della cura, di quando mentre si studia, il silenzio di una biblioteca è rotto dall'affannato rumore che fanno i nostri pensieri nel vedere precipitare, una dietro l'altra, ogni nostra presunta certezza. Non c'è altra via, si può solo ricominciare da capo: risalire la corrente e andare a cercare le proprie fonti. Questa, per me, è la tradizione a cui Fabrizio Cruciani appartiene, questo il suo aver preso posizione. Qui, sulla carta, vorrei ringraziarlo.

Bologna, il Mulino, 2004, pp. 139-140. In un passaggio della *Premessa* (p. 8) Barba ricorda così il ruolo svolto da Cruciani nella stesura di questo volume: «Colui che con la sua esigente gentilezza mi obbligò a restare a lungo seduto per comporre il libro fu Fabrizio Cruciani, mi estorse un impegno, mi legò a un contratto. La sua prima reazione, quando lesse il dattiloscritto, fu di compiacimento perché le note erano fatte con la dovuta precisione: “le ha fatte proprio come noi” disse di me ad un amico comune. Dicendo “noi” intendeva gli storici. Il dolore per la sua morte si sta lentamente trasformando in fierezza: sono fiero di lui».