

Claudio Meldolesi

MILITANTE NELLA STORIA DEL TEATRO
SUGLI ULTIMI STUDI DI FABRIZIO CRUCIANI¹

Nel suo caso non si è trattato di una militanza codificata, come quella dei giornalisti, definiti militanti perché scrivono dal luogo degli eventi, o quella dei letterati, che sono chiamati così – ancora ce n'è qualcuno – perché leggono i testi alla Lukács o con altro engagement filosofico-politico. Cruciani è uno storico: sa pensare a distanza gli eventi, ed è un intellettuale rispettoso delle differenze ideologiche; la sua militanza è di tipo diverso; nasce dalla convinzione che la storia del teatro va socialmente e specificamente riscoperta, ed è disposto a scommettere la propria dignità accademica, che gli è riconosciuta oltre la cerchia dei teatrologi, sull'esistenza di più profonde ragioni negli spettacoli viventi. In tal senso, fin da quando comincia a trattare un tema, fa militanza: da quando inizia a selezionare le fonti letterarie o visive su cui imposterà la ricerca. L'imperativo delle profonde ragioni lo porta, infatti, a elaborare, a fare storia, senza limiti.

Sua “attrezzatura mentale” è un cantiere sempre in riallestimento, dove ogni nuova scoperta è subito messa all'opera per cercare ancora più a fondo, nel vissuto, con mirate trivellazioni. Nuove prospettive di esistenza, colte in stato di rappresentazione, sono la vera posta in gioco di Cruciani. Questo è il lato che continua a commuovere quando si leggono – sono ormai trent'anni che lo leggiamo – quelle sue pagine fitte, dove senti che il pensiero teme di lasciarsi andare alla “prosa”, perché questa, nella sua latinità ammodernata, troppo spesso lo tradisce.

¹ Premessa al volume di Fabrizio Cruciani, *Registi pedagoghi e comunità teatrali nel Novecento (e scritti inediti)* [1995], a cura di Clelia Falletti e Ferdinando Taviani, Roma, Editoria e Spettacolo, 2006, pp. 5-10.

Col tempo ha cominciato a sciogliere la scrittura; lo ha fatto per coinvolgere di più gli studenti, non per rispetto del dettato accademico cui non credeva. Ci ha lasciato, così, in contesti meramente comunicativi, alcune frasi-concetti folgoranti, che nessuno di noi, suoi compagni di studi – nemmeno Taviani e Ruffini i nostri romanzieri – saprebbero coniare. C'è un segno antico nelle concentrazioni espositive di quel suo ragionare filosofico-storiografico-esistenziale, per cui la frase può risultare rozza, buttata via, ma è tale il rapporto fra la limpidezza della visione e la profondità percepita, che vi si possono scoprire illuminazioni di poesia, di una poesia "stramba", come definì la propria scrittura Gustavo Modena, ora è un secolo e mezzo. Cruciani cercava tramite la scrittura, da esploratore rinchiuso nel suo studio-salotto, simile a quello dove l'amato Kant usava chiudersi fingendovi lo spazio del mondo.

Lì Cruciani usava dialogare con i suoi maestri sobillatori. Li pensava per coppie, Copeau e Stanislavskij, Raffaello e Gide, Dumas padre e Febvre, con l'aggiunta di un maestro vivente, Barba, Brook o altri, e di un quasi sconosciuto, che di rado sapevamo ritrovare nella nostra memoria: era il jolly sulle cui spalle Fabrizio amava fare il pedagogo, spiazzando l'interlocutore. Intendeva che la cultura non può essere racchiusa in un Pantheon, foss'anche aggiornato di continuo.

Nell'oscurità, prima condizione dello studio, interrogava i maestri. Copeau era la sua guida, il Virgilio dantesco da cui non si è mai staccato; mentre a Stanislavskij guardava nei momenti difficili, quando aveva bisogno di alimentarsi eticamente. Il suo Stanislavskij era il regista giunto allo stadio della sapienza, che si pensò come un cercatore di pepite: l'oro che lo sguardo quotidiano non distingue dal solito fango.

Raffaello incarnava, per lui, l'anima artigiana della somma bellezza, a differenza di Gide, l'artista nemico dell'irresponsabilità in arte. Sintomatica duplicità, che trovava rispondeva spiazzanti in Febvre, lo storico delle complessità individuali, e in Dumas, l'innamorato mai soddisfatto dell'avventura, compagno dei suoi personaggi. Infine, Barba, suo maestro di vita, come Copeau lo era dalla libreria, poteva far coppia con un [Maurice] Pottecher o un oscuro

anticipatore del Rinascimento o un artista latino-americano di grandezza umile.

Senza questo retroterra sarebbero inspiegabili gli originali approcci che le ricerche di Fabrizio Cruciani hanno realizzato, rivolgendosi ora al nuovo, ora all'antico, ora al metodo globale che trovava nel teatro campi di studio all'infinito; donde il suo "atteggiamento", fatto di rigorosi approcci e percorsi diversi da libro a libro. Le duplicità ispiratrici cui accennavamo l'hanno prima indotto a importanti aperture e riaperture, problematiche negli anni Settanta. Poi Cruciani ha avuto un'impennata, rivelandosi lui stesso maestro, fra i suoi maestri. Non è stato tale per noi, pur con le sue incompiutezze?

Alla vigilia della fondazione di «Teatro e Storia», di cui è di fatto direttore, questo esito lo porta a ridefinire e a rilanciare le istanze pedagogico-culturali di cui è figlio. A monte c'è stata la realizzazione del suo lavoro più complesso dal punto di vista storiografico: il premiato *Teatro nel Rinascimento. Roma 1450-1550* (Bulzoni), che è dell'83. E già prima era diventato proverbiale, non solo in Italia, il suo strabismo storiografico, capace di mettere in dialettica, quasi in gara, differenti riferimenti originari, come il teatro rinascimentale delle origini e il teatro di regia delle origini. La differenza del suo lavoro negli anni Ottanta sta nel fatto che, da allora, ha preso a distillare col proprio sapere, così vivamente assimilato, la *sua* storia teatrale, al contempo militante e di alta cultura.

Ciò ho voluto dire con il titolo di questo mio ricordo. Cruciani è riuscito dove gli storici del teatro non riescono: a farsi persona di una sua articolata storia di teatro, anche se purtroppo ha solo avuto il tempo di definirla concettualmente, come notomizzatore delle temporalità fondamentali del teatro moderno e contemporaneo.

Il rapporto passato-presente è così pulsante, nei suoi libri, da rovesciare i rapporti di conoscenza tradizionale. In Cruciani è il presente, la vita, l'immaginazione visiva in atto, il prius della ricerca. Proprio come Braudel raccomandava. Ma il presente per Fabrizio non ha solo denotato il tempo-luogo di responsabilizzazione dello storico: la cultura del presente l'ha fatto uscire di tanto in tanto dalla sua camera kantiana per studiare-capire insieme ai gruppi teatrali e all'ISTA, con Barba. Ciò lo ha portato alla rinascita culturale di cui

dicevamo e l'ha avviato-animato alle ricerche successive. Se la sua vita precedente aveva trovato adeguato compimento nel citato libro rinascimentale su Roma, la scienza dell'osservazione militante, da lui acquisita con l'Odin, gli ha aperto lo sguardo oltre la "storiografia". Non ha "completato" la sua figura di studioso – come si ritiene debba fare la pratica per chi studia – bensì ha squilibrato il suo sapere, al punto da costringerlo a più sovversivi progetti.

Con naturalezza *Lo spazio del teatro* (Laterza) arriva così a convincere, ereticamente, che gli attori devono occupare un centro dell'analisi, con sintomatico privilegiamento del teatro vivente su quello di pietra. Si veda il paragrafo *Lo spazio dei professionisti*: non c'è storia dell'habitat teatrale così organicamente legata alla vita degli uomini che l'abitano; e poiché l'iconografia tradizionale non prevede quasi mai la presenza umana, Cruciani coinvolge Ruzza per rompere la staticità dell'apparato visivo e disegnarvi dentro le dinamiche architettoniche in dialettica con quelle della recitazione. Anche l'iconografia, così, si fa scienza, ricordandoci che l'arte teatrale è, *in primis*, esperienza. Non solo: oltre tali chiarimenti che fittamente ne tessono la trama, la trattazione riconferisce antico valore euristico alle tecniche.

L'edificio è un *monumentum* fra gli altri della vita teatrale. È prezioso perché si è conservato, ma ciò non vuol dire che non contribuisca alla rimozione del fatto rappresentativo. Le sue mura non testimoniano del bisogno dell'artista di affrancarsi dalle bellezze architettoniche, per proseguire la sua ricerca del *graal* teatrale, del primo grido in pubblico sognato da Copeau.

Anzi, poiché la cultura è in quanto collega, l'atto di liberarsi dallo spazio codificato è da considerare costitutivo, anch'esso, dell'edificio. Le manifestazioni sorgive della teatralità sono anch'esse edificio: come il pre-cinema che si è sempre più rivelato cinema per sé. Non ci sono riproduzioni che possano oggettivare il demone del rapporto spettacolare, il cui luogo insostituibile è la scena della mente-corpo. L'edificio può tuttavia approssimarci all'eloquenza storica del luogo deputato. Così Cruciani ci ha insegnato a studiarlo.

Ri-vedendo un determinato luogo e gli apparati scenici tramandati, anche i più noti, Cruciani sovente è in grado di scoprirvi il detta-

glio che ne rivoluziona la lettura e apre prospettive generali. Così ha rivelato compatibili lo spazio all'inglese e quello all'italiana: la potenza in essi incorporata è analoga come in due fratelli diversamente geniali. Ci ha fatto spesso scoprire ciò che credevamo di conoscere, con effetto simile a quello degli spettacoli sorprendenti. E poiché ha sempre lavorato sui grandi fatti della storia teatrale, come non vedere in lui l'artefice di una, della nostra storia filosofica del teatro?

Ciò assomiglia Cruciani alla figura del Filosofo nel brechtiano *Acquisto dell'ottone*: l'uomo dall'intelligenza sempre in cerca, dubbioso di ogni sapere deduttivo, che scopre, perciò, ovunque volge lo sguardo. Qualche errore di valutazione e qualche angusta lettura possono sfuggirli nel travaglio della ricomprensione critica. Resta comunque fertile, intelligente, vasto quel volume itinerante. Passiamo a *Guide bibliografiche. Teatro*, realizzato con Nicola Savarese (Garzanti), consuntivo di prima mano della cultura teatrale attiva, proveniente da ogni viva tangenza della scena e del libro. Queste sue opere, del '92, e del '91, convogliano una vita di studi e dieci anni di lavori orientativi, di abbozzi in forma di dispense per gli studenti, di articoli di prova. Il corpus della Guida-Garzanti era uscito nel dicembre dell'84 come preprint autofinanziato (in verità, numero 1) della rivista «Teatro e Storia», che sarebbe nata ufficialmente due anni più tardi. Con impegno incredibile – per dirla con l'aggettivo a lui caro – Cruciani ha progettato, misurato, smontato e rimontato questi libri di base per gli studi a venire. Solo gli ingenui hanno pensato che per sbadataggine non vi fossero menzionati i loro lavori. Cruciani, non amando la logica del Pantheon, ha ricordato a futura memoria le sue opzioni che, d'altronde, sempre più si sono avvalorate nei nostri anni.

C'è poi un terzo libro uscito nel periodo, nell'89. Ed è questo lavoro, fatto con modestia per i compagni-artisti e pubblicato dal Teatro Tascabile di Bergamo, che ci restituisce l'immagine più viva di Fabrizio Cruciani – nostro coetaneo e maestro: *Promemoria del teatro di strada*, scritto con Clelia Falletti. La concordanza del sapere e del militare, qui più evidente, è tuttavia intimamente simile a quella dei due libri “pubblici” prima ricordati. Non a caso qui la voce di Cruciani si fa spesso sottile e forte, come quella dell'artista, sicché sembra cadere la soluzione di continuità fra le sue parole e

quelle di Renzo Vescovi che il libro ospita. Dice Vescovi: se «i teatri obbligano con la durezza della pietra», e per la lontananza dai loggioni, a rapporti alienati, se lo spettacolo è ridotto a una lettura ad alta voce di «qualche Oscar classico alla platea dei cioccolatini, una delle soluzioni è certo quella di uscirne.

Così è nato il teatro di strada [...] Nella strada crogiuolo obbligato della comunità, si trovano a passare i pubblici separati e quelli sotto il livello. Massaie e commercialisti, adolescenti e nonne, lettori di saggistica e analfabeti. Possono fermarsi o andarsene (nessuna cambiale d'abbonamento li garrota psicologicamente alla poltrona)». Il popolo della TV «qui forse per la prima volta [...] avrà un incontro con un fenomeno teatrale»: con quegli attori che «suonano dai campanili» o «si scontrano sui trampoli». Il ragionare stringente di Cruciani si riassume in questa pulsante fenomenologia e riesce a coniugarla con percezioni poetiche alte. Viene in mente Baudelaire: «La cosa più bella del teatro» egli osservò «sono i lampadari: ma proviamo a uscirne [...] a riveder le stelle».

Il nesso delle stelle con il teatro in vita toccava Fabrizio, uomo generoso e utopista come nessun altro fra i teatrologi. Perciò, forse, voleva dedicarsi al teatro romantico. Ma non ha lasciato tracce o sentimenti di questa sua inclinazione per pudore. Certo ammirava l'utopia anti-barocca di Modena, che pensò il teatro-vita in due spazi «bislacchi»: «sotto la volta del cielo» africano, fra i «bedoini» dove Brook avrebbe trovato la sua scena antropologica, e «negli spazi oltre la luna», fra le stelle: le stelle care a Fabrizio, come al figlio astronomo.

[*Registi pedagoghi e comunità teatrali nel Novecento*], dell'85 (Firenze, Sansoni), ha aperto la strada ai tre lavori prima ricordati. Cruciani stesso l'ha così presentato nella sua *Guida*: uno studio che «connette la riforma del teatro, il lavoro dei registi e questa realtà molteplice della presenza del teatro nella società» (p. 213). Libro d'avvio, esso coglie nel segno mostrando ancora aperte, apertissime le convinzioni della nostra «civiltà teatrale», benché normalmente ridotte a formule approssimative. Varie meraviglie Cruciani può così sfiorare con il suo metodo di ricongiunzione analitica dell'alto e del basso.

E può trasmettere altre possibilità di ricerca agli studiosi «che verranno», purché capaci di meravigliarsi.