

Alma Mater Studiorum – Università di Bologna

DOTTORATO DI RICERCA
IN STUDI TEATRALI E CINEMATOGRAFICI
XXV CICLO

Settore Concorsuale di afferenza
10/C1 - Teatro, musica, cinema, televisione e media audiovisivi

Settore Scientifico disciplinare
L-ART/05 - Discipline dello spettacolo

LA NUOVISSIMA TEATROLOGIA
Gli studi teatrali in Italia fra Novecento e Duemila

Presentata da:
Roberta Ferraresi

Coordinatore Dottorato:
Prof. Guglielmo Pescatore

Relatore:
Prof. Marco De Marinis

esame finale anno 2014

INDICE

PREMESSA

PRIMA PARTE

PROSPETTIVE PER UN'ANALISI DELLA TEATROLOGIA ITALIANA POSTNOVECENTESCA

0. INTRODUZIONE

0.1 UNA TEMPORALITÀ TEORICA FRA RICORRENZE DI LUNGA DURATA E MANIFESTAZIONI MICROSTORICHE. CRONACHE FRA TEORIA, PRATICA E STORIA

0.1.0 Oltre le delimitazioni dell'oggetto di studio: la teatrologia italiana postnovecentesca alla luce della storia della disciplina e sugli scenari internazionali

0.1.1 La lunga durata della teatrologia italiana a partire dalle testimonianze dirette

0.1.2 Un racconto fra teoria, pratica e storia: definizione dei termini

0.1.3 Cronologie dalle teatrologie d'Occidente: il tempo storico e il tempo teorico

0.2 DALL'ANALISI SINCRONICA AI LIVELLI DIACRONICI.

ATTRAVERSO LE TRASFORMAZIONI DELL'OGGETTO DELLA TEATROLOGIA NOVECENTESCA

0.2.0 Premessa. Interazioni possibili fra l'oggetto di studio e il versante teorico-metodologico

0.2.1 Il primo riassetto di paradigma: il passaggio dal testo allo spettacolo

0.2.2 «Quel che conta è la relazione teatrale»

0.2.3 Il secondo momento di una trasformazione unitaria: contesti del movimento dall'oggetto-spettacolo verso l'oggetto-teatro

0.3 DINAMICHE DI SLITTAMENTO DEL PARADIGMA DISCIPLINARE.

ATTRAVERSO DIVERSE TEMPORALITÀ, FRA DIMENSIONE SINCRONICA E DIACRONICA, PER TRACCIARE LINEE DI CONTINUITÀ E FRONTI DI ROTTURA NELLA TEATROLOGIA NOVECENTESCA

0.3.0 Movimenti del paradigma disciplinare, in un'ottica storica

0.3.1 Fra il versante teorico-metodologico e quello storico: la «linea balistica» dell'antropologia teatrale

0.3.2 Altri esempi di trasformazione del paradigma disciplinare, fra lunga durata e microstoria

0.3.3 Possibili proporzioni fra i piani di movimento del paradigma disciplinare. Un esempio per mettere in luce persistenze e trasformazioni in diverse prospettive temporali e a differenti livelli di indagine

1. ORIGINI DELLA NUOVA TEATROLOGIA

1.1 PREMESSA.

PER UNA STORIA DELLA NASCITA DELLA NUOVA TEATROLOGIA IN ITALIA

1.1.0 Facendo un passo indietro. Il processo di rifondazione fra rottura e persistenza

1.1.1 La nascita della nuova teatrologia in Italia. Tentativi di approccio all'«anomalia»

1.1.2 Due linee storiografiche. Le trasformazioni degli studi teatrali come processo di lunga durata e come fenomeno novecentesco

1.1.3 La nuova teatrologia italiana prima e dopo. Ipotesi di periodizzazione del processo di rifondazione

1.2 CRONACHE: LA (RI)FONDAZIONE DELLA DISCIPLINA.

UNA STORIA IN QUATTRO MOMENTI PER LA NASCITA DELLA NUOVA TEATROLOGIA

- 1.2.0 Alle origini della nuova teatrologia italiana. Primi “focolai” di attenzione
- 1.2.1 Primi movimenti negli anni Sessanta. L'inaugurazione del processo di rifondazione fra teoria, pratica e storia
- 1.2.2 Un laboratorio del pensiero teatrale. A Roma, nella seconda metà degli anni Sessanta
- 1.2.3 Il “turning point” del processo di rifondazione. Gli studi teatrali prima e dopo il 1970

1.3 LE TRASFORMAZIONI DELL'OGGETTO DI STUDIO.

DAL TESTO ALLO SPETTACOLO AL TEATRO

- 1.3.0 La teatrologia prima della sua rifondazione. Linee genealogiche fra arte visiva, letteratura e teatro
- 1.3.1 La nascita degli studi teatrali in Italia. L'impatto della nozione di “regia” nei primi anni Sessanta
- 1.3.2 Una nuova storia del teatro. Fra oggetti inediti, rigore storico e multidisciplinarietà
- 1.3.3 “Analisi non pregiudicate del nesso teatro-società”. Verso una concezione più ampia e complessa del fatto teatrale

1.4 DINAMICHE DEL PARADIGMA DISCIPLINARE.

TRATTI DEL PROCESSO DI RIFONDAZIONE NEL LORO Farsi TRADIZIONE

- 1.4.0 La storia della disciplina vista dai teatrologi. Il nuovo paradigma e le sue successive aperture
- 1.4.1 L'ampio spettro della teatrologia delle origini. Una prospettiva dialettica
- 1.4.2 Il “non ancora teatro”: un “altro teatro”. Extra-territorialità a più dimensioni
- 1.4.3 La nuova teatrologia e la “tradition de la naissance”. Le conseguenze del processo di rifondazione e i loro farsi eredità disciplinare

2. SVILUPPO DELLA NUOVA TEATROLOGIA

2.1 PREMESSA

PER UNA RICOSTRUZIONE DEL PROCESSO DI CONSOLIDAMENTO DELLA NUOVA TEATROLOGIA

- 2.1.0 Il consolidamento della nuova teatrologia. Un passaggio fra assestamento e sperimentazione
- 2.1.1 Fra rimozione e sovra-lettura. Un tentativo di recupero dei “famigerati” anni Ottanta
- 2.1.2 Qualità dello scarto. Due eventi-limite fra anni Settanta e Ottanta
- 2.1.3 Un'ipotesi di periodizzazione scandita in tre crinali

2.2 CRONACHE: IL CONSOLIDAMENTO DELLA DISCIPLINA

UNA STORIA SU TRE CRINALI FRA ANNI SETTANTA E OTTANTA

- 2.2.0 1975: un evento-limite come crinale (per riconsiderare la centralità del rapporto fra gli studi e il teatro)
- 2.2.1 I secondi anni Settanta. Il processo di consolidamento sullo sfondo di un'attenzione teatrale senza precedenti
- 2.2.2 Intermezzo. Dal crinale della doppia rottura teatrale degli anni Settanta
- 2.2.3 I “micidiali” anni Ottanta fra riteatralizzazione e lavoro su di sé. Verso la fine del Novecento teatrale

2.3 LE TRASFORMAZIONI DELL'OGGETTO DI STUDIO

OLTRE L'OGGETTO-SPETTACOLO, DENTRO L'OGGETTO-TEATRO

- 2.3.0 La produzione teatrologica fra anni Settanta e Ottanta. Una storia per processi e oggetti di studio
- 2.3.1 L’“avventura semiotica” della nuova teatrologia italiana come filtro. Dalla prospettiva linguistica alla critica testuale alla svolta pragmatica
- 2.3.2 La differenza teatrale. Ipotesi di lavoro interculturale nella seconda metà degli anni Settanta verso una riconsiderazione della logica dell'efficacia
- 2.3.3 Il discorso sulle origini della modernità alla prova della svolta pragmatica. Una prospettiva teatrologica

2.4 DINAMICHE DEL PARADIGMA DISCIPLINARE.

UN LAVORO EPISTEMOLOGICO FRA TRADIZIONE E INNOVAZIONE

- 2.4.0 Il lavoro epistemologico intorno al paradigma disciplinare fra anni Settanta e Ottanta. Un processo (non proprio o non solo) di assestamento
- 2.4.1 La logica dell'efficacia e l'avvento della postmodernità. Una prospettiva teatrologica transculturale
- 2.4.2 Postmoderno e politica. Ri-applicazioni della logica dell'efficacia fra anni Settanta e Ottanta
- 2.4.3 L'opzione teorica della relazione teatrale. Ipotesi di lavoro in vista del passaggio postnovecentesco

SECONDA PARTE

LINEAMENTI DELLA TEATROLOGIA ITALIANA POSTNOVECENTESCA

3. INTRODUZIONE

3.1 LA NUOVA TEATROLOGIA ITALIANA DOPO, OLTRE IL NOVECENTO

3.1.0 Avvicinando lo scarto degli anni Ottanta. Un superamento nelle parole, negli sguardi e nei fatti

3.1.1 Il crinale postnovocentesco. Definizione di una prospettiva fra continuità e rottura

3.1.2 La nuova teatrologia italiana. Una storia fra Novecento e oltre

3.2 NOVECENTO E DUEMILA, TEATRI E TEATROLOGIE, CONTINUITÀ E DISCONTINUITÀ.

ELEMENTI PER UNA PROPOSTA DI ANALISI

3.2.0 Morfologia di un repertorio di conoscenze. Gli studi teatrali e la loro eredità disciplinare

3.2.1 Ipotesi di periodizzazione. Un racconto di nuovo per crinali

3.2.2 “Contesti” e “scelte di campo”. Premesse per un'indagine in due momenti, che intreccia ricostruzione storica e analisi della produzione teatrologica.

4. CONTESTI.

FENOMENI, MANIFESTAZIONI, EVENTI TEATROLOGICI (E NON SOLO) FRA NOVECENTO E DUEMILA

4.1 SOLITARIETÀ E POLITEISMO.

PROSPETTIVE “A CALDO” SULLA MUTAZIONE POSTNOVECENTESCA

4.1.0 Mutamenti all'orizzonte della scena e degli studi: ipotesi di fine Novecento

4.1.1 “Accadde negli anni Novanta”: nasce un Nuovo teatro, e poi un altro, e un altro ancora

4.1.2 Verso la teatrologia postnovocentesca: nella molteplicità dei teatri con “un'invenzione sprecaata”

4.2 AMBIENTI DI LAVORO TEATROLOGICO.

I PROBLEMI DELLA SETTORIALIZZAZIONE E DELLA FRAMMENTAZIONE

4.2.0 Il problema della frammentazione e della settorializzazione. Dalle esperienze di specificazione a una possibile via di estinzione

4.2.1 Fare i conti col passato: la vicenda delle storie generali del teatro fra “panorami” e “anti-manuali”

4.2.2 Isolamento, frammentarietà, revisionismo. Nuovi e vecchi strumenti teatrologici alla prova del crinale postnovocentesco

5. SCELTE DI CAMPO.

OGGETTI, PROCESSI E TENDENZE FRA SPERIMENTAZIONE, RIDEFINIZIONE E TRADIZIONE

5.1 A VOLTE RITORNANO.

RIEMERSONE DI OGGETTI E CAMPI DI STUDIO TRADIZIONALI FRA ANNI NOVANTA E DUEMILA

5.1.0 Un lavoro epistemologico fra continuità e rottura: vecchi oggetti e nuovi metodi

5.1.1 Il ritorno degli studi di regia: un problema storiografico per raccontare il dibattito teatrologico postnovocentesco

5.1.2 Il fenomeno della *text-renaissance*: la riemersione di un oggetto o l'inaugurazione di nuovi campi di studio?

5.2 NUOVI OGGETTI, NUOVI STRUMENTI, NUOVI METODI.

UNA TEATROLOGIA IN FASE DI SPERIMENTAZIONE

5.2.0 Avvicinando la rottura teatrologica postnovocentesca. Nuovi oggetti e tendenze originali

5.2.1 Il punto di vista dell'attore: una collocazione epistemologica

5.2.2 La costruzione dell'oggetto: nuovi ibridi in divenire fra spettatorialità e prospettiva processuale nei “dialoghi” fra teatro e neuroscienze

TERZA PARTE

UN PROGETTO DI RICOMPOSIZIONE

Ipotesi sul paradigma disciplinare della
teatrologia italiana postnovocentesca
in tre casi di studio

6. INTRODUZIONE

6.1 CROLLI?

LA NUOVA TEATROLOGIA ITALIANA DOPO LA CONCLUSIONE DEL NOVECENTO TEATRALE

6.1.0 Gli studi teatrali e il (presunto) crollo delle ideologie. Il pluralismo postnovocentesco da una prospettiva politica

6.1.1 Controtendenze delle teatrologie occidentali postnovocentesche

6.1.2 Una via italiana alla postmodernità. Presupposti dell'atteggiamento ricompositivo

6.2 NELLA COMPLESSITÀ POSTNOVECENTESCA.

TENTATIVI DI INQUADRAMENTO DI QUALCHE TENDENZA RICORRENTE

6.2.0 Nodi di ricorrenza fra continuità e rottura. Sintomi di sperimentazione di una logica relazionale

6.2.1 Teoria, pratica, storia. Nuove ipotesi di contatto, rapporto, collaborazione

6.2.2 Dalla teoria alle pratiche. Assorbimenti applicativi dopo la fine delle grandi narrazioni

6.2.3 Il dominio degli oggetti. La nuova attrazione esercitata dal campo di studio, fra il ritorno del prodotto e il recupero di una prospettiva estetica

7. IL PROGETTO DI RICOMPOSIZIONE DELLA TEATROLOGIA POSTNOVECENTESCA IN TRE CASI DI STUDIO

7.1 PREMESSA.

ALCUNE COORDINATE DI INQUADRAMENTO DEL FENOMENO

7.2 UNA PROSPETTIVA PROCESSUALE.

TENTATIVI DI RICOMPOSIZIONE DI PROCESSO E PRODOTTO

7.2.0 Presentazione. La ricomposizione di processo e prodotto: una prospettiva processuale

7.2.1 Genealogie. La nuova teatrologia italiana di processo e prodotto: dall'oggetto-testo all'oggetto-spettacolo, fino all'oggetto-teatro

7.2.2 Indizi, prodotti, effetti, ovvero la prospettiva processuale in pratica #1: *text-renaissance*, un "luogo turbolento d'oggetti mutanti"

7.2.3 Indizi, prodotti, effetti, ovvero la prospettiva processuale in pratica #2: la regia, oltre il problema storiografico, come innesco di nuovi ibridi fra attorialità e testualità

7.3 LA "DOPPIA SAPIENZA".

TENTATIVI DI RICOMPOSIZIONE DEL PUNTO DI VISTA "ESTERNO" ED "INTERNO" DEL TEATRO

7.3.0 Presentazione. La ricomposizione del il punto di vista "interno" ed "esterno": la doppia sapienza del teatro

7.3.1 Genealogie. La nuova teatrologia italiana fra punto di vista "interno" ed "esterno": dalla dimensione contestuale all'approfondimento del processo creativo, fino alla "doppia sapienza" del teatro

7.3.2 Indizi, prodotti, effetti, ovvero la "doppia sapienza" in pratica: altre storie a partire dal punto di vista del teatro

7.4 TRANSDISCIPLINARITÀ.

TENTATIVI DI RICOMPOSIZIONE DI OGGETTO E METODO DI STUDIO

7.4.0 Presentazione. La ricomposizione di oggetto e metodo di studio: transdisciplinarietà

7.4.1 Genealogie. La nuova teatrologia italiana fra il suo oggetto e le questioni di metodo: dall'extra-territorialità alle teorie "forti", fino alle sperimentazioni transdisciplinari

7.4.2 Indizi, prodotti, effetti, ovvero la transdisciplinarietà in pratica: nuove emersioni metodologiche nelle ipotesi di dialogo dai campi di studio postnovocenteschi

BIBLIOGRAFIA

PREMESSA

Lo studio che segue ha il proposito di ricostruire la storia degli studi teatrali in Italia, dal momento della loro rifondazione, a metà del Novecento, fino agli esiti più recenti. Il territorio di indagine, in realtà, è più elastico: si è disposto con naturalezza su crinali più agevoli, ha aperto breccie nei confini che lo definivano sia dal punto di vista temporale che rispetto alla sua geografia di riferimento; ha richiesto in varia misura continue ridefinizioni prospettiche. Storia della disciplina, storia degli studi, primo e secondo Novecento, e oltre; cultura teatrale italiana, continentale, occidentale. Il profilo della nuova teatrologia italiana si ritaglia sullo sfondo di scenari diversi, nel tempo e nello spazio, quasi fosse un nodo che palpita al centro di una rete, i cui itinerari e le cui connessioni interne possono variare; un centro prospettico che attira intorno a sé opzioni diverse, in base al punto di vista da cui lo si osserva; e che, ovviamente, influenza lo sguardo che si trova ad approcciarlo.

La ricerca si è inaugurata allo scopo di indagare la fase post-novecentesca degli studi teatrali italiani, vale a dire i loro ultimi trent'anni; per comprendere quali fossero le pressioni che li stimolavano, le tensioni che li attraversavano; quali rapporti intrattenessero con la propria tradizione di studio, così giovane eppure così spessa; quali invece i loro tentativi originali, le tendenze inedite; quali le relazioni con i campi del sapere, del teatro, della cultura e della società.

Ma, si diceva, il contesto presso cui si staglia il profilo della teatrologia italiana post-novecentesca è più ampio di quello che si considererebbe, a prima vista, di sua pertinenza: comprende l'approfondimento della storia della disciplina, risalendo al suo consolidamento a fine Novecento, alla fase della rifondazione nel dopoguerra, su, fino a episodi precedenti all'istituzionalizzazione del campo di studio, eppure altrettanto centrali proprio per questo processo. Lo sfondo entro cui tracciare il profilo della teatrologia italiana post-novecentesca, poi, si struttura per linee forza che vanno a convocare stimoli da altre culture e geografie teatrali: quelle europee, dalla prima *theaterwissenschaft*, fino alle più recenti tendenze in contesto nordico, tedesco, britannico, francese; e a quelle nordamericane, che con esse intrattengono connessioni di un certo spessore, anche piuttosto dirette, eppure hanno configurato possibilità di lavoro teatrologico completamente differenti, originali.

Il lavoro di ricerca è consistito in una ricognizione bibliografica di ampio respiro: l'attenzione va prima di tutto agli ambienti di lavoro che, negli anni, si sono avvicinati a costruire la cultura e il sapere teatrologici nel nostro Paese – riviste, progetti, dipartimenti, teatri. Poi, ovviamente, ci si è mossi ad esplorare più in generale la produzione teatrologica italiana, dunque anche i percorsi specifici, individuali.

Intanto, si è reso necessario contrappuntare questo scavo con una serie di incontri con alcuni dei protagonisti di questa vicenda; conversazioni che hanno materializzato una quantità e una intensità di nodi problematici cui si è fatto spesso ritorno, ricorso e riferimento. La storia proiettata dai loro sguardi, rinarrata dalle loro voci è la stessa che si racconta qui; eppure è anche sensibilmente diversa, perché questa rievoca quelle esperienze e testimonianze personali, l'una a fianco dell'altra, a volte giustapponendole, altre dando luogo a intrecci, sovrapposizioni, riflessioni e rifrazioni.

La ricognizione ha disegnato, man mano, una mappa piuttosto affollata, anche dinamica; che dichiara la sua messa in prospettiva, quando ad esempio lo stato delle cose viene piegato a un

richiamo d'oltreconfine, rinunciando alla nettezza della propria definizione per concedersi al confronto con altri fenomeni simili, eppure incomparabili, provenienti da altre geografie degli studi; quando viene forzato per guardare indietro o in avanti, verso il punto di fuga che innesca o conclude (soltanto in apparenza) una possibile linea di forza che compone la genealogia di una certa questione o di un determinato atteggiamento.

Lo spaccato che ne emerge è instabile, mosso; è percorso da tensioni che distorcono la visione panoramica, dall'alto, che accettano di assumere insieme prospettiva diacronica e sincronica, che guardano alla superficie delle tendenze ma provano anche a scorgerne le radici, che sono tentate dall'approfondimento dei dati più evenemenziali e però vorrebbero osservarli alla luce di una storia più lunga e più larga, che agisce anche in profondità.

Si potrebbe raccontare la storia della nuova teatrologia italiana dal punto di vista degli sforzi di perimetrazione del suo campo, che non si propongono soltanto nella fase della rifondazione della disciplina, nel gesto teorico che ne sostiene la definizione: il disegno del territorio di indagine e la messa in forma dell'oggetto di studio continuano a riverberare come nodi di grande energia al cuore del suo paradigma disciplinare.

Si potrebbe ricostruire questa vicenda guardando agli ambienti che hanno prodotto, in questi anni, il pensiero teatrologico nel nostro Paese, facendo la storia di scuole, gruppi, riviste; “laboratori-teatro”, li si chiama nel presente studio: un rimando alla grande tradizione teatrale del Novecento, un altro, allo stesso tempo, a quegli sguardi che hanno provato ad afferrarla – insieme, nella ricostruzione della propria genealogia teatrale e culturale.

Si potrebbero rivedere gli sviluppi del sapere teatrologico alla luce dei loro rapporti con la scena, con altri campi del sapere, con i rivolgimenti socio-culturali; come storia “particolare” legata a quella “globale” da un doppio filo: di appartenenza e di differenza – “persone simili a persone”, diceva Claudio Meldolesi degli attori; una storia simile ad altre storie, si potrebbe dire per la nostra teatrologia.

Nelle prossime pagine si troverà che si può leggere la storia degli studi teatrali italiani secondo una loro progressiva “de-oggettualizzazione”: una demolizione graduale e dall'interno del proprio oggetto, una sorta di smaterializzazione alla volta di una sua ridefinizione nei termini sempre più ampi e complessi dell'esperienza; si può pensarla in base all'impatto della svolta performativa sul campo di studio, dalle Avanguardie Storiche, al Nuovo Teatro, fino alle revisioni degli ultimi anni in senso relazionale; attraverso il riscatto, appunto, dell'ottica processuale, che investe gli oggetti teatrologici e li rende dinamici, instabili, fluidi; dal punto di vista dell'indebolimento delle “teorie forti” e l'insorgere di un atteggiamento post- o trans-disciplinare; così come osservando i processi di acquisizione del sapere “interno” del teatro, col proposito di una sua possibile re-integrazione nella cornice teatrologica; o anche in quanto sperimentazione del doppio paradigma della cultura materiale e dell'ideologia teatrale, che ha provato negli anni a sottrarre il proprio oggetto alle incrostazioni interpretative che gli si sono stratificate intorno e sopra.

“Studi difficili” (Schino), “sentieri di mare” (Taviani), “corpo vivente” (Guccini), “fare teatro” (De Marinis, Taviani). Sono alcune delle definizioni che, negli anni, si sono incontrate intorno al tentativo di trasmettere il senso di fare storia (anche) del teatro; una disciplina “post-semiologica, multidisciplinare, sperimentale” (De Marinis), “fuori misura” (Attisani), dove si guarda alla “storiografia come evento della storia” (Cruciani) con quella “doppia visuale” (Taviani, Ferrone) di chi il teatro lo fa e di chi invece lo osserva, uno sdoppiamento che dà luogo agli spazi interstiziali in cui la prospettiva teatrologica va a incastonarsi.

“Cultura materiale del teatro”, “ideologia teatrale”, “visioni di teatro” – su queste, un'attribuzione precisa è impossibile – , “il teatro che abbiamo in mente” e “il teatro nella storia” (Cruciani); “soggetti cangianti” (Taviani), “teatro come luogo dei possibili” (Cruciani), “esperienza del fenomeno 'mentre nasce’” (Schino), “nuove prospettive di esistenza volte in stato di

rappresentazione” (Meldolesi), “una materia debordante che sgorga via in mille rivoli” (Guardenti). Queste, invece, sono alcune proposte che provano a descrivere l'oggetto-teatro, quel “luogo di tempeste in un bicchier d'acqua” che però è “anche una zona in cui le acque si mescolano e si rinnovano” (Taviani).

Le narrazioni possibili della vicenda degli studi teatrali non finiscono qui, neanche i loro appellativi o i modi in cui è possibile nominare o descrivere i loro oggetti, i problemi e gli approcci. Nella vicenda della nuova teatrologia italiana convivono tante storie diverse, che si riattivano appena si sposta di qualche passo il punto di vista che l'osserva. Qui, si è provato ad afferrare qualche filo, a seguirlo nel groviglio delle sue implicazioni, cedendo anche ad abbandonarlo, qualora se ne trovassero altri che richiedevano attenzione.

L'esito è sicuramente parziale, senza alcuna pretesa di esaustività, di integralità, di completezza. Di più, quello che si è scelto di fare, assumendo il rischio di limitatezza e forzatura, è di collocare una prospettiva precisa, in prossimità di cui la pluralità dei fatti, il fluire degli eventi, la molteplicità delle esperienze e dei punti di vista vanno spesso a collassare.

L'ottica del presente studio si propone di considerare contestualmente la vicenda teatrologica italiana in termini di continuità e discontinuità, per individuare sia le linee di persistenza che i nodi di mutamento che ne segnano le diverse fasi; genealogie e azzeramenti si inseguono in questa storia, qualche volta di accavallano fra loro; si potrebbe supporre che, pure, assorbano stimoli le une dagli altri, rinforzandosi e rilanciandosi a vicenda.

Per queste ragioni, si è deciso di intitolare il lavoro che segue a una “nuovissima” teatrologia. Marco De Marinis, alla fine degli anni Ottanta, ebbe a parlare della possibilità di una “nuova teatrologia”; con questo, intendeva prospettare per il campo di studio una matrice epistemologica capace di occuparsi dell'oggetto-teatro nel senso complesso dei processi che lo fondano e che si facesse luogo di fruttuosa interazione fra l'approccio storico e il contributo che poteva venire dal confronto con le scienze umane e sociali. Seguendo il filo del suo ragionamento, dal crinale post-novecentesco fino agli anni Duemila, si possono scorgere le linee di forza intorno a cui si sono andati a coagulare gli sforzi e le discussioni della nuova teatrologia italiana: è una definizione che si converte in filtro prospettico, un concetto che si amplia in categoria e, infine, un oggetto di studio che può diventare anche il metodo con cui essere indagato, o almeno determinarlo in buona misura. Dunque, se si propone qui, di rimando, di affrontare una teatrologia “nuovissima”, lo scopo è duplice: segnare il senso dello scarto epistemologico che gli studi teatrali, a partire da quel crinale di mutamento, hanno rivendicato come necessario e che hanno a vario titolo sperimentato; ma anche portare ad emergere le profonde linee di continuità nei confronti delle esperienze della tradizione degli studi, i cui frutti continuano a nutrire le prospettive successive e i nuovi propositi, seppure rideclinandosi secondo esigenze teorico-metodologiche differenti e originali.

Uno dei centri di questo racconto, infatti, consiste nelle possibilità di riappropriazione del patrimonio del sapere teatrologico; episodi di riattivazione di concetti, prospettive e strumenti che vengono poi rifondati secondo necessità anche inedite, dopo aver radicato in profondo nella cornice epistemologica del campo di studio, essere stati assorbiti al suo interno e essersi mossi in alvei sotterranei, nascosti alla vista. A volte, sembrano idee nuove di teatro, visioni inedite, altre culture, dal portato incommensurabile; ovviamente lo sono, ma conservano, a quanto pare, anche il riverbero vitale del lavoro teatrologico svolto in precedenza, che potrà sembrare mutato o addirittura irriconoscibile.

Una chiave per spiegare la concretezza di questa possibilità si trova forse in quel senso di rifondazione permanente che pervade e attira le esperienze teatrologiche fin dall'epoca della ridefinizione del campo di studio e dell'istituzione della disciplina. Il gesto teorico che ne ha sancito

la nascita sembra essere stato anch'esso assorbito, convertendosi in condizione epistemologica. “Tradition de la naissance”, la chiamava Fabrizio Cruciani, con Copeau: era la necessità di cambiare ogni volta punto di vista, di riconquistarlo; di ripermire il campo e ricostruire l'oggetto di studio; di rifondare sempre la propria erudizione.

Si potrebbe dire – se proprio si dovesse fare una scelta fra le diverse opzioni storiografiche che si manifestano per raccontare la vicenda della teatrologia italiana e se si dovesse nominarla soltanto attraverso una delle linee-forza possibili – che qui si è cercato di studiare i dispositivi, le modalità e gli atteggiamenti che compongono le possibilità di trasmissione del sapere teatrale e teatrologico fra Novecento e Duemila.

PRIMA PARTE

PROSPETTIVE PER UN'ANALISI
DELLA TEATROLOGIA ITALIANA POSTNOVECENTESCA

0. INTRODUZIONE

0.1 UNA TEMPORALITÀ TEORICA FRA RICORRENZE DI LUNGA DURATA E MANIFESTAZIONI MICROSTORICHE.

CRONACHE FRA TEORIA, PRATICA E STORIA

0.1.0 OLTRE LE DELIMITAZIONI DELL'OGGETTO DI STUDIO: LA TEATROLOGIA ITALIANA POSTNOVECENTESCA ALLA LUCE DELLA STORIA DELLA DISCIPLINA E SUGLI SCENARI INTERNAZIONALI

L'ipotesi della ricerca coincide con il rilevamento dell'esistenza di un recente slittamento di paradigma all'interno della teatrologia italiana e si concretizza nel prenderne in considerazione una serie di aspetti che si manifestano della messa in opera di quello che si può considerare nei termini di un progetto di ricomposizione rispetto a elementi tradizionalmente distanti, separati o addirittura opposti fra loro all'interno della storia degli studi teatrali. Il ruolo del presente capitolo consiste nel presentare le posizioni teoriche che sostengono lo svolgimento della tesi, così come di passarne in rassegna gli strumenti e le metodologie utilizzate.

Prima di procedere con l'esposizione sommaria dei livelli di analisi che hanno organizzato la ricerca e, a questo punto, vanno a presiedere la sua stesura, è necessario specificare la coesistenza, nel racconto che si andrà a leggere, fra il tentativo di delineare i tratti di un fenomeno – per quanto mobile e in parte ancora in divenire – specificato a livello geografico-spaziale (gli studi italiani) e cronologico-temporale (gli ultimi anni del Novecento e i primi Duemila) e la presenza di riferimenti altri tanto sul piano storico che su quello delle diverse culture teatrali.

Un percorso possibile per tentare di definire la specificità della teatrologia italiana si è dimostrato, infatti, quello di tracciarne gli sviluppi sullo sfondo della situazione internazionale. L'obiettivo è quello di andare a incastonare l'opera degli studi italiani all'interno degli orizzonti delle altre teatrologie nazionali e degli scenari transnazionali. Si tratta, al tempo stesso, di individuare, per contrasto, le specificità – riconducibili alle particolari condizioni socio-culturali e politiche del Paese – e, per affinità, le risonanze capaci di porre in un territorio di contatto e condivisione le vicende storiche e teorico-metodologiche degli studi teatrali novecenteschi. Va detto subito che il rischio, su entrambi i versanti, è contemporaneamente quello di ritrovare, esaltati, tratti considerati minori o consuetamente tralasciati; così come di andare a indebolire quelle che invece sono comunemente annoverate fra le conquiste delle specifiche teatrologie cui si fa riferimento, rischiando di intaccarne il portato fondativo e distintivo. È un rischio che tuttavia è necessario prendere in carico, per individuare le condizioni e i contesti all'interno di cui si è sviluppata e che, al tempo stesso, hanno prodotto la nuova teatrologia italiana.

Per quanto riguarda le ragioni, invece, della compresenza di fatti storici appartenenti a altre stagioni degli studi, l'analisi della teatrologia italiana postnovecentesca è stata effettuata osservando due livelli di indagine – simili, ma che prendono in considerazione aspetti differenti –, entrambi articolati secondo un doppio piano di osservazione:

- a) la dimensione diacronica (che presiede il racconto della storia della disciplina per quanto riguarda i rapporti con i suoi contesti) e quella sincronica (che ne focalizza invece l'analisi interna) vengono affrontate sia separatamente che su un piano di

incontro, delineato come quello afferente alla dinamiche che governano il paradigma disciplinare. Di tale impostazione resta traccia nella specifica struttura di ogni capitolo, che si articola in tre parti: la prima dedicata alla ricostruzione storica, la seconda all'analisi della relativa produzione teatrologica, la terza e ultima di meta-riflessione che, osservando gli eventuali slittamenti di paradigma, prova a mettere in relazione i dati dell'uno e dell'altro livello dell'indagine, vale a dire che intende valutare gli elementi di interazione (anche in rapporto di reciproca influenza ed eventuale causalità) fra le vicende che hanno scandito gli sviluppi della disciplina, da un lato, e, dall'altro, le variazioni che essa ha manifestato rispetto all'esplorazione dei campi di indagine, alle sperimentazioni metodologiche e ai posizionamenti (e riposizionamenti) delle prospettive teoriche;

- b) l'intreccio fra fenomeni storici di diversa durata, con la contestualizzazione degli elementi e dei fatti che hanno segnato le specifiche stagioni degli studi in una più ampia scansione temporale che prende in considerazione – quando si dimostra necessario e per quanto possibile – l'intera vicenda della teatrologia novecentesca. Questa prospettiva si evidenzia, in particolare, nell'ultimo paragrafo di ogni capitolo, in cui gli elementi caratterizzanti per un certo momento degli studi, attraverso l'analisi del paradigma disciplinare, sono messi tra loro in relazione.

È necessario rilevare – anche se, in questa prima parte, tale impostazione giocherà un ruolo meno evidente – che l'indagine utilizza un ulteriore duplice piano di osservazione, direttamente legato e conseguente ai due appena introdotti: come si può intuire, l'interrelazione fra storia événementiel e di medio-lunga durata assume un ruolo ancora più determinante per quanto riguarda lo specifico dell'oggetto di studio – la teatrologia italiana postnovecentesca –, che viene analizzato anch'esso alla luce dell'intera vicenda della storia della teatrologia occidentale, dando vita a una doppia scansione che vede incastonarsi i fatti più recenti lungo il corso più ampio del Novecento teatrale e teatrologico. Tale livello di analisi si manifesta, in particolare, nell'articolazione delle tre parti della tesi, pur mantenendo indici di presenza salienti – in riferimenti e rimandi – anche all'interno dei singoli capitoli: la prima parte è dedicata all'analisi della teatrologia novecentesca; la seconda e la terza, si focalizzano specificamente sull'oggetto preso in esame, andando rispettivamente a tracciare alcuni lineamenti possibili della teatrologia postnovecentesca prima in senso generale (dal punto di vista, come si è detto, diacronico e sincronico) e infine, nell'ultima parte, rilevandoli attraverso tre casi di studio.

0.1.1 LA LUNGA DURATA DELLA TEATROLOGIA ITALIANA A PARTIRE DALLE TESTIMONIANZE DIRETTE

Si tratta, prima di tutto, di tracciare i termini e il succedersi delle vicende che hanno presieduto lo sviluppo delle differenti teatrologie, valutandone le risonanze e le differenze rispetto allo scorrere della storia (culturale, socio-politica) coeva. Il complesso delle condizioni epistemologiche, le sperimentazioni teorico-metodologiche, le indagini storiche e il piano di riflessione storiografica saranno osservati attraverso tre nodi-chiave, le cui interrelazioni reciproche vanno a costituire una parte non secondaria dell'impianto teorico della tesi:

- la rilevanza della dimensione storica e della riflessione storiografica, nonché i rapporti con le discipline storiche;
- l'insieme, pur diversificato e dinamico, delle relazioni con altre discipline (in particolare, ma non esclusivamente, con le avanguardie delle scienze umane e sociali);

- i contatti, ovunque intensi e determinanti, con gli sviluppi del Nuovo Teatro.

Questi tre livelli della ricostruzione di una possibile storia della teatrologia italiana del Novecento, già chiaramente ipotizzabili a partire dalla disamina delle pubblicazioni del settore, delle opere e degli interventi degli studiosi nella seconda parte del secolo scorso, sono emersi come caratterizzanti durante l'intenso programma di lavoro sul campo che ha supportato la ricerca, costituito da diversi incontri e conversazioni con i protagonisti degli studi teatrali italiani. In particolare, sul versante dell'individuazione dei nodi di continuità che hanno segnato l'eredità e l'attualità della teatrologia, si sono dimostrati particolarmente rilevanti i colloqui con gli studiosi di seconda e terza generazione: fra i primi formati, in senso stretto, nel contesto delle discipline del teatro e dello spettacolo, il loro ruolo ha assunto caratteri specificamente di congiunzione, riuscendo a mettere in luce, nel racconto di ognuno, nodi di persistenza e continuità rispetto alle precedenti stagioni degli studi. Seppure queste selezioni conservino, come si vedrà, tutta la specificità biografica e professionale dello studioso che le ha formulate, è possibile osservare con chiarezza alcune ricorrenze, che sono quelle su cui, infine, si è voluta sviluppare la ricostruzione storica delle vicende che hanno segnato gli sviluppi della teatrologia italiana.

Così Raimondo Guarino che, ad esempio, individua tre «fattori fondamentali» che legano le diverse generazioni degli studi teatrali italiani:

«Uno è la relazione con il documento: la definizione di ciò che è documento rispetto alla ricerca negli studi teatrali, nei termini di un'acquisizione che significa ridefinizione, e viceversa. Due, il rapporto con la pratica teatrale. E tre, la consapevolezza metodologica; che non significa – come potrebbe sembrare – il rapporto con le scienze umane, ma, secondo me, si situa rispetto alle conseguenze di quella tradizione specifica degli studi italiani, preesistente rispetto al riconoscimento della disciplina. Poi, certo, significa anche apertura alla sociologia o all'antropologia [...], ma l'importazione di concetti e prospettive veniva immessa all'interno di una consapevolezza metodologica che era quella di una – possiamo chiamarla così – tensione storiografica già esistente».¹

Ci sarà modo di tornare debitamente sul valore di questa riflessione, accompagnandola anche alle altre testimonianze che, seppure a proprio modo, come si vedrà, tornano a insistere su nodi molto simili, quando non addirittura coincidenti. Le parole di Raimondo Guarino, in questa sede, sono state scelte, non solo in quanto emblematiche per il rilevamento di una serie di ricorrenze che si vedranno tornare anche altrove e saranno a breve sviluppate secondo le loro implicazioni teoriche, ma anche per la loro intenzione di collocare i nodi caratterizzanti per gli studi in una ampia prospettiva storica.

Tornando all'analisi di Guarino, si può notare che il primo fattore è di chiara pertinenza storiografica; il secondo fa riferimento alla fruttuosità degli scambi fra studiosi e artisti; il terzo, infine, mettendo in luce una duplice rilevanza – quella del rapporto fra teatrologia e scienze umane, però sottolineandone l'«importazione» nella cornice di una «consapevolezza» di una «tradizione specifica degli studi italiani, preesistente rispetto al riconoscimento della disciplina» – si pone nel contesto della riflessione teorica, tracciando, fra le altre cose, i termini di quei mutamenti di paradigma che, pur trasformando profondamente il profilo della teatrologia secondo-novecentesca, ne hanno voluto rispettare la solidità delle basi epistemologiche.

In generale, tutti gli studiosi incontrati, osservano uno schema simile nel racconto delle vicende della teatrologia italiana: ne sottolineano il rapporto con la storia e la storiografia, il sistema di relazioni che si sono attivate con gli artisti del Nuovo Teatro, la consistenza della riflessione teorica, tornando spesso sia sulla presenza delle avanguardie delle scienze umane e sociali, quanto sul

¹ Da un colloquio concesso all'autrice (Roma, 18 settembre 2012).

riferimento a quelle che si possono considerare, nel loro insieme, una serie di manifestazioni di una sorta di proto-teatrologia a inizio Novecento.

0.1.2 UN RACCONTO FRA TEORIA, PRATICA E STORIA: DEFINIZIONE DEI TERMINI

L'intenzione del processo di delimitazione della scansione cronologica da prendere in esame è quella di stabilire i termini di una ampia durata, almeno novecentesca, della teatrologia italiana, capace anche di comprendere al suo interno le intuizioni della primissima fase degli studi. Prima di passare ad analizzare nel dettaglio, nel corso di questa prima parte dell'indagine, i momenti che vanno a costituire quella che si può considerare una "lunga durata" della teatrologia italiana, è opportuno fermarsi a considerare con maggior attenzione i tre nodi lungo cui si svolgeranno le linee della storia degli studi: teoria, pratica e storia.

Marco De Marinis, a partire dalla metà degli anni Novanta, è tornato più volte sul tema, tracciando riflessioni capaci di approfondire i tre termini e le modalità di interazione fra di essi. Vi ha dedicato una considerazione preliminare all'interno di un confronto epistolare con Eugenio Barba, che ha preso forma pubblica sul numero 16 di «Teatro e Storia», nel 1994, e che si ritrova, sviluppata, nell'introduzione al volume *Visioni della scena. Teatro e scrittura*.² Nel primo contributo, su stimolo della recentissima pubblicazione della *Canoa di carta*,³ si formula un'analisi delle diverse "competenze" in gioco nell'esperienza teatrale. De Marinis, dopo averne articolato i versanti "attivo" e "passivo", identifica tre tipologie di «esperienza-comprensione» teatrali: quella dell'«artista di teatro, e in particolare dell'attore, fondata su una competenza attiva, più o meno esplicita», quella dello «spettatore comune, fondata su di una competenza passiva e perlopiù implicita, intuitiva», quella del «teatrologo, fondata su di una competenza passiva ma fortemente esplicita».⁴ Il nodo saliente ai nostri fini, che lo studioso rileva subito dopo, è che queste tipologie di esperienza e comprensione teatrali sono tutte e tre «diversi modi di fare teatro»: «si può fare teatro non soltanto *producendo* spettacoli, ma anche *guardandoli*».⁵ Ci sarà spazio per analizzare le conseguenze della possibilità di una simile ridefinizione; per il momento, quello che ci interessa annotare sono i termini del processo stesso di rielaborazione del concetto di pratica teatrale e la diversa rilevanza che questo può assumere se utilizzato all'origine della prospettiva con cui affrontare l'analisi degli sviluppi degli studi teatrologici nel secondo Novecento. Conclude De Marinis:

«“Combinare l'indagine sulle tecniche con l'indagine storica”: questo programma potrebbe essere adottato come una delle divise (e delle sfide) per la nuova teatrologia, ma è evidente che esso avrà qualche possibilità di venire realizzato solo a condizione di procedere anteriormente – come ho appena detto – a una revisione radicale non soltanto dei rapporti teoria-pratica, ma anche e soprattutto – insisto – delle nozioni stesse di “teoria” e “pratica” a teatro».⁶

² Eugenio Barba, Marco De Marinis, *Due lettere sul pre-espressivo dell'attore, il mimo e i rapporti fra pratica e teoria*, «Teatro e Storia», IX, 16, 1994, pp. 239-257 (in particolare cfr. pp. 254-257); Marco De Marinis, *Introduzione*, in Id. *Visioni della scena. Teatro e scrittura*, Laterza, Roma-Bari 2004, pp. V-XVI (in particolare cfr. pp. V-XI).

³ Eugenio Barba, *La canoa di carta. Trattato di antropologia teatrale*, Il Mulino, Bologna 1993.

⁴ E. Barba, M. De Marinis, *Due lettere sul pre-espressivo...*, cit., p. 255.

⁵ Ivi, p. 256.

⁶ Ivi, p. 257. La citazione all'interno del testo è tratta da un contributo di Ferdinando Taviani sulle condizioni e possibilità della teatrologia, che viene analizzata nei termini di una «scientia», criticando i possibili abusi di una deriva forzatamente scienziata, ma considerandola nei termini di uno «studio dei paragoni fra comportamenti teatrali», in particolare nei suoi rapporti con la pratica e la ricerca empirica. Cfr. F. Taviani, *Lettera su una scienza dei teatri*, «Teatro e Storia», V, 9, ottobre 1990, pp. 171-197.

Interessante notare, al di là delle ovvie declinazioni legate alle necessità di contestualizzazione e alla diversa forma espositiva, la sottile differenza che occorre fra il contributo del '94 – *Avere esperienza dell'arte* –, cui si è fatto riferimento finora, e la sua rielaborazione in *Visioni della scena*, in cui compare come paragrafo con l'integrazione del sottotitolo *Il rapporto teoria/pratica a teatro*. Approfondendo di più il piano delle 'discordanze', si nota una ulteriore integrazione al testo: De Marinis, poco prima della conclusione, offre un breve sommario delle “lezioni” che ha potuto trarre dalla frequentazione dell'International School of Theatre Anthropology (ISTA) diretta da Eugenio Barba, ambiente di studio e di lavoro le cui sessioni, a cadenza annuale, hanno contribuito non poco all'avvicinamento e al confronto fra studiosi e artisti e che lo studioso pone fra le esperienze-chiave ai fini della riflessione sui rapporti fra teoria e pratica. Oltre allo «spiazzamento» o «spaesamento» e all'«esperienza pratica diretta» lo studioso individua una terza «grande lezione», quella dell'«esperienza pratica indiretta».⁷ Qui si pongono ulteriori presupposti per quell'auspicata «revisione radicale [...] delle nozioni stesse di “teoria” e “pratica” a teatro», in particolare – come si vedrà a breve – dell'idea stessa di “fare” teatro.

Un ulteriore sviluppo della riflessione, che rielabora le conseguenze dell'analisi in oggetto, si trova nell'introduzione della nuova edizione di *Capire il teatro. Lineamenti per una nuova teatrologia*,⁸ laddove, facendo il punto sullo stato dell'arte della disciplina, a vent'anni di distanza dalla prima edizione del libro, De Marinis si trova a valutare l'assorbimento – come rileva lo studioso stesso, concretizzato a livello tematico, ancora in lavorazione sul versante teorico-metodologico – della relazione teatrale come oggetto di studio della teatrologia contemporanea. Lo studioso si impegna a delineare quali possano essere le condizioni per sviluppare le conseguenze metodologiche dell'istituzione di un oggetto di studio che implica, contestualmente, la presa in carico dei punti di vista della creazione e della ricezione, individuando almeno due «condizioni indispensabili per una buona teatrologia».

Il primo passaggio del testo si concentra sulle diverse tipologie di «esperienza teatrale», che abbiamo potuto incontrare in nuce nelle due riflessioni appena affrontate: fra l'«esperienza pratica diretta» degli artisti («il fare teatro» in senso stretto) e la fruizione degli spettatori («il vedere teatro»), De Marinis individua un «livello intermedio», quello dell'«esperienza pratica indiretta» già definito in *Visioni della scena*, che in questa sede viene declinato nei termini di «veder-fare teatro». La revisione del concetto di pratica e di esperienza teatrale permette, a questo punto, di definire meglio uno dei tre nodi in gioco nel presente tentativo di ricostruzione delle vicende della teatrologia italiana novecentesca: tale elemento di ricorrenza, infatti, non va inteso nei termini di una esperienza diretta, in prima persona, della pratica teatrale da parte degli studiosi – anche se in diversi casi ciò è avvenuto e, in qualcuno di essi, anche con esiti determinanti per lo sviluppo degli studi⁹ –, ma nel contesto della conoscenza «che si acquisisce seguendo il lavoro dell'attore *nel processo*», ossia di «un più stretto, intrecciato rapporto con la pratica teatrale».

Lo studioso, dopo aver affrontato e tentato di superare i termini di quello che, nella *Canoa di carta*, è definito “etnocentrismo dello spettatore”, proponendo di intrecciare i termini delle due modalità di esperienza “indiretta” – ovvero «spettacolarità», quella coinvolta nei prodotti, e «performatività», legata invece all'analisi dei processi del fatto teatrale –, passa a considerare il ruolo (possibile ed effettivo) della dimensione storica all'interno degli studi teatrali: individua in primis l'esistenza di «due metadiscorsi [...] geneticamente diversi fra loro», che definisce come “Teoria 1”, «prodotta dagli artisti di teatro», «la Teoria *del* teatro», e “Teoria 2”, legata al lavoro di chi lo studia, «la Teoria *sul* teatro».¹⁰ Il punto, per tornare sul versante teorico-metodologico della teatrologia, è che

⁷ M. De Marinis, *Visioni della scena*, cit., p. X.

⁸ Marco De Marinis, *Capire il teatro. Lineamenti di una nuova teatrologia*, Bulzoni, Roma 2008² (1988).

⁹ Oltre ai coinvolgimenti episodici che costellano le biografie dei diversi studiosi, si può richiamare qui il caso esemplare dell'esperienza di Ludovico Zorzi con Gianfranco De Bosio al teatro dell'Università di Padova: i protagonisti stessi rilevano quanto l'esperienza di lavoro su Brecht abbia influito sugli studi di Zorzi sul Ruzante.

¹⁰ Cfr. M. De Marinis, *Capire il teatro. Lineamenti...*, cit., pp. 16-20.

nel secondo tipo di teoria, quello su cui agiscono critici e studiosi, «la storiografia è fondamentale». Emerge così il profilo di una disciplina a tre termini: «storia-pratica-teoria». La triangolazione innesta un terzo nodo – quello, appunto, della dimensione storica – in una relazione comunemente percepita come, al massimo, bilaterale, nel contesto dei rapporti fra teoria e pratica; di più, nella parentesi che segue tale definizione, lo studioso propone un'ulteriore specificazione dei possibili rapporti fra i tre nodi: qualificando come preliminare il rapporto fra storia e pratica, la cui interazione si pone poi in dialogo con il versante teorico, identifica così per la dimensione storica una collocazione in parte svincolata da quella teorica, di cui spesso si rischia di metterla alle dipendenze.¹¹

Il tentativo, a questo punto, è quello di utilizzare i tre nodi ivi introdotti per tentare una ricostruzione delle vicende che hanno segnato la teatrologia occidentale nel Novecento, utilizzandone i termini come punti di appoggio e fondamento per osservare gli avvenimenti storici attraverso cui gli studi teatrali si sono formati e sviluppati. È importante notare già a questa altezza – le premesse e gli esiti di una simile impostazione saranno analizzati nel capitolo specificamente dedicato alla teatrologia postnovecentesca – come il principio di triangolazione fra i termini in gioco (teoria, pratica, storia) vada implicitamente, ma decisamente, a intervenire su quelle che tradizionalmente si sono imposte come coppie di polarità legate da dinamiche oppostive (teoria e storia, teoria e pratica, storia e pratica), spesso anche in consistente contraddizione fra loro. Il passaggio che si tenterà, invece, adesso è quello di un “travaso” di questa impostazione teorica, che viene assunta come originaria proprio a partire dalla testimonianza diretta degli studiosi e viene proposta attraverso la prospettiva che ne ha definito Marco De Marinis, sul piano storico: i nodi afferenti a teoria, pratica e storia, e le loro interazioni, saranno utilizzati come ricorrenze per osservare le specifiche manifestazioni che vanno a scandire le diverse stagioni della teatrologia novecentesca in Occidente, nel tentativo di intrecciare elementi e dati estratti dalle diverse temporalità in opera nella storia della disciplina.

0.1.3 CRONOLOGIE DALLE TEATROLOGIE D'OCCIDENTE: IL TEMPO STORICO E IL TEMPO TEORICO

Naturalmente, non è possibile seguire il succedersi delle vicende che hanno segnato le origini e gli sviluppi della teatrologia occidentale attraverso appuntamenti e riferimenti cronologici condivisi dalle diverse culture e geografie in gioco. La storia della teatrologia, piuttosto, viene qui affrontata individuandone i nodi salienti – ricorrenze che mettono in relazione e comunicazione le differenti tradizioni di studio, fondate sulla triangolazione fra teoria, pratica e storia appena introdotta –, ognuno dei quali si muove all'interno di scansioni temporali elastiche, in cui la collocazione cronologica degli eventi è intimamente legata e specificamente declinata rispetto alle condizioni socio-politiche e culturali del territorio preso in esame. Nonostante questi sostanziali fasci di differenza, emergono con evidenza alcuni passaggi condivisi fra le diverse teatrologie occidentali, che si possono così riassumere:

- 1) un gesto teorico originario di fondazione della disciplina, che mira a svincolarne la cornice epistemologica e teorico-metodologica rispetto alle tradizioni di studio esistenti (quasi in tutti i casi di pertinenza letteraria);
- 2) un primo, sostanziale riassetto di paradigma, in cui di norma l'iniziale inquadramento storico-filologico viene integrato sia dal punto di vista tematico – inclusione di

¹¹ Lo schema è così presentato all'interno del testo «storia-pratica→teoria». De Marinis specifica in merito: «Molto spesso si ha l'impressione, frequentando convegni di teatrologi, o leggendo contributi di teoria teatrale, che la storia venga considerata come un piccolo settore della teoria. Al contrario, la mia distinzione fra Teoria 1 e Teoria 2 mira, fra l'altro, a insinuare il sospetto che ogni esempio di Teoria 2, o almeno ogni *buon* esempio, non possa essere nient'altro, in ultima istanza, che storiografia [...]». Ivi, p. 18.

oggetti prima esclusi dagli studi, come la storia dell'attore o le esperienze del Nuovo Teatro – che metodologico, quasi ovunque con il consistente supporto delle avanguardie delle scienze umane;

- 3) un ulteriore momento di revisione e rinnovamento, che coincide con il consolidamento (accademico e teorico) della teatrologia, all'interno di cui, con l'indebolirsi di alcune dinamiche oppostive, si pongono le basi per quel pluralismo – spesso percepito in termini di frammentazione – che segnerà le modalità teoriche e operative della teatrologia postnovecentesca.

Grossomodo – si vedrà nel dettaglio nello scorrere di questa storia – i tre momenti di sviluppo individuati corrispondono in quasi tutte le teatrologie occidentali a appuntamenti storici specifici e condivisi, fatta eccezione per slittamenti di qualche stagione o anno, che non incidono così considerevolmente sull'esplorazione della storia della teatrologia novecentesca:

- 1) la fondazione della disciplina si incardina nei fermenti di rinnovamento che hanno segnato il primo Novecento: all'impresa pionieristica di Max Herrmann – comunemente considerato il fondatore della *theaterwissenschaft* moderna, in Germania, fra gli anni Dieci e Trenta –, fanno eco, nei primi decenni del ventesimo secolo una serie di esperienze diverse nelle varie geografie e culture teatrali, tutte impegnate nel definire lo specifico campo di indagine degli studi teatrali (in quasi tutti i casi individuato nello spettacolo, di contro al tradizionale approccio letterario). Questi primi tentativi, seppure altamente diversificati al loro interno, non condividono solo, come vedremo, la qualità e l'orientamento del gesto teorico che ha condotto poi alla fondazione della nuova disciplina, ma anche il destino storico, nei termini di quella che si può definire a tutti gli effetti una sorta di temporanea rimozione legata, fra le altre cose, all'approssimarsi dei totalitarismi europei e dei due conflitti mondiali;
- 2) le conquiste dei primi teatrologi – che, oltre ad aver identificato l'oggetto di studio della neonata disciplina nello spettacolo teatrale, ne avevano tracciato una cornice teorico-metodologica di rigorosa afferenza storico-filologica – sono destinate a essere riprese dopo la seconda guerra mondiale. Il magistero di Herrmann nella Mitteleuropa e negli Stati Uniti, il lavoro degli studiosi britannici, francesi e italiani vengono accolti come eredità da quelli che saranno i protagonisti della rifondazione degli studi nel secondo Novecento; l'atteggiamento, quasi ovunque, è duplice: pur mantenendo, in buona parte, il riferimento al rigore storico-filologico, gli studiosi si trovano a metterne in discussione le rigidità che avevano condotto la disciplina in alcune impasse teoriche di rilievo, intervenendo attivamente su nodi metodologici e tematici. La scansione cronologica di riferimento, pur con le dovute differenze e specificità, è quella che si snoda intorno alla metà del secolo, fra gli anni Sessanta e Settanta del Novecento;
- 3) l'ultima fase presa in esame consiste nel consolidarsi della nuova teatrologia e si colloca verso la fine del secolo, quasi ovunque lungo gli anni Ottanta. A questa altezza cronologica, come si vedrà, si attua un ulteriore riassetto di paradigma che, oltre a provocare l'inclusione di nuovi oggetti di studio, sperimenta inedite modalità di interazione extra-disciplinare, definendo o ridefinendo la cornice epistemologica: come vedremo, sono anni di grande pluralismo e, forse proprio per questo, anche di malintesi e difficile dialogo; di attenzione per i margini e le minoranze, anche di frammentazione, nel contesto di una messa in discussione del centro (del soggetto,

della presenza) che segnerà non poco i fondamenti teorici della teatrologia post-novecentesca.

Si è appena tracciato un sistema di coincidenze fra la storia “interna” della disciplina e i suoi possibili incardinamenti lungo linee temporali condivise: fondazione, rifondazione e consolidamento degli studi, in questa prospettiva, vengono rispettivamente legati al primo Novecento, al dopoguerra e agli ultimi decenni del secolo.

È evidente come non sia sufficiente, né esaustivo, tentare di ricostruire la storia della teatrologia occidentale novecentesca esclusivamente attraverso lo svolgersi della sua cronaca e il succedersi delle vicende che ne hanno segnato il corso: le discordanze, differenze e interferenze fra l'una e l'altra cultura teatrale e teatrologica sono elementi di indagine troppo preziosi per potervi rinunciare, allo scopo di tracciare delle linee di sviluppo omogenee e condivise; tuttavia, allo stesso tempo, la ricorrenza morfologica di alcuni fenomeni, ma anche delle loro qualità, conduce a ipotizzare i termini di una storia comune, non tanto o non solo a livello temporale, ma per quanto riguarda i progressivi riasseti del paradigma disciplinare. Si evidenzia la necessità, che sarà strettamente osservata nello svolgimento della tesi, di mantenere una duplice prospettiva capace di mettere in luce concordanze e differenze, allo scopo di far emergere i tratti salienti delle successive stagioni della teatrologia italiana.

Si vedrà nel dettaglio, nel capitolo successivo, quanto questa triplice scansione (anche) temporale vada a rappresentare un'astrazione di comodo, che permette, attraverso le semplificazioni di un principio di schematizzazione e dunque con l'istituzione di una prospettiva per quanto possibile unitaria, di osservare insieme le vicende dei diversi tempi e luoghi delle teatrologie occidentali; ma, va notato, è un'operazione di astrazione che allo stesso tempo si fa carico del rischio di forzarne le specificità in un processo di omogeneizzazione che si auspica legittimo esclusivamente ai fini della presente trattazione. Si vedrà, ad esempio, come i tre tempi qui individuati vadano a costituire – fra dinamiche di persistenza e fronti di rottura – i passaggi di una storia unitaria, novecentesca e post-novecentesca, i cui avvicendamenti sono e restano, giustamente, inestricabili; si osserverà come ogni cultura teatrale e teatrologica provveda, all'interno della propria area di operatività, a declinare i termini astratti dello schema cronologico identificato (a maggior ragione nello specifico del caso italiano); si potrà notare, infine, come quelli che si sono appena tracciati come appuntamenti cronologici di riferimento si possano utilizzare esclusivamente in quanto coordinate utili soprattutto all'orientamento, per avvicinarsi all'analisi di una materia così mobile e ancora in parte in via di definizione come quella costituita dalla teatrologia italiana post-novecentesca. Si auspica, in fin dei conti, che i limiti e le forzature che si presenteranno in relazione all'identificazione della scansione cronologica tracciata – che, per quanto possibile, si tenterà di risolvere con un'adeguata analisi contestuale –, presiedano un processo che si potrebbe definire nei termini prima di un'estrazione di questi appuntamenti temporali dallo scorrere della storia in cui sono e saranno immersi e, successivamente, di una loro considerazione in quanto soprattutto luoghi (o meglio, tempi) teorici, il cui scopo è soprattutto identificare le modalità di movimento del paradigma della teatrologia, più che incardinarne l'attività all'interno di linee cronologiche fisse, valide per ogni cultura.

Prima di passare ad analizzare i mutamenti di paradigma che governano il succedersi delle diverse stagioni della teatrologia occidentale, sarà utile fare riferimento al lavoro di Jon McKenzie, studioso statunitense che si è impegnato su fronti simili. *Perform or else: From Discipline to Performance*¹² concretizza una ricerca che si snoda intorno all'analisi dell'introduzione e del consolidamento della logica performativa come paradigma di diverse aree della cultura novecentesca: quella manageriale, quella culturale e quella tecnologica. Nel contesto dell'analisi dei tre diversi paradigmi performativi, che occupa la prima parte del volume, lo studioso procede anche a una ricostruzione delle vicende

¹² Jon McKenzie, *Perform or Else: from Discipline to Performance*, Routledge, London-New York 2001.

che hanno segnato la storia dei performance studies, campo di studi che si è imposto con forza negli ultimi trent'anni all'attenzione della teatrologia internazionale.¹³

Si può assumere l'analisi di McKenzie, in questo momento introduttivo, come caso esemplare per i successivi sviluppi della ricerca almeno per due distinte ragioni: innanzitutto, come si vedrà, è possibile rilevarvi una serie di coincidenze (temporali, ma non solo) fra una storia apparentemente singolare come quella dei performance studies e quella delle altre teatrologie nazionali; quello che di questo percorso può interessare ancora più in profondità i termini della presente trattazione, però, si trova soprattutto nella possibilità di convergenza che tenta fra i diversi livelli di indagine – ad esempio fra quello diacronico e quello sincronico, fra breve e lunga durata, ma anche fra il succedersi delle vicende accademiche e gli sviluppi teorico-metodologici della disciplina, fra le trasformazioni occorse nel Nuovo Teatro e negli studi, ecc. –, nell'esplorazione delle modalità di interazione fra di essi, nelle motivazioni e negli obiettivi teorici e, infine, nel possibile impatto di una prospettiva di questo tipo, eminentemente comparativa, rispetto alle possibilità di approccio, lettura e analisi di una materia complessa come quella della storia di una disciplina (nel nostro caso, la teatrologia).

McKenzie individua due distinte fasi di sviluppo dei performance studies negli Stati Uniti:

- “*The challenge of efficacy*”.¹⁴ La nuova teoria della performance si affaccia agli orizzonti della scena, della cultura e dell'accademia lungo gli anni Settanta, definendo il proprio campo di studio in relazione alla nozione di “efficacia” – concetto cui il termine inglese “performance” rimanda direttamente –, vale a dire facendo riferimento alla capacità trasformativa dell'evento performativo (di contro, segnala McKenzie sulla scorta del lavoro di Richard Schechner negli anni Settanta, alla linea dell'entertainment).¹⁵ L'esempio, molto prossimo, del Nuovo Teatro e della performance art portano la nuova corrente di studi a insistere sulla declinazione dell'efficacia in termini di co-presenza, partecipazione, azione. Il concetto assume una tale centralità nella nuova teoria da andarne a definire, non solo lo specifico dell'oggetto di indagine (in opposizione ai campi propri, ad esempio, di drama e theatre studies), ma anche gli orizzonti teorico-metodologici: riversandosi su questo piano, l'idea di efficacia si concretizza nella costitutiva necessità di verificare (“challenge”), ogni volta, il funzionamento e la validità del paradigma stesso. “The challenge of efficacy”, “la sfida dell'efficacia” riassume, dunque, tanto i termini del nuovo oggetto di indagine che le modalità con cui si va a studiarlo, comprimendo in un unico concetto il versante teorico e quello tematico del paradigma della teoria della performance;
- “*The theory explosion*”.¹⁶ A partire dagli anni Ottanta i performance studies si consolidano tanto a livello teorico che accademico, in un processo che McKenzie descrive nei termini di un passaggio da un principio di “trasgressione” a uno di “resistenza”: non si tratta di un venir meno della centralità della nozione di efficacia, quanto piuttosto di una sua naturale riconversione, anche in coincidenza a una fase del teatro e della cultura che vede l'avvento – tanto sulla scena che all'interno degli studi – della critica della presenza di matrice post-strutturalista. “L'esplosione della teoria” è un concetto – mutuato dalla fortunata definizione con cui Joseph Roach e Janelle Reinelt si trovano ad approcciare, nei primi anni Novanta, un loro volume

¹³ Cfr. il capitolo *The Efficacy of Cultural Performance*, ivi, pp. 29-53.

¹⁴ Ivi, pp. 29-33.

¹⁵ Cfr. Richard Schechner, *From Ritual to Theater and Back: The Structure/Process of the Efficacy-Entertainment Dyad*, «Educational Theater Journal», 26.4, 1974, pp. 455-481; ora in Id. *Performance Theory*, Routledge, London-New York 2003² (1988), pp. 112-170.

¹⁶ J. McKenzie, *Perform or Else: from Discipline to Performance*, cit., pp. 38-44.

antologico che mira, come molti altri in quel periodo, ad analizzare lo stato dell'arte¹⁷ – che, oltre a far riferimento alla consistenza conquistata dalla teoria della performance (dato rilevabile tanto dalle vicende accademiche che dalla coeva produzione editoriale), mira a definire i termini della conversione del concetto di efficacia: dalle barricate della contestazione, dalle stagioni dell'attivismo, dalle dinamiche partecipative, dalla carica eversiva della fondazione della corrente di studio, ai diversamente attivi – non per questo meno impegnati, lo vedremo – territori della teoria.

Sarà dato ampio spazio, in seguito, alla definizione delle due fasi e, soprattutto, al rapporto che si può instaurare fra di esse, anche nella prospettiva di rivedere le percezioni e le rappresentazioni che rispettivamente si danno dell'una e dell'altra stagione (degli studi e della scena). Per il momento, è utile soffermarsi sulle modalità con cui McKenzie procede a sviluppare l'individuazione di questi due momenti – e del loro preciso aggancio sul piano storico – nei termini di una più ampia analisi teorico-metodologica.

Quello che emerge dal ragionamento dello studioso – e che si richiama qui, nella veste di auspicio prospettico, allo scopo di inquadrare meglio gli obiettivi della presente ricerca – non è tanto l'articolazione temporale, pure presente, delle successive stagioni degli studi. L'analisi operata – pur definendo, nello specifico della storia dei performance studies, anche i necessari appuntamenti cronologici – privilegia, infatti, i contenuti, le motivazioni, le conseguenze dei gesti teorici che vanno a presiedere, nel loro complesso, i processi di messa in crisi, di ridefinizione e di riassetto del paradigma disciplinare. La prospettiva di McKenzie, che qui si intende richiamare, pone, in fondo, l'accento sulla qualità delle dinamiche che governano il paradigma disciplinare, convertendo così il tempo in prima battuta storico dei loro necessari agganci cronologici, in un tempo eminentemente teorico, all'interno di cui osservare i lineamenti degli sviluppi degli studi, anche con la possibilità di svincolarne le vicende dal procedere degli accadimenti, per lasciarne emergere, con maggiore chiarezza, il portato epistemologico.

¹⁷ Janelle G. Reinelt, Joseph R. Roach, *Critical Theory and Performance*, The University of Michigan Press, Ann Arbor 2007² (1992).

0.2 DALL'ANALISI SINCRONICA AI LIVELLI DIACRONICI.

ATTRAVERSO LE TRASFORMAZIONI DELL'OGGETTO DELLA TEATROLOGIA NOVECENTESCA

0.2.0 PREMessa. INTERAZIONI POSSIBILI FRA L'OGGETTO DI STUDIO E IL VERSANTE TEORICO-METODOLOGICO

L'analisi comparata delle diverse tradizioni teatrologiche occidentali si ipotizza permetta, dunque, di rilevare delle ricorrenze a livello diacronico, che individuano alcune fasi di revisione e riassetto della disciplina rinvenibili, all'incirca alle medesime altezze cronologiche, nelle differenti culture. Se messe in relazione rispetto alla produzione scientifica e al dibattito coevi e successivi, tali concordanze possono riversare indicazioni ulteriormente utili per l'analisi interna delle linee sviluppo della teatrologia italiana: come si vedrà, è possibile ipotizzare che anche le dinamiche attraverso cui si sviluppa il versante teorico-metodologico vadano a costituire un altro piano di condivisione per le diverse tradizioni di studio.

Nel presente capitolo e in quelli a venire, le produzioni degli studi teatrologici saranno osservate anche a livello interno, nel tentativo di individuarne – anche al di là delle specifiche manifestazioni sul piano diacronico, estraendone (solo teoricamente, *va da sé*) gli elementi caratterizzanti dai contesti presso cui hanno sede e operano – i tratti salienti sul fronte tematico e su quello teorico-metodologico.

A questo punto, si rende necessaria una ulteriore premessa di carattere metodologico: come si è accennato nell'introduzione, l'area propriamente dedicata all'analisi dei progressivi riassetti del paradigma disciplinare coincide con la terza e conclusiva parte di ogni capitolo; qui, dopo aver analizzato gli sviluppi degli studi prima dal punto di vista diacronico e poi da quello sincronico, si tenterà di andare a comprendere in una riflessione unitaria i dati rilevati ai due livelli di indagine. Tuttavia, è naturale che questi punti di incontro si possano manifestare anche nelle fasi precedenti dell'analisi; vale a dire che tanto il primo livello che il secondo si possono entrambi già leggere, pur nella loro specificità, nella prospettiva complessiva dello sviluppo del paradigma disciplinare. In particolare, il livello sincronico, che qui ci si appresta a introdurre, può andare a descrivere tali processi di trasformazione e consolidamento dal punto di vista dei progressivi riassetti che hanno coinvolto l'oggetto di studio della teatrologia novecentesca: non soltanto, come potrebbe sembrare, una panoramica dei movimenti di paradigma che privilegia il versante tematico degli studi, ma, come si vedrà, una prospettiva che, a partire da esso, illumina anche quello teorico-metodologico e, nondimeno – gli esiti di questo punto si incontreranno in chiusura di capitolo –, il procedere stesso delle vicende che hanno segnato gli sviluppi della teatrologia novecentesca.

La *theaterwissenschaft* nasce delimitando al proprio centro lo spettacolo, come campo di ricerca distinto dalle precedenti afferenze letterarie; in seguito, rilevando la limitatezza di tale impostazione, gli studiosi procedono a rivedere i termini del proprio oggetto di indagine, andando a identificarlo con il teatro in sé, in un processo in cui l'attenzione si sposta dall'oggetto artistico, all'esperienza che lo accoglie. Questo per quanto riguarda il versante eminentemente tematico, legato alla definizione (e alle progressive ridefinizioni) dell'oggetto di studio; ma tali processi – è bene osservarlo fin da ora – vanno a rappresentare conseguenze di grande consistenza anche sul versante teorico-metodologico. Per evocare tale sistema di interazione, si richiamerà qui un'ipotesi che verrà debitamente esposta successivamente, utile a descrivere le dinamiche che governano le trasformazioni del paradigma disciplinare e, in questo caso, evocata per lasciar emergere il rapporto profondo, di reciproca dipendenza, che lega l'operatività sul versante tematico (osservabile, ad esempio, nei mutamenti che coinvolgono l'oggetto di studio) e su quello teorico-metodologico. Come si vedrà in seguito, le diverse stagioni delle teatrologie occidentali sembrano essere

uniformemente segnate da processi di rinnovamento e riassetto che consistono nella preliminare inclusione di oggetti di studio prima emarginati o poco considerati, fenomeno che spesso invoca la sperimentazione e importazione di nuovi strumenti di analisi e che si conclude con l'assorbimento degli stessi tramite una integrazione all'interno dell'ampio apparato metodologico degli studi teatrali. Si potrebbe dire che il primo livello di analisi – quello focalizzato in questa parte, che si concentra sulla definizione e ridefinizione dell'oggetto di studio – faccia riferimento alle conseguenze o, meglio, alle manifestazioni, all'interno dei campi tematici, delle pressioni esercitate dai fenomeni occorsi al secondo livello (quello legato alla dimensione teorico-metodologica); ma, capovolgendo i termini, si potrebbe anche ipotizzare che siano i mutamenti in ambito tematico, legati all'oggetto di studio, a determinare, invece, trasformazioni sul versante teorico-metodologico. Le prospettive sono tutt'altro che incompatibili e, fuori da qualsiasi acrobazia retorica, diventano qui utili a dimostrare come la presente separazione offra all'analisi i termini di un'equazione in opera solo a livello teorico – dunque incapace, in uno schema così sintetico, di rendere conto della qualità degli intrecci e delle influenze reciproche fra le due polarità in gioco, funzione che si demanda alle fasi successive della ricerca.

0.2.1 IL PRIMO RIASETTO DI PARADIGMA: IL PASSAGGIO DAL TESTO ALLO SPETTACOLO

Una vicenda disciplinare recente e complessa come quella teatrologica si può tentare di avvicinare anche attraverso i mutamenti che hanno coinvolto e investito, definito, rifinito e ridefinito il suo oggetto di indagine.

In una fortunata quanto efficace spinta sintetica, Marco De Marinis, sul finire degli anni Ottanta, così riassume i movimenti che hanno contribuito a definire il quadro teorico-metodologico e pratico della disciplina, dal punto di vista del proprio oggetto:

«il passaggio dall'oggetto-testo drammatico all'oggetto-spettacolo è stato il gesto teorico istitutivo della *theaterwissenschaft* primonovecentesca. Oggi, l'avanzamento concettuale di una nuova teatrologia dovrebbe consistere nel passaggio effettivo dall'oggetto-spettacolo all'oggetto-teatro, vale a dire dallo spettacolo come prodotto al teatro come insieme complesso dei *processi* produttivi e ricettivi che lo spettacolo individua e che lo fondano, situandosi, per così dire, a monte e a valle di esso (beninteso, con la *cultura* a fare da contesto e presupposto più ampi: in termini di convenzioni e modelli creativi, da un lato, e di convenzioni e modelli ricettivi, dall'altro)».¹⁸

La citazione è tratta dalla prima introduzione di *Capire il teatro. Lineamenti di una nuova teatrologia*, manuale teorico-metodologico edito nel 1988 per i tipi di La casa Usher. Nella introduzione – che non va a sostituire, ma a precedere, aggiornare e integrare la precedente – alla nuova edizione proposta dai tipi di Bulzoni nel 2008, De Marinis torna sul tema, offrendo una prospettiva ulteriore:

«Ritengo che ormai esista un consenso molto vasto circa quello che si è affermato, negli ultimi trent'anni, come *l'oggetto* degli studi teatrali: non più il testo drammatico ma neppure soltanto lo spettacolo, bensì il teatro, il *fatto teatrale*, inteso non come semplice prodotto-risultato ma come il complesso dei processi produttivi e ricettivi che circondano, fondano e costituiscono lo spettacolo».¹⁹

¹⁸ M. De Marinis, *Capire il teatro. Lineamenti...*, cit., p. 26.

¹⁹ Ivi, p. 13.

È, dunque, possibile presumere che, nel corso dei vent'anni che separano le due edizioni di *Capire il teatro*, quella che era un insieme di condizioni di potenza e potenzialità – come segnato dal condizionale della prima introduzione – si sia consolidata come realtà epistemologica degli studi teatrali italiani, per quanto riguarda il loro oggetto. Vale a dire, si può ipotizzare, con De Marinis, che l'oggetto di indagine precipuo della teatrologia post-novecentesca si sia inquadrato nei termini dell'adozione di una prospettiva processuale, che coinvolge allo stesso tempo i processi legati tanto alla creazione che alla fruizione dell'«oggetto-teatro».

È possibile trovare risonanza di tale schema di sviluppo del paradigma disciplinare per quanto concerne l'oggetto di studio della teatrologia anche fuori dai confini italiani. Come segnala lo stesso De Marinis, il «gesto teorico istitutivo» si colloca alla nascita della *theaterwissenschaft*, nella sua culla berlinese approntata da Max Herrmann nei primi anni del Novecento – impresa pionieristica le cui intuizioni andranno, in seguito, a costituire parte del corpus teorico-metodologico della nuova teatrologia. Le sue istanze fondative – lo svincolamento dalle discipline letterarie, l'osservazione di un irriducibile rigore filologico, l'individuazione dello spettacolo come oggetto specifico degli studi teatrali –, difatti, si ritrovano anche nella declinazione statunitense della disciplina: in gran parte di filiazione diretta, tramite il lungo magistero di Alois Nagler a Yale, cui ebbe occasione di partecipare anche un giovanissimo Luigi Squarzina, che, una volta rientrato in Italia, divenne redattore di quel laboratorio del pensiero e della cultura teatrali che fu l'Enciclopedia dello Spettacolo.

Gli studi teatrali in Occidente, fino all'inizio del secolo scorso, erano inquadrati quasi ovunque nel contesto di quelli letterari. Il fatto teatrale, di conseguenza, veniva affrontato eminentemente attraverso l'analisi della sua componente testuale; di più, nei termini della letterarietà di questo elemento, che si trovava svincolato dai processi di rappresentazione e concretizzazione sulla scena.

Così Marco De Marinis, in un passaggio di *Visioni della scena* che, interrogandosi sulla recente riemersione della dimensione strettamente testuale dello spettacolo fra i centri di maggior interesse della teatrologia contemporanea – sul tema ci sarà modo di tornare più avanti –, si trova a ricostruire i termini dei tradizionali rapporti fra gli studi teatrali e quelli letterari: «[...] studiare la storia del teatro significava, o meglio si riduceva, in buona sostanza, a studiare *ciò che del teatro rimane*, di solito: e cioè, appunto, i testi».²⁰

La neonata teatrologia propone, di contro, di individuare come proprio oggetto e quindi come proprio specifico campo di indagine il fatto spettacolare nella sua interezza, svincolandosi, così, dalla tradizionale egemonia degli studi letterari, delle loro cornici epistemologiche e dei loro apparati metodologici. Si vedrà a breve come i termini di quel paradigma originario siano destinati al superamento, in coincidenza al processo di fondazione primonovecentesca e al suo compimento e sviluppo, nella seconda parte del secolo. Per il momento, è sufficiente notare come, all'interno di tale processo di revisione dell'oggetto di studio, la scena coeva abbia giocato un ruolo non secondario: il momento in cui i primi teatrologi, a inizio Novecento, tentano di dare vita alla nuova disciplina coincide non a caso con la nascita della regia moderna; vedremo poi come la seconda fase di messa a punto del nuovo oggetto di studio e l'assunzione delle sue implicazioni teorico-metodologiche, a metà del secolo, vadano a collimare quasi perfettamente con l'emersione di un insieme di fenomeni che hanno trasformato profondamente la cultura teatrale occidentale, cui si è dato il nome di Nuovo Teatro.

Per concludere, in proposito si richiama il passaggio successivo del racconto dello svincolamento della disciplina dalla sua matrice testocentrica tracciato da De Marinis, che annovera fra le «congiunture favorevoli» che hanno presieduto l'istituzione dello spettacolo come oggetto di studio della teatrologia occidentale: «primi fra tutti, gli incontri e gli scambi fecondi sviluppatisi fra certi

²⁰ M. De Marinis, *Visioni della scena*, cit., p. 96.

studiosi e alcuni dei gruppi e degli artisti più significativi emersi nel teatro nazionale e internazionale».²¹

In parte, è proprio la frequentazione intensa delle avanguardie della scena contemporanea a condurre gli esponenti della neonata disciplina, nel giro di pochi anni, a mettere in discussione la cornice epistemologica derivata dall'elezione dell'oggetto-spettacolo a campo di studio e a interrogarne i limiti teorici, provocando, come si vedrà fra poco, un ulteriore slittamento del paradigma disciplinare.

0.2.2 «QUEL CHE CONTA È LA RELAZIONE TEATRALE»

Nella seconda metà del Novecento, come si è accennato, è possibile osservare una ulteriore trasformazione del paradigma degli studi teatrologici, per quanto concerne il loro oggetto: il passaggio dallo studio dello spettacolo teatrale a una più ampia concezione dell'esperienza teatrale, come si è visto, nei termini «processi produttivi e ricettivi» che la costituiscono.

Il nuovo riassetto di paradigma è comunemente condiviso con formula di “relazione teatrale”, vale a dire che la nuova teatrologia si proporrebbe di studiare

«il fatto teatrale non più soltanto, o principalmente, come prodotto, oggetto, risultato, ma anche e soprattutto come processo o, meglio, come insieme di processi interconnessi: il che poi vuol dire renderne conto, certo, come fenomeno culturale e sociale ma anche, e soprattutto, come *fenomeno di significazione e di comunicazione*, e cioè come un fatto essenzialmente *relazionale*».²²

Come vedremo, la percezione del fatto teatrale in quanto «essenzialmente *relazionale*» è un mutamento di prospettiva intimamente legato alle modalità di lavoro della scena coeva; di più, all'interno della triangolazione fra teoria, pratica e storia, quello che è importante segnalare a questa altezza è che la definizione della relazione teatrale come oggetto di studio è un processo lungo, che affonda le radici, fra le altre cose, nell'articolata esperienza semiotica in cui le discipline dello spettacolo sono state coinvolte fin dagli anni Settanta. Se può sembrare ridondante evidenziare come l'apporto proveniente dalle interazioni con tale ambito disciplinare si concretizzi naturalmente nella prospettiva di analizzare i fatti (il teatro) dal punto di vista comunicativo e significativo, dunque contribuendo non poco al sostegno delle operazioni di svincolamento della nuova teatrologia dalla sua originaria matrice letteraria, è probabilmente meno scontato incardinare il più recente mutamento di paradigma – dall'oggetto-spettacolo all'oggetto-teatro – nelle diverse fasi che hanno segnato le relazioni fra teatro e semiotica e della storia della semiotica stessa. Senza ripercorrere nel dettaglio, in questa sede, la lunga e complessa vicenda di tali rapporti, con tutte le sue ricadute e implicazioni – ci sarà modo di esplorarne i termini nel capitolo dedicato –, sarà sufficiente ricordare che, affacciatisi all'orizzonte delle discipline dello spettacolo durante gli anni Settanta, la semiotica vive inizialmente una stagione fortunata di attenzione, che si concretizza soprattutto in sperimentazioni impegnate nell'individuazione della/e grammatica/che in opera nel fatto teatrale e nella conseguente messa a punto di modelli applicabili nell'ottica della sua decodifica. Nel giro di una decina d'anni, tuttavia, le modalità di tali interazioni dimostrano alcuni limiti di difficile superamento – ad esempio, l'impossibilità di definire una grammatica generale e un modello generalizzabile per il fatto teatrale – e si assiste a un primo momento di verifica e messa in crisi che coincide, in Italia, con quella che è conosciuta come “svolta pragmatica” della semiologia: alcuni studiosi, fra cui Umberto Eco – che, va ricordato, insegnava all'epoca presso il

²¹ Ivi, p. 97.

²² M. De Marinis, *Capire il teatro. Lineamenti...*, cit., p. 27.

neonato Dams di Bologna, fianco a fianco con i nuovi teatrologi –, sperimentano la possibilità di istituire una prospettiva semiotica di matrice interpretativa, capace di prendere in carico e rendere conto anche delle modalità e dei contesti in cui, non solo il “testo” viene prodotto, ma anche viene recepito, letto, interpretato. All'iniziale impianto strutturalista, che rivolgeva la propria attenzione eminentemente – non certo esclusivamente – all'analisi dell'oggetto di sé, liberato in sede teorica dai piani di interazione e dipendenza che potevano coinvolgerlo rispetto al contesto in cui aveva sede e attività, fa seguito un riassetto di paradigma che intende prendere in considerazione le attività interpretative e i loro contesti. Così Umberto Eco, nel definire la disciplina per l'Enciclopedia Einaudi negli anni Ottanta:

«Il segno non è (solo) ciò che sta per qualcos'altro: è anzitutto (ed eminentemente) ciò che sta per le sue possibili interpretazioni. È segno ciò che può essere interpretato».²³

Per approcciare le modalità con cui questa svolta del paradigma semiotico ha coinvolto le impostazioni teoriche degli studi teatrali – in particolare per quanto riguarda la definizione e la ridefinizione del loro oggetto – seguiremo l'analisi che ne offre Marco De Marinis, studioso che, oltre ad aver delineato tale proposta teorica, è tornato più volte sulla definizione della relazione teatrale come oggetto di studio, così come sulle ricadute di un simile inquadramento teorico tanto sulla prassi che sulle metodologie in opera all'interno della disciplina.

Il punto, dentro e fuori dagli orizzonti teatrologici, si può rinvenire nei termini di quella che è nota come la stagione post-strutturalista delle scienze umane e sociali: una volta che si è «chiarito in maniera definitiva che ogni testo è sempre incompleto, 'lacunoso', sia pure in diversa misura, e chiede al suo destinatario (lettore, spettatore di completarlo, attualizzandone le potenzialità significative e comunicative)»,²⁴ la semiotica prende atto delle nuove prospettive – proposte soprattutto dal campo della teoria della ricezione – e procede a predisporre uno slittamento di paradigma, nella direzione di una presa in carico anche della polarità ricevente del processo comunicativo; tale stimolo epistemologico, trasposto nei territori delle discipline teatrologiche, non solo si traduce in una presa di coscienza dell'originaria incompletezza del testo (dello spettacolo), ma provoca anche una più precisa assunzione rispetto all'analisi dell'oggetto-spettacolo:

«A ben guardare, lo spettacolo non possiede neppure un'esistenza realmente autonoma, da entità finita e conchiusa in se stessa: al contrario, esso acquista senso, diventa intellegibile, comincia addirittura ad esistere in quanto tale, cioè come fatto estetico e semiotico, solo in riferimento ai già ricordati momenti della sua produzione e della sua ricezione (anzi, delle sue ricezioni). Si potrebbe arrivare a dire che ciò che esiste realmente, almeno dal punto di vista semiotico, non è lo spettacolo, ma la *relazione teatrale*».²⁵

Ci sarà modo e tempo di vedere nel dettaglio le implicazioni e le ricadute di un simile spostamento di paradigma – operazione che, in particolare, vedremo andare a costituire l'orizzonte e il fondamento teorici entro cui si collocano le vicende che hanno segnato la teatrologia italiana post-novecentesca –, per il momento è sufficiente annotare i termini di tale mutamento, allo scopo di poterli valutare in relazione ai termini del precedente paradigma disciplinare degli studi, per quanto concerne il loro oggetto.

²³ Ora in Umberto Eco, *Segni, pesci e bottoni. Appunti su semiotica, filosofia e scienze umane*, in Id. *Sugli specchi e altri saggi. Il segno, l'illusione, la rappresentazione, l'immagine*, Bompiani, Milano 1985.

²⁴ M. De Marinis, *Capire il teatro. Lineamenti...*, cit., p. 48.

²⁵ M. De Marinis, *Capire il teatro: per una semiotica storica...*, cit., p. 120.

0.2.3 IL SECONDO MOMENTO DI UNA TRASFORMAZIONE UNITARIA: CONTESTI DEL MOVIMENTO DALL'OGGETTO-SPETTACOLO VERSO L'OGGETTO-TEATRO

La verifica dell'insufficienza epistemologica dell'oggetto-spettacolo, con il successivo passaggio all'oggetto-teatro, segna buona parte delle maggiori teatologie del secondo Novecento (e della loro particolare carica eversiva): quella statunitense, con la nascita dei Performance Studies – che si affacciano alla teoria teatrale nell'opera di Richard Schechner e altri a partire dalla seconda metà degli anni Sessanta –, quelle centro e nordeuropee, la teatologia francese e quella britannica. In tutti i casi, la lezione pionieristica di Herrmann – e, con lui, dei primi studiosi del teatro in quanto spettacolo, la cui opera, come si vedrà, si dissemina nei primi decenni del Novecento nelle varie geografie e culture –, ripresa nel secondo dopoguerra, sembra dimostrare dei limiti difficilmente conciliabili con le nuove esigenze della scena e degli studi. La nuova disciplina, pur svincolando il proprio oggetto dai limiti degli studi letterari e imponendone così lo specifico nei termini dello studio dello spettacolo, rimane per certi versi intrappolata in impasse teoriche di difficile risoluzione: la neonata storia del teatro dovrebbe impegnarsi, non solo nell'analisi, ma anche nella ricostruzione del proprio oggetto, costitutivamente assente rispetto alla permanenza dei reperti delle altre discipline storiche. Il nodo della giovane *theaterwissenschaft*, dunque, si focalizza sulle pratiche e dinamiche di ricostruzione dell'oggetto “perduto”, impresa, inutile dirlo, votata al fallimento se rigidamente orientata a propositi di esaustività e oggettività. Molti studiosi delle generazioni successive, dunque, si trovano a contestare, quando non addirittura a mettere in crisi, una impostazione che privilegia l'analisi del reperto (spesso anch'esso mancante) rispetto allo studio dello spettacolo dal vivo; la neonata *theaterwissenschaft* viene accusata, dal suo interno, di tentazioni tardo-positiviste, se non addirittura deterministe. Parallelamente, i suoi strumenti filologici, sempre posti alla verifica dei fatti, si rivelano nella maggior parte dei casi parziali e insoddisfacenti. Così Marco De Marinis, nell'introduzione al capitolo dedicato a *Storia e storiografia di Capire il teatro*:

«In effetti, ancora oggi gli studi teatrali risultano troppo spesso dominati da una sorta di incoscienza metodologica ovvero, se si vuole, da una metodologia incosciente, fondata su una concezione ingenuamente realistica del fatto teatrale (considerato alla stregua di un'entità materiale esistente in sé e per sé) e su di una specie di feticismo del documento (visto, e comunque utilizzato, come un 'dato' naturale, neutro, obiettivo). E se qui è facile denunciare un retaggio tardopositivistico, ugualmente agevole è riconoscere l'eredità dell'altra matrice filosofica della storiografia dello spettacolo, quella idealistica, nelle persistenti tentazioni verso categorizzazioni aprioristiche e astratte. A tale proposito è forse il caso di ricordare che tanto la storiografia positivista quanto quella neo-idealistica – pur antitetiche, ovviamente, su molti altri punti – hanno sempre concordato su di una concezione evolutivo-deterministica della storia del teatro».²⁶

Si tornerà a tempo debito sulla questione della percezione, nel secondo Novecento, dei limiti dell'eredità delle prime teatologie occidentali, seguendo il discorso di De Marinis fino all'individuazione dei rischi impliciti in tali cornici epistemologiche, dunque alle ragioni che hanno spinto gli studiosi alla necessità di superarle, così come alle modalità con cui si è provato a risolverne l'inadeguatezza. L'ipotesi rivoluzionaria che accompagna l'ulteriore slittamento di paradigma per quanto riguarda l'oggetto degli studi teatrali – dallo spettacolo al teatro in sé – si concretizza, nella maggior parte dei casi e in particolare in quello italiano, nell'integrazione fra l'originario rigore storico-filologico e una frequentazione intensa delle pratiche dello spettacolo dal

²⁶ M. De Marinis, *Capire il teatro*, cit., p. 74.

vivo coevo, capaci molte volte, come si vedrà, di andare a colmare l'originaria lacuna documentaria – o, quantomeno, percepita come tale – della teatrologia ancora in formazione.

Quello che è sedimentato della lezione di Herrmann, a quanto pare sul crinale degli studi teatrali di metà Novecento, è più che altro il carattere storico-filologico, su cui lo studioso tedesco aveva in effetti basato la cornice epistemologica della neonata disciplina; tuttavia, sembra che le nuove generazioni di studiosi, più che provocare la radicalità di un riassetto di paradigma vero e proprio, abbiano tentato di portare a maturazione e compimento le intuizioni della teatrologia primonovecentesca – indizi, in questo senso, possono essere i copiosi riferimenti a una tradizione di studi esistente che costellano le meta-riflessioni e le narrazioni di quella prima generazione degli studi.

Il punto, prova a ipotizzare Erika Fischer-Lichte – trovandosi ad analizzare il fenomeno fondativo e le sue conseguenze – è che, realizzando il progetto dell'istituzione della nuova disciplina, Herrmann non avesse potuto o voluto del tutto fare i conti con le conseguenze di quel “gesto teorico istitutivo”:

«Herrmann's definition of “performance” circumvents the concept of work of art. The performance is regarded as art not because it enjoys the status of an artwork but because it takes place as an event. Herrmann's conception of a performance presupposed a unique, unrepeatable constellation which can only be determined and controlled to a limited degree. The created event remains unique as is inevitable when actors and spectators are confronted with each other in their various tempers, moods, desires, expectations, and intellects.

[...] On the whole, his concept of performance is particularly interesting for our discussion of aesthetic processes because his theory abandons the notion of artwork for that of an event, even though he does not explicitly engage with the possible effects of such a move».²⁷

L'ipotesi di una lunga durata della svolta performativa che ha condotto alla nascita della teatrologia – con un primo passaggio nelle imprese pionieristiche di inizio Novecento e una maturazione successiva, a metà del secolo – trova riscontro nel ragionamento della studiosa tedesca, che ipotizza l'esistenza di un doppio «performative turn» capace di mettere in relazione le intuizioni dei teatrologi primonovecenteschi con quello che si può considerare il loro effettivo momento applicativo, nelle successive generazioni degli studi, fra gli anni Sessanta e Settanta. Su questo frangente è nuovamente doveroso rilevare una particolare congiuntura che riunisce quasi ovunque, intorno al neonato laboratorio teatrologico, le spinte delle avanguardie del Nuovo Teatro e quelle, altrettanto dirimpenti, delle rinnovate scienze umane e sociali.

La scena di ricerca di quegli anni, infatti, sembra conoscere una nuova stagione, andando a considerare il teatro non più o non solo nei termini del suo prodotto (lo spettacolo), ma in relazione ai processi creativi e fruitivi che lo presiedono. Qui, si colloca quella che molti studiosi – anche direttamente coinvolti nei fatti – hanno voluto leggere e considerare nei termini di «una rivoluzione

²⁷ «La definizione che Herrmann dà di “performance” aggira il concetto di opera d'arte. La performance è considerata come arte non perché ne condivida lo statuto di oggetto artistico, ma in quanto ha luogo come evento. La concezione di performance di Herrmann presuppone una costellazione unica, irripetibile che può essere determinata e controllata solo fino a un certo punto. L'evento creato rimane unico come è inevitabile che sia quando attori e spettatori si confrontano nelle loro varie temperature, modi, desideri, aspettative, e intelligenze.

[...] Complessivamente, il suo concetto di performance è particolarmente interessante per la nostra discussione sui processi estetici perché la sua teoria abbandona la nozione di oggetto d'arte per quella di evento, anche se egli non si confrontò esplicitamente con i possibili effetti di una simile mossa».

Erika Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 2004; trad. en. *The Transformative Power of Performance: a New Aesthetics*, Routledge, London-New York 2008, pp. 35-36.

sociologica prima che estetica»,²⁸ un fenomeno che vede convertirsi la possibilità dell'esperienza teatrale non come un fine da perseguire, ma in quanto mezzo per intervenire su altri contesti:

«Animato da uno slancio utopico – a dire il vero – non sempre lucido, e non privo talvolta di ambiguità, il Nuovo Teatro ha giocato, allora, in cambio, le carte della ricerca collettiva, della partecipazione, dell'autopedagogia, della riappropriazione di massa e, dal basso, della creatività».²⁹

Così Marco De Marinis in *Al limite del teatro*, un volume “a caldo” sulle esperienze della scena – ma sarebbe meglio dire, fuori dalla scena – degli anni Sessanta e Settanta: lo studioso identifica un processo di progressiva “dilatazione” del fatto teatrale, nel contesto di una «crisi della forma 'teatro'» che si manifestava come una ampia messa in discussione del «teatro stesso *come tale*, in quanto 'prodotto spettacolare'»³⁰ e si concretizzava nei termini di una serie di esperienze specifiche e diversificate che si possono leggere nel contesto di una vera e propria fuoriuscita (teorica ed effettiva) dal concetto di teatro fino ad allora conosciuto. In tale contesto, alcuni hanno voluto rinvenire sistemi di conseguenze di ampio respiro: la nascita del Nuovo Teatro e, in particolare, l'esperienza del teatro di gruppo ha rappresentato, secondo Ferdinando Taviani, una vera e propria «rottura dell'unità del teatro», «una spaccatura prima pratica e poi teorica»³¹ in cui tali esperienze, non riconoscendosi nel teatro ufficiale, sono considerate nei termini della creazione di un vero e proprio sistema parallelo, indipendente, che vive secondo regole e propositi propri. In seguito ci sarà modo di valutare le eventuali conseguenze di questa «spaccatura» sulla produzione teatologica coeva, così come di rilevare le successive trasformazioni, nella scena e nella disciplina, in coincidenza all'attivazione di processi che a tutti gli effetti si possono considerare di rimarginazione di tale frattura. Per il momento, è doveroso notare che il teatro inteso nei termini del suo “valore d'uso” è alla base di fenomeni fondanti per il secondo Novecento, come quello del decentramento e dei teatri della diversità, ma anche, più in generale, sul fronte della “fioritura” – il termine fortunato per descrivere le modalità di sviluppo di questa stagione della scena e degli studi è di Mirella Schino³² – della cultura di gruppo, dato che ritroveremo come determinante anche per le modalità in cui si sviluppa il paradigma della teatrologia italiana.

L'attenzione verso la dimensione processuale del fatto teatrale – con il conseguente ridimensionamento di interesse verso il prodotto finito – trova corrispettivo anche in altri campi artistici, come quello delle arti visive – in cui alla metà del Novecento, si assiste a una svolta che, sotto il nome di “concettuale” arriva, attraverso le esperienze di Fluxus e della body art, fino all'arte relazionale e alla conversione etnografica di fine secolo – e quello della letteratura d'avanguardia. In teatro, tale fenomeno si manifesta ad esempio con la proliferazione della forma laboratorio, spesso anche svincolata da una resa consuntiva e conclusiva, addirittura molte volte senza la possibilità di un'apertura al pubblico. Qui si incontra una prima criticità del nuovo riassetto di paradigma, nei termini di un possibile sbilanciamento – della scena e degli studi – sul versante dei processi creativi e una conseguente emarginazione di quello legato ai processi ricettivi:

«La 'cultura di gruppo' – segnala Marco De Marinis in una recente riflessione sul fenomeno –, invenzione e punto di forza di questo movimento [*il movimento del teatro*]

²⁸ Ferdinando Taviani, “Terzo teatro”: vietato ai minori, «Scena», II, 1, febbraio 1977, pp. 12-18; ora in Id. *Contro il mal occhio. Polemiche teatrali 1977-1997*, Textus, L'Aquila 1997, pp. 35-47 (p. 37).

²⁹ Marco De Marinis, *Al limite del teatro. Utopie, progetti e aporie nella ricerca teatrale degli anni Sessanta e Settanta*, La casa Usher, Firenze 1983, p. 12.

³⁰ M. De Marinis, *Verso un teatro necessario: dall'avanguardia al teatro di base* (inedito, 1977), ivi, p. 100.

³¹ Ferdinando Taviani, *Inverno italiano* (1984), in Id. *Contro il mal occhio*, cit., pp. 90-104.

³² Mirella Schino, *Il crocevia del ponte d'Era. Storie e voci di una generazione teatrale 1974-1995*, Bulzoni, Roma 1996, p. 79.

di gruppo e dei gruppi di base], divenne molto presto anche la sua principale ragione di debolezza. L'aver spostato troppo l'attenzione dal prodotto ai processi, e all'operatività culturale, lasciò quasi tutti i gruppi disarmati, incapaci di competere, quando la riunificazione riportò in primo piano le opere». ³³

In questo modo, l'istituzione della relazione teatrale a oggetto di studio della teatrologia, rischiava di configurarsi come una conquista parziale. Sarà nelle stagioni più recenti degli studi, fra gli anni Novanta e i Duemila – come vedremo proprio nel contesto che nel passaggio appena citato De Marinis evoca nei termini di una “riunificazione” – che la disciplina tenterà di portare a maturazione le implicazioni teorico-metodologiche di tale riassetto di paradigma, con una serie di sperimentazioni che si possono leggere nei termini di un tentativo complessivo di riassorbire il versante ricettivo (dunque anche estetico) all'interno degli orizzonti di indagine.

³³ Marco De Marinis, *Prefazione. Appunti per una storia dei movimenti teatrali contemporanei*, in Pierfrancesco Giannangeli, *Invisibili realtà. Memorie di Re Nudo e Incontri per un nuovo teatro 1987-2009*, Titivillus, Corazzano 2010, pp. 15-16.

0.3 DINAMICHE DI SLITTAMENTO DEL PARADIGMA DISCIPLINARE.
ATTRAVERSO DIVERSE TEMPORALITÀ, FRA DIMENSIONE SINCRONICA E DIACRONICA, PER
TRACCIARE LINEE DI CONTINUITÀ E FRONTI DI ROTTURA NELLA TEATROLOGIA
NOVECENTESCA

0.3.0 MOVIMENTI DEL PARADIGMA DISCIPLINARE, IN UN'OTTICA STORICA

Osservando le vicende che hanno segnato gli sviluppi delle diverse teatrologie occidentali è possibile ipotizzare, prima di tutto a livello empirico, intuitivo, alcune dinamiche fondanti il movimento del paradigma disciplinare lungo il corso del Novecento:

- 1) la teatrologia si manifesta con l'individuazione di oggetti di studio prima esclusi o quantomeno emarginati dalla ricerca storica, ad esempio nell'originario passaggio dallo studio del testo a quello dello spettacolo. È possibile considerare questo atteggiamento inclusivo anche nei termini, immediatamente successivi, di un ampliamento del campo disciplinare, con l'allargamento progressivo dei suoi confini, nonché della necessità e della richiesta di collaborazione rispetto ad altre discipline. Processi di questo tipo si osservano nei momenti fondativi della disciplina nella prima parte del Novecento (dalla Germania, agli Stati Uniti, fino all'Italia);
- 2) all'introduzione di nuovi oggetti di studio, fa seguito l'attivazione di una serie di rapporti extra-disciplinari spesso inediti o almeno rinnovati. Accade qualcosa di simile con la dimensione storico-filologica della prima teatrologia, così come con i contributi delle scienze umane e sociali a metà Novecento (antropologia, semiologia, sociologia), sia nella loro fase strutturalista che post-strutturalista. In questo contesto, si assiste spesso alla frequentazione massiccia di territori altri, alla sperimentazione di strumentazioni e metodologie extra-teatrologiche, quando non addirittura alla loro importazione all'interno dei confini della disciplina;
- 3) l'applicazione di apparati metodologici altri ai nuovi oggetti di studio dà vita a sperimentazioni e applicazioni che, a fine Novecento, se da un lato vanno a indebolire la vocazione epistemologica (a volte anche con tentazioni che non è eccessivo, in qualche caso, definire globalizzanti) delle discipline con cui la teatrologia entra in contatto, dall'altro diventano premesse per la formazione di originali ibridi teorico-metodologici, in cui si può ipotizzare che siano gli stessi oggetti di studio a organizzare i termini della presenza e del contributo delle diverse discipline, permettendone anche inedite forme di compresenza e collaborazione.

Questi tre passaggi intendono schematizzare, sommariamente, i movimenti e le tendenze che è possibile distillare dai diversi momenti di trasformazione delle teatrologie occidentali lungo le loro vicende novecentesche. Come vedremo in seguito, tali dinamiche non si manifestano soltanto nella storia di lunga durata degli studi teatrali, ma possono andare a costituire uno schema di riferimento applicabile anche a situazioni più ristrette: se è possibile descrivere – naturalmente, accettandone la parzialità – l'intera storia della teatrologia secondo uno schema che vede, a un primo momento di ampliamento del campo di indagine, seguire una fase di sperimentazione metodologica in relazione ad altri ambiti disciplinari e la successiva integrazione degli strumenti individuati in una più ampia

cornice teorico-metodologica, una dinamica simile si può rinvenire anche nell'analisi di casi più specifici, tanto per quanto riguarda scansioni cronologiche più ridotte – nel corso della trattazione si applicherà questa prospettiva a diversi appuntamenti della storia della teatrologia, dalla sua rifondazione al successivo consolidamento degli studi – che, riducendo ancora il campo di applicazione, osservando singole esperienze e tendenze operanti all'interno della disciplina.

0.3.1 FRA IL VERSANTE TEORICO-METODOLOGICO E QUELLO STORICO: LA «LINEA BALISTICA» DELL'ANTROPOLOGIA TEATRALE

Prima di tentare più precisamente l'individuazione di quelle che si ipotizzano essere le dinamiche che, nel loro complesso, tracciano i movimenti e le trasformazioni di paradigma della teatrologia novecentesca in Occidente, è opportuno andare a verificare la validità di una simile proposta, confrontandola con la prospettiva di uno studioso che è tornato spesso sulla riflessione epistemologica, teorica e metodologica in ambito teatrologico. L'analisi di Marco De Marinis è particolarmente prossima al campo di indagine di questa tesi, essendo formulata in relazione alle dinamiche che hanno presieduto gli sviluppi dell'antropologia teatrale, teoria messa a punto da Eugenio Barba lungo la seconda metà del Novecento, ma i cui esiti più maturi – anche in termini di ricadute e rielaborazioni in contesto teatrologico – si affacciano agli orizzonti degli studi fra gli anni Ottanta e Novanta.

In *Il teatro dell'altro*,³⁴ lo studioso dedica un capitolo consistente all'analisi dell'antropologia teatrale, anche dal punto di vista delle trasformazioni che vi sono occorse negli anni; in particolare, ci è utile ricordare sinteticamente – su questi punti ci sarà modo di tornare più avanti – i mutamenti occorsi all'interno di tale teoria, che, sulla scorta dello studioso, si possono così riassumere: «progressiva de-orientalizzazione [...]; progressivo ammorbidimento del suo originario scientismo positivo; [...] progressivo accentuarsi della sua dimensione verticale, storica».³⁵ Per presentare con completezza le modalità di trasformazione che coinvolgono il primo e il terzo punto, De Marinis richiama un intervento di Ferdinando Taviani, comparso su «Teatro e Storia» nel 1990, con il titolo *Lettera su una scienza dei teatri*,³⁶ che si propone il fine di analizzare le condizioni della teatrologia nei termini di una “scienza”, da un lato, criticando sistematicamente le tentazioni scientiste e gli eventuali relativi abusi epistemologici in questo senso, dall'altro, recuperando il significato latino del termine, che, con “scientia” intendeva riferirsi a quel complesso delle arti che possedevano, oltre le conoscenze tecnico-pratiche, anche «un sapere che può essere estratto dalle singole conoscenze pratiche ed espresso e trasmesso con un certo grado di generalità».³⁷ Quella cui Taviani dà forma nel suo intervento è una teatrologia che si propone come scienza in quanto dimostra

«la capacità di reperire, attraverso i casi particolari, dei punti di vista che possono essere estesi ad altri casi e ad altri campi. Non dunque, come nell'orizzonte delle scienze esplicative della natura, ricerca delle *leggi*, delle condizioni necessarie e sufficienti, ma semmai dei condizionamenti ripetuti, delle ricorrenze, di quei modi d'operare abbastanza frequenti da dir qualcosa anche al di là dei propri contesti originari».³⁸

Lo studioso individua una «scienza dei teatri» come «uno studio dei paragoni fra comportamenti teatrali», andando a sostituire il principio della «persistenza» con quello della «ri-correnza» e

³⁴ Marco De Marinis, *Il teatro dell'altro. Interculturalismo e transculturalismo nella scena contemporanea*, La casa Usher, Firenze 2011. Si veda, in particolare, il capitolo *Antropologia teatrale: un riesame*, pp. 33-97.

³⁵ Ivi, p. 49.

³⁶ F. Taviani, *Lettera su una scienza dei teatri*, cit., pp. 171-197.

³⁷ Ivi, p. 180.

³⁸ Ibidem.

sperimentandone la modalità operativa su due «banchi di prova»: quello dell'elaborazione del concetto di pre-espressivo nel campo dell'antropologia teatrale e le ricerche di Ejzenštejn sul montaggio.³⁹

In questo contesto, Taviani «scandisce quella che chiama “linea balistica” dell'antropologia teatrale negli anni Ottanta».⁴⁰

Emergono così tre fasi di sviluppo della teoria:

- 1) quella della nascita della «nozione di pre-espressivo»;
- 2) quella in cui esso «diventa un campo di indagine» e viene articolato in diversi principi di funzionamento;
- 3) quella in cui «lo studio del campo costituito dal livello pre-espressivo dell'attore dà forma a un metodo di indagine che può essere applicato anche allo studio di quei teatri su cui non può condursi una ricerca empirica e che sono oggetto della storia».⁴¹

In questa ultima fase, che verrà analizzata compiutamente nel capitolo dedicato, il concetto di pre-espressività viene in parte svincolato dall'oggetto – il lavoro dell'attore – da cui si era originato come nozione e presso cui si era sviluppato in quanto campo di indagine, acquisendo la possibilità di essere applicato anche ad altri oggetti di studio. Questa progressiva “astrazione” ha dato già prove di grande rilevanza, tanto in termini di applicabilità storiografica – basterà citare il lavoro dello stesso Taviani sulla *Commedia dell'Arte*, che intreccia una rigorosissima indagine critico-filologica sulle fonti con elementi tratti dalla teoria sull'attore formulata dall'antropologia teatrale e che sarà adeguatamente trattato nel capitolo dedicato ai rapporti fra pratica e storia – che di trasversalità tematica. De Marinis, a conclusione del suo ragionamento, rimanda infatti, assieme ad altri casi esemplari, al tentativo concretizzato da Franco Ruffini nell'applicazione del principio del pre-espressivo al campo tematico del dramma;⁴² lo studioso stesso, in un colloquio concesso all'autrice, segnala la rilevanza di questa trasformazione, leggendola nei termini di un “frintendimento” originario che, una volta sciolto, ha permesso agli studi di sperimentare le conseguenze della proposta teorica dell'antropologia teatrale in altri campi di indagine:

«[...] È incorso, si è consumato un errore, un travisamento a mio avviso funesto. Molti di noi hanno guardato l'antropologia teatrale come se fosse un oggetto da studiare in sé. Prendiamo per esempio l'ISTA. Nelle varie sessioni, tutte diverse tra di loro, c'erano delle costanti inderogabili: la presenza di maestri orientali; una parte pratica, di training, di lavoro sul corpo; un lavoro condotto da Eugenio Barba che grossomodo si può dire riguardasse la costruzione di una partitura teatrale. Queste tre componenti, in modi e forme diversi, ci sono sempre state. Al centro c'era l'antropologia teatrale e intorno c'erano: Oriente, training e spettacolo. [*disegna lo schema su un foglio*] Esistevano dunque due prospettive possibili: la prima era quella di studiare l'antropologia teatrale, intesa come una scienza, alla luce di quello che ci potevano portare l'Oriente, il lavoro di training, il lavoro continuativo sul corpo-mente dell'attore o la composizione di uno spettacolo; la prospettiva corretta era esattamente il contrario: ossia guardare l'Oriente, il training, la composizione dello spettacolo alla luce dell'antropologia teatrale.

³⁹ Ivi, p. 173.

⁴⁰ M. De Marinis, *Il teatro dell'altro*, cit., p. 51.

⁴¹ F. Taviani, *Lettera su una scienza dei teatri*, cit., pp. 181-182.

⁴² Franco Ruffini, *L'attore e il dramma. Saggio teorico di antropologia teatrale*, «Teatro e Storia», III, 5, ottobre 1988, pp. 177-249. De Marinis, in merito, ipotizza l'esistenza di un vero e proprio «filo rosso» nell'opera dello studioso, ragionamento per il quale si rimanda a: M. De Marinis, *Il teatro dell'altro*, cit., pp. 69-70 (si veda in particolare la nota 49).

[...] A parità di obiettivi – prendere questo bicchiere e bere [*beve un bicchiere d'acqua*] –, l'azione compiuta in scena costa più energia che non la stessa compiuta nella vita quotidiana – questo ha scoperto l'antropologia teatrale. [...] Il lavoro in scena costa più energia – l'equilibrio di lusso, il surplus energetico –, non perché lo si scelga, ma perché l'azione non deve essere soltanto compiuta, deve anche venire guardata. [...] Ovviamente, una volta posto in questa luce, ogni fenomeno teatrale – gli attori orientali, l'addestramento del corpo, la composizione dello spettacolo – si può osservare per vedere come viene utilizzato il surplus di energia, in maniera tale – per dirla con le parole dell'antropologia teatrale – che questa incoerenza sia però coerente, organica. [...] Anche i più, non solo fedeli, ma anche competenti – e io mi ci metto, sono stato uno dei fondatori dell'Ista, ho avuto una collaborazione continuativa, profonda con Eugenio Barba – hanno pensato che l'antropologia teatrale fosse una scienza. I saggi che ho scritto sull'antropologia teatrale intesa come scienza fanno parte di questa “ubriacatura” iniziale, che ha impedito di rimettere le cose al loro posto: non dovevo studiare l'antropologia teatrale; mi volevo, ad esempio, occupare di Stanislavskij – finalmente lo avrei potuto guardare in questa luce e capire molte cose in più. [...] E lo stesso vale per Artaud, per Craig, per Grotowski». ⁴³

La lunga citazione dalle parole di Franco Ruffini permette di tornare, confermando e arricchendolo di una ulteriore testimonianza, allo schema con cui Marco De Marinis, sulla scorta delle analisi di Ferdinando Taviani, descrive gli sviluppi dell'antropologia teatrale. Nelle parole dello studioso, si rinviene la qualità del passaggio della teoria da *campo di indagine*, da studiare in sé e per sé, a *metodo*, applicabile ad altri oggetti – in questo caso, alle ricerche su alcuni Maestri del Novecento teatrale.

La trasformazione del concetto di “pre-espressivo” da *nozione* a *campo di indagine*, a, infine, *metodo*, sembra poter sostenere sul versante teorico-metodologico lo schema di movimento del paradigma disciplinare individuato in apertura invece a partire da dati eminentemente storico-contestuali: l'introduzione di un oggetto di studio inedito (come la nozione di pre-espressivo per il lavoro dell'attore) richiama la necessità dell'istituzione di un nuovo campo di indagine (quello dell'antropologia teatrale) e contestualmente procede ad affinare strumenti di analisi adeguati, spesso attingendo a tradizioni di studio altre rispetto a quella teatrologica; le spinte epistemologiche di questa fase, in cui le teorie extra-teatrologiche si impongono come riferimenti “forti” – a volte rischiando di influenzare più o meno esplicitamente, non solo il campo di studio della teatrologia, ma anche in parte l'impostazione stessa della sua cornice epistemologica –, vengono poi assorbite tramite la sperimentazione e l'applicazione di quei concetti e strumenti, ponendo le basi per una loro integrazione “morbida” all'interno dell'apparato teorico-metodologico della disciplina.

Uscendo dallo specifico dell'esempio dell'antropologia teatrale – ma non perdendone di vista, tuttavia, la rilevanza ai fini della presente indagine –, si vedrà come sia possibile utilizzare una simile prospettiva come una “cerniera” fra il versante dominato dall'analisi sincronica (quello dedicato all'analisi “interna” della teatrologia, dei suoi elementi e delle loro specifiche relazioni) e quello che prende in considerazione le situazioni diacroniche (legato invece alle interazioni possibili fra tali elementi e i diversi contesti presso cui operano). Entrambe le direzioni in cui è attivo questo processo di messa in relazione verranno utilizzate, non solo per contestualizzare meglio elementi tratti dall'uno o dall'altro versante, ma la reciprocità della relazione permetterà anche di spostarne – si auspica fruttuosamente – gli assunti secondo una prospettiva unitaria, che fa di questa duplicità il proprio punto di forza.

L'emblematicità e la rilevanza delle vicende che hanno segnato gli sviluppi dell'antropologia teatrale vanno annotate come riferimento per un duplice motivo: sono, da un lato, da tenere in

⁴³ Da una conversazione con Franco Ruffini concessa all'autrice (Roma, 10 novembre 2011).

considerazione, come si è accennato in apertura, per la loro collocazione all'interno della scansione temporale che presiede l'oggetto di studio della tesi (la teatrologia italiana post-novecentesca); dall'altro, come si vedrà a breve, dinamiche molto prossime, quando non simili o addirittura coincidenti, si possono osservare in altre tendenze teorico-metodologiche attive nella disciplina, tanto nello specifico del caso italiano che sugli scenari di ricerca internazionali.

Del resto, un tentativo di questo tipo era già in opera nella *Lettera su una scienza dei teatri* di Ferdinando Taviani, laddove le fasi della «linea balistica» tracciata dall'antropologia teatrale vengono osservate anche nelle ricerche di Ejzenštejn sul montaggio. Gli esiti di questo lavoro vengono così riassunti da Taviani:

- 1) «la gravidanza teorica del montaggio balza fuori con vividezza dalla visione comparata e dettagliata di diversi procedimenti artistici e tecnici»;
- 2) il montaggio diventa poi «un campo di ricerca in cui vengono individuati principi ricorrenti»;
- 3) «il campo si trasforma in metodo di indagine che permette un modo appropriato di dividere e suddividere i fenomeni trattati e di collegare zone distanti del sapere e delle arti». ⁴⁴

La prospettiva di Ferdinando Taviani, il lavoro di Franco Ruffini, assieme alla recente analisi che ne offre Marco De Marinis autorizzano dunque a un tentativo di estensione – si vedrà se fruttuoso o meno – della modalità di sviluppo, appena introdotta, dell'antropologia teatrale ad altri campi, oggetti e metodi di studio.

0.3.2 ALTRI ESEMPI DI TRASFORMAZIONE DEL PARADIGMA DISCIPLINARE, FRA LUNGA DURATA E MICROSTORIA

Annotando le riflessioni preziose degli studiosi italiani citate nel paragrafo precedente, prima di procedere alla presentazione di altri casi esemplari delle dinamiche che sembrano governare il paradigma della teatrologia novecentesca, è opportuno richiamare lo schema tripartito attraverso cui si è tentato di riassumerle nei paragrafi precedenti:

- introduzione di nuovi oggetti di studio e allargamento del campo di indagine;
- sperimentazione di strumenti e metodologie – spesso attinte da altri ambiti disciplinari – adeguati a studiare i nuovi oggetti;
- assorbimento e integrazione degli stessi all'interno di una cornice epistemologica di più ampio respiro.

Come si è detto, è possibile osservare il funzionamento di tale dinamica al livello di una medio-lunga durata della teatrologia occidentale, nelle vicende che ne hanno segnato gli sviluppi nel corso del ventesimo secolo. Ma si è anche appena dimostrato che la sequenza descritta dallo schema approntato per riassumere i successivi slittamenti del paradigma teatrologico novecentesco sia in una certa misura riscontrabile anche a livello microstorico: i mutamenti occorsi nel campo dell'antropologia teatrale, così come sono stati individuati nel paragrafo precedente – sulla scorta delle analisi di Marco De Marinis, di Ferdinando Taviani e di Franco Ruffini –, mostrano ricorrenze non secondarie rispetto allo schema legato alla storia novecentesca degli studi, seppure all'interno degli orizzonti di una scansione cronologica più limitata (gli anni Ottanta e Novanta) e nel contesto di una tendenza di studio specifica (l'antropologia teatrale), in un incontro che potrebbe veder

⁴⁴ F. Taviani, *Lettera su una scienza dei teatri*, cit., p. 184.

abbinate le modalità di riassetto del paradigma disciplinare lungo il Novecento alle fasi di sviluppo di tale teoria:

- l'iniziale definizione del concetto di pre-espressività presenta modalità che si potrebbero collocare al fianco degli elementi che definiscono la prima fase della storia della teatrologia novecentesca, vale a dire nei processi, come abbiamo visto in parte sovversivi rispetto al paradigma dominante fino a quel punto, che fanno capo all'inclusione di nuovi oggetti di studio;
- l'approfondimento e l'articolazione della nozione fino alla definizione di un vero e proprio campo di indagine, quello dell'antropologia teatrale, è un processo che mostra diverse ricorrenze morfologiche rispetto a quella che è stata individuata come seconda fase di riassetto del paradigma disciplinare nel ventesimo secolo, con la richiesta della messa a punto di strumenti e metodologie adeguati ai nuovi oggetti, il conseguente ricorso a stimoli extra-disciplinari e, in certi casi, l'istituzione di specifiche tendenze di studio;
- la trasformazione del campo di studio dell'antropologia teatrale in metodo di indagine – con lo svincolamento delle conquiste teorico-metodologiche rispetto al contesto di provenienza e la sperimentazione della loro applicabilità ad altri oggetti – si può osservare vicino al processo che abbiamo definito nei termini di un indebolimento della vocazione globalizzante di alcune teorie “forti”, nel corso del secondo Novecento, e della loro successiva integrazione all'interno della cornice epistemologica della teatrologia, in relazione anche ai processi di consolidamento interno della disciplina.

Questa prima coincidenza potrebbe autorizzare ad ipotizzare che le dinamiche che governano il paradigma disciplinare della teatrologia novecentesca possano funzionare secondo modalità simili tanto nella prospettiva di lunga durata che a livello microstorico, nello specifico della scansione cronologica presa in esame dalla tesi, quella degli ultimi anni del Novecento e i primi Duemila –, tenendo sempre conto del doppio versante coinvolto in tale prospettiva, quello del livello diacronico e del livello sincronico.

Per verificare che non si tratti soltanto di un episodio di coincidenza, legato alle specifiche declinazioni dell'uno e dell'altro piano prese in esame finora, si procederà, in questa sede, a una disamina preliminare delle modalità di funzionamento – e quindi della possibile validità – di questa ipotesi all'interno di altre aree e tendenze di studio, individuate fra quelle più attive all'interno della delimitazione cronologica che questa ricerca prende in esame. Con l'emblematico esempio dell'antropologia teatrale, si è già detto su quanto concerne il livello microstorico, legato alle vicende occorse nella teatrologia post-novecentesca; si può integrare qui, per dimostrare l'applicabilità trasversale dello schema, con la vicenda dell'iconografia, che vive, in Italia, una stagione di particolare attenzione all'incirca negli stessi anni: la dimensione visuale del fatto teatrale – emersa come fonte per gli studi teatrologici già all'epoca della loro fondazione – si manifesta compiutamente nei termini di un oggetto di studio specifico lungo gli anni Ottanta, portando alla sperimentazione di prospettive teorico-metodologiche inedite (quella di provenienza warburghiana in primis); tali cornici epistemologiche dominano il campo di studio fino a farne, a volte, un oggetto a sé stante – fenomeno testimoniato, ad esempio, dal vivace dibattito sulla “teatralità”, vale a dire sulla pertinenza teatrale, delle immagini che l'iconografia prende in esame –, provocando, in qualche caso, la costituzione di versanti teorici differenti, quando non addirittura opposti. Tale dinamica oppositiva viene meno nel corso degli anni, in coincidenza ad un “indebolimento” del debito teorico nei confronti delle discipline legate alle arti visive, da un lato, e, dall'altro, verso quelle più ascrivibile all'area dei cultural studies; in questa fase, il profilo dell'iconografia teatrale

sembra assumere le forme di una integrazione tanto rispetto alle eventuali conflittualità interne che in termini di apertura rispetto ad altre aree della teatrologia nel suo complesso. Qualcosa di simile, lo si vedrà nei capitoli successivi, accade anche all'interno delle teatrologie internazionali, all'interno delle quali si può richiamare qui il caso emblematico degli studi di genere, sviluppatasi soprattutto in area statunitense: essi, infatti, nascono nel contesto della teoria femminista, con il proposito, in effetti, di includere all'interno del campo di studio nuovi oggetti di indagine prima poco o nulla considerati (in questo caso, la storia delle donne). Tale sistema di inclusioni implica la messa a punto di strumenti e metodologie adeguate, che, come si vedrà, la teatrologia rinviene eminentemente in una originale quanto fruttuosa ricombinazione degli stimoli provenienti da semiotica, psicoanalisi e materialismo; in questa fase di maturazione, il concetto iniziale si amplia, convertendosi in un vivace campo di indagine – momento in cui gli studiosi stessi provvedono, ad esempio, a ridefinire il nome del campo stesso in “femminismi”, allo scopo di rendere conto della complessità tematica e teorico-metodologica sperimentata. Le teorie “forti” individuate in coincidenza del gesto istitutivo degli studi di genere vengono, come si è visto, ricombinate fra loro, allo scopo di soddisfare le esigenze dei nuovi oggetti di studio che, in ultima fase, vivono un ulteriore momento di ampliamento – che, inutile forse dirlo, coincide come si vedrà con ulteriore “indebolimento” del portato epistemologico globalizzante delle “teorie forti”; così, l'originaria teoria femminista giunge a manifestarsi, negli ultimi tempi, come un complesso di campi di studio che, assumendo il genere come costruzione sociale spesso imposta dal potere dominante, si occupa delle modalità in cui esso (maschile, femminile o altro) viene, appunto, costruito, veicolato, quando non imposto nell'immaginario e nella vita collettivi e, naturalmente, delle motivazioni e delle conseguenze che questi processi di soggettivazione implicano. Per riassumere, il contatto con un nuovo oggetto di studio (la storia delle donne) e la messa a punto di una nuova nozione (il femminismo), conduce alla creazione di un nuovo campo di indagine (quello, appunto, preso in esame dalle teorie femministe), esplorato attraverso strumenti metodologici di provenienza altrà; il successivo indebolimento delle relazioni interdisciplinari così configuratesi suggerisce la possibilità di un'applicazione trasversale delle nozioni e degli strumenti messi a punto, che vengono utilizzati per affrontare anche altri oggetti di studio. È interessante notare, già a questa altezza del discorso, che quest'ultima fase si può osservare da un punto di vista duplice: è possibile considerarla – come abbiamo fatto – in quanto momento conclusivo dei processi di sviluppo e riassetto della disciplina, tanto nella sua durata novecentesca che in casi più limitati in senso temporale, teorico e tematico; ma va notato che questa fase può porsi anche come innesco per ulteriori mutamenti di paradigma, presentandosi come premessa per la riattivazione della dinamica di trasformazione che abbiamo appena definito. Il caso degli studi di genere, in questo senso, è emblematico: l'indebolimento dell'engagement femminista, alla fine degli anni Ottanta, provoca prima processi di sovra-articolazione interna del campo di studio – per cui, a questa altezza, si parla spesso di “femminismi”, al plurale – e, in seguito, stimola l'applicazione di una serie di apparati metodologici a campi di studio affini, come i male, gblt e queer studies. Di più, lo studio dei processi di soggettivazione e della loro interazione con il potere dominante, si ritrova come cornice epistemologica anche in campi ben diversi dagli studi femministi e di genere, come i race studies, gli studi post-coloniali e interculturali, che, fra l'altro, vivono processi di riassetto interno molto simili proprio negli stessi anni.

Si potrebbe, a questo punto, contestare il criterio di selezione degli esempi finora presentati per verificare la validità dell'ipotesi, vale a dire il possibile funzionamento su diversi piani e a diversi gradi di focalizzazione delle dinamiche in opera nelle trasformazioni del paradigma disciplinare. In effetti, tutti i casi fin qui riportati condividono una collocazione cronologica fra la seconda metà degli anni Ottanta e i Novanta del Novecento; dunque, qualcuno potrebbe ipotizzare l'esistenza di una sorta di ricorrenza morfologica esclusiva fra la lunga durata della teatrologia novecentesca e gli

sviluppi post-novecenteschi della disciplina, che questa ricerca individua come una soglia fra quella stagione di studi e una successiva, fondata su differenti premesse epistemologiche.

La scelta degli esempi, invece, è motivata proprio in relazione alla scansione temporale delimitata dalla ricerca e guidata anche per introdurne, già a questa altezza, alcuni argomenti-chiave che si andranno ad approfondire in seguito. Prima di concludere questo capitolo introduttivo sarà bene, comunque, procedere a valutare il funzionamento dello schema che si è proposto descrivere i mutamenti del paradigma teatrologico rispetto ad altre esperienze e tendenze, allo scopo di sgombrare il campo da possibili malintesi legati alla scelta delle tendenze di studio prese in esame e di verificare ulteriormente l'applicabilità di un simile filtro di analisi.

Andando più a ritroso, un esempio simile, seppure di più respiro storico più ampio, si ritrova nell'avventura semiologica che ha coinvolto la teatrologia italiana lungo tutto il secondo Novecento. In un primo momento, come in altri campi, la semiologia si manifesta come riferimento teorico-metodologico in parte di vocazione globalizzante: all'indubbio vantaggio di supportare la teatrologia – e altre discipline, soprattutto storico-artistiche – nella definizione del proprio specifico disciplinare (lo spettacolo teatrale, di contro alla precedente egemonia testocentrica), si verifica a volte una estensione della sua area di influenza oltre i propositi di pertinenza inquadrati dal campo di indagine. La nascita di quelle che sono state definite, appunto, “semiologie particolari” può rappresentare un chiaro indizio di come la fruttuosità di un apporto teorico di provenienza altrà possa venire percepito come una teoria “forte” e rischiare così di andare, in alcuni casi, a costituire un campo di studio a se stante. Dopo una prima stagione di grande attenzione, la semiologia conosce un momento di evidente ritiro: dalla seconda metà, ad esempio, degli anni Ottanta diminuiscono sensibilmente le pubblicazioni specificamente dedicate; questo fenomeno, tuttavia, non va letto nei termini di una minor incidenza della semiotica – all'epoca già in fase di sperimentazione sul versante pragmatico – sul livello epistemologico delle discipline teatrologiche, quanto piuttosto di un suo possibile assorbimento all'interno di esso. Difatti, se si va, ad esempio, a esaminare il lessico o la struttura in opera nelle analisi delle ricerche anche più recenti, è possibile individuare una serie consistente di ricorrenze che si riferiscono con chiarezza alla cornice epistemologica tracciata dalla semiotica: l'applicazione degli strumenti e dei metodi provenienti da tale ambito disciplinare ne ha evidenziato le potenzialità e i limiti; riversandoli nelle pratiche, ne ha anche permesso una sorta di compromissione e, dunque, successivamente, di assorbimento, di infiltrazione profonda, quando non addirittura di apertura e di possibile integrazione con gli altri elementi presenti nell'apparato teorico-metodologico degli studi teatrali – oltre le esperienze ormai note della socio-semiotica, delle modalità già accennate delle teorie femministe, delle sperimentazioni fenomenologiche, rimane indubbiamente emblematico il caso della già citata svolta pragmatica, che interviene a riorientare verso orizzonti ermeneutici i presupposti analitici di matrice linguista propri della prima semiologia. Interessante notare fin da ora come le possibilità di sviluppo recenti e attuali della relazione fra teatrologia e semiotica si vadano a collocare proprio all'interno delle due condizioni da soddisfare – i «tabù» della «purezza disciplinare» e «quello empirico, con la conseguente diffidenza verso il lavoro sul campo e l'indagine sperimentale» – che Marco De Marinis aveva evidenziato, alla fine degli anni Ottanta, come i principali limiti (e, dunque, possibili orizzonti di lavoro) nella prospettiva del «futuro stesso degli studi teatral-semiologici». ⁴⁵

⁴⁵ M. De Marinis, *Capire il teatro. Lineamenti...*, cit., p. 60.

0.3.3 POSSIBILI PROPORZIONI FRA I PIANI DI MOVIMENTO DEL PARADIGMA DISCIPLINARE.

UN ESEMPIO PER METTERE IN LUCE PERSISTENZE E TRASFORMAZIONI IN DIVERSE PROSPETTIVE TEMPORALI E A DIFFERENTI LIVELLI DI INDAGINE

L'esempio di più lunga durata dell'avventura semiologica in campo teatrologico ci riconduce all'altro livello di analisi che questa indagine intende osservare, quello dell'incardinamento delle vicende che hanno segnato la teatrologia post-novecentesca all'interno dell'unitarietà – seppure scossa da forti, quanto fruttuosi, slittamenti di paradigma – della storia della disciplina nel Novecento, come si è visto nelle tre fasi descritte nello schema in apertura. È possibile andare a rivedere ora questi tre momenti – che inizialmente si sono letti in quanto tempi “storici”, vale a dire collocati rispetto ad alcuni dati contestuali intra- ed extra-teatrologici – attraverso la prospettiva offerta da quella che Marco De Marinis, sulla scorta di Ferdinando Taviani, ha proposto come la «linea balistica» dell'antropologia teatrale e che si è osservato essere ulteriormente applicabile – tanto negli studi citati che presso altri campi ed oggetti – al di fuori del suo contesto di provenienza. Si tratta, a questo punto, di tentare di integrare i dati ottenuti al livello di analisi storico-contestuale (esplicitati nel primo schema) con le possibili implicazioni sul piano teorico-metodologico, che saranno definite proprio sulla linea disegnata dai successivi sviluppi dell'idea di pre-espressività, come abbiamo visto da nozione a campo a metodo di indagine.

Se osserviamo lo schema di sviluppo del paradigma disciplinare rispetto all'intera vicenda della teatrologia novecentesca, integrando elementi di afferenza strettamente teorico-metodologica con i dati contestuali esaminati in precedenza, se ne può ottenere tale declinazione:

- 1) *inclusione e dilatazione*. Il gesto fondativo stesso della teatrologia primonovecentesca, non solo definisce la storia del teatro per “negazione” rispetto agli ambiti disciplinari che ne dominavano il possibile operato, ma si presenta proprio nei termini dell'introduzione, all'interno di tali contesti, di un nuovo oggetto di studio – lo spettacolo teatrale –, che richiede un apparato epistemologico dedicato, che i primi teatrologi rinvennero principalmente nell'approccio storico-filologico;
- 2) *interdisciplinarietà*. L'introduzione del nuovo oggetto di studio, lo spettacolo teatrale, invoca l'adeguamento degli strumenti e delle metodologie della teatrologia: nel secondo Novecento, quando le intuizioni della prima stagione degli studi vengono portate a compimento, si sperimentano una serie di relazioni extra-disciplinari (soprattutto con le scienze umane e sociali), che spesso si presentano nei termini di teorie “forti”, in qualche caso di vocazione globalizzante;
- 3) *integrazione e assorbimento*. Alla fine del Novecento, anche in seguito alla sperimentazione applicativa di tali teorie, si verifica un assorbimento degli strumenti e delle metodologie di provenienza altra, nel contesto di un clima pluralistico che è stato letto da molti in termini di frammentazione e relativismo. I riferimenti espliciti all'una o l'altra tradizione di studio vengono meno, lasciando il posto a una possibilità applicativa senza apparenti conseguenze o richieste sul piano epistemologico. L'apertura di questa fase, tuttavia, pur implicando forse la rinuncia – almeno in apparenza – al riconoscimento e alla condivisione di una cornice epistemologica fissa e comune, pone le basi per gli sviluppi più recenti degli studi, ovvero per un ulteriore slittamento di paradigma le cui manifestazioni si analizzeranno in seguito, ma che qui è possibile anticipare secondo i termini di un progetto – nel senso politico della parola – di ricomposizione che si fonda proprio su tali istanze di pluralismo, sulla conseguente possibilità di ibridazione e dialogo fra elementi tradizionalmente separati o addirittura opposti.

Forzare le vicende che hanno segnato la teatrologia novecentesca in uno schema così rigido e parziale ha il solo scopo di sperimentare la validità dell'ipotesi di sviluppo del paradigma disciplinare. A osservare più da vicino ognuna delle tre stagioni degli studi precedentemente individuate, è possibile riscontrare un ulteriore funzionamento – questa volta di breve durata – dello schema ipotizzato. Quello che si propone, qui, dopo aver verificato le possibilità di applicazione di tale modello a vari livelli di analisi, è di tentare di individuare anche le modalità di funzionamento delle dinamiche relazionali che possono mettere in contatto i piani finora esplorati; vale a dire di provare, se possibile, a tracciare i termini di una sorta di “proporzionalità” fra l'uno e l'altro livello di indagine, quello dell'intera storia della teatrologia novecentesca e quelli legati invece alle specificità delle sue stagioni, al loro contributo alla ridefinizione della cornice epistemologica degli studi e al loro funzionamento interno. Questo ulteriore passaggio – in seguito alla prima individuazione dei movimenti che segnano gli sviluppi degli studi nella loro lunga durata e alla successiva osservazione delle stesse dinamiche su scansioni più ridotte e specifiche – si propone l'obiettivo di mettere in luce i nodi di persistenza e di rottura che uniscono e separano i progressivi riasseti di paradigma degli studi teatrologici, trasferendo l'analisi anche sul piano dei possibili rapporti di causalità fra l'una e l'altra stagione della ricerca. Tale proposito, in cui si mira a prendere in carico le specificità di una certa stagione degli studi insieme all'intera storia della teatrologia, sarà seguito, sperimentato e verificato lungo lo svolgersi della tesi. Per il momento, verrà presentato un esempio – in cui interagiscono dati contestuali ed elementi analitici, osservati tanto nella breve che nella medio-lunga durata della storia della disciplina –, con lo scopo di richiamare le potenzialità e le modalità operative di una simile prospettiva.

Si è già detto delle implicazioni originarie contenute nel gesto fondativo di Max Hermann e dei suoi corrispettivi internazionali, di come questo si possa leggere nei termini dell'introduzione di un nuovo oggetto di studio (lo spettacolo) all'interno dei territori di indagine della teatrologia, con riferimento alla cornice epistemologica tracciata dalle discipline storico-filologiche; come si è visto – anche in termini di successiva revisione e contestazione –, tale inquadramento rischia di prendere il sopravvento, vincolando l'operato della neonata *theaterwissenschaft* a premesse e obiettivi – come le istanze ricostruttive – a volte poco pertinenti o addirittura contraddittori rispetto all'oggetto di indagine (esito emblematico di tale condizione si rinviene, ad esempio, nel rovello sulla statutaria mancanza dello stesso). Di qui, le successive stagioni degli studi si trovano a mettere in luce i limiti e i rischi del paradigma in essere, procedendo a progressive revisioni, in cui le conquiste, gli strumenti e le metodologie precedenti vengono “indeboliti” del loro portato totalizzante (o presunto tale) e integrati con altri, provenienti da ulteriori campi disciplinari. Se è possibile leggere – come si è fatto nella prima parte di questo paragrafo – l'operato della fase di rifondazione degli studi in termini di lunga durata – che si concretizzano, rispetto alla stagione precedente, come l'istituzione di un insieme di riferimenti ad alcune teorie “forti” (le scienze umane e sociali), secondo le richieste formulate dal nuovo oggetto di studio (lo spettacolo teatrale) –, è allo stesso tempo possibile considerarlo in termini più ridotti, trovando gli stessi mutamenti di paradigma a livello microstorico: negli anni Sessanta e Settanta vengono, in effetti, introdotti altri nuovi oggetti di studio (si pensi al lavoro dell'attore), che invocano l'adozione di strumenti di indagine adeguati (l'esempio, qui, potrebbe essere quello sociologico e antropologico); ma, essendo utilizzati nel lavoro teatrologico, si indeboliscono, entrando a far parte, insieme, di un coté teorico-metodologico che attinge contestualmente alle metodologie proprie delle diverse scienze umane.

Per restare nei termini di quella che si è proposta di considerare la lunga durata della teatrologia novecentesca, converrà subito notare come, nella fase successiva degli studi, a fine secolo, non si vada a contestualizzare soltanto – come in parte si è già visto – il gesto rifondativo della teatrologia del secondo Novecento, che, introducendo a sua volta nuovi oggetti di indagine, mira a integrare l'eredità storico-filologica della *theaterwissenschaft* primonovecentesca con gli stimoli delle coeve avanguardie delle scienze umane; la generazione successiva della teatrologia, infatti, dagli anni

Ottanta in poi, individua un ulteriore limite fondato dalla prima trasformazione di paradigma e conservato, seppure secondo altri termini, dalla seconda: oltre a introdurre naturalmente anch'essa oggetti di studio inediti – il caso esemplare è quello degli studi sulla spettatorialità – e, di conseguenza, ispirazioni metodologiche altre (vedi, fra le altre cose, lo sviluppo del dialogo con le scienze “dure”), va a intervenire su un frangente in parte rimosso tanto dalla prima che dalla seconda stagione degli studi teatrologici, quello dell'estetica. Ci sarà modo di tornare, più avanti, sull'argomento; per il momento, ai fini di questo ragionamento, è interessante evidenziare come le istanze di specificazione con cui i primi teatrologi hanno fondato il campo di studio – la differenziazione, a livello teorico e pratico, rispetto agli studi letterari – ha implicato una marginalizzazione in buona parte effettiva del versante estetico del fatto teatrale, originariamente rimasto di pertinenza letteraria; il successivo slittamento di paradigma, nel secondo Novecento, ha accolto la sostanza di questa eredità, specificandone però la forma in relazione alle condizioni coeve degli studi e della scena. La teatrologia post-novecentesca, come si vedrà nel capitolo ad essa specificamente dedicato, pur facendosi carico delle conquiste teoriche delle stagioni precedenti della disciplina – la centralità della dimensione storica, la fertilità della relazione con le *humanities* – sembra essere impegnata nel tentativo di una qualche forma di recupero rispetto a questo rimosso dalla tradizione degli studi. Tale processo – si vedrà in seguito se è considerabile ad oggi come premessa per un ulteriore slittamento del paradigma disciplinare – si può leggere nei termini dell'introduzione di un nuovo oggetto all'interno del campo di indagine (che si può riassumere con la formula della relazione teatrale) e si può ipotizzare che vada a invocare l'intervento di nuovi stimoli teorico-metodologici: il coinvolgimento, ad esempio, del versante ricettivo del processo teatrale può aver presieduto allo sviluppo di un nuovo rapporto extra-disciplinare, quello con le neuroscienze e le scienze cognitive, tuttora in fase di sperimentazione presso alcune aree degli studi teatrologici.

L'assunzione della relazione teatrale a oggetto di studio della teatrologia, nella sua fase post-novecentesca, si potrebbe configurare, dunque, come il primo passaggio che premette a una nuova svolta paradigmatica all'interno del campo di studio: la definizione della nozione, lungo gli anni Ottanta, ha stimolato l'esplorazione di strumenti e metodologie inedite o con funzioni e in prospettive rinnovate; si ipotizza qui che la presa in carico delle ricadute metodologiche di un simile gesto teorico – che comprende la possibilità di istituzione di uno specifico campo di indagine e la conseguente definizione, dunque, di un metodo trasversalmente applicabile ad altri oggetti di studio, anche al di fuori dell'originaria matrice legata alla relazione fra attore e spettatore – si osservi in opera a partire dai decenni conclusivi del ventesimo secolo. Come si vedrà, la richiesta teorico-metodologica implicita nell'assunzione della relazione teatrale come oggetto di indagine, nelle sue manifestazioni post-novecentesche, può diventare occasione per una revisione della cornice epistemologica della teatrologia; processo che, con questa ricerca, si è voluto leggere nei termini di un ampio progetto di ricomposizione che coinvolge la disciplina a vari livelli, andando a far incontrare e dialogare fronti, prospettive ed aree tradizionalmente distanti, quando non addirittura in conflitto fra loro, degli studi teatrali.

1. ORIGINI DELLA NUOVA TEATROLOGIA

1.1 PREMESSA.

PER UNA STORIA DELLA NASCITA DELLA NUOVA TEATROLOGIA IN ITALIA

1.1.0 FACENDO UN PASSO INDIETRO. IL PROCESSO DI RIFONDAZIONE FRA ROTTURA E PERSISTENZA

«In futuro saremo certo chiamati a discutere (e a polemizzare) sul movimento rinnovatore degli studi teatrali che, apparso imprevedibilmente alla metà degli anni '60, produsse una decina di libri chiave, diversi ma similmente rigorosi e non tradizionali, e che rifluì circa dieci anni dopo, disperdendosi nelle storie personali di ciascun studioso. Dovremo discutere se si trattò di un organico movimento di nuova cultura o di un semplice allontanamento dai vecchi territori letterari; e dovremo capir meglio il rapporto fra le sue tematiche distintive (il teatro del Rinascimento, il Barocco, la cultura dell'attore, la Commedia dell'arte, lo spazio scenico, la prima rivoluzione registica) e la prassi dirompente del contemporaneo teatro di ricerca. Un'altra questione da approfondire: cosa c'era alle origini di quel movimento, ovvero quale fu il dentro originario che lo portò a una nascita apparentemente così improvvisa?». ⁴⁶

Anche se le domande, passate decine d'anni, hanno continuato a crescere e ad affastellarsi secondo i nuovi sviluppi della nuova teatrologia italiana, quello che si tenterà di fare in questo capitolo, in parte, è di accogliere l'invito che Claudio Meldolesi ha formulato in questo testo a metà degli anni Ottanta.

Perché, per comprendere l'attuale stato degli studi, così come le pressioni che li hanno agitati e trasformati negli ultimi vent'anni, è indispensabile fare un passo indietro e volgere lo sguardo anche a stagioni precedenti della disciplina; questo, non solo per dovere storiografico e nemmeno per rispettare l'approccio duplice descritto nell'introduzione, che intende integrare la valorizzazione delle svolte del paradigma disciplinare con una visione più continuista. Il punto, semmai, è che analizzando il lavoro, la cornice epistemologica, il riposizionamento teorico-metodologico in opera nella teatrologia post-novecentesca è possibile riconoscere alcuni tratti che rimandano senza dubbio a momenti e fasi passate della storia della disciplina e degli studi; di più, seguendo il filo indicato dalla presenza di questi elementi è stato possibile individuare dei veri e propri itinerari attraverso le vicende della teatrologia italiana nel secondo Novecento che, non solo rendono più accessibili o comprensibili i dati che segnano la sua fase post-novecentesca, ma anche, se osservati dal punto di vista di una temporalità più lunga, sono in grado di illuminarli diversamente. Si vedrà dunque come gli elementi che si sono delineati come distintivi della teatrologia italiana post-novecentesca, oltre a costituire un margine inconfondibile di rottura, vadano debitamente a inserirsi in una più lunga e complessa tradizione di studio.

Ci sarà da comprendere il valore scientifico e il portato epistemologico di quella “decina di libri chiave”, considerandoli nella prospettiva unitaria del progetto – innanzitutto politico – della rifondazione degli studi; da valutare la dimensione dei rapporti con le letterature, quasi ovunque

⁴⁶ Claudio Meldolesi, *Il primo Zorzi e la “nuova storia” del teatro*, «Quaderni di Teatro», VIII, 27, febbraio 1985 (*Ludovico Zorzi e la “Nuova Storia” del teatro*, a cura di Sara Mamone), p. 41.

culla originaria della nuova teatrologia, con le coeve avanguardie della scena e delle scienze umane; da orientarne le motivazioni originarie e naturalmente anche i loro successivi riassetti. Ma alle domande sostanziali di Meldolesi, si diceva, negli anni, possono essersene aggiunte altre ancora: l'insofferenza per le categorie e le nozioni prestabilite, la spinta eversiva, o per meglio dire ricostruttiva, la prospettiva ogni volta nuovamente ampia, sempre insoddisfatta delle convenzioni vigenti sono elementi che ritorneranno spesso sia nel nostro discorso sulla teatrologia post-novecentesca, sia negli itinerari storiografici che è necessario compiere per delinearne ipotesi sulla collocazione, sullo stato e addirittura sull'identità.

La storia della nuova teatrologia italiana, comunemente, si considera nascere negli anni Sessanta e, in particolare, si definisce come fase della sua rifondazione proprio quel decennio chiamato in causa da Meldolesi, uno dei protagonisti del rinnovamento: fra la seconda metà degli anni Sessanta – con qualche importante precedente, lo vedremo – e la seconda metà dei Settanta una «generazione di giovani storici del teatro [...] ha prodotto una vera e propria rifondazione degli studi teatrali in Italia, in realtà la loro prima adeguata definizione scientifica e disciplinare».⁴⁷

La particolarità di questa “generazione di giovani storici del teatro”, proveniente in gran parte da studi di letteratura, è quella di aver saputo combinare con grande determinazione una certa rigorosa e aperta tipologia di approccio scientifico e la dimensione dell'operatività accademica e culturale, dando così origine a un vero e proprio unitario progetto di ristrutturazione della cultura teatrale in Italia. Soprattutto a Roma e Milano, ma anche a Padova, Firenze e Torino, poi a Bologna, si cominciano a fondare le basi per il rinnovamento del sapere teatrale o, meglio, per un nuovo modo di pensare e studiare il teatro. La storia che si racconta in queste pagine intende focalizzare questo scarto, prendendo in considerazione il processo di rifondazione alla luce sia delle sue premesse (prossime e remote) che delle sue conseguenze, vale a dire sia valorizzandone il portato di rottura che individuandone possibili dati di persistenza, provando così ad andare a collocarlo in un continuum storiografico che, abbracciando momenti precedenti e successivi la fase di rifondazione, intende prendere in considerazione una dimensione temporale più lunga e densa rispetto al punto segnato dall'originarsi della nuova disciplina, che altrimenti sembrerebbe – tornando alle parole di Meldolesi – “una nascita apparentemente così improvvisa”.

Ma i percorsi non sono in tutto già dati e la cartografia degli accadimenti non è così chiara; le fasi vanno spesso a sovrapporsi, fra spinte di rinnovamento e persistenze, nelle ricorrenze fra campi di studio e contesti culturali differenti: c'è naturalmente la cultura teatrale, così com'era all'epoca dentro e fuori l'università, ma anche quella letteraria e, più in generale, umanistica della ricostruzione, oltre che ovviamente quella politica. Le origini della nuova teatrologia italiana vanno a coincidere con fasi a dir poco cruciali della storia del Paese, sviluppandosi a cavallo del '68, da poco prima a poco dopo; fra i grandi movimenti della ricostruzione e tutto il loro portato neo-umanistico e quelli della contestazione, fra la nascita della repubblica, dopo il ventennio totalitario, e la sua già imminente messa in discussione istituzionale, fra il boom economico e le prime crisi del secondo Novecento, l'ascesa e la caduta della cultura di massa. Ci sono nodi, più o meno risolti, che si aggrovigliano nel secondo dopoguerra e si trasformano poi in fil rouge che attraversano tutto il secolo, che affondano le radici nel primo Novecento ma si configurano tuttora nella loro attualità. L'intenzione di questa premessa è, per quanto possibile, passarne in rassegna la natura e ipotizzarne le eventuali ricadute sulla storia della teatrologia italiana: i due paragrafi successivi saranno dedicati all'analisi di alcuni elementi di differenza che si sono dimostrati in questo senso fondanti, mentre l'ultimo e conclusivo di questa introduzione proverà a trarne le conseguenze dal punto di vista storiografico, vedendo come essi vadano ad incidere sulle possibili modalità di approccio alle vicende in oggetto.

⁴⁷ Marco De Marinis, *Fabrizio Cruciani (1941-1992)*, «Culture Teatrali», IV, 7/8, autunno 2002-primavera 2003 (*Storia e storiografia del teatro, oggi. Per Fabrizio Cruciani*), p. 9.

Per raccontare la storia della nascita della nuova teatrologia in Italia, fra anni Sessanta e Settanta, sarà insomma necessario provare a sciogliere qualcuno di questi nodi. A partire, ad esempio, da quella che è stata definita l'“anomalia” italiana.

1.1.1 LA NASCITA DELLA NUOVA TEATROLOGIA IN ITALIA. TENTATIVI DI APPROCCIO ALL'“ANOMALIA”

Si è già accennato nel capitolo precedente di come quello italiano vada a costituire – per quanto riguarda lo sviluppo degli studi teatrologici, ma naturalmente non soltanto in questo contesto – un caso anomalo: come anche in altre geografie degli studi, si individuano due slittamenti di paradigma – che si possono riassumere nel passaggio dallo studio del testo all'oggetto-spettacolo e nel successivo orientamento verso la considerazione del fatto teatrale in senso relazionale – che hanno origine ed esito in una progressiva ridefinizione dell'oggetto di indagine, ma si irradiano anche nei diversi strati dell'approccio teorico-metodologico, giungendo a ristabilire i termini della cornice epistemologica stessa della disciplina. Se altrove tali mutamenti si collocano all'interno di un processo di maturazione di ampio respiro – che si sviluppa grossomodo lungo tutto l'arco del ventesimo secolo –, gli omologhi gesti teorici che hanno luogo all'interno dei confini italiani si presentano in rapida successione, quasi a ridosso l'uno dell'altro. In altre geografie teatrologiche occidentali – come quella tedesca, anglosassone o francese, per citare i casi più noti – l'iniziale svincolamento degli studi teatrali dal dominio letterario si manifesta nel primo Novecento, con la definizione dello spettacolo come oggetto di studio della neonata disciplina, e successivamente, grossomodo nella seconda metà del secolo, si assiste ad un ampliamento dei confini tematici e teorico-metodologici che conducono ad un'accezione più estesa e complessa dei fenomeni performativi, inquadrati soprattutto attraverso una prospettiva relazionale; in Italia, questi eventi si susseguono fra gli anni Sessanta e Settanta, andando a costituire quasi un fenomeno di ridefinizione unitario, che potremmo inquadrare nei termini di un vero e proprio continuum di rielaborazione teorica destinato a segnare in profondità il profilo degli studi teatrali nel nostro Paese.

La particolare prossimità fra i successivi movimenti del paradigma disciplinare implica l'esistenza di intrecci e sovrapposizioni specificamente locali di cui è necessario tenere conto, anche se, come è già stato ribadito, l'inquadramento del fenomeno si mantiene su coordinate prospettive di più ampio respiro geografico e culturale; in particolare, tale condizione anomala esercita forme di influenza, ad esempio, sull'incardinamento del processo di rifondazione degli studi all'interno di una scansione cronologica capace di esprimerne le diverse fasi di articolazione, aprendo il campo a possibilità di periodizzazione del tutto peculiari. Non si tratta, però, soltanto di puntigli storiografici, è bene metterlo subito in chiaro: si vedrà nell'ultima fase di questa storia come questo dato – l'esistenza di un certo “ritardo” nella cultura (teatrale) italiana e le esigenze di aggiornamento che provoca – comporti conseguenze decisamente significative per la definizione del paradigma disciplinare e, in particolare, come possa essere utilizzato per spiegare alcune singolarità altrimenti difficilmente comprensibili.

Prima di procedere a illustrare le ipotesi formulate a riguardo, il problema merita di essere contestualizzato, sia internamente che esternamente, rispetto alla storia degli studi teatrali, del teatro stesso e della cultura italiana del secondo Novecento.

Quello del cosiddetto “ritardo” italiano è un processo variamente inquadrato e definito a più riprese, ovviamente non solo in ambito teatrologico; si ritiene però opportuno cominciare ad affrontare la questione proprio dai territori interni alla disciplina, per valutare come il problema si sia percepito – e in qualche caso anche tentato di risolvere – dagli studiosi stessi. Così comincia un contributo di Mirella Schino, proprio *Sul “ritardo” del teatro italiano*, che indaga le ragioni e le modalità (anomale) delle relazioni fra la novità registica, che si tenta di importare fin da inizio secolo, e la resistenza della lunga tradizione attoriale del Paese:

«Nel secondo dopoguerra, si ritiene che la parola più significativa per descrivere la situazione teatrale italiana sia “ritardo”. Indica urgenza di trasformazione e bisogno di regia e di Teatro Stabile. Indica, soprattutto, fastidio per una sfasatura rispetto al resto dell'Europa».⁴⁸

La studiosa – che a lungo si è occupata, da diversi punti di vista, della questione – procede poi all'identificazione di una genealogia del concetto di “ritardo” che è utile richiamare: l'idea, pur essendo diffusamente in opera soprattutto nel secondo dopoguerra, si presenta già nel *Tramonto del grande Attore* di Silvio d'Amico, edito nel 1929. Anche su questi versanti, la proposta di d'Amico fungerà da apripista e si collocherà a riferimento per la successiva impostazione del dibattito sullo stato del teatro italiano, ruolo di cui si trova ad esempio traccia – ricorda la studiosa – nelle voci dell'Enciclopedia dello Spettacolo, ma anche nei primi contributi in materia registica (oltre lo stesso d'Amico, fra gli altri, anche Tofano e Pandolfi) e nelle prese di posizione degli artisti; fra queste, Schino sceglie emblematicamente di citare una riflessione di Strehler, che spiega quella necessità di colmare il ritardo italiano attraverso una volontà “di entrare nel secolo” – un secolo «già giunto quasi alla metà», rileva giustamente la studiosa.⁴⁹

Per tentare un approccio alle condizioni, alle motivazioni e alle vocazioni del teatro italiano di quegli anni, Schino propone di affrontare il dato di differenza a tutti gli effetti attivo all'epoca, sostituendo la categoria del “ritardo” – a suo avviso, un concetto che «possiede singolari doti di imprecisione» – con la prospettiva di Claudio Meldolesi, che, tornando di frequente, nei suoi lavori, su questo problema, ha deciso di inquadralo piuttosto nei termini dell’“anomalia”:⁵⁰

«Claudio Meldolesi, occupandosi degli anni Cinquanta, ha notato come sia necessario mettere in luce non tanto la condizione di ritardo dell'Italia e la conseguente necessità di “aggiornamento” registico, quanto il carattere “durevolmente anomalo” che le condizioni italiane hanno imposto al rapporto tra scena nazionale e regia».⁵¹

Una volta annotata questa possibile revisione dell'impostazione del problema della differenza italiana, è tempo di spostare l'attenzione sui contesti e le fasi storiche che pertengono più strettamente l'oggetto della presente indagine, per comprendere come la situazione che abbiamo delineato – con Schino e Meldolesi – nei termini di un’“anomalia” vada a declinarsi su altri versanti. È possibile, infatti, rinvenire le ragioni di esistenza di simili condizioni, del tutto peculiari, nel contesto della particolare situazione socio-politica italiana del dopoguerra: il Paese si trova ad affrontare rapidamente processi di modernizzazione che altrove – pensiamo al mondo anglosassone e mitteleuropeo – si erano, pur faticosamente, sviluppati e consolidati nel corso di svariati decenni. Dall'espansione industriale all'avvento, altrettanto celere, della società di massa, non fa eccezione il teatro, che si trova ad assorbire dati di novità di altrettanto spessore:

«In pochissimo tempo, dagli anni Sessanta agli anni Ottanta, l'Italia – paese senza un'autentica borghesia – brucia il passaggio dal premoderno al postmoderno. Dal punto di vista della storia del teatro la compressione è impressionante».⁵²

⁴⁸ Mirella Schino, *Sul “ritardo” del teatro italiano*, «Teatro e Storia», III, 4, aprile 1988, p. 51.

⁴⁹ Ibidem.

⁵⁰ Per il concetto di “natura anomala” del teatro italiano, cfr. Claudio Meldolesi *Fondamenti e generazioni*, in Id. *Fondamenti del teatro italiano. La generazione dei registi*, Bulzoni, Roma 2008² (1984), pp. 3-9.

⁵¹ M. Schino, *Sul “ritardo” del teatro italiano*, cit., p. 56.

⁵² Oliviero Ponte di Pino, *Uno sguardo da fine secolo*, «Teatro e Storia», XIII-XIV, 20-21, 1998-1999 (*Sull'attore. Grotowski Posdomani*), p. 315.

Invitato alla fine degli anni Novanta da «Teatro e Storia» a partecipare con il proprio sguardo allo “speciale di fine secolo” della rivista, Oliviero Ponte di Pino delinea una prospettiva che apre alcune possibilità per cominciare ad avvicinare non solo le ragioni, ma anche le dinamiche che hanno governato (e in parte continuano a determinare) i termini dell'anomalia teatrale italiana; il caso emblematico, secondo Ponte di Pino, si rinviene ancora una volta nell'esperienza dell'avvento e dello sviluppo della regia che «si afferma – sulla scia di altre esperienze europee, faticosamente, solo in parte – a partire dal dopoguerra», ma «nel giro di una ventina d'anni [...] quel modello è già in crisi».⁵³ Sarà opportuno notare subito come il piano delle concordanze fra l'ambiente degli studi e quello della scena non si ponga solo a livello morfologico: si vedrà nella sezione dedicata alla ricostruzione delle vicende delle prime fasi della teatrologia italiana quali forme di influenza possa aver esercitato il confronto con il concetto di regia.

Sembra fare in qualche modo eco, da tutt'altro versante, Cesare Segre, che ebbe a constatare che «in Italia lo strutturalismo è nato come post-strutturalismo».⁵⁴ In *La critica semiologica in Italia* – saggio breve quanto efficace che ripercorre la sperimentazione semiotica nel nostro Paese – individua alcuni principi comuni presenti nel lavoro di diversi critici e studiosi fin dalle origini: l'attenzione per la prospettiva storica, un approccio eminentemente realista con la conseguente avversione per le astrazioni teorico-concettuali proprie di certe pratiche di modellizzazione in opera in altre versioni della disciplina, un'originale pluridimensionalità nella concezione del testo e una particolare prossimità alle pratiche ermeneutiche – tutti tratti che, riassunti dallo studioso nei termini di un «solido fondamento storico e teorico della semiotica italiana», evidentemente, rimandano a quadri teorico-metodologici internazionali più tardi, propri del discorso post-strutturalista; sempre secondo Segre, fra l'altro, elementi di questo tipo vanno a costituire la base dell'insieme di motivazioni che, negli anni successivi, ha appunto regolato la penetrazione “debole” nel nostro Paese della proposta decostruzionista, decretandone una diffusione meno ideologizzata – o, quantomeno, meno mediatizzata – che altrove. Ci sarà modo di tornare abbondantemente sulle tracce dell'impostazione qui delineata da Segre; per il momento, è sufficiente notare che la provenienza dell'analisi, preziosa già di per sé, non è poi da considerarsi così “altra”, se si pensa che è formulata per la storia di un approccio teorico-critico che, come si è potuto osservare, condivide più di qualche prossimità con le vicende che hanno segnato gli sviluppi degli studi teatrali in Italia. Queste diverse prospettive, pur riconoscendo tutta la loro specificità – la prima messa a punto da uno sguardo interno al sistema teatrale sulle modalità di penetrazione della logica registica in Italia, la seconda estratta da un bilancio riguardo le modalità di radicamento e sviluppo della semiologia all'interno delle teorie e delle pratiche della critica letteraria –, riflettono entrambe sui territori che legano e separano la situazione italiana del Novecento rispetto agli altri scenari internazionali. In tutti e due i casi, si rileva un tentativo di infiltrazione – in qualche occasione si potrebbe addirittura dire di importazione – di nozioni e approcci di altra provenienza geografico-culturale, per riconoscerne poi specifiche modalità di introduzione; su quest'ultimo versante, entrambi

⁵³ Ibidem.

⁵⁴ «In Italia tutto va (o almeno è andato in questo caso) in modo più ponderato e tranquillo. E infatti i critici italiani non hanno esaltato i nuovi metodi come scoperte rivoluzionarie ed esclusive, ma li hanno semplicemente considerati strumenti utili per approfondire la descrizione e la comprensione dei testi letterari. Questa mancanza di dogmatismo, questo atteggiamento prevalentemente operativo, ha permesso di assimilare molte delle proposte diffuse o rese note in seguito. Ora in molti paesi si tende a parlare di post-strutturalismo, alludendo all'abbandono o al diverso trattamento di elementi tipici dello strutturalismo (lo studio immanente dei testi, l'entusiasmo per l'analisi delle funzioni) e della semiotica, in particolare di Greimas (il "carré sémiotique", le modalità, ecc.). Si potrebbe dire, in base a quanto appena notato, che in Italia lo strutturalismo è nato come post-strutturalismo, sicché il cambio di prospettive e di proporzioni si trova già messo in atto senza troppo rumore». Cesare Segre, *La critica semiologica in Italia*, «L'immaginazione», XII, 121, settembre 1995, p. 6; per una collocazione più ampia della vicenda tanto nel contesto italiano che in quello internazionale si rimanda a un testo precedente, che introduce gli stessi problemi ma in una trattazione più ampia: C. Segre, *Una crisi anomala*, introduzione in Id. *Notizie dalla crisi. Dove va la critica letteraria?*, Einaudi, Torino 1993, pp. 3-20.

riconoscono consistenti dati di differenza rispetto alle altre esperienze occidentali, che si concretizzano nell'individuazione di un processo di assorbimento talmente rapido da venire assimilato e messo in discussione quasi contestualmente. La proposta del “post-strutturalismo” *ante litteram* di Segre e il racconto della rapida ascesa e caduta della logica registica di Ponte di Pino sembrano, dunque, potersi riunire intorno alla formulazione di un'ipotesi che implica l'esistenza di un possibile appuntamento – o, almeno, un assorbimento – mancato, nel nostro Paese, con il progetto modernista, nel contesto del rapido passaggio, come si è visto, da strutture pre-moderne alla logica e alla sensibilità postmoderne.

L'ipotesi si può sostanziare con il supporto di Ferdinando Taviani, sempre lucidamente attento ai fenomeni che hanno segnato tanto il Nuovo Teatro che gli sviluppi della teatrologia. Taviani, in un testo scritto a metà degli anni Ottanta per raccontare la coeva situazione del teatro italiano, torna sulle modalità in cui si è originata la neoavanguardia e può ora arricchire il nostro discorso con elementi ulteriori, di più ampia natura contestuale; lo studioso rileva, in proposito, una serie di fattori coincidenti di carattere sociale, politico ed economico – «per esempio l'assenza di una regolamentazione statale per la distribuzione dei finanziamenti per il teatro, il conseguente apparente disordine e la conseguente autonomia delle autorità locali, che in molti casi si prendevano le responsabilità di finanziare iniziative incerte, sperimentali, coraggiose» –, che ha fatto dell'Italia «un terreno particolarmente adatto alla crescita di teatri diversi».⁵⁵ La presenza continuativa, nel nostro Paese, di gruppi come quello legato a Jerzy Grotowski, prima ancora il Living e l'Odin Teatret o il Bread & Puppet sono tutte esperienze che, lo vedremo nel dettaglio, incideranno non poco, come rileva lo stesso Taviani, sulla costituzione e sulla definizione della neonata disciplina.

In Italia, un ipotetico mancato assorbimento della modernità, dunque, si accompagna a una penetrazione profonda, del tutto peculiare, della logica postmoderna; fra gli anni Sessanta e Settanta, il processo, in tutta la sua particolarità, si presenta agli orizzonti della teatrologia *in statu nascendi* sostenuto dalla maturità di alcuni approcci teorico-critici afferenti ai campi delle avanguardie delle scienze umane, nuove e rinnovate a seconda dei casi, e dalla prolungata frequentazione – anche se in certi casi sarebbe più opportuno parlare di residenza – dei protagonisti internazionali del Nuovo Teatro nel nostro Paese. Questa fase di rielaborazione della cultura si mostra tanto delicata quanto effervescente. È in questo momento che si assiste alla vera e propria nascita degli studi teatrali in ambito accademico.

È possibile, a questo punto, tornare in contesto più strettamente teatrologico, per affrontare la storia della disciplina utilizzando il filtro concettuale dell'anomalia, originariamente messo a punto, come si è visto, per le vicende legate all'avvento della regia.

Le indicazioni di Oliviero Ponte di Pino e di Cesare Segre, l'una di versante strettamente storico-teatrale, l'altra di provenienza semiologico-letteraria, accompagnate dalla prospettiva contestuale di Ferdinando Taviani, trovano riscontro anche nello specifico degli studi teatrologici: è Marco De Marinis a individuare le condizioni della prossimità dei due mutamenti di paradigma all'interno della storia degli studi teatrali in Italia. In un passo già citato di *Visioni della scena*, lo studioso nota che

«A partire dalla metà degli anni Sessanta anche in Italia si sviluppa una serie di ricerche che portano alla vera e propria fondazione teorica dei nostri studi teatrali, mediante una più adeguata definizione e concettualizzazione del loro oggetto [...]. In poco tempo, fra gli anni Sessanta e Settanta, gli studi teatrali italiani sono stati in grado di ridurre il *gap* che li aveva separati fino ad allora da quelli europei [...]. Anzi, sullo slancio, [...] la nuova teatrologia italiana [...] si è mostrata capace di affrontare criticamente e spesso di superare brillantemente molte delle difficoltà, degli scogli, su cui si era incagliata la vecchia teatrologia di matrice europea».⁵⁶

⁵⁵ F. Taviani, *Inverno italiano*, cit., p. 95.

⁵⁶ M. De Marinis, *Visioni della scena*, cit., p. 97.

Ci sarà modo, in questo e nel prossimo capitolo, di analizzare nel dettaglio i contesti e le condizioni che si sono posti come premesse per l'esistenza di una simile anomalia. Per il momento, è importante notare come la realtà italiana, nella necessità di aggiornamento che la spinge a colmare le proprie (più o meno presunte) forme di arretratezza, non solo sembri raggiungere risultati adeguati rispetto agli scenari internazionali, ma addirittura ne rilanci le coeve pressioni teorico-metodologiche, formulando ipotesi e sperimentando soluzioni che conducono gli studiosi all'avanguardia della teatrologia occidentale. In questo contesto, i nuovi studiosi dunque si trovano prima a definire il proprio campo disciplinare nei confronti della precedente egemonia letteraria – così com'era stato altrove a inizio secolo –, individuando lo spettacolo come proprio oggetto di studio; e, subito dopo, a metterne già in discussione alcuni limiti, affrontando ulteriori questioni teorico-metodologiche che li condurranno a una più ampia considerazione dei fenomeni performativi.

Il problema dell'“anomalia” italiana, in ogni caso, non si ferma qui, nei territori agitati della rifondazione della disciplina a metà Novecento: il dato di differenza, che impone di osservare attraverso prospettive peculiari quel processo di rinnovamento degli studi teatrali che altrove si sviluppa lungo tutto il XX secolo, implica considerazioni ulteriori. Sul versante più strettamente storiografico, è importante notare come l'assenza, nel nostro Paese, di quella originaria stagione teatrologica primonovecentesca sia allo stesso tempo un dato fondante ma anche primariamente solo apparente: è vero che in Italia non si strutturano, come altrove, centri e insegnamenti specificamente dedicati allo studio del teatro in quanto spettacolo alle medesime altezze cronologiche; ma va rilevata, allo stesso tempo, l'esistenza – anche fuori dalle istituzioni accademiche – di un lavoro storico-teatrale di grande spessore. L'“anomalia” italiana, insomma, non va considerato un dato prettamente novecentesco, legato alle vicende della ricostruzione e del rinnovamento del secondo dopoguerra; ma forse va a costituire un elemento di più lunga durata, dal momento che si ripropone anche spostando la prospettiva di indagine ad altri momenti e fasi degli studi. Quella della nuova teatrologia italiana, per tornare all'invito di Claudio Meldolesi con cui si è aperto il presente capitolo, è “una nascita [...] improvvisa”, in effetti solo “apparentemente”: perché il processo di rinnovamento degli studi che è conosciuto come loro rifondazione non si sviluppa a partire da strutture preesistenti riconoscibili, da centri di ricerca o insegnamenti ufficialmente incardinati (dunque comparando improvvisamente sul crinale della metà del secolo); ma poggia su basi altrettanto solide e fondate, però presenti e attive più che altro nel pensiero e nella cultura teatrali delle stagioni precedenti.

1.1.2 DUE LINEE STORIOGRAFICHE. LE TRASFORMAZIONI DEGLI STUDI TEATRALI COME PROCESSO DI LUNGA DURATA E COME FENOMENO NOVECENTESCO

Si è già osservato in precedenza come – pur riconoscendo il ruolo sostanziale del processo che è noto nei termini di una rifondazione degli studi teatrali fra anni Sessanta e Settanta – esistano consistenti precedenti attivi su questi versanti, sia in Italia che altrove; di più, attraverso le testimonianze degli studiosi stessi, si è rilevata la presenza fondante per tale processo di una “tensione storiografica preesistente”, per usare ancora una volta l'efficace formula di Raimondo Guarino.

Tale condizione, evidentemente, si concretizza innanzitutto rispetto agli ambienti formativi frequentati dai primi studiosi di storia del teatro e dello spettacolo. In un'intervista, rispondendo a una domanda sui contesti che presiedono la nascita degli studi teatrali nel nostro Paese, Cesare Molinari propone di retrodatare il processo rispetto al consueto inquadramento tracciato negli anni Sessanta e Settanta in coincidenza a quella che è comunemente ritenuta la rifondazione degli studi:

«Per quanto mi riguarda, la storia comincia prima, almeno negli anni Cinquanta: mi sono laureato nel 1957 con Carlo Ludovico Ragghianti, storico dell'arte che per me è stato uno dei principali ispiratori della visione della nuova storia del teatro. Negli anni Sessanta, gli studi si erano già relativamente stabilizzati».⁵⁷

In effetti, il riferimento condiviso, che emerge ogni volta si vada a tracciare una genealogia possibile della teatrologia italiana, tende a retrodatare il processo di rifondazione e si condensa nell'opera preliminare di Ragghianti, Giovanni Macchia e Mario Apollonio, a cui va ad esempio il pensiero del primo editoriale della rivista «Biblioteca Teatrale», nel contesto della sottrazione degli studi teatrali «dall'angustia che loro derivava dal situarsi in zone al margine delle regioni della letteratura».⁵⁸ Figure per molti versi estremamente diverse fra loro, vanno quasi a costituire ognuna, all'interno dell'unicum della nascita della nuova teatrologia, un'area di gestazione distinta, che sarà poi affrontata in dettaglio nella sezione dedicata all'analisi più approfondita del loro diretto contributo nelle prospettive teorico-metodologiche della neonata disciplina.

La rifondazione propriamente detta della disciplina, dunque, poggia – a detta degli studiosi stessi – su precedenti premesse teoriche e concrete, le cui spinte e pressioni sono poi portate a maturare ed esplodere in episodi almeno di aperta messa in discussione e ristrutturazione delle istituzioni esistenti. Gli anni del dopoguerra si collocano, all'interno della storia del Paese, come momenti di grande ricettività socio-culturale, di grandi balzi in avanti e attenzione a tutto tondo; così anche nella storia di quella che sarà la nuova teatrologia. Queste forme di eredità, poi, non sono utili soltanto per comprendere le dinamiche successive messe in atto dai primi teatrologi esclusivamente dal punto di vista istituzionale e accademico, ma, si vedrà a breve, si pongono come fondanti per la costituzione della disciplina anche da prospettive più interne, inerenti la definizione della sua cornice epistemologica, l'individuazione dei suoi oggetti di indagine e del suo apparato metodologico. In campo più strettamente teatrologico, sono invece consistenti i riferimenti a storici e teorici del teatro appartenenti a stagioni passate della storia degli studi. In questo senso, è come se lo scarto operato da quella prima stagione della teatrologia, in tutta la sua unicità, si andasse a inserire in un continuum storiografico più ampio, composto da esperienze primonovecentesche, tardo-romantiche, ottocentesche e, in certi casi, addirittura ancora più remote.

Fabrizio Cruciani, in un testo teorico-metodologico densissimo,⁵⁹ affronta con chiarezza il problema della lunga durata della storia della teatrologia, anche italiana, svincolandone il momento rifondativo secondo-novecentesco dai domini dell'*événementiel*:

⁵⁷ Da una intervista concessa all'autrice (Firenze, 11 luglio 2012).

⁵⁸ *Editoriale* (non firmato), «Biblioteca Teatrale», I, 1, primavera 1971, p. 1.

⁵⁹ Si tratta di un testo che introduce il prezioso volume di orientamento bibliografico composto per Garzanti da Cruciani con Nicola Savarese all'inizio degli anni Novanta: F. Cruciani, *Problemi di storiografia*, in Id., Nicola Savarese (a cura di), *Guide bibliografiche. Teatro*, Garzanti, Milano 1991, pp. 3-10.

Secondo alcune testimonianze dirette, il suo nucleo risale almeno al 1985 e rappresenta il numero “zero” della rivista «Teatro e Storia». Cfr. almeno l'editoriale del primo numero della rivista, in cui si dichiara che il progetto «ha avuto inizio con un numero promozionale, fuori commercio» che comprendeva «un saggio bibliografico sulla storia del teatro a cura di Fabrizio Cruciani» (*Editoriale*, «Teatro e Storia», I, 1, ottobre 1986, p. 156). Per approfondire le vicende che legano questo testo alla successiva edizione Garzanti, si rimanda alla ricostruzione delle vicende della rivista «Teatro e Storia» curata da Raimondo Guarino per il numero di «Culture Teatrali» dedicato a Cruciani (R. Guarino, *Teatro e Storia*, «Culture Teatrali», IV, 7/8, autunno 2002-primavera 2003 (*Storia e storiografia del teatro, oggi. Per Fabrizio Cruciani*), p. 315) e all'introduzione di Claudio Meldolesi alla nuova edizione di *Registi pedagoghi e comunità teatrali* (C. Meldolesi, *Militante nella storia del teatro. Sugli ultimi studi di Fabrizio Cruciani*, in F. Cruciani, *Registi pedagoghi e comunità teatrali nel Novecento (e altri scritti inediti)*, E & A Editori associati, Roma 1995² (1985), p. 11).

Il testo, infine, è stato ripreso dalla stessa «Teatro e Storia» nel 1993: F. Cruciani, *Problemi di storiografia dello spettacolo*, «Teatro e Storia», VIII, 14, aprile 1993, pp. 3-11.

Salvo diversa indicazione, si fa qui riferimento all'edizione Garzanti.

«La riflessione sul teatro [...] 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. [...] E “storie” del teatro nel passato si trovano nei prologhi o nelle trattazioni più varie». ⁶⁰

Per Cruciani «la storia del teatro è sempre esistita», ma, allo stesso tempo l'idea della teatrologia come «disciplina recente» è «una nozione spesso ripetuta – e con ragione». Il motivo che scioglie questa contraddizione apparente, legittimando la possibile lunga durata degli studi teatrali e allo stesso tempo valorizzandone la rottura novecentesca, si ritrova nel fatto che «nel nostro secolo però la storiografia teatrale ha rivendicato la propria autonomia e la globalità del proprio campo di indagine». ⁶¹

Prima di procedere a esplorare le possibili ricadute di tali condizioni sull'approccio alla ricostruzione dell'intreccio delle vicende che hanno segnato la nascita e gli sviluppi della nuova teatrologia italiana e a utilizzarne la prospettiva come indicazione metodologica fondante per formulare ipotesi di periodizzazione che ne determineranno l'analisi, è necessario premettere come esistano – e, dunque, si possano seguire – almeno due linee storiografiche distinte, seppure naturalmente interferenti, che raccontano gli sviluppi degli studi teatrali in Italia e altrove:

- 1) c'è la linea della storia della disciplina, che si attiva, grossomodo in risonanza con alcuni statuti dell'esperienza tedesca, nel secondo dopoguerra (seppure con consistenti precedenti nei decenni precedenti);
- 2) c'è una seconda linea, che potremmo chiamare della storia degli studi, che, anche fuori dalle strutture accademiche e istituzionali, affonda invece le radici in genealogie e vicende ben più datati.

Per poter rendere conto dei due piani – considerati entrambi fondanti anche dagli stessi studiosi –, si dedicherà uno spazio specifico all'analisi dell'uno e dell'altro versante:

- 1) il primo livello di indagine sarà affrontato nella sezione 1.2 (*Cronache: la (ri)fondazione della disciplina*): dedicata alla ricostruzione delle vicende che hanno presieduto il processo di rifondazione degli studi teatrali italiani nel secondo dopoguerra, si concentrerà sugli eventi che scandiscono l'ingresso e la strutturazione della teatrologia nell'università, dunque affrontando il piano della storia della disciplina nella sua specificità novecentesca;
- 2) il secondo livello dell'indagine è al centro della sezione 1.3 (*Le trasformazioni dell'oggetto di studio...*), che si occupa invece della relativa produzione scientifica e prenderà in considerazione – a seconda dei casi – dimensioni temporali più ampie, affrontando l'oggetto delle conquiste teatrologiche secondo-novecentesche nel contesto di una prospettiva genealogica che le inserisce nel continuum della lunga durata della storia degli studi.

Invece, con l'intenzione di affrontare, oltre le specificità, anche la dimensione delle interazioni – evidentemente altrettanto fondante – fra questi due piani storiografici, quello della storia della disciplina e quello della storia degli studi, nella terza e ultima parte del presente capitolo (1.4 *Dinamiche del paradigma disciplinare*) si tenterà di analizzare le modalità e le condizioni generative del paradigma disciplinare da una prospettiva unitaria, sia per comprendere in che termini esso si converta nelle forme dell'eredità della nuova teatrologia, sia per provare a spiegare

⁶⁰ Ivi, p. 8.

⁶¹ Ibidem.

qualche anomalia: le condizioni di estraneità del sapere teatrale rispetto alle convenzioni vigenti, l'originaria spinta sovversiva implicata nel processo di perimetrazione del nuovo campo di studi, la combinazione di sistemi di conoscenza altri, invece che venire assorbiti in coincidenza al successivo processo di consolidamento scientifico e accademico restano sorprendentemente sostanzialmente attivi e operanti anche nelle stagioni successive della teatrologia italiana. Storia della disciplina e storia degli studi, nelle loro caratteristiche peculiari, andranno a incontrarsi proprio su questi fronti, imponendo originalmente la coesistenza di dati di rottura e innovazione ed elementi di persistenza e continuità, e anzi addirittura, a volte, andandoli a porre in rapporti di reciproca causalità.

È importante notare i termini di questa possibile divaricazione, non solo per correttezza teorica o per aprire un varco nel sistema di interazioni fra le diverse possibili stratificazioni che vanno a comporre il tessuto storico e storiografico dell'oggetto di indagine, ma in relazione ai dati emersi proprio dall'analisi delle vicende e delle pressioni che hanno segnato la nascita degli studi teatrologici in Italia fra anni Sessanta e Settanta. Sembra che essi si sviluppino, in effetti, secondo due linee distinte e interagenti, che vanno a costituire anche il punto di arrivo di due possibili differenti genealogie e, dunque, il punto di origine di due sistemi di rielaborazione dell'eredità disciplinare:

- da un lato, traendo indicazioni teorico-metodologiche dirette, attinte al sistema dei saperi rappresentato da riferimenti concretamente frequentati negli anni della formazione, dunque dai propri effettivi maestri (dal campo filologico-critico che pertiene allo studio delle letterature) e dalle coeve avanguardie della scena, delle scienze umane, della cultura;
- dall'altro attivando forme di dialogo con precedenti più datati, non direttamente – ma altrettanto spesso – frequentati, più strettamente appartenenti a campi storico-teatrali e teatrologici.

Il punto non è solo tentare di tracciare le linee genealogiche di una disciplina al momento della sua nascita (o, meglio, strutturazione in contesto accademico); si tratta, più specificamente di tentare di inquadrare, ancora più da vicino, i termini di quella “nascita apparentemente improvvisa” delineata in apertura con Claudio Meldolesi. Secondo Raimondo Guarino:

«In Italia la rivendicazione della specificità degli studi teatrali è fondata su una tradizione già esistente, che doveva essere ripresa e rielaborata consapevolmente. C'è una forte caratterizzazione della storiografia italiana ed è dovuta a questo, non è che gli studi nascano così all'improvviso. Una cosa che va chiarita è che la disciplina a un certo punto si è affermata – e per qualche tempo anche sviluppata –, si è profilata – diciamo così – essendoci un sostrato molto consistente, che è quello di studi teatrali di solida tradizione – e anche di una certa intensa dialettica – che non si erano ancora insediati nella costellazione degli insegnamenti universitari». ⁶²

Secondo Guarino, dunque, è proprio questa possibilità a permettere, nel secondo Novecento, di immaginare una indipendenza – e, dunque, una strutturazione accademica autonoma – della storia del teatro e dello spettacolo: non solo un processo di messa a fuoco e valorizzazione di un sapere considerato marginale – o, almeno, in posizione ancillare – rispetto ai campi di studio tradizionali, ma un fenomeno di progressiva autonomizzazione sostenuto dall'intenzione di riprendere spunti, stimoli e conquiste preesistenti e dunque concesso dalla consapevolezza di appartenere a degli “studi di solida tradizione”, come se proprio le forme di persistenza attive all'interno della nuova

⁶² Da una intervista concessa all'autrice (Roma, 18 settembre 2012).

teatrologia vadano a rappresentare quel dato di differenza che ne permette il processo di rifondazione e dunque ne presiede la rottura secondo-novecentesca.

1.1.3 LA NUOVA TEATROLOGIA ITALIANA PRIMA E DOPO. IPOTESI DI PERIODIZZAZIONE DEL PROCESSO DI RIFONDAZIONE

Cominciamo ora a inquadrare la scansione temporale che sarà oggetto del presente capitolo e a formulare un'adeguata proposta di periodizzazione della nascita della nuova teatrologia italiana. Riprendendo alcuni interventi citati in apertura, ricordiamo che Marco De Marinis, colloca l'avvio del lavoro di quella «generazione di giovani storici del teatro [...] a partire dalla seconda metà degli anni Sessanta»⁶³ e che, secondo Claudio Meldolesi, quel «movimento rinnovatore degli studi teatrali» apparve «imprevedibilmente alla metà degli anni '60 [...] e [...] riflui circa dieci anni dopo»,⁶⁴ dunque alla metà dei Settanta. In effetti, l'accordo sulla collocazione di questa prima fase degli studi teatrologici italiani è pacifico e diffuso: da qualunque prospettiva, la nuova disciplina fa il suo debutto ufficiale intorno al 1965 (seppure con qualche pregnante precedente) e si consolida intorno al 1975, sia che si osservino le sue vicende dal punto di vista della produzione scientifica e dunque della pubblicazione dei lavori degli studiosi, che da quello dei passaggi del processo di strutturazione accademica della disciplina.

A questo livello, dunque, la scansione cronologica del processo di rifondazione degli studi teatrali in Italia è comunemente accettata e condivisa. Tuttavia, esistono almeno due nodi di problematizzazione di cui è necessario tenere conto, per comprendere le dinamiche di slittamento e trasformazione del paradigma disciplinare lungo il secondo Novecento e, a tempo debito, inquadrare i caratteri della teatrologia post-novecentesca. C'è, prima di tutto, da fare i conti con quello che in precedenza si è definito il tratto dell'«anomalia italiana». Una volta annotate le condizioni peculiari all'interno di cui si esprime la nascita della nuova teatrologia – gli elementi contestuali propri della cultura del secondo dopoguerra e la doppia linea storiografica che è necessario osservare –, è possibile procedere ad analizzare come queste vadano a ricadere sulle possibilità di approccio alla ricostruzione delle vicende che hanno segnato il processo di rifondazione degli studi fra anni Sessanta e Settanta. Abbiamo visto come non sia possibile, infatti, considerarlo nei termini generici degli altri fenomeni simili in atto in altre geografie teatrologiche – con cui, comunque, vedremo mantiene diversi punti di condivisione –, date le particolari condizioni di accelerazione in cui tale processo va a svolgersi; inoltre, non si può nemmeno considerarlo nei termini dell'origine (accademica) della disciplina, dunque esclusivamente al livello del suo portato innovativo, come elemento di rottura *tout court*, ma è necessario immaginarne anche il collocamento in una dimensione di continuità rispetto alle stagioni precedenti (e successive) degli studi teatrali. Questo è valido indubbiamente per la ricostruzione di qualsiasi processo storico, ma, abbiamo visto, è una prospettiva che assume particolare pregnanza nel contesto del nostro oggetto di studio: sono i teatrologi stessi a imporre la crucialità della dimensione delle interazioni fra la rottura secondo-novecentesca in opera negli studi e la necessità di inserirla, a livello teorico-metodologico ma anche della pratica, in una tradizione di studi.

A questo elemento, va aggiunto un ulteriore nodo di problematizzazione, che ha invece a che fare con le possibili trasformazioni interne al processo di rifondazione degli studi. È indicativa, in questo senso, la già citata analisi di Marco De Marinis in *Visioni della scena*,⁶⁵ che sarà qui utilizzata come indicazione metodologica: lo studioso, infatti, descrivendo il processo di rifondazione della disciplina fra anni Sessanta e Settanta tanto nei termini di un aggiornamento – operato attraverso la

⁶³ M. De Marinis, *Fabrizio Cruciani (1941-1992)*, cit., p. 9.

⁶⁴ C. Meldolesi, *Il primo Zorzi e la "nuova storia" del teatro*, cit., p. 41.

⁶⁵ M. De Marinis, *Visioni della scena*, cit., p. 97.

definizione dell'oggetto-spettacolo e la conseguente indipendenza dall'approccio letterario – che valutandone i dati di originalità, rileva l'integrità di tale processo, ma sembra autorizzare anche ad ipotizzarne una possibile articolazione in almeno due aspetti distinti, seppure indissolubilmente legati. La riflessione di De Marinis pare invitare a interrogare le trasformazioni interne in opera in questa prima fase degli studi, che viene qui sì considerata nei termini di un processo unitario di rielaborazione della cornice epistemologica della disciplina, ma che è evidentemente anche opportuno analizzare secondo le singole parti che la vanno a comporre. Queste sono le ragioni per cui, nel presente capitolo, saranno affrontati contestualmente quelli che si sono precedentemente definiti come i due mutamenti-cardine dello sviluppo del paradigma disciplinare, il passaggio dal testo all'oggetto-spettacolo e da questi all'oggetto-teatro, che, nella teatrologia italiana, si manifestano a distanza di pochissimi anni. Sono anche i motivi di qualche sovrapposizione, di alcune salienti persistenze e, non ultima, di una difficoltà di perimetrazione cronologica netta, per quanto riguarda la storia degli studi teatrali in Italia nel momento della loro rifondazione. In relazione a questi due nodi di problematizzazione, si danno, quindi, due diverse e interagenti necessità di rielaborazione della periodizzazione presa in esame:

- da un lato, è indispensabile tenere conto della storia della disciplina e degli studi alla luce di misure temporali più ampie;
- dall'altro, è opportuno ipotizzare l'esistenza di fasi intermedie di messa in discussione e ridefinizione, interne al processo di rifondazione degli studi.

Per cominciare da un versante più strettamente aderente all'oggetto di indagine, si tenterà di comprendere ora secondo quali criteri sia possibile sezionare l'unicum delle origini della teatrologia italiana in una serie di passaggi distinti, seppure intimamente legati. Si tratta, in particolare, di andare a tracciare i termini di quel momento di scarto che, secondo De Marinis, va a rappresentare allo stesso tempo un aggiornamento ma anche un superamento rispetto alle condizioni delle altre teatrologie occidentali.

La nuova teatrologia italiana si manifesta lungo gli anni Sessanta nei termini di un processo di rinnovamento degli studi che, rivendicando la propria autonomia, si trova a ridefinire innanzitutto il proprio oggetto di indagine (identificato nell'unitarietà del fatto spettacolare) e, di conseguenza, a proporre nuove strumentazioni e metodologie di lavoro, in gran parte focalizzate all'interno del campo storico-filologico. I nuovi storici del teatro rivendicano la necessità di una fondazione scientifica della disciplina attraverso l'utilizzo e l'analisi di fonti primarie, rigorose indagini documentarie, approcci filologico-critici capaci di mettere in discussione i dati e le categorie comunemente accettati; se in una fase iniziale gli studiosi si occupano (almeno Ferruccio Marotti e Cesare Molinari) delle avanguardie della regia internazionale, poco dopo, grossomodo nella seconda metà del decennio, rivolgono la propria attenzione anche ad altre tipologie di oggetti storici. Questo lavoro di rifondazione storico-critica è attivo almeno fino agli anni Settanta – e in ogni caso proseguirà poi, seppure con mutate forme e altri intenti –, ma, osservando lo stato della disciplina sul crinale del decennio, essa si presenta già profondamente trasformata: fanno il loro ingresso, nell'apparato strumentario della teatrologia, gli apporti delle avanguardie delle discipline storiche e delle scienze umane (complice l'attivazione a Bologna del Corso di laurea Dams); mentre l'oggetto di indagine subisce un processo di messa in discussione che è possibile leggere nei termini di un progressivo ampliamento e di una riconsiderazione del fatto spettacolare in senso relazionale. Dai primi anni Settanta infatti, l'attenzione dei teatrologi si concentra su altre dimensioni, giungendo a una considerazione più complessa del fatto teatrale: le interrogazioni sui rapporti fra arte e società, nozioni come quella di festa e città, l'approccio contestuale sono solo alcuni dei nuovi tratti che assume a questa altezza il profilo della nuova teatrologia italiana.

Per provare a comprendere le motivazioni e le dinamiche in atto a questa altezza, proveremo a spostare lo sguardo dagli studi alla scena; non tanto (o non solo) perché vedremo che proprio sul crinale fra anni Sessanta e Settanta i giovani teatrologi inaugurano una serie di rapporti fondanti con alcuni artisti del Nuovo Teatro: non è opportuno, forse, andare infatti a tracciare linee dirette di reciproca influenza, perché la condizione di “cerniera” degli studi, posti fra mondo della cultura e mondo della scena, impone di situarli certo accanto, ma non proprio in coincidenza agli avvenimenti che scuotono la società e il teatro di quegli anni. Vedremo come il laboratorio del pensiero teatrale si ritrovi sempre su un piano sfalsato rispetto a questi altri contesti, fra dinamiche di anticipazione e di assorbimento, spinte di preveggenza e rincorsa. La storia del Nuovo Teatro in Italia fra anni Sessanta e Settanta, invece, è da prendere in considerazione più che altro per provare a evocare le condizioni, le pressioni e le necessità che agitavano la ricerca di quegli anni, dunque più che altro per tentare di immaginare il profilo dell'ambiente su cui andavano a stagliarsi i primi passi della nuova teatrologia.

Del resto, l'arco di anni fra il 1967 e il 1970 è segnato, dentro e fuori dai teatri, come uno spartiacque epocale. Vediamo brevemente come è stato letto e interpretato dagli studiosi stessi, prendendo a riferimento due diverse riflessioni sul tema, rispettivamente di Ferdinando Taviani e di Marco De Marinis – studiosi la cui attenzione si è spesso rivolta a scavare le dinamiche in atto in questa fase della scena, le loro premesse e le loro conseguenze.

Taviani identifica un momento di rottura intorno al crinale fra i due decenni, anzi, inquadrando il processo di rinnovamento della scena coeva nei termini di «una doppia cesura» che si colloca fra anni Sessanta e Settanta: una spaccatura prima pratica e poi teorica, «prima uno strappo nell'ideologia teatrale, poi una frattura nell'intreccio materiale e nella solidarietà dei teatri»,⁶⁶ sui cui dati di differenza lo studioso invita a riflettere con attenzione, sia per valorizzare la specificità delle due diverse fasi del Nuovo Teatro, ma anche per comprenderne gli sviluppi successivi.

De Marinis, in un testo “a caldo” del 1977 – pubblicato diversi anni dopo in un volume interamente dedicato al tema, che reca un titolo emblematico: *Ai limiti del teatro* – definisce il Sessantotto una «data fatidica», in cui si avviano processi che si propongono di «mettere in discussione il teatro stesso *come tale*»: «una crisi della forma “teatro”» che si configura nei termini di una profonda rottura rispetto alle stagioni precedenti della ricerca, orientandola a partire dagli anni Settanta verso i territori della “dissoluzione” e della “dilatazione” dello specifico teatrale.⁶⁷ Successivamente, De Marinis dà alle stampe un lavoro dedicato alla ricostruzione delle vicende che hanno segnato l'ascesa e gli sviluppi del Nuovo Teatro, articolandone il processo in quattro diverse fasi fra il 1947 e il 1970; in particolare, il quarto e ultimo periodo, fra il '68 e il '70, secondo lo studioso è una fase di “prima crisi”. In questo contesto, il 1970 con cui si decide di chiudere il percorso di indagine, viene contestualizzato come «un anno che, ponendosi a conclusione dei rivolgimenti sessantotteschi, divide in modo piuttosto netto due “epoche”». ⁶⁸ La stessa impostazione torna anche in riflessioni più tarde: lo studioso la riprende nei primi anni Duemila, andando a tracciare per «Culture Teatrali» una ulteriore articolazione della storia del Nuovo Teatro, che vede una prima fase «di avvento e di ascesa» fra il 1950 e il 1970 e una seconda, fra il 1970 e il 1985, «di diffusione di massa della ricerca e della sperimentazione» (per poi arrivare a quello che lo studioso identifica come nei termini di un terzo momento della ricerca, tuttora attivo).⁶⁹ Per approfondire ulteriormente i caratteri di questa soglia interna al rinnovamento della scena, si rimanda al capitolo del *Nuovo Teatro* specificamente dedicato alla questione, che si colloca in chiusura – il titolo è anche qui estremamente indicativo: *Oltre il teatro* –, approfondendo l'ipotesi della cesura rappresentata dal

⁶⁶ Ferdinando Taviani, *Cavaliere di bronzo*, in Antonio Attisani (a cura di), *Le forze in campo. Per una nuova cartografia del teatro*, Atti del convegno, Modena, 24-25 maggio 1986, Mucchi editore, Modena 1987, p. 191.

⁶⁷ M. De Marinis, *Verso un teatro necessario...*, cit., p. 100.

⁶⁸ Marco De Marinis, *Il nuovo teatro 1947-1970*, Bompiani, Milano 1987, p. 4.

⁶⁹ Marco De Marinis, *Presentazione*, «Culture Teatrali», II, 2-3, primavera-autunno 2000 (*Quarant'anni di Nuovo Teatro italiano*), pp. 7-8.

1970 all'interno della storia della neoavanguardia teatrale. L'indagine di questa fase illumina di una luce diversa anche le precedenti, autorizzando a immaginare l'esistenza di un percorso unitario fra le diverse fasi del Nuovo Teatro nel secondo Novecento:

«Il mio proposito è invece quello di guardare dentro alla “messa in crisi teatrale” [...] che si verifica in maniera massiccia intorno al Sessantotto (inteso come evento storico e non come mero dato cronologico), diciamo più precisamente fra il 1968 e il 1970, e che rappresenta il punto d'approdo inevitabile del lungo itinerario del nuovo teatro [...]. In effetti, volgendosi indietro a riconsiderare i capitoli che compongono questo libro, è facile accorgersi di come essi siano quasi tutti percorsi da uno stesso motivo, da una stessa struttura narrativa, la quale racconta di un continuo itinerario di fuga dal teatro, di una tensione ininterrotta al superamento dei limiti della scena [...]»⁷⁰

La messa in discussione delle strutture e delle istituzioni vigenti, così come la decostruzione dei concetti e delle categorie già date – nel nostro caso della concezione del “teatrale” –, sono elementi che si possono leggere con chiarezza anche in campi altri rispetto a quello agitato dalle neoavanguardie nella scena. In questo senso, si ritiene qui opportuno utilizzare le indicazioni di Taviani e De Marinis, in quanto esse permettono allo stesso tempo di considerare il processo di rinnovamento (della scena) nel secondo Novecento attraverso un filtro interpretativo unitario – quello della progressiva “fuga” dal teatro e dell'idea della doppia cesura –, ma allo stesso tempo anche di valorizzarne i diversi momenti, dunque di evidenziarne il ruolo di rottura, andando però a collocarne lo scarto non ai margini (all'innesco o alla conclusione), ma al centro stesso di tale processo.

Se le spinte rinnovatrici del dopoguerra, nelle diverse teatologie occidentali, presiedono esperienze che si possono unitariamente definire – seppure con le doverose declinazioni locali – nei termini di una “rifondazione” della disciplina, in coincidenza alla ridefinizione dell'oggetto di studio in quanto fatto spettacolare, tale momento, per quanto riguarda gli studi teatrali italiani fra gli anni Sessanta e Settanta, sarà dunque osservato attraverso l'individuazione di più fasi che, beninteso, vanno considerate solo parzialmente in successione o, in ogni caso, più per comodità teorica che come concretizzazioni cronologiche effettive:

- 1) una fase aurorale (1965>1970), in cui il lavoro di alcuni studiosi pone il problema della definizione del nuovo campo di studi e definisce il proprio oggetto di indagine nei termini dello spettacolo teatrale: come si è già avuto modo di vedere, un momento in cui, per dirla con Marco De Marinis «si sviluppa una serie di ricerche che portano alla vera e propria fondazione teorica dei nostri studi teatrali, mediante una più adeguata definizione e concettualizzazione del loro oggetto» che permette ai nuovi teatrologi di «ridurre il *gap* che li aveva separati fino ad allora da quelli europei».⁷¹
- 2) una fase di prima elaborazione (1970-1975), in cui l'incontro con le avanguardie della scena da un lato e quelle delle scienze storiche e umane dall'altro conducono a un progressivo ampliamento del campo di indagine che presiede il passaggio dallo studio dell'oggetto-spettacolo a quello dell'oggetto-teatro: si tratta del momento in cui la nuova teatologia – sempre riprendendo l'indicazione storiografica di De Marinis – «si è mostrata capace di affrontare criticamente e spesso di superare

⁷⁰ M. De Marinis, *Il nuovo teatro...*, cit., p. 235.

⁷¹ M. De Marinis, *Visioni della scena*, cit., p. 97.

brillantemente molte delle difficoltà, degli scogli, su cui si era incagliata la vecchia teatrologia di matrice europea». ⁷²

Una volta espressa la proposta di una possibile articolazione interna che inquadra, nel continuum del processo di rifondazione della teatrologia italiana, almeno due fasi di rielaborazione e ridefinizione distinte che si vanno a incontrare – per certi versi anche a sovrapporre e intrecciare – fra il 1968 e il 1970, è possibile ricomprendere nel discorso l'altro nodo di problematizzazione che ha imposto una riconsiderazione dei criteri di periodizzazione rispetto all'oggetto di indagine, con il proposito di giungere a proporre una scansione temporale adeguata per inquadrare le vicende del processo di rifondazione degli studi teatrali in Italia. La stratificazione e la complicazione dei fenomeni qui individuati, infatti, non esorbita soltanto nelle relazioni interne allo schema proposto, fra quelli che si sono definiti come la prima e la seconda fase di slittamento del paradigma disciplinare, ma anche rispetto a momenti precedenti e successivi a quelli presi in esame.

I due momenti qui delineati, infatti, sono stati selezionati per inquadrare nel dettaglio le vicende che hanno segnato le rispettive fasi di ridefinizione disciplinare, ma risulterebbero per molti versi poco comprensibili se completamente estratti dal contesto più ampio della storia della teatrologia novecentesca. In particolare, le stagioni precedenti degli studi vanno a costituire un riferimento, non solo cronologico, fondante anche per gli studi italiani; si vedrà, fra l'altro, che il fenomeno inquadrato fra gli anni Sessanta e Settanta non consiste in un vero e proprio processo di fondazione di una nuova disciplina: come si è già accennato in precedenza, il rinnovamento che coinvolge le teatrologie occidentali a questa altezza cronologica si può anche legittimamente considerare in quanto compimento di processi di rielaborazione già inaugurati e come assorbimento delle conseguenze teorico-metodologiche implicite in sperimentazioni preesistenti. Si può ipotizzare, insomma, che il processo di rifondazione in atto nella seconda metà del Novecento appartenga a tutti gli effetti a quello di una lunga maturazione epistemologica inaugurata da una tradizione di studio precedente, cui gli studiosi stessi fanno spesso riferimento.

Per quanto riguarda le fasi successive rispetto alla scansione cronologica presa in esame in questo capitolo, si porrà l'accento su un passaggio determinante tanto per il Nuovo Teatro che per la nuova teatrologia, che, prendendo le mosse dalle fruttuose esperienze di risonanza e condivisione avviate fra la fine degli anni Sessanta e l'inizio dei Settanta, si affaccia alla fine del secolo attraverso caldi momenti di dibattito, forti pressioni di ridefinizione e, certo, qualche caso di estremizzazione delle posizioni – elementi che, si vedrà, pur nella loro urgenza e contingenza, vanno a porre le basi per quei processi di ricomposizione che si ipotizzano segnare i profili della teatrologia italiana postnovecentesca. Nel nostro Paese, l'esperienza della contestazione è forse più che un evento, può rappresentare l'emergere di tensioni (socio-politiche, culturali, artistiche) di durata almeno medio-lunga; o, meglio, il Sessantotto italiano si avvia certo a una chiusura repentina, per poi riemergere, con incidenza altrettanto saliente, con l'avvio e la conclusione del Movimento del '77. Per restare entro i confini teatrali, è questa l'epoca in cui si fronteggiano idee differenti, incontrandosi e scontrandosi su terreni di discussione che segneranno geneticamente i profili della disciplina: le opposizioni, certo ormai superate ma in ogni caso tuttora storicamente significative, fra “teatro del corpo e del gesto” e “teatro di parola”, fra “drammaturgisti” e “spettacolisti”, fra Terzo Teatro e Postavanguardia, vanno oggi a rappresentare, come una cartina tornasole, dello «stato di ebollizione» di una disciplina all'epoca ancora in stato di invenzione.

Quella che abbiamo precedentemente definito come “anomalia” italiana, infatti, presenta dunque un effetto almeno duplice sul disegno di una possibile cronologia delle vicende che hanno segnato la disciplina, di cui è necessario tenere conto:

⁷² Ibidem.

- 1) come si è visto, tende ad avvicinare i due momenti di slittamento del paradigma disciplinare – il passaggio nella definizione dell'oggetto di studio dal testo allo spettacolo e dallo spettacolo al teatro, altrove più nettamente distanziati, seppure ovviamente legati fra loro –, arrivando a comporre un continuum di rielaborazione epistemologica che autorizza a ipotizzare l'esistenza di un unico slittamento di paradigma in due momenti, più che a definire due diverse fasi di lavoro connesse ma chiaramente distinte e distinguibili;
- 2) inoltre, questo tipo di “compressione”, invece che segnare – come tradizionalmente si vorrebbe nell'osservazione dei movimenti di un paradigma disciplinare – i momenti di rottura che conducono alla ridefinizione del campo e della cornice teorico-metodologica, sembra contestualmente porre l'accento su aspetti più continuisti, rimandando di frequente a stagioni precedenti e successive della storia disciplinare.

L'osservazione di dinamiche, di più difficile perimetrazione, ma altrettanto fondanti, ai margini delle ridefinizioni occorse all'oggetto degli studi teatrali autorizzano un'ipotesi di scomposizione dello schema che descrive lo sviluppo del paradigma disciplinare così come si è osservato finora, ampliandone le stratificazioni fino a comprendere anche una fase precedente lo svincolamento degli studi teatrali dal contesto di quelli letterari e una successiva, dopo l'istituzione dell'oggetto-teatro al centro della cornice epistemologica della disciplina.

In questo senso, le vicende della rifondazione della teatrologia italiana, così come si sono presentate lungo questa sezione introduttiva, alla luce dello schema testo>spettacolo>teatro che ne descrive e riassume le trasformazioni epistemologiche, si possono scomporre in quattro fasi teoricamente definite, su cui si fonderà il lavoro di ricostruzione e analisi del rinnovamento degli studi teatrali fra anni Sessanta e Settanta:

- 1) oggetto-testo>oggetto-spettacolo (fino al 1965): una fase pionieristica in cui alcuni studiosi, in maniera del tutto autonoma e non andando a costituire in alcun caso un progetto unitario di rinnovamento degli studi, fondano le premesse per il successivo svincolamento dell'oggetto di indagine della storia del teatro dai campi degli studi letterari, all'interno dei quali era tradizionalmente compreso: in particolare, nei primi decenni del Novecento, l'attenzione per le tematiche legate all'attorialità e l'introduzione della nozione di regia si presentano come territori emblematici dell'avvio del processo di ridefinizione disciplinare che sarà condotto a compimento successivamente;
- 2) oggetto-spettacolo (1965>1968/'70): il primo momento di slittamento vero e proprio del paradigma disciplinare, in cui sono portate a maturazione le intuizioni e le sperimentazioni in opera nelle precedenti stagioni degli studi, si innesca fin dai primi anni Sessanta. In questa fase alcuni giovani studiosi sono impegnati nella definizione dello specifico disciplinare della storia del teatro, identificando una prospettiva di indagine unitaria nell'oggetto-spettacolo e rivedendo l'approccio degli studi attraverso l'adozione di strumenti e metodi afferenti al contesto critico-filologico;
- 3) oggetto-spettacolo>oggetto-teatro (1968/'70>1975): il secondo momento di slittamento di paradigma si innesca a cavallo del Sessantotto teatrale e del suo superamento. Qui – contestualmente all'istituzione di territori di relazione con le avanguardie della pratica teatrale, da un lato, e, dall'altro delle scienze storiche e umane – si procede a una ulteriore revisione degli orizzonti disciplinari, con la proposta di un'accezione più ampia e complessa del fatto teatrale, non limitata allo

studio dell'evento-spettacolo, ma orientata a considerarne l'esperienza in termini relazionali;

- 4) oggetto-teatro (dal 1975): quella che per il momento possiamo considerare l'ultima fase del processo della rifondazione degli studi teatrali in Italia si manifesta a partire dalla seconda metà degli anni Settanta, soprattutto nei termini di un consolidamento delle precedenti conquiste teorico-metodologiche; se la ricostruzione delle vicende che hanno segnato tale processo si ferma qui, non è così per l'intera storia della teatrologia italiana, che vedremo già subito impegnata a riorientare i limiti del proprio oggetto di indagine e dunque della propria cornice epistemologica all'interno di quella che è stata definita la concezione relazionale del fatto teatrale (in particolare, in un primo momento privilegiando la prospettiva sui versanti del processo creativo per poi, sul finire del secolo, tentare di ricomprendervi anche il polo fruitivo-ricettivo).

Si notano, insomma, delle zone di transizione a fianco di quegli slittamenti paradigmatici individuati come cruciali nella storia della teatrologia italiana: particolarmente interessante, all'interno di queste aree, vedremo essere, assieme alle esperienze di discontinuità che pertengono comunemente il processo di trasformazione di un paradigma, i nodi di persistenza che legano insieme i diversi momenti di sviluppo di una disciplina. Tuttavia, è bene mantenere l'inquadramento sul momento "centrale" (punti 2 e 3) della scansione cronologica proposta: è discriminante – in che senso e a quali livelli lo si vedrà nel dettaglio nel presente capitolo –, rispetto alle stagioni precedenti e successive della storia disciplinare, l'individuazione di una fase di cosciente revisione, sia tematica che teorico-metodologica, degli studi teatrali, un passaggio, per dirla con Cruciani, in cui, a differenza delle precedenti stagioni degli studi, la teatrologia «ha rivendicato la propria autonomia e la globalità del proprio campo di indagine».⁷³

Gli esiti – pure preziosi e fondanti, anche spesso sorprendenti – di quella che si è definita nei termini di una fase pionieristica della teatrologia italiana vanno a costituire una base epistemologica irrinunciabile (anche nelle parole degli stessi studiosi) per gli sviluppi della disciplina, ma si configurano come un fascio di esperienze singolari, pure tenendo conto dei loro momenti di omogeneità, risonanza e coincidenza e verranno dunque affrontate esclusivamente per i rapporti che vanno a intrattenere con il vero e proprio processo di rifondazione; similmente, seppure con manifestazioni e condizioni ovviamente del tutto differenti, la quarta fase individuata, successiva a quello che si è inquadrato come lo slittamento di paradigma che presiede la rifondazione della disciplina, si presenta come l'esito – irregolare, forse addirittura imprevisto – di alcune premesse inaugurate in precedenza, quasi un insieme di conseguenze imposte dalle esperienze di applicazione del nuovo inquadramento epistemologico, della sua ricaduta nelle diverse prassi sperimentate. Invece, per i momenti 2 e 3 – che si possono considerare più propriamente come il momento di slittamento del paradigma disciplinare e si propongono di osservare come due fasi intimamente connesse del medesimo processo di rielaborazione epistemologica –, si dà un approccio tanto intenzionale e cosciente quanto sempre esplicito e dichiarato che si può parlare di un vero e proprio progetto, unitario e sistematico, di fondazione disciplinare. Il dato di differenza, che spinge ad analizzare questo momento come centrale – seppure tenendo conto, anche su indicazione degli studiosi stessi, dei tempi che lo precedono e lo seguono –, si rinviene proprio nella componente di meta-riflessione che si esprime, non solo insieme ai prodotti dei nuovi teatrologi, ma anche in parte indipendentemente da essi, dando luogo a un fenomeno che si propone dichiaratamente e autonomamente come innovativo e distintivo rispetto all'esistente.

⁷³ F. Cruciani, *Problemi di storiografia*, cit., p. 9.

1.2 CRONACHE: LA (RI)FONDAZIONE DELLA DISCIPLINA. UNA STORIA IN QUATTRO MOMENTI PER LA NASCITA DELLA NUOVA TEATROLOGIA

1.2.0 ALLE ORIGINI DELLA NUOVA TEATROLOGIA ITALIANA. PRIMI “FOCOLAI” DI ATTENZIONE

La copiosità dei riferimenti a una stagione precedente e l'insistenza con cui gli studiosi – tanto nelle conversazioni che nei casi in cui si trovano pubblicamente a descrivere la propria genealogia disciplinare – vi intendono tornare obbligano, prima di procedere alla ricostruzione delle vicende che hanno presieduto l'origine e lo sviluppo della nuova teatrologia, in quello che è riconosciuto come il momento della sua rifondazione fra anni Sessanta e Settanta, a fare un passo indietro, vale a dire uno sforzo di osservazione ulteriore capace di comprendere, nella narrazione di queste vicende anche una serie di eventi pionieristici risalenti almeno ai primi decenni del secolo, per rendere conto di quella che abbiamo definito, con Raimondo Guarino, una «consapevolezza metodologica» legata a una «tensione storiografica già esistente».

Abbiamo già introdotto, nel capitolo precedente, la figura di Max Herrmann: filologo germanista, esperto medievista e di studi rinascimentali, è comunemente considerato il fondatore della teatrologia moderna, primato giustamente conferito sia per ragioni cronologiche – tiene la sua prima lezione di storia del teatro nel 1900 – che per lo spessore delle sue intuizioni e per l'operosità della sua attività accademica; tuttavia, la nascita della theaterwissenschaft, a inizio Novecento in area mitteleuropea, è un fenomeno di gestazione ampio e complesso, per cui, più che del lavoro di una persona, è necessario tenere conto dell'opera di un intero gruppo di studiosi impegnato, in diversi centri di ricerca, nella costituzione degli studi teatrali come disciplina accademica. È utile richiamare brevemente i termini di questa impresa fondativa poiché, a posteriori, è qui che è possibile individuare i tratti salienti della teatrologia novecentesca; nonostante la sua portata sia stata in parte compromessa dall'avvento dei totalitarismi europei e dai massacri delle guerre – di origine ebraica, Herrmann stesso perirà in un lager nazista, mentre quasi tutti i suoi colleghi ed allievi saranno costretti a emigrare –, il solco tracciato dagli studiosi tedeschi viene ripreso alla conclusione del secondo conflitto mondiale, andando a rappresentare una premessa sostanziale per gli sviluppi successivi. Se è vero che il primato attraverso cui vengono poi recuperate le conquiste di questa prima generazione di studiosi va ritrovato soprattutto nelle loro indicazioni di carattere teorico-metodologico – oltre allo svincolamento dell'oggetto di studio dall'egemonia letteraria, anche il tentativo di una fondazione scientifica della nuova disciplina, attraverso gli strumenti della filologia e, non ultimo, con l'apporto delle avanguardie delle scienze umane coeve, lo si vedrà nella prossima sezione dedicata più strettamente agli sviluppi metodologici impliciti nella ridefinizione dell'oggetto di studio della neonata teatrologia –, va altrettanto segnalato che la rottura sostanziale operata dai *theaterwissenschaftler* tedeschi a inizio Novecento osserva ricadute altrettanto fondamentali sul piano istituzionale e accademico. La novità della teatrologia tedesca, infatti, si ritrova anche nell'idea di istituire strutture indipendenti, all'interno dell'università, dedicate allo studio e alla ricerca teatrali. Le prime lezioni della nuova materia, in Germania, si danno proprio nel 1900, a Jena e Berlino, rispettivamente ad opera di Hugo Dinger – che terrà anche il primo insegnamento vero e proprio nel 1914, nella medesima università – e Max Herrmann, che riuscirà pochi anni dopo anche a fondare il primo dipartimento specificamente dedicato.⁷⁴ Dunque, il dato di differenza che distingue l'opera dei primi teatrologi tedeschi non si rinviene esclusivamente nella

⁷⁴ L'informazione è tratta da un saggio di Michael L. Quinn che si propone di localizzare il contributo e il ruolo di questa primissima stagione degli studi all'interno degli sviluppi novecenteschi delle teatrologie occidentali. Cfr. Michael L. Quinn, *Theaterwissenschaft in the History of Theatre Studies*, «Theater Survey», 32.2, novembre 1991, p. 124.

portata innovativa della loro produzione scientifica, ma – a differenza di esperienze precedenti – si ritrova nell'intenzione, esplicita e dichiarata, di definire lo studio dello spettacolo come disciplina accademicamente autonoma, obiettivo che il gruppo perseguirà sistematicamente nei primi decenni del Novecento: Herrmann fonda nel 1902 la Gesellschaft für Theatergeschichte (Società per la storia del teatro, la prima associazione nazionale di questo tipo a riunire ufficialmente gli studiosi tedeschi) e, a Berlino nel 1923, il Theaterwissenschaftliches Institut presso l'università cittadina – seguiranno a breve dipartimenti simili nelle università di Colonia, Kiel, Monaco e Vienna –, che rappresentano due modelli di riferimento per le altre teatrologie nazionali, che di lì a poco cominceranno ad emergere anche altrove.⁷⁵ Il primato della *theaterwissenschaft* tedesca, dunque, oltre la produzione dei suoi studiosi, è quello di aver voluto immaginare l'autonomia e la specificità degli studi teatrali: Herrmann, in particolare, «was the first of the modern group to address specific concerns for theatre study as a distinct discipline»,⁷⁶ ipotesi testimoniata con forza anche dai copiosi contributi teorici prodotti dagli studiosi stessi.

Si può dire che qualcosa di simile accada, nei decenni successivi, anche nelle altre teatrologie nazionali. Per quanto riguarda la storia della nascita degli studi teatrali come disciplina accademica, il fenomeno si manifesta quasi contemporaneamente in due diversi centri, a metà degli anni Cinquanta: Mario Apollonio è titolare della cattedra di Storia del teatro dal 1955 all'Università Cattolica di Milano; e, nonostante Giovanni Macchia, a Roma, sia incaricato dell'omonimo insegnamento diversi anni più tardi (nel 1961), i rapporti fra l'università capitolina e la disciplina, nei termini di un progressivo avvicinamento istituzionale, vanno retrodatati almeno al 1952, con l'attribuzione della direzione dell'Istituto del Teatro di ateneo allo stesso Macchia.

Presso questi due centri – lo vedremo a breve –, nel corso degli anni Sessanta, si fonda e si forma la nuova teatrologia italiana, ma, oltre a questi due casi per così dire accademicamente ufficializzati, è necessario rilevare altri “focolai” di interesse:⁷⁷ individuati attraverso l'osservazione degli ambienti di formazione della prima generazione di teatrologi italiani, questi altri centri, non ancora strutturati, manifestano il loro ruolo attraverso occasioni seminariali, declinazioni di insegnamenti altri, tesi di laurea. Si possono comprendere in quest'area, almeno: l'Università di Padova, che, oltre a un centro teatrale attivissimo presso cui si forma, negli anni Cinquanta, uno studioso come Ludovico Zorzi, vede anch'essa l'attribuzione di uno dei primi insegnamenti che dà vita a un ambiente in cui, assieme a Giuseppe Flores d'Arcais e, poi, Giovanni Calendoli, si è formato Umberto Artioli; la figura di Benedetto Marzullo, grecista, a Bologna – al cui magistero si è formato Marco De Marinis –, che all'inizio degli anni Settanta fonderà il primo corso di studio specificamente dedicato, fra l'altro, allo studio del teatro, il corso in Discipline delle Arti, della Musica e dello Spettacolo

⁷⁵ August Rondel fonda l'omologa associazione francese nel 1932 (Société d'Histoire du Théâtre), nel '48 vede la luce la britannica (Society for Theatre Research), nel '56 la statunitense (American Society for Theatre Research). Per un'analisi del ruolo fondativo della theaterwissenschaft tedesca e della sua assunzione a modello di riferimento (anche per quanto riguarda la costituzione di strutture e centri di insegnamento e ricerca) dalle altre successive teatrologie internazionali, cfr. Ron Vince, *Theatre History as an Academic Discipline*, in Thomas Postlewait, Bruce A. McConachie (eds.), *Interpreting the Theatrical Past. Essays in the Historiography of Performance*, University of Iowa Press, Iowa City 1989, pp. 1-18.

Ci sono, in ogni caso, importanti precedenti in altre nazioni europee, rilevabili almeno dalla fine dell'Ottocento: Cristina Grazioli, in un saggio dedicato ai rapporti fra la nascita della theaterwissenschaft e l'avvento della regia, rinviene tali precedenti in contesto anglosassone (ad Harvard e Yale, nel 1895) e francese (alla Sorbonne nel 1896). Tuttavia, integrando il discorso con casi ancora precedenti nel Settecento europeo, riconosce i termini del primato dell'esperienza tedesca, proprio per l'esplicita programmaticità e unitarietà del suo progetto. Cfr. C. Grazioli, *La Theaterwissenschaft e la nascita della regia nei paesi di lingua tedesca*, in Roberto Alonge (a cura di), *La regia teatrale. Specchio delle brame della modernità*, Edizioni Di Pagina, Bari 2007, pp. 33-65.

⁷⁶ «[...] fu il primo del nuovo gruppo ad affrontare le questioni specifiche legate agli studi teatrali come disciplina autonoma». M. L. Quinn, *Theaterwissenschaft in the History of Theatre Studies*, cit., p. 126.

⁷⁷ Si utilizza il concetto di “focolai” così come l'ha sviluppato Mirella Schino nei confronti degli studi teatrali italiani, che sono oggetto della sua opera di ricognizione storiografica *Profilo del teatro italiano. Dal XV al XX secolo*, Carocci, Roma 1995, p. 18.

(Dams); la cattedra di Giovanni Getto a Torino (dove si formano Guido Davico Bonino, Roberto Alonge, Roberto Tessari, Gigi Livio); quella di Lanfranco Caretti a Firenze (maestro di Siro Ferrone). In entrambe questi ultimi due ambienti, è necessario segnalarlo, ha transitato il magistero di Ludovico Zorzi, che – all'epoca alla guida del Centro Culturale Olivetti di Ivrea e collaboratore, fin dai tempi dell'università, dell'allora direttore dello Stabile piemontese, Gianfranco De Bosio – inaugura il suo insegnamento accademico con una serie di seminari a Torino, fra il '65 e il '69, presso la cattedra di Getto a Lettere, che poi si inquadra in un insegnamento vero e proprio a Magistero (con corsi che, fra il '70 e il '72 combinavano lo studio della Commedia dell'Arte a seminari su Brecht); parallelamente, Zorzi tiene seminari presso la cattedra di Caretti, che ne determina nel '72 il definitivo trasferimento a Firenze.⁷⁸ Questi “focolai” di attenzione, tutti attivi fra gli anni Cinquanta e Sessanta, condividono, pur nelle loro diverse declinazioni, l'afferenza al campo della filologia e della critica letterarie – in quasi tutti i casi italiane, fatta eccezione per Giovanni Macchia che si occupa di francesistica –, ma è altrettanto essenziale tracciare la rilevanza di un'esperienza di eccezionale differenza, come quella dell'insegnamento di Carlo Ludovico Ragghianti, storico dell'arte presso il cui magistero pisano si è formato Cesare Molinari.

È importante rilevare la varietà e la specificità di queste prime fondanti esperienze, ma, allo stesso tempo, è d'obbligo notarne i punti di possibile condivisione, cui in parte si è già accennato. In questo senso, non si tratta solo della riconoscibilità della possibile ricorrenza di aspetti che possono fare capo a un comune quanto generico *zeitgeist* – come ad esempio quello descritto poco sopra nei termini di una diffusione di attenzione per il teatro in alcuni centri di studi letterari –, ma occorre rendere conto anche dell'esistenza di concreti eventi di messa in relazione di quei diversi “focolai di attenzione”: si è già detto dell'itinerario compiuto da Ludovico Zorzi fra la cattedra di Getto a Torino e quella di Caretti a Firenze nella seconda metà degli anni Sessanta; è interessante, in proposito, aggiungere che diverse testimonianze di quella prima generazione di studiosi legano l'istituzione dell'insegnamento di Storia del teatro e dello spettacolo all'interno dell'ateneo romano (poi assunto da Giovanni Macchia) a un complesso processo di introduzione della materia nell'università che fa capo a Mario Apollonio.

Il riconoscimento di questa duplice condizione – l'indipendenza dei singoli centri di ricerca, da un lato e, dall'altro, una serie di punti di condivisione di diversa natura che autorizzano l'ipotesi circa l'esistenza di una prima comunità scientifica, dunque anche di un progetto unitario, seppure preliminare, di fondazione della disciplina – non è doveroso solo per rendere conto del processo di gestazione della teatrologia italiana nella sua complessità, ma è utile anche per comprenderne le dinamiche successive che, seppure declinate secondo altri obiettivi e condizioni, ripresentano con insistenza aspetti simili a questa situazione originaria che vede integrare dati di relativo isolamento con elementi di risonanza notevoli.

Questo per quanto riguarda i primi passi, all'interno dell'università italiana, della storia del teatro e dello spettacolo. Nonostante questa parte, si è detto, sia dedicata esclusivamente alla storia della disciplina – mentre la produzione scientifica della nuova teatrologia italiana sarà affrontata nella prossima sezione nel contesto della più ampia storia degli studi –, è necessario includervi anche altre tipologie di fenomeni, non soltanto limitati alla dimensione accademica né esclusivamente ai territori della teoria e della storia. Come vedremo, l'insegnamento degli studiosi di letteratura – cui spetta il merito, fra l'altro, di aver predisposto le condizioni per l'ingresso della storia del teatro nell'università – si combina, nella genealogia degli studi teatrali italiani, con apporti non secondari di critici e artisti, oltre che delle esperienze pionieristiche di alcuni studiosi coinvolti a vario titolo in argomenti teatrali, e, comunque, di una serie di figure difficilmente inquadrabili con precisione nell'una o l'altra categoria.

⁷⁸ Per la ricostruzione del processo di introduzione di Ludovico Zorzi nell'università cfr. il colloquio concesso all'autrice da Roberto Alonge (sull'esperienza presso l'ateneo torinese) e, almeno, l'agile ma completa ricostruzione biografica curata da Stefano Mazzoni su «Drammaturgia»: S. Mazzoni, *Ripensando Ludovico Zorzi*, «Drammaturgia.it», 23 giugno 2007.

In questo contesto, giocano un ruolo non secondario anche esperienze laterali, che si sviluppano sempre nel senso di fondare scientificamente lo studio del teatro, ma non all'interno degli studi universitari (con cui pure, lo vedremo, intrattengono rapporti diretti affatto marginali): è una condizione liminale, si potrebbe dire eccentrica, che non permette di essere trattata come a se stante, nonostante non appartenga pienamente all'ambiente accademico. Fra queste esperienze, sempre nel contesto delle peculiarità che definiscono l'anomalia italiana, spicca l'esperienza dell'Enciclopedia dello Spettacolo, voluta da Silvio d'Amico negli anni Quaranta: gli approcci innovativi, l'unitarietà del progetto, la sua ambizione e il suo ruolo culturale; le persone che l'hanno creata, che vi hanno contribuito e che l'hanno frequentata per la sua decina d'anni di vita, vedremo, hanno svolto un ruolo primario in direzione della concezione di una nuova storia del teatro e dello spettacolo globale, scientificamente fondata, aperta e internazionale – tutti elementi che, evidentemente, hanno contribuito a preparare il terreno per una diversa considerazione degli studi teatrali nel contesto delle scienze storiche, umane e letterarie, ponendo le basi per il processo di autonomizzazione che, di lì a poco, li avrebbe svincolati dalle tradizionali posizioni marginali e ancillari rispetto all'egemonia letteraria.

1.2.1 PRIMI MOVIMENTI NEGLI ANNI SESSANTA. L'INAUGURAZIONE DEL PROCESSO DI RIFONDAZIONE FRA TEORIA, PRATICA E STORIA

I nuovi teatrologi, dunque, si formano presso ambienti di studio e ricerca operanti intorno ad alcune cattedre universitarie, prevalentemente di ambito storico- e critico-letterario. Ma, a focalizzare con più attenzione le singole fasi di rifondazione della disciplina, è doveroso notare come questo primato della diffusione presso l'area letteraria vada a costituire un dato complementare e non esclusivo all'interno degli scenari formativi dei primi teatrologi. L'altra polarità operante in questo contesto si può rinvenire in territori più strettamente teatrali e teatrologici ed è osservabile fin da quella che si può identificare come una fase-cerniera determinante per la nuova disciplina. A cavallo della vera e propria messa in opera di questi ambienti in senso teatrologico, infatti, si trovano tre esperienze fondanti, liminari rispetto sia alla stagione precedente degli studi che al successivo processo di rinnovamento: buona parte degli studiosi concordano nel riconoscere la paternità del nuovo campo di studio a Ferruccio Marotti, Cesare Molinari, Ludovico Zorzi, tutti e tre già attivi in diverse aree della cultura teatrale almeno fin dagli anni Cinquanta.

Marotti, allievo attore di Memo Benassi a Trieste, si trasferisce a Roma per frequentare l'Accademia Nazionale di Arte Drammatica; una volta giunto nella capitale – ammesso come uditore sia all'Accademia che al Centro Sperimentale di Cinematografia –, comprende di non voler proseguire con la formazione e la carriera attoriali, così la sua attenzione si focalizza soprattutto sulla dimensione della ricerca storico-teorica (senza però mai far venir meno quella pratico-operativa);⁷⁹ all'università di Roma, alla fine degli anni Cinquanta, intraprende il percorso degli studi di regia sotto la guida di Giovanni Macchia.⁸⁰ Molinari, nello stesso periodo, è a Pisa: si laurea nel '57, allievo di un critico e studioso delle arti (ma anche grande operatore culturale e figura politica di primo piano) come Carlo Ludovico Ragghianti. La figura di Ludovico Zorzi è a diversi livelli

⁷⁹ «Poi c'è la mia storia personale. Io da ragazzo volevo fare l'attore: a Trieste già lo facevo, come allievo di Memo Benassi, vecchio grande attore all'antica italiana; poi mi sono trasferito a Roma, per fare l'Accademia di Arte Drammatica: ho seguito da uditore corsi all'Accademia e al Centro Sperimentale di Cinematografia, dove, vedendo il lavoro e la formazione dell'attore, in qualche modo mi raffreddai rispetto al fare teatro in prima persona».

Da una intervista concessa all'autrice (Roma, 11 novembre 2011).

⁸⁰ L'informazione è reperibile nelle introduzioni ai primi lavori pubblicati da Ferruccio Marotti. In particolare, nella premessa (datata 1959-1963) al volume dedicato ad Adolphe Appia (edito nel '66), lo studioso disegna la propria genealogia formativa, dichiarando di aver intrapreso da sei anni (quindi fra il 1958 e il 1960) lo studio della storia della regia con la guida di Giovanni Macchia. Cfr. F. Marotti, *La scena di Adolphe Appia*, Cappelli, Bologna 1966, p. 8.

eccezionale tanto negli scenari di gestazione della nuova teatrologia che per i suoi sviluppi successivi: studente di Lettere all'università di Padova, è presto coinvolto nelle attività del centro teatrale di ateneo, dove conoscerà il regista Gianfranco De Bosio. La carriera accademica di Zorzi si svilupperà altrove, nella seconda metà degli anni Sessanta e nei primi Settanta, fra Torino e Firenze; tuttavia, i primi studi ruzantiani prendono avvio proprio in questa fase della sua formazione accademica e teatrale.

Se l'eccezionalità della figura di Zorzi è da annotare soprattutto per aver affrontato questioni che si riveleranno centrali per gli studi soprattutto in momenti successivi (ad esempio il ruolo delle pratiche di contestualizzazione rispetto al materiale iconografico, ma anche, più in generale, la dimensione dei rapporti fra teoria e pratica, fra teatro e cultura o la possibilità di esistenza di diverse intensità di temporalità storiche), nei primi anni Sessanta ha una ricaduta concreta immediata, e, bisogna dirlo, dirompende, l'operato di Marotti e Molinari, le cui vicende scientifiche e accademiche sono profondamente legate fin dagli esordi.

I due studiosi si conoscono all'inizio degli anni Sessanta. All'epoca poco più che ventenni, oltre all'intreccio fra dimensione storico-teorica e pratico-operativa, condividono l'interesse per una figura-chiave del Novecento, Edward Gordon Craig.

È nota la lunga vicenda che ha portato Ferruccio Marotti, ancora studente, a incontrare e frequentare Craig nella sua ultima dimora francese:

«Parallelamente – segno del destino – avevo letto *On art of the Theatre*, in cui Gordon Craig parla di un giovane che desidera fare l'attore, ma che in realtà vuole volare: fare l'attore significa volare, riuscire a entrare nella mente degli altri personaggi, vivere la vita di tutti... E poi si ritrova sul palcoscenico: invece deve dire le battute, fare quei passi e così via, gli viene la disperazione. Questa era un po' la mia situazione e mi innamorai di Gordon Craig. Altre follie che si fanno quando si è ragazzi: volevo conoscere Craig. Così feci delle ricerche bibliografiche: un libro che allora andava per la maggiore – *Spettacolo del secolo* di Vito Pandolfi – raccontava di come Craig fosse infine morto solitario in Francia; invece nell'Enciclopedia dello Spettacolo c'era la data di nascita e non di morte, mentre pubblicava una fotografia con la didascalia “Gordon Craig a Tourrettes-sur-Loup”.

Così, scrissi a Gordon Craig a Tourrettes-sur-Loup. Naturalmente non mi rispose, ma tre mesi dopo, invece, arrivò un bigliettino su carta celeste in cui, con una grafia bellissima, mi scriveva: “se vuoi sapere qualcosa di più su di me vai a Firenze, dove ci sono tutti i miei libri e la mia rivista; se vuoi sapere ancora qualcosa di più, vai dalla mia ex segretaria Dorothy; se poi sei pazzo, dopo le due di pomeriggio puoi venire a trovarmi, sono a Vence”. Nella follia, presi la mia 600 sgangherata e andai lì: partii il pomeriggio e viaggiai tutta la notte, a mezzogiorno arrivai a una villetta completamente chiusa; aspettai e, alle due in punto, sentii una voce stupenda che chiamava “Nellyyy...” e qualcuno che rispondeva “Papààà...”: erano Gordon Craig e sua figlia. Allora bussai e conobbi Craig. Invece che restare una giornata, come credevo, sono rimasto lì circa un anno e mezzo, due anni, facendo parallelamente l'università a Roma: facevo avanti e indietro ogni settimana, sempre con la mia 600 sgangherata, lezioni all'università, lavoro ai Mercati Generali e poi, la domenica, ero di nuovo da Craig a lavorare con lui. Erano anni folli, bellissimi». ⁸¹

Da questa esperienza nasce un libro – il primo in Italia –, pubblicato nel 1961 da Cappelli;⁸² ma non è a tutti gli effetti il primo studio in materia: Molinari, alla fine degli anni Cinquanta aveva già

⁸¹ Da una intervista concessa all'autrice (Roma, 11 novembre 2011).

⁸² Ferruccio Marotti, *Edward Gordon Craig*, Cappelli, Bologna 1961.

pubblicato vari lavori sull'artista sulla rivista «Critica d'arte»,⁸³ a detta dello stesso Marotti fortemente criticati nel suo volume.⁸⁴ Poco dopo, i due studiosi si conoscono di persona. Marotti, nella stagione 1962/'63 collabora con il Piccolo Teatro di Milano: fra gli assistenti di Giorgio Strehler che sta preparando *Vita di Galileo*, si occupa anche di altre questioni con la guida di Paolo Grassi. È in occasione di uno di questi impegni collaterali che i due si incrociano, ma, prima, abbiamo visto che avevano già avuto modo in qualche maniera di conoscersi sui libri, attraverso le loro opere. Quando si conoscono – ricorda Marotti –, l'imbarazzo è grande; ma Molinari condivide la prospettiva dello studioso e da lì comincia un sodalizio umano e professionale destinato a segnare le sorti della neonata teatrologia.⁸⁵

Poco dopo, nel 1963, Marotti assumerà l'incarico dell'insegnamento di Storia del teatro e dello spettacolo presso la Facoltà di Lettere dell'università di Roma, al posto di Giovanni Macchia, di cui è assistente – incarico ufficializzato cinque anni più tardi, in coincidenza all'attribuzione della libera docenza, un titolo attivo fino al 1970 che abilitava all'insegnamento di una certa materia. E, nel frattempo, Cesare Molinari, acquisita la libera docenza nel '62, cinque anni dopo si sposta da Pisa all'Università di Parma, incaricato di insegnare la medesima materia. Sono, in effetti, i primi incarichi ufficiali, assieme a pochi altri.⁸⁶

Ma non è solo l'interesse per Gordon Craig a unire questi due studiosi: Molinari si forma in ambito storico- e critico-artistico con la guida di Raghianti, non solo eminente esperto della materia, ma grande operatore culturale, attivo tanto nell'organizzazione di eventi espositivi e di studio, quanto nel processo di ristrutturazione della didattica accademica. Marotti, invece, è allievo di Giovanni Macchia, ma, abbiamo annotato proprio da una sua testimonianza, coltiva, almeno inizialmente, una frequentazione diretta della pratica teatrale, con l'ambizione di diventare attore; il rapporto con la scena, poi, prosegue anche una volta accantonato questo progetto,⁸⁷ con la già citata esperienza al Piccolo al fianco di Grassi e Strehler. Dunque, il primo elemento condiviso che possiamo attribuire all'esperienza dei due studiosi si può rinvenire nell'intenso dialogo che entrambi nutrono con una dimensione pratico-operativa, oltre che storico-teorica, nel loro avvicinamento al teatro. L'elemento è altrettanto saliente anche nella biografia professionale di Ludovico Zorzi, che continuerà a frequentare attivamente l'operatività teatrale, dando contributi di primario interesse, almeno fino ai primi anni Settanta (per poi in ogni caso non venir meno, ma concentrandosi di più in ambito artistico): Zorzi, è noto, durante gli studi a Padova – anch'essi di ambito letterario –, è animatore del centro teatrale universitario: lo comincia a frequentare nel '49 grazie all'incontro con l'allora

⁸³ Cesare Molinari *Le teorie sul teatro di Gordon Craig*, «Critica d'arte», IV, 21, 1957, pp. 178-195; id., *Regie e scenografie di Gordon Craig*, «Critica d'arte», V, 27-28, 1958, pp. 170-187, 301-315; id., *L'opera grafica di Gordon Craig (1-2-3)*, «Critica d'arte», VI, 31-32-34, 1959, pp. 15-29, 73-79, 229-239.

⁸⁴ Per la questione, si rimanda ad alcune considerazioni in nota del già citato studio marottiano su Craig: l'autore fa i conti con la critica e la storiografia esistente sull'artista, prendendo a riferimento, fra gli altri, i tre studi su Craig prodotti da Cesare Molinari, cui rimanda di frequente, sia per integrare il proprio lavoro (ad esempio nel caso dell'analisi dell'opera grafica dell'artista), sia intessendo con lo studioso un intenso (e, a volte, acceso) dialogo storico-critico. In particolare, le contestazioni in oggetto si legano a ragioni di ordine documentario, sia per quanto riguarda l'ampiezza e la disponibilità delle fonti, che, in certi casi, per il processo di loro integrazione e interpretazione. Cfr. F. Marotti, *Edward Gordon Craig*, cit., pp. 23, 31-33, 42, 55, 101.

⁸⁵ «Molinari è stato il primo in Italia a lavorare su Craig: prima di me e aveva fatto delle analisi ricostruttive dell'Amleto al Teatro d'Arte di Mosca. Nel mio libro, lo indicai come una persona intelligente, ma criticai violentemente il suo studio perché pensavo fosse sbagliato – fui pesantissimo.

Poi, quando lavoravo al Piccolo, una domenica andai a una riunione che aveva lo scopo di fondare un ente sul teatro antico a Sabioneta: c'era Albini, un famoso architetto, e anche Molinari, che insegnava già Storia del teatro. E ci fu questo momento. Quando Grassi ci presentò, Molinari disse: “Ah, lei è Marotti, il fiero critico delle mie idee!”; io mi sentii sprofondare, non sapevo che dire. Poi, invece, lui mi diede ragione e rimasi di stucco. Da allora siamo diventati molto amici». Da una intervista concessa all'autrice (Roma, 11 novembre 2011).

⁸⁶ Vito Pandolfi acquisisce la libera docenza nel 1962 e viene incaricato dell'insegnamento dall'Università di Genova nel '66; poco più tardi è la volta di Ludovico Zorzi (nel '68, poi incaricato nel '70 a Torino) e di Roberto Alonge, che nel '72 va a ricoprire l'insegnamento torinese appartenuto a Zorzi, ormai trasferitosi definitivamente a Firenze.

direttore, il poeta Diego Valeri, che lo introduce poco dopo a Gianfranco De Bosio, appena rientrato dalla Francia; i due fonderanno così un sodalizio duraturo, che segnerà l'avvio dei primi studi ruzantiani di Zorzi e della sua conoscenza di Brecht (ad opera di Eric Bentley, uno dei fondatori del Berliner Ensemble, chiamato a Padova proprio dal Cut). In questa fase, Zorzi, appena ventenne, organizza letture, prepara drammaturgie, scrive recensioni in una dimensione di coinvolgimento operativo che, una volta lasciata Padova, si ritrova – oltre che in collaborazioni con i grandi registi del suo tempo (Squarzina nel '68, Strehler nel '69) – anche nell'esperienza alla direzione dei Servizi Culturali Olivetti a Ivrea (dove si trasferisce nel '56).⁸⁷

Se Molinari, almeno inizialmente, da questo punto di vista, è naturalmente impegnato più nel campo delle arti visive, Marotti, invece, l'abbiamo visto, è attivo nella pratica teatrale prima ancora dei suoi studi universitari. Questo coinvolgimento non si limita a quelle originarie esperienze di rapporto con la scena, ma prosegue anche in parallelo alla sua carriera accademica su altri fronti. Un esempio, fra i molti possibili, si ritrova nei rapporti con i mezzi di informazione: è la Rai a presiedere la realizzazione dei suoi primi viaggi in Asia, l'incontro con i coevi artisti della scena e a commissionargli la trasmissione *Tutto il mondo è attore* – che co-dirige con Alessandro d'Amico e Gerardo Guerrieri –, una folta serie di puntate radiofoniche di argomento teatrale che, assieme ad altri giovani studiosi, Marotti preparò per Terzo Programma.⁸⁸

Dunque, a fianco della matrice storico- e critico-letteraria e artistica, la prossimità fra il processo di rifondazione degli studi e la frequentazione diretta, attiva della scena è un dato da annotare, per comprendere quello che abbiamo definito presentarsi come la doppia trasformazione del paradigma disciplinare fra anni Sessanta e Settanta, di cui ora ci si appresta a entrare nel vivo.

1.2.2 UN LABORATORIO DEL PENSIERO TEATRALE. A ROMA, NELLA SECONDA METÀ DEGLI ANNI SESSANTA

Se questi primi passi devono ritenersi fondanti per il rinnovamento degli studi teatrali italiani, in quanto proposte di apertura epistemologica su diversi fronti che si riveleranno costitutivi per le successive generazioni degli studi, tuttavia, il processo di rifondazione della disciplina che dà propriamente origine alla teatrologia italiana si inaugura nella seconda metà degli anni Sessanta e vede affiancarsi a queste figure una serie di studiosi poco più giovani.

⁸⁷ Per una ricostruzione delle interazioni fra la dimensione della ricerca storica e quella dell'operatività culturale nella figura di Ludovico Zorzi, si veda il già citato contributo di Stefano Mazzoni (*Ripensando Ludovico Zorzi*, «Drammaturgia.it», cit.), ma anche i testi che corredano il catalogo della mostra sullo studioso organizzata nel 1993: Elvira Garbero Zorzi, Lia Lapini, Sara Mamone, Paola Ventrone, Andrea Zorzi (a cura di), *Ludovico Zorzi. Tra ricerca, didattica e organizzazione culturale. Catalogo della mostra, Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, 15-31 marzo 1993*, Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze/Istituto Ludovico Zorzi, Firenze 1993.

⁸⁸ «Perché – molto brutalmente – eravamo tutti senza stipendio fisso: a parte Ruffini e Cruciani che insegnavano a scuola, gli altri andavano avanti a borse di studio. Io aprii allora un portale importante che fu la radio. Era l'epoca in cui il Terzo Programma lavorava molto e io cominciai con queste cosiddette radio-scene; la prima, se non vado errato, fu su Gordon Craig (in cui praticamente sceneggiavo i miei studi), poi ne feci una sulle Laudi... fino alla più eclatante, tre puntate su Antonin Artaud che andarono in onda fra il '63 e il '64. [...]

Il capo, all'epoca, era Adriano Magli, singolare figura di uomo di teatro, nato alla Soffitta di Bologna come autore e operatore teatrale e regista, che aveva poi fatto una carriera molto forte in Rai ed era il vice di Corrado Guerzoni, direttore generale che guidava tutta la parte spettacolo della radio italiana. Ci fu anche un interscambio molto fattivo, perché Magli era molto interessato anche di studi teatrali. Insegnavo, seppure gratuitamente, all'Università dal '63 e avevo tantissimi studenti – tanto che avevo un gruppo di assistenti fra cui Taviani, Cruciani, Delia Gambelli... –, quando riuscii a sdoppiare l'insegnamento, ne fu incaricato Magli. Ci fece fare un ciclo venti o trenta trasmissioni che poi fu pubblicato anche in un volume intitolato *Tutto il mondo è attore*, che curavo con Gerardo Guerrieri e Sandro D'Amico e con la collaborazione di Taviani, Cruciani e Ruffini: consisteva in una serie di interviste con uomini di teatro di quegli anni, ma anche con letterati, scienziati, su che cos'è l'attore da un punto di vista neurologico, fisiologico e così via... Era un'indagine a tutto campo sull'attore, non sullo spettacolo». Da una intervista concessa all'autrice (Roma, 11 novembre 2011). Cfr. «*Tutto il mondo è attore*». *Ipotesi per un'indagine interdisciplinare sull'attore*, «Terzo Programma», XIII, 2/3, 1973.

Abbiamo visto come Ferruccio Marotti sia incaricato di tenere le lezioni di Storia del teatro e dello spettacolo presso l'ateneo romano fin dal 1963; presto, sarà con lui un nutrito gruppo di neolaureati, anch'essi allievi di Giovanni Macchia, che, nella veste di assistenti volontari, lo affiancheranno nell'impresa di rifondazione della teatrologia italiana dentro e fuori l'università. Stiamo parlando della cosiddetta "scuola romana", il primo nucleo unitario effettivamente e ufficialmente attivo nel processo di ridefinizione del paradigma disciplinare, dopo le grandi aperture operate da Marotti, Molinari e Zorzi nei primi anni Sessanta.

Ferdinando Taviani, d'origine genovese, si trasferisce a Roma piuttosto giovane, dove frequenta la Facoltà di Lettere e si laurea – sempre con Macchia – con un lavoro su Claudel; Fabrizio Cruciani studia nella medesima Facoltà e, anche se la sua intenzione iniziale sarebbe lo orienterebbe verso Storia del cristianesimo, infine – sempre con la guida di Macchia – si impegna nella stesura di una tesi su Copeau, a tutt'oggi un masterbook dell'argomento nel nostro Paese;⁸⁹ Claudio Meldolesi, invece, frequenta parallelamente l'università, l'Accademia Nazionale di Arte Drammatica – studia da attore – e le avanguardie dei movimenti politici (coinvolgimento che poi, per qualche anno, lo terrà in qualche modo laterale rispetto al lavoro del gruppo).⁹⁰

Con loro ci sono, fin dagli inizi, Delia Gambelli, Clelia Falletti, Wanda Monaco. Insieme, oltre a prestare assistenza all'insegnamento, sono coinvolti da Ferruccio Marotti in un'impresa ambiziosa: fra il 1963 e il 1968, Marotti dirige, insieme ad Alessandro d'Amico, un progetto editoriale in

⁸⁹ L'aneddoto che racconta l'avvicinamento di Fabrizio Cruciani agli studi teatrali e all'ambiente formativo in questione è celebre. Qui, si intende raccontarlo con la fonte più diretta che è stato possibile recuperare, la testimonianza di Ferdinando Taviani, che torna sull'argomento in *Contro il mal occhio*: «[...] la causa prossima dei suoi studi teatrali fu Ambrogio Donini, storico del Cristianesimo ateo e marxista (marxista perché ateo, non viceversa), che il giorno che doveva fargli l'esame all'università di Roma restò a casa con l'influenza e lasciò a esaminarlo Padre Ilarino da Milano, cappuccino predicatore del Santo Padre, non molto sereno coi marxisti tranquilli e cocciuti. Così Cruciani non poté ottenere più d'un 24. Aveva desiderato laurearsi in Storia del Cristianesimo [...]. Si laureò con un grande letterato, Giovanni Macchia, su Jacques Copeau, regista cattolico. [...] È vero che Cruciani non ha avuto una naturale inclinazione al teatro. Ma ne ha sentito la vocazione». F. Taviani, *Lo spazio del teatro e Fabrizio* (1992), in Id., *Contro il mal occhio*, cit., p. 262.

Si preferisce qui integrare con una testimonianza estratta da un colloquio concesso all'autrice (L'Aquila, 21 marzo 2012). La scelta è ricaduta su questa prospettiva non solo per la primarietà della fonte: il dato interessante che emerge si rinviene nella possibilità di legare questo aneddoto a una riflessione più ampia sulla figura (anche teatrale e teatrologica) di Cruciani, rivelando rapporti possibili fra quell'interesse iniziale e il successivo coinvolgimento con le cose teatrali:

«Sulla storia di Cruciani ho riflettuto molto. E poi, alla fine, ho capito: era un marxista – razionalista, non un marxista d'azione (infatti non era iscritto al partito) –, seguiva Storia del cristianesimo perché era interessato alla possibilità di smantellare tutta una serie di idee "leggendarie", non razionalmente fondate – questo faceva Donini: deputato del Partito Comunista, smantellava tutte le false credenze sulla storia del Cristianesimo. [...] Quando Cruciani si è avvicinato al teatro, immediatamente ha trovato la stessa sete di smantellare tutto un modo di vedere».

⁹⁰ Per la ricostruzione degli anni della formazione di Claudio Meldolesi, si rimanda di nuovo a una testimonianza di Ferdinando Taviani: «Meldolesi si stava diplomando all'Accademia di Arte Drammatica, mentre studiava all'università e faceva politica nello scontento, già pronto '68. In lambretta, la coppola in capo, faceva la spola fra l'una e l'altra scuola. Si accorse che la professione dell'attore non era per lui. Ma essa si incistò nei suoi studi, vi scavò sotterranei». F. Taviani, *Attor fino. Undici appunti in prima persona sul futuro di un'arte in via d'estinzione*, «Teatro e Storia», XXIV, 31, 2010, p. 66.

Per il successivo temporaneo allontanamento dal gruppo, complice l'impegno attivo in politica, si rimanda ai documenti raccolti da Mirella Schino per il volume *Il crocevia sul ponte d'Era* (cit.), dove la studiosa si riferisce alla questione almeno in due momenti, dedicati entrambi all'analisi dei rapporti fra quella generazione degli studi e la coeva pratica scenica: nel primo caso, segnala che lo studioso «fino a quel momento (*si parla della prima metà degli anni Settanta*, nda) era stato particolarmente impegnato in una attività di militanza politica che aveva ritardato la sua conoscenza con l'Odin» (p. 315), citando una lettera scritta da Meldolesi a Taviani nel '75, dove lo studioso si scusa per «non aver[ti] cercato in passato più apertamente, un po' scettico sul fatto che dai vecchi rapporti potessero venirne di nuovi» (p. 316). Nel secondo caso, vi si riferisce descrivendo l'ambiente creato prima intorno alla cattedra di Giovanni Macchia, poi anche con la generazione successiva, dando notizia del temporaneo allontanamento dello studioso: «Al gruppo iniziale si aggiunse, poco più tardi, Claudio Meldolesi, cui l'esperienza in gruppi politici di estrema sinistra rese facile l'inserimento» (p. 343).

diversi volumi per Il Saggiatore di Alberto Mondadori intitolato *Fonti e documenti per la storia del teatro italiano*.⁹¹

In questo contesto, al gruppo si aggiungono Johann Drumbl e Franco Ruffini, all'epoca scrittore e professore di matematica e fisica nei licei, coinvolto per una consulenza sui trattati rinascimentali di scenografia.⁹² Ogni studioso si occupava di un ambito tematico specifico – si vedrà nella prossima sezione il profilo metodologico e lo spessore scientifico –, andando a costituire quello che Ruffini definisce, in un'intervista, «un laboratorio di pensiero teatrale», in cui la spinta alla ridefinizione dei territori disciplinari si combina con un'eccezionale vocazione filologica e l'intreccio delle differenti formazioni degli studiosi si riversa in un approccio di straordinaria varietà. Il progetto non si concretizza nella maniera in cui lo si era immaginato – appunto, una storia unitaria del teatro italiano in diversi volumi fondata sui suoi documenti –, a causa di un mutamento e dei rapporti con l'editore; ma, si vedrà fra poco, tanto le condizioni di elaborazione teorico-metodologica che la concreta produzione scientifica di quegli anni vanno a costituire a tutti gli effetti l'ambiente in cui viene sostanzialmente reinventato il profilo degli studi teatrali italiani. Di più, quell'ambiente non scompare con la conclusione del progetto del Saggiatore: il gruppo di studiosi, per sviluppare la ricerca, dispone di un appartamento-studio. Lo studio delle Isole Pelagie – dal nome della via romana in cui è collocato – continua a rappresentare, almeno fino ai primi anni Settanta, un punto di incontro in cui si discutono e sviluppano i lavori per la collana “Biblioteca Teatrale” (nata nel '66 per i tipi di Bulzoni) e poi per l'omonima rivista (dal 1971). In questi anni, si aggiunge al gruppo Nicola Savarese, dopo la laurea in Storia del teatro e dello spettacolo, sempre alla Facoltà di Lettere di Roma.⁹³

Così, gli studiosi che partecipano a questo ambiente di ricerca, sono riuniti insieme prima in un progetto unitario di grande ambizione – la storia documentaria per il Saggiatore –, poi, sempre sul versante scientifico, dai lavori per la collana e la rivista; parallelamente, sono impegnati nell'insegnamento universitario intorno a Ferruccio Marotti e, sempre su sua iniziativa, sono operativi in contesti più legati alla scena contemporanea, ad esempio con le trasmissioni radiofoniche di Terzo programma. Infine, il gruppo delle Isole Pelagie frequenta l'attivissimo Teatro Ateneo, che – assieme ad altri teatri della capitale – proprio fra gli anni Sessanta e Settanta ospita alcuni dei maggiori artisti teatrali dell'epoca.

Sono gli anni in cui il Living Theatre si trasferisce in Europa e comincia il suo contatto con l'Italia: arriva con *The connection* nel '61, nel '65 torna con *Mysteries and smaller pieces* e *The brig* (anche

⁹¹ Tutti gli studiosi che hanno preso parte al progetto, nelle testimonianze raccolte durante la fase di ricerca sul campo alla base di questo studio, hanno raccontato la vicenda, ognuno arricchendo il materiale documentario con diversi elementi. Si danno pochissimi casi di discrepanza e, fra questi, soltanto uno che non è stato possibile sciogliere attraverso la comparazione con altre fonti, che qui si approfitta di esplicitare: non c'è concordanza sul numero di volumi previsto originariamente, che gli studiosi collocano fra i dieci e i venti; si può motivare tale contraddizione con lo statuto appunto eminentemente progettuale del lavoro, che come vedremo non si concluderà nelle modalità previste. Per questa ragione, nella stesura, si è evitato di dare riferimenti precisi a riguardo e si è preferito, qualora necessario, utilizzare termini quantitativi neutrali.

⁹² Così ricorda i fatti Ferruccio Marotti: «Franco Ruffini era un outsider: veniva da altri contesti e non aveva una formazione specifica di studi teatrali, in qualche modo si è formato lì. Era un professore di fisica al liceo, l'avevo chiamato per una revisione matematica dei trattati di scenografia». Da una intervista concessa all'autrice (Roma, 11 novembre 2011).

Questa, invece, la testimonianza diretta di Ruffini: «Non ero un frequentatore di teatro, ero un laureato in fisica che insegnava matematica al liceo e, nel frattempo, lavoravo al progetto di storia documentaria del teatro, ma unicamente perché conoscevo bene il latino e la matematica: mi occupavo di tutti i trattati di prospettiva e scenotecnica del Cinque e Seicento, per lo più scritti in latino e pieni di formule». Da una intervista concessa all'autrice (Roma, 10 novembre 2011).

⁹³ Nicola Savarese comincia a frequentare il gruppo dopo la conclusione del progetto per il Saggiatore, in seguito alla sua laurea nel '72: «Quando sono andato a via Isole Pelagie, mi ero appena laureato con una sostanziosa tesi sulla tragedia del Cinquecento, due volumi, con un catalogo bibliografico e critico. E Ferruccio Marotti mi disse: “ma lei non è che vuole continuare all'università?”». Da una intervista concessa all'autrice (Roma, 20 marzo 2012).

a Roma), il *Frankenstein* alla Biennale di Venezia, nel '66 con *Le serve* e *Antigone*. È il momento in cui si comincia a incontrare il lavoro dell'Odin Teatret di Eugenio Barba (nel '67 è a Ivrea e alla Biennale), di Grotowski (al festival di Spoleto nello stesso anno con *Il principe costante*), di Ariane Mnouchkine e dell'avanguardia nordamericana (*Bread & Puppet* e *Open Theater*).

Su suggerimento di un contributo storico-critico di Daniele Seragnoli che, alla fine degli anni Ottanta su «Teatro e Storia», affronta la questione dei rapporti fra quella prima stagione degli studi e le coeve avanguardie della scena,⁹⁴ si può rendere l'idea del clima teatrale di quegli anni andando a scorrere le pubblicazioni di una rivista attenta come «Sipario» (all'epoca diretta da Valentino Bompiani e con la cura redazionale di Franco Quadri) – Seragnoli non a caso si concentra sull'annata esemplare del 1965 –, dove c'è il ritorno critico-teorico di questa grande apertura internazionale: si parla di Artaud e di Grotowski, del caso Living e di Scabia, si fanno inchieste sulla drammaturgia italiana e sull'attore. Nel frattempo, c'è una avanguardia tutta italiana che si affaccia sui palcoscenici (fra gli altri, Carmelo Bene, Carlo Quartucci, Mario Ricci) ed esperimenti eccezionali, che creano immediatamente veri e propri “casi” (sia teatrali che politici), dall'allestimento alla Biennale veneziana del '65 di *Zip* di Giuliano Scabia con la direzione di Carlo Quartucci e il coinvolgimento di numerosi attori che saranno poi fra i maggiori esponenti del rinnovamento del teatro italiano, all'organizzazione del celebre Convegno di Ivrea nel '67.⁹⁵

Non si tratta, ovviamente, di stabilire linee di influenza dirette fra la pratica teatrale di quegli anni e i contesti di formazione della neonata teatrologia; ma una breve e parziale panoramica dei maggiori avvenimenti della scena attorno alla metà degli anni Sessanta può essere utilizzata per rendere l'idea del clima in cui questa fase originaria di gestazione disciplinare ha mosso i primi passi. Le vicende della neoavanguardia, che vedono una inedita creatività italiana intrecciarsi con le punte di eccellenza della ricerca internazionale, si possono piuttosto osservare come elementi per rintracciare il senso del teatro di quegli anni: un'idea di fare (e vedere) teatro percepita davvero come nuova, come qualcosa di mai visto prima sulle scene italiane. Ricorda Ferdinando Taviani:

«Però, prima di *Ferai*, c'era stato il Living: *Antigone*, più ancora di *Mysteries*. Per l'Italia, sono state grandi scosse nel teatro. Io, personalmente, ero ossessionato da due o tre spettacoli che avevo visto quando ero ragazzino; poi, c'era l'ammirazione sconfinata per lo Strehler di quegli anni. Ma quando vedevi il Living – fra queste, è stata una delle prime compagnie che ho visto – ti faceva a pezzetti, andavi fuori di testa: non pensavi nemmeno fosse possibile qualcosa del genere a teatro. Era una scossa così forte, che ti faceva riflettere.

All'epoca eravamo tutti brechtiani, pensavamo che Brecht fosse in non plus ultra. Quando arriva il Living era come se ti scoppiasse una bomba in salotto, non si poteva restare indifferenti: scoprivi che il teatro aveva una dimensione che prima non si poteva neanche immaginare».⁹⁶

Una delle indicazioni che è possibile trarre dallo studio di Seragnoli dedicato all'analisi dei rapporti fra studi e pratica teatrali va proprio in questo senso: non si tratta di individuare le linee di «una storiografia teatrale che si lega direttamente al fare artistico»;⁹⁷ la possibilità di osservare gli andamenti della creazione scenica di allora in rapporto al processo di rifondazione teatrologica,

⁹⁴ Daniele Seragnoli, *Elogio del disordine: annotazioni fra Cinque e Novecento*, «Teatro e Storia», IV, 7, ottobre 1989, pp. 355-383.

⁹⁵ Per una ricostruzione più ampia e dettagliata delle vicende italiane del Nuovo Teatro, si veda almeno: M. De Marinis, *Il Nuovo Teatro. 1947-1970*, cit.; Franco Quadri, *L'avanguardia teatrale in Italia (Materiali 1960-1976)*, Einaudi, Torino 1977. Per, inoltre, un'analisi dei rapporti fra le neoavanguardie della scena e la coeva generazione di studiosi, si rimanda al già citato D. Seragnoli, *Elogio del disordine*, cit., pp. 355-383.

⁹⁶ Da una intervista concessa all'autrice (L'Aquila, 21 marzo 2012).

⁹⁷ D. Seragnoli, *Elogio del disordine*, cit., p. 364.

pertiene piuttosto a un più ampio campo di indagine, che ha a che fare con il clima socio-politico e culturale che si respirava in quegli anni. Così continua Seragnoli:

«Ma non fu solo il Living. Di molti altri fu la capacità di “coinvolgere” intellettualmente, di fare discutere e assumere responsabilità, di analizzare in sintesi il proprio dentro in rapporto *a e attraverso il* teatro. Alla luce di una cultura “underground”, di una creatività comune e comunitaria, con quel tanto di magico e di rituale che l'humus del tempo sembrava sprigionare mettendo in evidenza la possibilità di costruire relazioni tra la conoscenza e la consapevolezza di problematiche e bisogni attuali (e forse anche il sapere storico), e il territorio della sperimentazione e dell'esplorazione».⁹⁸

Vedremo nella prossima sezione la qualità scientifica espressa da questa prima fase rivoluzionaria della teatrologia italiana, il suo portato in senso epistemologico e le conseguenze sulla delimitazione del campo di studio della nuova disciplina, sia per quanto riguarda i suoi orizzonti più strettamente teatrali che all'interno della dimensione dei rapporti con la pratica scenica di quegli anni.

L'ambiente riunito intorno a Marotti, si è detto, ha avuto inizialmente il ruolo di segnare un primo sostanziale movimento del paradigma disciplinare, definendone l'oggetto nei termini del fatto spettacolare, sancendone così l'indipendenza dall'ambito letterario e approntandone la strumentazione metodologica nel contesto di un rigoroso approccio critico-filologico, concretizzando, alla fine, in un movimento ampio e unitario gli inneschi operati nei primi anni Sessanta. Ma le pressioni che scuotono la prima fase degli studi non si concludono nel contesto di questo iniziale – e fondamentale – slittamento di paradigma, nei confronti di cui, ben presto, si avvertiranno movimenti di insoddisfazione e insofferenza. La storia della nuova teatrologia e delle sue trasformazioni riprende subito, con una profonda messa in discussione interna che, concentrandosi sui limiti teorico-metodologici emersi in questa prima fase di sperimentazione, prova già a immaginare nuove strade per la disciplina.

1.2.3 IL “TURNING POINT” DEL PROCESSO DI RIFONDAZIONE. GLI STUDI TEATRALI PRIMA E DOPO IL 1970

Sullo sfondo di quello che sembra un secondo slittamento di paradigma della neonata teatrologia, quasi contestuale – o comunque di poco successivo – al primo, che ha presieduto l'inesco del processo di rifondazione della disciplina negli anni Sessanta, ci sono almeno due dati di grande rilevanza da individuare, uno di afferenza strettamente accademica, l'altro sempre sul versante dei rapporti fra il contesto degli studi e quello della pratica teatrale. Il profilo della nuova disciplina cambia repentinamente in coincidenza, da un lato, alla fondazione del Corso di laurea in Discipline delle Arti, della Musica e dello Spettacolo (Dams), a Bologna all'inizio degli anni Settanta, e, dall'altro, all'incontro e al consolidamento delle relazioni con alcuni esponenti della neoavanguardia teatrale, in particolare, in questa fase, con l'Odin Teatret.

A questo livello eminentemente storico, ci si limiterà a ricostruire le vicende che hanno segnato gli studi teatrologici italiani negli anni Settanta e a rilevare possibili piani di interazione fra questi differenti contesti; si accennerà solo in alcuni momenti, parzialmente e localmente, alle conseguenze in campo scientifico di tali processi, per la cui analisi dettagliata si rimanda invece alla prossima sezione, dedicato alla produzione teatrologica coeva.

Si è già accennato al particolare clima che, fuori e dentro le scene, si poteva respirare a Roma nella seconda metà degli anni Sessanta e dell'operatività del Teatro Ateneo, che, in seguito, portò nella capitale alcuni dei nuovi gruppi della scena contemporanea; in questo contesto, gli studiosi

⁹⁸ Ivi, p. 369.

incontrano per la prima volta l'opera di un artista come Eugenio Barba. Il senso di rifondazione, lo spirito di rinnovamento, altre possibilità di fare e pensare il teatro – sono queste gli elementi che riecheggiano fra l'uno e l'altro spettacolo, fra il periodo romano del Living e le sempre più frequenti visite degli altri gruppi nordamericani; ma l'incontro con l'Odin Teatret è destinato a trasformare persistentemente e profondamente il lavoro degli studiosi delle Isole Pelagie.

Si è detto che Ferruccio Marotti, alla fine degli anni Sessanta, lavorava per la Rai: uno dei suoi impegni consisteva nella registrazione audio di alcuni spettacoli di grande interesse che si allestivano in quegli anni sui palcoscenici italiani. È questa commissione che lo porta all'incontro con il lavoro dell'Odin Teatret, prima con *Ornitofilene* e poi con *Ferai*, esperienza che in occasione del secondo spettacolo, alla Biennale di Venezia nel 1969, accompagna con una lunga intervista al regista – vero e proprio «turning point», nella testimonianza dello stesso Marotti, per il gruppo di studiosi romani.⁹⁹

Poco dopo, telefona ai compagni di studio e lavoro, per raccontare dell'incontro; tornato a Roma, mette a disposizione dei colleghi la documentazione dello spettacolo e dell'intervista, è intenzionato a portare il lavoro dell'Odin nella capitale e vi riesce, l'anno successivo.

Ricorda Ferdinando Taviani:

«Il punto di partenza, ancora una volta, è stato Ferruccio Marotti: Marotti va a Venezia con il Nagra a registrare l'audio degli spettacoli per la Rai. Vede *Ferai* e si entusiasma, chiede un'intervista a Barba – che all'epoca non le concedeva – e hanno una conversazione lunghissima, di tre-quattro ore.

Marotti ci telefona, ci racconta dello spettacolo e dell'intervista, vuole farne una trasmissione per la radio. Quando torna a Roma, ci porta i nastri della registrazione, ci descrive tutto lo spettacolo in maniera entusiasmante – ha sempre avuto una grande memoria fotografica, era capace di vedere uno spettacolo e poi di ricostruirlo minuto per minuto –, ci fa ascoltare l'intervista. Io e Cruciani eravamo abbastanza perplessi: magari Barba sarà stato un grande artista, ma non ci convinceva; invece aveva ragione su tutto, solo che aveva tutto un altro modo di ragionare, tutta un'altra cultura. Poi Marotti volle farlo venire a Roma, ci riuscimmo. *Ferai* per alcuni di noi è stato l'apertura».¹⁰⁰

L'incontro con Barba è talmente interessante da attivare Marotti, dunque, per organizzare una tournée romana per l'Odin Teatret: nel 1970 arriva *Ferai*, più tardi, l'Odin tornerà con *Min Fars Hus*, nel dicembre del '73. Nello stesso anno, il gruppo di studiosi è a Pontedera, proprio per vedere quello spettacolo; rientrano a Roma con Eugenio Barba: «in qualche modo – dice Mirella Schino, riportando l'aneddoto raccontatole da Fabrizio Cruciani – fu quello l'inizio di tutto».¹⁰¹ Di lì a poco, sarà l'inaugurazione di esperimenti come quello di Carpignano e della Sardegna, fra il 1974 e il 1975.

“L'inizio di tutto” (dei rapporti fra studi e pratica), il “turning point” (della teatrologia italiana) è diverso per ognuno: Ferruccio Marotti ne colloca l'avvio all'interno del più ampio contesto della creatività delle neoavanguardie fra fine anni Sessanta e inizio Settanta, Ferdinando Taviani e Franco Ruffini concordano sul ruolo-chiave della visione di *Ferai*, Nicola Savarese – si è visto, di poco più

⁹⁹ «Ho visto il *Principe costante* di Grotowski a Spoleto nel '67, perché registravo l'audio dello spettacolo per la Rai. Alla Biennale di Venezia vidi i primi lavori di Eugenio Barba – prima *Ornitofilene* e poi *Ferai* – e con lui feci una lunga intervista. Fu in qualche modo il *turning point* per il nostro gruppo: tornai a Roma entusiasta di questo nuovo modo di pensare e di fare teatro che avevo visto in Barba e prima ancora in Grotowski. [...] Facemmo questa intervista, da cui poi trassi un ciclo di due o tre trasmissioni sull'Odin Teatret per Terzo programma. E introdussi Barba al gruppo. Tutti videro lo spettacolo, che, dopo Venezia, passò a Roma su iniziativa di Gerardo Guerrieri». Da una intervista concessa all'autrice (Roma, 11 novembre 2011).

¹⁰⁰ Da una intervista concessa all'autrice (L'Aquila, 21 marzo 2012).

¹⁰¹ M. Schino, *Il crocevia...*, cit., p. 321.

giovane – rimanda a *Min Fars Hus*;¹⁰² Cruciani racconta a Mirella Schino del viaggio a Pontedera, come la studiosa riporta nel suo libro; Claudio Meldolesi – come si evince nel medesimo volume – entra in contatto con l'Odin più tardi, nel contesto di un più ampio riavvicinamento ai territori del teatrale e al gruppo di studiosi romani. In ogni caso, quale che sia il punto esatto di rottura – giustamente soggettivabile rispetto alle diverse esperienze personali –, tutti gli studiosi concordano nel situarlo fra il 1970 e il 1975, in relazione all'una o l'altra esperienza di contatto e di incontro con Eugenio Barba e il suo Odin Teatret.

Nell'arco degli stessi anni, accade un altro evento destinato a segnare in profondità il profilo della neonata teatrologia: a Bologna, si fonda il Corso di laurea Dams. È un grecista, Benedetto Marzullo, a concepire e portare a realizzazione il progetto del primo corso di laurea italiano esplicitamente dedicato, fra le altre cose, alle discipline dello spettacolo dal vivo, mentre, altrove, gli insegnamenti di ambito teatrologico continuavano a essere attivi nel contesto dei percorsi formativi letterari. Nato dall'esperienza, anche in questo caso, di una precedente struttura accademica – un centro interfacoltà chiamato IMET (Istituto di Musica e Teatro) –, il nuovo corso di laurea viene attivato ufficialmente nell'anno accademico 1970/1971 (dopo un primo anno di sperimentazione). Qui, il processo di svincolamento dell'oggetto della neonata teatrologia dal contesto degli studi letterari si sostanzia grazie all'affiancamento di materie nuove o rinnovate – come Istituzioni di regia o Semiologia dell'arte, le discipline della comunicazione e le scienze umane – e si avvale dell'insegnamento delle eccellenze della cultura dell'epoca, accademica e non: nel Dams delle origini ci sono lezioni di Umberto Eco, Furio Colombo, Tomás Maldonado e, per quanto riguarda il teatro, Giuliano Scabia e Luigi Squarzina. Ci sono, ovviamente, anche quegli studiosi del gruppo delle Isole Pelagie: prima Ferruccio Marotti e Fabrizio Cruciani, poi Franco Ruffini (dal 1976) e Claudio Meldolesi (dal 1979).

Si rimanda alla sezione successiva per comprendere il portato di una esperienza di questo tipo, fra didattica e ricerca, fra università e operatività teatrale, fianco a fianco da un lato con gli artisti della scena, dall'altro con le avanguardie delle rinnovate scienze umane e sociali; per il momento è opportuno notare come il trasferimento dei componenti di questo gruppo di studiosi – parallelamente, nel 1972, Ferdinando Taviani raggiunge Alessandro d'Amico all'Università di Lecce, cui poco dopo (nel '76) succederà Nicola Savarese – implica lo scioglimento dell'ambiente di studio di via Isole Pelagie, dunque la conclusione della prima fase – abbiamo visto, eminentemente romana, ma non soltanto – di gestazione della nuova teatrologia e del suo processo di rifondazione fra anni Sessanta e Settanta. Non è, naturalmente, una storia che si conclude con questi eventi che, anzi, sono destinati – come si vedrà – a sviluppare ancora più in profondità il profilo della disciplina, a spostarne ulteriormente gli orizzonti e la cornice epistemologica.

¹⁰² Da un colloquio concesso all'autrice (Roma, 17 settembre 2012)

1.3 LE TRASFORMAZIONI DELL'OGGETTO DI STUDIO. DAL TESTO ALLO SPETTACOLO AL TEATRO

1.3.0 LA TEATROLOGIA PRIMA DELLA SUA RIFONDAZIONE. LINEE GENEALOGICHE FRA ARTE VISIVA, LETTERATURA E TEATRO

Nella sezione precedente abbiamo affrontato la nascita degli studi teatrali come disciplina, nella sua culla tedesca primonovecentesca, osservando le vicende istituzionali che ne hanno scandito gli sviluppi; abbiamo dunque annotato come questa esperienza pionieristica vada a costituire un modello di riferimento, nonché un sostanzioso precedente, per le altre teatrologie nazionali che, sia in area continentale che oltreoceano, cominciano a strutturarsi nei primi anni del dopoguerra. Ma il modello messo a punto da Max Herrmann e gli altri studiosi tedeschi non costituisce un importante riferimento solo dal punto di vista accademico, decantando nelle strutture, nei centri e negli insegnamenti sperimentati in area centro-europea a inizio Novecento; tale eredità si configura soprattutto nei gesti teorici compiuti da quel primo gruppo di studiosi, conquiste di carattere teorico-metodologico importanti, anche se non poco problematiche e problematizzate, destinate a tracciare i confini della cornice epistemologica entro cui si muoverà poi la teatrologia novecentesca. La nascita degli studi teatrali in Germania, a inizio Novecento, possiede comunemente il merito di aver posto le basi per lo svincolamento dello studio del teatro dalla tradizionale egemonia letteraria (ma, allo stesso tempo, di aver sostanziato, quando non addirittura fondato la dinamica oppositiva che lega il teatro come testo al teatro come evento): il gesto teorico fondativo si rinviene tradizionalmente nella definizione di uno specifico disciplinare attraverso l'assunzione del fatto spettacolare come oggetto di studio. Tale processo di ridefinizione possiede un consistente portato teorico, presentando ricadute sul piano metodologico che si articolano almeno secondo due linee differenti, che propongono, seppure a livelli differenti, l'idea dell'indipendenza degli studi teatrali. La neonata disciplina si presenta attraverso una duplice proposta, i cui diversi aspetti perseguono obiettivi intimamente legati (riuniti dal processo di definizione del nuovo oggetto di indagine), ma teoricamente distinti:

- da un lato la *theaterwissenschaft* si pone il problema di fondare la propria autorevolezza scientifica, che si esprime con la messa a punto di una rigorosa strumentazione di matrice storico-filologica volta a ricostruire ed analizzare le condizioni di produzione e fruizione della performance in epoche passate;
- dall'altro, sempre in coincidenza all'individuazione del proprio oggetto di studio nello spettacolo, ma nel campo della sua percezione in termini di evento e di esperienza, è portata fin dalle origini a una prossimità con le scienze umane (sociologiche in particolare).

L'obiettivo, dunque, attivo tanto sul fronte tematico che su quello teorico-metodologico non si risolve esclusivamente «primarily, by a focus on reconstructing the conditions of past theatre performances»: la particolarità del lavoro di Max Herrmann e degli altri studiosi «carries the logic of reconstruction one step farther than a strictly materialist history would suppose, insisting that the audience always be considered as a constitutive collaborator in the meaning of the event».¹⁰³ Tale

¹⁰³ «[...] innanzitutto, nella concentrazione sulla ricostruzione delle condizioni degli spettacoli teatrali del passato. [...] Herrmann conduce la logica della ricostruzione un passo oltre quello che supporrebbe una storia strettamente materialistica, insistendo sul fatto che il pubblico vada sempre considerato come un collaboratore costitutivo al significato dell'evento». M. L. Quinn, *Theaterwissenschaft in the History of Theatre Studies*, cit., p. 127.

approccio – definito per l'opera di Herrmann – emerge anche da una panoramica del lavoro degli altri primi teatrologi tedeschi, dal pionieristico approccio antropologico di studiosi come Carl Niessen (dal '19 docente a Colonia) e Arthur Kutscher (fondatore del dipartimento di Monaco), al lavoro sui rapporti fra sociologia e teatro di Julius Bab, uno dei primi allievi di Herrmann, il cui *Das Theater im Lichte der Soziologie (Il teatro alla luce della sociologia)*, non solo si avvale di riferimenti alle avanguardie coeve della disciplina, ma si concentra inoltre su alcuni aspetti della vita quotidiana considerabili in termini spettacolari e sui comportamenti del pubblico (ad esempio sulla convenzione dell'applauso).¹⁰⁴ La produzione del gruppo dei primi *theaterwissenschaftler* tedeschi si presenta estremamente ricca e varia, comprendendo fra l'altro, oltre le diverse storie del teatro e le innumerevoli monografie, ricerche sullo spettatore – esemplare è il lungo lavoro di Heinz Kindermann, direttore del dipartimento viennese e fondatore di «Maske und Koturn» –, sull'attore e la recitazione e sulle sue relazioni con la dimensione autoriale e spettatoriale (Bab), su epoche storiche tradizionalmente poco considerate dalle storie delle letterature, proprio a causa della scarsità di reperti testuali e drammaturgici (ad esempio gli studi dello stesso Herrmann su medioevo e rinascimento).¹⁰⁵

Simili pressioni si rinvengono, naturalmente, anche nelle successive teatologie nazionali – seppure tramite declinazioni e manifestazioni del tutto peculiari che tendono inizialmente a concentrarsi e dunque assumere come fondanti spesso solo porzioni limitate dell'intero corpus teorico innescato dalla theaterwissenschaft primonovecentesca –, in coincidenza ai processi di recupero e di maturazione delle intuizioni di questi tentativi pionieristici. La ricorrenza più evidente, nelle diverse geografie della teatrologia del dopoguerra, è l'assunzione dell'originaria dicotomia che lega e separa lo studio del testo dallo studio dello spettacolo, così come l'avevano immaginata i primi teatrologi tedeschi, e, contestualmente, l'avvio di processi di autonomizzazione degli studi teatrali dalle relative genealogie letterarie. Di più, il tentativo di una fondazione scientifica, quindi seriamente documentata e altrettanto rigorosamente verificabile, si accompagna ovunque al diffuso ricorso a strumentazioni e metodologie afferenti ad altri ambiti disciplinari, in alcuni casi con un accento quasi esclusivo sull'apporto derivante dalle discipline storiche e una relativa rimozione (solo temporanea) delle potenzialità derivanti dal dialogo con le scienze umane.

Il caso della rifondazione italiana si può inserire a pieno titolo nel susseguirsi delle vicende che segnano gli scenari teatrologici internazionali, ma, allo stesso tempo, è doveroso rilevarne i tratti specifici – si è detto “anomali” – che se, da un lato, vanno a “giustificare” considerevolmente il presunto “ritardo” italiano, dall'altro, come si vedrà, possono essere utilizzati di rimando per illuminare zone ancora in penombra del processo di rielaborazione che lega le nuove teatologie alla loro eredità primonovecentesca. Per tentare di disegnare il profilo delle possibili genealogie che fonderanno poi la possibilità della nascita della teatrologia italiana, utilizzeremo una riflessione di Claudio Meldolesi, che lo studioso ha formulato in occasione di un ricordo di Fabrizio Cruciani e, dunque, anche di quella prima stagione degli studi:

«La nostra leva di studiosi [è] grata a Macchia e Apollonio, quali globali maestri giunti dalla letteratura a rivelare la differente cultura del teatro».¹⁰⁶

Questo pensiero di Meldolesi presenta almeno due differenti elementi che possono essere utilizzati per descrivere il sistema di relazioni in atto fra i rifondatori della disciplina e la fase preliminare di predisposizione del territorio presso cui essa andrà successivamente a svilupparsi: Meldolesi,

¹⁰⁴ Julius Bab, *Das Theater im Lichte der Soziologie*, C. L. Hirschfeld Verlag, Leipzig 1931.

¹⁰⁵ Cfr. Heinz Kindermann, *Die Funktion des Publikums im Theater*, Bohlau in Kommission, Wien 1971; Julius Bab, *Schauspieler und Schauspielkunst*, Oesterheld & Co., Berlin 1928; Max Herrmann, *Forschungen zur deutschen Theatergeschichte des Mittelalters und der Renaissance*, Weidmann, Berlin 1914.

¹⁰⁶ Claudio Meldolesi, *Il teatro di Cruciani*, «Culture Teatrali», IV, 7/8, autunno 2002-primavera 2003 (*Storia e storiografia del teatro, oggi. Per Fabrizio Cruciani*), p. 31.

rispetto al magistero di Giovanni Macchia e di Mario Apollonio, parla di “globalità” e di “differenza della cultura teatrale”. Legando questi due differenti aspetti in un'unica riflessione, li inquadra, dunque, in una prospettiva unitaria, che qui si intende assumere come indicazione metodologica per tentare di osservare quale possa essere la ricaduta di quelle esperienze e come essa possa essere stata assorbita e rielaborata dai primi teatrologi.

In questo senso, si può ipotizzare l'esistenza di una forma di eredità almeno duplice, in cui il contesto formativo della nuova teatrologia italiana si pone in relazione con due piani differenti:

- a) una globalità di insegnamento, da un lato, che proviene dalle aree della critica e della filologia letterarie;
- b) dall'altro, l'organizzarsi di tale globalità intorno a nodi più specifici, a condensare stimoli teorico-metodologici nel campo degli studi teatrali.

In questo contesto, occorre tener conto anche del ruolo svolto da Carlo Ludovico Ragghianti, seppure il suo operato non vada a inserirsi nei confini dei campi di studio letterari, ma provenga dal contesto storico- e critico-artistico. Ragghianti, maestro di Cesare Molinari durante il suo insegnamento all'Università di Pisa è, nella definizione del suo allievo è «una delle personalità di maggior rilievo [...] nel contesto del movimento neo-idealista e crociano che per un cinquantennio dominò [...] la cultura ufficiale italiana». Attivissimo in campo politico – non solo politico-culturale – e grande innovatore delle strutture e del metodo dell'ateneo pisano fin dal suo incardinamento, ha giocato un ruolo primario, sia dal punto di vista istituzionale che scientifico, all'interno del processo di ingresso della storia del teatro e dello spettacolo nell'università italiana. Per inquadrarne il magistero, con particolare attenzione alle sue ricadute nello specifico del campo storico-teatrale, utilizzeremo l'analisi di Molinari, che non si sofferma soltanto a tracciare possibili linee di eredità strettamente all'interno del pensiero teatrologico. In questo contesto, secondo lo studioso, Ragghianti aveva già proposto l'autonomia dell'oggetto-teatro, in quanto spettacolo, fin dagli anni Trenta, andandone a collocare lo specifico all'interno del concetto di “arti della visione” che comprendeva le arti visive e plastiche, ma anche il cinema. Di più, spostandoci sui versanti di quella globalità di insegnamento cui si faceva cenno, la prospettiva di Molinari individua, nel suo pensiero, la presenza continuativa e intensa di una forma dialettica fra il polo della riflessione teorica e quello della ricerca storica, dato ricorrente nell'impostazione critica ragghiantiana che ritroveremo poi, altrettanto pregnante, nei lavori dei primi teatrologi. Anche per quanto riguarda Ragghianti, dunque, il piano dell'operatività politico-istituzionale si intreccia, nella linea genealogica che lo lega alle discipline dello spettacolo dal vivo, a quello del pensiero storico-critico, combinando, nell'eredità che gli riconoscono gli studiosi, una dimensione di insegnamento globale – che si riversa nel côté teorico-metodologico della nuova teatrologia italiana – e un'azione volta a identificare e valorizzare la differenza culturale propria del teatrale.¹⁰⁷

Presentata brevemente, nei termini di concordanza che si possono rilevare, la figura di Carlo Ludovico Ragghianti, si procederà dunque ad individuare i possibili tratti di quella “globalità” di insegnamento per interrogarsi sulle ragioni e le modalità che legano il progetto di rifondazione della teatrologia italiana alle sue origini letterarie, attraverso una analisi mirata dell'opera e della figura di Giovanni Macchia e un processo di comparazione che la vede protagonista al fianco di altri casi piuttosto prossimi; in un secondo momento, si passerà invece a rintracciare – ancora grazie al ruolo di Macchia, ma introducendo anche il lavoro più strettamente storico-teatrale di Mario Apollonio – la specifica ricaduta teatrologica di queste esperienze preliminari.

Quello di Giovanni Macchia è un caso particolare: nelle prossime pagine si vedrà come presso il suo magistero si formino e maturino le prime leve propriamente dette della nuova teatrologia. Ma

¹⁰⁷ Cesare Molinari, *Gli scritti sullo spettacolo di Carlo Ludovico Ragghianti*, «Biblioteca Teatrale», VII, 18, 1977, pp. 45-48.

non per questo esso rappresenta un'eccezione; piuttosto, tale particolarità si fonda su dati ulteriori, alcuni che pertengono al metodo dello studioso e alle sue aree di interesse, altri di carattere più contestuale (come l'operato di Ferruccio Marotti e altre condizioni peculiari della realtà romana degli anni Sessanta). Abbiamo fra l'altro osservato la nascita e lo sviluppo, proprio negli stessi anni, di altri simili – seppure poi con esiti differenti – “focolai” di attenzione teatrale che si andavano diffondendo presso diverse cattedre legate agli studi storico- e critico-letterari. Si procederà, dunque, a una breve panoramica comparativa, nel tentativo di utilizzare l'eccezionalità dell'ambiente formativo guidato da Giovanni Macchia per illuminare possibili ricorrenze anche negli altri centri presso cui si andava immaginando e, più tardi, concretizzando la possibilità dello studio del teatro come disciplina autonoma.

Giovanni Getto, italianista torinese, poco frequentatore dei territori del teatrale – e, in ogni caso, sempre dal punto di vista letterario –, ha dato vita a un magistero che ha visto la formazione di quella che si è poi rivelata una nuova leva degli studi teatrali italiani negli anni Settanta: prima Guido Davico Bonino e Gigi Livio, poco dopo Roberto Alonge e Roberto Tessari. Ma proprio per la netta distanza fra l'opera di Getto e il teatro, il caso torinese pone con ancora più insistenza la domanda sulle ragioni che hanno presieduto, nella seconda metà Novecento, i processi di gestazione dei nuovi studi teatrali presso i loro originari territori letterari.

È un interrogativo che, infatti, si pongono gli allievi stessi dello studioso, Alonge e Livio, introducendo un volume tratto da un convegno dedicato al suo magistero e alle sue ricadute nel teatrale:

«[...] Getto non aveva mai coltivato il settore teatrale se non sotto la specola della letteratura. E infatti i testi teatrali che egli ha genialmente analizzato sono percepiti essenzialmente come *testi letterari*, come *letteratura* appunto.

Eppure ci sembrava (e continua a sembrarci) che non fosse né un caso né una pura coincidenza che un numero non esiguo (sebbene non enorme) di scolari di Getto [...] fossero diventati storici del teatro [...]. Si trattava, dunque, di comprendere che cosa avesse spinto alcuni di noi a staccarsi dall'italianistica per intraprendere questo percorso più specialistico, ancora accademicamente nuovo a metà degli anni Sessanta».¹⁰⁸

Scorrendo i diversi interventi è possibile isolare alcuni tratti del metodo di Getto che, se da un lato specificano nodi che si riveleranno poi caratterizzanti proprio per gli sviluppi storico-teatrali dei suoi allievi, dall'altro manifestano elementi di ricorrenza non secondari rispetto a quelli che abbiamo considerato altri casi similmente fondanti rispetto alla gemmazione teatrologica in area letteraria. Numerose indicazioni in questo senso si possono rinvenire proprio in questo volume che intende interrogare la filiazione teatrale del magistero di Giovanni Getto. Fra queste, ad esempio il singolare accento posto sulla dimensione generativa dell'opera letteraria, come sottolinea Claudio Magris nel proprio contributo, nel senso di «capire la genesi, il formarsi e il divenire del mondo poetico di uno scrittore nella sua opera, [...] a cogliere il modo in cui un'opera letteraria prende forma»;¹⁰⁹ questa particolare tipologia di attenzione, che poi ritroveremo, per strade diverse, anche nell'insegnamento di altri “globali maestri”, pone l'accento sull'adozione di una prospettiva che non è eccessivo definire “processuale” – rileva Maria Luisa Doglio nel suo intervento: «Getto contrapponeva a un modo statico di analizzare la tragedia considerata come un risultato o un oggetto, un modo dinamico che la osservava nel suo farsi»¹¹⁰ –, capace di dare origine a diversi piani di cortocircuito rispetto alle interpretazioni correnti delle storie letterarie. In questo senso,

¹⁰⁸ Roberto Alonge, Gigi Livio, *Presentazione*, in AA.VV., *Il magistero di Giovanni Getto. Lo statuto degli studi sul teatro. Dalla storia del testo alla storia dello spettacolo*, Costa & Nolan, Genova 1993 (Atti del Convegno Internazionale, Torino 22 marzo 1991, Alba 8-10 novembre 1991), p. 7.

¹⁰⁹ Claudio Magris, *Il valore di un metodo*, in AA.VV., *Il magistero di Giovanni Getto*, cit., p. 80.

¹¹⁰ Maria Luisa Doglio, *Il teatro barocco di Giovanni Getto*, in AA.VV., *Il magistero di Giovanni Getto*, cit., pp. 61-62.

sembrano lavorare anche altri due livelli distinti, che emergono entrambi nuovamente dalla testimonianza di Magris: da un lato il privilegio per la “critica tematica”¹¹¹ – la pregnanza di questo dato, poi si ritroverà, seppure mutata, anche in seguito –, vale a dire per l'impostazione dell'analisi intorno a nuclei problematici; da tutt'altra prospettiva, vi è la capacità di aprire il punto di vista ben oltre le consuete dicotomie oppostive su cui si fonda tradizionalmente il sapere umanistico, in un «dinamico intrecciarsi della storia culturale generale e oggettiva, del grande movimento di un'epoca, con la creazione individuale».¹¹²

Entrambi gli aspetti si inseriscono in un più ampio contesto di rielaborazione della tradizione critica e di ristrutturazione dell'approccio teorico-metodologico, che si realizza anche, infine, con la concentrazione su questioni, figure ed epoche comunemente emarginate o poco valutate dalla storia letteraria. È di nuovo Claudio Magris a rilevare il punto, inserendolo dunque nei termini di un progetto di revisione delle modalità del sapere e del metodo critico che si potrebbe definire unitario, almeno rispetto all'eredità che esso esprime presso gli allievi di Giovanni Getto:

«Dobbiamo a Getto tante lezioni fondamentali. Lezioni che, attraverso la scoperta di un'epoca lontana, illuminavano anche il presente. Così la scoperta della cultura e della poesia barocca, che dobbiamo a Getto, non ha significato per noi soltanto la scoperta di un mondo culturale spesso, allora, anche dimenticato o sottovalutato, ma ci ha aiutato anche a capire, attraverso il confronto col barocco, le zone d'ombra e del divenire storico, i vuoti e le assenze nel cammino del progresso, la fenomenologia malinconica delle grandi epoche di grande crisi – tutto ciò che, poco dopo, ci ha aiutato a capire il nostro secolo, il Novecento».¹¹³

Questi aspetti sembrano inserirsi in una sorta di senso di insofferenza costitutiva per le categorie già date, i canoni prestabiliti, i dati comunemente accettati. Scrive Maria Luisa Doglio: «Getto è un esempio sommo del fastidio per qualsiasi formula corrente, per automatismi e convenzioni ripetitive. Si è creato un linguaggio critico e ha continuato a lavorarci secondo gli argomenti, i secoli e gli autori».¹¹⁴

Il punto è più chiaramente esplicitato da Roberto Alonge nel suo intervento, in una riflessione capace di tracciare elementi di ricorrenza – seppure con le dovute e necessarie differenze – con il coevo operato di Giovanni Macchia a Roma e quello degli altri “globali maestri giunti dalla letteratura a rivelare la differente cultura del teatro”:

«Possiamo ben dire che quel gusto per l'avventura culturale, quel piacere di varcare i confini, quella tendenza al viaggio interdisciplinare sono propriamente la fucina in cui si forgia una materia come la storia del teatro, che è per definizione disciplina di frontiera, itinerario trasversale entro territori diversi».¹¹⁵

Qualcosa di simile, infatti, si ritrova nel ricordo che gli allievi riservano alla figura e al metodo di Giovanni Macchia, nel contesto degli *Auguri* predisposti dalla rivista «Teatro e Storia» per l'ottantesimo compleanno di quello che considerano il maestro, non solo del gruppo di studiosi che sono stati propriamente suoi allievi, ma di quell'intero ambiente di studio:

¹¹¹ «Egli ci ha insegnato soprattutto la critica tematica; ci ha insegnato a concentrare l'attenzione su quel “tema” in cui ciò che precede e circonda il testo s'incontra con il testo poetico [...]». C. Magris, *Il valore di un metodo*, cit., p. 80.

¹¹² Ibidem.

¹¹³ Ivi, pp. 79-80.

¹¹⁴ M. L. Doglio, *Il teatro barocco di Giovanni Getto*, cit., p. 62.

¹¹⁵ Roberto Alonge, *Getto e il teatro: storia del testo o storia dello spettacolo?*, in AA.VV., *Il magistero di Giovanni Getto*, cit., p. 14.

«Se ci osserviamo, riconosciamo tutti fortissima la sua impronta, la sua disistima per le specializzazioni precostituite, per quelle paroline tanto fiere e sciocche sulla bocca dell'università (“novecentista”, “cinquecentista”, “secentista”, “ottocentista”, “antichista”...), tanto amiche dei ruoli quanto sconosciute alla razza degli studiosi. Alcuni credono che il contrario delle specializzazioni e delle corsie accademiche sia il saper tutto, il nobile dilettantismo, quand'è invece la ricerca d'un principio di individuazione».¹¹⁶

Affrontando l'opera di Giovanni Macchia attraverso le testimonianze dei suoi allievi è possibile individuare alcuni elementi salienti, che abbiamo già incontrato nella loro impostazione teorico-metodologica e che si dimostreranno fondanti per la nuova teatrologia anche in seguito, ma anche in parte nell'analisi dell'eredità di Giovanni Getto: c'è l'impostazione storico-critica su fondamenti tematici più che sulle periodizzazioni comunemente accettate o sulle figure più frequentate, che si esprime spesso nella creazione di libri attraverso “l'arte e la tecnica del montaggio”, vale a dire che sistematizzano insieme saggi e testi di diversa natura e provenienza in una sequenza che va a disegnare un campo di riflessione intorno a un nodo problematico unitario.¹¹⁷ Utilizzando la guida dello studio che Jacqueline Risset ha dedicato al metodo di Giovanni Macchia, ripercorrendone analiticamente l'opera, si trova la combinazione di dimensione individuale e dimensione storica, cioè di specificità e globalità che, insieme, hanno l'esito di «sconvolgere la temporalità serena» della tradizionale storia letteraria, lavorando su quei «termini lineari che hanno di solito il compito di assicurare» attraverso «l'affiorare di correnti segrete che vanno in senso imprevisto (anche a ritroso)»; Macchia sembra così proporre la coesistenza di un «tempo profetico» e di un «tempo di memoria», che, riassunto da Risset nei termini di «un tempo di genesi costante», non solo rimanda per vie piuttosto dirette al paradigma disegnato dai primi teatrologi per la neonata disciplina, ma anche ne rievoca, come si vedrà, la capacità di rigenerazione, anche e nonostante il succedersi delle altre stagioni degli studi teatrali.¹¹⁸ Si rinviene, infine, sempre per restare sul piano della possibile genealogia che lega questa globalità di insegnamento all'originarsi della nuova teatrologia, una particolare vocazione inter- o multi-disciplinare che si attua su diversi versanti: dalla frequentazione intensa di «campi artistici affini»,¹¹⁹ come la musica e la pittura, a un «cosmopolitismo sorprendente» che non si limita mai all'ambito circoscritto dalla materia (la letteratura francese) o dall'oggetto specifico preso in esame, fino alla messa in connessione, in dialogo, in risonanza di figure lontane, diverse, in «un lavoro di deciframento da un campo all'altro»¹²⁰ che unisce in una prospettiva critica unitaria, ad esempio, Pirandello e Artaud, Baudelaire a Balzac, la letteratura francese secentesca e Don Giovanni.

Questo «lavoro di frontiera», quest'«arte di sconfinare» – per usare ancora una volta delle formule efficaci coniate da Ferdinando Taviani per il metodo del suo maestro¹²¹ – si configurano ancora una

¹¹⁶ La Redazione, *Auguri a Giovanni Macchia*, «Teatro e Storia», VIII, 14, aprile 1993, p. 167.

¹¹⁷ Cfr. F. Taviani, *Uomini di scena uomini di libro*, cit., p. 253.

¹¹⁸ «Peraltro, in questa letteratura vengono descritte avventure e vicende individuali osservate dall'interno e in modo tale che la loro successione sconvolge la temporalità serena e tranquilla delle storie letterarie tradizionali. I rimandi, l'affiorare di correnti segrete che vanno in senso imprevisto (anche a ritroso) suscitano l'idea che lo stesso ordine cronologico potrebbe essere considerato una convenzione [...]. I termini lineari che hanno di solito il compito di assicurare chi legge la “storia letteraria” portano alla luce in questo caso un tempo che è insieme tempo profetico e tempo di memoria: un tempo di genesi costante». Jacqueline Risset, *La letteratura e il suo doppio. Sul metodo critico di Giovanni Macchia*, Rizzoli, Milano 1991, pp. 45-44.

¹¹⁹ «La letteratura non appare qui separabile dagli altri campi artistici affini, dalla pittura e dalla musica, ad esempio. Separare lo studio di questi campi significa privarsi di cogliere quella reale circolazione, incessante, che ha luogo tra l'uno e l'altro, negli incontri fulminei e nelle lunghe impregnazioni che causano [...]». Ivi, p. 45.

¹²⁰ Ivi, p. 51.

¹²¹ F. Taviani, *Uomini di scena uomini di libro*, cit., p. 255.

volta nei termini (come si era visto per Getto) di una vera e propria «invenzione del lavoro critico»,¹²² tanto sul piano teorico-metodologico che su quello tematico. E così, anche nell'opera di Macchia si nota una particolare predilezione per «autori o periodi interi che le storie tradizionali lasciavano in ombra o ignoravano del tutto (e l'emergere di queste zone sommerse comporta una serie di scoperte filologiche, litoticamente inserite nella trama) o non mostravano in tutta la loro effettiva risonanza».¹²³ Così vengono «portati alla piena luce – alla dignità letteraria»¹²⁴ elementi, figure, periodi tradizionalmente emarginati dalla storia letteraria, un tratto che troveremo ricorrente anche presso i primi passi della nuova teatrologia italiana. Ma, per scavare ancora più a fondo i termini di questa eredità, si può notare come in questo approccio che Risset inquadra con la definizione di «territorio dei *fantasmi*»¹²⁵ svolgano un ruolo particolare quegli oggetti non propriamente ascrivibili al dominio dell'opera letteraria: anche – anzi, soprattutto – laddove lo sguardo del critico si rivolge a figure più note, la sua prospettiva ne va a valorizzare gli sforzi incompiuti o i lavori parziali, con una specifica predilezione per – minori fra i minori – la dimensione del frammento e per quella dello stato progettuale. Questa «attrazione per i possibili della letteratura»,¹²⁶ per dirla con Ferdinando Taviani, si sviluppa, seguendo entrambe le linee tematiche appena individuate, su due versanti di primario interesse (anche per la successiva storia della nuova teatrologia): da un lato, esprime una logica strettamente processuale che impone una particolare concentrazione sul «campo propriamente *germinativo* della letteratura»,¹²⁷ perché i progetti rappresentano l'opportunità «di avvicinarsi alla letteratura nel suo stato non “dato” ma nascente e operativo», «respingendo la gerarchia compiuto-incompiuto, positivo-negativo, genere alto-basso» e ricombinando passato e presente attraverso la contemporanea messa in opera di istanze ricostruttive del percorso creativo e delle sue possibilità di “riattualizzazione”; dall'altro, si profilano propriamente forme di influenza esercitate da questo tipo di oggetti sull'approccio del critico, come nel caso dei frammenti di Baudelaire, che «assunti a stimolo e suscitatori della critica», si fanno «portatori di una carica rinnovatrice».¹²⁸ Il dato di interesse, forse di maggiore originalità (almeno rispetto al tentativo di individuazione della genealogia teatrologica nella sua matrice letteraria) dell'opera di Giovanni Macchia si rinviene proprio su questo piano che mette in comunicazione – e in rapporti di reciproca causalità – il livello del metodo critico e quello dell'oggetto di indagine, andando a tracciare i termini di sistemi di influenza e risonanza che vedremo riemergeranno in tutta la loro forza dirompente anche nelle prime stagioni della nuova teatrologia. Secondo Jacqueline Risset, infatti:

¹²² Ivi, p. 248.

¹²³ È importante aggiungere che la riflessione riguarda la storia della letteratura francese composta da Macchia, formato che tradizionalmente si inserirebbe nel canone della manualistica (G. Macchia, *Il paradiso della ragione. Studi letterari sulla Francia*, Laterza, Bari 1960). J. Risset, *La letteratura e il suo doppio...*, cit., pp. 45-46.

¹²⁴ Ivi, p. 10.

¹²⁵ Ibidem.

¹²⁶ F. Taviani, *Uomini di scena uomini di libro*, cit., pp. 249-250.

¹²⁷ Per quanto riguarda la concentrazione sui progetti, non realizzati o solo in parte: «Un tale sistema, “quasi stellare”, permette di entrare nel campo propriamente germinativo della letteratura [...]. E l'energia decifrante, messa di fronte a queste tracce, [...], deve esercitarsi in due direzioni, percepire tutta la loro tensione ambivalente: da una parte vederle come tracce di un tutto assente, quali tessere di un mosaico da ricomporre, presenti in vista di questa ricostruzione, e, dall'altra, sentirle come forze attuali di scrittura, attive nel loro isolamento, dense di un potere sovversivo (nei riguardi del testo, dell'opera)». J. Risset, *La letteratura e il suo doppio...*, cit., p. 17.

¹²⁸ «[...] respingendo la gerarchia compiuto-incompiuto, positivo-negativo, genere alto-basso [...], si afferra nei progetti, oltre la possibilità di avvicinarsi alla letteratura nel suo stato non “dato” ma nascente e operativo, la vibrazione stessa dei limiti che l'opera traccia e solidifica. Il testo del *Paradiso della ragione* intitolato “Baudelaire e i progetti”, costituisce in questo senso una vera e propria dichiarazione di poetica critica. I progetti, i frammenti baudelariani [...] sono assunti a stimolo e suscitatori della critica: sono portatori di una carica rinnovatrice [...]. così come arricchiscono, rendono più viva e problematica l'opera stessa». Ivi, p. 16.

«Gli strumenti critici di Macchia rivelano un'altra peculiarità che dà al metodo il suo aspetto meno facilmente definibile, la capacità di trasformare l'oggetto dell'indagine in strumento di indagine esso stesso».¹²⁹

In questo senso, gli autori «assimilati da una lunga familiarità critica» – l'autrice richiama su questo fronte il ruolo determinante di Baudelaire, ma anche di Proust e di Artaud – non si pongono solo come oggetti di studio privilegiati o territori d'indagine elettivi, che tessono lunghi fili di ricorrenze eminentemente tematiche lungo tutta l'opera dello studioso; i loro stimoli, come si è visto, vengono anche accolti per altri, e ben più metodologici, scopi, riversandosi (come nel già citato caso dei frammenti baudelariani o anche, rileva Risset, venendo utilizzati per illuminare l'opera di altri autori) sul lavoro critico stesso, determinandone le pratiche e scandendone i modi.

Sono elementi, questi estratti dal ricordo degli allievi del metodo e dell'approccio dei propri maestri che si dimostrano ricorrenti in diverse geografie della nuova teatrologia italiana, tanto per quella prima generazione degli studi che per le loro stagioni successive.

Ma, si è detto, il magistero romano di Macchia possiede ricadute anche più strettamente teatrali e teatrologiche e forse è proprio all'interno di questa sfera di pensiero e di azione che si può individuare parte delle ragioni che fanno di questo un caso particolare all'interno degli scenari di gestazione del processo di rifondazione della disciplina negli anni Sessanta; è forse proprio il nodo della “differenza” della cultura teatrale a predisporre il territorio – evidentemente preparato in diversi modi e a differenti livelli, da una stagione precedente degli studi e, in generale, della cultura umanistica italiana – su cui si sviluppa il lavoro dei primi teatrologi protagonisti della cosiddetta rifondazione della disciplina.

Per inquadrare i possibili tratti della ricaduta, in ambito teatrologico, del lavoro critico di Giovanni Macchia utilizzeremo le analisi formulate da Ferdinando Taviani, uno di quei suoi allievi poi destinato a fare parte della prima generazione degli storici del teatro.

C'è un da tracciare un primo livello di rapporti fra l'opera di Macchia e i domini del teatrale, che si rivelerà poi fondante. Taviani affronta la questione riprendendo la trascrizione di un intervento di Macchia formulato per una celebrazione organizzata dalla città natale di Trani, poi pubblicato sul «Corriere della Sera»:

«Era il teatro che mi conduceva alla letteratura e non viceversa. Una via opposta a quella seguita dai grandi letterati che giungevano al teatro attraverso la letteratura. E non ho mai fatto distinzioni, non ho stabilito gerarchie nelle forme di spettacolo».¹³⁰

Macchia, nell'inquadrare i rapporti della sua opera con i territori del teatro e le modalità di approccio alla questione del teatrale, è chiarissimo. La centralità e, in particolare, la non-subordinazione del teatro ad altri domini della cultura, la sua specificità – la sua “differente cultura”, se si preferisce – è un dato che va annotato, per comprendere il ruolo di una figura ben più nota per la sua opera di critico letterario, ma che, ricordano i suoi allievi, citava spesso le performance attoriali di Totò e fu fra coloro che promossero un riconoscimento dell'Accademia dei Lincei a Eduardo De Filippo, anche riscuotendo diversi malumori fra i colleghi accademici.¹³¹

Ma l'eredità teatrologica di quell'insegnamento globale non si ferma qui: esiste un altro livello, più sottile eppure altrettanto fondante, che mette in relazione la prospettiva di Giovanni Macchia con

¹²⁹ Ivi, p. 61.

¹³⁰ Giovanni Macchia, *Dedicato a Trani, mia piccola patria*, «Corriere della Sera», 17 ottobre 1989; citato in Ferdinando Taviani, *Il volo dello sciancato: evoluzioni teatrali italiane*, in Ugo Volli (a cura di), *“Musica, Spettacolo, Fotografia, Design”* (vol. IX), in *La Cultura italiana*, opera diretta da Luigi Luca Cavalli Sforza, 12 voll., Torino. UTET, 2009, pp. 213-343; edito anche on-line sul sito web di «Teatro e Storia», www.teatroestoria.it, edizione cui si rimanda, ove non diversamente specificato, nei prossimi riferimenti.

¹³¹ L'aneddoto è in *Auguri a Giovanni Macchia*, cit., p. 166.

l'impostazione critica di quei suoi allievi che andranno a costituire la prima generazione della nuova teatrologia italiana.

Taviani, nella propria opera, è tornato spesso a scavare le possibilità e i termini della relazione che lega letteratura e teatro, un percorso lungo diversi anni che, vedremo, ha concretizzato esiti sorprendenti rispetto a quella che fino a un certo punto è stata considerata una fondante dicotomia oppositiva attiva all'interno degli orizzonti disciplinari.¹³² In alcune di queste indagini, il suo sguardo si è rivolto proprio, fra le altre, alla prospettiva di Macchia, che, pur non occupandosi sistematicamente di cose teatrali – ma va segnalato che la sua opera e la sua biografia sono ricche di questo tipo di frequentazioni –, o forse proprio per questo, è in grado di indicare con chiarezza e lucidità quella “differenza” culturale propria del teatrale. E, così, di illuminare diversamente la linea genealogica che lega i primi teatrologi italiani alla loro formazione (non solo) letteraria.

In *La scena sulla coscienza*, nel capitolo dedicato a *Macchia*, Taviani analizza l'ultima opera del maestro, *Scrittori al tramonto*; alla conclusione del libro, in particolare, rinviene un passaggio in cui si esplicitano i suoi rapporti con la dimensione del teatrale, che va a costituire, non tanto un oggetto o un campo di indagine, ma un elemento costitutivo, strutturale – sarebbe meglio dire strutturante – del metodo critico stesso:

«[...] Macchia, nel dialogo finale, si decide a individuare il proprio nodo creativo, quasi facendo piazza pulita, in poche parole, delle elucubrazioni critiche che altri hanno esercitato su di lui: “il teatro non è per me una variazione nella mia attività di studioso e di critico, una vacanza, un divertimento, ma è l'essenza, la costituzione, direi la forma stessa della mia critica, anche quando è rivolta altrove”».¹³³

Il punto, forse inutile ribadirlo, è come si interpreti il concetto di “fare teatro”, se si intenda un coinvolgimento (anche scientifico) diretto, oppure se si possa allargare l'orizzonte della pratica fino ad includervi – oltre e anzi ben al di là della sola esperienza della scena – impostazioni, approcci, esiti “teatrali” nella loro sostanza. Il nodo, negli ultimi anni, è stato vivacemente e variamente dibattuto all'interno della teatrologia italiana: la revisione dei rapporti fra teoria e pratica, anche in contesto letterario, è uno dei punti di arrivo (almeno per ora) del lungo itinerario di ricerca di Ferdinando Taviani all'interno degli spazi letterari del teatro; in questo contesto si sono impegnati

¹³² È giunto il momento di affrontare direttamente la riflessione di Taviani sui rapporti fra teatro e letteratura, che si esprime in numerose opere di diversa natura, almeno a partire dagli anni Novanta; in particolare, la parte dedicata specificamente all'analisi dell'opera di Giovanni Macchia nei suoi rapporti col teatrale ritorna in almeno tre diversi contesti; anzi, sarebbe meglio dire, in tre diverse e successive versioni di uno stesso testo, rielaborato e nuovamente pubblicato fra il 2001 e il 2010. Il saggio in questione si intitola *La scena sulla coscienza* e fa la sua prima apparizione nel 2001 su «Teatro e Storia» (F. Taviani, *La scena sulla coscienza*, «Teatro e Storia», XVI, 23, 2001, pp. 83-132); qui, lo studioso lo contestualizza nei termini di «un lavoro che mi riprometto di condurre sulla “coscienza della scena”», concetto «che riguarda l'uso lungo del teatro, il teatro alla luce della lungimiranza», invertito nel titolo perché «l'espressione “coscienza della scena” risulta essere un modo abbreviato e tutto sommato fuorviante di dire. Si tratta piuttosto – conclude Taviani – di linee d'azione che riescono a tenersi la scena sulla coscienza, senza permetterle di reificarsi [...], vuol dire lasciarla allo stato fluido, impedirle di trasformarsi in qualcosa che può essere contemplato.» (ivi, pp. 85-86). Questa prima proposta si concretizza nella presentazione di «tre prove [...] tre esercizi di lettura preparatori» che comprendono l'opera di Pier Paolo Pasolini, di Cesare Garboli e di Giovanni Macchia (cfr. in particolare *Giovanni Macchia nell'al di qua*, ivi, pp. 117-132).

La scena sulla coscienza, assieme al testo dedicato a Macchia, compare successivamente in Id. *Il volo dello sciancato*, cit. Infine, il testo trova la sua forma al momento definitiva con il medesimo titolo (pp. 211-286) – mentre il contributo dedicato a Macchia (*Macchia*, pp. 245-259) va a costituire uno dei quattro casi di studio, con Pasolini, Garboli e Campanile – come «un'altra variazione sul tema dello spazio letterario del teatro» (p.5) con cui Taviani ha integrato la nuova edizione di *Uomini di scena uomini di libro* (Officina Edizioni, Roma 2010; 1ª ed. Il Mulino, Bologna 1995). Per ragioni di pertinenza e cronologia, salvo diversa indicazione, in questa trattazione i riferimenti rimandano a questa ultima edizione.

¹³³ F. Taviani *Uomini di scena uomini di libro*, cit., p. 248 (la citazione interna al testo è tratta da Giovanni Macchia, *Scrittori al tramonto. Saggi e frammenti autobiografici*, Adelphi, Milano 1999, p. 139).

anche studiosi come Marco De Marinis e Franco Ruffini, che, con le loro considerazioni e attraverso la loro opera hanno saputo spostare i confini stessi dell'attività teatrale ben oltre la sua identificazione esclusiva con l'oggetto spettacolare.¹³⁴ È forse doveroso, in questo contesto, scegliere come conclusione, fra queste, una considerazione formulata da Taviani proprio nel già citato testo legato a Giovanni Macchia:

«La “scena sulla coscienza” riguarda il teatro alla luce della lungimiranza. La quale effettiva lungimiranza, più che nei discorsi, nei racconti e nelle interpretazioni, è visibile nell'azione di coloro che il teatro lo fanno. Ma in alcune opere letterarie troviamo sguardi in tralice che sono anch'essi azioni in grado di fare teatro».¹³⁵

Fra i libri che “fanno teatro”, in ogni caso, abbiamo già visto che ce ne sono alcuni che lo fanno ancora più esplicitamente, andandosi a occupare direttamente di argomenti e tematiche, nonché a formulare possibilità teoriche più chiaramente appartenenti al campo degli studi teatrali, e andando a costituire così elementi di eredità altrettanto fondanti per i nuovi teatrologi italiani.

Uno di quei “globali maestri” di più diretta appartenenza teatrale è Mario Apollonio. Per affrontarne l'opera e provare a identificarne il ruolo all'interno della storia del paradigma disciplinare, cominceremo dalla sua attività entro il territorio del teatrale. È una scelta allo stesso tempo identica e opposta rispetto a quella che ha avviato l'analisi della figura di Giovanni Macchia: pur compiendo un viaggio praticamente inverso – dai campi più strettamente legati alla “differente cultura” del teatro alla “globalità” del metodo –, anche in questo caso si intende intraprendere un percorso che affronta in primis le forme più note e manifeste dell'attività e dell'eredità dello studioso in questione, per poi, anche attraverso di esse, andarne a identificare altre, in genere meno – o comunque lateralmente – considerate.

Apollonio, italianista e storico del teatro, è spesso richiamato per aver rinnovato il nostro campo di studi ponendo esplicitamente le basi per lo svincolamento dell'oggetto di indagine dal proprio tradizionale dominio letterario, in particolare attraverso una diversa e inedita valutazione del

¹³⁴ Si è già avuto modo, nel capitolo precedente, di introdurre in parte questa discussione, in un paragrafo specificamente dedicato cui si rimanda. In quel passaggio c'è stata l'occasione di presentare, seppure parzialmente – un'analisi approfondita della questione sarà svolta nel capitolo che si occupa più strettamente del problema dei rapporti fra teoria e pratica a teatro –, il ruolo assunto dalla figura e dall'opera di Marco De Marinis in questo contesto: senza riprendere interamente i suoi diversi contributi e non riproponendo la successione delle differenti fasi del suo ragionamento, è opportuno qui almeno ricordare che tali interventi si concretizzano infine nella proposta di «una revisione radicale non soltanto dei rapporti teoria-pratica, ma anche e soprattutto [...] delle nozioni stesse di “teoria” e “pratica” a teatro» (E. Barba, M. De Marinis, *Due lettere sul pre-espressivo...*, cit., p. 257). Inoltre, cfr. almeno M. De Marinis, *Introduzione*, in Id. *Visioni della scena*, cit., pp. V-XVI; M. De Marinis, *Introduzione alla presente edizione. Teoria, pratica e storia: problemi metodologici degli studi teatrali*, in Id. *Capire il teatro. Lineamenti...*, cit., pp. 13-24.

In questo contesto, si rimanda anche alla già citata *Lettera su una scienza dei teatri* di Taviani e, per quanto concerne lo specifico del campo delle relazioni fra teatro e letteratura ovviamente a *Uomini di scena uomini di libro*. Contestualmente, è doveroso richiamare almeno gli sviluppi delle ricerche di Franco Ruffini sul valore del teatro, che hanno contribuito non poco a svincolare l'oggetto di studio della teatrologia da possibili tentazioni che non è eccessivo definire limitanti (quando non addirittura riduzionistiche): tale porzione dell'opera di Ruffini, nel suo insieme e nello specifico dei singoli contributi, ha continuato a mettere in discussione i limiti della teatralità anche attraverso analisi mai esclusivamente o eminentemente legate al suo possibile esito spettacolare. Non a caso, molti esempi di questa area di ricerca – in cui si concretizzano possibilità di identificazione e di definizione non tradizionali della concezione dell'idea di pratica a teatro – prendono in esame anche materiale letterario (come i libri di Stanislavskij e Artaud), affrontandolo a tutti gli effetti come prodotto di una pratica e non secondo la diffusa tendenza a contestualizzarli in un ambito innanzitutto di produzione teorica. Cfr. almeno: *Teatro e boxe. L'atleta del cuore sulla scena del Novecento*, Il Mulino, Bologna 1994; *I teatri di Artaud. Crudeltà, corpo-mente*, Il Mulino, Bologna 1996; *Stanislavskij. Dal lavoro dell'attore al lavoro su di sé*, Laterza, Roma-Bari 2009⁴ (2003); *Craig, Grotowski, Artaud. Teatro in stato di invenzione*, Laterza, Roma-Bari 2009.

¹³⁵ F. Taviani, *Uomini di scena uomini di libro*, cit., pp. 213-214.

problema dell'attore. Affrontando più nello specifico la sua opera storico-teatrale, lo studioso è celebre per il lavoro sulla Commedia dell'Arte, area tematica su cui è tornato spesso fra gli anni Venti e Trenta con la proposta di una serie di approcci e di idee dirompendi, destinati a diventare poi riferimento per le generazioni successive. Per riassumere il portato teorico-metodologico del suo intervento in tale ambito, faremo ricorso alla prospettiva di due studiosi della prima generazione della teatrologia italiana che si sono entrambi impegnati sul medesimo territorio di indagine, Roberto Tessari e Ferdinando Taviani.

Superando i terreni di dibattito all'epoca più frequentati, lo studioso, secondo Tessari, ebbe il merito di «individuare con assoluta esattezza il tratto essenziale della Commedia dell'Arte e la sua sostanza fondante», e cioè:

«il sempre più nitido profilarsi – tra Cinque e Seicento – d'un teatro di attori professionisti capaci di spingersi ad affermare, per la prima volta nella storia moderna, l'assoluta "indipendenza" della loro *poiesis* "dalla letteratura". Nonché di rivendicare come proprio diritto esclusivo la possibilità di far scaturire da *questa* indipendenza, novissime poetiche: addirittura provocatoriamente alternative ai dettami delle istanze 'pedagogiche' in quei tempi imperanti. L'effimera pratica della scena, secondo Scala e Andreini, non dà vita – come avviene nel caso della scrittura – a forme stabili e durature. Eppure produce arte. E *artisti* di tutto rispetto vanno considerati coloro che eccellono nell'esercitarla. Apollonio, contro Croce, sottoscrive senza esitazioni una simile istanza».¹³⁶

Una riflessione di Ferdinando Taviani punta su questioni molto prossime ed è utile per focalizzare con ancor maggiore precisione gli elementi di rottura attivi nella prospettiva dello studioso milanese sulla Commedia dell'Arte:

«Rovesciandone l'immagine, presentava non come una forma popolare di spettacolo (quale in quegli anni era in genere pensata), ma invece come mestiere basato sullo sperimentalismo».¹³⁷

Ma non è soltanto la scelta pionieristica di un argomento all'epoca così scivoloso, né il particolare taglio storico-critico – altrettanto fondativo –, che propone per la prima volta la questione della professionalità artistica del lavoro dei comici, a fare dell'opera di Mario Apollonio un riferimento fondante per le successive generazioni di teatrologi; il nodo della sua opera e della sua possibile eredità non si rinviene esclusivamente all'interno dei confini – pure fondamentali – della sua produzione scientifica: attraverso questa primaria esperienza di ricerca – e le numerose successive –, lo studioso pone al centro del nuovo territorio della storia del teatro questioni di chiara afferenza epistemologica e teorico-metodologica che si riveleranno centrali anche nelle successive stagioni della teatrologia, tanto che Ferdinando Taviani gli riconosce un ruolo determinante in senso ancora più ampio: «con l'eccezione di Apollonio, è stato a lungo difficile che dagli studi teatrali emergesse un'idea avvalorata di teatro».¹³⁸

Un riscontro, in questo senso, si può trovare in un altro dei campi frequentati – si potrebbe anche dire inaugurati – dallo studioso, quello degli studi d'attore. Per muovere dall'attività più strettamente storico-teatrale di Apollonio verso le indicazioni che vi si possono trarre, più diffusamente, a livello di metodo, utilizzeremo ora la prospettiva di Claudio Meldolesi, che ne pone l'opera al cuore del

¹³⁶ Roberto Tessari, *Mario Apollonio e la Commedia dell'Arte*, in Carlo Annoni (a cura di), *Istituzione letteraria e drammaturgia. Atti del convegno "Mario Apollonio: I giorni e le opere"*, Vita e Pensiero, Milano 2003, pp. 382-383.

¹³⁷ F. Taviani, *Uomini di scena uomini di libro*, cit., p. 188.

¹³⁸ Ivi, p. 189.

suo *Fra Totò e Gadda*, facendone corrispondere l'«invenzione spreca» al «sistema concettuale che gli permise di ricomprendere l'esperienza degli attori, anche del passato, seguendo le dinamiche collettive della loro arte», considerando lo studioso un vero e proprio «inventore della cultura attorica».¹³⁹

Gli stimoli esercitati dall'opera di Apollonio sulle successive generazioni degli studi teatrali – qui riassunte con il nodo degli studi sull'attore, da cui effettivamente si irradiano – non consistono soltanto nell'esplorazione di campi tematici di solida tradizione (come la Commedia dell'Arte) attraverso idee e prospettive inedite (come l'arte dell'attore). Il nodo critico del lavoro dello studioso si ritrova piuttosto, e più in genere, in una proposta teorico-metodologica di ampio respiro, destinata a tracciare alcuni elementi che saranno poi i punti fermi (di partenza ma anche di interrogazione) della nuova teatrologia italiana.

Seguendo, ad esempio, il percorso tracciato da Claudio Meldolesi intorno all'invenzione della cultura attorica, è possibile enucleare, assieme allo studioso, alcuni tratti fondanti per la definizione del concetto e della categoria storiografica dell'attorialità: Meldolesi, prima di tutto, rileva che Apollonio «non partiva dal suo sapere, bensì dal problema principale che gli poneva l'oggetto di studio», approccio che sancisce a diversi livelli la dirompente possibilità di revisione rispetto a idee e categorie comunemente e tradizionalmente accettate, tratto che ritroveremo parimenti in vari momenti in tutta la storia della teatrologia italiana nel suo «impostare [...] lo sguardo, partendo dalla molteplicità della materia e non dalle unità concettuali» (il pensiero è di Fabrizio Cruciani).¹⁴⁰

Di qui, si dipanano secondo Meldolesi almeno tre «coincidenze contraddittorie» individuate da Apollonio intorno al problema della cultura attorica: in un contesto di tradizioni storiografiche che avevano isolato tale arte dalla dimensione storica (eludendo il problema o, al limite, evidenziandone gli anacronismi), lo studioso «segnalava la persistenza del passato nel presente degli attori, che pertanto “poteva misurare in sé [...] tutta la storia dell'arte» (concetto che ricorre in tutta la storia della teatrologia italiana e da qualche anno si pone all'attenzione internazionale nel contesto dei memory studies); rilevava una «dilatabilità dell'altezza attorica», rivalutandone la possibilità di movimento fra i piani alto e basso, fra il piccolo e il grande; contemplando, infine, come «gli attori fossero miracolosamente vicini sia alla materia che all'anima», proponeva per la loro arte la produzione di una «doppia natura, sovrapposta alla natura del corpo», ponendo così al centro del discorso «la particolarità culturale di questa arte rispetto alle altre arti» (e qui, difficile non rimandare a concetti-chiave del pensiero meldolesiano sull'attore, come quello di “uomo simile ad altri uomini”).¹⁴¹

Idee come la persistenza del passato nel presente dell'attore, della sua alterità rispetto alla tradizionale separazione fra alto e basso, della particolarità della sua condizione culturale, vicina e allo stesso tempo distante a quella degli altri artisti si convertiranno, agli albori della nuova teatrologia, in indicazioni teorico-metodologiche fondanti, e andranno a costituire poi degli elementi determinanti anche per i successivi sviluppi della disciplina. Simili indicazioni metodologiche, che travalicano di molto le dinamiche di autonomizzazione della materia spettacolare rispetto alla egemonia letteraria che ne condizionava la definizione dell'oggetto e naturalmente anche la cornice teorico-metodologica, si possono ritrovare anche nella *Storia del teatro italiano*, pubblicata da Apollonio in quattro volumi fra il 1938 e il 1950: anche qui, il dato

¹³⁹ Claudio Meldolesi, *Mario Apollonio. Cultura dell'attore versus regia*, in Id. *Fra Totò e Gadda. Sei invenzioni spreca» dal teatro italiano*, Bulzoni, Roma 1987, pp. 89-90 e p. 107.

¹⁴⁰ F. Cruciani, *Problemi di storiografia*, cit., p. 9.

¹⁴¹ Per quanto riguarda l'elaborazione del concetto si rimanda a C. Meldolesi, *L'attore, le sue fonti e i suoi orizzonti*, «Teatro e Storia», IV, 7, ottobre 1989, pp. 199-214 (dove per altro lo studioso sembra sviluppare alcune altre delle idee citate, come quella dell'utilizzo della «memoria del corpo dell'attore» in quanto «essenziale strumento della documentazione scritta», ivi, p. 209).

Il discorso nel suo complesso si trova in C. Meldolesi, *Mario Apollonio...*, cit., pp. 91-92. L'analisi di Claudio Meldolesi, in particolare, affronta un passo tratto dalla *Storia del teatro italiano* di Apollonio.

saliente non si individua esclusivamente nella concretizzazione di un'impresa di analisi sia unitaria che autonoma della storia del teatro – si ritrovano, del resto, diversi sforzi simili, dagli esiti differenti, proprio a inizio Novecento in Italia – e nemmeno per la predilezione tematica dell'autore, che non si concentra solo sulla produzione drammaturgica delle diverse epoche. Una lucida puntualizzazione, che conferma la proposta di Meldolesi, si deve ancora una volta a Ferdinando Taviani:

«Apollonio trasformava la storia del teatro in una storia degli spiriti dei tempi e delle idee, spesso idee allo stato magmatico, che l'autore, in cerca dell'essenziale, estraeva dai testi, dalle scenografie, dalle musiche, dalle interpretazioni attoriche e dai costumi degli spettatori». ¹⁴²

È possibile, a questo punto, cominciare a intuire la portata del riferimento teorico-critico al lavoro di Mario Apollonio, anche al di là dei confini della sua pratica e della sua produzione scientifica. Si può ipotizzare che il dialogo che la nuova generazione di studiosi del teatro intesse con lo studioso, trascendendo anche i suoi esiti più strettamente storici, si focalizzi, dunque, su quella sua «idea avvalorata di teatro»: una prospettiva focalizzata sull'affrontare la storia secondo gli «spiriti dei tempi e delle idee». La linea genealogica che potrebbe legare la cultura neo- e post-idealista alla nascita della nuova teatrologia, però, non è così netta e il suo percorso non è così semplice e diretto: ad esempio, Raimondo Guarino, nella sua intervista, identifica questo sistema di relazioni anche a un altro livello: i primi teatrologi, secondo lo studioso, entrano in rapporto con Apollonio, «ma, attraverso lui, anche con gli studi del positivismo». ¹⁴³

La prospettiva neo-idealista – massicciamente in opera in Italia nella prima parte del Novecento, altrettanto consistentemente accantonata nel dopoguerra, ma in ogni caso ben presente – e la tradizione positivista – il cui radicamento diffuso in tutto il mondo occidentale non si concretizza nel nostro Paese anche ad opera della intensa contestazione di matrice neo-idealista – si impastano in maniera del tutto peculiare nell'opera di Mario Apollonio, che sembra integrare, da un lato, la predilezione per l'analisi per oggetti, problemi, idee (impostazione di provenienza idealista) e, dall'altro, il rigore storico-filologico di origine positivista. La percezione di questa doppia tradizione e delle possibili interazioni fra gli elementi pertinenti alle due polarità in gioco sembra essere chiaramente presente negli studiosi successivi. Così Fabrizio Cruciani e Nicola Savarese presentano quello che definiscono il «reference book per il teatro italiano» nella sezione della loro guida bibliografica teatrale dedicata alle storie nazionali del teatro: «un ottimo strumento, più “filosofico” che storico, ma basato su un'ampia e profonda conoscenza del materiale documentario». ¹⁴⁴

La genealogia degli studi teatrali italiani, così come emerge da queste testimonianze, presenta manifestazioni differenti rispetto a quelle delle altre teatrologie internazionali a base mitteleuropea: si è accennato in diversi momenti a come, ad esempio, la filiazione statunitense, operata dall'austriaco Alois Nagler, privilegi i propositi ricostruttivi dell'originaria theaterwissenschaft primonovecentesca, dando vita a una declinazione teatrologica che si distingue soprattutto per un rigorismo storico-filologico; ¹⁴⁵ tale istanza di matrice positivista è saldamente presente – lo si vedrà a breve – anche nelle produzioni dei primi teatrologi del nostro Paese, ma, in Italia, la possibilità di accedere a tale tradizione di studi e, allo stesso tempo, alla sua consistente contestazione operata in contesto neo-idealista dà vita a una combinazione originale, in cui il rigore degli strumenti

¹⁴² F. Taviani, *Il volo dello sciancato*, cit., p. 46.

¹⁴³ Da una intervista concessa all'autrice (Roma, 18 settembre 2012).

¹⁴⁴ F. Cruciani, N. Savarese (a cura di), *Guide bibliografiche. Teatro*, cit., p. 24.

¹⁴⁵ La scuola americana, di diretta filiazione tedesca, è guidata soprattutto da Nagler, che si insedia a Yale fin dagli anni Trenta (otterrà la cattedra nel '42); un'idea della tendenza storico-positivista in atto in questa prima versione della teatrologia statunitense si può trarre proprio dal principio del “purist's stance” (“prospettiva purista”), coniato dallo stesso Nagler come indicazione teorico-metodologica fondante la moderna scienza del teatro.

storico-filologici, l'obiettivo dell'evidenza e della verificabilità scientifiche, si impiantano su strutture teorico-filosofiche di tutt'altra provenienza, che prediligono l'isolamento di problemi (piuttosto che la sola individuazione dei fatti e dei loro documenti) e si concentrano sulla nascita e gli sviluppi di idee e sistemi di pensiero (finendo così spesso con l'interferire con le periodizzazioni e categorizzazioni storiche consuete). La stessa vicenda biografica di Apollonio può diventare rappresentativa di quanto la combinazione di istanze scientifiche provenienti dal pensiero positivista – lo studioso si è formato con Ireneo Sanesi – e la loro successiva contestazione ad opera del neo-idealismo italiano – è celebre la vicenda che vede Apollonio laurearsi col minimo dei voti proprio su proposta del Sanesi, grande esperto di *Commedia dell'Arte* e suo relatore¹⁴⁶ – vada a costituire un humus teorico del tutto peculiare, di cui vedremo a breve i possibili sviluppi in campo teatrologico. Gli incroci, le stratificazioni e le combinazioni fra neo-idealismo e positivismo, all'interno della cultura italiana, non si fermano ovviamente qui. Anzi, sempre sul versante strettamente teatrologico c'è almeno un altro caso che è importante citare, per valutare quanto questo peculiare contesto di elaborazione teorica sia fondante per la formazione della nuova teatrologia italiana. Dunque, prima di passare alla fase di vera e propria rifondazione degli studi teatrali, per andarne ad indagare il portato innovativo a livello della loro produzione scientifica, è necessario valutare un ultimo possibile nodo di eredità che, pur affondando anch'esso le radici in momenti precedenti della cultura teatrale e umanistica del Paese, si rivela ben presente nella formazione dei primi teatrologi. È l'imbocco di una nuova linea genealogica che, temporaneamente, condurrà il nostro discorso fuori dalla dimensione propria dei rapporti fra studi teatrali e università, per tentare di profilare il ruolo che ha avuto un'altra esperienza-chiave della cultura teatrale del dopoguerra del nostro Paese, quella dell'Enciclopedia dello Spettacolo. Il progetto di Silvio d'Amico, negli anni Cinquanta, ha riunito intorno agli stessi temi, per almeno cinque anni (ma, per dovere di cronologia, per dieci),¹⁴⁷ più di cinquecento collaboratori, fra i maggiori esperti italiani e internazionali di teatro, danza, cinema, televisione, dando vita a «un'opera unica nel suo genere, in campo internazionale, talmente

«The German school of theatre history, vigorously championed in the United States by A. M. Nagler, remains rigorously "scientific" in its emphasis on primary documentary evidence and in its reluctance to go beyond demonstrable fact. For them, original research means, in effect, archival research. This "purist's stance" (the phrase is Nagler's) has not been universally accepted, but the insistence on a systematic method for dealing with the materials of theatre history remains a healthy antidote to earlier dilettantism».

(«La scuola storico-teatrale tedesca, rappresentata con forza negli Stati Uniti da A. M. Nagler, si mantiene rigorosamente "scientifica" nella sua enfasi sulle fonti documentarie originali e nella sua riluttanza ad andare oltre i fatti dimostrabili. Una ricerca originale significa, in effetti, ricerca d'archivio. Questa "prospettiva purista" (la definizione è di Nagler) non fu universalmente accettata, ma l'insistenza sulla necessità di un metodo scientifico con cui occuparsi dei materiali della storia del teatro fu un antidoto salutare per l'iniziale dilettantismo».) R. Vince, *Theatre History as an Academic Discipline*, cit., p. 7.

¹⁴⁶ Per la ricostruzione della vicenda cfr., ad esempio, F. Taviani, *Il volo dello sciancato*, cit., p. 85: «Nel 1923, Apollonio si era laureato con una tesi sulla *Commedia dell'Arte*, contro la volontà del professore di cui era l'allievo più brillante. Il professore Ireneo Sanesi lo ripagò col voto di laurea più basso possibile. La *Commedia dell'Arte* non era argomento degno d'una laurea in letteratura italiana per la semplice ragione che letteratura non era».

È interessante la lettura che dà Taviani di questo celebre aneddoto, che, a un primo impatto, si potrebbe considerare nei termini consueti del rifiuto, da parte delle discipline storico-letterarie, del riconoscimento della dimensione materiale (spettacolare, attoriale) del fatto teatrale; lo studioso, infatti, nello stesso volume, torna in altri momenti sulla figura di Sanesi, notandone il ruolo determinante proprio in questo senso, a un livello che, più nella direzione di una rivendicazione di appartenenza del discorso teatrale all'area della letteratura, si muove quasi come un pionieristico tentativo di svincolamento e di legittimazione di un doveroso affrancamento, ancora di là da venire: «Il maestro di Apollonio, il celebre studioso *positivista* Ireneo Sanesi, nel 1911 e nel 1935 aveva pubblicato due volumi sulla storia del genere letterario della *Commedia* nella letteratura italiana. Arrivato alle date della *Commedia dell'Arte*, abbandonava la letteratura e si dedicava a ricostruire il fitto mondo delle compagnie dei comici di professione, le persone che le componevano, i loro contratti, gli itinerari delle tournées, le vicissitudini interne di alcune truppe comiche e di alcune famiglie. Per molte pagine, insomma, il genere letterario della commedia andava a farsi friggere (senza scandalo alcuno del lettore, sia di ieri che di oggi, ed anzi con grande godimento documentario)». (Ivi, p. 46)

ambiziosa nel progetto e talmente all'altezza della sua ambizione, da scoraggiare qualsiasi tentativo di replica».¹⁴⁸

Le ragioni dell'unicità e dell'ambiziosità del progetto sono note: la concezione unitaria delle arti spettacolari fonda un presupposto originale per l'abolizione (o, almeno, la messa in discussione) della tradizionale separazione fra le arti; il laboratorio dell'Enciclopedia dello Spettacolo si avvale di strumenti di indagine e documentazione all'epoca inediti (vedi il cospicuo corredo iconografico dei volumi); infine, introduce nella cultura italiana argomenti del tutto nuovi (come, su versanti teatrali, i teatri asiatici e la danza). E, per quanto riguarda strettamente lo spettacolo dal vivo, l'esperienza dell'Enciclopedia sancisce ufficialmente l'indipendenza delle cose teatrali dal tradizionale predominio letterario, componendo voci con numerose notizie di storia materiale e riservando grande attenzione agli attori. Di più, sempre nella direzione di una nuova idea di studio del teatro (anche nell'università), «per la prima volta trattò scientificamente e storicamente l'intero orizzonte dello spettacolo», tanto che lo stesso Mario Apollonio, nel '56, «aggiungeva che difficilmente, da allora in poi, una ricerca di storia del teatro avrebbe potuto prescindere da essa».¹⁴⁹ Non è sicuramente un caso che il volume di orientamento bibliografico curato da Fabrizio Cruciani e Nicola Savarese si apra con l'Enciclopedia, che «è e rimane» lo «strumento più importante [...] per l'ampiezza e l'abbondanza dell'informazione».¹⁵⁰ Così, invece, Franco Ruffini ne inquadra il portato innovativo:

«La competenza e la preveggenza con cui sono state redatte le singole voci ed intessuto l'insieme, la completezza dell'informazione, la spregiudicata infrazione d'ogni barriera di genere e gerarchia tra le varie espressioni dello spettacolo, sono ancora oggi esemplari».¹⁵¹

In particolare, il discorso dell'«ampiezza» e della «competenza» – insomma, della innovativa «scientificità» – attraverso cui i redattori dell'Enciclopedia intendevano imporre una diversa idea dello studio del teatro nella cultura italiana è centrale, anche per quanto riguarda la possibilità di ingresso della disciplina all'interno dell'insegnamento universitario.

Il primo elemento da annotare è quello che si può trarre dall'analisi dei rapporti fra la novità di quest'esperienza e lo stato degli studi teatrali in Italia all'epoca: forse è eccessivo dire che «quasi non c'era uno stato degli studi»,¹⁵² come ebbe a notare Squarzina in un'intervista; ma è vero, sempre seguendo il filo della sua testimonianza, che fino a quel momento le esperienze nel campo della storia teatrale erano tutto sommato dei casi isolati, tanto come abbiamo visto nelle università,

¹⁴⁷ I volumi dell'Enciclopedia dello Spettacolo sono stati pubblicati fra il 1954 e il 1962. È nota la vicenda che segna almeno due diverse fasi nel progetto: elaborato lungo gli anni Quaranta, prende avvio ufficialmente nel '49 e le redazioni tematiche si costituiscono nel '52 con la direzione di Alessandro d'Amico (la sezione Teatro è affidata a Luigi Squarzina); intorno al '57 alcuni contrasti con l'editore spingono parte della redazione (fra cui le figure citate) a lasciare l'Enciclopedia, che si può dire entri in una seconda differente fase di elaborazione con la guida di Francesco Savio, prima direttore della sezione Cinema.

Per una ricostruzione delle vicende che hanno segnato la nascita e gli sviluppi del progetto dell'Enciclopedia dello Spettacolo cfr. Arnaldo Picchi (a cura di), *Conversazione sull'Enciclopedia dello Spettacolo con Alessandro d'Amico e Luigi Squarzina*, in Cut Bari Archivio dello Spettacolo – Regione Puglia Assessorato alla Cultura, *Catalogo del Fondo d'Amico dell'Università di Lecce*, Laterza, Bari 1992, pp. XXV-XLIII.

¹⁴⁸ Franco Ruffini, *Paradosso e cultura del teatro. Elogio di Alessandro d'Amico*, «Teatro e Storia», XV, 22, 2000, p. 368.

¹⁴⁹ La Redazione, *La biblioteca dell'Enciclopedia dello Spettacolo nell'Università di Lecce. Piccola storia di un fondo librario*, «Teatro e Storia», VIII, 14, aprile 1993, pp. 143-144.

¹⁵⁰ F. Cruciani, N. Savarese (a cura di), *Guide bibliografiche. Teatro*, cit., p. 13.

¹⁵¹ F. Ruffini, *Paradosso e cultura del teatro*, cit., p. 368.

¹⁵² «Il punto di riferimento non poteva che essere lo stato degli studi teatrali, che in Italia, al tempo, era quello che era; nel senso che non c'era quasi uno stato degli studi.

quanto sulla stampa periodica, votata più a un'informazione d'attualità che all'approfondimento storico-critico.

Va rilevato subito che il caporedattore della sezione Teatro fino al '57, appunto Squarzina, fu investito dell'incarico nel '52, a pochi mesi dal suo rientro in Italia da un periodo di formazione all'estero: era stato negli Stati Uniti e, per qualche tempo, ha avuto l'occasione di frequentare il già citato magistero di Nagler a Yale. «Esisteva una scienza dello spettacolo», è questa la scoperta che il giovane Squarzina porta con sé al suo rientro in Italia:

«Nagler non diceva mai che uno spettacolo o un fenomeno era bello o brutto; quando sentiva un giudizio estetico sparava, un po' come Goebbels da tutta un'altra parte. Ecco è stato difficile in Italia prendere questa strada. Cioè per non dire "che bello, quanto è bravo De Filippo", ma che cosa ha fatto De Filippo, in che ordine e con quale rapporto con il primo e il dopo di lui. E stata veramente una cosa nuova per la cultura italiana, allora tutta apprezzativa, anche se fondata su una geniale capacità di dire la propria».¹⁵³

Così, non ci sono qui salienti rischi di deriva ricostruzionista o del feticismo documentario di cui venivano tacciate le filiazioni statunitensi della theaterwissenschaft: il contesto del tutto peculiare dell'anomalia italiana si presenta anche nel caso dell'Enciclopedia dello Spettacolo, in cui si assiste a una forte necessità di fondazione scientifica della disciplina, che però mantiene salda sullo sfondo l'eredità storicistica dell'idealismo, precedente più imminente e autorevole nel campo della storia del teatro. I rapporti fra quest'impresa di ricerca e le due tradizioni di studio si avvertono con chiarezza nella testimonianza di Alessandro d'Amico e di Luigi Squarzina che stiamo analizzando; c'è una sorta di contestazione esplicita dei principi della storiografia neo-idealistica, ma questi, appunto, vengono in ogni caso tenuti in grande considerazione dagli studiosi:

«La fase crociana e idealistica, che ha dato buonissimi frutti [...] – rileva Alessandro d'Amico – era in una forma che, non dico ignorasse, ma certo non privilegiava il documento, il dato: lavorava molto sulla base di intuizioni».¹⁵⁴

Allo stesso tempo, c'è un'esigenza di rigore filologico-critico che conduce i redattori a individuare da un lato precedenti di storiografia teatrale – «l'Italia aveva vissuto, con la scuola storica, la fondazione di una storiografia teatrale; i D'Ancona, i Solerti, i De Bartholomaeis»,¹⁵⁵ ricorda ancora Alessandro d'Amico –, e, dall'altro a entrare in contatto con gli attuali esponenti di tali approcci, rivendicando la necessità di fondazione scientifica della storia del teatro e dello spettacolo:

«Quando, da un certo punto in poi, si comincia a pensare che per un certo tipo di teatro occorre la filologia di Brunelli – secondo Luigi Squarzina – evidentemente non è neppure un salto, ma l'apertura di una porta».¹⁵⁶

Anche in questo caso, dunque, l'eredità neo-idealistica si intreccia con un bisogno di scientificità che, andando a riferirsi a stagioni precedenti degli studi, comincia a carezzare l'ipotesi di una

Si cominciava appena a concepire la scienza dello spettacolo. Certo c'erano dei buoni studiosi, c'erano degli appassionati. Ecco: c'era soprattutto l'appassionato che collaborava con i suoi contributi alle riviste, alle poche riviste che c'erano. E una sola, poi, fu scientifica, e anche quella fondata e diretta da Silvio D'Amico; e durò poco: prima si chiamò «Rivista del dramma italiano» e poi «Rivista italiana del Teatro»; per il resto si trattava di riviste di attualità, come «Il Dramma» o «Sipario», non prive di qualche impegno storico, anche con dei bravi studiosi». Luigi Squarzina in A. Picchi (a cura di), *Conversazione sull'Enciclopedia dello Spettacolo...* cit., p. XXVII.

¹⁵³ Ivi, p. XXX.

¹⁵⁴ Ivi, p. XXVIII.

¹⁵⁵ Ibidem.

¹⁵⁶ Ivi, p. XXVII.

collaborazione diretta con le discipline storico-filologiche: non si tratta, infatti, per i redattori dell'Enciclopedia, di stabilire un primato o un privilegio per l'una o l'altra impostazione, quanto di «risalire questa corrente, non abbandonandola [...], ma integrandola con qualcosa che in quel momento era poco italiano».¹⁵⁷

L'altro dato importante che va annotato, per cominciare a individuare una possibile eredità dell'esperienza dell'Enciclopedia dello Spettacolo è il suo carattere, oltre che fondativo, profondamente formativo: l'Enciclopedia, in effetti, «prima ancora che un enorme teatro-in-forma-di-libro fu un ambiente»,¹⁵⁸ più che soltanto un'«opera [...] fu una scuola»,¹⁵⁹ e non solo per coloro che ne hanno fatto direttamente parte. Perché quella dell'Enciclopedia non fu una scuola soltanto per coloro che vi parteciparono direttamente, lo fu ben oltre i confini temporali dell'impresa e forse anche i suoi stessi propositi.

Sono numerosi, abbiamo visto, gli esponenti della prima generazione propriamente detta della teatrologia italiana a richiamare l'esperienza seminale dell'Enciclopedia come a un riferimento imprescindibile, sia per le sue concrete conquiste storico-teatrali e teorico-metodologiche, ma anche, in senso più ampio, per aver preparato il terreno alla successiva istituzione della disciplina all'interno negli ambienti accademici, proprio grazie all'approccio innovativo che abbiamo brevemente affrontato: alla capacità di combinare l'autorevolezza scientifica con una predilezione per la definizione di nuclei tematici, alla seria e unitaria valutazione dello specifico teatrale, alla vocazione trans-disciplinare e internazionale, va aggiunto a questo punto un altro dato, capace di spiegare in parte le modalità di ricezione del progetto dell'Enciclopedia da parte delle generazioni successive. Perché, se è vero che è stato un momento eccezionale di ristrutturazione dell'idea di teatro in Italia e del modo di farne storia, è altrettanto verificabile come le intuizioni originali che qui hanno avuto origine non si siano immediatamente riversate in un processo di rinnovamento della cultura teatrale italiana: tanto per la scena che per gli studi, si dovrà aspettare almeno altri dieci-quindici anni prima di poter parlare, come abbiamo fatto, di una vera e propria rifondazione. In effetti, pur riconoscendone il portato innovativo e fondante, «alcuni la trascurano, quasi fosse un vecchio monumento».¹⁶⁰

Un esempio si ritrova in un altro elemento centrale dell'eredità dell'Enciclopedia, quello del piano di relazione fra la teoria e la pratica, obiettivo-chiave del progetto ma poi altrettanto centrale per la prima generazione della teatrologia italiana:

«[...] vi si creò una feconda contiguità fra studi storici e ricerca artistica. L'Enciclopedia dello Spettacolo integrò nella sua lunga fabbrica specialisti accademici e giovani che si addestravano agli studi e alla scena, realizzando quasi in laboratorio uno dei sogni di Silvio d'Amico: la non distinzione fra gli uomini di libro e gli uomini di teatro».¹⁶¹

Ma, continua Ferdinando Taviani, anche questa esperienza può andare a inserirsi nel catalogo delle “invenzioni sprecate dal teatro italiano” predisposto da Claudio Meldolesi. Però, è vero solo in parte che «questa “invenzione” non si tradusse in una rinnovata pratica della cultura e della produzione teatrale»: ¹⁶² non vi si riversò in maniera diretta, in tempi brevi, secondo strade scorrevoli e immediate; ma, affrontando l'operato e il portato innovativo della prima generazione dei teatrologi italiani (e di quelle a venire), viene spontaneo pensare a quest'esperienza seminale; è difficile comprendere la possibilità di un processo come quello della rifondazione accademica degli studi teatrali fra anni Sessanta e Settanta, senza ricondurlo a un simile prototipo; e, infine, incontrando i

¹⁵⁷ Ivi, p. XXX.

¹⁵⁸ F. Taviani, *Uomini di scena uomini di libro*, cit., p. 32.

¹⁵⁹ F. Ruffini, *Paradosso e cultura del teatro*, cit., p. 368.

¹⁶⁰ F. Taviani, *Il volo dello sciancato*, cit., p. 52.

¹⁶¹ F. Taviani, *Uomini di scena uomini di libro*, cit., p. 32.

¹⁶² Ibidem.

suoi elementi più chiaramente innovativi (la combinazione di approcci storici, il rapporto fra teoria e pratica, l'introduzione di argomenti nuovi e la revisione dei vecchi), è altrettanto complicato non pensare ai più caldi momenti di rottura operati da quei giovani studiosi provenienti dalle letterature a fondare un nuovo modo di vedere e pensare il teatro, dentro e fuori dall'università.

È importante a questo punto notare, infine, come non si tratti, in buona parte dei casi, di riferimenti puramente storico-teorici, ma come esista anche un piano di rapporti effettivi fra i protagonisti dell'Enciclopedia e la nuova generazione di studiosi del teatro: i redattori e i collaboratori, alla fine di quest'esperienza, si disseminano in varie aree di studio dell'università italiana. Per quanto riguarda il versante più strettamente teatologico, Alessandro d'Amico, anch'egli uno dei primi professori della nuova materia (a Lecce, dove poi sono arrivati i primi incarichi per Ferdinando Taviani e poi per Nicola Savarese), è stato un assiduo frequentatore dei diversi ambienti in cui si andava sviluppando la nuova teatologia fin dalle origini, con una particolare corrispondenza con quello romano;¹⁶³ lo stesso vale per Gerardo Guerrieri, operatore-chiave del rinnovamento della scena italiana a Roma – fra le compagnie che ha introdotto nella capitale anche l'Odin Teatret – e, fra le altre cose, co-curatore assieme a d'Amico e Ferruccio Marotti della trasmissione radiofonica *Tutto il mondo è attore*, presso cui lavorano studiosi come Taviani, Cruciani, Ruffini.¹⁶⁴

1.3.1 LA NASCITA DEGLI STUDI TEATRALI IN ITALIA. L'IMPATTO DELLA NOZIONE DI “REGIA” NEI PRIMI ANNI SESSANTA

L'ingresso della storia del teatro nell'università italiana è preparata sì da alcune esperienze fondanti e precedenti, ma è anche condizionata e sostenuta dall'operato di alcune figure-cerniera che legano quelle stagioni al processo di rifondazione della disciplina: a ridosso del lavoro di quei «globali maestri giunti dalla letteratura a rivelare la differente cultura del teatro», negli anni Sessanta, studiosi come Ferruccio Marotti, Cesare Molinari e Ludovico Zorzi – che hanno, a detta di Claudio Meldolesi, «sostanzialmente questa prospettiva»¹⁶⁵ – non si rivelano centrali soltanto dal punto di vista tecnico-istituzionale, ma anche sul versante scientifico, sia dal punto di vista teorico-metodologico, sia per l'inaugurazione di nuove aree di studio poi riconosciute come fondanti per la nuova teatologia.

Per cominciare ad affrontare il ruolo svolto da tali figure su questo piano si può innanzitutto richiamare l'incontro, all'inizio degli anni Sessanta, fra Marotti e Molinari, evento che si utilizza qui come caso emblematico e particolarmente rappresentativo di atteggiamenti metodologici poi in atto

¹⁶³ Docente di Storia del teatro e dello spettacolo all'Università di Lecce fra il 1968 e il 1975 – dove presto lo raggiungerà Ferdinando Taviani al primo incarico nel '72 –, Alessandro d'Amico è protagonista (quando non addirittura attivatore) di numerose iniziative volte al rinnovamento e alla diffusione della cultura teatrale in Italia dal dopoguerra in poi: solo per quanto riguarda il versante operativo-organizzativo, fra le altre, si ricordano la co-direzione (con Ferruccio Marotti) del già citato progetto editoriale di *Fonti e documenti per la storia del teatro italiano* per Il Saggiatore, della trasmissione *Tutto il mondo è attore* per Terzo Programma (con Marotti e Gerardo Guerrieri), fino alla fondazione del Museo Biblioteca dell'Attore di Genova nel 1966 (con Luigi Squarzina e Ivo Chiesa), che, vedremo a tempo debito, giocherà un ruolo non secondario nello sviluppo degli studi teatrali dagli anni Settanta. Cfr. F. Ruffini, *Paradosso e cultura del teatro*, cit.; Stefano Geraci, *Lessico familiare: lettera per Sandro d'Amico*, «Teatro e Storia», XXIV, 31, 2010 (Meldolesi, *Torgeir e altri attori*), pp. 263-267.

¹⁶⁴ Anche la figura di Gerardo Guerrieri – legata sempre al laboratorio dell'Enciclopedia dello Spettacolo – si rivela cruciale per il rinnovamento della scena e degli studi teatrali nel secondo dopoguerra. Inizialmente impegnato come regista, si occupò di critica, editoria e drammaturgia (anche con traduzioni e adattamenti). In particolare, la figura di Guerrieri è sostanziale per il piano dei rapporti con il teatro internazionale: fra le altre cose, fu ideatore e direttore con Paolo Grassi della collana “Collezione di teatro” di Einaudi (che dal dopoguerra pubblica in Italia molta drammaturgia straniera) e fondatore, a Roma, del Teatro Club, che ebbe il merito di accogliere nella capitale le avanguardie della scena fra anni Sessanta e Settanta. Cfr. Ente Teatrale Italiano (a cura di), *Gerardo Guerrieri. Convegno a cura di Anne d'Arbeloff, Roma, 11-13 novembre 1993*, «Documenti di teatro», XXII, 25, 1995.

¹⁶⁵ C. Meldolesi, *Il teatro di Cruciani*, cit., p. 31.

nella nuova teatrologia italiana. Si possono isolare, in questo senso, almeno due distinti dati di interesse, tutti, in modo differente, legati alla provenienza e alla formazione degli studiosi.

Abbiamo già accennato di come la prossimità e, anzi, il coinvolgimento di questi primi teatrologi in una particolare dimensione di operatività culturale, si ponga come fondante per le condizioni di delineamento del profilo epistemologico della nuova teatrologia. A questo punto, ci sono da aggiungere almeno due elementi altrettanto determinanti, sia per le dinamiche formative degli studiosi in questione, sia per quelle generative della disciplina:

- da un lato, gli studiosi condividono sì una comune provenienza extra-teatrale, ma il percorso individuale di ognuno va a costituire una linea genealogica ed operativa di sostanziale pregnanza;
- dall'altro, essi si ritrovano nel confronto con le coeve avanguardie della scena (e, attraverso loro, anche con le Avanguardie storiche), andandovi ad attingere per quanto concerne i riferimenti più strettamente teatrali e teatrologici.

Questi due punti – la bipolarità della disciplina fra origini letterarie e artistiche, e il relativo innesto del sapere teatrale novecentesco – sono le coordinate culturali e metodologiche all'interno di cui la nuova teatrologia muove i suoi primi passi. In questa parte, si andranno ad analizzare entrambi gli elementi, per provare a comprendere, infine, come essi si vadano a riversare sulla tradizione di studi della neonata disciplina.

Se gli studiosi in questione condividono, prima di tutto, una provenienza extra-teatrale, c'è ora da valutare il dato della loro differente formazione: Ferruccio Marotti proviene – pur coltivando, si è visto, consistenti frequentazioni con la scena – da studi di letteratura, Ludovico Zorzi, similmente, dai territori dell'italianistica e, invece, Cesare Molinari, dalle discipline storico-artistiche.

La storia del teatro e dello spettacolo dei primi anni Sessanta, guardando alle sue origini, è una disciplina che si presenta dunque segnata dall'operatività di almeno due polarità: l'approccio letterario e quello storico-artistico, combinati, è bene ricordarlo sempre, con alcune esperienze più strettamente teatrali. Questa matrice bipolare – si vedrà lungo tutto lo scorrere della vicenda della teatrologia italiana del secondo Novecento – è uno dei dati fondanti che vanno a determinare i profili della cornice epistemologica della disciplina, specificandosi, da un lato nel tentativo di svincolarne l'oggetto dai territori degli studi letterari (eppure assorbendone pressioni metodologiche di assoluta rilevanza, come quella strutturalista), dall'altro fondando questo progetto, almeno inizialmente, in parte sulla preminenza visuale del fatto spettacolare – vedremo come questo dato non riguardi solo l'opera di Cesare Molinari.

Va aggiunto un elemento ulteriore, a fianco a questi dati concreti, anche contestuali, che segnano la formazione dei primi studiosi: si è osservato come l'ambiente formativo – storico-letterario e storico-artistico, a seconda dei casi – abbia esercitato pregnanti forme di influenza per l'impostazione metodologica della neonata teatrologia; ma si è annotato anche come i primi studiosi siano andati ad attingere indicazioni di afferenza più strettamente storico-teatrale in altre esperienze, in gran parte precedenti. Questo secondo elemento si esprime almeno su due versanti: se per gli stimoli più strettamente storico-teatrali, in effetti, il riferimento va alle passate stagioni di contesto positivisticco e neo-idealisticco, la frequentazione con le avanguardie della scena coeva non esercita un'influenza minore.

Qui, è il caso di tornare al ruolo-chiave che sembra aver avuto la figura di Gordon Craig tanto per Ferruccio Marotti che per Cesare Molinari e, più in genere, al piano del contatto fra questa prima generazione di studiosi e la nozione di regia. Il contatto con Craig, infatti, rappresenta a questa altezza, più in generale, l'incontro con la regia: piano di lavoro e di indagine già in parte attivo attraverso le esperienze italiane, le sue versioni internazionali, in rapporto diretto con le sperimentazioni delle Avanguardie storiche europee, conducono gli studiosi a confrontarsi con

problemi e questioni che saranno poi utilizzati anche come strumento, in alcuni casi, per il processo di definizione della cornice epistemologica del neonato campo di studi.

Tale dimensione si concretizza, in una prima fase, a un livello eminentemente tematico: fra la fine degli anni Cinquanta e i primi Sessanta, i nuovi storici del teatro si occupano direttamente dei maestri della scena, facendone un oggetto di studio distintivo nel nuovo campo dello studio dello spettacolo. Gli studi marottiani sull'opera di Craig (ma l'impostazione ricorre anche nel lavoro su un altro padre della regia novecentesca, Adolphe Appia) si concretizzano, nel volume dedicato all'artista, in imprese ricostruttive di oggetti spettacolari che si soffermano – pur poggiando su un'impostazione di vocazione eminentemente biografica – con pari attenzione sui diversi livelli in gioco nel processo creativo, dalle modalità produttive alle scelte scenografiche, dalle motivazioni drammaturgiche alle condizioni rappresentative; quelli di Cesare Molinari, similmente, prendono in considerazione – anche più nel dettaglio – gli aspetti materiali, estetici e visivi legati al fatto spettacolare. La conquista di questa primissima generazione – che abbiamo definito nei termini di una generazione-cerniera fra il processo di rifondazione della nuova teatrologia e i suoi precedenti (letterari, artistici, teatrali) – è in primis la definizione dell'autonomia dell'oggetto di studio della neonata disciplina, vale a dire l'assunzione dello spettacolo come specifico oggetto di indagine, di contro al tradizionale testocentrismo in opera – con le dovute eccezioni – anche in Italia.

Il ruolo della nozione di regia non si ferma qui, a definire un nuovo (e specifico) oggetto di studio per la neonata storia del teatro e dello spettacolo. Questo incontro – sulle pagine nel caso di Molinari e diretto in quello di Marotti – permette agli studiosi l'accesso al sapere scenico delle avanguardie internazionali ed essi trovano, ognuno secondo percorsi propri, in questi artisti della scena di inizio Novecento, dei maestri a dir poco attuali, il cui ruolo è fondante alla pari di quello esercitato dagli storici teatrali, da un lato, e, dall'altro, dei propri effettivi maestri, impegnati in altre aree di studio. È un dato fondamentale da annotare, vista la successiva ricorrenza, nella genealogia scientifica e professionale delle prime generazioni degli studi, di riferimenti – ma sarebbe meglio chiamarle piuttosto forme di dialogo – con i Padri Fondatori del Novecento teatrale. Fin dagli inizi, c'è una sorta di pedagogia “verticale” in opera nei loro lavori e nel loro approccio metodologico, che sembra tessere rapporti di filiazione diretta fra le sperimentazioni della prima e della seconda avanguardia. Quella che segue è la testimonianza, a riguardo, di Ferdinando Taviani, all'epoca giovane studente a Roma e poi assistente di Marotti:

«Per Marotti è stata centrale l'esperienza con Gordon Craig, quello è un punto che non si può dimenticare, perché la sua influenza è stata fondamentale. Con lui, Marotti ha scoperto alcune cose basilari: che il teatro non sono o non sono soltanto i testi, ma esiste anche il teatro come spettacolo ed è un'arte autonoma; che, per fare ricerca, è necessario disporre di tutta la documentazione, dunque occorre ricostruire le fonti del sapere della storia del teatro; poi l'Oriente, l'importanza della Commedia dell'Arte, del teatro del Rinascimento... tutto quello che poi Marotti ha portato come un apri-ghiaccio nell'Italia di quegli anni».¹⁶⁶

Seguendo l'indicazione di Taviani, dunque, la prospettiva con cui i primi teatrologi affrontano aree tematiche chiave come quella della Commedia dell'Arte intreccia elementi tratti da un sapere strettamente storico-teatrale ed altri, attinti invece dalle eccellenze dell'arte scenica: la Commedia dell'Arte, per restare nel contesto di questo esempio emblematico, arriva ai nuovi teatrologi tanto attraverso i già citati innovativi studi di Mario Apollonio che attraverso la visione di un artista come Gordon Craig, ma anche riferimenti precedenti, non protagonisti di una conoscenza diretta, come Mejerchol'd e Vachtangov.¹⁶⁷

¹⁶⁶ Da una intervista concessa all'autrice (L'Aquila, 21 marzo 2012).

È nei territori aperti dalla nozione di regia – anche in questo caso, un altro modo di pensare e fare teatro – che si collocano i primi passi della nuova teatrologia, ma il ruolo di quegli artisti e della loro frequentazione non si limita al piano dell'introduzione di nuovi oggetti di indagine nel campo dei coevi interessi teatrologici. Riprendendo gli approcci in opera negli studi citati, più o oltre che invocare un'analisi del fenomeno teatrale in quanto fatto spettacolare – dunque a svincolarne l'analisi dal tradizionale livello drammaturgico –, è possibile osservare come la nozione di regia sia attiva contemporaneamente su due fronti teorico-metodologici fondanti per questa prima generazione di studiosi e con particolare influenza sulle modalità con cui essi sono andati a tracciare il profilo epistemologico della disciplina:

- da un lato, essa implica l'introduzione di nuovi oggetti di studio legati alla pratica scenica e tradizionalmente emarginati o poco considerati rispetto al campo drammaturgico-letterario (ad esempio, scene e costumi, tecniche recitative e modalità fruitive);
- dall'altro, propone allo stesso tempo una prospettiva unificante del fatto teatrale, per via del suo ruolo di coordinamento dei diversi aspetti coinvolti nella creazione.

Abbiamo visto come, a questa altezza cronologica, gli interessi di questi giovani studiosi si concentrano sulle modalità di contatto con il sapere scenico della prima avanguardia, tanto che i primi lavori che pubblicano hanno come protagonisti quegli artisti che hanno inciso sulle forme e sui modi in cui la nozione di regia si presenta nel secondo dopoguerra. Lo scopo degli studi marottiani dedicati a Craig e Appia, come dichiara lo studioso stesso, è quello di «storicizzare questa come le altre personalità di rilievo nella storia della regia teatrale».¹⁶⁸ La regia, insomma, in questa fase è prima di tutto un oggetto di studio, una nuova area di indagine da esplorare; ma ben presto questa tensione nel campo di interessi dei nuovi teatrologi andrà a rappresentare un riferimento anche metodologico, oltre che tematico, proprio lungo le due linee teoriche che abbiamo appena identificato. Se il confronto con la nozione di regia, infatti, in questi primi studi si concretizza soprattutto in indagini specificamente e direttamente dedicate, vale a dire, eminentemente nei termini della perimetrazione di nuove aree di studio, qualche anno più tardi, però, questi stimoli si riverseranno anche su altri oggetti di indagine, non così strettamente legati alle avanguardie della scena novecentesca: la centralità dell'evento spettacolare, la sua pluridimensionalità, l'attenzione per il processo creativo e per quello della fruizione, a partire dalla metà degli anni Sessanta, investono anche i territori della ricerca storiografica *tout court*.

1.3.2 UNA NUOVA STORIA DEL TEATRO. FRA OGGETTI INEDITI, RIGORE STORICO E MULTIDISCIPLINARITÀ

Per affrontare questa fase cruciale di transizione, che pone a tutti gli effetti le basi per poter definire il processo di rifondazione degli studi teatrali in Italia, è sufficiente affrontare i primi contributi eminentemente storici e storiografici di questi primi studiosi.

Le nozze degli dèi,¹⁶⁹ uno dei primi studi pubblicati da Cesare Molinari in contesto strettamente storico-teatrale, viene assunto da Mirella Schino come opera-chiave per comprendere questo passaggio:

¹⁶⁷ Si veda, in particolare, l'analisi della nozione e del dispositivo del “grottesco” nel teatro di Mejerchol'd, che Taviani, in un suo studio sul tema, rileva in rapporto, fra l'altro, con una «non arbitraria immaginazione intorno ai comici dell'arte».

Cfr. Ferdinando Taviani, *Un vivo contrasto. Seminario su attrici e attori della Commedia dell'Arte*, «Teatro e Storia», I, 1, ottobre 1986, p. 27.

¹⁶⁸ F. Marotti, *La scena di Adolphe Appia*, cit., pp. 7-8.

¹⁶⁹ Cesare Molinari, *Le nozze degli dèi. Un saggio sul grande spettacolo italiano nel Seicento*, Bulzoni, Roma 1968.

«È con questo libro che in Italia si pongono le basi per un dibattito su quale sia l'oggetto di studio della storia del teatro: se lo studio del dramma, com'era stato prevalentemente fino a quel momento, oppure sullo spettacolo equiparato a un'opera d'arte visiva in movimento (visione per la quale diventa fondamentale la regia, o lo spettacolo barocco, come creazione di opere d'arte unitarie complesse e progettate, a differenza degli spettacoli del teatro d'attore)».¹⁷⁰

In effetti, alla sua pubblicazione nel 1968, *Le nozze degli dèi*, è uno dei primi lavori che propone l'applicazione dei nuovi stimoli teorico-metodologici che abbiamo osservato emergere nell'area degli studi di regia, in un campo più specificamente legato alla storia del teatro e dello spettacolo. Molinari propone un'indagine della forma “a grande spettacolo”, vale a dire del melodramma, all'interno della teatralità barocca attraverso un itinerario che ne ricostruisce le modalità, le estetiche e i contesti fin dalle sue dinamiche generative cinquecentesche, attraverso un rigoroso intreccio documentario che affianca fonti letterarie e iconografiche, materiali di stretta afferenza teatrale e testimonianze di altra provenienza, documenti pertinenti al processo di creazione e di fruizione. L'analisi dettagliata dei differenti livelli implicati costitutivamente in tale forma spettacolare (il luogo e lo spazio, la mimica e la gestualità, ecc.) e la contemporanea assunzione di una prospettiva unitaria, che tratta parimenti i diversi aspetti (artistici, letterari, musicali, ecc.) e i loro intrecci, sembra rimandare piuttosto direttamente all'impostazione teorico-metodologica che abbiamo osservato generarsi qualche anno prima, all'epoca dell'incontro fra lo studioso e la nozione di regia – non a caso, in un così rigoroso libro su una forma teatrale barocca, Molinari, laddove necessario, rimanda esplicitamente a Craig o a Max Reinhardt, come a confermare la pregnanza di tale dimensione di relazione.¹⁷¹ L'innesto di queste prospettive teorico-metodologiche sulle minuziose ricerche documentarie che sono oggetto della ricerca vanno a tracciare il segno distintivo, non solo di questo importante studio di Molinari, ma, più in genere, dei primi lavori pubblicati dal gruppo e, in effetti, a stabilire le basi del primo passo ufficiale, unitario e programmatico del processo di rifondazione della teatrologia italiana. Perché tale processo non consiste esclusivamente nel porsi di nuove basi epistemologiche – abbiamo visto come questi elementi si manifestino già con chiarezza nella produzione teatrologica dei primi anni Sessanta –, quanto piuttosto perché in questo momento tali intuizioni fondanti si riversano all'interno del campo della ricerca più strettamente storica e vengono sperimentate in quanto pratiche della nuova teatrologia italiana.

A detta di Ferruccio Marotti,¹⁷² *Le nozze degli dèi* proviene da quel laboratorio di pensiero e cultura teatrale detto delle Isole Pelagie, che si organizzò a Roma, nella seconda metà degli anni Sessanta,

¹⁷⁰ M. Schino, *Profilo del teatro italiano*, cit., p. 94.

¹⁷¹ Molinari già nel suo lavoro precedente, dedicato alla spettacolarità rinascimentale, ricorreva a chiari riferimenti alla pratica teatrale, in particolare legati alle vicende della regia: interessante notare come, già a quest'altezza, lo studioso annoveri questo tipo di esempi fra le “fonti” necessarie per affrontare un problema di chiara afferenza storico-teatrale, richiamando, nello specifico, gli allestimenti primonovecenteschi rispettivamente di Luigi Rasi (Firenze, 1917) e di Tatiana Pavlova (Padova, 1937): «Questa breve rassegna dei più interessanti risultati che sono stati raggiunti sullo scabroso problema di cui ci interessiamo non sarebbe però completa, se trascurassimo di ricordare che negli ultimi cinquant'anni si sono effettuati alcuni tentativi di ricostituire in termini effettivi, cioè in termini teatrali, la scena delle Sacre Rappresentazioni» (p. 65).

Il contesto, fra l'altro, è quello del capitolo dedicato alla ricostruzione delle vicende storiografiche dell'oggetto di studio (dove si fa riferimento, naturalmente, soprattutto a storici e studiosi); Molinari così, nel disegnare la genealogia storico-teatrale del proprio oggetto, va originalmente a intrecciare contributi più strettamente storico-teorici con altri scenico-pratici, proponendo così il profilo di una tradizione di studi “mista”, capace di accogliere le diverse intensità di studio e di ricerca proprie della storia e della pratica. C. Molinari, *Spettacoli fiorentini del Quattrocento. Contributi allo studio delle sacre rappresentazioni*, Neri Pozza, Venezia 1961.

¹⁷² «Molinari veniva da studi di arti figurative che mi hanno molto affascinato. Infatti, cercai di coinvolgerlo anche nel lavoro per Il Saggiatore: lui fece anche qualcosa di trattatistica, da cui poi si sviluppò il suo libro *Le nozze degli dèi*».

Da un'intervista concessa all'autrice (Roma, 11 novembre 2011).

intorno al progetto di costruzione di una storia documentaria del teatro italiano per Il Saggiatore di Alberto Mondadori. Riprendendo la riflessione di Daniele Seragnoli su questa prima fase della teatrologia italiana, è possibile tracciare un elenco di quei libri-chiave che, prodotti fra gli anni Sessanta e Settanta, erano destinati a trasformare in profondità il profilo della neonata disciplina: nel 1961, Cesare Molinari pubblica *Gli spettacoli fiorentini del Quattrocento* e Ferruccio Marotti il suo libro su Gordon Craig; nel 1966 – anno in cui vede la luce lo studio su Appia di Marotti per Cappelli – nasce, co-diretta dai due studiosi, la collana “Biblioteca Teatrale” per i tipi di Bulzoni: nel suo anno inaugurale pubblica *Amleto o dell'Oxymoron* dello stesso Marotti e, poco dopo, *Le nozze degli dèi* di Molinari (1968), *La fascinazione del teatro* di Ferdinando Taviani (1969) e il Copeau di Fabrizio Cruciani (1971), nel medesimo anno in cui si inaugura la rivista «Biblioteca Teatrale», su cui troveranno spazio gli studi di questo ambiente di ricerca. Alla stessa altezza cronologica, Cruciani dà alle stampe *Il teatro del Campidoglio* (1968) e Claudio Meldolesi *Gli Sticotti* (1969). Infine, nel 1974 Ferruccio Marotti pubblica i suoi *Lo spettacolo dall'Umanesimo al Manierismo* e *Lo spazio scenico*.¹⁷³ All'elenco predisposto da Seragnoli, si potrebbero aggiungere almeno i lavori marottiani su Flaminio Scala e Leone de' Sommi e quello di Taviani sulla *Supplica* del Barbieri.¹⁷⁴

Determinante notare come queste opere-chiave, dal consistente spessore teorico-critico e di fondante portato storiografico ed epistemologico, appartengano tutte al medesimo ambiente di studio (quello innescato dal rapporto fra Marotti e Molinari, anche nella sua successiva declinazione romana) e, in particolare, come buona parte di esse condivida anche la propria origine all'interno di uno stesso progetto di ricerca (l'opera di storia documentaria per Il Saggiatore).¹⁷⁵

Tutti questi studi, in effetti, provengono, in un modo o nell'altro da quell'ambiente di studio che, presso la Facoltà di Lettere di Roma, si è coagulato intorno al magistero di Giovanni Macchia e all'operato di Ferruccio Marotti, in precedenza riassunto (attraverso le testimonianze degli studiosi) con la formula di “studio delle Isole Pelagie”, dal nome della via dove si trovava l'appartamento affittato dal gruppo romano inizialmente per lavorare al progetto *Fonti e documenti per la storia del teatro italiano* diretto da Marotti con Alessandro d'Amico fra il 1963 e il 1968.

¹⁷³ C. Molinari, *Spettacoli fiorentini del Quattrocento*, cit.; F. Marotti, *Edward Gordon Craig*, cit.; Id., *La scena di Adolphe Appia*, Cappelli, Bologna 1966; Id., *Amleto o dell'Oxymoron. Studi e note sull'estetica della scena moderna*, Bulzoni, Roma 1966; C. Molinari, *Le nozze degli dèi*, cit.; Ferdinando Taviani, *La commedia dell'arte e la società barocca. La fascinazione del teatro*, Bulzoni, Roma 1969; Fabrizio Cruciani, *Jacques Copeau o le aporie del dramma moderno*, Bulzoni, Roma 1971; Id., *Il teatro del Campidoglio e le feste romane del 1513*, Il Polifilo, Milano 1968; Claudio Meldolesi, *Gli Sticotti. Comici italiani nei teatri d'Europa del Settecento*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 1969; F. Marotti, *Storia documentaria del teatro italiano. Lo spettacolo dall'Umanesimo al Manierismo. Teoria e tecnica*, Feltrinelli, Milano 1974; Id., *Lo spazio scenico. Teorie e tecniche scenografiche in Italia dall'età barocca al Settecento*, Bulzoni, Roma 1974.

L'elenco delle pubblicazioni della nuova teatrologia fra il 1961 e il 1974 è stilato da Daniele Seragnoli in *Elogio del disordine*, cit., pp. 356-357.

¹⁷⁴ L'integrazione è d'obbligo anche rispetto all'oggetto di studio qui preso in esame: nel loro complesso, i volumi citati in aggiunta fanno parte a tutti gli effetti del lavoro di ricerca per il progetto *Fonti e documenti per la storia del teatro italiano* del Saggiatore e vanno a costituire, singolarmente, oggetti di indagine di primaria importanza per comprendere il lavoro dei primi teatrologi a questa altezza cronologica. F. Marotti (a cura di) – Leone de' Sommi, *Quattro dialoghi in materia di rappresentazioni sceniche*, Il Polifilo, Milano 1971; Id. (a cura di) – Flaminio Scala, *Il teatro delle favole rappresentative*, 2 voll., Il Polifilo, Milano 1976; F. Taviani (con studio critico, note e varianti di) – Nicolò Barbieri, *La supplica, discorso famigliare a quelli che trattano de' comici*, Il Polifilo, Milano 1971.

¹⁷⁵ Nonostante la diffusa ricorrenza, nelle testimonianze degli studiosi, all'impresa seminale delle *Fonti e documenti* del Saggiatore e la chiara concordanza di queste prime pubblicazioni con le aree tematiche e l'approccio connessi a quel progetto, è doveroso notare che, nei libri presi in esame non se ne fa cenno (probabilmente per la già avvenuta conclusione dell'operazione, visto che le prime pubblicazioni sono del 1968/'69), ma si rinvia invece ovunque – ad eccezione delle *Nozze* di Molinari – al programma del Centro Nazionale delle Ricerche *Il teatro dall'Umanesimo al Settecento*, che si svolge all'Istituto del Teatro dell'Università di Roma con la direzione di Giovanni Macchia, di cui ci sembra altrettanto fondamentale dare notizia.

A questo “laboratorio del pensiero teatrale” – per riprendere la definizione di Franco Ruffini – partecipa, si è detto, una nuova generazione di studiosi, all'epoca studenti o appena laureati in Storia del teatro e dello spettacolo presso il magistero romano di Giovanni Macchia. Il progetto, articolato in diversi volumi, divide i documenti in alcune sezioni – «le teorie e le tecniche dello spettacolo», «gli scritti di poetica e polemiche», «i documenti della vita teatrale» – in cui erano specificamente all'opera i giovani teatologi: secondo la testimonianza di Ferruccio Marotti, in particolare, egli stesso si occupava di «scritti di teoria e tecnica dello spettacolo» (poi con il coinvolgimento, abbiamo visto, di Franco Ruffini), Fabrizio Cruciani «di curare i tomi relativi alla vita teatrale nell'Umanesimo e nel Rinascimento, a cominciare da Roma e Firenze», Johann Drumbl della «vita teatrale nel Medioevo», Ferdinando Taviani di «scritti di poetica e polemiche sul teatro dal Rinascimento al Settecento».¹⁷⁶

Come recita anche il titolo del progetto, nel lavoro degli studiosi, l'accento è posto sulla ricerca di fonti e documenti originali, processo che condurrà nella maggior parte dei casi a nuove acquisizioni storiografiche o, addirittura, a una profonda revisione di quelle tradizionalmente accettate, delle categorie già date e delle prospettive prestabilite – una vera e propria rifondazione degli studi teatrali, che poggia su solide basi storico-filologiche e si dimostra capace di rimuovere le successive incrostazioni interpretative che consegnavano la storia del teatro e dello spettacolo all'orizzonte teorico-metodologico degli anni Sessanta. Lo scopo, infatti, – la testimonianza è ancora una volta di Marotti – è quello di realizzare un'«opera su cui confrontarsi direttamente coi documenti, al di là delle letture troppo spesso insufficienti della storiografia accreditata».¹⁷⁷

Ricorda Ferdinando Taviani:

«Studiavo in maniera nuova, studiavo cose che la gente non studiava: basta con il ripetere le solite cose che si sono sempre dette nei manuali, occorreva vedere cos'era stato scritto nei documenti e occuparsi del teatro al di là dei testi.... le Isole Pelagie era questo».¹⁷⁸

Purtroppo, il progetto delle *Fonti e documenti per la storia del teatro italiano* non va a buon fine e l'idea dell'articolazione unitaria in più volumi si arena intorno al 1968, in coincidenza a una serie di vicende che intrecciano le condizioni di ambiziosità dell'opera alla morte di Arnoldo Mondadori e alla separazione del Saggiatore, dunque a un suo consistente cambiamento di linea e atteggiamento, nonché alla coeva situazione “prefallimentare” dell'editore.¹⁷⁹ Ovviamente, si è visto che non si conclude qui la storia dello studio delle Isole Pelagie, ma, in realtà, nemmeno quella del progetto. E, anzi, questa vicenda, nel ricordo degli studiosi, sembra anch'essa contribuire a suo modo al fermento epistemologico di quei primi anni di ricerca storico-teatrale. Per tentare di soddisfare le

¹⁷⁶ Le informazioni sull'articolazione del progetto *Fonti e documenti per la storia del teatro italiano* sono disseminate in repertori documentari differenti, fra le fonti orali e le testimonianze dirette, riferimenti dei singoli studiosi in testi legati o meno al progetto, ulteriori analisi della vicenda operate da esterni (tesi di laurea, ecc.). All'interno di questa ampia gamma, si sceglie qui di rimandare, per ragioni non soltanto filologiche ma di più ampia afferenza storiografica, alla testimonianza di Ferruccio Marotti, che pubblica nel 1991 (assieme a Giovanna Romei) il secondo volume del progetto sulla *Commedia dell'arte e la società barocca* (il primo è *La fascinazione del teatro* di Ferdinando Taviani, edito nel '69), col sottotitolo *La professione del teatro*. La sua premessa comincia con una frase emblematica che, richiamando i vent'anni trascorsi dall'origine di quel lavoro, è in grado anche di rappresentare concretamente le capacità generative e le potenzialità di radicamento di quell'originaria impresa editoriale per il Saggiatore: «Questo libro ha avuto una gestazione assai più lunga di quella di un elefante», così Marotti apre la sua introduzione; e fa seguire, in nota, un racconto dettagliato della vicenda del lavoro sulle *Fonti e documenti* del Saggiatore, cui si rimanda. F. Marotti, *Premessa*, in Id., Giovanna Romei, *La commedia dell'arte e la società barocca. La professione del teatro*, Bulzoni, Roma 1991, pp. L-LI.

¹⁷⁷ Ivi, p. L.

¹⁷⁸ Da una intervista concessa all'autrice (L'Aquila, 21 marzo 2012).

¹⁷⁹ F. Marotti, *Premessa*, cit., p. L.

esigenze delle mutate condizioni editoriali, gli studiosi accelerano il lavoro, con il proposito di completare la stesura di alcuni volumi entro la fine dell'anno; l'editore, in ogni caso, non intende proseguire, ma, come ricorda ancora Marotti, «fu un anno di teatrologia sotto pressione».¹⁸⁰ E forse è proprio questo il punto per comprendere il carattere dirompente di quei primi studi, la loro coerenza teorico-metodologica, che, complice la coincidenza temporale, ne ha definito la collocazione nei termini – esplosivi e determinanti – di un unitario processo di rifondazione degli studi.

Al fallimento del progetto, gli studiosi concordano la restituzione dei materiali e degli studi fino ad allora consegnati all'editore e questi lavori,¹⁸¹ è bene segnalarlo, pubblicati tramite altri canali, vanno a rappresentare una porzione consistente di quell'elenco di «libri portatori di rinnovamento negli studi» con cui si è voluto aprire il paragrafo e inaugurare l'analisi della produzione scientifica della nuova teatrologia italiana negli anni Sessanta: sulla neonata collana “Biblioteca Teatrale” di Bulzoni trovano spazio gli studi di Molinari, quelli di Marotti sullo spazio scenico e quelli di Taviani sulla Commedia dell'Arte, che vengono anche pubblicati, come si è visto dai tipi milanesi del Polifilo. Per questo editore, Giovanni Macchia dirigeva la collana “Archivio del teatro italiano”, che ospiterà le prime ricerche rinascimentali di Cruciani e quelle di trattatistica di Marotti; mentre le indagini di Franco Ruffini, invece, si concretizzeranno sulla rivista «Biblioteca Teatrale»,¹⁸² il lavoro di Clelia Falletti va a costituire parte della ricerca per la sua tesi di laurea e quello di Delia Gambelli la base per le successive pubblicazioni sull'Arlecchino Biancolelli.¹⁸³

Scorrendo l'elenco di queste pubblicazioni, è possibile tracciare alcuni nuclei teorico-metodologici fondanti per la nuova teatrologia degli anni Sessanta, andando a ricostruire il portato epistemologico della produzione scientifica di quegli anni. Ci sono almeno tre tratti da segnalare nei primi anni dello studio delle Isole Pelagie: la concentrazione sulla dimensione spettacolare e un alto grado di consapevolezza storiografica, fondata su solide basi critico-filologiche, si è detto, cui ora vedremo va aggiunta almeno una originaria condizione di multidisciplinarietà.

Il primo è un dato di dirompente ricaduta epistemologica, come abbiamo visto già messo a frutto dai primi studiosi all'inizio degli anni Sessanta, che focalizza la prospettiva della neonata disciplina sull'oggetto spettacolare, svincolando gli studi dai territori delle materie storico- e critico-letterarie: l'attenzione è qui concentrata sugli aspetti concreti, materiali degli allestimenti, messi a fuoco attraverso l'analisi di testimonianze di prima mano.

Così Fabrizio Cruciani, nell'introduzione al suo *Teatro del Campidoglio*:

«Il teatro è, nel Rinascimento, inserito nel vasto ambito della celebrazione festiva, anche se la sua funzione tende a specificarsi in maniera sempre più autonoma. È quindi un fenomeno molto più vasto e complesso di quanto lo faccia apparire una certa trattazione schematica e riduttiva propria degli studi italiani al riguardo: affinché esso non venga impoverito limitandolo all'aspetto propriamente drammaturgico è così necessario –

¹⁸⁰ Ibidem.

¹⁸¹ «Alberto Mondadori mi propose, se non avessimo partecipato al fallimento, di darci tutti i materiali (microfilm, fotocopie, libri) che avevamo acquistato in quegli anni. Di fronte a questa proposta, decisi di non partecipare all'istanza di fallimento, così riavemmo tutti i nostri materiali e il lavoro svolto – al 31 dicembre 1968 dovevamo consegnare mi pare cinque o sei volumi, e l'avevamo fatto». Da una intervista concessa all'autrice (Roma, 11 novembre 2011).

¹⁸² Franco Ruffini, *Per una epistemologia del teatro del Settecento: lo spazio scenico in Ferdinando Galli Bibiena*, «Biblioteca Teatrale», II, 3, 1972, pp. 1-18.

¹⁸³ «Quindi, concluso il progetto, avevamo questi materiali che sono le prime pubblicazioni delle persone di questo gruppo: cambiavano un po', diventavano monografie e non più capitolo di una raccolta di fonti sullo spettacolo. Fabrizio Cruciani ha pubblicato *Il teatro del Campidoglio*; Clelia Falletti – che si occupava di Firenze – ha fatto la sua tesi di laurea e altre pubblicazioni; Delia Gambelli, i libri sull'Arlecchino Biancolelli; Nando Taviani, la *Commedia dell'Arte*; Franco Ruffini con lo studio su Bibiena». Da una intervista concessa da Ferruccio Marotti all'autrice (Roma, 11 novembre 2011).

come già altri hanno fatto [*in nota si fa riferimento alle Nozze degli dèi di Molinari*] – restituirlo alle connotazioni di spettacolo che gli erano proprie». ¹⁸⁴

Ferruccio Marotti è impegnato su simili versanti, sottraendo ad esempio il concetto di “favola rappresentativa” al dominio degli studi letterari e tentando di restituire tale forma al contesto più propriamente creativo-spettacolare. Introducendo il proprio lavoro sui *Quattro dialoghi* di Leone de' Sommi – un trattato «dove tutto l'interesse è rivolto all'attore, al costume, ai principi tecnici della recitazione, ma sopra tutto al gioco mimico gestuale» ¹⁸⁵ –, si sofferma ad analizzare anche la produzione drammaturgica dell'autore, rilevandovi elementi che rivendicano una collocazione esplicitamente quanto chiaramente spettacolare, fra l'altro con un utilizzo della nozione di regia su un oggetto storiografico che si pone come caso emblematico del processo di germinazione di tale concetto primo-novecentesco presso la storia del teatro:

«Il taglio del dialogo, la reduplicazione dell'intreccio, il prevalere netto della parolazione sul discorso di tipo letterario e sull'approfondimento psicologico dei caratteri, le scene brevi e incalzanti, taluni personaggi ormai cristallizzati in tipi fissi, in maschere [...], la complicazione funambolica e il dichiarato meccanismo a chiasmo e i paralleli dell'intreccio, la disinvoltura con cui l'autore dichiara l'imprestito di una trama [...], denunciano chiaramente lo spirito virtuosistico, il senso di professionismo attorico e registico con cui l'opera è concepita». ¹⁸⁶

Abbiamo già segnalato che tale impostazione, comunque, non si riveli decisiva solo al livello dello svincolamento dello specifico degli studi teatrali dalla loro culla letteraria e che comporti almeno altre due ricadute teorico-metodologiche fondanti: da un lato, imponendo una concezione unitaria dell'oggetto di studio, dall'altro valorizzandone i singoli aspetti, introducendo così nuovi campi di indagine all'interno degli orizzonti disciplinari.

Le ricerche sviluppate in questa prima fase, grazie al filtro unitario dell'oggetto-spettacolo, si concretizzano in lavori che mirano alla ricostruzione dei fenomeni di teatralità nella storia: si è già visto il percorso di Cesare Molinari intorno allo spettacolo barocco, con analisi di singoli elementi che vanno a comporre il fatto spettacolare uniti però dal proposito di seguire la linea genetica della forma-melodramma. Similmente Marotti, seppure mantenendosi nei casi citati sui territori della letteratura, pone ad esempio l'accento sulla dimensione attorica (nel dettaglio del lavoro interpretativo ed espressivo, mimico e gestuale), nel tentativo di riportare alla sua collocazione prettamente scenica la produzione drammaturgica rinascimentale e umanistica. Cruciani, invece, analizza le feste romane del settembre 1513 in onore del conferimento della cittadinanza a Giuliano e Lorenzo de' Medici con il proposito di inquadrare le modalità del coevo processo di recupero del teatro classico – elemento che lo studioso rileva come trascurato, a livello spettacolare – e, più in generale, di delineare i percorsi evolutivi che conducono progressivamente la forma-teatro a specificarsi ed autonomizzarsi nel contesto delle celebrazioni festive rinascimentali. Quello degli eventi festivi romani del 1513, dunque, diventa un filtro storiografico unitario – «il loro valore nella storia del teatro non è tanto nei motivi anticipatori di successive realtà teatrali [...] quanto nel loro essere un insieme registicamente organizzato e diretto», ¹⁸⁷ nuovamente col riferimento esplicito all'operatività del concetto di regia – che permette allo studioso di indagare nel dettaglio i singoli elementi che lo compongono. Fra problemi drammaturgici e stimoli contestuali, in questo lavoro di Cruciani è posto particolare accento sulla ricostruzione della dimensione spaziale e scenografica –, ma orientandone l'analisi nei termini di una linea problematica unitaria (nel contesto dell'oggetto-

¹⁸⁴ F. Cruciani, *Il teatro del Campidoglio...*, cit., p. XIII.

¹⁸⁵ F. Marotti (a cura di) – L. de' Sommi, *Quattro dialoghi...*, cit., p. LV.

¹⁸⁶ In questo caso Marotti fa riferimento in particolare al testo *Le tre sorelle*. Ivi, pp. LIV-LV.

¹⁸⁷ Ivi, p. LXXXI.

spettacolo, quella del processo di autonomizzazione della forma-teatro e del recupero del classico). Allo stesso modo, nel primo lavoro di Claudio Meldolesi, i documenti di vita teatrale sulla famiglia degli Sticotti – di contro alla tradizione storiografica corrente – sono utilizzati per indagare più ampiamente il contesto germinativo del pensiero illuminista e per mettere a fuoco, in particolare, il diverso statuto sociale dell'attore e il relativo processo di integrazione culturale di cui è oggetto nel Settecento;¹⁸⁸ su territori molto prossimi (la vicinanza si renderà decisamente più esplicita negli anni successivi), la prospettiva di Ferdinando Taviani sulla Commedia dell'Arte è orientata da quell'originario lavoro sulle polemiche anti-teatrali e – tanto nell'introdurre la *Supplica* del Barbieri, quanto nella *Fascinazione del teatro* – si consolida intorno a un unitario filtro di ricerca che tenta di ricostruire le modalità del processo di separazione fra i tempi e i luoghi del teatro da quelli della città, concretizzandosi in un viaggio all'interno della mentalità barocca dai suoi momenti aurorali alla sua dispersione.¹⁸⁹

In secondo luogo, abbiamo detto, si rinviene un alto livello di consapevolezza storiografica, che si realizza, da un lato, nella messa in opera delle acquisizioni delle stagioni precedenti degli studi e, dall'altro, in una particolare tensione verso le fonti primarie, che si concretizza attraverso il contatto, la messa a disposizione e l'analisi di documenti originali e, di conseguenza, conduce spesso gli studiosi a riassetare le conquiste storiografiche già date – una spinta di grande rigore scientifico in cui è possibile intravedere un rapporto anche diretto rispetto alla precedente impresa dell'Enciclopedia dello Spettacolo, fondata sulle medesime necessità (non a caso entrambi i progetti vedono protagonista la figura di Alessandro d'Amico).

In tale contesto, è rilevante notare l'attivazione di forme e territori di dialogo “verticali” con gli esponenti di quella “tensione storiografica esistente”, considerata dai nuovi teatrologi a tutti gli effetti la propria – solida e ben presente, seppure non accademicamente strutturata – tradizione di studi: nei libri ricorrono riferimenti non solo a Mario Apollonio e al lavoro dell'Enciclopedia dello Spettacolo – che abbiamo già affrontato –, ma anche rimandi più remoti, soprattutto alle *Origini del teatro* di Alessandro D'Ancona, al Toschi e al De Batholomaeis, a Lanza e Rasi. Il punto, per i nuovi teatrologi, è allo stesso tempo teorico e storiografico: si tratta, da un lato, di esplorare le acquisizioni storico-teatrali – che fungeranno da basi per lo sviluppo degli studi e la nascita della disciplina – e, dall'altro, di tracciare chiaramente le linee e i punti di emersione di una solida tradizione di studi: non si tratta dunque soltanto di rimandi storiografici interni a un certo campo di indagine, quanto dell'elaborazione e dell'esplicitazione di una linea genealogica che rende molto meno improvvisa – e molto più comprensibile – la nascita della nuova teatrologia fra anni Sessanta e Settanta. La questione si manifesta, non solo nelle già citate forme di dialogo con gli studi precedenti, ma anche in episodi quasi programmatici, sempre ricorrenti, di netta consapevolezza metodologica: buona parte dei lavori sono introdotti da premesse dedicate a fare il punto storiografico dell'oggetto preso in esame dall'indagine, ripercorrendone le diverse vicende all'interno degli orizzonti delle precedenti stagioni storico-teatrali: tale modalità è già attiva dalle prime opere pubblicate all'epoca della rifondazione, basti pensare che gli *Spettacoli fiorentini del Quattrocento* di Cesare Molinari, edito nel '61, si apre con un ringraziamento a Toschi e D'Ancona («le cui opere [...] sono state costantemente d'esempio»)¹⁹⁰ e presenta un capitolo intitolato *Storia del problema*, in cui lo studioso procede a un'analisi dei diversi e successivi approcci alla questione della “mise-en-scene”.¹⁹¹ Su simili versanti, le ricerche sulla trattatistica rinascimentale di Ferruccio

¹⁸⁸ C. Meldolesi, *Gli Sticotti*, cit.

¹⁸⁹ Nella *Fascinazione del teatro*, in particolare, tale viaggio si specifica in un itinerario da una fase di «esclusione del teatro dall'ordine della vita come risultato di un giudizio che valuta lo spettacolo in base a parametri pertinenti alla classificazione dei *mores*, che lo vede legato ai fatti della vita e non ai fenomeni della cultura» (p. LXXXV) alla risoluzione successiva di questo «problema della moralità», «attraverso l'inserimento dello spettacolo nell'ordine della cultura» (p. CXIII). F. Taviani, *La commedia dell'arte e la società barocca*, cit.

¹⁹⁰ C. Molinari, *Spettacoli fiorentini del Quattrocento*, cit., p. 9.

¹⁹¹ Ivi, pp. 53-66.

Marotti esprimono l'appartenenza a una genealogia di studio che affonda le radici in stagioni remote (in particolare, nell'introduzione ai trattati di Leone de' Sommi si fa riferimento a D'Ancona, a Lanza e Solerti, al Rasi) per giungere fino al Novecento (con il lavoro di Anton Giulio Bragaglia e poi dell'Enciclopedia dello Spettacolo), così come la linea dei riferimenti tracciata da Ferdinando Taviani nel campo di indagine sulla teatralità barocca attraverso i repertori documentari afferenti alle vicende della Controriforma (dalle prospettive di Sforza e D'Ancona fino a quelle più recenti di Vito Pandolfi).

Soltanto a scorrere la bibliografia in oggetto, emerge poi come la struttura, l'organizzazione, lo scopo dei diversi contributi si orienti intorno a ragioni di ordine critico-filologico: molti fra i libri citati – in particolare gli studi marottiani sui trattati, quelli di Taviani e di Cruciani raccolti nella collana “Archivio del teatro italiano” – si presentano eminentemente come pubblicazione di materiale documentario di particolare interesse teatrale. Ad esempio, i *Quattro dialoghi* di Leone de' Sommi – che segnano il debutto della collana – sono pubblicati insieme per la prima volta in versione integrale, nonostante il curatore attesti un diffuso interesse nel contesto storico-teatrale italiano che fa risalire al D'Ancona (che li cita nel suo *Origini del teatro in Italia*), a un progetto editoriale poi non concretizzato di Angelo Solerti e Domenico Lanza, al Rasi (pubblicazione del terzo dialogo), fino ad Anton Giulio Bragaglia (che pubblica il secondo e il terzo) e all'Enciclopedia dello spettacolo. Se il lavoro su de' Sommi si lega a un piano di novità documentaria, gli studi di Cruciani e Taviani – rispettivamente secondo e terzo volume della collana – rinvergono il loro grado innovativo su altri piani: il lavoro di Fabrizio Cruciani pubblica quattro diverse relazioni dalle feste romane del 1513; lo studioso, nella sua introduzione, individua quattro distinte aree di ricerca documentaria su cui va a fondarsi lo studio – relazioni in prosa, poemetti celebrativi, notizie inserite in documenti non specificamente legati al fatto, documenti visivi – e, dal loro intreccio, tenta un percorso tenta un ambizioso percorso ricostruttivo che si fonda sulle diverse modalità e tonalità di sguardo dei testimoni diretti. Su versanti più prossimi alla comparativistica, nel suo studio sulla *Supplica* del Barbieri, Ferdinando Taviani si sofferma anche sull'analisi delle varianti fra le diverse edizioni di un documento già celebre e conosciuto, tentando di inquadrarne le trasformazioni in relazione al diverso contesto socio-culturale in cui vedono la luce; e, invece, nella *Fascinazione del teatro*, originalmente, i documenti e le fonti per ricostruire la teatralità si collocano in quei repertori che accolgono polemiche e condanne anti-teatrali. Ancora più segnatamente, il tentativo è quello di rimuovere le incrostazioni ideologiche che hanno consegnato ai posteri la storia della demonizzazione del teatrale alle origini dell'epoca moderna unicamente nei termini dell'esercizio di potere e di politica ecclesiastico: secondo Taviani la questione è molto più complicata, e lo dimostra – anche muovendo specifiche e appuntite critiche alle interpretazioni storiografiche vigenti – scavando nelle diverse tonalità del «modo in cui la città guardava al teatro»;¹⁹² lo studioso segue il filo di una «trasformazione nella sfera concettuale»¹⁹³ della mentalità barocca, ripercorrendone le vicende fra il celebre piano della condanna e quello, meno noto, della ricomprensione e dell'assorbimento, in un percorso che muove dalla originaria «ambiguità del concetto di teatro»¹⁹⁴ per giungere al suo definitivo inserimento settecentesco nel dominio della cultura attraverso un ricco e variegato repertorio documentario che ripete la scansione cronologico-concettuale con editti e decreti, omelie e sermoni, discorsi e trattati ma anche lettere di personaggi maggiori e minori.

Va rilevata, a questa altezza, una forma di concordanza rispetto ai già citati processi di fondazione delle altre teatrologie internazionali, dalla prima theaterwissenschaft mitteleuropea in poi; in questo senso, va annotata l'indubbia rilevanza di simili conquiste storiche e teoriche, nonché il portato di rottura epistemologica che comportano presso la tradizionale concezione dello studio del teatro. Precedenti – tanto per quanto riguarda l'analisi del fatto spettacolare come oggetto specifico degli

¹⁹² F. Taviani, *La commedia dell'arte e la società barocca*, cit., p. XLVI.

¹⁹³ Ivi, p. CXXIV.

¹⁹⁴ Ivi, p. LXIII.

studi, quanto per la fondazione rigorosamente scientifica dell'apparato strumentario e metodologico – ce n'erano già stati anche in Italia; ma, sul crinale degli anni Sessanta, soprattutto nella seconda metà del decennio, queste pressioni epistemologiche si vanno a riunire in un progetto organico di rifondazione della disciplina – elemento di differenza che è osservabile tanto nell'unitarietà di questi diversi sforzi, quanto nella loro concreta ricaduta sia scientifica che istituzionale. La nuova teatrologia italiana delle origini, tuttavia, si pone in risonanza rispetto agli altri scenari internazionali non solo per lo spessore fondativo delle sue conquiste; nell'individuazione di questi primi due elementi caratterizzanti per quella stagione degli studi – un processo di rifondazione che intreccia la concentrazione sulla dimensione spettacolare alla costituzione di solide basi storico-filologiche – torna in mente la possibilità del rischio di quello che Marco De Marinis ha definito «peccato d'origine»¹⁹⁵ della theaterwissenschaft tedesca: vale a dire, in primis, la minaccia del settorialismo, dinamica che fa riferimento alla separatezza costitutiva della storia del teatro, in opera sia verso l'esterno (isolandola dalle altre storie e culture, da una globalità di approccio e pensiero) che verso l'interno, con l'impostazione di ricerche focalizzate solo su alcuni aspetti del fatto spettacolare (appunto, lo spazio scenico, i meccanismi fruitivi, il rapporto con il contesto, ecc.), non collocandoli in dimensioni sistemiche che li pongano in relazione agli altri elementi e, dunque, senza dunque andare a ricomporre l'originaria unità. Seguendo fino in fondo il ragionamento sullo stato degli studi formulato da De Marinis nel capitolo di *Capire il teatro* dedicato a *Storia e storiografia*, si rileva almeno un secondo problema implicito in questa impostazione, quello che lo studioso chiama il rischio del «feticismo documentario», che rileva ancora «persistente» nel momento della stesura del libro, edito nel 1988:

«Se la concezione ingenuamente realistica del fatto teatrale può considerarsi ormai tramontata, nel complesso [...], non possiamo dire altrettanto per quel che riguarda un certo, persistente feticismo documentario, che rischia oggi di rientrare dalla finestra, dopo essere stato cacciato dalla porta, e paradossalmente proprio per effetto della radicale, anche se per altro legittima, riformulazione della storia del teatro nei termini di una storia dei documenti *sul* teatro, dove “i documenti [...] sono, in realtà, non il documento dell'oggetto della ricerca, ma l'oggetto stesso”».¹⁹⁶

Il problema è approfondito e contestualizzato rispetto agli studi italiani in una nota, dove De Marinis inquadra tale processo di “riformulazione” in una genealogia teorico-metodologica di matrice storico-positivista, «già sostanzialmente operante nel lavoro storiografico e nelle teorizzazioni di studiosi come Cesare Molinari, Ferruccio Marotti e Ludovico Zorzi fin dagli anni Sessanta» e, in ogni caso, maggiormente definita ed esplicitata nella generazione successiva degli studi, nel corso degli anni Settanta.¹⁹⁷ Abbiamo già accennato alle possibili conseguenze di un

¹⁹⁵ M. De Marinis, *Capire il teatro. Lineamenti...*, cit., p. 72.

¹⁹⁶ Ivi, p. 77. La citazione nel testo rimanda a una riflessione di Ferdinando Taviani, comparsa su un numero di «Quaderni di Teatro» dei primi anni Ottanta. In questo contesto lo studioso, ragionando sull'estraneità del teatro moderno occidentale rispetto alla cultura in cui opera, rileva l'esistenza di due possibili “visioni” sul fatto teatrale, quella dell'attore e dello spettatore; il ragionamento diventa occasione, dunque, anche per ripercorrere le tappe di trasformazione del paradigma disciplinare della teatrologia – un'opportunità preziosa perché illumina proprio il frangente su cui ci stiamo muovendo: Taviani, infine, si trova ad analizzare le possibilità di rischio e gli eventuali estremismi impliciti in un approccio esclusivamente storico-filologico, concludendo con l'individuare nei termini della ricerca, da un lato, di un incontestabile oggettivismo e, dall'altro, dell'adesione alla prospettiva della cosiddetta “metafisica dell'assenza”, che si fonda sulla sostanziale mancanza dell'oggetto di indagine. Il discorso sarà ripreso in seguito, in coincidenza con il successivo slittamento di paradigma che conduce questi primi teatrologi, all'inizio degli anni Settanta, a mettere in crisi e in discussione l'incardinamento epistemologico derivato dall'assunzione dello spettacolo come oggetto di studio. F. Taviani, *Presentazione*, «Quaderni di Teatro», IV, 15, 1982 (*Le visioni del teatro*), pp. 3-11.

¹⁹⁷ M. De Marinis, *Capire il teatro. Lineamenti...*, pp. 77-78.

eccessivo sbilanciamento sul versante filologico-documentario, come ad esempio nella filiazione statunitense della theaterwissenschaft, orientata, almeno fino agli anni Cinquanta e Sessanta, eminentemente a imprese di carattere ricostruttivo del fatto teatrale; De Marinis articola il problema più in profondità, collocando le ricadute possibili di una simile opzione nel contesto di uno «scetticismo integrale» determinato dai «metafisici dell'assenza e della differenza» dell'oggetto di studio, da un lato, e, dall'altro, di «riedizioni più o meno aggiornate del vecchio oggettivismo positivista, passivamente fiducioso in una presunta verità del dato».¹⁹⁸ Per scongiurare la minaccia di simili opzioni, che porterebbero dunque a convertire la neonata storia del teatro e dello spettacolo in una storia dei documenti sul teatro e sullo spettacolo, De Marinis propone diverse soluzioni, fra cui una rigorosa revisione epistemologica dello statuto del documento (nel medesimo capitolo) e, più diffusamente, l'istituzione di un approccio storico multidisciplinare a base semiotica capace di colmare «i vizi ideologici e le carenze metodologiche» dell'uno e dell'altro campo di studio.

Alcune di queste istanze si rivelano in opera nei lavori e negli studi già alla fine degli anni Sessanta, seppure in forme e manifestazioni del tutto peculiari: la dimensione della multidisciplinarietà, terzo e ultimo dato originario degli studi teatrali, fin dai primi anni, va a costituire un potente “antidoto”¹⁹⁹ per reagire al rischio di auto-limitazioni teoriche interne al nuovo campo di studi. Le ragioni di tali possibilità di apertura vanno innanzitutto ritrovate nel contesto formativo, individuale e collettivo, degli studiosi stessi, sia per quei riferimenti fondamentali coltivati in ambito accademico, che pertengono anche al territorio della critica, oltre che della storia e della filologia artistiche o letterarie, sia per ulteriori spinte, dipendenti invece dai percorsi specifici individuali.

L'elemento è rilevabile attraverso la testimonianza diretta di quegli studiosi, che pongono l'accento sulla coesistenza, all'interno del progetto e dello studio, di approcci teorico-metodologici appartenenti a percorsi formativi e interessi profondamente diversi fra loro. Così Ferruccio Marotti:

«Lì, in questo “calderone-confronto” – col grande vantaggio di avere un tema unificante che era la storia dello spettacolo (non della letteratura drammatica) teatrale italiano – è stato più facile riflettere sulle diverse metodologie di approccio: io ero formato sull'analisi strutturale, Cruciani sulle teorie di Francastel... ognuno apportava la propria visione, ma ci si confrontava, perché passavamo insieme otto ore al giorno. [...]

Caratterizzante è stato il fatto di non avere un metodo a priori, ma di saggiare varie metodologie: eravamo tutti giovani e quindi desiderosi di imparare, quindi, oltre che a fare, si continuava ad imparare».²⁰⁰

In effetti, andando di nuovo a scorrere i contenuti di quelle prime pubblicazioni, è possibile vedere all'opera una serie di riferimenti, strumenti e metodi di diversa provenienza. Un primo dato in questo senso emerge dall'eterogeneità dei documenti presi in esame: per fermarsi soltanto alle fonti letterarie, si è già visto come la prospettiva di Cruciani tenda a incrociare testimonianze civili e intellettuali, formati diaristico-cronacistici e creazioni poetiche. Ma la multidisciplinarietà della teatrologia delle origini non si ferma certo all'ambito storico-letterario – seppure il suo lavoro su questi fronti vada a formulare proposte innovative – e, anzi, il dato di forse maggiore novità si rinviene sull'utilizzo, secondo scelte e modalità inedite, dei documenti visivi. Si è già detto, chiaramente, dell'afferenza del lavoro di Molinari alle discipline storico- e critico-artistiche – tratto saldamente presente nelle *Nozze degli dèi*, che poggia l'indagine ricostruttiva sull'utilizzo di quasi trecento immagini. Ma l'intreccio di stimoli iconografici e fonti letterarie – quello che in precedenza

¹⁹⁸ Ivi, p. 78.

¹⁹⁹ La scelta del termine non è casuale: qui si intende richiamare il discorso apparso nell'editoriale (non firmato) del primo numero di «Teatro e Storia», che si vedrà a tempo debito, in cui, ripercorrendo la storia degli studi teatrali, si fa uso del termine “antidoto” per descrivere le modalità di reazione interne alla disciplina nei confronti dei limiti epistemologici che di volta in volta ha presentato. Cfr. *Editoriale*, «Teatro e Storia», I, 1, ottobre 1986, p. 156.

²⁰⁰ Da una intervista concessa all'autrice (Roma, 11 novembre 2011).

si è inquadrato come il “bipolarismo” costitutivo della storia del teatro – è diffuso anche presso le altre ricerche: Marotti, nello studio su de' Sommi, esplicita un ragionamento piuttosto consistente sul tema – non esistendo fonti visive dirette legate al lavoro teatrale dell'autore, lo studioso si sofferma sulle ragioni della scelta iconografica che accompagna il suo studio –, Taviani, pur non corredandone i suoi volumi, fa un uso consistente di questo tipo di materiali e nel caso di Cruciani, addirittura, si procede (con la collaborazione di Arnaldo Bruschi) alla ricostruzione visiva del teatro costruito al Campidoglio per le feste del 1513.

Oltre il fronte delle interazioni fra matrice letteraria e artistico-visiva degli studi teatrali nella loro fase aurorale, ci sono da segnalare aperture ulteriori: uno dei primi lavori storico-teatrali di Franco Ruffini, lo studio sui trattati del Bibiena prodotto nel contesto del progetto del Saggiatore – oltre chiaramente a distinguersi per una consistente frequentazione dell'ambito geometrico-matematico, così come pure le altre produzioni teatrologiche emerse da questo campo di indagine²⁰¹ –, utilizza un lessico e un'impostazione già riferibili all'area della linguistica strutturale: il saggio pubblicato da «Biblioteca Teatrale» nel 1972, non solo presenta nozioni e concetti chiaramente ascrivibili a tale campo del sapere (significato e significante, linguaggio e meta-linguaggio), ma ne richiama anche l'impostazione analitica, con l'isolamento di quattro “direttrici” distinte all'interno della questione della scenografia barocca, che vengono ognuna analizzate e fatte seguire invece, per contrasto, dal ruolo del Bibiena su questioni come la prospettiva come metafora dello spazio reale o la relativa unicità del centro ottico imposta dalla sua logica.²⁰² Un altro esempio è quello di Ferdinando Taviani che, arrivando a proporre, per quanto riguarda la Commedia dell'Arte, un più ampio studio sulle trasformazioni della mentalità barocca, si colloca su un territorio-limite, che già si poneva in risonanza con questioni più prossime ai saperi socio-antropologici (tanto che il primo capitolo dello studio critico che introduce *La fascinazione del teatro* è intitolato *Per una sociologia della commedia dell'arte*).²⁰³

Poco dopo, Marotti, nella sua intervista, aggiunge che Taviani «si era formato su Claudel, Fabrizio su Copeau» (rispettivamente oggetto delle loro tesi di laurea); abbiamo già citato l'originale prospettiva marxiana di Cruciani, così come l'eccezionalità della figura di Franco Ruffini, formato in ambito scientifico, scrittore di romanzi e – sempre nel ricordo di Marotti – interessato alla *nouvelle vague*: «ognuno di noi aveva radici diverse – ricorda lo studioso –, però il vivere assieme per cinque anni otto ore al giorno le aveva portate a interagire profondamente». ²⁰⁴ La compresenza di differenti approcci, tratti da diversi ambiti disciplinari e prospettive teoriche, è un ulteriore dato saliente per descrivere le condizioni di studio e di ricerca dell'ambiente delle Isole Pelagie: la multidisciplinarietà della neonata teatrologia, com'è evidente da queste testimonianze, si lega a condizioni di profonda extra-territorialità, determinate dalla combinazione e dal confronto fra gli apporti delle diverse figure protagoniste di questo ambiente; vedremo in seguito come questo dato originario, determinato soprattutto da elementi di contingenza ambientale, si ponga come base per ulteriori spostamenti teorico-metodologici e si vada poi a declinare presso le successive generazioni degli studi teatrali, da quel momento in poi a tutti gli effetti formate all'interno dello specifico del campo disciplinare.

²⁰¹ Lo stesso carattere, tanto dal punto di vista critico-analitico che da quello dei repertori documentari, si ritrova anche negli studi sullo stesso campo di Ferruccio Marotti: F. Marotti, *Lo spazio scenico*, cit., e F. Marotti, *Storia documentaria del teatro italiano*, cit.

²⁰² F. Ruffini, *Per una epistemologia del teatro del Settecento...*, cit.

²⁰³ F. Taviani, *Per una sociologia della commedia dell'arte*, in Id., *La commedia dell'arte e la società barocca...*, cit., pp. XXXVII-LXXXII.

²⁰⁴ Da una intervista concessa all'autrice (Roma, 11 novembre 2011).

1.3.3 “ANALISI NON PREGIUDICATE DEL NESSO TEATRO-SOCIETÀ”. VERSO UNA CONCEZIONE PIÙ AMPIA E COMPLESSA DEL FATTO TEATRALE

Nonostante – anzi, forse proprio per queste ragioni – il grado di innovazione attivo in questi primi passi della teatrologia italiana, il portato metodologico delle sue conquiste e il valore scientifico degli studi, la disciplina, nel giro di pochi anni, si trova a fare i conti con i propri limiti epistemologici, andando a provocare, come si è detto, in breve tempo un nuovo slittamento di paradigma, che sposta il centro dei suoi interessi dalla specificità del fatto spettacolare verso una concezione più ampia e complessa dei fenomeni teatrali.

Per rendere conto del dislivello – anche in termini di coscienza storiografica e auto-percezione – fra il primo statuto epistemologico e il successivo imminente riassetto di paradigma, dunque della messa in discussione delle conquiste teorico-metodologiche della fase di rielaborazione che abbiamo circoscritto agli anni Sessanta, faremo riferimento a due diversi interventi sul tema di Ferdinando Taviani, che tentano di inquadrare entrambi il frangente su cui si attiva questa dinamica. Lo studioso, in uno scritto dedicato alla figura di Fabrizio Cruciani ora raccolto nel suo *Contro il mal occhio*, si trova a ripercorrere quel passaggio in cui, sul crinale fra anni Sessanta e Settanta il gruppo della cosiddetta “scuola romana” giunge a confrontarsi direttamente con gli eredi delle avanguardie della scena. Il testo si conclude con un aneddoto risalente alla fine degli anni Sessanta, in cui Taviani racconta la reazione di Edward Anthony Craig – figlio di Gordon, anch'egli studioso di teatro – al *Teatro del Campidoglio* da poco pubblicato da Fabrizio Cruciani:

«[...] scrisse a Cruciani sostanziose lodi con solo un'ombra di titubanza perché – diceva – cercava nei libri anche una traccia del loro autore e non l'aveva trovata: era uno studio, per così dire, tutto oggettivo.

Leggendo quella lettera ridacchiammo soddisfatti, per noi era una critica che valeva più d'un elogio, credevamo fermamente nell'oggettività tendenzialmente impersonale della scienza storica e nulla c'avrebbe turbato di più d'una prima persona. Un buon libro scientifico doveva essere per noi verità documentaria [...]».²⁰⁵

Ma le cose, di lì a poco, sono destinate a cambiare profondamente:

«Da quel libro in poi, tutti gli interventi di Fabrizio, sia sul teatro del Novecento che su quello del Rinascimento, ebbero una forte presa di posizione personale nei confronti del teatro vivo. La *presa di posizione* è sempre qualcosa di fisico, anche per lo storico, perché implica una postura ed uno spostamento particolare da cui osservare la materia. È la scelta della postura e delle postazioni che permette di far storia e non aver solo a che fare con *materia*».²⁰⁶

Taviani interviene sul tema anche nella sua presentazione di un numero di «Quaderni di Teatro» dedicato alle *Visioni della scena*, in cui identifica almeno due prospettive storiografiche distinte nello studio delle cose teatrali, quella dello spettatore e quella dell'attore (questione che verrà trattata nel dettaglio nel prossimo capitolo); questa riflessione diventa l'occasione per ripercorrere la storia recente della teatrologia e per fare il punto sullo stato degli studi:

«La storiografia teatrale è nata come storiografia della letteratura drammatica, ma anche quando ha allargato il concetto di “teatro” agli elementi dello spettacolo e anche quando è giunta a identificare il proprio oggetto principale nei materiali scenici e non in quelli

²⁰⁵ F. Taviani, *Lo spazio del teatro e Fabrizio*, cit., p. 264.

²⁰⁶ *Ibidem*.

letterari del teatro, non si è spostata che in apparenza, perché ha cambiato radicalmente oggetto senza cambiare altrettanto radicalmente il metodo di analisi, e ha creduto di poter analizzare gli spettacoli come si analizzano opere d'arte o libri. Da ciò la sofferenza della storiografia teatrale per il carattere effimero degli spettacoli, che è, in realtà, insoddisfazione del metodo per l'oggetto a cui viene applicato».²⁰⁷

La riflessione, poi, procede criticamente rispetto ai versanti – già osservati con il supporto di Marco De Marinis – in cui il rischio dell'oggettivismo implicato in un approccio unicamente storico-filologico può andare a convertire la storiografia teatrale in una storia dei documenti, che spesso diventano, in questo contesto, l'oggetto stesso della ricerca.

È su questi frangenti che si attivano forme di inquietudine e insoddisfazione che portano la prima generazione della teatrologia italiana a metterne in discussione lo statuto epistemologico, orientandone gli interessi verso la prospettiva relazionale. Prima di procedere a individuare attraverso quali dinamiche si sostanziano e si concretizzano questo slittamento di paradigma, quali ne siano i contesti e gli esiti, è opportuno premettere che quello che si innesca a questa altezza cronologica – fra la fine degli anni Sessanta e i primi Settanta – è un movimento piuttosto lungo, che coinvolgerà la disciplina almeno fino alla sua fase post-novecentesca; e che, in particolare, si presenterà nella sua compiutezza soltanto diversi anni più tardi, almeno alla fine del decennio in questione. In questo senso, seppure la concezione del teatro nei termini più ampi di un fatto culturale e sociale sia già pienamente all'opera nei primi anni Settanta, tale impostazione andrà a maturare compiutamente il suo portato epistemologico diverso tempo dopo: in questo contesto, per il momento, la considerazione del fatto teatrale in termini relazionali si concretizza in forme di attenzione rispetto allo sguardo (esterno) del pubblico – dunque ancora in qualche modo legate alla focalizzazione del fatto spettacolare come centro dell'indagine – e, ancora una volta sul piano eminentemente tematico; mentre, vedremo poi, proprio questa linea concettuale condurrà gli studi e gli studiosi ben oltre: riversandosi anche sul piano teorico-metodologico, ad approfondire in particolare il versante produttivo e creativo (interno) dell'evento performativo. Tuttavia, è altrettanto importante stabilire come la svolta relazionale – tradizionalmente e giustamente collocata fra la fine degli anni Settanta e gli anni Ottanta – si trovi già parzialmente in opera a questa altezza cronologica, seppure limitatamente alle forme e ai modi che abbiamo individuato.

Il senso di insoddisfazione diffuso nella teatrologia dei primi anni Settanta trova tanto stimoli che soluzioni in almeno due territori intimamente legati: quello delle coeve avanguardie delle scienze umane e quello delle avanguardie del teatro, che si procederà ora ad analizzare entrambi. È importante a questo punto ricordare che è questo il momento in cui le prime leve della neonata disciplina si trasferiscono in parte presso il neonato Corso di laurea Dams dell'Università di Bologna: le pressioni extra-territoriali – e, in molti casi, non ancora accademicamente strutturate in Italia – attive in questo contesto vanno dalle nuove scienze della comunicazione (cui si può riferire l'inaugurazione della cosiddetta “avventura semiologica” della teatrologia italiana, almeno fino alla fine degli anni Settanta nelle esperienze di Franco Ruffini e Marco De Marinis), alle avanguardie delle discipline storiche; dagli apparati metodologici e strumentari offerti dal campo socio-antropologico agli stimoli di artisti e teorici della scena come Luigi Squarzina e Giuliano Scabia. Le particolari condizioni del Dams delle origini emergono da una testimonianza di Franco Ruffini, che insegna a Bologna dal 1976:

«Contemporaneamente a questo è nato il Dams, di cui Ferruccio Marotti, a lato, è stato comunque uno dei protagonisti. Grazie a lui, anch'io sono sbarcato al Bologna, dove si è potuto effettivamente trasportare all'interno del contesto universitario quello che già sentivamo, anche se diciamo oscuramente, cioè la doppia sapienza: quella dei libri – che

²⁰⁷ F. Taviani, *Presentazione*, «Quaderni di Teatro», IV, 15, 1982, cit., p. 8.

è la teatrologia esterna – e quella della scena – la teatrologia interna. Per dirla con la felice formula di Ferdinando Taviani, si è trattato di rimettere il teatro a camminare sulle sue due gambe.

Al Dams, oltre a Cruciani, Marotti o Meldolesi, c'erano Squarzina, Gozzi, Picchi ed è stato... non so come dirlo... Il Dams dei primi anni è stato qualcosa che bisogna aver vissuto per comprenderlo. A volte c'è chi lo dipinge – anche giustamente – come un cortocircuito con studenti che non si capiva cosa fossero e cosa volessero, ma in realtà, a mia conoscenza, è stato un luogo di massimo fervore culturale, soprattutto per quanto riguarda gli studi dello spettacolo».²⁰⁸

Se passano così pochi anni – tanto che, si è detto, è quasi impossibile determinare con esattezza il momento dello scarto – fra il primo e il secondo slittamento di paradigma della nuova teatrologia italiana, il contatto diretto, all'interno del Dams delle origini, tanto con alcuni artisti teatrali che con le avanguardie delle scienze umane e della comunicazione gioca un ruolo assolutamente primario.

Si può affrontare la dimensione di questo passaggio – tanto nel suo dato di rottura, che su linee di continuità – attraverso il rilevamento di un ulteriore elemento caratterizzante per la produzione scientifica della fase di rifondazione della disciplina: quello che lega le trasformazioni cui sono soggetti gli studi agli artisti della scena, un elemento che, oltre a dimostrarsi estremamente saliente per tentare di completare il profilo della teatrologia di quegli anni, vedremo sarà in grado di spostarne le prospettive verso orizzonti nuovi e diversi.

Si è visto che i primi contatti e le prime relazioni fra gli studiosi e gli artisti della neoavanguardia si cominciano grossomodo a manifestare intorno alla seconda metà degli anni Sessanta, con l'arrivo, in Italia, di esperienze cruciali della scena internazionale (dal Living Theatre in poi) e con il fermento di una ricerca teatrale locale, che si sviluppa anch'essa nel medesimo periodo. Il già citato studio di Daniele Seragnoli su questa prima stagione della nuova teatrologia italiana riserva una particolare attenzione alla dimensione dei rapporti fra gli studi e la coeva pratica scenica; seguendo il filo del ragionamento, emerge una raccomandazione che si orienta lungo la prospettiva di non tracciare dinamiche dirette di corrispondenza e influenza:

«Sarebbe sbagliato, tornando alla domanda iniziale, interpretarla col tentativo di individuare una storiografia teatrale che si lega direttamente al fare artistico: non fu questa l'esperienza di quegli intellettuali e studiosi fra anni '60 e '70. [...] l'originalità della “nuova storia” del teatro non risiede tanto in una identità storiografica che si annoda alla prassi; è forse più utile, e fecondo, guardare l'orientamento disciplinare verso i territori dell'arte, alla “parentela” con gli artisti e ai processi di costruzione nella storia e nella storiografia».²⁰⁹

Qui si intende osservare la pregnanza di tale indicazione, che si muove piuttosto verso un diffuso e generalizzato bisogno di rivedere (rifondare) le categorie, le nozioni e i concetti già dati – «l'orientamento verso una storiografia in movimento, come avanzata progressiva a un sapere non preconstituito o stagnante»²¹⁰ –, di individuare altri modi di pensare e fare teatro, anche perché rappresenta una prospettiva sostenuta da altri studiosi che si sono impegnati su campi di riflessione simili, come Mirella Schino.²¹¹

Quelle prime neoavanguardie, infatti, più che «esperienze artistiche centrali nel nostro secolo», sono (e sono percepite) come «potenti trasmutatori del senso del teatro». La prospettiva è di Ferdinando Taviani che, proseguendo il proprio ragionamento in *Uomini di scena uomini di libro*,

²⁰⁸ Da una intervista concessa all'autrice (Roma, 10 novembre 2011).

²⁰⁹ D. Seragnoli, *Elogio del disordine...*, cit., p. 364.

²¹⁰ Ivi, p. 369.

²¹¹ M. Schino, *Il crocevia...*, cit., cfr. in particolare pp. 315 ss.

traccia anche il profilo possibile del territorio in cui considerare i rapporti, a quell'altezza cronologica, fra la pratica scenica e i neonati studi teatrali:

«Questo senso mutato si manifestava concretamente nel modo di vivere il teatro da parte di gruppi che nascevano fuori le antiche mura dei teatri organizzati, obbligavano quindi gli storici attenti a riformulare le domande sul rapporto fra il teatro e la cultura, la microsocietà degli attori e la società inglobante.

Riformulate, queste domande permettevano di interrogare in maniera nuova i documenti del passato, sfuggendo ad alcuni dei preconcetti e degli anacronismi impliciti della storiografia teatrale corrente».²¹²

Dunque, alla lettura e all'analisi delle fonti originarie della storia dello spettacolo, si accompagna una serie di domande “riformulate”, che indirizzano ben presto gli studiosi – com'è evidente da questa testimonianza di Taviani – a prendere in considerazione altri aspetti del fatto teatrale, cominciando già dai primi anni Settanta a profilare una concezione più ampia e complessa dell'oggetto di studio della nuova teatrologia.

Questo per quanto riguarda le condizioni contestuali in cui si attua la svolta paradigmatica che stiamo osservando; per quanto concerne invece come quelle domande vengano “riformulate”, si passerà ora alle sue manifestazioni in campo scientifico, dove si può notare come l'attivazione della prospettiva relazionale, a questa altezza, si esprima attraverso un dato di differenza che distingue gli studi dei primi anni Settanta dalla loro fase precedente nei termini di una serie di processi di ampliamento del campo di indagine tanto in senso teorico-metodologico (anche con l'utilizzo di metodi e strumenti di provenienza extra-teatrologica) che a livello tematico (con l'inclusione di nuovi oggetti di studio), aspetti che si procederà ora ad analizzare entrambi.

Non a caso, per quanto riguarda il contesto di apertura disciplinare, su uno dei numeri dei primi anni di «Biblioteca Teatrale» si parla esplicitamente dell'«esplosione della categoria» “teatro” e del suo «aprirsi a nuovi territori», della necessità, infine, di «occuparsi di argomenti poco o nulla frequentati dalla storia del teatro». Così incomincia l'editoriale del numero 10-11 della rivista, pubblicato nel 1974:

«Il teatro, lo si ripete e lo si è ripetuto spesso, è al crocicchio fra diverse attività e differenti discipline. Mai, forse, come oggi quel crocicchio è apparso più chiaro, nelle sue direzioni divergenti. Tanto da trasformarsi in qualcosa d'altro; simile ai quattro cavalli che smembrano il condannato, straccia il significato stesso del termine “Teatro”».²¹³

E probabilmente non è nemmeno un caso se nello stesso numero, poco oltre, si trovassero – fra gli altri saggi e contributi – i report dalla fondativa esperienza dell'Odin Teatret in Puglia, a Carpignano, a firma di Taviani, Savarese, Cruciani.

Si ipotizza che i due piani dell'indagine (e di questa forma di innovazione teatrologica), quello tematico e quello teorico-metodologico, si possano riunire in unico filtro concettuale, capace di riassumere in una categoria unitaria i diversi sforzi epistemologici del lavoro storico-teatrale di quegli anni: quello dei rapporti fra il teatro e la società che lo produce e ne fruisce, prospettiva altrettanto frequentata dai gruppi della scena coeva. Non è certo questo l'unico dato di differenza a descrivere il rinnovamento del campo di studi negli anni Settanta, ma, pur essendo soltanto uno degli elementi attivi nel processo di rielaborazione del paradigma disciplinare, la sua ricorrenza e pregnanza – sia per questa fase che, poi, vedremo, per le successive – ne fanno un nodo di

²¹² F. Taviani, *Uomini di scena uomini di libro*, cit., pp. 195-196.

²¹³ La Redazione, *Editoriale*, «Biblioteca Teatrale», IV, 10-11, 1974, p. 3.

problematizzazione primario, da cui è possibile partire per scavare il frangente della trasformazione epistemologica avviata in quegli anni.

Va premesso che il tema della dimensione di relazione fra teatro e società è un argomento già in parte approcciato dagli studiosi in precedenza – basti pensare al lavoro di Taviani sulle polemiche contro i comici in epoca barocca –, ma che trova qui nuove possibilità di sviluppo e arricchimento. È questo un dato ulteriore da annotare per tentare di descrivere le pressioni e le intensità della produzione scientifica di quegli anni: il nuovo senso del teatro e il suo rapporto con la società – in termini di antagonismo rispetto alle istituzioni esistenti, di ridefinizione e rifondazione – vanno a costituire, in effetti, uno dei filtri attraverso cui vengono letti quei documenti; si vedrà nella prossima sezione, dedicata agli slittamenti del paradigma disciplinare, che conseguenze epistemologiche possa avere una prospettiva di questo tipo. Per ora, si continuerà a seguire il filo delle trasformazioni della nuova teatologia analizzandone la produzione scientifica e integrando così questi dati primari con ulteriori elementi di lettura indispensabili per tracciare i termini possibili della genealogia disciplinare, nelle sue manifestazioni in questa fase degli studi.

Un esempio della mutata condizione epistemologica si può ritrovare nuovamente in «Biblioteca Teatrale», che nel 1976 pubblica un numero monografico sullo spettacolo cinquecentesco a cura di Fabrizio Cruciani.²¹⁴

Lo studioso, nelle primissime righe della sua introduzione, torna innanzitutto sul tema dell'ampliamento del campo di indagine, collocando almeno parte del nuovo statuto epistemologico che la disciplina andava tracciando in relazione alle pressioni all'epoca in atto nei territori dell'arte scenica:

«La dimensione del teatro a noi contemporaneo, l'allargamento delle sue frontiere e la ridefinizione critica del suo territorio, che sta ancora sperimentando, ci consentono di ripensare l'invenzione del teatro nella cultura italiana del Cinquecento in tutta la sua ambiguità».²¹⁵

Sono passati all'incirca dieci anni dal progetto del Saggiatore, il gruppo di studiosi si è ricoagulato attraverso i propri trasferimenti ed è già cominciato il lungo rapporto che lo legherà ai nuovi artisti teatrali. Scorrendo alcuni dei diversi contributi riuniti nella rivista, è possibile rendere l'idea delle trasformazioni in atto all'interno degli studi: Johann Drumbl è impegnato sulla messa a punto e sulla verifica della concezione di pubblico non indifferenziato all'interno della spettacolarità medievale; Ferdinando Taviani, che si è già cimentato con questioni più ampiamente contestuali nei suoi studi precedenti, analizza diversi racconti delle *Sciomachie* allestite a Roma nel 1549, procedendo a un'analisi comparativa fra testimonianze diaristico-cronacistiche (fra cui quella di Rabelais) con il proposito di dimostrare i limiti del riconoscimento dello specifico della teatralità all'interno dell'ampia gamma delle forme spettacolari; lo studio di Fabrizio Cruciani procede sull'itinerario dell'indagine delle modalità di recupero dell'antico, collocandolo nei termini di un processo di invenzione, attraverso l'analisi delle *Bacchidi* plautine allestite da Baldassarre Peruzzi a Roma nel 1531, in un percorso di ricostruzione del fatto spettacolare che si concentra anche su questioni spaziali e scenografiche; su versanti simili si muove uno dei primi studi sulla *Calandria* urbinata di Franco Ruffini, valorizzandone – attraverso un minuzioso studio degli spazi, dei decori e delle possibilità scenografiche – il livello concettuale legato alla progettazione di una società (e di un teatro) differente.²¹⁶

Seppure si tratti, come si è già accennato, di un primissimo, non ancora compiuto del tutto, passaggio verso l'impostazione della prospettiva teatologica su versanti relazionali, è possibile

²¹⁴ «Biblioteca Teatrale», VI, 15-16, 1976 (*L'invenzione del teatro. Studi sullo spettacolo del Cinquecento*, a cura di Fabrizio Cruciani).

²¹⁵ Fabrizio Cruciani, *Presentazione*, ivi, p.3.

verificarne, attraverso questi studi, una dimensione già significativamente operativa all'epoca: per il momento, gli studiosi sono ancora focalizzati quasi esclusivamente sul versante ricettivo del fatto teatrale (la scelta dei repertori documentari e delle fonti, che privilegia spesso le testimonianze dirette degli allestimenti) e l'introduzione della novità epistemologica è attiva su un livello quasi eminentemente tematico; ma lo spostamento della loro attenzione, in questa fase, ad esaminare le coincidenze e le discrepanze fra la cultura del teatro e quella della società che lo circonda rappresenta già uno spostamento di grande rilevanza. Per farsi un'idea della spinta trasformativa e del suo portato immediato, è sufficiente prestare attenzione agli oggetti trattati e alle prospettive attraverso cui sono affrontati: nella strumentazione storica utile per studiare il teatro rinascimentale troviamo cronache e racconti di prima mano, anche in forma di testimonianza visiva, apporti socio-antropologici e semiologici, la nozione di festa, la categoria di "luogo teatrale" e l'idea di città. Tali elementi si rinvergono fondanti per lo specifico di questo ambiente di ricerca, ma non riguardano solo i lavori degli studiosi di provenienza romana: l'oggetto-festa e, più in generale, il più ampio territorio dei rituali celebrativi pubblici, assieme al concetto di città e alle indagini sul *lieu théâtral*, vanno a costituire alcune delle coordinate fondamentali in cui è possibile inscrivere l'azione di altri studiosi di quegli anni e dei successivi (fra gli altri, almeno, Ludovico Zorzi e Cesare Molinari). La dimensione delle possibili relazioni fra la definizione di tali campi di indagine e delle relative impostazioni teoriche con il contesto artistico-culturale e socio-politico coevi è un'ipotesi che si può avvicinare grazie alle riflessioni degli studiosi stessi.

Marco De Marinis, ad esempio, è tornato più volte sul problema del concetto di festa all'interno degli studi teatrali. In particolare, in alcuni contributi degli anni Settanta – poi raccolti nel contesto unitario del volume *Al limite del teatro* –, traccia territori di possibile messa in relazione o, almeno, in risonanza fra l'attenzione, la diffusione e l'utilizzo di tale nodo teorico e gli avvenimenti contestuali della scena, della cultura e della condizione socio-politica. Secondo De Marinis, nel '77, l'individuazione e la rielaborazione del concetto di festa si può leggere nel contesto di:

«[...] una nuova parola d'ordine usata polemicamente da parte di coloro che, abbandonando le vie maestre del teatro, hanno pur sempre bisogno [...] per orientarsi [...] il paesaggio accidentato del teatro fuori dal teatro».²¹⁷

Così, invece, Franco Ruffini, nella prima pubblicazione del suo studio sulla *Calandria* urbinata del 1513, sempre nel contesto del numero 15-16 di «Biblioteca Teatrale» curato da Fabrizio Cruciani:

«Allora, l'indagine sulla festa [...] è una meditazione critica, la restituzione (a noi stessi) di un progetto utopico: del teatro come progettazione di una società diversa per un teatro diverso, e quindi il ripensamento di un itinerario continuo, se pure emarginato (tre punte nell'immediato, e provocatorio, intendimento: Rousseau, Appia, l'Odin Teatret)».²¹⁸

È interessante a questo punto notare come il territorio delle relazioni fra teatro e società – con le specifiche forme tematiche e teorico-metodologiche che abbiamo passato in rassegna – venga utilizzato dai teatralisti come una sorta di antidoto al già citato problema del rischio implicito in un eccessivo sbilanciamento della disciplina su versanti puramente storico-filologici, minaccia che, evidentemente, avvertivano anch'essi profilarsi a volte all'orizzonte dei campi di indagine.

²¹⁶ Gli studi citati sono tutti raccolti nel numero 15-16 di «Biblioteca Teatrale»: J. Drumbl, *Questioni metodologiche e problematica del gruppo destinatario* (pp. 5-15); F. Taviani, *La festa recisa, o il teatro. (Le "Sciomachie" di Rabelais, e note)* (pp. 16-48); F. Cruciani, *Prospettive della scena: "Le Bacchidi" del 1531* (pp. 49-61); F. Ruffini, *Analisi contestuale della "Calandria" nella rappresentazione urbinata del 1513: I. Il luogo teatrale* (pp. 70-139).

²¹⁷ M. De Marinis, *La Società della festa. Utopia festiva e ricerca teatrale*, (1977), in Id., *Al limite del teatro*, cit., p. 69.

²¹⁸ Franco Ruffini, *Analisi contestuale della "Calandria"...*, cit., pp. 131-132.

Il pensiero di Ruffini è emblematico: proprio dalle pagine di quel numero-chiave di «Biblioteca Teatrale» e dal debutto di quel suo studio altrettanto fondante, nelle sue ultime righe esplicita con grande chiarezza la propria posizione riguardo le pratiche ricostruttive e gli approcci che vi si andavano sperimentando nella prima parte degli anni Settanta: «questa restituzione *passa per* la filologia (e in questo ambito scientifico è il rigore, la precisione puntigliosa), ma *non finisce nella filologia*».²¹⁹

Sempre per restare nei confini dell'oggetto che abbiamo voluto utilizzare come caso esemplare, Fabrizio Cruciani, nella sua presentazione, va a ragionare su un territorio molto prossimo a quello che Marco De Marinis aveva identificato nei termini di una «metafisica dell'assenza», una delle due polarità in opera assieme al «feticismo dei fatti» fra i rischi che potrebbero compromettere la validità e la pertinenza gli studi teatrali.²²⁰ Cruciani affronta la questione del carattere effimero del fenomeno teatrale, che, in passato, ha continuato a condizionare gli studi, sia sancendo il primato della prospettiva letteraria, sia andando a costituire una sorta di vicolo cieco per quegli approcci che intendevano invece focalizzarsi sul fenomeno spettacolare; in questo ultimo caso, infatti, le imprese ricostruttive di matrice storico-positivista – dal laboratorio teatrale mitteleuropeo di inizio Novecento in poi – hanno dovuto fare i conti con una sostanziale impossibilità di conquistare forme di ricostruzione oggettive e complete e il dato primario dell'assenza dell'oggetto è così andato a costituire una persistente base teorica della cornice epistemologica della disciplina:

«Il carattere effimero, che segna il fenomeno teatrale come "teatro", fu visto, nei tempi dell'erudizione prima, e poi del romanticismo e del realismo, come un limite sia per la comprensione del passato come per l'azione presente. Quello stesso carattere si mostra, oggi, come il segno di un risolversi totalmente nel *concreto*, ci obbliga ad indagini non pregiudicate del nesso teatro-società».²²¹

Il dato di differenza, nella prospettiva dei teatrologi italiani del secondo Novecento, si rinviene dunque nella considerazione di quell'assenza costitutiva dell'oggetto, non come un limite o come un problema sostanzialmente irrisolvibile della disciplina, ma come una risorsa, uno stimolo a rivedere quel centro vuoto al cuore del campo di indagine come invece un territorio di potenzialità e latenza presso cui si attivavano (e si possono in modo diverso riattivare) le dinamiche relazionali fra l'evento spettacolare e i suoi spettatori, dunque fra il pubblico e gli artisti, fra l'arte e la società; insomma, quei «frammenti» vanno considerati in relazione e, così, insieme al vuoto che li circonda, diventano «poli di un vivo campo teatrale, come i punti fra i quali si esercita la virtù dell'arte. E può tornare a esercitarsi, in concetto».²²²

La riflessione di Cruciani – assieme alla prospettiva appena citata di Ferdinando Taviani –, inoltre, ci permette ora di approfondire il discorso, andando a seguire uno dei fili teorici attivi all'interno dell'ampio panorama inquadrato dalla riflessione sui rapporti fra teatro e società: l'esito di questo tipo di indagine, infatti, rivela spesso conseguenze dal portato epistemologico se possibile ancora più pregnante.

Prendiamo dunque in considerazione il lavoro di Taviani. Impegnato in più contesti sul campo di studio della Commedia dell'Arte – con cui è entrato in contatto, è bene ricordarlo, nella cornice dell'indagine sulle polemiche contro i comici all'interno del progetto di storia teatrale documentaria per *Il Saggiatore*, dunque da un punto di accesso “in negativo”, nel senso di una prospettiva inversa a quella tradizionale –, si trova ad affrontare ben presto il problema della non corrispondenza fra la cultura del teatro e quella della società, inquadrando i termini di una teatralità imposta (perché definita) da altri e, dunque, di un'estraneità di fondo fra il contesto socio-culturale dei comici e

²¹⁹ Ivi, p. 132.

²²⁰ M. De Marinis, *Capire il teatro. Lineamenti...*, cit., p. 76.

²²¹ F. Cruciani, *Presentazione*, «Biblioteca Teatrale», VI, 15-16, 1976, cit., p.3.

²²² F. Taviani, *Un vivo contrasto...*, cit., p. 26.

quello che li circonda. La perimetrazione di un campo di indagine simile comporta quasi immediatamente l'interrogazione su cosa si possa o meno considerare teatro, su quali siano i criteri che, di volta in volta, ne vanno a stabilire i limiti e i modi – terreno di riflessione teorica su cui, per altri versi, si trova negli stessi anni anche Fabrizio Cruciani, impegnato a studiare la progressiva specificazione e distinzione del fatto teatrale dal vario panorama delle forme spettacolari rinascimentali. Da quello scavo “del nesso teatro-società”, i teatrologi si trovano dunque, nei primi anni Settanta, a discutere la categoria stessa del “teatrale”.

Così Taviani nella sostanziosa introduzione storico-critica all'edizione della *Supplica* di Nicolò Barbieri per Il Polifilo:

«[...] studiare la storia del teatro non può significare solamente lo studio di quelle forme artistiche, ludiche o celebrative che noi oggi possiamo far rientrare nella categoria “teatro”, ma significa anche ricercare i tempi e i modi della nascita di una tale categoria [...]».²²³

La prospettiva di indagine si precisa ancora di più nel già citato studio pubblicato sul numero monografico di «Biblioteca Teatrale» dedicato al Cinquecento: non si tratta tanto di studiare la storia del teatro, ma, piuttosto, di una «ricerca del “Teatro” nella storia».²²⁴ Per capirlo a pieno – lo vedremo a breve –, l'itinerario di indagine di questi studiosi si sposterà progressivamente verso un sapere più interno della loro materia, vale a dire verso l'esplorazione dei territori della creazione e dell'arte teatrale.

Quali siano le ragioni – i rapporti fra studi e pratica teatrale, la prossimità con le nuove scienze umane e storiche – che hanno condotto i primi teatrologi ad allargare il proprio campo di indagine fino ad includervi eventi performativi e spettacolari non strettamente o esplicitamente incardinati nei tradizionali domini che si attribuiscono al teatro e dunque ad introdurre nel campo di indagine strumenti e metodi appartenenti ad altri contesti di ricerca, il profilo della teatrologia italiana, negli anni Settanta appare completamente mutato rispetto alle condizioni che, soltanto qualche anno prima, avevano decretato l'avvio del processo di rifondazione e ridefinizione. Tali territori di apertura non sono destinati a consolidarsi così come sono negli anni successivi: la loro carica innovativa, come si osserverà a breve, andrà a produrre ulteriori momenti di discussione e ridefinizione del paradigma della nuova teatrologia italiana, in un processo di progressiva “rottura dell'unità del teatro” – vedremo anche, nelle prossime pagine, la riflessione teorica intorno a questa ipotesi, formulata da Taviani e da Claudio Meldolesi negli anni immediatamente successivi – che, almeno in un primo momento, a partire da questa esperienza di “divaricazione”, abbandona temporaneamente e parzialmente il versante della fruizione e dello spettatore (fino a quel momento, si è visto, centrale e fondante per gli studi), per privilegiare un approfondimento di quella che è stata a più riprese definita la “sapienza interna” del teatro, vale a dire la dimensione legata ai processi creativi e produttivi del fatto teatrale.

²²³ F. Taviani – N. Barbieri, *La Supplica...*, cit., p. XVI

²²⁴ F. Taviani, *La festa recisa...*, cit., p. 39.

1.4 DINAMICHE DEL PARADIGMA DISCIPLINARE.

TRATTI DEL PROCESSO DI RIFONDAZIONE NEL LORO FARSÌ TRADIZIONE

1.4.0 LA STORIA DELLA DISCIPLINA VISTA DAI TEATROLOGI. IL NUOVO PARADIGMA E LE SUE SUCCESSIVE APERTURE

Il movimento che ha cadenzato le trasformazioni del paradigma disciplinare della nuova teatrologia italiana all'epoca della sua rifondazione fra anni Sessanta e Settanta si esprime bene attraverso l'osservazione dei mutamenti occorsi al livello del suo oggetto di studio, ma, naturalmente, non è interamente riassumibile e descrivibile attraverso questo filtro storiografico. La questione si complica tanto sui territori contestuali – siano essi afferenti alle evoluzioni istituzionali o alle relazioni con gli ambienti coevi della scena, del sapere e della cultura – che per quanto riguarda il piano dei rapporti di tali condizioni con il contesto più propriamente teorico-metodologico della disciplina; e, di più, va osservata naturalmente in connessione ai suoi precedenti storici – di cui abbiamo accennato – e al suo assorbimento presso le successive generazioni degli studi.

Per riprendere il discorso e reintrodurre la complessità, lasciamo la parola ancora una volta ai teatrologi stessi:

«Se si tracciasse una breve storia della storiografia teatrale apparirebbero, innanzitutto, gli oggetti diversi che, sotto l'identico nome di teatro, gli studi hanno di volta in volta assunto. Si troverebbe, come è noto, prima di tutto la letteratura drammatica, di cui il teatro è stato ritenuto, se non sinonimo, almeno equivalente. Poi si troverebbe l'eterogeneo materiale delle *moeurs*, assunto puntigliosamente nella sua varietà, ma anche nella sua sostanziale irriducibilità ad altro se non al suo costitutivo disordine. Poi si troverebbero gli statuti del teatro come istituzione, e quindi l'attore, la scena, il pubblico, pervenuti alla riflessione critica come dati metastorici e immutabili, dei quali rintracciare la presenza nella storia».²²⁵

La genealogia disciplina descritta nell'editoriale (non firmato) del primo numero di «Teatro e Storia» è, ancora una volta, una storia per oggetti, una descrizione delle trasformazioni della nuova teatrologia italiana attraverso le mutazioni occorse al suo campo di studio. Ma, poco dopo, il discorso va oltre, andando a passare in rassegna le premesse, gli effetti e i limiti dei tre momenti individuati – la soluzione teorica dello strutturalismo per il discorso del testuale, la prospettiva contestuale per lo statuto socio-antropologico del fatto teatrale, la valorizzazione dell'autonomia e dell'interdipendenza dei singoli aspetti della teatralità –, nel contesto di un generale processo di rinnovamento degli studi che assume le forme di una «demolizione di alcuni preconcetti metodologici», che rischiano tuttavia di riproporsi «proprio nel rovesciamento di quei preconcetti in posizioni opposte, che mostrano tutti i requisiti per trasformarsi, a loro volta, in preconcetti».²²⁶

Da questa prospettiva si possono rilevare i tratti caratterizzanti del paradigma disciplinare della nuova teatrologia italiana, che si sono anche ovviamente osservati come ricorrenti all'interno della fase di rifondazione degli studi e, di più, permangono come elementi strutturali (e strutturanti) di riferimento – seppure manifestandosi secondo declinazioni differenti – lungo tutta la storia della disciplina:

²²⁵ Editoriale, «Teatro e Storia», I, 1, cit., p. 155.

²²⁶ Ibidem.

- 1) nel testo è chiaramente individuabile il riferimento alle particolari condizioni di apertura geneticamente fondanti il quadro epistemologico della disciplina: le dinamiche di progressivo ampliamento del campo di studio – assieme alla situazione di diffusa extra-teatralità iniziale – si pongono sia come punto di partenza che come punto di arrivo, tanto sul piano tematico (verso una concezione sempre più ampia e complessa del fatto teatrale) che su quello teorico-metodologico (la frequentazione di altri saperi e sistemi di conoscenza). Osservando l'intera storia della teatrologia italiana nel secondo Novecento, infatti, è singolare notare come gli elementi della costitutiva apertura del campo disciplinare (1.4.1 *L'ampio spettro della teatrologia delle origini*) e la percezione di “estraneità” che lo pervade (1.4.2 *Il “non ancora teatro”, un “altro teatro”*) non rappresentino solo le condizioni originarie della nuova disciplina, così come si manifesta negli anni Sessanta e Settanta, ma permangano come dati epistemologicamente fondanti anche in seguito. La particolarità di questo fenomeno, vedremo, si accompagna anche a un altro fatto altrettanto singolare: sembra infatti che le pressioni esercitate da queste condizioni originarie si esprimano innanzitutto a livello tematico e – come se il campo di indagine andasse a esercitare una qualche forma di influenza oltre i confini dei propri oggetti –, pare che poi si riversino anche sul piano teorico-metodologico, contribuendo a riscrivere i termini del paradigma stesso del campo di studio di cui sono oggetto;
- 2) per esplorare questo fenomeno, si farà infine riferimento (1.4.3 *La nuova teatrologia e la “tradition de la naissance”*) a un altro dato ricorrente nella storia della teatrologia qui descritta, che ha a che fare con il gesto teorico originario che sancisce lo svincolamento degli studi teatrali dalle loro precedenti pertinenze letterarie. Seguendo la genealogia disegnata da «Teatro e Storia» sembra che all'interno della disciplina si osservi una sorta di ripetersi di quel gesto che, in tutta la sua dirompenza, va a liberare l'oggetto di studio dalle limitazioni imposte dalle convenzioni disciplinari vigenti. Nel corso dell'indagine, affronteremo la questione fin dalle sue origini in campo letterario, analizzandone, da un lato, le premesse – notando come non si tratti a tutti gli effetti di un processo di separazione –, e, dall'altro, gli esiti, con conseguenze ben ulteriori rispetto a quelle comunemente note, che si ascrivono quasi esclusivamente all'individuazione dello specifico disciplinare nel campo del fatto spettacolare: oltre l'individuazione di caratteri comunemente in ombra della scissione originaria fra testo e spettacolo (come, ad esempio, il piano della rimozione della dimensione estetica), l'attenzione si concentrerà sulla pregnanza del processo stesso di perimetrazione del campo di studio – anche al di là della sua declinazione spettacolare –, dove si noterà la ricorrenza di una condizione che non è eccessivo definire sovversivo-eversiva tanto sul piano tematico che su quello teorico-metodologico e che, anche in questo caso, va a porsi come determinante sia per quanto riguarda strettamente i dati specifici del processo di rifondazione, sia – ovviamente rielaborati – per le generazioni successive degli studi.

Questi due aspetti vanno a rappresentare, a questa altezza cronologica, il punto di inizio di due differenti strade – ovviamente strettamente legate fra loro – che si intende cominciare a imboccare per osservare i mutamenti di paradigma della teatrologia italiana nel secondo Novecento. Senza dimenticare – prima di procedere ad analizzarli nel dettaglio – sia che i loro inneschi si inseriscono in un contesto socio-culturale di grande fermento e irrequietudine, che conduce dalla vivacità delle spinte della ricostruzione, nel secondo dopoguerra, a quelle, altrettanto intense, della contestazione;

sia che i loro esiti non si possono considerare esclusivamente un punto d'arrivo, ma, contemporaneamente, vanno a rappresentare la base epistemologica per le successive trasformazioni della disciplina (della cultura e della società). Lo scopo della presente sezione è quello di comprendere come alcuni dati naturalmente presenti alle origini della disciplina, caratterizzanti il processo di rifondazione, permangano anche nelle sue stagioni successive: se è semplice inquadrarne l'operatività nel contesto dello sforzo di definizione di un nuovo ambiente, e la loro presenza li è coerente, connaturata all'impresa di perimetrazione del campo di indagine, non è altrettanto facile capire le ragioni per cui condizioni come l'apertura del campo di studio e l'extra-territorialità siano elementi che vanno a circoscrivere la cornice epistemologica della nuova teatrologia italiana anche dopo la sua fondazione, quando la disciplina si consolida tanto a livello accademico che scientifico. Per tentare di spiegare il problema e di proporre qualche risposta possibile, si procederà ad analizzare questi tratti caratteristici del processo di rifondazione, per proiettarli, dopo averli inquadrati nella loro dimensione operativa, sulle stagioni successive della storia disciplinare.

1.4.1 L'AMPIO SPETTRO DELLA TEATROLOGIA DELLE ORIGINI. UNA PROSPETTIVA DIALETTICA

Si è visto, sia in questa breve premessa che nelle parti precedenti dell'indagine, come un tratto fondante per la teatrologia delle origini sia la cruciale apertura del campo di studio: dovendo perimetrare un nuovo specifico disciplinare, i primi studiosi si trovano a decidere cosa includere e cosa escludere dai propri orizzonti di studio, a stabilire i criteri di scelta, a sperimentare metodologie adeguate. Queste pratiche di interrogazione e messa in discussione del proprio oggetto sono già attive nella primissima fase che abbiamo inquadrato, a individuare nel fatto spettacolare il discrimine dello specifico disciplinare; ma esse procedono anche in seguito, nel momento in cui sia sul piano interno – attraverso lo studio di oggetti come la teatralità rinascimentale o barocca – che su quello esterno – nelle relazioni con le avanguardie della pratica scenica coeva – sembra profilarsi tutta un'altra idea di teatro che, ben oltre i limiti dell'oggetto-spettacolo, si propone più che altro nei termini di un fenomeno di ampia afferenza socio-culturale, che richiede dunque di essere diversamente inquadrato (abbiamo visto la messa a punto di nozioni e concetti come quello di festa, luogo, città) e studiato (con il ricorso a discipline di matrice socio-antropologica). La grande apertura della nuova teatrologia, fra anni Sessanta e Settanta, conduce gli studiosi ad accogliere nei propri orizzonti oggetti nuovi, anche non strettamente considerati teatrali (almeno rispetto alle convenzioni storiografiche vigenti), e metodi inediti, che si ricombinano insieme all'interno della pratica storiografica.

Sarà opportuno procedere subito a sgombrare il campo da un eventuale equivoco: introducendo in questi termini le condizioni l'elemento dell'apertura costitutiva della teatrologia italiana, verrebbe di pensare a quella, per certi versi simile, dei performance studies statunitensi, che ne hanno fatto addirittura un tratto fondante del proprio paradigma, con la definizione del “broad spectrum

approach” (“approccio ad ampio spettro”).²²⁷ In apparenza può sembrare che uno dei tratti distintivi – forse il maggiore – fra le teatrologie continentali (inclusi gli anglosassoni theatre studies) e lo slittamento di paradigma concretizzato dai performance studies si possa rinvenire nell’“ampio spettro” della performance istituito da questi ultimi a fondamento della propria (anti-)cornice epistemologica. Per non cadere nella tentazione di prospettive troppo omologanti e per non rischiare allo stesso tempo isolamenti indebiti, sarà opportuno a questo punto richiamare la misura dell’ottica comparativa e così allargare temporaneamente il campo, tornando ancora una volta ad osservare il caso italiano nella sua collocazione sugli scenari internazionali.

La prossimità, va detto subito, esiste: sia per ragioni teoriche che storiografiche, la dimensione di apertura, così come l’hanno immaginata e sperimentata le diverse teatrologie nazionali fra anni Sessanta e Settanta (e per come l’hanno rielaborata in seguito) va a inserirsi a pieno titolo in quel piano di concordanze e ricorrenze che disegnano il profilo unitario della disciplina nella sua dimensione transnazionale. Ma le cose non funzionano allo stesso modo nelle diverse geografie teatrologiche della rifondazione: tenendo ben saldo l’orizzonte epistemologico condiviso cui si è fatto cenno, procederemo ora a tentare di individuare le motivazioni specifiche e dunque i differenti esiti di quell’originario dato di apertura così come si manifestano nel caso della nuova teatrologia italiana.

È interessante, su questo fronte, seguire il ragionamento di Erika Fischer-Lichte, che ha dedicato ai rapporti fra teatro e realtà un intero volume dal titolo *The show and the gaze of theatre*.²²⁸ La studiosa tedesca intitola emblematicamente la propria introduzione *Theatre Studies from an European Perspective*, come a segnalare la sostanziale differenza che segna gli sviluppi delle teatrologie continentali: la tesi – le cui prove a sostegno sono disseminate lungo tutto il volume in una panoramica che attraversa diverse epoche – è che la storia teatrale europea sia costellata di episodi di incontro, quando non addirittura di reciproco scambio fra la scena e la vita, fra il mondo del teatro e quello esterno. La prospettiva di Fischer-Lichte è qui utile a lasciar emergere l’ipotesi che la teatralità (e la teatrologia) europea si ponga, fin dalle origini, nei termini di un “ampio spettro” che mette in giustapposizione i fatti spettacolari a eventi di altra natura – siano essi di carattere religioso, socio-politico, culturale o di intrattenimento.

Si può chiamare a caso esemplare, qui, quello della nascita e dello sviluppo dei performance studies americani: spesso considerati un caso (e una storia) a parte, condividono con le altre teatrologie nazionali consistenti punti di contatto, soprattutto per quanto riguarda i tratti della loro fondazione –

²²⁷ Il processo di ampliamento del campo di quelli che diventeranno poi i performance studies fino alla strutturazione della nozione di “broad spectrum” si svolge lungo tutta la seconda metà del Novecento. Richard Schechner, nella seconda parte degli anni Sessanta lavora su tale linea di dilatazione, introducendo ad esempio la dimensione inclusiva della categoria della performance in un suo testo pubblicato su «Tulane Drama Review» nel 1965, in un’idea che comprende l’insieme dei comportamenti performativi umani, come il gioco, lo sport, ecc. (Cfr. R. Schechner, *Approaches to Theory/Criticism*, «The Tulane Drama Review», 10.4, summer 1966, pp. 20-53; ora in Id., *Performance Theory*, Routledge, London-New York 2003² (1988), pp. 1-25; trad. it. *Approcci*, in Id., *Magnitudini della performance* (a cura di Fabrizio Deriu), Bulzoni, Roma 1999, pp. 53-94). In particolare, il concetto di “broad spectrum approach” viene sviluppato in un testo successivo che gli studiosi di performance (incluso lo stesso Schechner) considerano fondativo: pubblicato su «TDR» alla fine degli anni Ottanta, rende anche conto della contestuale situazione epistemologica e accademica, sancisce la necessità di «treating the performative behavior, not just the performing arts, as a subject» («trattare il comportamento performativo, non solo le arti performative, come una materia», p. 4) e di espandere dunque la prospettiva – teoricamente e accademicamente – ad altre aree di studio, come la politica, la religione, la medicina, ecc. (R. Schechner, *Performance Studies: The Broad Spectrum Approach*, «TDR», 32.3, fall 1988, pp. 4-6).

Per approfondire l’origine del concetto, i suoi sviluppi e il suo utilizzo all’interno del campo di studi, si rimanda inoltre al manuale metodologico di R. Schechner, *Performance Studies: An Introduction*, Routledge, London-New York 2002; e al successivo volume antologico curato da Henry Bial esplicitamente ricalandone la struttura: H. Bial (ed.), *The Performance Studies Reader*, Routledge, London-New York 2004.

²²⁸ Erika Fischer-Lichte, *The show and the gaze of theatre: an European perspective*, Iowa University Press, Iowa City 1997.

la definizione di un nuovo campo di studi in termini di sovversione (dunque di negazione o opposizione) rispetto alla tradizione esistente, anche in relazione alla pratica artistica e alle avanguardie delle scienze umane e sociali coeve –, che dei successivi riasseti di paradigma (ad esempio, con un ammorbidimento degli estremismi teorici e l'istituzione di territori di dialogo con altre correnti di studio). Le diverse teatrologie nazionali – performance studies inclusi – condividono, ancora più nello specifico, le modalità con cui viene messo in crisi e riassetato il paradigma: abbiamo visto come il dibattito si inauguri con l'inclusione di oggetti prima esclusi dai territori di indagine, il che invoca l'introduzione di nuovi apparati teorico-metodologici; in seguito, queste spinte vengono riassorbite e si indeboliscono, fino a diventare parte del repertorio di materiali e strumenti che compone il canone disciplinare. È uno schema che ricorre dall'uno all'altro capo della teatrologia del Novecento, dall'avventura semiologica a quella antropologica, dalla storia dell'attore a quella delle donne, fino alle più recenti sperimentazioni psicologiche e neuroscientifiche, all'espansione del campo iconografico o interculturale.

Ma se la vocazione inclusiva è un tratto comune delle diverse teatrologie occidentali, cosa determina, allora, la percezione di differenza che accompagna – o, almeno, ha accompagnato fino alla fine del Novecento – le vicende dei performance studies? Una indicazione – su cui sarà opportuno soffermarsi a più riprese in seguito – viene da Marvin Carlson, studioso statunitense che ha voluto tornare più volte a riflettere sullo stato dell'arte e sulle linee di sviluppo della propria tradizione teatrologica e di quelle internazionali. Introducendo un altro volume di Erika Fischer-Lichte, lo studioso prova a individuare le specificità e le condivisioni fra teatrologia continentale e statunitense:

«The field of *Theaterwissenschaft* (the study of the theatre), established in early 1920s by Max Herrmann, defined itself, like the parallel early theatre programs in the United States, in opposition to traditional study of literary text (*Literaturwissenschaft*), but since Herrmann based this opposition on the study of theatre as a social event and a process of embodied action rather than the communication of a literary text, his version of theatre studies was far more compatible with the concerns later developed by modern performance studies. Thus German programs in *Theaterwissenschaft*, like that headed by Fischer-Lichte, never suffered from the tensions and divisions between theatre and performance that are frequently felt in the United States».²²⁹

È così che in Germania – ma, si potrebbe aggiungere, in buona parte delle teatrologie continentali – l'approccio dei performance studies viene introdotto come «a natural extension of an already well established field» e non nei termini dell'istituzione di un nuovo paradigma disciplinare, come invece è stato considerato nel contesto di studi statunitense. Lì, continua Carlson, non solo ci si trova a fronteggiare un canone teatrologico ben diverso, seppure di simile impostazione – la theaterwissenschaft che l'austriaco Alois Nagler ha importato a Yale conserva soprattutto, della matrice originaria, la vocazione ricostruttiva di carattere storico-filologico –, ma anche a rapportarsi a una cultura teatrale profondamente differente, in cui lo scarto fra vecchio e nuovo teatro, scena commerciale e di ricerca, mainstream e arte non è così fondante e fondativo.²³⁰

²²⁹ «Il campo della *Theaterwissenschaft* (lo studio del teatro), fondato nei primi anni Venti da Max Herrmann, si è auto-definito, come i contemporanei primi insegnamenti negli Stati Uniti, in opposizione allo studio tradizionale del testo letterario (*Literaturwissenschaft*). Da quando Herrmann ha fondato tale opposizione sul teatro come evento sociale e processo di incarnazione dell'azione, piuttosto che di comunicazione di un testo letterario, la sua versione degli studi teatrali divenne compatibile con gli elementi sviluppati in seguito dai moderni performance studies. Così, i corsi tedeschi di *Theaterwissenschaft*, come quello diretto da Fischer-Lichte, non hanno mai sofferto delle tensioni e divisioni fra teatro e performance che invece sono state spesso percepite negli Stati Uniti». Marvin Carlson, *Introduction. Perspectives on Performance: Germany and America*, in E. Fischer-Lichte, *The Transformative Power...*, cit., p. 4.

²³⁰ «[...] una naturale estensione di un campo di studio esistente». Ibidem.

Un'indicazione altrettanto illuminante si trova in un lavoro comparativo prodotto da Willmar Sauter con il proposito di raccontare la situazione degli studi teatrologici scandinavi: nel ricostruire le vicende e le tendenze che hanno trasformato la disciplina negli ultimi anni, lo studioso rileva molti tratti che egli stesso giudica concordanti rispetto alla sfera d'attenzione dei performance studies americani; tuttavia, riflette lo studioso, nella cultura teatrologica nordica non si potranno mai le basi per una conversione del consolidato campo storico-teatrale in una sua più ampia versione performativa: «the European tradition has always included a broad range of performative activities under the label of “theatre”». ²³¹ Per Sauter, il campo di studio delle teatrologie continentali, dunque, è già geneticamente aperto, teoricamente inclusivo per tradizione. Di più, questo “ampio spettro” tutto europeo, si è visto come in Italia si proponga nel contesto di una solida impostazione critico-filologica, cui tutti gli studiosi rimandano, nelle loro testimonianze, quando si trovano a descrivere le ragioni e le modalità di tali aperture teoriche e tematiche.

Ciò non significa, naturalmente, la possibilità di appiattare le profonde differenze culturali che distinguono i singoli saperi teatrologici nazionali in un unicum di più facile gestibilità, quanto piuttosto agisce nell'ottica di restituire agli scenari teatrologici i loro possibili piani di concordanza, per poi andare a scavare, con maggiore precisione, la specificità del nostro oggetto di studio: sullo sfondo di una generale e generica “apertura” dello spettro della teatrologia occidentale del secondo Novecento, che va a proporre in diversi modi e a diverse altezze una concezione più ampia e complessa del fatto teatrale e, dunque, la considerazione di un sempre più esteso continuum performativo che include oggetti inediti – l'esempio del caso americano si fa eclatante nel caso dello sport e del comportamento animale, in quelli continentali ad esempio con le pratiche celebrative –, si staglia la possibile specificità operativa di quella italiana. Proveremo ora a capire come, anche perché lo scopo, qui, non è quello di tracciare concordanze e differenze fra le diverse tradizioni di studio; le osservazioni tratte da questo piano di ricerca sono utili al nostro scopo, in quanto contribuiscono ad arricchire – quando non addirittura a illuminare diversamente – l'indagine entro i confini stabiliti dai propositi di questa ricerca e, infatti, verranno utilizzate per comprendere il funzionamento del paradigma disciplinare negli sviluppi che ha manifestato nello specifico della nuova teatrologia italiana.

Per uscire dal campo della comparativistica, vediamo come affronta la questione dell'apertura dell'oggetto della teatrologia Fabrizio Cruciani, che in un suo testo della fine degli anni Ottanta scrive:

«Nella storiografia il teatro mi sembra sempre attuarsi 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 teatrali». ²³²

Dunque, la straordinaria ampiezza del campo di studio, qui, non viene percepita soltanto in se stessa, come una condizione o, anzi, un territorio, all'interno di cui poter muovere lo sguardo e spostare la prospettiva, di volta in volta, su oggetti nuovi; l'elemento si fa anche dichiaratamente teorico-metodologico, in quanto fondante la ricchezza stessa della disciplina. Di più – e qui, forse, si può cominciare a inquadrare una specificità teatrologica tutta italiana, almeno continentale –, la questione non è considerata soltanto nei termini della possibilità di aprire il teatrale ad altre sue dimensioni (il teatro è qualcos'altro), ma su un piano dialettico – dunque già relazionale – che lega lo specifico della teatralità a quelle sue diverse dimensioni (il teatro e qualcos'altro). Lo scarto è

²³¹ «La tradizione europea ha incluso da sempre un'ampia gamma di attività performative nella categoria di “teatro”». Willmar Sauter, *Theatre Research in the Nordic Countries (2000-2008)*, «Theatre Research International», 34.1, March 2009, p. 80.

²³² Fabrizio Cruciani, *Comparazioni: la “tradition de la naissance”*, «Teatro e Storia», IV, 6, aprile 1989, p. 5.

forse minimo, ma epistemologicamente fondante. Anche Cruciani si esprime esplicitamente su questi versanti, appena prima del passo citato:

«Se il teatro è sostanzialmente un insieme di relazioni, lo è anche il pensiero, la riflessione, gli studi sul teatro: la storiografia teatrale è, nel suo essere indagine storica, fondamentalmente pensiero dialettico. Nella storiografia il teatro non sembra mai essere conosciuto in sé e per sé: “che cosa è il teatro?” non è né la domanda né la risposta degli studi teatrali, né è se mai – più o meno consapevolmente – un a priori, tecnicamente un pregiudizio operativo».²³³

La concentrazione sulla dimensione relazionale che si sviluppa intorno all'oggetto di studio, il porsi di una prospettiva dialettica, implica innanzitutto un mantenere saldo, nel ragionamento, il centro della teatralità stessa. Tale opzione – strettamente osservata nelle teatrologie continentali in generale e in quella italiana in particolare – potrà sembrare collaterale, ma la sua ricaduta epistemologica è sostanziale, perché, come sottolinea anche Fabrizio Cruciani, l'attenzione degli studiosi, in questo contesto non è (solo) sul *cosa* del teatro, dunque sulla definizione e ridefinizione del proprio oggetto, ma si sposta sul suo *come*. Lo spunto che nasce su questi fronti contribuisce non poco a delineare i tratti del paradigma della nuova teatrologia così come vengono disegnati alle sue origini, fondando un piano di corrispondenza originale fra il versante tematico (quello dell'oggetto di studio, del campo di indagine) e il versante teorico-metodologico (quello che costruisce la cornice epistemologica della disciplina). Lungo tutta questa parte, non solo andremo a verificare l'esistenza di questa possibilità, ma ne esamineremo anche le ricadute e le conseguenze, in quanto, qualora si dimostrasse un'ipotesi valida, potrebbe andare a fornire una base da cui partire per spiegare come sia possibile che alcuni dei caratteri specifici dello scarto della rifondazione – la spinta eversiva, la percezione di estraneità, lo stato di invenzione – non vadano poi a riassorbirsi durante il processo di consolidamento della disciplina, ma anzi ne vadano a determinare gli sviluppi, ponendosi sorprendentemente come elementi sempre fondanti (e rifondanti) il paradigma disciplinare.

1.4.2 IL “NON ANCORA TEATRO”: UN “ALTRO TEATRO”. EXTRA-TERRITORIALITÀ A PIÙ DIMENSIONI

Altro dato determinante per il processo di rifondazione degli studi teatrali e per la nascita della nuova teatrologia si rinviene, come si è accennato in apertura, nelle particolari condizioni di extra-territorialità che segnano, anche in questo caso, tanto le origini che le fasi successive della disciplina. Si usa qui la categoria così come l'ha concettualizzata Ferdinando Taviani, vale a dire nei termini del rapporto fra la condizione extra-territoriale e le pratiche di territorializzazione: lo statuto non ancora organizzato, gerarchizzato, strutturato di un oggetto (il sapere teatrale) limitato o emarginato o addirittura escluso dall'orizzonte teorico vigente e le azioni che si intraprendono per inquadralo (la fondazione della teatrologia). Taviani formula questo doppio concetto per spiegare le condizioni della nascita e dello sviluppo del fenomeno del teatro di gruppo; abbiamo già frequentemente dimostrato come idee nate per analizzare la pratica scenica di quegli anni possano in qualche modo – specificamente declinate – aderire anche alle vicende e alle situazioni degli studi:

«Territorializzazione ed extraterritorialità nel caso del teatro, sono stati storicamente concetti interdipendenti. O addirittura le due facce d'uno stesso processo. Il termine “territorializzazione” viene usato dai geografi per indicare quell'insieme di operazioni che organizzano, a diversi livelli, fisico e mentale, lo spazio in cui si è inglobati. Parlano

²³³ Ibidem.

dunque dei modi in cui l'uomo trasforma lo spazio in territorio modificandolo materialmente (edifici, strade, dighe, canali, scavi, ecc.); pensandolo in maniera gerarchizzata e distinta secondo i contorni delle frontiere, delle amministrazioni e dei valori ("noi" e "loro", *fanum* e *profanum*, ecc.); intessendovi reti di relazioni che uniscono zone spazialmente non contigue (le diverse proprietà di uno stesso ente, il coordinamento degli spazi con funzioni simili, i legami simbolici che avvicinano porzioni di territorio materialmente lontane, ecc.). L'insieme di queste operazioni di territorializzazione dà luogo – dicono – alla "geografia complessa". Risulta utile per pensare le complessità teatrali.

[...] I teatri che non possono adattarsi completamente a ciò che il sistema indica e permette loro, sono costretti a cambiare l'assetto del proprio territorio d'appartenenza, cioè non solo a cambiare la struttura del "luogo teatrale", ma anche a modificare la rete delle affinità ed il modo in cui pensare i confini del mondo teatrale. Debbono, cioè, rielaborare per il proprio uso i criteri della territorializzazione e quindi – rispetto alla previa organizzazione – farsi extraterritoriali». ²³⁴

Si è già detto della provenienza altrà dei primi studiosi di teatro, negli anni Sessanta: è un'alterità che si sostanzia rispetto al teatrale – si erano formati infatti soprattutto nei campi di studio storico-critico-letterari –, ma anche che si articola al proprio interno, ponendo in dialogo prospettive altamente differenziate. Di più, nell'intento di costituire le basi teorico-metodologiche della nuova disciplina, i primi teatrologi vanno ad attingere a bacini di sapere estremamente diversi fra loro, accomunati dal non essere istituzionalizzati da alcuna sistematizzazione ufficiale: dalla lunga storia degli studi teatrali alle pressioni, più vicine, delle avanguardie della scena del primo e secondo Novecento, fino a poi incontrare quelle del sapere umanistico in uno dei suoi più effervescenti momenti di rinnovamento. A questo vanno aggiunte le già viste pratiche e sperimentazioni alla ricerca dello specifico disciplinare, un oggetto che – anche questo si è osservato – sembra spingere sempre altrove le interrogazioni dei propri studiosi. Il grado di apertura, in questa primissima fase di inquadramento del campo disciplinare, è grande; ma altrettanto ampia si mantiene, potenzialmente, nelle stagioni successive degli studi. La condizione di extra-territorialità, cioè, non è solo un punto di partenza – un dato contingente, una condizione materiale – per la nuova teatrologia italiana, ma va a costituirne parte della cornice epistemologica. Gli studi teatrali, nel secondo Novecento, continuano a sperimentare approcci metodologici altri, a frequentare le diverse pressioni che vengono dalla scena, a rinquadrare il proprio oggetto – e a trarre, da tutta questa esperienza sperimentale, conseguenze epistemologiche che modificano il profilo stesso della disciplina. Seguendo il ragionamento di Taviani, il persistere di un certo grado della condizione di extra-territorialità negli studi – in particolare la loro inadattabilità –, implica la continua attivazione di imprese di riterritorializzazione.

Qui si può comprendere come, per quanto riguarda le discipline teatrologiche, non si possa parlare omogeneamente di vocazione inter- o multi-disciplinare. La frequentazione di campi di studio altri, assieme alla ricombinazione unitaria dei loro stimoli e strumenti, per quanto riguarda le origini della disciplina, non sembra appartenere soltanto a un più diffuso *zeitgeist* di stampo collaborativo in opera a quest'altezza cronologica e anche presso altre aree; in contesto teatrologico, la questione si dà più che altro come una condizione di partenza, un a priori ineludibile e proprio per questo fondante. Ecco come descrive, ad esempio, la situazione Ferruccio Marotti:

«Una bibliografia sistematica sui trattati di spettacolo nel Rinascimento non può in realtà esistere: ci si trova infatti di fronte a un tipico argomento di frontiera in cui la

²³⁴ F. Taviani, *Il volo dello sciancato...*, cit., pp. 124-125.

bibliografia specifica è scarsa mentre numerosi e importanti sono i rimandi e le notazioni in testi appartenenti a varie e diverse discipline».²³⁵

L'occasione è quella della sua pubblicazione dei trattati di scenografia, scenotecnica e spettacolo umanistici, rinascimentali e manieristici, a tutti gli effetti un lavoro – seppure edito nel 1974 – che appartiene a quella prima stagione di rielaborazione epistemologica che segna l'innesco del processo di rifondazione della teatrologia italiana fra anni Sessanta e Settanta (in particolare, il tema è quello di cui Marotti si occupava anche nel progetto di storia documentaria del Saggiatore). L'extra-territorialità della prima teatrologia, dunque, non è solo legata alle condizioni particolari di non strutturazione della disciplina, che si fonda sulla reinvenzione e ricombinazione di basi epistemologiche altre, ma è un dato che appartiene anche agli oggetti che si trova ad affrontare nei suoi primi anni, spesso – è il caso anche di altri campi di studio che abbiamo affrontato – “argomenti di frontiera” la cui genealogia va arricchita necessariamente di apporti storiografici di diversa provenienza. In questo senso, fra l'altro, l'apprendistato della nuova teatrologia si sottrae alle tentazioni specialistiche, svolgendosi per forza di cose sui territori della globalità del sapere storico e umanistico.

Il punto della nuova teatrologia non è tanto entrare in contatto con saperi diversi o logiche disciplinari differenti, con altre metodologie e strumenti cui attingere all'occorrenza; si tornerà spesso su questo punto, e in particolare nel capitolo dedicato alla questione così come si presenta nella teatrologia post-novecentesca. Per il momento è importante notare come la questione sia ben più complicata rispetto al piano dei rapporti fra gli studi teatrali e altre forme di sapere, perché si tratta, proprio per l'ampiezza e la mobilità del suo oggetto di studio, per la necessità di rinterrogarlo ogni volta, «per vedere meglio» le relazioni in atto nel fatto teatrale e nelle condizioni della teatralità, di «dislocare lo sguardo, conquistarsi di volta in volta il punto di vista».²³⁶

Su questo versante, andiamo a chiudere il filo del discorso richiamando un'altra idea proposta da Ferdinando Taviani, quella del ruolo giocato, nella cultura teatrale novecentesca, dall'amatorialità.²³⁷

Lo studioso esplora questo concetto per spiegare da un punto di vista poco frequentato le dinamiche generative della Riforma teatrale primo-novecentesca; noi lo evocheremo per provare ad avvicinarne altre, quelle della nuova teatrologia. Non per il dato di non-professionismo o di inesperienza teatrologici che emerge dall'analisi della formazione di quei primi studiosi di una disciplina ancora da farsi; non per l'inesistenza, all'epoca, di un simile campo di studi, che abbiamo visto comunque essere accompagnato e preceduto da altre forme di sapere teatrale: Taviani non sviluppa il concetto su questi versanti – che non a caso lo studioso associa alla terminologia legata invece al “dilettantismo” –, ma su quelli, ben più stimolanti della trasformazione di quelle condizioni di estraneità iniziale in una logica strutturale, in un discorso programmatico, in un progetto di un teatro diverso, «come se la parola saltasse nel suo dentro, e vi scoprisse un'altra dimensione».²³⁸

Il nodo di interesse si rinviene innanzitutto nelle modalità in cui viene posto il problema: non tanto a livello del fronteggiarsi di un sistema strutturato e riconosciuto con un altro minoritario e ancora fluido, ma sul piano della differenza culturale che entra in gioco e presiede l'origine di un altro modo di pensare (e fare) il teatro:

«In realtà la differenza fra il teatro professionale e quello degli amateurs non era (solo) una questione d'anticamera, di stadi di formazione, ma di sistemi e mentalità diverse, di

²³⁵ F. Marotti, *Storia documentaria del teatro italiano*, cit., p. 313.

²³⁶ F. Cruciani, *Comparazioni...*, cit., p. 10.

²³⁷ Ferdinando Taviani, *Amatorialità. Riflessioni a partire dal dilemma di Osanai Kaoru: teatro eurasiatico, teatrologia comparata e l'emisfero amatoriale*, «Teatro e Storia», XIX, 26, 2006, pp. 263-313.

²³⁸ Ivi, p. 302.

dislivelli di cultura interni all'organizzazione teatrale complessiva. Dietro il *non ancora teatro* degli amateurs c'era un *altro teatro*». ²³⁹

Forse possiamo accogliere questa prospettiva anche rispetto al nostro oggetto: provando a immaginare come, al di là del “non ancora teatro” di quella prima generazione di studiosi – la loro intensa ricerca del proprio specifico, le imprese di perimetrazione sul versante tematico e teorico-metodologico –, ci fosse, in effetti, tutto un altro modo di pensare il teatro rispetto a quello all'epoca in uso, tanto negli studi che sulla scena, che poi emergerà come dirompente negli anni successivi. Il percorso storiografico di Taviani si muove fra gli itinerari tracciati dalle «due gambe» del teatro occidentale, quelle «del professionismo e dell'amatorismo», disegnando le condizioni di un'insoddisfazione per la cultura vigente, le sue convenzioni e le sue pratiche: alle origini di quella che è conosciuta come la Grande Riforma del teatro nel Novecento, secondo lo studioso, c'è un «rifiuto insieme dell'ethos del teatro di professione e dell'inferiorità del teatro amatoriale», che però non si concretizza solo in termini di negazione od opposizione, ma si trasforma «in un atteggiamento che potremmo chiamare sperimentalismo, estremismo, ricerca continua, continuo scontento per ogni risultato acquisito, fame del nuovo, lavoro su di sé. Oppure *amatorialità*». ²⁴⁰

Seguendo la storia della riconversione dell'“amatorismo” in un'altra, nuova cultura teatrale, si incontrano dunque elementi che si pongono nei termini di una certa risonanza rispetto al profilo della teatrologia delle origini: lo sperimentalismo proprio della ricerca continua e l'insoddisfazione per i concetti prestabiliti si accompagnano a tutto il lavoro che quei maestri, all'inizio del XX secolo, hanno riproposto in continuazione e con irriducibile insistenza sul fare ogni volta tabula rasa della propria conoscenza, sullo «stare nella partitura – per utilizzare una sintesi efficace messa a punto da Franco Ruffini – in condizioni di extraterritorialità, cioè senza farsene schiavi», ²⁴¹ non permettendole di cristallizzarsi nel suo ripetersi, insomma sul continuare a rifondare il teatro proprio per mantenere solido il dominio del teatrale. La «particolare atopia» di un certo teatro descritta da Ruffini, ²⁴² la sua “extraterritorialità” sono idee che ritornano con insistenza nelle riflessioni e negli studi che i teatrologi producono anche attraverso l'eredità giunta per strade lunghe e complicate in Italia dai maestri della scena del primo Novecento; anche Fabrizio Cruciani è tornato sul tema formulando alcuni dei suoi concetti più efficaci, come quello di “teatro come luogo dei possibili”, su cui ci sarà modo di tornare spesso in questa parte. Lo studio del teatro prima e dopo la sua istituzionalizzazione, nel Rinascimento e nel Novecento – dunque della “amatorialità” in quanto oggetto di indagine –, va senza dubbio a costituire un territorio di ricerca sostanziale per questa prima generazione degli studi. E sembra anche in qualche modo influenzarne i propositi, se, come dice ancora Ruffini riprendendo le idee di Cruciani «in questo essere sempre altrove sta il valore del teatro». ²⁴³ Nell'osservare i movimenti possibili dell'idea dell'amatorialità fra i maestri del teatro novecentesco e i nuovi studi teatrologici, fra l'altro, ci sono livelli di concordanza anche sul piano della causalità, se pensiamo alle forme di insoddisfazione nei confronti della cultura vigente che presiedono la possibilità di immaginare e poi fare quel teatro diverso. Ma, per provare a comprendere il problema del paradigma degli studi teatrologici, non è solo questo piano di risonanza morfologica ad interessarci. L'ipotesi di una doppia operatività che combina il piano dell'oggetto di indagine con la prospettiva teorico-metodologica è interessante, e sarà verificata lungo tutta l'indagine che si sviluppa in questa parte; si prova ora a sperimentarne il funzionamento seguendo il ragionamento di Taviani sull'“amatorialità”, per capire come tale connessione potrebbe funzionare al livello delle aperture genetiche che segnano le origini e gli sviluppi della nuova

²³⁹ Ivi, p. 276.

²⁴⁰ Ivi, p. 302.

²⁴¹ Franco Ruffini, *Conversazione a più voci*, in Id. *Per piacere. Itinerari intorno al valore del teatro*, Bulzoni, Roma 2001, p. 16.

²⁴² Ibidem.

²⁴³ Ivi, p. 14.

teatrologia. Lo studioso, nella sua storia, va oltre il piano morfologico e rileva come quel dato di estraneità originario si radichi come elemento strutturale, come logica – si potrebbe dire paradigma – di quell’“altro teatro”. Qui, l'amatorialità non è più una condizione e nemmeno un concetto, ma una “forma mentis” che va a plasmare le modalità in cui quella cultura differente si origina e, facendosi tradizione, invece che ripetersi, torna a rigenerarsi:

«È soprattutto dall'amatorialità come forma mentis che cresce l'estremismo nel modo di pensare il teatro. Cioè la reinvenzione dei suoi valori».²⁴⁴

Ci sarà modo, in chiusura, di tornare sulla questione per verificarne il funzionamento anche ad altri livelli. Per il momento è sufficiente annotare che, attraverso l'osservazione del caso dei maestri del teatro del primo Novecento – fra l'altro su statuti piuttosto prossimi a quelli del nostro oggetto di studio – si dà l'ipotesi che un presupposto materiale possa convertirsi, trasformato, in una logica: è possibile così immaginare che l'approfondimento di tali dati originari dia luogo a una messa in discussione delle convenzioni vigenti e, dunque, presieda la possibilità di immaginare (e poi di fare) un altro teatro, trasformando quella condizione iniziale in forma mentis.

1.4.3 LA NUOVA TEATROLOGIA E LA “TRADITION DE LA NAISSANCE”. LE CONSEGUENZE DEL PROCESSO DI RIFONDAZIONE E IL LORO FARSI EREDITÀ DISCIPLINARE

La rifondazione degli studi teatrologici si tende a descrivere – non solo nel contesto italiano – come un processo di progressivo svincolamento dall'originario territorio delle letterature e, di conseguenza, come un tentativo di individuazione e definizione di uno specifico disciplinare capace di sancirne la differenza, che solitamente viene rinvenuto nell'assunzione del fatto spettacolare come oggetto e campo di studio. La sintesi implicata in questa descrizione, naturalmente, è legittima e verificabile all'interno della storia novecentesca degli studi teatrali occidentali; tuttavia, proprio per la schematicità che propone, nel seguirla, il rischio è quello di ridurre e semplificare il portato epistemologico del gesto teorico che, in una prima fase, segna le origini del processo di fondazione della teatrologia come disciplina autonoma.

Tale scarto, nelle diverse teatrologie occidentali, possiede innanzitutto delle conseguenze epistemologiche – determinanti anche per le generazioni a venire – che vanno ben al di là della semplice emarginazione del livello drammaturgico dal campo di studi e dell'assunzione dell'oggetto-spettacolo al centro della sua attenzione. Le ricadute del processo di svincolamento degli studi teatrali dalla precedente egemonia letteraria si possono inquadrare in aree di operatività legate alla dinamica oppositiva che si innesca fra le due polarità in gioco, quella dei tradizionali studi letterari e quella dei nuovi studi teatrali. I processi e le pratiche di perimetrazione dello specifico disciplinare – probabilmente proprio per la loro collocazione in coincidenza alla nascita e alla prima formalizzazione del campo di studio – non costituiscono un dato *événementiel*, cioè legato a una certa fase della storia disciplinare (quella della sua fondazione), ma vanno a rappresentare una condizione epistemologica di più lunga durata, che segnerà, negli anni, l'impostazione teorico-metodologica della nuova teatrologia (seppure secondo differenti declinazioni) in almeno due diversi sensi:

- il processo di autonomizzazione degli studi teatrali è segnato, alle sue origini, da particolari condizioni eversive e sovversive rispetto alle istituzioni (accademiche, scientifiche, culturali) vigenti, che lo mettono in relazione con il già citato processo di profonda trasformazione socio-culturale che conduce dai fermenti della

²⁴⁴ F. Taviani, *Amatorialità*, cit., p. 305.

ricostruzione alle spinte della contestazione. Gli aspetti legati a questo originario spirito che si pone in termini di opposizione rispetto all'esistente – da cui si distingue per negazione e attraverso la proposta di possibilità alternative – restano come dati strutturali dell'intera storia disciplinare, sempre condotta (seppure in modalità diverse) a rivedere la propria cornice epistemologica;

- la ricerca dello specifico disciplinare, similmente, è una opzione sempre attiva all'interno della cornice epistemologica della nuova teatrologia: il problema di cosa sia il teatro e di cosa si possa considerare tale è un elemento che implica possibilità di apertura e di ampliamento, di messa in discussione interna, revisione e riassetto che si osservano come ricorrenti tanto nella prima stagione della disciplina (in parte se ne sono già incontrate le modalità), quanto, lo vedremo, nei suoi successivi riassetti.

Prima di procedere ad analizzare nel dettaglio queste due aree di definizione e sviluppo degli studi teatrologici, sarà bene soffermarsi qualche momento sulla natura stessa di quel gesto teorico che presiede la fondazione del nuovo campo di studio.

Innanzitutto, per sgombrare il campo da eventuali – quanto purtroppo a volte frequenti – malintesi, è opportuno rilevare come tale processo non rappresenti tanto un tentativo di rimozione o di emarginazione della dimensione legata al testo e alla letterarietà dagli orizzonti degli studi teatrali, quanto, piuttosto – se si osserva sempre il piano delle conseguenze epistemologiche – vada a configurarsi come fondamento per la definizione di una dinamica oppositiva (quella fra studi letterari e teatrali) e, dunque, di una dicotomia che, nel bene e nel male, segnerà a lungo gli orizzonti della neonata disciplina (quella fra testo e spettacolo). Così spiega il processo Erika Fischer-Lichte, raccontando la genesi della theaterwissenschaft mitteleuropea a inizio Novecento:

«Accordingly, theatre was regarded as the object of literary studies. Max Herrmann, founder of theatre studies in Berlin and a specialist in medieval and early modern German literature, turned to advocate the centrality of the performance itself. [...] He considered the mere privileging of performance over text insufficient and proclaimed instead a fundamental polarity between the two that precluded a harmonious union [...]. Since existing disciplines dealt exclusively with texts and ignored performances as objects of study, theatre required the establishment of a new discipline. Hence, theatre studies was founded in Germany as the discipline devoted to performance».²⁴⁵

Vedremo ora come le possibili conseguenze del processo di divaricazione fra studi letterari e teatrali – ben oltre i consueti orizzonti dello svincolamento o della rimozione – si riveleranno costitutive all'interno della cornice epistemologica della nuova teatrologia italiana ben oltre l'esclusivo piano tematico. Separare il testo dallo spettacolo, infatti, non è un'operazione che riguarda soltanto l'oggetto di studio delle discipline letterarie o teatrali; tale gesto teorico si concretizza in conseguenze teorico-metodologiche ulteriori, che sanciscono innanzitutto, all'interno della neonata

²⁴⁵ «In questo senso, il teatro era considerato come un oggetto degli studi letterari. Max Herrmann, fondatore degli studi teatrali a Berlino e specialista di letteratura tedesca medievale e dell'inizio dell'età moderna [*la periodizzazione che fa capo al concetto di "early modern", nella cultura anglosassone comprende una lunga scansione temporale dall'epoca rinascimentale all'Illuminismo*, nda], operò una svolta, sostenendo la centralità dello spettacolo in sé. [...] Considerò insufficiente il mero predominio dello spettacolo sul testo e proclamò invece un'opposizione fondamentale fra i due che esclude la possibilità di un'unione armoniosa [...]. Dal momento che le discipline esistenti avevano a che fare esclusivamente coi testi e ignoravano gli spettacoli come possibile oggetto di studio, il teatro richiedeva l'istituzione di una nuova disciplina. Così furono fondati gli studi teatrali in Germania, come la disciplina dedicata allo spettacolo».

E. Fischer-Lichte, *The Transformative Power...*, cit., p. 30.

disciplina, l'emarginazione – più che delle questioni drammaturgiche – degli aspetti estetici, la cui collocazione tematica e metodologica apparteneva tradizionalmente agli studi letterari. Nelle esperienze teatrologiche italiane, questo aspetto viene comunemente legato e spiegato in relazione alle modalità di frequentazione fra gli studiosi e un certo frangente dell'arte scenica che, all'epoca, si muoveva proprio su versanti simili; vedremo che, negli anni, questo nodo si farà sempre più importante, concettualizzato e anche problematizzato.²⁴⁶ Tuttavia, inquadrare la questione della rimozione dell'estetica dallo sviluppo della teatrologia anche nel contesto dell'originaria distinzione dalla sua matrice letteraria permette di illuminare diversamente il dato, arricchendolo e complicandolo attraverso la collocazione in una linea genealogica di più lunga durata che, seppure ne rispetti la specificità, lo inserisce in un continuum storiografico che va tenuto in considerazione. Per approfondire questo aspetto, faremo nuovamente ricorso alla già citata panoramica della storia degli studi teatrali occidentali proposta da Ron Vince all'interno del volume metodologico curato da Thomas Postlewait e Bruce McConachie alla fine degli anni Ottanta. Giungendo a considerare il lavoro dei teatrologi nel primo Novecento, lo studioso rileva un dato ricorrente che attraversa i differenti approcci messi a punto:

«However they differ in scope or in their treatment of materials, these scholars were devoted to the conception of theatre history as a discipline separate from the aesthetic consideration of dramatic literature, undertaken with methodological rigor and dedicated to what they thought of as scientific accuracy».²⁴⁷

La prospettiva che osserva la dinamica oppositiva istituita fra testo e spettacolo in relazione ad una altrettanto pregnante dicotomia fra la dimensione estetica e quella storiografica si dimostra fondante anche per Erika Fischer-Lichte, che conclude un suo lavoro dedicato all'indagine delle relazioni fra teatro e società con un capitolo che, affrontando il problema dei rapporti fra storiografia teatrale e analisi spettacolare – è possibile solo una traduzione italiana approssimativa di “performance analysis” –, ripercorre le vicende della teatrologia novecentesca.²⁴⁸ In questo contesto, la studiosa rileva come la disciplina, al momento della sua stessa fondazione, presenti due differenti approcci, apparentemente in conflitto fra loro, quello estetico e quello storico,²⁴⁹ che abbiamo visto si possono far risalire rispettivamente ai domini dei tradizionali studi letterari e dei nuovi studi teatrali. Il filo di questo ragionamento conduce a sgombrare il campo da un altro potenziale equivoco ricorrente, quello che legherebbe l'individuazione dello specifico disciplinare nell'evento-spettacolo a una parziale emarginazione della dimensione testuale. Oltre a valorizzare soprattutto i dati propri della discontinuità e della rottura, una simile prospettiva, fra l'altro, propone di osservare lo scarto

²⁴⁶ La questione sarà approfondita nel dettaglio nel prossimo capitolo, dedicato a una stagione successiva della nuova teatrologia italiana che si distingue per l'individuazione e l'approfondimento di quella che è comunemente considerata la “sapienza interna” del teatro. Fra i copiosi ragionamenti sul problema, si sceglie per ora di raccontarlo con le parole di Mirella Schino, che parla di una «mancanza di giudizio pubblico e privato sugli spettacoli»: «Non erano infatti gli spettacoli la cosa più importante, per gli intellettuali, o non lo sembrarono: ma la vita dei gruppi. [...] E gli stessi meccanismi di selezione interna dei gruppi sembravano mostrare come le persone venissero scelte soprattutto sulla base dell'esigenza di creare piccole cellule di vita indipendente e diversa». M. Schino, *Il crocevia...*, cit., p. 317.

²⁴⁷ «Nonostante essi differiscano nel proprio obiettivo o nel trattamento dei materiali, questi studiosi erano consacrati ad una concezione della storia del teatro come una disciplina separata dall'analisi estetica della letteratura drammatica, concretizzata con rigore metodologico e dedicata a ciò che loro consideravano accuratezza scientifica». R. Vince, *Theatre History...*, cit., p. 7.

²⁴⁸ E. Fischer-Lichte, *Theatre Historiography and Performance Analysis. Different fields, common approaches?*, in Id., *The Show and the Gaze of Theatre...*, cit., pp. 338-352.

²⁴⁹ «From its very origins, theatre studies (*Theaterwissenschaft*) has embraced two apparently conflicting approaches: theatre studies was founded as an aesthetic as well as a historical discipline». («Fin dalle loro origini, gli studi teatrali (*Theaterwissenschaft*) comprendono due approcci apparentemente conflittuali: gli studi teatrali sono stati fondati come una disciplina sia estetica che storica»). Ivi, p. 338.

di paradigma che dà origine alla nuova teatrologia dal punto di vista di una tradizione che riconosce un primato – storico e storicizzabile – al sapere letterario sugli altri domini culturali, ruolo effettivamente attivo all'interno della cultura occidentale, ma forse più operante a livello della riflessione teorica che nei fatti. Il problema dei rapporti con la letteratura drammatica è posto con forza da quel testo di grande spessore metodologico che Fabrizio Cruciani compose negli anni Ottanta e che ora va a introdurre il volume di orientamento bibliografico, curato con Nicola Savarese, per le Guide Garzanti. Lo studioso rileva certo il valore della rottura che porta gli studi teatrali a svincolare il proprio oggetto e il proprio metodo dai campi di studio letterari, ma allo stesso tempo ne rivede il modo e il grado, ponendo contestualmente il problema dell'effettività di quella che è comunemente considerata la tradizionale egemonia letteraria sulle cose teatrali e valorizzando, insieme ai dati di rottura, il livello delle persistenze e introducendo così una prospettiva più continuista sulla questione:

«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 seicentesca rileviamo come, pur in trattazioni di storia letteraria, il Quadrio o anche Muratori o Tiraboschi hanno attenzione ampia ai diversi aspetti dello spettacolo e non solo al testo drammatico [...]; 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».²⁵⁰

Accogliendo l'indicazione di Cruciani – quella di considerare il predominio letterario innanzitutto come un'egemonia culturale, con tutto quello che vedremo conseguire –, è possibile dunque riassetto le ipotesi di svincolamento e rimozione, formulate spesso a proposito della fondazione degli studi teatrali rispetto alla loro origine letteraria: la via dell'autonomizzazione che dà origine alla nuova disciplina si può considerare, in questo senso, soprattutto nei termini di un tentativo di introdurre, all'interno del sapere storico e umanistico, oggetti in precedenza marginali o poco frequentati, rivendicandone una specificità altrimenti non conquistabile. Prova ne sia, oltre l'illuminante lettura di Cruciani, anche il ricorrere, all'interno del versante teorico-metodologico della prima teatrologia, di strumenti, metodi e nodi problematici esplicitamente afferenti – se pure non più subordinati – ai campi degli studi letterari: la scelta dei repertori delle fonti e dei documenti (anche letterari) e il ricorrere dei principi dell'analisi strutturale (di provenienza critico-letteraria)²⁵¹ sono le premesse che, a questa altezza, possono ritessere il filo, a volte dimenticato – quando non reciso –, fra gli studi teatrali e la loro genesi in area letteraria; a ciò, si aggiungono indubbiamente altri dati, che emergono in stagioni successive degli studi, una volta conquistata e sancita la differente cultura del sapere teatrale: il cosiddetto ritorno del testo che si manifesta a fine Novecento – cui si darà profonda attenzione, naturalmente, nel capitolo specificamente dedicato – non si concretizza solo sul piano tematico (con operazioni che vanno originalmente a ricomprendere lo spazio letterario del teatro all'interno degli studi), ma svilupperà conseguenze teorico-

²⁵⁰ F. Cruciani, *Problemi di storiografia...*, cit., pp. 6-7.

²⁵¹ Ad esempio, Ferruccio Marotti esplicita chiaramente i termini dell'afferenza degli strumenti e dei metodi dell'analisi strutturale da lui utilizzati al campo degli studi letterari. Si legge in apertura del suo studio su Gordon Craig: «[...] rifacendomi al concetto di *Strukturanalyse*, di analisi strutturale – riportato, con le debite proporzioni, dall'ambito letterario a quello della scena [...]». F. Marotti, *Edward Gordon Craig*, cit., p. 10.

metodologiche di grande interesse cui in parte si è già accennato (in termini di risonanza e di differenza, lo si vedrà, rispetto a quello che di simile stava accadendo nel più ampio campo della cultura e del sapere, in coincidenza dell'avvento del progetto post-strutturalista).

Di più, la prospettiva di Cruciani conduce ad osservare altri due dati ricorrenti nella cornice epistemologica della teatrologia italiana: come si diceva in apertura, la separazione originaria fra testo e spettacolo che presiede la fondazione degli studi teatrali – e che ora si intende considerare, con Cruciani, anche nei termini più di una egemonia culturale che di un dato storiografico – comporta una serie di conseguenze ulteriori, che sono sì fondanti per descrivere il gesto teorico che sancisce la nascita della nuova disciplina, ma – forse proprio per la coincidenza con questa fase generativa o anche con condizioni socio-culturali particolarmente risonanti – che entreranno a fare parte del *côté* teorico-metodologico dell'intera teatrologia italiana. Tali conseguenze, che hanno a che fare con le pratiche di perimetrazione del nuovo campo disciplinare, infatti, non consistono solo in un cambiamento dell'oggetto di indagine (l'arricchimento della tradizionale prospettiva drammaturgica con nuovi innesti di sempre maggiore ampiezza e complessità), ma vanno considerate almeno a due differenti livelli profondamente legati fra loro, che si possono così riassumere:

- il permanere di uno stato “di invenzione” della disciplina (anche una volta concluso tale processo), che la conduce spesso a rimettere in discussione il proprio oggetto di studio e le metodologie usate per affrontarlo;
- un radicare altrettanto in profondità di uno stato di “sovversione”, che conduce la nuova teatrologia a ripetere lo schema di strutturazione del proprio paradigma in opposizione a quello vigente, secondo le dinamiche che abbiamo osservato in opera nella vera e propria fase di fondazione disciplinare (ampliamento del campo di studio con l'introduzione di nuovi oggetti, sperimentazione di altre metodologie, ecc.).

Così affronta la questione Ferdinando Taviani, in un testo composto all'inizio degli anni Duemila in occasione del numero di «Culture Teatrali» volto a fare il punto sullo stato dell'arte negli studi teatrali e dedicato alla figura di Fabrizio Cruciani:

«È vero che a voler fare seriamente storia del teatro ci si trova continuamente a sconfinare, ma non per la voglia di liberarsi da demarcazioni rigide ed eccessive. Al contrario: perché si cercano veri argini, una storiografia *contrainte*, e non si può non sperimentare il carattere vizzo ed improprio dei contorni già tracciati da una convenzione disciplinare nata da una branca degli studi letterari e poi divenuta indipendente – più per una serie di colpi di mano, per una federazione di eterogenee specialità, cresciute ciascuna all'ombra d'antiche tradizioni di studi, che non per una sintesi fondatrice.

La fatica di reinventare continuamente i contorni che orientino e scandiscano il proprio campo di indagine nel momento stesso in cui lo si indaga è una delle ricchezze degli studi teatrali. L'esatto opposto della facilità di cui in genere molto si approfitta, sfruttando il terreno vago che le convenzioni disciplinari mettono a disposizione per passeggiarvi a capocchia, senza impegno per la mente».²⁵²

È in questo senso che lo stesso Taviani e altri (come Mirella Schino)²⁵³ parlano di quelli teatrali come di studi “difficili”: il dato di problematicità non fa riferimento a una generica complicazione

²⁵² Ferdinando Taviani, *Ovvietà per Cruciani*, «Culture Teatrali», IV, 7/8, autunno 2002-primavera 2003 (*Storia e storiografia del teatro, oggi. Per Fabrizio Cruciani*), p. 21.

²⁵³ Cfr. almeno M. Schino, *Profilo del teatro italiano*, cit.

teorica dovuta, magari, alla sostanziale assenza dell'oggetto di studio o ad altre simili contingenze storiografiche afferenti alla particolarità del campo di indagine; quelli teatrali sono studi "difficili" più in profondità, perché, implicando forme di insofferenza originarie per il sapere precostituito e le acquisizioni già date, richiedono allo studioso di tornare a interrogarle ogni volta. Come se si trattasse, appunto, sempre di un gesto di fondazione o, meglio, di rifondazione.

Su questo versante è necessario richiamare il concetto di "tradition de la naissance".²⁵⁴ Così come l'ha proposto Fabrizio Cruciani da Jacques Copeau, individua possibilità differenti per il piano dei rapporti fra le categorie di tradizione e rinnovamento che, comunemente, si vedrebbero avvicinarsi in una irrisolvibile lotta fra opposti. Ecco come viene inquadrata la questione dallo studioso, in un testo pubblicato su «Teatro e Storia» alla fine degli anni Ottanta:

«Il problema della storiografia teatrale è quello di circoscrivere il proprio oggetto: il che significa costruirne i confini, e cioè non darli per noti e acquisiti, ma appunto costruirli, determinare di volta in volta le zone di confine».²⁵⁵

L'idea di una disciplina ancora da farsi, della necessità di tornare a perimetrarne ed interrogarne nuovamente lo specifico, è un elemento quanto mai ricorrente, dunque fondante, per la nuova teatrologia italiana. Il processo di distinzione della nuova disciplina dai campi di studio esistenti, all'epoca della sua rifondazione, e l'apprendistato che gli studiosi hanno svolto sui frangenti della non riconoscibilità e della non categorizzazione del fatto teatrale, agli albori del loro percorso, continua anche in seguito a condurli a domandare cosa si possa considerare o meno teatro; e, di conseguenza, a mettere in discussione il proprio oggetto di studio, così come i confini della relativa cornice epistemologica.

Spostando per qualche momento il focus dalle vicende della teatrologia italiana al loro incardinamento in più ampi scenari internazionali, è possibile tentare un passaggio ulteriore, per cercare di comprendere più in profondità le ragioni del radicamento nella struttura della cornice disciplinare di questi dati innanzitutto generativi, che in seguito si sono rivelati, inaspettatamente, anche ereditari, congiungendo dunque le modalità proprie di un processo di rinnovamento a quelle, differenti, del consolidamento di una tradizione di studio.

La prospettiva si riorienta sui contesti legati alla genealogia e alla genesi di quella "anti-disciplina" che sono i performance studies statunitensi: nel loro affacciarsi all'orizzonte teatrologico negli anni Sessanta, si manifestano anch'essi nei termini di «a heroic story of disciplinary breaking and remaking, one framed by the language of the rebel, the renegade, and later, incorporating new schools of critical theory, the subversive and the resistant».²⁵⁶ Andando a scavarne la storia in un suo studio dedicato al cambiamento di paradigma che conduce i saperi teatrali altrove rispetto all'originaria collocazione storico-filologica (nel caso nordamericano, alla fondazione dei performance studies), Shannon Jackson traccia i contesti di emersione della nuova disciplina in un più ampio scenario di messa in discussione e crisi dei saperi artistici e culturali a quell'altezza cronologica, in particolare per quanto riguarda la loro collocazione accademica:

²⁵⁴ Questa la definizione del concetto che ne dà Cruciani stesso sulla scorta di Copeau: «Si tratta cioè di farsi strada attraverso gli inquadramenti, le definizioni, le abitudini, le incrostazioni, le risposte insomma che si sono erette a tradizione; e ritrovare le modalità, il luogo delle scelte e degli scarti, i percorsi di fondazione, le domande insomma che esigono assunzione di responsabilità e di valori». F. Cruciani, *Comparazioni...*, cit., p. 11.

²⁵⁵ Ivi, pp. 9-10.

²⁵⁶ «Una storia eroica di rotture e critiche disciplinari, espressa dal linguaggio della ribellione, dell'eresia, e poi, incorporando nuove scuole teoriche, della sovversione e della resistenza». Shannon Jackson, *Professing Performance. Theatre in the Academy from Philology to Performativity*, Cambridge University Press, Cambridge 2004, p. 8.

«The emergence of Performance Studies in the United States was enabled, albeit unsystematically, by these adjacent movements in feminism, multiculturalism, theory, cultural studies, as well as disciplinary critiques, canon wars, and a host of other concurrent debates. While such movements spurred a variety of curricular reforms within and outside theatre departments, Richard Schechner's discourse targeted the field and departmental structures of theatre itself. As such, the phrase "performance studies" often served as a touchstone for a larger epistemological shift that promised or threatened to transform theatre's institutional status in the US academy, one that promised or threatened to transform the epistemological and political status of the arts and humanities more generally. When performance studies scholars called for an expansion of favored objects of study from drama to performance, the rhetoric sounded quite familiar».²⁵⁷

Così, il contesto che abbiamo utilizzato come sfondo per disegnare le origini della nuova teatrologia italiana – per il momento soprattutto appartenente ai territori della pratica scenica –, volendo, si potrebbe ampliare, andandole a collocare anche in relazione a un più diffuso processo di revisione e riassetto dei saperi artistici e culturali all'interno dell'università. Se nel nostro Paese non si danno – o si danno meno – gli esempi citati da Shannon Jackson (come gli studi di genere e interculturali), per farsi un'idea della possibile ricorrenza è sufficiente pensare all'ingresso accademico di discipline come quelle legate alle scienze della comunicazione, e, contestualmente, al rapporto di reciprocità che esse hanno intrattenuto direttamente, almeno nei primi anni, con la nuova teatrologia italiana.

Dall'area dei performance studies americani, sempre da uno studio che cerca di analizzare il rapporto fra la loro dimensione generativa e il suo consolidarsi in una tradizione di studio, viene un altro spunto utile per inquadrare più in profondità le motivazioni e gli esiti implicati nel processo di rifondazione della disciplina in Italia: il già citato lavoro di Jon McKenzie, si è visto, distinguendo le due fasi, in particolare va a definire il momento e le modalità della nascita dei performance studies negli anni Sessanta in rapporto al concetto di "challenge", che in italiano è possibile rendere – seppure non nella sua interezza – come "sfida", "messa in discussione". Va da sé che la proposta di tale campo di studio, a quell'altezza cronologica, si trova a contestare quello che era comunemente accettato come sapere teatrale, accademico e non, lavorando a una concezione più complessa del proprio oggetto che si risolverà in una considerazione ampia (il "broad spectrum approach") dei fenomeni performativi anche in pratiche non spettacolari. Il debutto scientifico dei performance studies è segnato, anch'esso, dall'introduzione di nuovi oggetti di indagine e da un progressivo ampliamento del campo di studio, ma anche da grandi aperture teorico-metodologiche, che combinano, intorno all'oggetto-performance, apporti di tutt'altra provenienza (soprattutto socio-antropologica, almeno all'inizio). McKenzie, evidenziando queste due linee di messa in discussione del sapere preconstituito, rileva dunque la centralità del gesto teorico che ne presiede l'inesco:

«Challenging, in fact, may be one of the most insistent gestures of performance studies. [...] Given the role which challenging plays in Performance Studies, one might say that performance challenges, it provokes, contests, stakes a claim. [...] In theorizing

²⁵⁷ «L'emersione dei Performance Studies negli Stati Uniti fu consentita, sebbene non sistematicamente, da movimenti adiacenti in opera nel femminismo, nel multiculturalismo, nella teoria, nei cultural studies, così come nella critica disciplinare, nelle guerre contro i canoni, e in un'altra miriade di dibattiti concomitanti. Mentre questi movimenti stimolavano una varietà di riforme curriculari dentro e fuori i dipartimenti teatrali, il discorso di Richard Schechner andò a intercettare il campo di studio e le strutture accademiche teatrali stessi. In questo senso, l'espressione "performance studies" spesso si dimostrò nei termini di una manifestazione di una mutazione epistemologica più ampia che promise o minacciò di trasformare lo statuto istituzionale del teatro nell'università statunitense, quella che più in generale promise o minacciò di trasformare lo statuto epistemologico e politico delle arti e delle scienze umane. Quando gli studiosi di performance studies invocarono l'espansione dell'oggetto di studio dalla drammaturgia alla performance, la retorica suonò piuttosto familiare». Ivi, p. 23.

performative efficacy, Performance Studies has mimed its object of study; our scholars have launched their own challenges to the institutional norms of research and and teaching. Developing specific models to theorize cultural performance generally, we have also deployed them as paradigms of the paradigm itself». ²⁵⁸

L'ipotesi di McKenzie è affascinante quanto pregnante – e, per altro, molto condivisa nell'area dei performance studies –, in quanto stabilisce una forma di singolare causalità fra l'ingresso del nuovo oggetto di studio (la performance) e la relativa strutturazione epistemologica della nuova disciplina creata per affrontarlo (i performance studies). In particolare, sembra che concetti centrali per la teorizzazione del nuovo campo di studio come quello di liminalità, definito da Victor Turner – sulla scorta di Van Gennep – e poi sviluppato in ambito teatrologico da Richard Schechner, non vadano esclusivamente a proporre nuove prospettive sulla teatralità, a introdurre nuovi oggetti di indagine e a provocare, dunque, una nuova perimetrazione del campo di studio; secondo McKenzie:

«Drawing upon the reflexivity found in rites of passage, cultural performance scholars have also theorized our own activities in terms of liminality, arguing that we operate in the interstices of academia as well as the margins of social structures and seek to reflect upon and transform both the academy and society at large. [...]

Liminal rites of passage thus have played several functions in Performance Studies. First, as theorized by Turner, they have been an important *object of study*. Second, through the work of Schechner, Turner, and many others, the concept of liminality has been applied to different cultural activities [...]. Liminal rites have therefore functioned as an *exemplar* of the entire field of objects, guiding not only the descriptive analysis but also the theoretical and practical construction of other performances. Over the course of several decades, performance scholars have downplayed the potential for rites of passage to conserve social structures and emphasized their transgressive possibilities instead. And finally, [...], liminal rites have been used to theorize the very emergence of Performance Studies. They have become an *emblem* of the paradigm itself. [...]

As object, exemplar, and emblem, liminality has served as a paradigm of the paradigm itself». ²⁵⁹

²⁵⁸ «La messa in discussione, in effetti, è stato uno dei gesti più insistenti dei performance studies. [...] Dato il ruolo che questa gioca nella disciplina, si potrebbe dire che la performance mette in discussione, provoca, contesta, rivendica. [...] Teorizzando l'efficacia performativa, i Performance Studies hanno imitato il proprio oggetto di studio; i nostri studiosi hanno lanciato le proprie sfide alle convenzioni istituzionali della ricerca e della didattica. Sviluppando modelli specifici per teorizzare la performance culturale in genere, li abbiamo anche utilizzati come paradigmi del paradigma stesso».

J. McKenzie, *Perform or Else*, cit., pp. 30-31.

²⁵⁹ «Attingendo alla riflessività individuata nei riti di passaggio, gli studiosi delle performance culturali hanno anche teorizzato le proprie attività in termini di liminalità, stabilendo di operare negli interstizi dell'università così come ai margini delle strutture sociali e che il tentativo sia quello di riflettere su e di trasformare sia l'accademia che più ampiamente la società. [...]

I riti di passaggio liminali hanno svolto diverse funzioni nei Performance Studies. Innanzitutto, così come li ha teorizzati Turner, sono stati un importante *oggetto di studio*. In secondo luogo, attraverso il lavoro di Schechner, Turner, e molti altri, il concetto di liminalità è stato applicato a diverse attività culturali [...]. I riti liminali hanno poi funzionato come *modello* dell'intero campo di studio, orientando non solo le analisi descrittive ma anche le costruzioni teoriche e pratiche delle altre performance. Dopo diversi decenni, gli studiosi della performance hanno minimizzato il potenziale dei riti di passaggio di conservare le strutture sociali e hanno enfatizzato invece le loro possibilità trasgressive. E, alla fine, [...], i riti liminali sono stati utilizzati per teorizzare l'emersione stessa dei Performance Studies. Sono diventati un *emblema* del paradigma. [...] Come oggetto, modello, ed emblema, la liminalità è stata utilizzata come paradigma del paradigma stesso». Ivi, pp. 36-37.

Seguendo il ragionamento dello studioso, dunque, per quanto riguarda i performance studies, si può rilevare un percorso che, dall'assunzione del nuovo oggetto alla costituzione del nuovo campo di studio, pone i caratteri dell'oggetto stesso in una dimensione di particolare concordanza con quelli della cornice epistemologica del territorio che ha inaugurato, quasi come fosse possibile avvicinare il piano di lavoro tematico a quello teorico-metodologico e che l'indagine di tale nuovo oggetto fosse in grado di esercitare forme significative di influenza sui processi di strutturazione del paradigma della nuova disciplina. Nonostante tale ipotesi sia stata formulata, come si è visto, per la genesi e il consolidamento dei performance studies – tradizione di studio che possiede peculiarità specifiche, in particolare rispetto a quelle continentali e italiane –, è possibile accoglierla almeno in parte anche all'interno del contesto di gestazione e di sviluppo della teatrologia nel nostro Paese, per provare a comprenderne e spiegarne la particolare dimensione – altrimenti difficilmente afferrabile – che lega il suo processo di rifondazione negli anni Sessanta e i successivi riassetti della disciplina, dunque che intreccia spinte innovative e rielaborazione della tradizione. Infatti, Fabrizio Cruciani, sempre nel suo testo dedicato alla “tradition de la naissance”, sembra andare a delineare una prospettiva molto prossima, innestando la sua idea di teatro come “luogo dei possibili” – dunque un oggetto e, anzi, trattandosi di teatro rinascimentale e novecentesco, uno degli oggetti su cui i primi teatrologi hanno svolto il loro apprendistato – ben oltre i termini della definizione di un campo di studio, proponendone contestualmente una chiara afferenza teorico-metodologica e, dunque, anche di operatività a livello epistemologico:

«L'insieme dei possibili non è, per lo storiografo, soltanto in contesto dell'evento preso in esame; ne è piuttosto la tensione, il progetto, il senso».²⁶⁰

Qualcosa di simile si può intravedere anche nella già citata riflessione di Ferdinando Taviani, laddove lo studioso propone l'esistenza di una coincidenza fra “la fatica di reinventare continuamente i contorni” del proprio campo di studio e il “momento stesso in cui lo si indaga”. Si intende qui proporre dunque l'ipotesi che sia, non solo la gravidanza del gesto teorico che dà origine al processo di rifondazione e la specificità delle sue caratteristiche, né soltanto le sue importanti risonanze con altri ben più ampi processi di riorganizzazione del sapere che si stavano svolgendo negli stessi anni, ma anche la particolare forma di influenza esercitata dall'oggetto di studio sul livello teorico-metodologico della neonata disciplina, la scelta della sua collocazione in termini allo stesso tempo strutturali e strutturanti, a sancire l'originale permanenza, all'interno della cornice epistemologica, di atteggiamenti di sovversione e revisione che appartengono alle fasi generative della nuova teatrologia e avrebbero dovuto comunemente essere riassorbiti lungo il suo processo di consolidamento scientifico ed accademico, invece vi restano ben attivi. In che modo e a che grado, lo vedremo nelle prossime pagine, dedicate all'analisi delle successive trasformazioni della disciplina fra anni Settanta e Ottanta.

²⁶⁰ Fabrizio Cruciani, *Comparazioni...*, cit., p. 10.

2. SVILUPPO DELLA NUOVA TEATROLOGIA

2.1 PREMESSA.

PER UNA RICOSTRUZIONE DEL PROCESSO DI CONSOLIDAMENTO DELLA NUOVA TEATROLOGIA

2.1.0 IL CONSOLIDAMENTO DELLA NUOVA TEATROLOGIA. UN PASSAGGIO FRA ASSESTAMENTO E SPERIMENTAZIONE

La nuova teatrologia italiana, fra anni Settanta e Ottanta, continua a svilupparsi secondo le linee che abbiamo fin qui individuato; in questo senso, si può dire che essa sia protagonista di una fase di consolidamento e assestamento, rispetto al processo di definizione epistemologica e accademica avviato durante la sua rifondazione fra anni Sessanta e Settanta.

Questo, è vero, se si vanno a considerare gli accadimenti e le vicende che segnano la storia della disciplina a questa altezza: si assiste al consolidamento di quelli che abbiamo in precedenza definito “focolai di attenzione teatrale”, insieme a una proliferazione di nuovi centri e strutture di ricerca in tutto il Paese; le figure che abbiamo osservato come protagoniste della fase di rifondazione della disciplina vedono incardinarsi e strutturarsi i propri ruoli e i propri insegnamenti all'interno dell'università italiana; intanto, si procede naturalmente alla formazione di nuovi allievi, i primi specificamente in ambito strettamente storico-teatrale e teatrologico. Parallelamente, al di là degli accadimenti prettamente accademici, si osservano anche in altri contesti sintomi che vanno in questa direzione: a partire dalla fine degli anni Settanta, da un lato, c'è un percorso di progressivo ampliamento degli strumenti divulgativi e dei territori di discussione che corrisponde alla graduale apertura del campo della pubblicistica periodica del settore; dall'altro lato, nei primi Ottanta, si assiste all'inaugurazione del filone scientifico delle storie del teatro cosiddette generali, processo di evidente assestamento del sapere teatrologico che si svilupperà lungo tutto il decennio, naturalmente anche in relazione a quello, come abbiamo visto, della diffusione degli insegnamenti e dei centri di ricerca.

L'ipotesi del consolidamento, fra anni Settanta e Ottanta, ricorre anche se si osservano le vicende della nuova teatrologia sullo sfondo degli accadimenti che investono, negli stessi anni, la cultura umanistica italiana in generale. È facile immaginare come possa prevalere il senso di assestamento e stabilizzazione, se riprendiamo l'ipotesi che abbiamo introdotto in precedenza riguardo l'“anomalia” italiana e, con essa, quella di una penetrazione “debole” del postmoderno nel nostro Paese, fenomeno che si verifica proprio nel periodo che ci apprestiamo ad esaminare. Con questo, non si vuole implicare un minor impatto della teoria post-strutturalista sulla cultura italiana di quegli anni, ma, ancora una volta, semplicemente evidenziarne le modalità peculiari, che, con Cesare Segre, abbiamo definito nel segno di un assorbimento pragmatico e applicativo, più che ideologizzato e mediatizzato. Valutare l'ipotesi di una introduzione “debole” della logica postmoderna in Italia è utile per spiegare alcune – appunto – anomalie anche teatrologiche che si manifestano in questa fase: ad esempio, la mancanza di un dibattito specifico ed esplicito a riguardo (segno distintivo del fenomeno in altri Paesi); ma può essere anche una prospettiva particolarmente produttiva per affrontare problemi meno contingenziali ed evenemenziali, a partire dal senso stesso dell'idea di consolidamento. Di conseguenza, la fase fra la fine degli anni Settanta e i primi Ottanta, in Italia, con il suo post-strutturalismo “anomalo”, si andrebbe a riconfermare più nei termini di un

momento di assestamento e verifica, che – come invece accade altrove, ad esempio in Francia e nel mondo anglosassone – come un nodo di trasformazione e rottura.

Che quella fra anni Settanta e Ottanta si possa considerare principalmente una fase di consolidamento della nuova teatrologia, infine, è una prospettiva legittimata anche dalle ipotesi che abbiamo voluto formulare in precedenza rispetto alle dinamiche di trasformazione del paradigma disciplinare: se riconosciamo alla fase della rifondazione, fra anni Sessanta e Settanta, la pertinenza rispetto a un doppio slittamento di paradigma, che abbiamo voluto considerare nel contesto di un unico continuum di ridefinizione epistemologica, la fase successiva sembra situarsi nei termini di una verifica e di un consolidamento delle acquisizioni teorico-metodologiche precedenti. Da questa prospettiva, non è lecito parlare, per la fase teatrologica della fine degli anni Settanta e dei primi Ottanta, di un vero e proprio slittamento di paradigma. In effetti, fra anni Settanta e Ottanta, non si danno, in campo teatrologico, esperienze di altrettanto profondo rinnovamento epistemologico, di messa in crisi e in discussione delle impostazioni teoriche, di imprese pionieristiche di ripermetrazione del campo di studio o, comunque, si tratta di episodi specifici, non inseriti in un progetto condiviso organico ed esplicito. Piuttosto, sembra che in questa fase quelle istanze che si erano proposte alla base del processo di rifondazione della disciplina vengano esplorate nella loro validità, portate a maturazione e a compimento, in qualche caso condotte anche alle estreme conseguenze delle loro implicazioni teoriche.

Un esempio si potrebbe rinvenire rispetto al processo di progressiva dilatazione dell'oggetto-spettacolo e alle prime ipotesi sulle qualità di matrice socio-antropologica dell'oggetto-teatro che, lungo gli anni Settanta, vengono verificate nei fatti, conducendo, fra l'altro, alla definizione della nozione fondante di “cultura materiale” del teatro; un altro caso, in questo senso, è la piega assunta dal piano dei rapporti extra-disciplinari, che abbiamo visto manifestarsi già nei primi anni della nuova teatrologia in termini di riferimenti sostanziali, nel loro insieme, all'avanzamento degli studi, e che, qui, sono oggetto di un profondo percorso di esplorazione interno alle loro potenzialità e di momenti applicativi capaci di ridefinirne le modalità di contributo – in senso pluridisciplinare e sperimentale – al campo degli studi teatrali.

Tuttavia, in questa fase, cruciale tanto per le arti della scena che per la storia culturale e politico-sociale, quegli elementi che abbiamo visto emergere, definirsi e agire all'interno della cornice epistemologica della neonata teatrologia si trovano su terreni di discussione di primaria rilevanza che, pure operando su piani non inediti rispetto alla tradizione degli studi, assumono profili e forme piuttosto originali; vanno, cioè, a precisare – e, in qualche caso, a ridefinire – le proposte e le idee che, soltanto qualche anno prima, avevano segnato gli sviluppi della disciplina nel momento della sua rifondazione. All'interno del passaggio in oggetto, collocato fra la seconda metà degli anni Settanta e la prima del decennio successivo, si osservano processi di mutamento e riassetto che è importante portare ad emergere sia per arrivare a tentare di rintracciare quelli che si possono considerare i lineamenti della teatrologia italiana post-novecentesca, ma anche per fare chiarezza rispetto a un nodo storico cruciale – molto spesso rimosso – della vita almeno culturale del Paese. È qui che, ad esempio, vengono anche avanzate delle proposte “eretiche”, per usare una formula efficace con cui Franco Ruffini descrive le maggiori acquisizioni teoriche del periodo, dagli studi sulla pedagogia di Fabrizio Cruciani all'adozione di una prospettiva processuale che determina l'osservazione anche del processo creativo-produttivo del fatto teatrale²⁶¹ – tutte idee, queste e altre di uguale intensità, che vengono in effetti inaugurate nel decennio che ci apprestiamo ad osservare. Qualcosa di simile si può dire anche per gli altri fenomeni che abbiamo appena introdotto a certificare la legittimità dell'inquadramento del passaggio fra anni Settanta e Ottanta nei termini di un processo di consolidamento. Prendiamo ad esempio l'avvento del pensiero postmoderno: è vero che nelle letture coeve non si danno consistenti indicazioni in proposito, almeno non a livello esplicito, così da poterne definire l'introduzione in senso “debole”; ma il lavoro teorico del disegno

²⁶¹ Da un'intervista concessa all'autrice (Roma, 10 novembre 2011).

post-strutturalista produce comunque i suoi frutti nella cultura (anche teatrologica) del nostro Paese. Sono spostamenti – come vedremo – epocali, sia sulla scena che negli studi; e sono slittamenti di prospettiva – seppure inizialmente minimi o poco percepibili o, ancora, considerabili *anche* in termini di continuità rispetto a posizioni precedenti – che contribuiscono non poco a rielaborare il profilo della disciplina. Quello fra anni Settanta e Ottanta, è un passaggio per cui, dunque, non si può parlare propriamente di uno slittamento o di un mutamento del paradigma disciplinare, quanto piuttosto, più correttamente, di un momento di consolidamento e maturazione; che, però, si pone come territorio di sperimentazione teatrologica di primaria rilevanza, non solo perché permette di comprendere il senso e il valore di alcune proposte teoriche avanzate in precedenza, ma anche e soprattutto in quanto è in questa fase – attraverso quel processo di verifica che le porta alle loro estreme conseguenze – che si pongono le basi e le premesse epistemologiche per gli sviluppi post-novecenteschi degli studi teatrali.

2.1.1 FRA RIMOZIONE E SOVRA-LETTURA. UN TENTATIVO DI RECUPERO DEI “FAMIGERATI” ANNI OTTANTA

L'idea di una doppia lettura del processo di consolidamento della nuova teatrologia fra anni Settanta e Ottanta, che si propone di comprendere contestualmente sia nei termini dei suoi nodi di continuità rispetto alle vicende precedenti degli studi – dunque di considerarla come una fase di assestamento –, che osservandone i dati di innovazione, anche rispetto alle fasi successive della disciplina, potrebbe sembrare una prospettiva contraddittoria. Invece, la persistenza di spinte eversive, il tentativo di consolidamento delle posizioni acquisite, i continui momenti di verifica sono elementi di cui è indispensabile tenere conto per affrontare un passaggio tanto ambiguo come quello fra gli anni Settanta e Ottanta, momento congiunturale fra due fasi della cultura e della società occidentali quanto mai – almeno in apparenza – incommensurabili fra loro.

Lo scarto è talmente forte che nei discorsi su quel periodo si danno due tendenze si direbbe di segno opposto, ugualmente significative: nonostante le innumerevoli letture “a caldo”, che si confrontano piuttosto esplicitamente con la qualità del cambiamento in atto, alcune delle quali anche cercando di inserirlo in quadri interpretativi di ampio respiro (anche storico), dunque certificandone apertamente il ruolo, successivamente si assiste a un processo che gli studiosi non hanno esitato a definire di “rimozione storiografica” del passaggio in questione.²⁶² Qui, di nuovo, si intende seguire entrambe le strade, accogliendo, in una prospettiva unitaria, tutte e due le opzioni teoriche che rappresentano: quella della rimozione del passaggio fra anni Settanta e Ottanta e quella legata a una sorta di sua sovra-lettura “a caldo”, traendo, per quanto possibile, da entrambe gli elementi necessari per introdurre l'analisi del fenomeno e, dalla loro interazione, un'indicazione di orientamento teorico importante.

Per quanto riguarda il versante dell'intensità del dibattito di quegli anni, si possono citare le discussioni che si svolgono all'epoca sulle pagine di riviste come «Quaderni di Teatro» e «Scena», entrambe importanti, fra anni Settanta e Ottanta, nel riunire su un unico terreno di dibattito prospettive teatrologiche differenti; le numerose occasioni di confronto rappresentate da giornate di studio e convegni (uno per tutti, il modenese *Le forze in campo*, dell'86, che chiama molti teatrologi a riflettere proprio su questo passaggio);²⁶³ alcune antologie di scritti coevi predisposte dagli studiosi: *Teatro come differenza* di Antonio Attisani, edito nel 1978, e *Al limite del teatro* di Marco

²⁶² La definizione è tratta da un testo di Gerardo Guccini pubblicato nel 2000 su «Culture Teatrali», il cui ragionamento seguiremo lungo tutto il presente capitolo. Fra l'altro, lo studioso, in questo intervento, sembra sostenere una prospettiva molto prossima a quella che abbiamo appena introdotto, valutando il problema della “rimozione storiografica degli anni Ottanta” – sulla questione, non si danno, in effetti, come dice lo studioso «significative visualizzazioni storiche» – a fianco, invece, alla consistenza degli sforzi del lavoro teatrologico e critico-teatrale coevo (p. 20). G. Guccini, *Teatri verso il terzo millennio: il problema della rimozione storiografica*, «Culture Teatrali», I, 2-3, primavera-autunno 2000 (*Quarant'anni di nuovo teatro italiano*), pp. 11-26.

De Marinis – che, raccogliendo contributi della fine degli anni Settanta, al momento della sua pubblicazione, nel 1983, ne parlava già nei termini di “un teatro che non c'è più” –, ma anche *Contro il mal occhio* di Ferdinando Taviani, che, anche se edito nel '97, offre, fra le altre cose, un percorso di riflessione di tutto rilievo su questo passaggio.²⁶⁴ Non che si osservi una così dilagante abbondanza di contributi storiografici di vocazione complessiva e sistematizzante, ma, almeno, esiste una certa attenzione alla questione dello scarto fra anni Settanta e Ottanta, di cui si scrive e si discute evidentemente molto, almeno “a caldo”.

Quella di Gerardo Guccini è una prospettiva invece preziosa per cominciare ad addentrarci nella questione a tutt'altro livello. In un testo pubblicato nel 2000 su un numero di «Culture Teatrali» interamente dedicato a *Quarant'anni di nuovo teatro italiano*, cercando di inquadrare la qualità della discontinuità teatrale post-novecentesca, lo studioso propone di affrontare il “problema della rimozione storiografica” e, contestualmente, di reinserire i “famigerati anni Ottanta” nel “continuum dei fatti teatrali” del secondo Novecento.²⁶⁵ In coincidenza alle prospettive pessimistiche e/o allarmistiche che, di fronte alle esperienze precedenti, li hanno voluti considerare anni anni «“micidiali”, “di omologazione”, “di restaurazione”, “di stagnazione”, [...] “un buco nero” o “una parentesi” che sarebbe stata chiusa soltanto dalle affermazioni generazionali e artistiche del decennio seguente»,²⁶⁶ sostiene Guccini, si è verificato un processo di azzeramento che, oltre a impedirne l'analisi storica, rischia di compromettere anche le prospettive critiche sugli accadimenti successivi. E questo, naturalmente, non solo nel teatro o negli studi, in cui – tornando a noi – ci si trova a confronto con una «teatralità parziale, composta da opere avulse dalla propria genesi e da artisti senza passato», messa in forma, riplasmata e ritoccata anche ad oggi proprio dall'«ombra di una mancanza»,²⁶⁷ quella dell'elaborazione del ruolo degli anni Ottanta nel contesto della storia (del teatro) del Paese. Il tentativo di Guccini, che consiste proprio nell'affrontare questo scarto e risolverlo, ci accompagnerà lungo tutto il presente capitolo, andando a costituire una coordinata preziosa per interpretare il passaggio teatrologico fra anni Settanta e Ottanta, tanto come processo di assestamento che da punti di vista più discontinuisti. Infatti, quello che è interessante cogliere, fra le altre cose, dalla proposta di Gerardo Guccini, è il doppio versante presso cui lo studioso va a mettere in opera la sua ipotesi di reinserimento dei “famigerati” anni Ottanta all'interno del continuum storiografico:

- 1) da un lato, lega il periodo in questione ai suoi precedenti storici così come si sono manifestati nel secondo Novecento, ad esempio leggendo il processo della cosiddetta

²⁶³ Il convegno, dal titolo *Le forze in campo. Per una cartografia del teatro*, si svolge a Modena il 24 e 25 maggio 1986, promosso dal Centro Teatrale San Gimignano. Stimolato da una lettera-invito a firma di Giuseppe Bartolucci, Pietro Valenti, Antonio Attisani e Gabriele Vacis sul tema del cambiamento in atto nel teatro coevo, si concretizza come una discussione cui prendono parte insieme artisti della scena (fra cui Barberio Corsetti, Claudia Castellucci, Leo de Berardinis, Mario Martone, Luca Ronconi), critici (oltre Bartolucci, anche Franco Quadri, Carlo Infante, Gianni Manzella, Oliviero Ponte di Pino) e alcuni nuovi teatrologi (Meldolesi, Ruffini, Taviani, ma anche Franco Perrelli e Valentina Valentini). L'esito – oggi osservabile attraverso la documentazione raccolta da Attisani in volume – è uno spaccato piuttosto significativo sia della qualità e dell'intensità del dibattito teatrologico e teatrale di quegli anni, che dello spessore dello scarto interno alla scansione temporale che ci apprestiamo ad analizzare (e infatti tornerà spesso fra le fonti del presente capitolo). Cfr. A. Attisani (a cura di), *Le forze in campo*, cit.

²⁶⁴ Ma possibilità di riflessione si trovano anche in seguito, se prendiamo, ad esempio, il recente libro di Mirella Schino sulla storia del Centro Teatrale di Pontedera, in cui si affronta esplicitamente la questione del rientro dei fermenti artistici e socio-politici degli anni Settanta e, fra l'altro, si raccontano le prospettive a riguardo di studiosi ed artisti. Anche questo rappresenta un insieme di testimonianze e ragionamenti che ritroveremo di frequente fra le fonti del presente capitolo. Antonio Attisani, *Teatro come differenza*, Feltrinelli, Milano 1978 (2^a ed. Essegi, Ravenna 1988); M. De Marinis, *Al limite del teatro*, cit.; F. Taviani, *Contro il mal occhio*, cit.; M. Schino, *Il crocevia...*, cit.

²⁶⁵ G. Guccini, *Teatri verso il terzo millennio*, cit.

²⁶⁶ Ivi, p. 11.

²⁶⁷ Ivi, p. 15.

“riteatralizzazione” nei termini di un possibile rapporto con il rinnovamento linguistico-formale delle neoavanguardie degli anni Sessanta;²⁶⁸

- 2) dall'altro lato, ne valuta il ruolo in senso determinante rispetto alla successiva rottura post-novecentesca, quando ne coglie il dato di incommensurabilità al livello della auto-dichiarata insufficienza degli strumenti critici preesistenti e nella tendenza a impegnarsi in una «riformulazione delle definizioni di base»,²⁶⁹ evidentemente rese inutilizzabili e inapplicabili.²⁷⁰

In questo senso, la rimozione storiografica degli anni Ottanta ha operato impedendo al teatro e agli studi di valutarne le forme di eredità (comunque esistenti), andando a comporre un patrimonio culturale piuttosto particolare, in quanto sdoppiato sul versante propriamente estetico-materiale e su quello ideologico: secondo lo studioso «le realtà teatrali “rimosse” non si sono ovviamente dissolte, ma hanno lasciato in eredità» due ordini di elementi distinti: un «pulviscolo di invenzioni e possibilità, che costituisce in modo ormai stabile l'atmosfera del nuovo teatro italiano», ma anche «il velo che le ha coperte e, con esso, un senso di vacuità, di dubbio e confusione»,²⁷¹ con cui appunto sono stati percepiti, raccontati e trasmessi i teatri degli anni Ottanta e le loro pulsioni ed urgenze. Recuperarne il ruolo, sia in termini di continuità che di rottura rispetto alle stagioni precedenti e successive del teatro e della teatrologia, è uno degli obiettivi di questo capitolo; cercare di valutarlo rispetto al passaggio che li lega e li separa dal fermento degli anni Settanta, si rivela quasi un passaggio obbligato.

Il periodo compreso fra il movimento del Sessantotto e quello del Settantasette – che coincide fatalmente, come vedremo, con eventi teatrali e teatrologici di assoluto rilievo – è attraversato da forme di impegno politico che spesso si esprimono in percorsi di critica delle istituzioni e delle gerarchie convenzionalmente accettate, quando non addirittura di loro eversione e sovversione. Queste tendenze si manifestano, naturalmente anche in campo culturale, artistico ed intellettuale. È un'epoca di esplosione delle possibilità e della creatività a livello collettivo, in cui, specificamente, l'arte diventa soprattutto uno strumento. E il teatro, nella scena e negli studi, viene considerato per il suo “valore d'uso”, con le avanguardie che abbandonano il loro progetto originario di rinnovamento linguistico-formale a favore di una stagione di diffusione eccezionale in nuovi e inaspettati territori. Gli Ottanta, invece, sono anni di riassorbimento, riordino e restaurazione: con la fine delle stagioni dell'impegno e l'avvento di quelle del disimpegno, l'attenzione si sposta dalla dimensione collettiva a quella individuale, abbandonando almeno in apparenza l'idea della trasformazione della società. Se gli anni Settanta trovano il loro terreno di espressione nella dimensione socio-collettiva, gli Ottanta sono anni di riflusso al privato e all'individuo; se i primi sono quelli del dibattito politico, per i secondi si parla di post- e anti-politica; sovversione e normalizzazione, estremismi e ricomposizione. Dal teatro senza spettacolo delle esperienze-limite di dilatazione degli anni Settanta ai successivi processi della cosiddetta riteatralizzazione, che riporta al centro il testo, l'attore, l'opera. Sono, in effetti, momenti distinti e distinguibili in profondità; ma, insieme, anche nella loro successione temporale e pure nelle naturali sovrapposizioni che si sono verificate, fanno parte dell'attuale eredità storico-politica, culturale, artistica e anche teatrologica.

²⁶⁸ Ivi, p. 17.

²⁶⁹ Ivi, p. 21.

²⁷⁰ Per fare un esempio più specifico, Guccini formula una originale (e, per noi, centrale) revisione della dinamica oppositiva che mette tradizionalmente in tensione la polarità del processo con quella del prodotto, scardinando la convenzionale attribuzione che vorrebbe schierare in senso esclusivo gli anni Settanta sul versante processuale e gli Ottanta sul cosiddetto ritorno delle opere e leggendo invece quest'ultimo fenomeno come una rielaborazione dell'eredità processuale della neoavanguardia capace di combinare insieme gli opposti, nella innovativa soluzione rappresentata dalla nozione di “progetto”. Ivi, pp. 24-25.

²⁷¹ Ivi, p. 11.

Per provare a capire quello che è successo, sposteremo ora il nostro punto di vista proprio sullo scarto fra i due decenni, andando a osservare direttamente il passaggio dalla fine degli anni Settanta all'inizio degli Ottanta.

2.1.2 QUALITÀ DELLO SCARTO. DUE EVENTI-LIMITE FRA ANNI SETTANTA E OTTANTA

Abbiamo voluto considerare il passaggio italiano degli anni Ottanta – “famigerati” o “dorati” che si vogliono considerare – con le caratteristiche di una fase di consolidamento e assestamento, piuttosto che con i tratti descritti – in toni allarmistici o entusiastici – dagli sguardi coevi, nei termini, da un lato, di un periodo di restaurazione e involuzione e, dall'altro, di superamento e innovazione. Ne sono testimoni proprio tutte le ipotesi, inquiete e preoccupate, del riflusso al privato o del post-politico, velate – quali con amarezza, quali altre con curiosità – da quel senso di fine che condurrà gli studi e la cultura italiana alla fine del Novecento (anche teatrale); ne sono testimoni, allo stesso tempo, tutte quelle altre ipotesi – che ci arrivano sempre direttamente da quegli anni – che sostengono, invece, l'idea di un mutamento di prospettiva (certo differente, sostanziale, forse epocale). Infatti, a metà del decennio che ci apprestiamo ad osservare, fra la seconda metà degli anni Settanta e la prima degli Ottanta, si manifestano eventi e fenomeni del tutto singolari: fra la teatralizzazione della società (o socializzazione del teatro) che si presenta, fra le altre cose, col fenomeno dei gruppi di base, e il successivo soggettivismo esasperato del “ritorno delle opere”, si possono annotare alcuni eventi-chiave, dentro e fuori dal teatro, che, anche se estremamente diversi fra loro, si potrebbero considerare allo stesso tempo causa e sintomo della trasformazione in atto.

Ci soffermeremo ora, momentaneamente, sul tentativo di trasmettere il senso di questo passaggio attraverso due casi esemplari, due eventi-limite che accadono proprio sul crinale del decennio, che vengono qui assunti come rappresentativi delle mutazioni all'epoca in atto nel pensiero e nella cultura occidentali. Il primo, sul versante più generale dei saperi umanistici, è quello dell'avvento del discorso postmoderno, con la pubblicazione, nel 1979, del libro-manifesto di Lyotard (ma la conoscenza e la diffusione del suo lavoro, in Italia, risalgono a qualche anno prima);²⁷² il secondo, più interno agli orizzonti teatrali, è la fondazione, nello stesso anno, dell'International School of Theatre Anthropology (ISTA) da parte di Eugenio Barba, un progetto di ricerca sull'attore che coinvolge insieme artisti e studiosi.²⁷³ Nell'uno e nell'altro caso, questi (e altri) eventi si possono considerare a pieno titolo come elementi di rottura: la proposta di Lyotard si basa proprio su un pensiero conclusivo, profondamente discontinuista, che propone – fra le altre cose – la fine del pensiero occidentale così come lo si era conosciuto fino a quel momento; quella di Barba è altrettanto dirompente rispetto alla tradizione della scena e degli studi, intendendo focalizzare l'attenzione su un oggetto (l'attore) fino ad allora dall'una e dagli altri piuttosto emarginato, almeno in senso scientifico. Allo stesso tempo, tuttavia, è possibile osservare entrambe le proposte alla luce di alcune linee di continuità che le legano a precise tradizioni di pensiero, contestualizzandone l'operatività anche in termini di sviluppo e approfondimento di proposte precedenti e percorsi già in atto: restando per ora su piani – si spera utilmente – generali, che verranno poi debitamente approfonditi, si potrebbe dire che nel primo caso si osservano forme di persistenza nei confronti progetto strutturalista, ben evidentemente in opera alla base concettuale del discorso di Lyotard, e,

²⁷² Jean-François Lyotard, *La condition postmoderne: rapport sur le savoir*, Éditions de Minuit, Paris 1979; trad. it., *La condizione postmoderna. Rapporto sul sapere*, Feltrinelli, Milano 1981.

²⁷³ Eugenio Barba fonda l'Ista nel 1979, mentre la prima sessione pubblica si tiene l'anno dopo a Bonn. Ripercorriamo brevemente la cronologia attraverso il racconto curato da Mirella Schino alla fine degli anni Novanta sul lavoro di Barba e la sua storia: «Nel 1979 a Barba era stato proposto di organizzare un altro incontro del teatro di gruppo, a Bonn. Organizza, invece, un'altra cosa: la prima sessione dell'Ista, International School of Theatre Anthropology, accademia mobile per riflettere, più che insegnare, sull'uomo in situazione di rappresentazione». M. Schino (a cura di), *Breve storia dell'Odin Teatret*, in Eugenio Barba, *Il prossimo spettacolo*, L'Aquila, Textus 1999, p. 193.

di lì – con buona pace dei sostenitori della rottura postmoderna –, verso tutto il côté illuminista che tale discorso intende contestare, che è giunto al Novecento proprio anche attraverso la rivoluzione linguistica; nel secondo, si potrebbe parlare tanto della solidità delle tradizioni dell'arte dell'attore (occidentali e non), quanto, appunto, di una linea di continuità rispetto all'apertura operata negli anni immediatamente precedenti tanto dagli studi teatrali che dalle avanguardie della scena. L'uno e l'altro esempio – ma se ne sarebbero potuti fare anche di ulteriori, seppure forse non così pregnanti per la cultura e per il teatro –, insomma, si possono considerare ancora operazioni propriamente novecentesche, “moderne”; ma, allo stesso tempo, la loro operatività conduce inevitabilmente oltre, verso orizzonti chiaramente post-novecenteschi.

Questi esempi sono – si spera – utili per suggerire il senso congiunturale di questo passaggio, che, conducendo a conseguenze anche estreme istanze formulate in precedenza, ne forzano i limiti e la logica, avanzando proposte innovative e preparando il terreno per trasformazioni successive; ma possono anche rivelarsi rappresentativi rispetto alla possibilità (e alla legittimità) di parlare del crinale fra anni Settanta e Ottanta dalla doppia prospettiva che abbiamo presentato: anche per quanto riguarda gli studi teatrali, più che di slittamento di paradigma, si può parlare, propriamente, di un suo processo di consolidamento; senza però con ciò implicare esclusivamente fenomeni di stabilizzazione o di cristallizzazione – che pure osserveremo – dei contesti di lavoro o delle esigenze e degli approcci teorico-metodologici, ma focalizzando la prospettiva proprio sulle possibili linee di continuità che legano questo passaggio alle stagioni precedenti e successive della disciplina.

2.1.3 UN'IPOTESI DI PERIODIZZAZIONE SCANDITA IN TRE CRINALI

Traendo momentaneamente le conseguenze e accogliendo le implicazioni dei ragionamenti svolti fino a questo punto sul passaggio che lega e separa gli anni Settanta e gli Ottanta, è possibile ora procedere a presentare la proposta di periodizzazione che sarà osservata nel presente capitolo per la ricostruzione delle vicende della nuova teatrologia italiana e per l'analisi della sua produzione scientifica. In particolare, si intendono esplicitare le ragioni che hanno presieduto sia la scelta della scansione cronologica da prendere in esame per osservare la fase di assestamento della disciplina, che le articolazioni interne attraverso cui si è voluta cadenzare. In seguito, la scansione sarà anche utilizzata per osservare le dinamiche che coinvolgono a questa altezza il paradigma disciplinare, ma si ritiene opportuno differire tale processo di verifica (e le eventuali revisioni che comporta) a un momento di riflessione successiva all'analisi della storia della disciplina e della sua produzione. Lo schema che riassume l'articolazione storiografica che sarà seguita nel presente capitolo è il seguente:

- 1) 1975, a rappresentare il crinale presso cui si concretizzano e manifestano le implicazioni teoriche e pratiche delle proposte innovative avanzate tanto dagli studiosi che dagli artisti nei primi anni Settanta;
- 2) 1975>1979/'80, fase in cui tali istanze vengono condotte a verifica, maturazione e, soprattutto, alle estreme conseguenze;
- 3) 1979/'80, momento che individua un ulteriore crinale, quello fra le esperienze degli anni Settanta e la nuova fase di lavoro che si profila con gli Ottanta;
- 4) 1979/'80>1984/'85, avvento di una nuova fase di lavoro teatrologico, in cui si pongono le basi per la costituzione della successiva logica post-novecentesca.

Cominciamo dall'inquadramento della selezione temporale, per sgombrare il campo da qualche possibile malinteso e, comunque, accoglierne l'ambiguità come coordinata metodologica. Molti

teatrologi concordano, infatti, nel considerare unitariamente, all'interno del teatro del secondo Novecento, gli accadimenti che si manifestano negli anni Settanta e nei primi Ottanta: Marco De Marinis, ad esempio, presentando il numero di «Culture Teatrali» dedicato al Nuovo Teatro italiano, traccia una scansione temporale tripartita, che ne considera una prima fase di avvento e ascesa fra gli anni Cinquanta e i Settanta, poi una definita rispetto al fenomeno del teatro di gruppo, fra il 1970 e il 1985, per concludere con l'attuale frangente post-novecentesco. In questo contesto, la proposta di periodizzazione utilizzata dal presente studio rischierebbe di porsi in termini di contraddizione, dal momento che seleziona una porzione temporale che ne recide la parte iniziale: con una simile scelta, ad esempio, si potrebbe scindere in due momenti quello che a tutti gli effetti si può considerare un continuum socio-politico e culturale che, nel nostro Paese, va grossomodo dal movimento del Sessantotto a quello del Settantasette; per rimanere su versanti teatrali, si profilerebbe un'ipotetica (quanto storiograficamente pericolosa) spaccatura fra le ricerche della neoavanguardia internazionale post-sessantottesca e il successivo fenomeno del teatro di gruppo, naturalmente intimamente legati; e tornando invece al piano della storia della nuova teatrologia, si andrebbe a rompere il percorso – per molti versi anch'esso unitario – di incardinamento accademico e di sviluppo scientifico della disciplina. Diciamo subito che si è tentato di risolvere i rischi possibili di questa possibile “amputazione” ponendo come inizio della scansione cronologica tracciata, non tanto una fase o un momento, con le sue concordanze interne, ma un crinale: l'idea è quella di utilizzarlo, appunto, per guardarvi al di là e al di qua, come una sorta di cerniera fra le stagioni precedenti della nuova teatrologia, del Nuovo Teatro e del contesto socio-culturale italiano, e quelle successive. Il punto-limite del 1975 sarà infatti utilizzato per recuperare le linee di tendenza, i nodi problematici, l'intensità delle proposte che si manifestano in precedenza e vengono poi portati a maturazione lungo tutti gli anni Settanta.

D'altra parte, in effetti, a metà del decennio, accade veramente qualcosa che autorizza almeno in parte a tentare – in via del tutto teorica – una doppia scansione, a separare l'unitarietà – che pure abbiamo visto legittima e fondante – del lavoro teatrologico e teatrale degli anni Settanta: per restare sugli esempi citati, il movimento del Settantasette presenta dati di consistente differenza rispetto a quello del Sessantotto; le linee operative della nuova teatrologia, nei secondi anni Settanta, si affinano sensibilmente su altri piani, sia organizzativo-accademici che teorico-metodologici; e seppure il fenomeno del teatro di gruppo si sviluppi sulla base di aperture operate in precedenza, vedremo, è un oggetto storico del tutto diverso da quello in cui si potrebbero riunire le neoavanguardie nelle loro esperienze dopo il Sessantotto teatrale. Ferdinando Taviani, in proposito, ha formulato la proposta della “doppia rottura”, certo a partire dalle condizioni del Nuovo Teatro – riferendosi al dato di differenza fra le avanguardie degli anni Sessanta dal lavoro teatrale dei Settanta –, ma anche valutandola poi sul piano dei rapporti fra teoria e pratica e individuandone una maturazione in campo teorico-metodologico, che si potrebbe appunto collocare – come si vedrà – nella seconda parte degli anni Settanta e nei primi Ottanta.²⁷⁴

Qui, si necessita di una ulteriore premessa, su altri piani: la storia di questa fase della nuova teatrologia italiana, per come si è deciso di osservarla, intratterrà rapporti piuttosto consistenti rispetto a quella della pratica teatrale coeva, in un intreccio spesse volte inestricabile fra storia della scena e storia degli studi. Le ragioni che hanno condotto a questa scelta sono molteplici. Ma è naturalmente innanzitutto necessario nuovamente, prima di procedere, che non si tratta, qui, di

²⁷⁴ In particolare, Taviani affronta il nodo della “doppia rottura” in due momenti distinti: sul piano dello sviluppo dei teatri fra anni Sessanta e Settanta, per spiegarne il dato di differenza in un convegno che si è svolto a Modena alla metà degli anni Ottanta; invece, in *Inverno italiano*, un testo coevo che, allo scopo di raccontare il teatro di quegli anni, ne ripercorre anche le vicende precedenti, ne valuta l'impatto in campo teorico e storiografico, adducendo a sostegno alcune opere teatrologiche pubblicate nei primi anni Ottanta (confermando, poi, fra l'altro, l'ipotesi di Gerardo Guccini sulla rottura post-novecentesca e la relativa richiesta di nuovi strumenti teorici). Ci sarà modo, lungo tutto il capitolo, di tornare abbondantemente su entrambi i livelli della questione. F. Taviani, *Cavaliere di bronzo*, cit., p. 191; Id., *Inverno italiano*, cit., p. 97.

ipotizzare un sistema di crediti e influenze presso l'uno o l'altro versante – che certo, indubbiamente, sono di volta in volta presenti –, quanto piuttosto di individuare una serie di nodi, di punti di contatto, utili per tentare di ricostruire la natura del dibattito in corso sulla scena e negli studi in questo periodo. La particolare prossimità che li lega e che ne caratterizza il rapporto, a questa altezza cronologica, autorizza a maggior ragione un tentativo di questo tipo; che però, appunto, non mira a rintracciare precisamente le modalità e le specificità di tale dimensione relazionale, ma invece intende utilizzarne le tracce per lasciar emergere il contesto in cui si sviluppa e si consolida la nuova teatrologia italiana di fine Novecento.

Le motivazioni che hanno spinto a una scelta storiografica di questo tipo saranno presentate e analizzate nel dettaglio nel capitolo dedicato alla ricostruzione delle vicende che hanno segnato questa fase degli studi, ma si preferisce anticipare, per ora, che quello del crinale fra gli anni Settanta e Ottanta è un passaggio che vede intensità e qualità del tutto peculiari di coinvolgimento della nuova teatrologia nei processi e nelle vicende della pratica teatrale: in questo momento, il dato iniziale, genetico che caratterizza gli studi teatrali fin dalla loro rifondazione, assume una rilevanza centrale, a volte epistemologica; è un mutamento che è necessario affrontare, sia per comprendere fenomeni appartenenti al processo di strutturazione e diffusione accademica della disciplina, che per valutarne alcune trasformazioni sul piano scientifico. Naturalmente, il livello dei rapporti fra teoria e pratica, e specificamente quello delle tendenze in atto sul versante della ricerca teatrale, saranno richiamati esclusivamente laddove particolarmente significativi e utili ad integrare la ricostruzione storiografica e l'analisi della produzione scientifica della nuova teatrologia, rispetto a cui si configurano, infatti, nei termini di un supporto prezioso, capace di contribuire alla loro comprensione, contestualizzazione e messa in prospettiva.

Il momento in cui si conclude questa storia, infatti, è un altro crinale, quello che abbiamo voluto inquadrare negli anni 1984 e 1985, sempre nel contesto della proposta di scansione temporale avanzata da Marco De Marinis per quanto riguarda le vicende del Nuovo Teatro.²⁷⁵ È lì che lo studioso situa, sempre in via teorica, il momento della conclusione delle esperienze che si possono unitariamente considerare nel contesto del Novecento teatrale; ed è lì che, come vedremo, il processo di verifica delle proposte della nuova teatrologia, così come sono state formulate nella fase della sua rifondazione, il loro assestamento e compimento, che si svolge lungo tutti gli anni Settanta, si converte nel profilarsi di una vera e propria ridefinizione del paradigma disciplinare (per certi versi certo già in opera, seppure non esplicitamente, anche nel decennio che ci apprestiamo ad osservare). Anche da questo crinale sarà possibile guardare contestualmente al passato e al futuro della nuova teatrologia, non certo per forzarne la complessità degli sviluppi entro linee a rischio di un certo determinismo – rischio che pure esiste, è bene dirlo subito –, quanto piuttosto per tentare di valutare insieme i nodi di rottura e quelli di persistenza, le linee che legano il passaggio fra anni Settanta e Ottanta alla tradizione degli studi e della disciplina e i punti invece che ne emergono come istanze di ridefinizione e rinnovamento.

Questa linea di ragionamento ci conduce in modo piuttosto diretto al piano, invece, dell'articolazione interna della scansione temporale che qui si propone di osservare: al suo centro, si è voluto collocare un altro crinale, quello che separa anche a livello cronologico i due decenni. L'intenzione, non è solo quella di rispettare, appunto, una periodizzazione tradizionalmente accettata, quanto piuttosto di rendere conto dello scarto che separa i due momenti, come abbiamo visto davvero di difficile giustapposizione sul piano teorico e storico; e nemmeno quella – che comunque si vuole qui precisare – di riprendere le scansioni teatrologiche comunemente condivise rispetto al teatro del secondo Novecento. L'opportunità, utilizzando gli indizi che provengono, come vedremo, tanto dalla pratica teatrale che dalla produzione teatrologica e infine in parte anche dai

²⁷⁵ Cfr. almeno M. De Marinis, *In cerca dell'attore. Un bilancio del Novecento teatrale*, Bulzoni, Roma 2000, p. 11. Sulla questione del crinale post-novecentesco ci sarà modo di tornare sistematicamente nei capitoli centrali della tesi.

rivolgimenti che andavano maturando più in generale nella cultura umanistica internazionale, è soprattutto quella di rintracciare delle linee di possibile continuità fra gli anni Settanta e gli Ottanta, pur valorizzandone l'intensità della differenza, per provare a comprendere la qualità dello scarto nella sua interezza e complessità.

La scelta di questa articolazione interna della periodizzazione, con l'individuazione di un nodo di congiuntura sul crinale fra i due decenni, è infine legata direttamente anche alle modalità di sviluppo del processo di consolidamento della nuova teatrologia, che – come vedremo – sembra manifestarsi attraverso almeno due differenti ordini di fenomeni, che, insieme, vanno a comporre il disegno del suo processo di radicamento all'interno dell'università italiana:

- 1) da un lato, a partire dalla metà degli anni Settanta, si assiste alla costituzione di numerosi poli di attività, sia con il radicamento di quelli che abbiamo definito primi “focolai” di attenzione teatrale, che con l'innesto di nuove strutture;
- 2) dall'altro, in termini più trasversali, si osserva un'opera di stabilizzazione e crescita degli strumenti della neonata disciplina all'interno dello scenario accademico italiano, che si manifesta dagli inizi degli anni Ottanta.

Il primo livello, in particolare, vede un consistente diffondersi dei centri di attività teatrologica lungo tutta la penisola: assieme al consolidamento delle strutture che abbiamo già visto all'opera nei decenni precedenti – Roma e Milano, poi Bologna, Torino e Firenze –, si attivano e strutturano insegnamenti di storia del teatro e dello spettacolo anche in altre località (Napoli, Padova) e in zone convenzionalmente considerate periferiche (Lecce, Pescara, Cagliari) rispetto ai centri di attenzione teatrologica ormai noti e ai coevi circuiti teatrali. Tale dato – che comprende anche, naturalmente, la formazione di nuovi allievi e studiosi – si può leggere in relazione anche alla straordinaria diffusione di attenzione per il teatrale che si manifesta lungo tutti gli anni Settanta, presso contesti e ambienti di tutt'altra afferenza. Il secondo nodo, invece, fa riferimento a un processo di sviluppo degli strumenti accademici e scientifici della nuova teatrologia. Nei primi anni Ottanta, infatti, si assiste, assieme al processo di strutturazione degli incarichi e degli insegnamenti, alla progressivo affinamento dei suoi strumenti scientifici e accademici (si è fatto l'esempio dell'inaugurazione del filone editoriale della manualistica di settore e dell'apertura del campo della pubblicistica periodica specializzata).

Prima e dopo il crinale del 1980 si situano, dunque, da un lato, la seconda parte degli anni Settanta, in cui maturano istanze già all'opera tanto nella pratica che negli studi teatrali, che vengono portate a compimento anche con l'emersione di proposte inedite, che si porranno a premessa delle vicende successive; dall'altro, si trova la prima degli Ottanta, che, accogliendo fra le altre,²⁷⁶ l'indicazione metodologica di Gerardo Guccini, tenteremo di recuperare e reinserire nel continuum storiografico del secondo Novecento, valorizzandone anche qui, allo stesso tempo, la dimensione congiunturale che condurrà poi la nuova teatrologia alla sua fase post-novecentesca.

²⁷⁶ In questo senso, vedremo, si muovono anche le prospettive, ad esempio, di Taviani, De Marinis e Claudio Meldolesi.

2.2 CRONACHE: IL CONSOLIDAMENTO DELLA DISCIPLINA UNA STORIA SU TRE CRINALI FRA ANNI SETTANTA E OTTANTA

2.2.0 1975: UN EVENTO-LIMITE COME CRINALE (PER RICONSIDERARE LA CENTRALITÀ DEL RAPPORTO FRA GLI STUDI E IL TEATRO)

Per la centralità del tutto peculiare che la dimensione dei rapporti fra studi e pratica si trova a svolgere nella seconda metà degli anni Settanta, abbiamo deciso di inserire il racconto delle vicende della nuova teatrologia italiana di quel periodo fra due punti-limite che ne dovrebbero inquadrare l'orientamento: all'inizio, si intende cominciare questa storia con l'evento cardine rappresentato dal laboratorio internazionale creato da Luca Ronconi per la Biennale veneziana del 1975, così come l'hanno vissuto e raccontato gli studiosi. Da questo crinale – sempre attraverso il filtro dello sguardo dei teatrologi –, si potrà guardare indietro, alle vicende della neoavanguardia teatrale post-sessantottesca, e avanti, a quelle del fenomeno poi definito del teatro di gruppo alla fine degli anni Settanta; e, con essi, comprendere meglio perché si sia scelto di raccontare la storia della nuova teatrologia italiana di questo periodo attraverso e insieme a quella del teatro coevo.

Abbiamo visto come, a partire dalla metà degli anni Sessanta, in Italia si affaccino sugli orizzonti della scena nuove possibilità, idee e modi di fare teatro: le neoavanguardie locali e internazionali trovano, nel nostro Paese, un territorio particolarmente aperto e fertile in cui radicare – più o meno temporaneamente – le proprie sperimentazioni. Sono anni, quelli prima e intorno al Sessantotto, di eventi eccezionali per il teatro italiano: dall'arrivo del Living, di Grotowski e Barba, a una nuova stagione per la regia critica, rinnovata dal proprio interno, fino ai lavori di Carmelo Bene, Leo e Perla, Quartucci e Mario Ricci. Sono anni di grandi, sorprendenti spettacoli. Per chi si occupa di teatro, si è visto, l'impatto è notevole (sarà sufficiente ricordare quella “dimensione [*del teatro*] che prima non si poteva neanche immaginare”, di cui parla Ferdinando Taviani nella sua intervista). Ma la vicenda della neoavanguardia è destinata a non fermarsi qui: presto, portando all'estremo le intuizioni espresse soprattutto sul piano di un rinnovamento linguistico-formale, si troverà ad affrontarne le implicazioni su tutt'altri frangenti. Intorno al periodo della contestazione, infatti, succede qualcosa, che – seppure vada in apparenza a legarsi (e in parte è sicuramente così) alla dimensione *événementiel* di quel momento, alle tensioni che spingono alla critica e alla rivolta contro le istituzioni –, dopo il '68, dopo anche il '77, continuerà per lungo tempo a segnare gli sviluppi possibili del teatro, dentro (ma soprattutto fuori) il palcoscenico. Per tentare di interrogare questo passaggio, segnalato come epocale tanto dalle scelte degli artisti che dalle numerose riflessioni di critici e studiosi, ricorremo ancora una volta al libro di Marco De Marinis dedicato al Nuovo Teatro, alla fine degli anni Ottanta:

«Con l'inizio dei settanta decolla invece un nuovo ciclo, il quale, pur denunciando numerosi e ovvi legami con quello precedente, sviluppa ben presto alcuni caratteri tutti suoi [...]. A volerli riassumere molto in breve, essi riguardano principalmente: a) una crescente dilatazione materiale del fatto teatrale; b) un sempre più marcato spostamento d'accento dal prodotto al processo creativo; c) una diffusione di base della pratica del teatro senza precedenti per quantità e per qualità; d) una forte esasperazione delle rispettive posizioni e una notevole radicalizzazione dei conflitti [...].²⁷⁷»

Le manifestazioni della trasformazione in atto – sempre seguendo l'itinerario proposto dal *Nuovo teatro 1947-1970* – sono visibili in una serie di scelte individuali e specifiche operate dagli artisti

²⁷⁷ M. De Marinis, *Il nuovo teatro*, cit., p. 232.

intorno al Sessantotto, nei termini di quella che lo studioso altrove ebbe a definire una «crisi della forma “teatro”», fra processi di dilatazione e di dissoluzione del teatrale.²⁷⁸

Prima di procedere ad affrontare gli oggetti e i fenomeni propri della scansione cronologica che si intende analizzare, a questo punto sarà opportuno soffermarsi ancora su queste questioni, attraverso l'analisi di quell'evento-chiave (o caso-limite) che fu la Biennale Teatro diretta a Venezia da Luca Ronconi nel 1975; questo evento – non solo per la sua collocazione temporale –, fra le altre cose, in questo caso può anche fungere propriamente da congiuntura esemplare fra le esperienze appena citate dell'avanguardia internazionale e il fenomeno, parallelo e successivo, della gemmazione del teatro di gruppo in Italia, che è invece una situazione caratterizzante il periodo qui preso in esame. Dal momento che vi è interamente dedicato un numero di «Biblioteca Teatrale», l'opportunità è quella, inoltre, di osservare questo evento-limite attraverso lo sguardo stesso degli studiosi di teatro in opera negli anni Settanta e, dunque, di focalizzare con più precisione sia la natura della discussione in atto, che la tipologia di coinvolgimento (e, di conseguenza, di impatto) rispetto alle avanguardie teatrali. Già a partire dal titolo (a dir poco lungimirante) del dossier che la rivista dedica alla Biennale del '75 – *I sintomi* –, l'oggetto in questione si presenta come particolarmente esemplare, quasi a presagire la qualità, non solo di limite, ma anche, appunto, congiunturale di quell'esperienza.²⁷⁹ Il documento è una raccolta di riflessioni “a caldo” su alcuni degli eventi programmati dal festival veneziano, montate insieme e incastonate in una narrazione cadenzata in cinque parti, una per ogni lavoro affrontato, ognuno raccontato da un diverso autore e introdotto dalle note di Ferdinando Taviani. Fra queste testimonianze dirette, le parole dello studioso svolgono la funzione di inquadrare i singoli eventi e i rispettivi sguardi in un discorso unitario, in cui problemi e questioni si rimandano: a partire dallo straordinario *Utopia* che lo stesso Ronconi (che di lì a poco fonderà il Laboratorio di Prato) crea a partire da Aristofane e che, in apertura di festival, ha il ruolo di introdurre «lo strano modo d'esser presente che il teatro ebbe alla Biennale veneziana del '75»;²⁸⁰ per proseguire con il lavoro dell'Odin Teatret di Eugenio Barba, il cui titolo emblematico – *Laboratorio. Immagini da una realtà senza teatro* – è capace di raccontare molto del punto-limite che la compagnia all'epoca stava esplorando; l'intimità dell'esperienza spettatoriale sperimentata con

²⁷⁸ M. De Marinis, *Verso un teatro necessario*, cit. La questione viene affrontata dallo studioso nei passaggi conclusivi del suo volume dedicato a *Il nuovo teatro*, da cui riprenderemo ora, allo scopo di ricostruire le condizioni-limite cui era giunta la ricerca teatrale nei primi anni Settanta, alcuni eventi considerabili esemplari. De Marinis annovera, fra le manifestazioni della crisi del “Sessantotto teatrale”, la fondazione, a Parigi, del CICT da parte di Peter Brook, la decisione del regista britannico – già celebre per i suoi straordinari allestimenti shakespeariani – di ripartire da zero e sperimentare la creazione di spettacoli che lo studioso definisce “etnologici” (pp. 257-259), a cominciare dal primo dei molti viaggi in Africa, dove il gruppo incontra «popoli e culture che non conoscono il teatro, e ignorano anche le altre convenzioni della nostra civiltà, barattando con loro materiali diversi, offrendo piccoli spettacoli e improvvisazioni, per ricevere in cambio canti, danze e altro ancora» (p. 258). Qualcosa di simile accade all'Odin Teatret guidato da Eugenio Barba: a partire dal 1974 il gruppo si rinnova e inaugura la fase cosiddetta della pratica del “baratto”, costituita da lunghi soggiorni in aree decentrate, tentativi di contatto e scambio con un “pubblico” – se così si può definire – non specializzato né preparato all'avanguardia teatrale, dal Sud Italia all'America Latina (pp. 263-267). Nel frattempo, il Living Theatre si scioglie: nel 1970 si ricombina in quattro diverse formazioni, una delle quali – raccolta intorno a Julian Beck e Judith Malina – si trasferisce in Brasile dove sviluppa un'intensa esperienza di attivismo fino all'espulsione dal Paese (pp. 259-261). E Jerzy Grotowski, nello stesso anno, annuncia di voler abbandonare le scene: «Il teatro non mi interessa più», è la frase ormai celebre che inaugura ufficialmente e pubblicamente la sua nuova fase – detta “parateatrale” –, in cui, lontano dal palcoscenico, continuerà a lavorare sull'attore e sul suo rapporto con la dimensione collettiva, l'inizio di un percorso di lavoro e di ricerca i cui esiti successivi continueranno ad accompagnarci nello scorrere di questo capitolo e oltre (pp. 261-263). Per quanto riguarda l'Italia, in quegli stessi anni, i primi Settanta, ci sono le prime “azioni a partecipazione” di Giuliano Scabia e l'avvio del progetto *Camion* di Mario Ricci (1971), ma anche il momentaneo abbandono del teatro da parte di Carmelo Bene (dal '68 al '73), il trasferimento di Leo e Perla a Marigliano (dal '71 al '75) e quello oltreconfine di Luca Ronconi (pp. 253-254).

²⁷⁹ *I sintomi. Materiali di Ferdinando Taviani, Mario Raimondo, Franco Perrelli, Giorgio Fink; interventi di Julian Beck, Eugenio Barba, Teatr Laboratorium di Grotowski*, «Biblioteca Teatrale», V, 13, 1975, pp. 1-48.

²⁸⁰ Ferdinando Taviani, *Primo*, in *I sintomi*, cit., p. 2.

Apocalypsis cum figuris, l'ultimo spettacolo di Grotowski allestito in questo caso nell'isoletta lagunare di San Giacomo in Paludo, che accoglieva anche seminari e incontri di lavoro con altri gruppi, contestualmente il profilarsi di «un suo interesse [...] aldilà dello spettacolo»;²⁸¹ il nuovo corso del Living Theatre, che, con il nuovo progetto *L'eredità di Caino*, proponeva performance in diversi punti della città. C'era poi *L'Âge d'or* di Ariane Mnouchkine e il suo Théâtre du Soleil, allestito all'aperto, in un piccolo “campo” di un quartiere popolare di Venezia, interventi del Teatro Vagante di Giuliano Scabia, la sperimentazione di Meredith Monk. Ma è interessante soffermarsi in particolare sui quattro lavori selezionati da «Biblioteca Teatrale», intanto per riflettere sulle ragioni stesse di questa scelta. Il Living e l'Odin, Grotowski e Ronconi abbiamo visto che all'inizio degli anni Settanta hanno raggiunto – seppure in maniera del tutto peculiare – dei punti-limite della propria ricerca teatrale, forse dell'idea stessa del fare teatro e dei suoi rapporti con il mondo in cui agisce. Quelli che si possono vedere alla Biennale veneziana del '75, fra fine agosto e metà ottobre, sono i primi esiti dei percorsi intrapresi dai gruppi della neoavanguardia teatrale dopo il Sessantotto, in un festival che sembra sottrarsi programmaticamente alle dimensioni della mera artisticità e del vincolo della spettacolarizzazione, preferendo loro i momenti di racconto e condivisione delle esperienze. Teatro fuori dai teatri: all'aperto, nei campi e nelle calli della città; in ex fabbriche, in piccole isole, in quartieri popolari; all'università e in una chiesa sconsacrata. Esperimenti performativi ben oltre la forma-spettacolo: laboratori e seminari, incontri, conferenze, performance di strada, partecipazione e coinvolgimento (e quando, come nel caso di Ronconi, il riferimento dovesse andare allo spettacolo vero e proprio, si assiste paradossalmente a un debordare concreto, a un'erosione dall'interno delle sue strutture). «Una rassegna di dimissioni», dichiara Ferdinando Taviani nell'introdurre il dossier di «Biblioteca Teatrale»: «gli artefici della rivoluzione del teatro contemporaneo affermano la necessità di smetterla col teatro».²⁸²

L'altro elemento ricorrente fra gli eventi presentati al Laboratorio Internazionale diretto da Ronconi si può trovare nelle reazioni del pubblico specializzato e, in particolare, oggi si può leggere sulla stampa dell'epoca: sconcerto e perplessità, incompienza, difficoltà quando non addirittura insofferenza e contestazione. Sembra che la critica teatrale, alle prese con quello che si rivelerà il nuovo corso dell'avanguardia, si trovi spiazzata. È importante soffermarsi su questo dato non solo per approfondire la necessità dimostrata da alcuni di quei gruppi di rivolgersi altrove, ad altri luoghi, pubblici e funzioni rispetto a quelli convenzionalmente coinvolti nel sistema teatrale (anche di ricerca) e nemmeno esclusivamente per rintracciare in queste forme di rifiuto o insofferenza un semplice nodo di condivisione capace di omogeneizzare (e dunque rendere più comprensibile, più gestibile e avvicinabile) la specificità delle singole esperienze; l'intenzione, qui, è di tentare l'approccio a un problema ben più ampio e profondo, quello della frattura che a metà del secolo scorso frantumò l'unità del teatro, nelle idee e nei fatti. Si ritornerà spesso su questo tema lungo lo scorrere del presente capitolo, per ora è importante annotare come quelli della Biennale '75 possano essere considerati i “sintomi” di aspetti differenti di uno stesso fenomeno: per riassumere, di una ricerca di una diversa efficacia degli strumenti teatrali, lo si è detto, e, in questo contesto, di un rapporto inedito fra artisti e pubblico, anche della sperimentazione della relazione con un altro tipo di pubblico e delle sue possibilità di presenza all'interno del fatto teatrale; ma “sintomi” anche di una progressiva divaricazione interna del sistema-teatro, destinata, negli anni, ad aprire squarci, possibilità e ferite sempre più ampi, dentro e fuori il palcoscenico. Le note introduttive con cui Ferdinando Taviani accompagna i resoconti di Mario Raimondo, Franco Perrelli e Giorgio Fink, in effetti, sono costellate di stralci di articoli, soprattutto dalla stampa quotidiana, che, anche prima del festival veneziano, si ritrovano in qualche modo a identificare il processo di trasformazione – chi con sensibile e curiosa apertura, chi in piccato tono d'accusa.

²⁸¹ Franco Quadri, *Introduzione*, in Id. (a cura di), *Laboratorio '75*, Edizioni de La Biennale di Venezia, Venezia 1979, p. 5.

²⁸² Dall'introduzione non firmata al dossier *I sintomi*, cit., p. 1.

Sono passati pochi anni dall'avvento della neoavanguardia teatrale, consacrata – seppure con le dovute difficoltà – tanto dalla stampa che dalla critica e dagli spettatori attraverso la visione di spettacoli straordinari, il contatto con attori di grande talento e con registi sorprendenti.²⁸³ Nel giro di dieci anni, però, quegli stessi spettatori, specializzati o meno che fossero – e, a quanto pare, non si trattava in tutti i casi di chiusure pregiudizialmente reazionarie –, faticano a riconoscere, addirittura a comprendere, il lavoro di quegli stessi artisti, certo nel pieno di una profonda e imprevista mutazione.

Com'è possibile spiegare un così repentino cambiamento di approccio? Ancora una volta, lasciamo tirare le somme a quel numero di «Biblioteca Teatrale» dedicato alla Biennale Teatro del '75. L'ipotesi è formulata da Ferdinando Taviani, ed è apposta come conclusione del dossier:

«Ma cos'era tutto questo per uno sguardo distaccato? [...] Cosa aveva visto in quel contenitore, in quella Biennale veneziana del '75? Qualcosa che non lo riguardava più: cortei-spettacoli, parole troppo a lungo ripetute, predicatori testardi, dilettanteschi, inattendibili venditori di fumo, mistici nevrotici, teosofi, ex giovani d'avanguardia restati a invecchiare sui bordi del teatro, senza esser stati capaci ad entrarci dentro a tempo, e senza che adesso avesse più senso restar seduti lì fuori. Teatri minimi e già lontani, come mostravano appena ancora, come l'ultimo fuoco nella brace, il virtuosismo e le vestigia di una vecchia ricerca; che restavano come illusioni tenaci, appendici a volte interessanti comunque minuscole, ai margini del grande corso dello spettacolo».²⁸⁴

E, di lì a poco, conclude:

«Ciò che i sintomi ci mostrano è un processo di ridefinizione, ma non più la ridefinizione dei contenuti, delle proposte, della comunicazione teatrale; la ridefinizione, ormai, dei confini stessi del teatro, ciò per cui si ritaglia da e si lega con ciò che lo circonda. Il suo viaggio non è più quello alla ricerca della propria identità, ma quello alla ricerca del proprio contesto, cioè un mutamento completo della propria identità.

È comprensibile che chi sta sui bordi e guarda il luogo del teatro abbia la sensazione di un vuoto, di una distruzione che è spreco, di un'emorragia insensata e mortale. Sembra

²⁸³ Riprendiamo le condizioni di avvento della prima neoavanguardia in Italia attraverso le parole di Ferdinando Taviani: «C'è da tener conto di una cosa: quando il Living arriva a Milano – invitato dal Piccolo con *The Connection* –, se si vanno a vedere le recensioni, quello che dicono gli intellettuali è che la gente rimase molto colpita. È uno spettacolo con il testo – gli attori, in scena, parlano – e il testo ha il suo autore; ma è una specie di choc perché molti spettatori credono ci siano veramente dei drogati in scena, pensano sia un happening (invece, le persone più avvertite sanno che è uno spettacolo). E la reazione dei critici – magari avrebbero preferito un *Amleto* di Peter Brook – è questa: gli attori sono fantastici, strepitosi, lo spettacolo è straordinario. Tutti lo riconoscevano. Questo, con *The Connection*. E poi si crea la frattura. [...]

All'inizio, quando Grotowski arriva a Spoleto col *Principe costante*, la situazione non era questa. I critici, che si erano preparati sul testo di Calderon come facevano normalmente, poi, vedendo lo spettacolo, non lo riconoscevano. Ma se si riascoltano le interviste del Terzo Programma della Rai, normalmente tutti dicono – al di là di “m'è piaciuto, non m'è piaciuto” e di tutte le distinzioni del caso – che è un fatto strepitoso, con attori meravigliosi. Non c'era la scissione fra teatro ufficiale e teatro alternativo; lo scisma non si era ancora creato, almeno non in maniera chiara. Questo accadrà negli anni Settanta. Nella trasmissione della radio che ho citato si capisce bene: registi, attori, critici, chi pro e chi contro, tutti sentono che questo teatro li riguarda molto da vicino. Non era molto diverso dalle reazioni che si avevano quando si andava a vedere un grande spettacolo di Peter Brook: anche lì c'era un po' di imbarazzo – il regista cambia il testo, eccetera –, però una grandezza... [...]. I critici non potevano fare il loro mestiere di critici, questa era la novità di fronte a questi spettacoli. Ma nessuno metteva in dubbio l'importanza della “scossa” che riceveva». Da un'intervista concessa all'autrice (L'Aquila, 21 marzo 2012).

²⁸⁴ Ferdinando Taviani, *Quinto*, in *I sintomi*, cit., pp. 45-46.

che l'organismo si ritragga su di sé, si consumi quasi per un desiderio d'annullamento.
[...]

È comprensibile che tutto appaia così, per un errore di prospettiva: in realtà quei gesti non sono rivolti a lui, non sono messaggi, sono i preparativi per la partenza; né quell'organismo si consuma, semplicemente si allontana». ²⁸⁵

Il ruolo che la pratica teatrale svolge, rispetto agli studi, lungo gli anni Settanta si inserisce a pieno titolo nel più ampio contesto di relazioni, rimandi e frequentazioni che abbiamo fin qui inquadrato e che vedremo accompagnare l'evolversi del profilo della teatrologia italiana fino alla conclusione del Novecento teatrale e oltre; tuttavia, in questa fase, tale elemento va osservato anche in rapporto al fenomeno di straordinaria diffusione di cui il teatro è stato protagonista a questa altezza cronologica, non solo entro i limiti consueti della scena e del fare teatrale e dei rapporti che, fino a quel momento, avevano intrattenuto con gli studi. Il dato costitutivo della relazione con la pratica, negli anni Settanta, diventa in certi casi addirittura strutturante sul piano epistemologico.

Anche attraverso l'analisi del racconto della Biennale Teatro del 1975 su «Biblioteca Teatrale», si possono individuare almeno due ordini di fenomeni che caratterizzano specificamente i rapporti fra pratica e studi in questa fase di sviluppo della nuova teatrologia – elementi in parte già presenti nelle stagioni precedenti degli studi e in qualche modo pregnanti anche per le successive, ma che, precisamente a questa altezza, assumono forme di particolare rilevanza, di importanza tale che essi si pongono, allo stesso tempo, sia come dati che come strumenti stessi di indagine. Nella seconda metà degli anni Settanta, infatti:

- 1) si attivano modalità inedite di collaborazione fra gli insegnamenti di storia del teatro e dello spettacolo e artisti, coinvolgimento che viene, non solo ridefinito, ma si potrebbe dire “inventato” attraverso la forma del seminario universitario;
- 2) si osserva, inoltre, una particolare operatività degli studiosi nei confronti della scena coeva, attraverso il racconto diretto – la testimonianza – dei suoi accadimenti.

In modalità differenti, questi due ordini di fenomeni, per la loro ricorrenza e l'intensità della loro presenza, sembrano andare a testimoniare una vera e propria strategia di ridefinizione – anche a livello operativo – del profilo della neonata teatrologia e – lo vedremo – anche del suo oggetto di indagine. Entrambi, oltre che venire annotati, come si farà in questo capitolo, in quanto dati di specifica salienza per la definizione del profilo degli studi teatrali alla fine degli anni Settanta, verranno poi utilizzati, nel capitolo successivo, come strumenti di indagine per analizzarne la produzione scientifica e la proposta teorico-metodologica.

Il primo dato di novità è estremamente saliente. Da un lato, certifica a proprio modo l'intensità del fenomeno di attenzione per il teatrale a questa altezza cronologica, che, filtrando in differenti contesti e ambiti (della cultura, della società e anche del sapere), si innesta con caratteri del tutto peculiari anche all'interno dell'università; dall'altro, allo stesso tempo, ne autorizza ulteriormente la messa in relazione con gli accadimenti che hanno segnato lo sviluppo degli studi teatrologici in Italia (i risvolti in termini di produzione scientifica saranno osservati nel prossimo capitolo). Esso consiste nella formalizzazione inedita che la dimensione delle relazioni fra scena e studi, già operante nelle stagioni precedenti della disciplina, assume alla metà degli anni Settanta: a questa altezza, infatti, si cominciano ad attivare, presso alcuni degli avamposti accademici della neonata disciplina, percorsi di ricerca e di didattica del tutto originali. Avvalendoci ancora una volta della ricerca di Mirella Schino, quanto mai preziosa proprio su questi frangenti, si segnala, a partire dal 1973, la creazione di seminari condotti da artisti della scena all'interno degli insegnamenti di Storia

²⁸⁵ Ivi, pp. 47-48.

del teatro e dello spettacolo dell'Università Cattolica di Milano (con Sisto Dalla Palma), a Parma (con Cesare Molinari) e a Roma (con Ferruccio Marotti).²⁸⁶

Così ricorda Ferdinando Taviani:

«In alcune università – specialmente a Roma, Milano, Parma, Lecce – la ricerca storica si intersecava con l'organizzazione di attività pratiche avanzate: a giovani studenti erano così famigliari teatri che per gli esperti critici professionali erano ancora fenomeni oscuri e misteriosi».²⁸⁷

Ai casi citati da Schino, infatti, va aggiunto – oltre, naturalmente, il già citato caso anomalo del Dams di Bologna, dove gli artisti si trovano addirittura incaricati di specifici insegnamenti –, sicuramente almeno il caso dell'Università di Lecce, dove lavorano Alessandro d'Amico e Ferdinando Taviani.²⁸⁸ In tali ambienti, gli studiosi inventano una nuova forma di concretizzazione dei rapporti con la pratica teatrale, invitando gli artisti a prendere parte attiva (e definendone ufficialmente il ruolo) rispetto all'insegnamento, attraverso la costituzione di seminari, stages e percorsi di incontro e apprendimento. Fra questi, possiamo considerare esemplare – ma valorizzandone anche la condizione di caso-limite – il rapporto che si istituì fra l'Università di Lecce e l'Odin Teatret, a metà degli anni Settanta, proprio a ridosso di un cambiamento epocale della scena e del lavoro della compagnia, destinato a segnare in profondità, e non solo per quanto riguarda le pratiche, l'approccio al teatro. Il gruppo guidato da Eugenio Barba, a quell'altezza cronologica, è reduce dal successo italiano e internazionale di *Min Fars Hus*. A sorpresa – ma poi non tanto, se si osservano anche le scelte coeve di altri gruppi e artisti –, invece che proseguire lungo un percorso tutto sommato già consolidato e sicuro di un certo successo internazionale, nel febbraio del '74 la compagnia si scioglie e si ricompone quasi interamente, in vista della preparazione dello spettacolo successivo. È interessante notare come, prima di questa decisione e di quello che poi si riconoscerà come un “nuovo corso” (la definizione è di Ferdinando Taviani) del lavoro dell'Odin, si collochino tre eventi-chiave, destinati a modificare in profondità l'approccio del gruppo al teatro: nel gennaio del 1974, la tournée di *Min Fars Hus* arriva in Sardegna, a San Sperate, in provincia di Cagliari, e a Ollolai, nel nuorese; in queste cittadine, non certo i maggiori centri di attenzione teatrale dell'isola, la compagnia sperimenta un diverso rapporto col pubblico, un pubblico di non addetti ai lavori, non specializzato né preparato sulle avanguardie della scena. Ricorda Eugenio Barba:

«I pastori di Orgosolo, i contadini di San Sperate dicevano di “non capire” lo spettacolo. Affermavano, però, di non essersi annoiati, di essere restati affascinati, a volte. Si posero di fronte allo spettacolo con qualcosa che aveva la stessa valenza. Risposero a *Min Fars Hus* coi loro canti e i loro balli».²⁸⁹

Nell'inverno del 1974, in Sardegna, nasce l'ormai celebre “pratica del baratto”, che l'Odin Teatret utilizzerà in maniera sostanziale nella fase successiva del proprio percorso di ricerca teatrale. Pochi

²⁸⁶ «La pratica delle tournées-seminari cominciò, per la precisione, nelle università, per impulso di Sisto Dalla Palma, Cesare Molinari e Ferruccio Marotti: la Cattolica di Milano, Magistero di Parma e l'Istituto di Storia del teatro e dello spettacolo di Roma, a partire dall'inverno del '73». M. Schino, *Il crocevia...*, cit., p. 319.

²⁸⁷ F. Taviani, *Inverno italiano*, cit., pp. 95-96.

²⁸⁸ Si specifica che in ogni caso Mirella Schino prende ovviamente in considerazione anche l'esperienza leccese, ma valutandola – giustamente – rispetto alla sua specificità. M. Schino, *Il crocevia...*, cit., p. 107.

²⁸⁹ La testimonianza è citata da un saggio di Ferdinando Taviani sull'esperienza dell'Odin Teatret in Sardegna e in Puglia nel 1974, pubblicato dalla rivista «Biblioteca Teatrale» e inserito nel più ampio contesto di un dossier sul tema a cura di Pierfranco Zappareddu, dal titolo *Odin Teatret: Barbagia e Salento. Prime relazioni*, cui si fa riferimento per tutte le informazioni a riguardo. F. Taviani, *Lo spreco del teatro*, «Biblioteca Teatrale», IV, 10-11, 1974, p. 15.

mesi dopo, il gruppo è a Carpignano Salentino, in Puglia, dove resterà per cinque mesi, fra maggio e ottobre dello stesso anno; lì, sulla scorta dell'esperienza precedente, il proposito è quello di entrare in contatto con la popolazione locale utilizzando gli strumenti del teatrale in maniera del tutto inedita. La permanenza del gruppo in Salento si manifesta attraverso un'attività molto composita, che vede affiancarsi la presentazione di spettacoli all'organizzazione di seminari, fino a proiezioni cinematografiche, manifestazioni musicali e la creazione di un giornale; il tutto, intrecciato alla consueta vita e pratica quotidiana del gruppo, che lavorava a Carpignano in una ex fabbrica di tabacchi.

È importante segnalare che, prima di questa coppia di eventi-chiave (la Barbagia e il Salento), l'Odin era già stato in Puglia, precisamente a Lecce: all'università, nel febbraio del 1973, presso le cattedre di Alessandro d'Amico e Ferdinando Taviani, la compagnia era stata impegnata nella presentazione di *Min Fars Hus* e in un seminario, cui avevano partecipato studenti e gruppi teatrali italiani. È facile, dunque, immaginare come il già fertile terreno all'interno di cui erano germinate le prime possibilità di rapporto fra avanguardie degli studi e della scena possa crescere lungo gli anni Settanta, stimolato ulteriormente dalla forma-seminario che studiosi e artisti mettono a punto all'inizio del decennio fra Lecce e Parma, Milano, Roma e Bologna.

Veniamo ora al secondo aspetto – che abbiamo introdotto in precedenza – di peculiare interazione fra studi e scena che si manifesta nella seconda metà degli anni Settanta. Si tratta, se vogliamo, di un livello più tradizionale dei rapporti fra teoria e pratica: quello del coinvolgimento diretto nella scena coeva, della cronaca e dell'attualità. In questo periodo, infatti, sono numerosi i casi in cui gli studiosi si trovano impegnati nel racconto del teatro vivente. Si pensi, ad esempio, appunto ai resoconti “dal campo” che costellano le pubblicazioni scientifiche coeve; alla presenza, su quelle stesse pagine, non tanto di spettacoli, ma di progetti di più ampia afferenza teatrale, di artisti e percorsi impegnati nella sperimentazione, nella verifica e nella trasformazione degli strumenti della scena verso altri orizzonti d'operatività. Nei primi anni di «Biblioteca Teatrale», la rivista, a fianco dei lavori più strettamente storico-teatrali, ospita – oltre al già citato dossier sulla Biennale Teatro del '75 – contributi sull'uso politico del teatro (Cesare Molinari nel '71 e Marco De Marinis nel '74), dunque sulle sue manifestazioni storiche (cui si nota il primato del campo di indagine dell'agit-prop, su cui torneremo), sull'animazione teatrale (Eugenia Casini-Ropa, nel '74), con interventi di Giuliano Scabia (già a partire dal '71, sul secondo numero); saggi sull'avanguardia statunitense (Valentina Valentini nel '73) e approfondimenti specifici sul lavoro di alcuni dei più importanti artisti della scena coeva: soltanto nel 1972, Bob Wilson, Jerzy Grotowski e l'Odin Teatret.²⁹⁰ Lo stesso, poco dopo, sulle pagine di «Quaderni di Teatro», che combina studi di afferenza storico-teatrale con riflessioni e discussioni intorno alla scena coeva: da Grotowski a Barba a Kantor al fenomeno del teatro di gruppo, con contributi, ad esempio, di Roberto Bacci, per soffermarsi anche sulle punte dell'attorialità italiana (Bene, Cecchi, Fo, ma anche attori come Alessandro Gassman o Marisa Fabbri).²⁹¹ Gli interventi dei nuovi teatrologi, inoltre, trovano spazio su altre riviste del settore: è celebre la vicenda di «Scena» che, fra il 1976 e il 1982, inizialmente con la direzione di Antonio Attisani e poi di Goffredo Fofi, ha coinvolto, insieme alle avanguardie del teatro contemporaneo, buona parte degli studiosi intorno a dibattiti di cocente attualità (dal fenomeno dei gruppi di base a quello del Terzo Teatro, dal problema dell'attore a quello del postmoderno a quello,

²⁹⁰ C. Molinari, *Teatro politico e società civile*, «Biblioteca Teatrale», I, 2, 1971, pp. 109-111; M. De Marinis, *Teatro politico: progetto e utopia*, «Biblioteca Teatrale», IV, 9, 1974, pp. 164-179; «Biblioteca Teatrale», VIII, 21-22, 1978; E. Casini-Ropa, *L'animazione teatrale e la rivista “Cooperazione educativa”*, «Biblioteca Teatrale», IV, 10-11, 1974, pp. 139-183; G. Scabia, *In margine a “Brecht perché”*: *scrittura della dialettica*, «Biblioteca Teatrale», I, 1, primavera 1971, pp. 110-115; V. Valentini, *Il dibattito sul teatro negli Usa*, «Biblioteca Teatrale», III, 6-7, 1973, pp. 148-251; Stefan Brecht, *Deafman Glance: l'arte di Robert Wilson*, «Biblioteca Teatrale», II, 3, 1972, pp. 19-76; Ippolita Paolucci, Clara Sernesi, *Per la ricostruzione di alcune scene di “Apocalipsys cum figuris”*, «Biblioteca Teatrale», II, 3, 1972, pp. 101-106; Ferdinando Taviani, *Del “Teatro povero”. Tesi e parentesi*, «Biblioteca Teatrale», II, 3, 1972, pp. 107-115; F. Taviani, *Materiali sull'Odin Teatret*, «Biblioteca Teatrale», II, 5, 1972, pp. 76-152.

pressante, della fine delle neoavanguardie). Sulle sue pagine si incontrano scritti di Taviani, Cruciani, Meldolesi, Ruffini, De Marinis, ma anche di Ferrone, Alonge, Tessari, Artioli, con particolari territori di intersezioni con la critica teatrale coeva (Quadri, Fadini e Capriolo, ma anche Carlo Infante e Giuseppe Bartolucci), le teatrologie internazionali (Bernard Dort e Jean-Pierre Sarrazac, per fare i nomi più celebri) e, poi, con figure che, seppure non specificamente strutturate all'interno della nuova teatrologia, vi hanno partecipato non poco, da Ugo Volli a Piergiorgio Giacché a Fausto Malcovati.²⁹² Lo stesso profilo, qualche anno più tardi, lo assumerà «Il Patalogo» di Franco Quadri, annuario dello spettacolo edito dal 1979, ma svolgendo un ruolo sensibilmente diverso e affrontando il teatro coevo con un altro taglio, forse proprio a certificare – come vedremo – le mutate condizioni in cui si andava sviluppando il teatro e il dibattito intorno ad esso in quegli anni.²⁹³

2.2.1 I SECONDI ANNI SETTANTA. IL PROCESSO DI CONSOLIDAMENTO SULLO SFONDO DI UN'ATTENZIONE TEATRALE SENZA PRECEDENTI

Abbiamo proposto di osservare il processo di consolidamento della disciplina all'interno dell'università italiana attraverso due ordini di fenomeni differenti e successivi – la diffusione dei centri di attività teatrologica prima, l'affinamento dei suoi strumenti poi. Procediamo ora a considerare la prima serie di fatti, che si manifesta ancora negli anni Settanta. Oltre il polo romano, che abbiamo visto già vivacemente attivo in precedenza – e che rimane saldo anche a questa altezza cronologica, seppure in modo diverso –, si attivano centri e aree di ricerca in tutta Italia, al nord come al sud, tanto nelle città-chiave dell'attività culturale del Paese che in centri più periferici. La mappatura è, dunque, piuttosto vivace, in via di complicazione sempre crescente. A metà degli anni Settanta, oltre il proseguimento delle attività presso l'ateneo romano, con Ferruccio Marotti, come si è visto, si sviluppano a Bologna le attività del primo corso di laurea specificamente dedicato, fra le altre cose, alle discipline dello spettacolo: al Dams si trovano a lavorare insieme, lungo questo decennio, numerosi fra i nuovi studiosi di storia del teatro, dallo stesso Marotti a Fabrizio Cruciani, Franco Ruffini e Claudio Meldolesi – che abbiamo visto attivi, in precedenza, in area romana – ad altri giovani studiosi che collaboravano al locale Istituto di Musica e Teatro, come Marco De Marinis (che si è formato con Benedetto Marzullo, ideatore e fondatore del Dams), fianco a fianco con le avanguardie sia della scena (fra cui Giuliano Scabia e Luigi Squarzina) che delle rinnovate o nuove scienze umane (Umberto Eco, Omar Calabrese, Tomas Maldonado, Luciano Anceschi), che avranno un ruolo non secondario nello sviluppo degli studi teatrali. Parallelamente, anche gli altri

²⁹¹ Senza scendere per il momento nel dettaglio dei singoli contributi, visto che la rivista si presenta con un taglio monografico, si ricordano almeno i numeri dedicati a *Teatro e attore* nel novembre del 1978 (I, 2), a *Gruppi e spazi teatrali* l'anno dopo (II, 3, febbraio 1979), nel 1982 all'*Animazione teatrale* e ai *Discorsi teatrali tra teoria e pratica* (V, 15, febbraio, e 18, novembre), nel 1984 alla *Trasmissione dell'esperienza in teatro* e al *Teatro americano in Italia* (VII, 23, febbraio, e 26, novembre), più tardi a *Julian Beck* (IX, 33, agosto 1986); in ogni caso tenendo conto che le pressioni e le urgenze manifestate dalla scena coeva trovano diffusamente spazio sulle pagine di «Quaderni di Teatro» anche al di là della scelta tematica del singolo numero, sia nei diversi contributi che nella sezione conclusiva, dedicata di volta in volta ad ospitare interventi di natura diversa rispetto all'orientamento monografico.

²⁹² Anche qui non si ritiene opportuno scendere nel dettaglio dei testi pubblicati dalla rivista (alcuni dei quali saranno ripresi nello scorrere del capitolo), sia per la consistenza della pubblicazione (prima bimestrale e poi mensile dal 1980), ma soprattutto per la sua natura e il suo taglio, attraverso cui si definisce specificamente come periodico che si occupa d'attualità (non solo) teatrale, pure accogliendo in numerosi casi contributi di più ampio respiro, comunque inquadrati in quasi tutti i casi a questioni legate alla scena coeva.

²⁹³ In particolare, «Il Patalogo», oltre a raccogliere il catalogo annuale della produzione teatrale, si distingue per l'individuazione, di volta in volta, di campi problematici ampi e di grande attualità, su cui sono chiamati a intervenire artisti, critici e studiosi, dando vita a un consistente spazio di discussione all'interno della pubblicazione, che a posteriori fra l'altro si rivela indispensabile sia per cogliere alcuni temi-chiave del teatro dagli anni Ottanta in poi, che per conoscere in parte le modalità in cui si andava svolgendo il dibattito coevo.

“focolai” di attenzione teatrale procedono a strutturarsi: a Torino, dopo la breve ma cruciale presenza di Ludovico Zorzi fra il '68 e il '72, lavorano Roberto Alonge e Roberto Tessari; a Padova, Umberto Artioli; a Milano, presso il magistero inaugurato da Mario Apollonio, ci sono prima Sisto Dalla Palma e, poi, Annamaria Cascetta e Claudio Bernardi. Anche in Toscana, quegli stessi primi centri di lavoro teatrologico si sviluppano: lo stesso Zorzi arriva a Firenze, per poi restarvi – lì, in questi anni, ci sono giovani studiosi di impronta storico-filologica, ma attivi anche sul piano della critica come Siro Ferrone (allievo di Lanfranco Caretti) e Sara Mamone (che si è formata con D'Arco Silvio Avalle) –, mentre l'Istituto creato da Carlo Ludovico Ragghianti a Pisa continua a lavorare fra arti figurative e dello spettacolo. Ma, come si diceva, oltre al consolidamento dei precedenti nuclei di attività teatrologica, si nota anche l'attivazione di nuovi centri: a metà del decennio, Cesare Molinari insegna a Parma (fino alla fine degli anni Settanta, quando si trasferirà definitivamente a Firenze); a Lecce, Ferdinando Taviani e Alessandro d'Amico, poi Nicola Savarese. Questi, grossomodo, gli itinerari accademici della neonata teatrologia che si possono selezionare, a grandi linee, fra anni Settanta e Ottanta, anche alla luce degli accadimenti successivi, come punti originari di ambienti e centri di ricerca che si riveleranno determinanti per gli sviluppi della disciplina, dunque senza contare la vivace proliferazione di insegnamenti – che però è doveroso segnalare – lungo tutta la penisola: fra gli altri, a Cagliari, con Mario Baratto (dove arriverà anche Gigi Livio), a Napoli, con Claudio Vicentini, a Genova con Vito Pandolfi e a Pescara con Claudio Meldolesi.²⁹⁴

Per completare il quadro, accenniamo anche ad elementi che appartengono invece al secondo ordine di fenomeni, quello dell'affinamento degli strumenti della nuova teatrologia, che abbiamo detto si pone più distintivo degli anni Ottanta (e verrà infatti debitamente analizzato più avanti). Ma il progressivo irrobustimento di incarichi e insegnamenti, con l'incardinamento dei ruoli in cui sono attivi gli studiosi di teatro, e l'avvio di numerosi progetti di ricerca di interesse nazionale, è già attivo alla fine degli anni Settanta e viene qui utile evocarlo in quanto è il contesto presso cui, proprio in questo momento, lavorano le nuove leve della disciplina, le prime, in effetti, specificamente e strettamente formate in ambito teatrale: presso il Dams di Bologna si formano, negli anni Settanta, Eugenia Casini-Ropa, Daniele Seragnoli, Gerardo Guccini, dove lavorano anche Paola Bignami e Giovanni Azzaroni; negli ambienti della “scuola romana”, negli stessi anni, studiano Luciano Mariti, Roberto Ciancarelli, Silvia Carandini, Gioia Ottaviani e Antonella Ottai; parallelamente, a Firenze, Ludovico Zorzi è impegnato nella strutturazione di lavori d'équipe, all'interno di cui lavorano giovani studenti e studiosi, come Marzia Pieri, Anna Maria Testaverde, Lia Lapini, Paola Ventrone, ma anche Sara Mamone e Maria Ines Aliverti, che ha studiato fra l'Istituto ragghiantiano di Pisa e il magistero di Julia Kristeva a Parigi. Anche se il loro lavoro sarà preso in considerazione più avanti, quando si manifesterà compiutamente agli orizzonti degli studi, è importante collocarne anche il periodo formativo nel quadro della prima parte del processo di consolidamento della disciplina e, dunque, all'interno dei tratti operativi che stiamo prendendo in esame.

La diffusione degli insegnamenti e delle strutture di ricerca teatrali, negli anni Settanta, si può anche leggere in relazione al fenomeno che – negli stessi anni – vede il teatro protagonista di un'attenzione eccezionale, trasversale in senso geografico, generazionale, disciplinare; tanto da rivendicare un ruolo primario, prima nei processi collettivi di strutturazione dell'identità e di definizione dei rapporti interpersonali, poi come strumento di analisi ed espressione individuale; tanto, appunto, da invocare una radicale ridefinizione del proprio ruolo all'interno della società.

Per raccontare il campo che va sotto il nome di teatro di base e, poi, di teatro di gruppo, ci avvaleremo ancora una volta dello sguardo messo in opera dagli studiosi stessi, questa volta sulle

²⁹⁴ Oltre le numerose fonti che sono state utilizzate per ricostruire i “movimenti” geografici della nuova teatrologia italiana fra anni Settanta e Ottanta, si fa riferimento a un dossier specificamente dedicato ai rapporti fra teatro e università pubblicato nel 2005 dalla rivista «Hystrion»: Giulia Calligaro (a cura di), *Teatro e università. Viaggio negli atenei italiani dove si studia teatro*, «Hystrion», XVIII, 2, aprile-giugno 2005, pp. 10-33.

pagine di «Scena». Tale scelta ha ragioni molteplici che si contestualizzano anche oltre la pregnanza che abbiamo visto assumere, in questa fase, dal piano dei rapporti fra studi e pratica teatrale: la rivista ha il pregio documentario di riunire prospettive – anche teatrologiche – diverse su questioni di grande attualità teatrale. Così, sulle sue pagine, è possibile cogliere oggi anche altri elementi che scandiscono e definiscono gli sviluppi degli studi nella seconda parte degli anni Settanta, come, ad esempio, le mutazioni incorse alle modalità dell'impegno politico – che saranno specificamente oggetto del capitolo dedicato all'analisi del paradigma disciplinare – o il processo che vede, a questa altezza, un polarizzarsi delle posizioni e un estremizzarsi del dibattito (questione di cui ci occuperemo ora, in particolare nel contesto del fenomeno che è stato definito del teatro di gruppo). Il proposito, qui, non è soltanto quello di ricostruire i termini della polemica in corso, quanto piuttosto evidenziare l'emergere, già a questa altezza, di prospettive inconciliabilmente differenti, le cui istanze – in diverso modo legittime – ci accompagneranno nell'approcciare le condizioni in cui si sviluppano gli studi (e i teatri) negli anni Ottanta. Le critiche che sorgono intorno al fenomeno del teatro di gruppo, i limiti che si evidenziano intorno a quelli di base, il percorso stesso di queste esperienze, le questioni che sollevano anche in termini di contraddizione, i loro nodi irrisolti e le loro risposte – così come si colgono nello sguardo “a caldo” degli studiosi – si convertono in questa storia in dati di grande rilevanza per comprendere la natura e la qualità del successivo cambiamento e, con esso, le radici di quello post-novecentesco.

Prima di addentrarci nella questione, come introduzione, riprendiamo il filo del racconto del teatro e degli studi degli anni Settanta. Per rievocare lo svolgersi di questa parabola storiografica richiamiamo una tipologia di fonte particolarmente emblematica: tre libri che raccolgono in un contesto unitario interventi sul periodo in questione (e sui problemi che ci apprestiamo ad affrontare): *Teatro come differenza* di Antonio Attisani, *Al limite del teatro* di Marco De Marinis e *Contro il mal occhio* di Ferdinando Taviani.²⁹⁵ Nell'insieme, sono utili per rendere le modalità e le qualità dell'attività svolta dagli studiosi in quegli anni come osservatori partecipi rispetto al teatro e ai suoi mutamenti. Ma il dato di ricorrenza e di pregnanza non è soltanto questo. Il contesto editoriale, l'approccio e l'intento dei tre volumi sono sostanzialmente differenti e specifici: il primo formula una serie di ragionamenti a caldo, nel 1978; il secondo «avrebbe dovuto essere un instant book» anch'esso, raccogliendo interventi dal '75 all' 81, ma «uscendo per varie ragioni solo pochi anni dopo, si ritrovò suo malgrado ad essere un libro di memorie e testimonianze su di un teatro “sparito”», in una dilazione editoriale che oggi si rivela uno scarto prezioso proprio per il diverso inquadramento dei fenomeni di cui tratta;²⁹⁶ il terzo ripubblica contributi scritti lungo l'arco di trent'anni (fra cui molti legati ai fatti degli anni Settanta e Ottanta), accompagnandoli con note introduttive fondamentali per contestualizzare a posteriori il discorso (e anche per ricostruire le vicende). Ma, fatte le dovute distinzioni, tutti e tre, nel loro insieme, rendono con particolare efficacia le tensioni e le urgenze di una fase in cui «la nozione di teatro è esplosa».²⁹⁷ E, tanto nell'uno che nell'altro volume, il percorso da “un teatro necessario” all’“impossibilità di fare teatro”

²⁹⁵ A. Attisani, *Teatro come differenza*, cit.; M. De Marinis, *Al limite del teatro*, cit.; F. Taviani, *Contro il mal occhio*, cit.

²⁹⁶ Così l'autore racconta la vicenda editoriale di *Al limite del teatro*, valorizzando, appunto, anche il ruolo dello scarto temporale che separa la preparazione del volume dalla sua effettiva pubblicazione. M. De Marinis, *Prefazione. Appunti per una storia dei movimenti teatrali contemporanei*, in Pierfrancesco Giannangeli, *Invisibili realtà. Memorie di Re Nudo e Incontri per un nuovo teatro*, Titivillus, Corazzano (Pisa) 2010, pp. 12-13. Il testo è ora ripubblicato col titolo *Teatri invisibili. Appunti per una storia dei movimenti teatrali contemporanei in Italia*, in Marco De Marinis, *Il teatro dopo l'età d'oro. Novecento e oltre*, Bulzoni, Roma 2013, pp. 367-386.

²⁹⁷ Riprendiamo per intero il ragionamento che Attisani svolge sul tema: «Una persona a cui dieci anni fa si fosse chiesto cos'è il teatro avrebbe avuto una risposta pronta e sicura. Il teatro è lo spettacolo teatrale, avrebbe detto, il suo senso è racchiuso nelle sue rappresentazioni più alte, commerciali o colte, e diluito (o degradato) in quelle minori. Oggi la nozione di teatro è esplosa, dover rispondere alla domanda “cos'è il teatro” metterebbe in serio imbarazzo non poche persone. Solo i più stupidi avrebbero una risposta pronta». A. Attisani, *Teatro come differenza*, cit., p. 15.

– entrambi le definizioni sono estratte dal libro di De Marinis²⁹⁸ –, fra anni Settanta e Ottanta, è vertiginoso, senza scampo. È quello in cui dovremo addentrarci a questa altezza.

Nell'intensità del percorso che lega la contestazione del Sessantotto alle rivolte del Settantasette, nel nostro Paese, si assiste alla nascita – Mirella Schino, nel suo libro dedicato al teatro di gruppo, parla piuttosto di “fioritura”²⁹⁹ – di una serie di esperienze teatrali alternative, non propriamente o non primariamente di ricerca, così come la intendiamo oggi; più che altro è un “teatro-fuori-dal-teatro” (De Marinis), “di minoranza” (Taviani), un fenomeno dalle manifestazioni differenti, che cresce spontaneamente e autonomamente secondo esigenze sempre specifiche, e che si riesce a considerare storicamente unitario esclusivamente perché i gruppi, presi nel loro insieme, vanno a costituire un “sistema stellare” (Schino) che cresce al di fuori e al di là di qualsiasi convenzione consolidata della pratica e dell'idea di teatro allora in vigore.³⁰⁰ Insieme, e a fianco delle citate esperienze delle avanguardie della scena, vanno a costituire un importante nodo di attività teatrale del decennio che stiamo prendendo in esame; insieme, vanno a comporre una costellazione di percorsi, idee, esperienze completamente differenti, riunite nel proposito di affrontare il teatro, non più soltanto come forma d'arte o d'intrattenimento (il suo “valore di scambio”), ma nei termini del suo “valore d'uso”. Scrive Ferdinando Taviani, nel '77, sulle pagine di «Scena»:

«La linea di tendenza mi pare chiara: la materiale ridefinizione del teatro nella nostra società: il passaggio del teatro dal contesto delle Arti e della Cultura a quello dei “costumi”: la scoperta sempre più chiara che non è con lo spettacolo che un gruppo può incidere nella realtà che lo circonda, o meglio: che il senso dello spettacolo sta nel suo valore d'uso, e non in un significato che gli sarebbe intrinseco *assolutamente*. E, insomma, che un gruppo teatrale è efficace in quanto gruppo, prima ancora che come teatro.

La rivoluzione è sociologica prima ancora che estetica. O si annuncia tale».³⁰¹

Il fenomeno del “teatro di gruppo”, affacciandosi agli orizzonti culturali italiani intorno alla metà degli anni Settanta, negli anni successivi si declina in rivoli e tendenze specifiche e differenti fra loro che, prese nel loro insieme, vanno a comporre la mappatura di un fermento teatrale – plurale, differenziato, diffuso – di carattere eccezionale. Il teatro di base emerge come fenomeno di socializzazione del teatrale e di teatralizzazione del sociale nella prima parte del decennio; spontaneamente, liberamente, in zone decentrate e marginali, in tutta autonomia.

A metà degli anni Settanta, qualcosa è già cambiato. Teatro di base, teatro spontaneo, Terzo Teatro. Lo indica giustamente Ferdinando Taviani: non sono sinonimi, non indicano scelte, posizioni, percorsi omologhi; non sono nemmeno – per usare le formule dello stesso Taviani – «tre differenti

²⁹⁸ Nello specifico, si tratta dei titoli di due diversi interventi raccolti nel volume. In particolare, il “teatro necessario” cui si fa riferimento appartiene a un testo del 1977, collocato fra i primi della raccolta (*Verso un teatro necessario: dall'avanguardia al teatro di base*); l’“impossibilità di fare teatro” è invece una definizione estratta dalle ultime pagine del libro (*Intermezzo: l'impossibilità di fare teatro. Crisi dell'avanguardia in Italia (e fuori) tra interdisciplinarietà, analisi metateatrale e soggettività patologica*). Cfr. M. De Marinis, *Al limite del teatro*, cit.

²⁹⁹ Il volume di Mirella Schino in questione, in realtà, è dedicato alla ricostruzione della storia del Centro per la Sperimentazione e la Ricerca Teatrale di Pontedera (oggi Fondazione Pontedera Teatro); ma, pur ben tenendo saldo l'oggetto di ricerca, la studiosa riesce anche a utilizzarlo come “filtro” per osservare contemporaneamente la complessità, la vivacità e l'intensità delle altre esperienze e dei processi di mutamento che sostengono e presidono la nascita del fenomeno del teatro di gruppo, ufficialmente intorno alla metà degli anni Settanta. M. Schino, *Il crocevia...*, cit., p. 79.

³⁰⁰ La descrizione di Mirella Schino è quanto mai efficace: «Nel 1976 si stava rendendo visibile in Italia un vasto movimento di gruppi teatrali privi di legami col teatro ufficiale, per lo più molto giovani, un movimento di grande intensità e dalle imprecise e plurime facce, quali lo spontaneismo nella produzione, una certa centralità del corpo nelle embrionali tecniche d'attore, la ricerca di un diverso rapporto tra il teatro, chi lo fa e chi lo va a vedere». Ivi, p. 67.

³⁰¹ F. Taviani, “*Terzo Teatro*”: *vietato ai minori*, cit., p. 37.

ambiti di realtà, né tantomeno tre diverse “teorizzazioni” di una stessa realtà, o – addirittura – tre diverse poetiche». Sono più che altro «tagli problematici diversi e complementari», tre livelli o aspetti differenti e specifici di quello stesso fenomeno che abbiamo definito genericamente di eccezionale attenzione al teatrale durante gli anni Settanta.³⁰²

All'interno delle particolari condizioni di diffusione e attenzione di cui è protagonista il teatro negli anni Settanta, in ogni caso, il fenomeno del Terzo Teatro fa storia a sé. Ed è una storia che coinvolge molto da vicino parte di quei giovani e giovanissimi studiosi di teatro che abbiamo osservato – e che osserveremo ancora – all'opera fra anni Sessanta e Settanta.³⁰³

Sulle pagine di «Scena», si incontrano e si scontrano molte di queste differenti prospettive, sul campo tematico dell'avvento e dei possibili sviluppi del fenomeno del teatro di gruppo. La rivista, che fin dal suo primo numero, nel 1976, dimostra una certa sensibilità e una consistente attenzione per le pressioni che animano il Nuovo Teatro in Italia (e non solo), comincia a occuparsi sistematicamente del fenomeno già alla fine del '76 (anche se sia il discorso sui gruppi di base che sul Terzo Teatro erano già apparsi sulle sue pagine episodicamente nel corso dello stesso anno): in apertura del numero di novembre-dicembre, c'è il noto editoriale (non firmato, ma con tutta probabilità attribuibile al direttore Antonio Attisani) intitolato *E la fame?*.³⁰⁴ Il testo è celebre per la vivace polemica innescata intorno alla definizione di Terzo Teatro che, nel paragone con quella di Terzo Mondo, viene interrogata su possibili linee di ambiguità: «Quale Terzo Mondo – si chiede Attisani –, quello degli sceicchi o quello dei movimenti di liberazione?»,³⁰⁵ ipotizzando una forma di omologia con gli “sceicchi” della scena (i gruppi della grande avanguardia internazionale) e i “proletari” che ne imitano l'operato, ma allo stesso tempo ne sono sfruttati. Il documento è certo utile per ricostruire la vivacità del dibattito che si è attivato immediatamente a ridosso della definizione del Terzo Teatro da parte di Eugenio Barba (il Bitef di Belgrado, con la sua conferenza-

³⁰² In particolare, secondo Taviani, le definizioni si distinguono per il riferimento «all'organizzazione [...] di un nuovo modo d'essere del teatro nella nostra società» (“teatro di base”), ai contesti della sua nascita «al di fuori dei quadri tradizionali dell'istituzione teatrale» (“teatro spontaneo”), all'insieme delle motivazioni della sua ricerca, «che strutturano un senso nuovo di ciò che, in questi anni chiamiamo “teatro”, e che lascia a parte il bivio attorno a cui si organizzava e si divideva il teatro degli anni Sessanta» (“Terzo Teatro”). Ivi, pp. 38-39.

³⁰³ Il Terzo Teatro viene inaugurato ufficialmente da una conferenza-manifesto di Eugenio Barba al Bitef di Belgrado nel 1976 – anche se in verità si potrebbe dire che si tratti quasi di una relazione a consuntivo, più che di un programma di intenti –, in cui l'artista e teorico propone di individuare, appunto, una terza tipologia di teatro, diversa sia da quello istituzionale che dall'avanguardia: la distinzione si basa su criteri della marginalità nei confronti dei circuiti esistenti, dell'auto-formazione, della struttura di gruppo e della varietà di modalità messe in atto come strategie di resistenza rispetto ai sistemi dominanti. Scrive infatti Eugenio Barba: «Quel che sembra definire il Terzo Teatro, quel che sembra essere comune denominatore fra gruppi ed esperienze così differenti, è una tensione difficilmente definibile. È come se bisogni personali a volte neppure formulati a se stessi – ideali, paure, molteplici impulsi che resterebbero torbidi – volessero trasformarsi in lavoro, con un atteggiamento che all'esterno viene giustificato come un imperativo etico, non limitato alla sola professione, ma esteso alla totalità della vita quotidiana». E. Barba, *Terzo Teatro* (1976), in Id., *Teatro. Solitudine, mestiere, rivolta*, Ubulibri, Milano 1996, p. 166. Il testo è naturalmente apparso su diverse riviste internazionali e italiane all'epoca, poi è stato incluso in Id., *Aldilà delle isole galleggianti* (Ubulibri, Milano 1985).

L'insieme di esperienze inquadrate nella definizione di Terzo Teatro, in quanto fenomeno “omogeneo” è destinato, non tanto ad esaurirsi, quanto a riconvertirsi nel giro di pochissimi anni (Schino propone una scansione cronologica che va dal 1974 al 1977) ed è scandito da alcuni eventi-chiave, che è qui utile richiamare per rendere conto sinteticamente dell'intensità del fenomeno: nel 1977 – per fermarsi solo ai momenti che si realizzano in Italia –, i gruppi si incontrano prima a Casciana Terme, in marzo, durante il Convegno del Teatro di Base e, più tardi, fra fine agosto e inizio settembre, a Bergamo, nel contesto dell'Atelier internazionale del Teatro di Gruppo organizzato dal Teatro Tascabile; poco dopo, nel '78, viene affidata a Roberto Bacci, del Centro di Pontedera, la direzione del Festival di Santarcangelo, che diventerà, negli anni successivi un importante punto di riferimento per i gruppi del Terzo Teatro e non solo. Cfr. M. Schino, *Il crocevia...*, (si veda in particolare la nota dedicata a una *Breve cronologia degli incontri del teatro di gruppo*, ivi, pp. 326-326).

³⁰⁴ *E la fame?*, «Scena», I, 6, novembre-dicembre 1976, pp. 5-7. La certezza dell'attribuzione di questo testo ad Antonio Attisani si fonda sulla successiva risposta di Ferdinando Taviani, sul numero successivo della rivista, del febbraio '77 (cfr. F. Taviani, “*Terzo teatro*”: vietato ai minori, cit.).

manifesto, è di pochi mesi prima), per cogliere le motivazioni di superficie e profonde di un processo di progressiva estremizzazione delle posizioni che ne ha segnato la diffusione, nel bene e nel male, nel teatro italiano di quegli anni e dei successivi. Ma, spogliato per un momento delle incrostazioni legate alla contingenza e alla polemica sull'avvento del Terzo Teatro, è un documento forse ancora più interessante per le interrogazioni che muove, più in genere, al fenomeno del teatro di gruppo nel suo complesso: se fino a pochi anni (anche a pochi mesi) prima, esso veniva considerato – e, non senza le spinte di un certo entusiasmo, lo sarà ancora, seppure per poco – nei termini di un fenomeno di grande apertura, capace di ridiscutere le possibilità del teatrale e l'identità stessa, la funzione del teatro all'interno della società, a questo punto sembra si cominci già a interrogarne i limiti e le prospettive. I punti individuati da Attisani sono molto caldi: il tema dell'opposizione fra professionismo e amatorialità, con il fronteggiarsi di un «teatro professionale» e un «movimento di teatro spontaneo che ha ormai assunto proporzioni considerevoli», con l'impossibilità di inserire quest'ultimo nei canoni vigenti del teatrale (né ufficiale né d'avanguardia);³⁰⁶ quello della contestualizzazione del fenomeno rispetto alle condizioni socio-culturali da cui si è originato, ipotizzando un profondo mutamento della dimensione della militanza politica (che, di lì a poco, si sarebbe effettivamente manifestato) e prefigurandone i termini fra organizzazione dal basso e attivazione individuale, rifiuto delle strutture che fino ad allora avevano guidato i movimenti di contestazione e invenzione di altre forme di coinvolgimento;³⁰⁷ infine, Attisani – dopo aver proposto alcuni elementi caratterizzanti per il Nuovo Teatro, come la centralità del corpo, la creazione collettiva, ma anche il rischio di soggettivismo – si sofferma anche sul già citato tema della crisi della grande neoavanguardia internazionale (l'esempio, ancora una volta, è quello del nuovo corso del Living), ma tentando di tracciarne anche le linee di filiazione rispetto al fenomeno del teatro di gruppo, e lo interroga, in conclusione, già rispetto all'altro fenomeno-chiave che di lì a pochi anni si diffonderà come quello del cosiddetto “riflusso”.³⁰⁸ Così affrontato, il fenomeno del teatro di gruppo e, in particolare, del Terzo Teatro sembra andare a fungere da “cerniera” fra gli entusiasmi diffusi insieme all'esplosione di teatralità che si manifesta a cavallo degli anni Settanta (precisamente fra il 1974 e il 1977, secondo Mirella Schino) e il successivo “ritorno all'ordine”, definizione coniata – non solo in campo teatrale – per descrivere il suo riassorbimento all'inizio degli Ottanta. Sospeso o schiacciato fra l'uno e l'altro polo temporale, il fenomeno del teatro di gruppo diventa un oggetto capace, forse, di parlare molto direttamente – seppure anche in maniera appunto poco mediata, per il tipo di documenti attraverso cui lo stiamo

³⁰⁵ Ivi, p. 7. Per rendere conto nella maniera più completa possibile del discorso – nonostante e, anzi, soprattutto, non sia essa l'oggetto principale di attenzione in questa fase della ricerca –, si ritiene opportuno citare per intero la riflessione. Scrive Attisani: «Ma la nozione di *Terzo Teatro* è ambigua perlomeno come quella di Terzo Mondo. Quale Terzo Mondo, quello degli sceicchi o quello dei movimenti di liberazione? O supponiamo che questi compongano una unità culturale? Allora cos'è per questi teorici della cultura, il “filo rosso” che lega sfruttatori e sfruttati?», attribuendo, poco dopo, esplicitamente tali ruoli agli «sceicchi del Terzo Teatro» (Barba, Grotowski, il Living) e ai «proletari del Terzo Teatro» (i nuovi gruppi che nascevano sull'onda di quelle esperienze).

³⁰⁶ L'autore, infatti, si chiede: «Ebbene cos'è questo teatro? L'alternativa, l'anticamera il vero teatro di oggi o semplicemente un'altra cosa?». *E la fame?*, cit., p. 6.

³⁰⁷ Attisani legge quello del teatro di base come «un fenomeno tipico» di «questa fase» dell'«Occidente capitalista», in particolare legandone le motivazioni della nascita a un «rifiuto di un atteggiamento culturale passivo», «della militanza tradizionale così come gli è stata proposta negli ultimi anni, che non è rifiuto della politica quanto di essere *esecutori* della politica» (ibidem). Ci sarà modo di tornare approfonditamente su questo tema, nel capitolo dedicato all'analisi dei mutamenti occorsi al paradigma disciplinare della nuova teatrologia fra anni Settanta e Ottanta.

³⁰⁸ Scrive Attisani: «Queste motivazioni convergono in una certa pratica teatrale che discende da certe esperienze professionali e d'avanguardia, ma che è altro, anzi che sono altro, giacché, come vedremo, diversi sono gli sbocchi possibili di questo teatro» (ivi, p. 7). Fra questi, l'autore conviene sulle possibilità di «scuotimento» del sistema-teatro ad opera dei giovani gruppi, ma propone anche di leggere il fenomeno nei termini del «destino tipico dell'avanguardia borghese nel reagire al riflusso», vale a dire esprimendosi attraverso forme legate alla «dimensione psico-terapeutica» e «declamazione dei propri ideali» (ibidem).

leggendo – del percorso di trasformazione della neoavanguardia teatrale, dal suo avvento, alla crisi, al superamento dei limiti e al successivo processo cosiddetto della “riteatralizzazione”. A questo proposito, si può aggiungere che il terreno di discussione che si definisce intorno al teatro di gruppo – sempre lasciando da parte, per il momento, le motivazioni più specifiche che generano e muovono gli accesi toni della polemica che si attiva intorno alla definizione di Terzo Teatro e anche al lavoro dell'Odin Teatret in Italia, con tutte le estremizzazioni del caso –, a distanza di trentacinque anni, si dimostra essenziale per tentare di comprendere le linee (almeno di provare a seguirne alcune) che attraversa la mutazione del teatro italiano nella seconda metà del Novecento: dall'avvento delle neoavanguardie alla loro repentina messa in crisi dall'interno, con i processi che abbiamo colto nei termini di dissoluzione e dilatazione del teatro, fino ai loro esiti; dunque attraverso i percorsi di diffusione della teatralità nella società – del teatro “come valore d'uso” –, della socializzazione del teatro, fino al successivo riflusso; insomma, dal Sessantotto al Settantasette, e oltre.

Gli scritti pubblicati su «Scena» – cercando, di nuovo, di liberarli momentaneamente dalle loro incrostazioni ideologiche – sono quanto mai significativi; l'estremizzazione del dibattito di cui sono protagonisti, in particolare, Siro Ferrone e Ferdinando Taviani lascia intravedere nodi problematici che si riveleranno di lì a poco essenziali per comprendere quella fuoriuscita dal teatrale che caratterizza le scene occidentali negli anni Settanta. Al di là dell'inconciliabilità delle posizioni, delle definizioni estreme, di alcuni punti in cui le discussioni sembrano raggiungere un “basso livello” (la definizione è di Taviani stesso)³⁰⁹ – che pure sono elementi essenziali per rievocare le condizioni di svolgimento del dibattito pubblico (non solo teatrale) in Italia negli anni Settanta –, i territori di confronto (sarebbe meglio dire di scontro, in qualche caso) che ne emergono si rivelano oggi di assoluta pregnanza, sia per comprendere i termini della discussione stessa, ma soprattutto per provare a contestualizzarne l'operatività – come stiamo cercando di fare – rispetto ai suoi episodi precedenti e successivi. Siamo, ancora una volta, sul quel crinale fra contestazione e riflusso che divide e unisce gli anni Settanta dagli Ottanta, ad interrogare, se possibile, le ragioni che nel giro di pochissimi anni convertono l'investimento nelle possibilità eversive dell'azione collettiva in isolamento individuale; la fiducia nelle forme tradizionali di attività politica, militanza, contestazione (anche rivoluzione), prima nel tentativo di invenzione di altre possibilità inedite e poi nello scoramento della resa, apparente o reale che fosse; l'apertura dei processi di socializzazione del teatrale, la revisione della sua funzione pubblica, lo spontaneismo che presiede le sue modalità organizzative “dal basso”, di lì a poco, nel ritorno del testo, del grande attore, dello spettacolo.

Al già citato acceso editoriale di Attisani nel '76, segue un denso articolo di Siro Ferrone, mirato a sviluppare temi e problemi piuttosto simili, però su un piano più diretto e pragmatico: l'articolo è una lunga recensione – una stroncatura – di *Come! And the day will be ours* dell'Odin Teatret, ma si può dire che lo spettacolo funga soprattutto da pretesto per affrontare, più in generale, il teatro del gruppo guidato da Eugenio Barba e, più in particolare, il ruolo che sta svolgendo in Italia in quegli anni. Già il titolo (*Il teatro del Signore*) è piuttosto esplicito rispetto alle posizioni dell'autore e anche ai toni assunti dal dibattito, che in qualche modo rilanciano la citata critica dell'editoriale di

³⁰⁹ I testi raccolti nel volume *Contro il mal occhio* sono tutti accompagnati da note che ne contestualizzano le motivazioni e le condizioni; nella riedizione di “*Terzo Teatro*”: *vietato ai minori*, lo studioso racconta la vicenda che lo vide contrapporsi, sulle pagine di «Scena» ad Attisani e Ferrone, segnalando anche come il dibattito si sia successivamente rasserenato e che, in seguito, «le discussioni [...] oggi non sarebbero neanche immaginabili al basso livello del '76-'77» (F. Taviani, “*Terzo Teatro*”: *vietato ai minori*, in Id., *Contro il mal occhio*, cit., pp. 46-47). I testi che documentano tale polemica, dunque, diventano se possibile ancora più significativi; la loro messa in relazione è in qualche modo autorizzata da Taviani stesso, che in una nota all'articolo (sempre in *Contro il mal occhio*) segnala ad esempio «il valore di documento dei commenti di Ferrone come genuina reazione ad una presenza teatrale che aveva in quel momento troppi aspetti inspiegati» (ivi, p. 35), colto, secondo lo studioso, sia da Mirella Schino nel suo studio sul teatro di gruppo (*Il crocevia...*, cit., pp. 51-56 e 65-67) che, in modo diverso, da Marco De Marinis in un testo del '75 poi riedito in *Al limite del teatro* (cit., pp. 25-26).

Attisani, che vede nella nascita dei gruppi italiani “di impronta Odin” l'operatività di un «progetto neo-confessionale».³¹⁰

Quello che sembra infastidire maggiormente Siro Ferrone del teatro dell'Odin e, in particolare, di *Come!* si lega all'idea dell'autonomia dell'arte e del rifiuto del presente (è di questo che lo studioso accusa la compagnia, traendone poi ben più dure conseguenze). Vale la pena di citarne per intero la riflessione conclusiva, che – lasciando anch'essa da parte per qualche momento quegli estremi polemici – tenta di tirare le somme del discorso e – punto per noi prezioso – di estrarre il problema dal più contingente livello estetico e del gusto (l'Odin è tacciato di esotismo e di primitivismo, di isolamento e di chiusura settaria), contestualizzandolo in termini più ampi e interessanti:

«Non è la prima volta che questo avviene negli ultimi anni, quando la decomposizione del sistema dei valori (economici, politici e culturali) della società capitalista, accentuata di recente da una violenta emarginazione delle masse giovanili dal tessuto sociale attraverso la disoccupazione, ha indotto molti di essi a dare una “forma” culturale nuova alla propria diversità: riconoscersi come estranei piuttosto che combattere chi li costringe ai margini».³¹¹

Il tentativo di decifrare il fenomeno del teatro di gruppo attraverso l'agitarsi delle coordinate socio-politiche coeve è presente anche nel dossier curato da Attisani sul tema all'interno del numero successivo della rivista, all'inizio del '77.³¹² Lo studioso, nella sua introduzione, si trova ad elencarne gli elementi caratterizzanti – il tentativo di trasformazione del consumatore in produttore, la ridefinizione dello specifico teatrale nei termini della «progettazione e sperimentazione di rapporti sociali diversi», la costruzione di una nuova soggettività, l'assenza di riferimento a modelli altri (comunque presenti), le condizioni generazionali e geografiche (cultura giovanile e decentramento) – e scrive che tali caratteri «stanno chiaramente in rapporto col riflusso che ha seguito le lotte del '68/'69, con la crisi della militanza e delle organizzazioni, con la riscoperta che “il personale è politico” e col rifiuto di adottare le armi dell'avversario per cambiare il mondo».³¹³

Per avvicinare i termini del dibattito all'oggetto della presente ricerca – in questo caso, alla sua ricaduta in contesto teatrologico –, è necessario osservare un ultimo nodo intorno a cui si coagulano (e si estremizzano) le differenti posizioni in gioco: dopo il dossier introduttivo di Attisani, sul numero di «Scena» del febbraio 1977, si trovano prima la contestazione di Ferdinando Taviani

³¹⁰ Siro Ferrone, *Il teatro del Signore*, «Scena», I, 6, novembre-dicembre 1976, pp. 22-24. L'idea che l'Odin e i gruppi del Terzo Teatro lavorassero a costituire un teatro “neoconfessionale” è diffusa in quegli anni anche sulle pagine della rivista, ad esempio, appunto, nel già citato editoriale di Attisani sullo stesso numero, dove si trovano descritti – fra le tendenze coeve dell'avanguardia teatrale – «i predicatori di un'esasperata soggettività (esaltati nel progetto neoconfessionale)», all'interno di cui lo studioso inseriva anche il fenomeno del Terzo Teatro. (A. Attisani, *E la fame?*, cit., p. 7). È un concetto di cui non si intende qui seguire la genealogia e la vicenda, dal momento che esso si dimostra legato soprattutto alla contingenza degli eventi e a chiavi interpretative forzate dalle modalità di svolgimento del dibattito (teatrale e non solo) di quegli anni. In ogni caso, si ritiene necessario notare, in proposito, come lo stesso Attisani, procedendo nel 1988 alla riedizione del suo *Il teatro come differenza* decida di eliminare il capitolo dedicato (nella prima edizione del '78) al *Teatro neoconfessionale* in quanto – scrive lo studioso nell'avvertenza che introduce il volume – vi si «intravedeva un organico progetto dell'integralismo cattolico sul teatro e sulla festa, inesistente». A. Attisani, *Avvertenza*, in Id., *Teatro come differenza*, cit., p. 9.

³¹¹ S. Ferrone, *Il teatro del Signore*, cit., p. 24. Il tema, fra l'altro, torna nell'articolo che segue la recensione: è il *Manifesto del Terzo Teatro* di Eugenio Barba, accompagnato e intervallato dai commenti dello stesso Ferrone, in cui il movimento viene accusato di attribuire «valore politico alla privata insoddisfazione». (*Il “Terzo Teatro” di Eugenio Barba. Note di Siro Ferrone*, «Scena», I, 6, novembre-dicembre 1976, p. 25).

³¹² Sul numero successivo della rivista viene presentato un dossier sul teatro di gruppo a cura di Attisani, che in qualche modo riesce a ricondurre i toni della discussione su un campo più fruttuoso (seppure in parte ancora agitato da spunti polemici nei confronti del ruolo svolto, all'interno di questo processo, dall'Odin Teatret). A. Attisani (a cura di), *La scoperta del teatro*, «Scena», II, 1, febbraio 1977, pp. 4-11.

³¹³ A. Attisani, *La scoperta del teatro*, cit., p. 6.

rispetto agli articoli di Siro Ferrone e, immediatamente a seguire, una ribattuta dello stesso Ferrone;³¹⁴ fra l'uno e l'altro polo, entrambi accesissimi, della discussione, è possibile isolare un'altra questione di cruciale importanza, quella del rapporto fra scena e platea, in particolare fra artisti e spettatori specializzati (critici e studiosi), e dell'utilità (anche della legittimità) scientifica di questa dimensione di relazione. Fra le altre cose, l'intervento di Taviani, in nota, contesta la distanza che separa il lavoro del teatro coevo dagli sguardi e dalle posizioni di coloro che lo osservano e ne discutono:

«Ma quanti di coloro che si occupano e si occuperanno del problema a livello di discussione hanno esperienza dei processi di formazione, di lavoro e di vita di un gruppo teatrale di base? E quanti, invece, credevano di poterli conoscere e giudicare solo in base ai loro spettacoli, in base, cioè, a uno sguardo pre-concetto, ad un criterio che appartiene ad un teatro cui loro non appartengono più?».³¹⁵

Ribatte Ferrone, qualche pagina dopo: «c'è un solo punto di vista ed è quello del teatrante. [...] Solo chi accetta di mettersi “dalla parte” del teatrante è ammesso al giuoco», rivendicando la legittimità dello sguardo “esterno” degli spettatori, contestando la necessità di dover seguire così da vicino un teatro per comprenderlo e leggendo, infine, la proposta di Taviani e dell'Odin nei termini di una «strategia egemonica», che mira a «trasformare il lavoro» della compagnia «in destino».³¹⁶ Le parole di Siro Ferrone sono dure, anche impregnate dei toni accesi della polemica scatenata dall'avvento del Terzo Teatro nel fenomeno del teatro di gruppo (e del ruolo esercitato dall'Odin Teatret al suo interno) e dal progressivo estremizzarsi della dinamica oppositiva che abbiamo visto innescarsi su questi fronti; tuttavia, il punto che inquadra – spogliando momentaneamente il discorso delle tensioni contingenziali che esprime – è ben pregnante e piuttosto problematico: sono, del resto, gli anni in cui si assiste, in teatro, al manifestarsi degli esiti della cosiddetta “doppia rottura”, un processo di divaricazione fra teatro “normale” e ricerca innescato dalle neoavanguardie degli anni Sessanta, portato a maturazione lungo tutti i Settanta (col fenomeno del teatro di gruppo) e ai suoi esiti estremi nella prima parte degli Ottanta. Ferdinando Taviani – lo studioso che più si è speso nell'inquadramento del processo (sua è anche la definizione che abbiamo utilizzato) – ne parla soprattutto per quanto riguarda gli sviluppi del Nuovo Teatro; ma la divaricazione in atto nel teatro degli anni Settanta avrà esiti consistenti anche sul piano teorico e più specificamente scientifico della nuova teatrologia.

2.2.2 INTERMEZZO. DAL CRINALE DELLA DOPPIA ROTTURA TEATRALE DEGLI ANNI SETTANTA

A fianco della declinazione del fenomeno del teatro di gruppo poi denominata Terzo Teatro, si muovono altre linee di tendenza estremamente diverse, eppure con orientamenti su certi punti simili: basti pensare alla dinamica oppositiva che ha legato (e separato) quest'area della teatralità da quella della cosiddetta Postavanguardia, che si affaccia agli orizzonti della scena più o meno negli stessi anni (Giuseppe Bartolucci, il critico che più ha seguito il movimento, ne inquadra la nascita nel 1977). Le due tendenze sono ben distinte, l'una caratterizzata da un investimento sulla dimensione del gruppo e sull'allenamento quotidiano dell'attore, l'altra presa da una ricerca multidisciplinare sull'esistenza umana metropolitana; ma, a distanza di anni, pur rendendo giustizia alla vivacità di dibattito che si instaura fra i due versanti, si possono cogliere anche diversi punti di

³¹⁴ Taviani ha l'occasione di rispondere sul numero successivo di «Scena», del febbraio 1977 (l'intervento è il già citato “Terzo Teatro”: vietato ai minori, «Scena», II, 1, febbraio 1977, pp. 12-18), seguito da una immediata ribattuta di Siro Ferrone (*Il teatro invisibile*, «Scena», II, 1, febbraio 1977, pp. 19-20).

³¹⁵ F. Taviani, “Terzo Teatro”: vietato ai minori, cit., p. 17.

³¹⁶ S. Ferrone, *Il teatro invisibile*, cit., pp. 19-20.

incontro. È su questi che sarà bene soffermarsi un momento, prima di procedere ad analizzare le trasformazioni in opera nei primi anni Ottanta, per comprenderne a pieno le premesse e il contesto. Il punto, ad oggi, è valorizzare le prospettive che abbiamo osservato – necessariamente tendenziose e militanti, e anche preziose per queste loro caratteristiche – rispetto a un contesto più ampio. Questa è l'opinione di Piergiorgio Giacché, antropologo con interessanti e sistematiche frequentazioni col teatrale, a metà degli anni Novanta:

«A nostro avviso, quelle che erano apparse, almeno in Italia, come insanabili divisioni tra le “parate” del “terzo teatro” e le “installazioni” dei gruppi postmoderni, si possono oramai rileggere come opzioni estreme di uno straordinario fermento unitario che ha interessato e coinvolto più di una generazione di giovani attori e spettatori». ³¹⁷

Giacché fonda l'ipotesi di questa linea di convergenza sulla centralità che assume, alla fine degli anni Settanta, l'azione fisica, nel contesto di un più ampio processo di sottrazione del teatrale all'egemonia dell'ideologia dominante, quella del teatro ufficiale. Che sia protagonista di un approfondimento fondato sull'allenamento quotidiano e sulle possibilità della dimensione relazionale, oppure che venga sperimentato come spazio in cui interagiscono i molteplici stimoli (anche tecnologici) della società, il corpo dell'attore, in questi anni, diventa secondo Giacché il punto di incontro fra tendenze performative per il resto inconciliabili. Ma queste due aree della teatralità, che si sviluppano in Italia nella seconda metà degli anni Settanta e sembrano andare entrambe ad esaurirsi con la chiusura del decennio, condividono anche il contesto più generale dell'avvento della nuova cultura giovanile, tema di cui parla diffusamente Giacché nel suo intervento e su cui abbiamo visto concentrarsi anche parte del volume di Marco De Marinis dedicato al teatro degli anni Settanta: si osservano le modalità di eccezionale diffusione trasversale della cultura teatrale come le condizioni espressive, culturali, politiche di una critica dall'interno alla “società dello spettacolo”, logica all'epoca in fase di altrettale diffusione. Sono accomunate, sembra, anche da uno stesso nemico: «un teatro, che rischiava di essere assimilato alla letteratura drammatica e annullato dalla concorrenza di altri più potenti mezzi spettacolari». ³¹⁸

Qui, infatti, non si tratta solo di aver permesso una ulteriore e più ampia specificazione della cartografia del fenomeno del teatro di gruppo alla fine degli anni Settanta, anche evocando la differenza e la pluralità delle linee di tendenza che la percorrono, quanto piuttosto di cominciare a focalizzare gli esiti teorici implicati da quelle pratiche, quelle sperimentazioni e quelle idee nel loro complesso.

Per farlo, torneremo ancora una volta ad utilizzare lo sguardo degli studiosi sulle vicende di quegli anni; ma se, fin qui, abbiamo approfittato della loro testimonianza “a caldo”, diretta, sulle mutazioni in corso fuori e dentro le scene degli anni Settanta, ora affronteremo il tema da tutt'altro punto di vista.

Diversi anni dopo gli eventi in questione, infatti, molti tornano sui fenomeni che abbiamo appena attraversato; i toni sono meno accesi, distanti, anche se di una lontananza non dovuta soltanto al naturale scorrere del tempo che separa la prospettiva dagli avvenimenti che osserva e in qualche modo la raffredda. Lungo gli anni Ottanta, fioriscono testimonianze “a freddo”, ma non perché sia passato così poi troppo tempo; è il 1982 – sono trascorsi solo cinque anni dalle polemiche che abbiamo letto sulle pagine di «Scena», dal fermento delle utopie che rappresentavano e dal cocente estremismo con cui le esprimevano –, quando Marco De Marinis, nell'introdurre il suo *Al limite del teatro*, lo definisce un libro su «un teatro che non c'è più». ³¹⁹ Quelle che vedremo, sono testimonianze “a freddo” in quanto intrise di un senso di fine, di conclusione, di posteriorità; sono,

³¹⁷ Piergiorgio Giacché, *Un'equazione fra antropologia e teatro*, «Teatro e Storia», X, 17, 1995, pp. 54-55.

³¹⁸ Ivi, p. 54.

³¹⁹ M. De Marinis, *Premessa*, in Id., *Al limite del teatro*, cit., p. 11.

dunque, anche delle ipotesi di lettura di ampio respiro, delle interpretazioni complessive, più che delle vere e proprie testimonianze. Non che in qualche modo smarchino il proprio coinvolgimento dai fatti che raccontano, non che si diano opzioni in alcun senso revisionistiche o ricompositive; semplicemente, il distacco permette agli studiosi di formulare delle ipotesi capaci sia di rileggere gli sviluppi della neoavanguardia e del fenomeno del teatro di gruppo alla luce di quello che è venuto dopo, sia, appunto, di porsi a premessa per permettere a noi di tentare di leggere e interpretare quel “dopo”. Queste esperienze non sono centrali solo per comprendere ciò che è successo fra la seconda metà degli anni Settanta e i primi anni Ottanta – anche se il loro pregio e il loro interesse sta proprio nel tentare una lettura unitaria degli eventi e dei fenomeni di quegli anni, scollandosi dalla dimensione puramente *événementiel* e proponendo l'ipotesi dell'esistenza di uno stesso processo strategicamente in opera, seppure in diversi modi –, ma sono particolarmente significative per mettere in relazione – in prospettiva, si potrebbe dire – quegli eventi anche rispetto a quello che è accaduto successivamente. Qui, questo tipo di fonti vengono estratte da ambiti posteriori e successivi (di norma provengono dalla fine degli anni Ottanta), ma la loro decontestualizzazione si giustifica per tentare di comprendere, in una sorta di intermezzo nello scorrere della ricostruzione storiografica, quello che è avvenuto nel teatro e negli studi fra anni Settanta e Ottanta, e, naturalmente, anche per intravedere già le premesse di quello che accadrà dopo. Ricorreremo al ragionamento di Ferdinando Taviani, che spesso è tornato a lavorare su questi frangenti, proponendo, appunto, la definizione della “doppia rottura”.

Due sono i documenti, in questo caso, salienti: *Inverno italiano*, un testo sulla situazione del teatro nel nostro Paese scritto nel 1984 per una rivista colombiana (e ora riedito in *Contro il mal occhio*), e *Cavaliere di bronzo*, trascrizione della relazione presentata al convegno *Le forze in campo*, organizzato a Modena nel 1986.³²⁰ Entrambi affrontano il problema di quella che lo studioso definisce una “doppia rottura” verificatasi nel teatro del secondo Novecento; lo fanno in maniera sensibilmente diversa, considerando la questione da due punti di vista differenti ed entrambi preziosi ai fini di questo studio. Infatti, su entrambi ci sarà modo di tornare anche in seguito, da tutt'altro punto di vista (quello degli sviluppi scientifici degli studi).

Nel primo saggio, Taviani, per descrivere le condizioni coeve del teatro italiano, si trova a fare i conti con una sorta di “bilancio” delle vicende che hanno segnato il Nuovo Teatro negli anni Settanta (come, appunto, se non si potessero comprendere appieno le condizioni della scena degli anni Ottanta senza tirare le somme dei suoi precedenti). Ricapitolando a grandi linee le motivazioni, i contesti e i caratteri che descrivono tali fenomeni, propone l'esistenza di una frattura che ha incrinato l'unità del teatro fin dagli anni Sessanta:

«Cosa è successo in quegli anni? Innanzitutto si è spaccata l'unità del teatro. Sulla spinta di pionieri come il Living, Grotowski, l'Odin Teatret, il Bread and Puppet, Dario Fo, e poi gli spettacoli di Bob Wilson, nacquero fenomeni teatrali fra loro diversissimi, ma che avevano in comune il fatto di non sentirsi e di non essere in rapporto con il teatro “normale”: neppure in rapporto di contrapposizione [...]. Sorsero, infatti, molti gruppi, che prendevano posizione nei confronti della società circostante, ma che non prendevano affatto posizione (come invece era avvenuto per i “pionieri” cui si ispiravano) nei confronti del teatro “normale”: semplicemente lo ignoravano.

Si realizzò così quel fenomeno nuovo e gravido di conseguenze culturali: la spaccatura prima pratica e poi teorica dell'unità del teatro».³²¹

Lo studioso, dunque, definisce l'ipotesi dell'esistenza di una “spaccatura” doppia, “prima pratica e poi teorica” nel teatro fra anni Sessanta e Settanta. I punti di questo percorso intorno e dentro il

³²⁰ F. Taviani, *Inverno italiano*, cit.; Id., *Cavaliere di bronzo*, cit.

³²¹ F. Taviani, *Inverno italiano*, cit., pp. 95-96.

fenomeno del teatro di gruppo risuonano in maniera simile anche nel secondo testo, di pochi anni dopo: c'è l'individuazione del ruolo degli enti locali e, al loro interno della sinistra di quegli anni, insieme all'assenza di una normativa nazionale unitaria sullo spettacolo dal vivo; il racconto della nascita del fenomeno del teatro di gruppo, il suo iniziale spontaneismo, i suoi rapporti con il radicamento e la società; e, ancora una volta, infine, la necessità di comprendere gli accadimenti degli anni Sessanta e Settanta per arrivare a interpretare quelli coevi, della metà degli Ottanta. In particolare, secondo lo studioso:

«Negli anni Sessanta vi furono alcuni gruppi ed individui che imposero opere e pratiche teatrali che esulavano dai confini considerati naturali del teatro. Non era "di rottura", di provocazione estetica o ideologica. Erano qualcosa di più: aspiranti "tradizioni" alternative alla tradizione vigente. [...] Gli uomini che guidarono la rivolta teatrale degli anni Sessanta aprirono delle brecce nelle mura del teatro. [...] Il muro del teatro, dunque, non era più compatto, si poteva fare teatro fuori dai teatri, dalle convenzioni e dalle tradizionali competenze teatrali. Mutavano i connotati della vocazione teatrale, che diventava, fra le vocazioni artistiche, la più sgombra da normative, quella che permetteva più indipendenza, confini più sfumati fra professionalità e professionismo, fra avanguardia e marginalità. Con mezzi relativamente economici ed artigianali era possibile, nel teatro, realizzare un sistema di vita alternativo e insieme rispettabile».³²²

In questo consiste, secondo Taviani, il primo passaggio di quella “doppia rottura”, la sua messa in opera teorica, la spaccatura ideologica. Dopodiché, negli anni Settanta, si realizza il secondo momento, quello della frattura “pratica”, in cui «decine e decine di gruppi crebbero fuori dalle mura non più compatte del teatro»,³²³ senza alcun rapporto con il sistema vigente. Continua Taviani:

«Questa seconda scossa segue la prima, in parte ne dipende, ma non ne è il semplice prolungamento. Fra l'una e l'altra c'è un salto di livello logico: dalla logica del rifiuto si passa alla quella della distanza. [...] Se non si comprende il salto logico che vi è fra lo strappo degli anni Settanta (continuiamo a usare i decenni come utili etichette) e la separatezza degli anni Settanta, il movimento di quest'ultimo decennio si colora impropriamente di una carica teatralmente eversiva che non gli appartenne, neppure quando il movimento nasceva da scelte che invece erano eversive sul piano politico generale. [...]

Prestare ai teatri che nacquero fuori le mura del Teatro quella carica teatralmente eversiva che invece caratterizzò i ribelli del decennio precedente porta a proiettare la vicenda teatrale degli ultimi anni sulla falsariga delle vicende dell'estremismo politico, dei gruppi di autonomia, del terrorismo».³²⁴

La “doppia rottura” che investe l'unità della categoria-teatro lungo gli anni Settanta non ha effetti soltanto all'interno della pratica scenica, ma esercita linee di attrazione di un certo spessore anche all'interno degli studi: Taviani ne parla nei termini della seconda parte del processo di cesura, quella “teorica”, su cui ci sarà modo di tornare approfonditamente più avanti. Tali rivolgimenti saranno affrontati nel dettaglio nel prossimo capitolo, dedicato all'analisi della produzione scientifica coeva, ma a questo punto può essere utile profilare, almeno a grandi linee, i termini entro cui si va a svolgere questo cambiamento. La divaricazione fra teatro “normale” e teatro di ricerca, infatti, sembra comportare l'innescare di un altro importante processo di separazione, quello fra scena e

³²² F. Taviani, *Cavaliere di bronzo*, cit., p. 192.

³²³ Ibidem.

³²⁴ Ivi, p. 193.

platea, fra attore e spettatore. I primi “sintomi” dell’instaurarsi di questa opzione teorica, come abbiamo visto, si profilano già nella trasformazione incorsa alle neoavanguardie dopo il Sessantotto teatrale, nei termini di un processo di «ridefinizione [...] dei confini stessi del teatro»; i gesti, le azioni della Biennale Teatro diretta nel '75 da Ronconi, si è detto, «non sono messaggi, sono i preparativi per la partenza».³²⁵ Taviani tornerà spesso sul tema, sia “a caldo” che in seguito, con proposte più analitiche e sistematizzanti, in particolare legando la propria ipotesi della “doppia rottura” alle manifestazioni di emersione di due idee differenti di teatro, quella dell’attore e quella dello spettatore, addirittura andando a considerare questa dimensione di separatezza ed estraneità come la «vera e propria “tradizione” caratterizza il teatro occidentale moderno».³²⁶ In questo senso, è particolarmente pregnante la sua presentazione al numero di «Quaderni di Teatro» dedicato nel 1982 al tema delle *Visioni del teatro*, in cui, fra l’altro, rileva come la storiografia teatrale tradizionale abbia di norma eluso la questione, andando a valorizzare soprattutto il punto di vista dello spettatore, dello spettacolo e del prodotto, senza prendere invece in carico la prospettiva “interna” del teatro, dei suoi processi di vita e di lavoro. Nello stesso numero della rivista, Fabrizio Cruciani presenta quelli che si possono considerare i primi materiali di quello che diventerà poi il suo percorso storiografico all’interno della pedagogia (e che sarà oggetto di analisi nel prossimo capitolo). Quello che ci interessa per ora notare è la doppia lettura che Cruciani dà del problema: la dimensione di separatezza fra scena e platea ha come conseguenza, si è detto, un’assunzione di centralità da parte dell’attore, dunque l’istituzione di una prospettiva “interna” al farsi teatrale; ma lo studioso rileva, allo stesso tempo, come questo fenomeno implichi conseguenze non secondarie anche rispetto alla polarità spettatoriale, con una condizione fruitiva che, per questi teatri, assurge all’idea «del pubblico non indifferenziato, della società degli amici, del teatro come microsocietà in espansione progettuale, che costruisce se stessa e la propria immagine e la propria fruizione». «Il pubblico – conclude Cruciani – diventa in prima istanza un gruppo di amici e di collaboratori e di compagni».³²⁷ I teatri senza spettacolo dei primi anni Ottanta, i gruppi oltre il teatro sul crinale fra i due decenni si separano anche dal pubblico; ma allo stesso tempo, scelgono (e vengono scelti da) un proprio pubblico, una comunità di spettatori ben diversa da quella indifferenziata degli spettacoli. Rientrata l’utopia delle possibilità del teatrale nella società, della sua produzione collettiva e dal basso, della sua formazione spontanea e della sua autonomia locale, l’idea del teatro “come valore d’uso” si riconverte allora dal collettivo all’individuale, dalla piazza al laboratorio, dalla società all’attore (e al lavoro che può compiere su se stesso). La svolta, in effetti, è epocale: si tratta di «un’esplosione che – scrive Franco Ruffini con altrettanta lungimiranza alla fine degli anni Settanta –, semplicemente, rovesciò la prospettiva del teatro da chi lo guarda o ne parla, a chi lo fa».³²⁸ Se in questa fase della ricerca – dedicata alla ricostruzione delle vicende che hanno segnato gli sviluppi della nuova teatrologia fra anni Settanta e Ottanta –, tale indicazione è utilizzata per autorizzarne, in qualche modo, l’osservazione anche in relazione a ciò che andava accadendo, negli stessi anni, nella pratica teatrale, nel prossimo capitolo essa diventerà invece una guida sostanziale per osservarne la produzione in campo teatrologico. Se Taviani focalizza la propria attenzione sulle profonde differenze che uniscono e separano il teatro degli anni Sessanta da quello dei Settanta, Marco De Marinis, nell’introduzione al suo volume dedicato al Nuovo Teatro, nel 1987, si concentra nel tentativo di delinearne le motivazioni, incastonando gli accadimenti del teatro di gruppo – in particolare per quanto riguarda il versante occupato dalle neoavanguardie internazionali – in un sistema di rapporti causali capace di lasciarne intravedere contesti di innesco, funzioni possibili e, anche, così, di tracciarne vettorializzazioni in grado di farne emergere parte degli esiti:

³²⁵ F. Taviani, *Quinto*, cit., pp. 47-48.

³²⁶ F. Taviani, *Presentazione*, «Quaderni di Teatro», V, 16, maggio 1978 (*Le visioni del teatro*), cit., p. 5.

³²⁷ Ivi, pp. 12-13.

³²⁸ Franco Ruffini, *Domande e riflessioni sul training* (1978), ora in Id., *Per piacere*, cit., p. 81.

«Si tratta di un percorso di fuga dal teatro o, per essere più precisi, di una ininterrotta e via via crescente tensione al superamento dei limiti storicamente imposti alla scena occidentale, dalle sue convenzioni ormai svuotate e dalle sue chiusure. Ma tensione verso *dove*, verso *cosa*? Diciamo verso un *dopo*, un *aldilà*, un *oltre* il teatro, che per alcuni non avrà più niente a che vedere con il teatro stesso [...] e per altri sarà invece un teatro talmente trasformato nelle sue modalità e, ancor di più, nelle sue funzioni che non riuscirà più a riconoscerlo come tale restando al di qua di quei limiti».³²⁹

Un processo di “fuga” dal teatro che, a partire dalle esperienze apripista della neoavanguardia post-sessantottesca – così come le ha inquadrato De Marinis – passa dal fenomeno della cultura giovanile e della eccezionale diffusione della creatività degli anni Settanta, per giungere alla fine del decennio polarizzato in versanti di difficile conciliazione: l'uno, quello del Terzo Teatro, che prima, nella seconda metà degli anni Settanta, ne sviluppa la genealogia attraverso la dimensione socio-antropologica della cultura di gruppo e, poi, dagli anni Ottanta, converte l'originario discorso dell'efficacia su un piano di ricerca più interno; l'altro, quello della Postavanguardia, che ne eredita la vocazione pluridisciplinare e sperimentale, si definirà come indagine radicale sui dispositivi e linguaggi della scena, ma l'iniziale carica eversiva antirappresentativa e antinarrativa, portata all'estremo, finirà col risolversi in una ricerca interna a grande rischio di autoreferenzialità. Entrambi, in maniera assolutamente – quasi paradossalmente – diversa, teatri senza spettacolo al cuore stesso della società dello spettacolo; entrambi, in modo diverso, “percorsi di fuga dal teatro” tradizionalmente inteso, che vanno alla ricerca di un suo “dopo”, “oltre”, “al di là”, come dice De Marinis per quanto riguarda l'esperienza delle neoavanguardie: chi lungo le linee del lavoro e della ricerca su di sé, chi smantellando il linguaggio e il senso nel quadro di una lacerante incomunicabilità. Sembra fargli eco, dieci anni dopo, Mirella Schino: «Era il tempo del superamento dei limiti: l'inizio di una lunga strada buia».³³⁰

Di lì a breve non ne sarebbe rimasto più nulla o quasi, e un nuovo punto d'incontro fra le due tendenze si trova proprio nel rapido esaurimento della loro spinta innovatrice, riassorbita nel giro di pochi anni tanto sul frangente del Terzo Teatro che su quello della Postavanguardia da un processo diffuso e trasversale poi definito nei termini di un generale “ritorno all'ordine” (del testo, dell'attore, dell'opera).

È proprio quella “strada buia” verso “un *dopo*, un *al di là*, un *oltre* il teatro”, quella su cui ci stiamo incamminando a questo punto, per rintracciare gli sviluppi del fenomeno del teatro di gruppo negli anni Ottanta. Ma – proprio per valorizzare il senso di queste tendenze nella loro complessità – bisogna notare subito che c'è dell'altro, a fianco a quelle esperienze che cercano una nuova efficacia degli strumenti teatrali portandoli al loro estremo e scavandoli dall'interno, una volta fallita la possibilità socio-collettiva dell'esperienza del teatro di base: all'inizio degli anni Ottanta si assiste anche a fenomeni teatrali e teatrologici di segno decisamente opposto. C'è il ritorno del teatro, tradizionalmente inteso: un processo – come è stato definito – di “riteatralizzazione” che sembra investire tutti gli strati della cultura performativa italiana. Una strada in piena luce, almeno in apparenza, sancita dal ritorno dello spettacolo, fianco a fianco con quella “buia” che lavora all'interno del teatro. È un itinerario scivoloso nella sua doppiezza, quello che ci apprestiamo a intraprendere con l'inizio degli anni Ottanta: di tendenze estreme e di inconciliabilità. Nel segno di un'ambiguità che è il tratto forse distintivo e probabilmente più rappresentativo del nuovo corso, o almeno uno dei più efficaci per cercarne di trasmettere oggi la complessità: quella di un crinale di

³²⁹ M. De Marinis, *Il nuovo teatro*, cit., pp. 6-7.

³³⁰ Mirella Schino – va precisato –, in questo caso, sta facendo riferimento al training; ma, più in particolare, alle tipologie di reazioni che la diffusione di questa pratica (e della sua teoria) suscitò nel nostro Paese nella seconda metà degli anni Settanta; e, più in generale, la citazione è estratta dal contesto di un'analisi delle critiche, delle perplessità e delle contestazioni sollevatesi a quell'altezza cronologica nei confronti dei gruppi “di impronta Odin”. M. Schino, *Il crocevia...*, cit., p. 68.

mutamento culturale in cui la coesistenza e l'incomunicabilità dei poli opposti dello spettacolo e della ricerca, dell'esposizione verso l'esterno e del lavoro interno non sono certo l'unica manifestazione, ma, nel nostro discorso, vanno a rappresentare almeno un segno piuttosto emblematico.

2.2.3 I “MICIDIALI” ANNI OTTANTA FRA RITEATRALIZZAZIONE E LAVORO SU DI SÉ. VERSO LA FINE DEL NOVECENTO TEATRALE

Gli Ottanta, al loro inizio, sono, nella lettura “a caldo” dei loro contemporanei, anni di normalizzazione, di esaurimento, di riflusso («una parola che in Italia è ormai uno slogan», ricorda Ferdinando Taviani).³³¹ Sono queste le parole che riecheggiano spesso da una pagina all'altra delle riviste, dei documenti dei convegni e degli incontri, nei testi a margine di rassegne e festival – tutte occasioni (spesso trasversali, e furono davvero numerose) di incontro e riflessione collettiva che costellano l'inizio del nuovo decennio. Quelli che per molti sembrano andare a comporre il profilo di una “nuova età dell'oro” (Ponte di Pino, riassumendo gli atteggiamenti entusiastici di quel periodo),³³² sono invece visti altrove come “anni micidiali”, certo “di grandi spettacoli”, “non privi di ideali, ma in un certo senso privi di sogni nuovi” (Schino).³³³ Anni di “involuzione generalizzata” (De Marinis),³³⁴ in cui si intravedono i termini di “un arretramento filosofico, operativo e di consumo teatrale” e si avverte, in tutta la sua ineluttabilità, la sensazione della “fine dei movimenti” come di “una sconfitta per tutti” (Meldolesi),³³⁵ in cui le etichette messe a punto sembrano ormai inadeguate e «gli strumenti critici che ci avevano guidato per la comprensione di ciò che avveniva negli anni Settanta non funzionano più». ³³⁶ Anni di “solitarietà”: «ognuno da solo, niente fiancheggiamenti [...]. Un campo di forze, non certo un settore o un partito», scrive Antonio Attisani negli atti del convegno *Le forze in campo*.³³⁷

Per dirla ancora una volta con un'efficace riflessione di Mirella Schino, gli Ottanta sono anni in cui, si è visto, «il senso di fine di un'era pervadeva un po' tutti». ³³⁸ Ma non è solo una questione di

³³¹ F. Taviani, *Inverno italiano*, cit., p. 101.

³³² Oliviero Ponte di Pino, *Siamo nei dorati anni Ottanta, evviva il Nuovo Teatro!*, in A. Attisani (a cura di), *Le forze in campo*, cit., p. 171.

³³³ M. Schino, *Il crocevia...*, cit., p. 113 e p. 117.

³³⁴ M. De Marinis, *Al limite del teatro*, cit., p. 13.

³³⁵ La composizione di questa frase, fondata sulla citazione di due considerazioni di Claudio Meldolesi appartenenti ognuna a un contesto diverso, intende riprendere il filo di una riflessione che lo studioso svolge sul tema lungo tutti gli anni Ottanta. Meldolesi tenta di osservare gli accadimenti – di volta in volta con maggiore o minore allarmismo – estraendoli dal piano evenemenziale e inserendoli in processi di più lunga durata, capaci di illuminare diversamente gli eventi e gli atteggiamenti che segnano l'inizio degli anni Ottanta (e dunque anche l'avvento della fase post-novecentesca). In particolare, le due citazioni fanno riferimento a due fonti differenti: la prima (“un arretramento filosofico...”) è estratta da *Attenzione ai primattori*, contributo che Meldolesi pubblica su «Scena» nel 1982, nel contesto di un'inchiesta lanciata dalla rivista sull'apparente ritorno di centralità del grande attore; la seconda (“fine dei movimenti...”) fa parte di «alcune "paginette" destinate ad una riflessione interna al gruppo che gravitava intorno alla rivista “Teatro e Storia”» che lo studioso scrisse di ritorno dal convegno organizzato nel 1987 nel ventennale di quello di Ivrea del '67, citate nel libro di Mirella Schino sul Centro di Pontedera e la storia del teatro di gruppo, nel quadro di un'analisi sul crinale di mutamento degli anni Ottanta. Su entrambe, ci sarà modo di tornare in seguito in maniera più precisa. C. Meldolesi, *Attenzione ai primattori*, «Scena», VII, 2, febbraio 1982, pp. 19-21; M. Schino, *Il crocevia...*, cit., p. 132.

³³⁶ Il primo pensiero – quello sull'inutilizzabilità delle precedenti etichette – proviene, parafrasato, sempre dal racconto di Mirella Schino delle condizioni del teatro all'inizio degli anni Ottanta; l'intenzione, nel suo utilizzo, è quella di rintrecciare i fili della riflessione di Meldolesi con quella, coeva, di Ferdinando Taviani, in cui si trovano punti di problematizzazione e ragionamento molto simili, e presenti in maniera altrettanto pregnante. La frase citata, invece, appartiene ancora una volta a *Inverno italiano*, cit., p. 99.

³³⁷ Antonio Attisani, *Solitarietà, sinergia forse*, in Id. (a cura di), *Le forze in campo*, cit., p. 107.

³³⁸ M. Schino, *Il crocevia...*, cit., p. 116.

diffusione di “slogan” (come riflusso, restaurazione, involuzione). Se De Marinis, l'abbiamo visto, già nel 1982 parla del fenomeno del teatro di gruppo come di “un teatro che non c'è più”, alla fine del 1978 «Scena» pubblica un bilancio del decennio appena trascorso dal titolo *Oggi, dentro gli ultimi dieci anni*,³³⁹ il fatto è già di per sé esemplare, rispetto a quel senso di “fine di un'era” che si poteva incontrare sulle pagine e sulle scene della fine degli anni Settanta: il teatro di gruppo – non va dimenticato – è un fenomeno che gemma dal cuore stesso del movimento italiano di contestazione che, nel nostro Paese, seppure con le dovute differenze, si può considerare un processo unitario che va dal 1968 al 1977 (con l'avvento e la repentina crisi del teatro di gruppo fra il '74 e il '78).³⁴⁰ Ancora più significativi sono i toni con cui Antonio Attisani introduce la sezione dedicata alla *Cronologia dei più importanti avvenimenti di teatro, cinema e musica in Italia dal 1967 al 1978*: si parla di “parole che non si usano più”, di “autodistruzione” fra le nuove funzioni del teatro, di “morte dello spettacolo”; e si prefigurano già i rischi che il nuovo movimento dei teatri di gruppo – e del Terzo Teatro in particolare, anche se già si tenta una prospettiva unitaria con le altre tendenze, come la Postavanguardia – si possa concretizzare in un destino di “marginalità assoluta” («sottratti al mercato... messi in laboratorio»).³⁴¹ E altrettanto rappresentativo è il modo con cui lo stesso Attisani parla dell'emblematicità di questo caso, introducendo la riedizione del suo *Teatro come differenza* nell'88: «a guardare oggi quella rivista c'è da rimanere stupiti e imbarazzati – scrive lo studioso – una enorme ricchezza di nuovo pensiero è semisepolta da formule retoriche datate, a volte incomprensibili o vacue».³⁴²

Che qualcosa sia cambiato, si avverte anche osservando gli sviluppi coevi della nuova teatrologia, dal punto di vista organizzativo del suo incardinamento accademico e da quello della storia della disciplina, con il suo progressivo assestamento scientifico. Per quanto riguarda il processo di consolidamento, nella prima parte degli anni Ottanta assistiamo agli sviluppi di quel primo livello operativo che abbiamo individuato: con l'ulteriore incremento e assestamento dei centri di attività teatrologica italiani; ma il fenomeno si sostanzia anche rispetto a un altro ordine di questioni, che abbiamo già introdotto in apertura nei termini di un progressivo affinamento degli “strumenti” accademici e scientifici della disciplina. Dall'inizio degli anni Ottanta, infatti, gli esponenti della prima generazione della nuova teatrologia vedono stabilizzarsi il proprio ruolo all'interno dell'università italiana: la strutturazione degli incarichi risale proprio al decennio in osservazione, con la conversione dei precedenti in ruoli di associati e l'incardinamento dei primi ordinariati nella

³³⁹ *Oggi, dentro gli ultimi dieci anni. Teatro, musica, cinema, fotografia, animazione*, «Scena», III, 3-4, estate 1978.

³⁴⁰ La proposta di legare le vicende della particolare diffusione del teatrale negli anni Settanta ai movimenti di contestazione appartiene, diffusamente, alla prospettiva dei diversi studiosi che abbiamo visto occuparsi del fenomeno. Mirella Schino offre un inquadramento piuttosto interessante della differenza fra i due nuclei della contestazione che aprono e chiudono, in Italia, gli anni Settanta, considerando il movimento del '77, rispetto a quello del '68, «più simile ad un'area che riuniva cellule di iniziative distinte (politiche, culturali, di opinione, artistiche, di intervento)», sullo sfondo della comparsa di quel «vento della crisi che disperdeva le illusioni del boom economico» (M. Schino, *Il crocevia...*, cit., pp. 74-76).

Tuttavia, è opportuno a questo punto segnalare che tali prospettive condividono inoltre la necessità di distinguere le emergenze occorse in campo teatrale-artistico da quelle invece di carattere socio-politico-culturale. Marco De Marinis, ripercorrendo la vicenda del teatro di gruppo negli anni Duemila, scrive: «Il teatro di gruppo, o terzo teatro, fu un movimento teatrale che in qualche misura si intrecciò con quello politico del '77, restandone distinto (qualcuno parlò di “ala creativa”) e condividendone per altro il rapido declino» (M. De Marinis, *Prefazione. Appunti per una storia...*, cit., p. 11). Ferdinando Taviani affronta la questione esplicitamente nel suo intervento per il convegno *Le forze in campo*, sempre nel contesto della valutazione del fenomeno del teatro di gruppo (in particolare nei dati di differenza fra quelle che lo studioso identifica come due fasi distinte, fra anni Sessanta e Settanta, della “doppia rottura”), nei suoi rapporti con i coevi accadimenti a livello socio-politico: «Ciò che avviene nel teatro (e in genere nella cultura) non è quasi mai come ciò che sta avvenendo nella vita economica e sociale. È con esso in un rapporto complesso, incrociato, spesso ribaltato, in un rapporto di compensazione o deformazione, quasi mai di rispecchiamento (F. Taviani, *Cavaliere di bronzo*, cit., p. 194).

³⁴¹ Antonio Attisani, *Il mulino non c'è più ma il vento c'è ancora*, «Scena», III, 3-4, estate 1978, pp. 125-127.

³⁴² A. Attisani, *Teatro come differenza*, cit., p. 11.

prima metà degli anni Ottanta, nonché la creazione dei primi dottorati di ricerca. Al cuore di questo processo di consolidamento accademico, naturalmente, c'è il ruolo svolto dalle coeve riforme universitarie, che, da un lato, impongono tali percorsi professionali individuali – abolendo, ad esempio, la vecchia “libera docenza” –, dall'altro, cancellando il profilo dei precedenti istituti, definiscono l'operatività della ricerca attraverso la nuova proposta della struttura dipartimentale; parallelamente, si assiste allo sviluppo scientifico di quella nuova “leva” di studiosi, specificamente formata in campo storico-teatrale, cui fra la fine degli anni Settanta e i primi Ottanta si aggiungono anche Mirella Schino (Roma), Raimondo Guarino (Roma-Bologna), Cristina Valenti e Stefano Geraci (Bologna).³⁴³

Un secondo livello di osservazione implica il moltiplicarsi e il raffinarsi, come si è detto, degli strumenti di divulgazione e di discussione scientifica. Nei primi anni Ottanta si innescano due ordini di fenomeni che si svilupperanno poi lungo tutto il decennio, fino a presiedere il passaggio della nuova teatrologia alla sua fase post-novecentesca:

- a) un primo piano si concretizza per quanto riguarda gli sviluppi della pubblicistica periodica del settore, in cui gli strumenti progressivamente si aprono a contributi

³⁴³ Ci sarà modo di tornare sulla questione nei prossimi capitoli, soprattutto in quelli dedicati all'analisi della teatrologia italiana post-novecentesca. Comunque si ritiene opportuno già a quest'altezza anticipare che si è ipotizzato – attraverso le testimonianze degli studiosi – che il training formativo di questa generazione si sviluppi almeno su due piani distintivi e determinanti: da un lato, con progetti di ricerca storica, all'interno di cui spicca la ricorrenza del lavoro in équipe su campi tematici legati alla storia cosiddetta “locale”, dall'altro, in molti casi, partecipando anch'essi a percorsi di intensa frequentazione della pratica teatrale coeva. Per quanto riguarda il primo punto, si rimanda alle diverse testimonianze raccolte nel corso della presente ricerca presso questa generazione della nuova teatrologia italiana – su cui ovviamente ci sarà modo di tornare nel dettaglio –, all'interno di cui numerosi sono gli studiosi che certificano sia la centralità della propria formazione nel contesto delle storie cosiddette “locali”, sia il ruolo determinante che ha svolto per il loro percorso successivo (Maria Ines Aliverti, Lorenzo Mango, Raimondo Guarino). In particolare, Mango e Guarino concordano nel legare questo tipo di esperienze all'adozione del paradigma della cultura materiale e all'innescare di un lavoro microstorico tutto teatrologico; Guarino cita in proposito – al di là del campo specifico della microstoria propriamente detta – la propria esperienza nel contesto di una ricerca sul Settecento laziale e quella bolognese sugli *Uomini di teatro nel Settecento in Emilia-Romagna* (cui si potrebbe, appunto, aggiungere almeno quella di Aliverti sul Settecento toscano), inquadrandole nei termini di esperienze di “pre-espressività” della ricerca, il cui obiettivo era stabilire – al di là di categorie teatrali o anche ideologiche – il “grado zero della traccia”, ovvero il suo dato di esistenza stesso; Guarino parla in proposito di una serie di pratiche volte a sperimentare il “gesto minimo dello storico: creare connessioni fondate in termini documentati”, da cui si sarebbe originato un mutamento di dimensioni della ricerca e discussioni intorno alla critica documentaria (comprese quelle legate alle proposte dell'École des Annales e della Nouvelle Histoire). Cfr. Eugenia Casini-Ropa, Marina Calore, Gerardo Guccini, Cristina Valenti, *Uomini di teatro nel Settecento in Emilia-Romagna. Il teatro della cultura*, Mucchi, Modena 1986.

Per quanto riguarda il secondo punto, la cui pregnanza è già certificata diffusamente lungo tutta la presente ricerca, si rimanda sempre alla testimonianza diretta di questa generazione degli studi. Ricorrono ovviamente riferimenti all'inserimento dei giovani studiosi nei processi di lavoro della pratica teatrale coeva, piano all'interno di cui spicca indubbiamente il riferimento al fenomeno del teatro di gruppo e al percorso dell'Ista (Guarino, Luciano Mariti e Mirella Schino), ma in cui si trovano anche esperienze differenziate, come quella di Lorenzo Mango nel campo della Postavanguardia e Nuova Spettacolarità; è comunque opportuno integrare questo piano con altri tipi di esperienze operative, non sempre direttamente legate al teatro coevo, come quella – ricordata da Aliverti – che vede il gruppo raccolto intorno a Ludovico Zorzi misurarsi con iniziative culturali ed espositive, di carattere più propriamente storico-teatrale, ma in ogni caso non avulse (e non separabili), come segnala Maria Ines Aliverti stessa, dal piano di intenso lavoro e attenzione teatrale che si manifesta nella Toscana (e nelle sue politiche culturali in materia) a partire dalla seconda metà degli anni Settanta.

Si intende precisare, infine, che questi due livelli non sono naturalmente da considerarsi in termini di criteri omogeneizzanti né vincolanti – si danno ovviamente posizioni diverse a riguardo – rispetto all'osservazione delle modalità formative della prima generazione degli studi specificamente teatrologica; ma si vuole in ogni caso segnalare l'intenzione di estrarre e portare ad emergere degli elementi che si riveleranno utili in seguito per svolgere analisi e avanzare ipotesi interpretative circa gli sviluppi della disciplina nella sua fase post-novecentesca.

diversi e differenziati, e si moltiplicano in un processo di ampliamento che si svilupperà lungo tutti gli anni Ottanta;

- b) un secondo livello, è quello che compete invece l'inaugurazione di una particolare tipologia editoriale, quella delle storie cosiddette generali del teatro, anch'esso fenomeno che si manifesta all'inizio del decennio per poi rivelarsi distintivo anche in seguito.

Per quanto riguarda il primo punto, quella sorta di egemonia definita originariamente dalla presenza di «Biblioteca Teatrale» – strumento-chiave per la teatrologia nella sua fase di rifondazione, che accoglieva il lavoro teatrologico dei pochi studiosi all'opera all'epoca – si conclude con l'ultimo numero di questa sua prima serie (nel 1979) e lascia inizialmente spazio ad un altro strumento divulgativo e di confronto, «Quaderni di Teatro»: una rivista, seppure di incardinamento non propriamente accademico – è edita dal Teatro Regionale Toscano –, il cui ruolo viene segnalato come determinante dalla testimonianza di numerosi studiosi, per quanto riguarda in particolare la funzione che ha svolto rispetto all'incontro e al confronto fra poli di lavoro teatrologico differente (almeno quello romano, quello bolognese, quello fiorentino-pisano e anche quello torinese).³⁴⁴ In coincidenza all'esaurimento dell'esperienza di «Quaderni di Teatro», nella seconda metà degli anni Ottanta, il processo di incremento in senso qualitativo e quantitativo della pubblicistica teatrologica giungerà a livelli di grande consistenza, con la fondazione, verso la fine del decennio, delle maggiori e tuttora più influenti riviste del settore, ognuna facente capo a un diverso centro di attività teatrologica, in un processo di atomizzazione geografica degli studi che avremo modo di analizzare nel dettaglio nei capitoli dedicati alla teatrologia post-novecentesca.³⁴⁵

Sul secondo piano che abbiamo individuato, anche il processo di sviluppo della manualistica teatrologica e storico-teatrale – naturalmente, complice il fenomeno di diffusione e stabilizzazione della materia in contesto accademico – si sviluppa lungo tutto il decennio, giungendo ad apici di una certa rilevanza alla fine degli anni Ottanta; ma il suo innesco si rinviene proprio, invece, in questi primi anni, con la pubblicazione di alcune opere di vocazione generale e sistematizzante, come la *Storia universale del teatro* di Cesare Molinari del 1983 (una riedizione completamente riveduta del volume del '72), il *Repertorio* drammaturgico curato dallo studioso nel 1982, alla cui realizzazione partecipano numerosi dei nuovi teatrologi, così come anche all'*Enciclopedia del teatro del Novecento* di Antonio Attisani, pubblicata nel 1980.³⁴⁶

³⁴⁴ Maria Ines Aliverti, alla fine degli anni Duemila, riassume il ruolo svolto da «Quaderni di Teatro» per il dibattito e gli sviluppi teatrologici nel periodo che stiamo prendendo in esame; seppure la studiosa contestualizzi il proprio discorso nello specifico degli studi iconologici e iconografici – passando in rassegna la varietà dei punti di vista che si potevano incontrare della rivista (Zorzi e Molinari, ma anche Taviani, Ruffini e Cruciani) e ricostruendo la pluralità del dibattito che si svolgeva sulle sue pagine –, possiamo qui richiamare la testimonianza anche su un piano di analisi più ampio, rispetto al terreno di confronto teatrologico costituito da «Quaderni di Teatro» fra la fine degli anni Settanta e i primi Ottanta e al suo ruolo all'interno degli sviluppi degli studi a quell'altezza. Così scrive Aliverti: «Tout cela, à le dire aujourd'hui, fait un beau melting pot, mais la différence même de ces positions créa sans doute une ambiance fertile aux études iconologiques» («Tutto questo, a raccontarlo oggi, va a comporre un bel melting pot, ma è senza dubbio la differenza stessa di queste posizioni ad aver creato un ambiente fertile per gli studi iconologici», p. 21). E, riguardo alla chiusura della rivista e al successivo moltiplicarsi degli strumenti divulgativi e di discussione della nuova teatrologia: «La confrontation féconde qui avait eu lieu dans le pages de «Quaderni di Teatro» lassait place à une certaine radicalisation des point de vue» («Il confronto fecondo che aveva luogo sulle pagine di «Quaderni di Teatro» ha lasciato il posto a una certa radicalizzazione del punto di vista», p. 24). M. I. Aliverti, *Chercheurs d'images*, in Gilles Declercq, Jean de Guardia (éd.), *Iconographie théâtral et genres dramatique. Mélanges offerts à Martine de Rougemont*, Presses Sorbonne Nouvelle, Paris 2008, pp. 17-38.

³⁴⁵ Nel 1986 viene fondata «Teatro e Storia» (Bologna) ed avviata la nuova serie di «Biblioteca Teatrale» (Roma-Firenze), mentre nel 1988 nasce «Il Castello di Elsinore» (di base torinese, ma con contributi anche da Padova e Firenze), nell'innesco di un processo di moltiplicazione e specificazione degli strumenti divulgativi e scientifici che si svilupperà almeno lungo tutti gli anni Novanta.

Questo tipo di dinamiche, prese nel loro insieme, potrebbero indicare – e, in effetti, in parte lo fanno – una qualità del processo di consolidamento della disciplina piuttosto pertinente alle coeve voci che abbiamo citato, che parlano dei primi anni Ottanta come di un momento di assestamento e stabilizzazione, anche di una sorta di rientro delle precedenti proposte critico-eversive; ma, si è detto in apertura, se la disciplina segue uno sviluppo tutto sommato naturale nell'incardinarsi e strutturarsi all'interno delle istituzioni, è in ogni caso in questa fase che si pongono le premesse e gemmano le opzioni per successive trasformazioni di una certa consistenza che, seppure si manifesteranno in campo teatrologico lungo tutto il decennio e oltre, fanno in parte la loro comparsa proprio nei primi anni Ottanta. Per tentare di comprendere le modalità di coesistenza e di interazione di questi due processi di segno opposto, torneremo ancora una volta ad osservare quello che accade, in questa fase, sulle scene italiane, sempre utilizzando le prospettive offerte dallo sguardo coevo degli studiosi.

Se guardiamo agli accadimenti nella pratica e nella ricerca teatrale dei primi anni Ottanta, si trovano almeno due ordini di fenomeni caratterizzanti, che si riveleranno fra l'altro poi determinanti per lo sviluppo della nuova teatrologia:

- 1) da un lato, c'è il fenomeno cosiddetto della “riteatralizzazione”, che si lega in genere a un ritorno di attenzione per gli elementi presunti tradizionali del teatro (testo, spettacolo, ecc.);
- 2) dall'altro, quello che si potrebbe definire più della ricerca “interna”, che si concentra, da un lato, sull'allenamento e sullo studio dell'attore e, dall'altro, sulla grammatica dei dispositivi e dei linguaggi scenici.

Entrambi, sono legati da un rapporto doppio di dipendenza: fra loro, come reazione agli esiti e alle proposte l'uno dell'altro; e rispetto a quelli, invece, manifestatisi nel contesto del teatro di gruppo della seconda metà degli anni Settanta, sullo sfondo più generale di quel processo di “fuga dal teatro” che abbiamo visto in opera lungo tutto il decennio precedente. Ma, ognuno a proprio modo, rappresenta anche uno scarto di una certa consistenza rispetto a quelle esperienze, che, fra l'altro, conduce il teatro e la teatrologia alla loro fase post-novecentesca.

Per affrontare il primo punto, quello che è stato definito della “riteatralizzazione” torniamo ancora una volta alle pagine della rivista «Scena», che nel 1982 ospita alcuni interventi sul tema del ritorno del grand'attore, in cui si confrontano fra gli altri, anche alcuni teatrologi. L'intervento di Claudio Meldolesi, intitolato significativamente *Attenzione ai primattori*, contestualizza il fenomeno in atto nel teatro coevo su linee temporali di più ampio respiro, legando l'esperienza delle neoavanguardie e del teatro di gruppo a quella precedente e contemporanea della regia critica.³⁴⁷ In particolare, il dato di interesse che si può cogliere nella prospettiva dello studioso consiste nella sua valutazione della dimensione “involutiva” del fenomeno, non tanto come una «restaurazione del teatro pressantottesco», come in effetti avrebbe potuto sembrare (e a molti sembrò), quanto piuttosto nei termini di un «arretramento filosofico, operativo e di consumo teatrale» – complice il ritorno di centralità dei primattori –, che Meldolesi va a leggere attraverso una prospettiva di Vito Pandolfi che ne può valorizzare anche il carattere endemico alla cultura teatrale occidentale, come «qualcosa di organico, di fisiologico, e non un brusco ritorno all'indietro».³⁴⁸ «La società teatrale – scrive Meldolesi citando Pandolfi – “progredisce in modo conservativo”; una volta superata la “barriera” attore-pubblico, una volta affermata la “produzione di gruppo”, giunti dove “forse si voleva giungere”, alla “distruzione del teatro”, si ristabiliranno i “rapporti teatrali” tradizionali,

³⁴⁶ Cesare Molinari (a cura di), *Il teatro. Repertorio dalle origini a oggi*, Arnoldo Mondadori Editore, Milano 1982; Id., *Storia universale del teatro*, Arnoldo Mondadori Editore, Milano 1983; Antonio Attisani (a cura di), *Enciclopedia del teatro del '900*, Feltrinelli, Milano 1980.

³⁴⁷ C. Meldolesi, *Attenzione ai primattori*, cit.

³⁴⁸ Ivi, p. 19.

tecnologicamente aggiornati».³⁴⁹ È quello che sembra succedere nei primi anni Ottanta, con la “controffensiva dei primattori”, come la definisce Meldolesi, o con il ritorno di attenzione per la dimensione testuale-drammaturgica. Ma anche con il riassorbimento di alcune dinamiche oppostive fondanti l'identità stessa della ricerca teatrale della fine degli anni Settanta, sia contro il cosiddetto “teatro normale” che rispetto all'azione specificamente estetico-linguistica di quello d'avanguardia. Parallelamente al ritorno di interesse per elementi del teatrale che si potrebbero considerare, almeno in senso generico e generale, tradizionali (il grande attore, il testo, lo spettacolo), si assiste infatti anche a un processo che, almeno in apparenza, si lega a un venir meno dell'impegno politico e, dunque, anche degli usi politici del teatro. Con esso, anche delle dinamiche oppostive, delle accese polemiche e del fronteggiarsi di idee diverse di teatro come le abbiamo osservate esprimersi alla fine degli anni Settanta.

Infatti, il fenomeno cosiddetto della “riteatralizzazione” non riguarda soltanto il campo del teatro “normale” o “ufficiale”, né solo quell'area del teatro di gruppo che sembrava più incline al recupero delle sperimentazioni linguistico-formali della neoavanguardia, prima Postavanguardia, poi Nuova Spettacolarità; esso, infatti, assume se possibile maggiore rilievo se osservato agire e reagire al cuore di tutt'altra tendenza attiva nel teatro di gruppo degli anni Settanta, quella che, con il nome di Terzo Teatro, si era voluta definire al di fuori di entrambe le possibilità sceniche esistenti, quella ufficiale e quella dell'avanguardia.

Lo sguardo che ora andiamo a richiamare appartiene a Renata Molinari – studiosa, critica, operatrice e dramaturg –, anche lei, negli anni, osservatrice acuta e partecipe delle vicende del Nuovo Teatro. Sul «Patalogo» del 1983, scrive una riflessione di ampio respiro sugli esiti coevi del fenomeno del teatro di gruppo e sui riorientamenti di cui erano all'epoca protagonisti i suoi maggiori esponenti italiani; il titolo è, ancora una volta, emblematico nel rappresentare la consistenza di un crinale di mutazione: *Il ritorno del rimosso*.³⁵⁰ È un testo che, con tutto il suo afflato post-freudiano, ci consente di descrivere i termini di un passaggio piuttosto scivoloso, che lega le spinte del teatro di gruppo degli anni Settanta al cosiddetto ritorno all'ordine degli Ottanta: la prospettiva di Molinari, infatti, si focalizza nell'individuare alcuni tratti distintivi del fenomeno, così come si erano presentati nei suoi momenti apicali – la separatezza rispetto sia al teatro ufficiale che a quello di avanguardia, l'accento sul lavoro attoriale, la ricerca di nuovi modi produttivi soprattutto di creazione collettiva – per verificarne gli sviluppi successivi, nel contesto, appunto, di un “ritorno del rimosso” (specificamente: il rapporto con la tradizione, con la tecnica, con la dimensione registica e drammaturgica). È un'impostazione concettuale utile qui, sia per comprendere, appunto, i mutamenti occorsi ai gruppi teatrali degli anni Settanta, ma anche per approcciare i nuovi campi di indagine, riflessione e discussione che vedremo si presenteranno centrali per il teatro e la teatologia degli anni Ottanta.

Così si inaugura il suo intervento:

«Il Piccolo Teatro di Pontedera che si riscrive addosso *Il giardino dei ciliegi*. Il Teatro Potlach che prova *I giganti della montagna* e si misura, nel suo ultimo *Sogni di marinai*, con Bertolt Brecht. Il Teatro di Ventura, insediatosi a Santarcangelo come organizzatore del locale festival, che continua nel suo analitico *Teatrino delle meraviglie*, a riproporre Cervantes. Così dopo la svolta drammaturgica dell'ultima sessione dell'Ista barbiana i rappresentanti del Terzo Teatro in Italia stanno cercando una via d'uscita nella letteratura alla crisi delle cultura spontaneista. La caccia all'autore e alla professionalità come ultima spiaggia?».³⁵¹

³⁴⁹ Ibidem.

³⁵⁰ Renata Molinari, *Il ritorno del rimosso*, «Il Patalogo 5 & 6. Annuario 1983 dello spettacolo. Teatro», Ubulibri, Milano 1984, pp. 171-174.

³⁵¹ Ivi, pp. 171.

Dopo aver inquadrato in generale le manifestazioni del cambiamento in corso, Renata Molinari si appresta ad analizzarne sistematicamente quelli che anche lei definisce i “sintomi” (della “patologia” individuata nei termini del ritorno del rimosso nel teatro di gruppo dei primi anni Ottanta). Le aree in cui essi si manifestano sono organizzate dalla studiosa in tre ordini di problemi: quello della *Tradizione*, della *Tecnica*, della *Produzione teatrale*. Nel primo campo, secondo Molinari, si assiste a un passaggio che va dal rifiuto della tradizione – «la storia delle istituzioni teatrali, assimilata a un sistema di produzione che veniva negato [...] era negata come sistema di lettura e codice di valori del farsi teatrale»³⁵² – a un progressivo sgretolamento della compattezza con cui si presentava l'orizzonte di tale negazione, grazie inizialmente ad alcune “incursioni” eccellenti (ad esempio, «dal rifiuto della scuola si è caduti in braccio ai maestri»).³⁵³ Su un secondo piano teorico, si osserva l'affermarsi di una sorta di predominio della tecnica attraverso la diffusione della logica del training: in questo senso, Molinari parla infatti di una “forza centripeta” che «invece di riversare all'esterno le immagini di una possibilità insospettata del teatro, ha finito col consolidare all'interno del gruppo sulla impossibilità dello spettacolo».³⁵⁴ Infine, per quanto riguarda il livello della produzione teatrale, la studiosa rileva come il rifiuto della tradizionale divisione e gerarchia dei ruoli del processo creativo, si sia risolto in una eccessiva centralizzazione della figura dell'attore, che sarebbe caricato della responsabilità intera dell'accadimento scenico, parallelamente a una sorta di auto-sottrazione da parte del polo registico e drammaturgico.

È singolare come la studiosa concluda questa sua esplorazione dei “sintomi” della trasformazione in atto presso il contesto del teatro di gruppo rovesciando i termini causali impliciti nella propria prospettiva: se il fenomeno del ritorno del rimosso, comunemente, dovrebbe riguardare il passato, in una sorta di riemersione di istanze precedenti non assorbite, Renata Molinari valuta la possibilità, invece, che i sintomi di tale rimozione vadano a rappresentare, nel loro insieme, coordinate di orientamento per la lettura del presente del teatro di gruppo italiano.³⁵⁵

Non ci interessa, qui, verificare la validità dell'ipotesi della rimozione e delle sue modalità di riemersione: vera o presunta che fosse, quello che invece è rilevante riguarda gli elementi che intende analizzare e quelli che, anche implicitamente, porta ad emergere, come significativi del nuovo corso del teatro di ricerca in Italia. Il rapporto con la tradizione, il tema dell'attore, il discorso della regia e il ritorno di interesse per la dimensione testuale-drammaturgica sono i territori in cui si vanno a sviluppare sia il teatro che la teatrologia di quegli anni. E quello che ci interessa anche, di quest'ipotesi del rimosso, è la possibilità di legare questi principi – che molti studiosi inquadrano nei termini di un processo di riteatralizzazione –, non solo come dati innovativi di rottura, ma in quanto relazioni di continuità e persistenza rispetto alle stagioni precedenti della ricerca. Quello che si ritiene importante accogliere, infine, di questo testo, è la capacità di trasmettere quel dato di ambiguità implicita attraverso cui questi elementi – inediti dalla prospettiva della riteatralizzazione, tradizionali dal punto di vista della rimozione – si manifestano nel corso degli anni Ottanta; quelli dell'attore, del testo, della regia, più che temi di discussione, sembrano soprattutto campi o territori presso cui si vanno a collocare proposte diverse, spesso di segno opposto e che sembrano interessare trasversalmente ambienti fino a quel momento inconciliabili: ad esempio, per quanto riguarda l'attore, la polarità pedagogica e quella tecnologica, il nodo del lavoro su di sé e quello del ritorno del grande attore.

Da tutt'altro punto di vista, arriviamo invece all'altro livello che abbiamo detto operare nel teatro dei primi anni Ottanta, quello che – parimenti frutto di una rielaborazione e di un processo di estremizzazione delle esperienze precedenti – potremmo descrivere nei termini del lavoro “interno” sulla pratica teatrale, un'altra strada destinata a segnare in profondità gli sviluppi teorico-

³⁵² Ivi, p. 172.

³⁵³ Ibidem.

³⁵⁴ Ivi, p. 173.

³⁵⁵ Scrive la studiosa: «C'è però un'altra possibilità, quella che tale rimozione non riguardi il passato, ma questo presente, la storia in divenire di chi vive questo presente del teatro». Ivi, p. 174.

metodologici della nuova teatrologia italiana. In questo senso, l'Ista di Eugenio Barba è considerata da molti studiosi – soprattutto da coloro che vi hanno preso parte in prima persona, partecipandovi con continuità fin dalla fondazione – uno spartiacque epocale.³⁵⁶

È la fine degli anni Settanta, quando Barba annuncia la prima sessione della sua “scuola” – ma occorre precisare subito che «malgrado il suo nome, l'Ista non è una scuola, o lo è solo in via figurata o etimologica»³⁵⁷ –, che si terrà nel 1980 a Bonn: con sede a Hostelbro (la città danese base dell'Odin Teatret) come «organismo permanente», ma articolato anche attraverso sessioni pubbliche temporanee e itineranti, si presenta subito come «un laboratorio di ricerca sui fondamenti del lavoro dell'attore» e come «centro di diffusione di esperienze e conoscenze per attori e registi occidentali e orientali».³⁵⁸ Con essa, fa capolino agli orizzonti della pratica e degli studi, anche l'antropologia teatrale, teoria che si propone di rintracciare quei «principi che ritornano» nel lavoro dell'attore, fra epoche e culture differenti: la proposta dell'antropologia teatrale viene presentata da Eugenio Barba in una conferenza a Varsavia, nel maggio del 1980.³⁵⁹

A scorrere il report della prima sessione dell'Ista, curato da Franco Ruffini, si ritrovano già in nuce quegli elementi-chiave che saranno poi caratterizzanti per tutto il progetto fino almeno agli anni

³⁵⁶ Occorre fare una precisazione. Nel discorso che segue, il passaggio dagli anni Settanta agli Ottanta viene interpretato da molti e in modi diversi come un punto di non ritorno, un giro di boa dal valore epocale; in particolare, l'idea del ruolo dell'Ista come “spartiacque” è proposta dal già citato libro di Mirella Schino sul teatro di gruppo. Tuttavia, va puntualizzato che il proposito della studiosa si configura profondamente diverso dal nostro: la proposta è esplicitamente legata alla storia del Centro Teatrale di Pontedera e precisata sul ruolo avuto dalla seconda sessione dell'Ista, a Volterra nel 1981 (organizzata proprio dal Centro diretto da Roberto Bacci). Il frangente che la studiosa definisce – assieme alle testimonianze dirette che ha raccolto – “di rottura” si colloca in relazione a una discussione (di natura economica) che coinvolse Bacci e Barba (pp. 102-103); ma, fuori da un piano così eventuale, Schino individua un crinale di mutazione più profondo e sostanziale: il capitolo dello *Spartiacque* si colloca fra quello della nascita del gruppo (*Una sommossa personale*) e *I micidiali anni Ottanta*, in cui l'esperienza si conclude; a questo livello, l'Ista di Volterra va a segnare – appunto – uno spartiacque (la definizione è tratta dal colloquio con Carla Pollastrelli, p. 104) nel processo di ascesa e declino del gruppo, che si manifesta anche in una critica agli strumenti del training concretizzata dalla non partecipazione di alcuni suoi membri all'Ista e che Schino legge nel contesto del «raggiungimento del professionismo teatrale e della prima disillusione» (p. 95) fra anni Settanta e Ottanta.

L'estrazione di tale categoria storiografica – l'Ista come spartiacque – dal suo contesto (le vicende del gruppo di Pontedera), il suo convertirsi, nel nostro caso, in indicazione metodologica di più ampio respiro, è un rischio, ma è anche un azzardo supportato dai fatti e da altre fonti. Non solo quelli che si possono leggere in controtuce nella vicenda di professionalizzazione del gruppo di Pontedera. Si veda, ad esempio, la prospettiva a riguardo di Ferdinando Taviani, che intervenendo sulla questione in un testo del 1984 dedicato ai rapporti fra pedagogia e teatro, valuta il crinale degli anni Ottanta come un «momento critico» che segna il raggiungimento di maturità dei gruppi teatrali, il loro «passaggio da uno stadio di povertà [...] ad uno stadio adulto», in cui si rivela anche necessario «adattarsi in maniera adeguata alle circostanze esterne, cioè [...] cambiare» (p. 79). Importante notare, per avvicinare la questione a campi più attinenti al nostro oggetto di studio, come Taviani consideri in questo processo di trasformazione anche il campo degli studi: «Il collegamento potrà sembrare un po' ardito, o troppo teorico, ma si badi bene a quello che è accaduto, e forse sarà possibile dimostrare che le poche nuove acquisizioni metodologiche su cui cammina l'ancora incerta disciplina della storiografia teatrale si sono delineate in concomitanza e per contatti storicamente accertabili con alcuni importanti mutamenti della pratica e dell'arte del teatro, ed in particolare con quei mutamenti al cui interno nasceva l'esigenza di una trasmissione pedagogica» (pp. 73-74). Ferdinando Taviani, *Schemi di riflessione su alcuni problemi di pedagogia teatrale*, «Quaderni di Teatro», VII, 23, febbraio 1984 (*La trasmissione dell'esperienza in teatro*), pp. 71-83.

A sostegno della possibilità di inquadrare gli sviluppi della storia del teatro di gruppo e della nuova teatrologia fra anni Settanta e Ottanta attraverso il ruolo esercitato e rappresentato dalla creazione dell'Ista saranno dedicate le testimonianze che seguono.

³⁵⁷ F. Taviani, *Schemi di riflessione...*, cit., p. 75.

³⁵⁸ Franco Ruffini, *Ricordi e riflessioni sull'ISTA*, «Quaderni di Teatro», VII, 23, febbraio 1984 (*La trasmissione dell'esperienza in teatro*), p. 55.

³⁵⁹ La proposta dell'antropologia teatrale fa la sua comparsa in una conferenza tenuta da Barba a Varsavia nel maggio del 1980, in cui il regista annuncia anche la prima sessione pubblica dell'Ista, a Bonn, nell'ottobre dello stesso anno; la trascrizione dell'intervento è inclusa nel volume *Al di là delle isole galleggianti*. E. Barba, *Antropologia teatrale: prime ipotesi*, in Id., *Al di là delle isole galleggianti*, Ubulibri, Milano 1985.

Novanta: ci sono momenti dedicati al training individuale, dimostrazioni e improvvisazioni, ma anche lezioni, incontri e conferenze, in un confronto sia pratico che teorico che riunisce insieme attori e studiosi occidentali e orientali.³⁶⁰ Il profilo dell'Ista si precisa con la sua seconda sessione, a Volterra nel 1981, dal 5 agosto al 7 ottobre; e il caso si fa anche più pregnante, per la collocazione più prossima ai fenomeni che stiamo prendendo in esame in questo capitolo. Il racconto è affidato, ancora una volta, alle parole di Ruffini, nel saggio prodotto per «Quaderni di Teatro»: lo studioso procede a una precisa descrizione dell'articolazione delle attività svolte, all'interno di cui rileva un ulteriore elemento determinante per il funzionamento dell'Ista, quello che concerne la combinazione di momenti collettivi e individuali; la sessione di Volterra, infatti, è sostanzialmente diversa, nella sua strutturazione, da quella di Bonn: i partecipanti (attori) sono divisi in “famiglie”, ognuna guidata da diversi pedagoghi con cui lavoreranno per tutto il periodo – a Bonn si osservava invece una rotazione settimanale fra quattro diverse “classi” – e ognuna accompagnata dall'osservatorio di alcuni “zii” e “nipoti” (così venivano chiamati gli intellettuali che prendevano parte ai lavori, a seconda più esperti o più giovani);³⁶¹ le attività sono costellate da seminari diversi e di atelier tecnici di breve durata (mimo, improvvisazione con la maschera, training vocali, performance di strada, tecniche performative asiatiche, acrobatica), in entrambi i casi di libera scelta e frequenza. Durante tutto il periodo, inoltre, si svolgono le prove per una dimostrazione-spettacolo di ogni “famiglia” (su *Amleto*) e per un lavoro collettivo invece diretto da Eugenio Barba (su *Narrow road to the Deep North* di Edward Bond), che saranno presentati alla conclusione del periodo. Ad ogni sessione, corrisponde un tema diverso e, precisamente, a Volterra, si tratta di *Pre-espressività/improvvisazione*.

Il dato di novità della proposta – anche rispetto alla sua capacità di rappresentare lo spartiacque di un radicale cambiamento in opera nel teatro italiano di quegli anni –, la sua profonda differenza, furono colti con una certa precisione da quegli intellettuali che vi partecipavano da vicino, o, meglio, dall'interno. Per ricostruire la natura dell'impatto che la proposta dell'Ista ebbe sugli artisti e sugli intellettuali della scena dei primi anni Ottanta, provando anche a immaginare le impressioni che poté suscitare dentro e fuori gli orizzonti del teatro di gruppo; anche per non addentrarci eccessivamente nella dimensione più *événementiel* (e anche in questo caso piuttosto accesa) del dibattito, ma cercando ad ogni modo di cogliere il dato di rottura che venne attribuito a questo progetto – e che, in effetti, si può dire a posteriori, rappresentò –, utilizzeremo tre testi differenti, tutti scritti “a caldo” da intellettuali coinvolti nel progetto nella prima metà degli anni Ottanta: Ugo Volli, Ferdinando Taviani, Piergiorgio Giacché. Sono tre interventi che condividono sia l'intenzione di contestualizzare la proposta dell'Ista all'interno del frastagliato panorama del teatro di gruppo, provando a comprenderne anche i limiti e le tensioni, che il proposito di inquadrarne gli elementi di novità, rottura e differenza; in questo senso, dunque, sono utili per osservare – comprendere, tentare di spiegare – il ruolo dell'Ista anche in quei termini di “spartiacque” che gli si è voluto attribuire, collocandone l'operatività nel nodo congiunturale che lega e separa l'esplosione del fenomeno del teatro di gruppo nella seconda metà degli anni Settanta e le istanze riordinatrici che si manifestano nei primi Ottanta, le cui interrelazioni, ad un primo impatto, sono di difficile interpretazione.

Torniamo al numero di «Quaderni di Teatro» dedicato alla *Trasmissione dell'esperienza* all'inizio del 1984, in cui Ugo Volli scrive:

³⁶⁰ Franco Ruffini (a cura di), *La scuola degli attori. Rapporti dalla prima sessione dell'ISTA (International School of Theatre Anthropology)*, La casa Usher, Firenze 1981.

³⁶¹ In particolare, l'Ista di Volterra è composta da tre famiglie: la prima è guidata da Sanjukta Panigrahi (danza Odissi), da Toni Cots (dell'Odin) e da I Made Pasek Tempo (teatro-danza balinese), seguita da Ferdinando Taviani e Ugo Volli; nella seconda, i pedagoghi sono Ingemar Lindh (mimo allievo di Etienne Decroux), Gisela Cremer (collaboratrice), Michi Imafuji (maestro di canto giapponese) e gli “zii”, invece, Fabrizio Cruciani e Franco Ruffini; nella terza lavorano Katsuko Azuma (danza Buyo-Kabuki), Richard Fowler (attore canadese), Raghunath Panigrahi (musica e canto indiani), insieme agli osservatori Peter Elsass e Jean-Marie Pradier. Cfr. F. Ruffini, *Ricordi e riflessioni sull'ISTA*, cit., p. 57.

«La pedagogia è il grande mito nascosto del teatro di gruppo. Sotto la crosta del bisogno individuale e collettivo di “esprimersi”, sotto lo spontaneismo della piazza, sotto la dichiarata volontà eversiva delle forme tradizionali del teatro, si trova subito il mito pedagogico e la pratica permanente di una pedagogia diffusa e contagiosa. [...] C'è in questa situazione un paradosso evidente. Un modo di far teatro nato in contraddizione alla tradizione [...] si mette alla ricerca indiscriminata di *altre* tradizioni cui richiamarsi».³⁶²

Volli contestualizza poi questo cambiamento, ipotizzando il senso di un passaggio da un «bisogno di un cambiamento del teatro [...], la base insomma di un fare teatro come pratica di rinnovamento dell'esistenza personale e microsociale» a una fase piuttosto inquietante descritta nei termini di un «consumo di cultura che non prelude a una diversa produzione».³⁶³

Sulle pagine dello stesso numero della rivista, anche Ferdinando Taviani tenta di inquadrare la fondazione dell'Ista all'interno dei processi in corso nell'orizzonte del fenomeno del teatro di gruppo: di nuovo si legano insieme gli elementi della cultura così come si manifesta negli anni Settanta con il lavoro preliminare svolto dalle neoavanguardie internazionali, il dato dello spontaneismo con la ricerca di altre possibilità per il teatrale, a premessa della gemmazione di «un fenomeno variegato ma che storicamente forse può essere ridotto allo schema di un modo originale di passare dal dilettantismo al professionismo». In questo contesto, abbiamo visto come Taviani riconosca negli anni Ottanta un «momento critico» di cambiamento delle circostanze e di urgenza di trasformazione.³⁶⁴ Conclude lo studioso:

«Su questo sfondo credo che si possa comprendere il nocciolo segreto e duraturo del recente lavoro e della recente riflessione pedagogica di Eugenio Barba: è il passaggio da una pedagogia maieutica a una pedagogia orientante, un passaggio che sempre sconcerta perché sembra sostituire la verde pratica con la grigia teoria, il calore della vita artistica con la secchezza dell'indagine anatomica. Ma che, come s'è visto, è essenziale, perché sposta l'attenzione da ciò che permette di crescere, dalle condizioni necessarie per farsi un'esperienza, a ciò che permette di cambiare, e quindi dalla ricchezza di un sapere teatrale alla secchezza di pochi principi seminali denudati da ciò che dava loro fascino».³⁶⁵

Qualcosa di simile lo si ritrova anche in un testo scritto da Piergiorgio Giacché, pubblicato su «Scena» nel 1981. Le parole dello studioso sono quanto mai illuminanti sia per quanto riguarda la sostanza dell'Ista dei primi anni, sia per trasmettere il senso delle impressioni che suscitò presso i contemporanei, artisti e non:

«La scuola di Barba serve un teatro non tradizionale, un teatro di gruppo, un teatro di autodidatti. [...] È il tipo di teatro che sembra esasperare le distanze con il pubblico, mentre è costantemente minacciato da una eccessiva somiglianza con il pubblico che si sceglie (e che lo sceglie). È il teatro che ha una storia recente e facilmente rintracciabile nelle pieghe e nelle evidenze della cultura “giovane” degli ultimi anni, che si è dato – in parte – un'etichetta di “Terzo Teatro” per scrollarsi di dosso quella precedente di

³⁶² Ugo Volli, *Il bisogno di sapere: dieci anni di “pedagogia diffusa” in Italia*, «Quaderni di Teatro», VII, 23, febbraio 1984 (*La trasmissione dell'esperienza in teatro*), p. 47.

³⁶³ Ivi, p. 54.

³⁶⁴ F. Taviani, *Schemi di riflessione...*, cit., pp. 77-79.

³⁶⁵ Ivi, p. 79.

teatro di base, a colpi rabbiosi e faticosi di *professionalità*, ovvero anche con i passi forzati e i sacrifici quotidiani che portano al *professionismo*».³⁶⁶

L'avvento del teatro di gruppo, l'abbiamo visto, era stato salutato soltanto pochi anni prima (non più di quattro o cinque) nel contesto di un più ampio processo di appropriazione “dal basso” degli strumenti produttivi del teatrale e di una loro riconversione a fini non solo o non eminentemente estetici, quanto piuttosto di utilizzo in campo socio-culturale. Nel giro di breve, questa possibilità sembra già essersi esaurita, tanto nelle urgenze degli artisti che nelle prospettive degli studiosi, lasciando invece il posto a una ricerca di segno diverso: similmente fondato sulla verifica dell'efficacia degli strumenti teatrali, il percorso di indagine che si sviluppa nel teatro dei primi anni Ottanta ha però come terreno di verifica un contesto più limitato, si potrebbe dire interno e interiore. I processi di socializzazione del teatro presso le masse della cultura giovanile della fine degli anni Settanta sembrano riorientarsi su versanti più intimi, in cui l'efficacia del mezzo teatrale è verificata sul corpo-mente dell'attore, insieme a spettatori esperti, che seguono da vicino (quando non dall'interno) il lavoro del gruppo o dell'artista in questione. Non che qui si parli già di enclaves riunite intorno alle medesime scelte etiche e/o estetiche – come invece sarà poi, e lo vedremo, per la “terza ondata” dell'avanguardia teatrale negli anni Novanta –, di *interpretative communities*, ma l'idea che uno dei tratti caratterizzanti del fenomeno, uno dei pochi ricorrenti a chiamare insieme le specificità dei percorsi, sia quello dell'esasperazione della distanza col pubblico e, parallelamente, di una scelta reciproca fra artisti e spettatori, legati da forme di consistente somiglianza, dimostra dati di lungimiranza non di poco conto. La ricerca teatrale di questi anni – Giacché parla solo di Terzo Teatro, ma è facile estendere la riflessione anche ad altri e ben diversi versanti, come quello “analitico-esistenziale” della Postavanguardia –, dunque, sembra già mostrare i sintomi di una “separatezza” (il termine è di Taviani, che, come abbiamo visto, lo utilizza per specificare la differenza dell'avanguardia degli anni Settanta dai suoi precedenti) che, fra l'altro, è uno degli elementi che vedremo andrà a comporre parte dell'eredità del Novecento teatrale per gli studi e la scena post-novecenteschi.

La congiuntura rappresentata dallo scarto fra gli anni Settanta e gli Ottanta è un passaggio obbligato per provare a inquadrare le ragioni che presiedono un processo di profondo mutamento nella concezione del fare teatrale, in cui si avvicendano l'originario discorso dell'efficacia – discorso precipuo del teatro e della teatrologia degli anni Settanta – e nuove tematizzazioni che, lette nel contesto di un percorso di riassorbimento delle originarie istanze eversive legate alla considerazione del teatro rispetto al suo “valore d'uso”, sembrano, almeno in apparenza, tradirne l'impostazione, quantomeno sul piano delle possibilità socio-antropologiche. Invece, seppure il teatro degli anni Ottanta vada correttamente a collocarsi sulle linee cosiddette della riteatralizzazione, nel contesto di un recupero delle istanze estetico-teatrali momentaneamente accantonate dal processo di “fuga” che abbiamo osservato all'opera, esso si può a tutti gli effetti anche considerare nei termini di un ulteriore sviluppo di quelle stesse proposte, declinate però su altri piani di ricerca e lavoro.

A questo punto, sebbene la storia della nuova teatrologia novecentesca potrebbe finire qui – e, per quanto riguarda il presente capitolo, in effetti si conclude –, è opportuno però prendere in considerazione un altro elemento caratterizzante il teatro alla metà degli anni Ottanta, già all'opera nella prima parte del decennio (e in effetti in parte parzialmente già emerso), che però si svilupperà compiutamente in seguito. È importante istituire questa sorta di sguardo rivolto al futuro, seppure fuoriesca in parte dalla scansione cronologica presa in esame, intanto per provare a comprendere le modalità di coesistenza fra i due livelli del teatro che abbiamo visto all'opera – riteatralizzazione e ricerca interna – e la loro possibilità di ricombinazione in una tradizione teatrale unitaria (come poi succederà); ma è necessario soffermarsi, in conclusione, su un crinale di questo tipo, fra i primi anni Ottanta e il “loro dopo” perché gli accadimenti di questo periodo, anche se non si pongono come

³⁶⁶ Piergiorgio Giacché, *La scuola di Barba e il teatro di gruppo*, «Scena», VI, 10, novembre 1981, p. 19.

fondanti per analizzare la produzione teatrologica coeva (almeno per il momento), si configureranno invece di pregnanza sostanziale per avvicinare, in seguito, la sua fase post-novecentesca. Si tratta del profilarsi, agli orizzonti del teatro di quegli anni, di una serie – ancora una volta – di “sintomi” di un avvenire del tutto diverso, per la scena e per gli studi.

Esemplare è la prospettiva di Marco De Marinis, che in una sua recente riflessione sulla questione combina insieme la necessità di una rivalutazione storiografica del ruolo degli anni Ottanta teatrali – considerando il ruolo delle coeve prospettive “allarmistiche” – alla convinzione dell'esistenza di un processo di riassorbimento – «se non una vera e propria restaurazione, almeno un *rappel à l'ordre*» –, in cui inserisce, fra l'altro, i segni di un cambiamento «sul quale alcuni gruppi guida si spaccarono o subirono irreversibili involuzioni»,³⁶⁷ dalla scissione, nel 1985, della Gaia Scienza al coevo riassetto dei Magazzini (ex Criminali) di Lombardi-Tiezzi – citati dallo studioso –, alla successiva fusione (nel 1987) delle esperienze di Falso Movimento, del Teatro dei Mutamenti e del Teatro Studio di Caserta nella progettualità unitaria che va sotto il nome di Teatri Uniti. La prospettiva dello studioso ci aiuta a inserire altri elementi per disegnare il profilo del teatro italiano di quel periodo:

«In effetti, se pensiamo che gli anni Ottanta sono il decennio durante il quale, fra l'altro, emergono e/o si consolidano realtà teatrali come Falso Movimento (poi Teatri Uniti), Società Raffaello Sanzio, Teatro della Valdoca, Teatro delle Albe/Ravenna Teatro, Teatro Settimo Torinese, Marcido Marcidorjs e Famosa Mimosa; nascono i Centri di ricerca e di produzione teatrale; Leo de Berardinis inizia la sua “terza vita” a Bologna e si pongono le premesse per il boom del teatro di narrazione dei vari Paolini, Baliani, etc. – beh, certamente non si può non essere d'accordo nella rivalutazione di quel periodo troppo spesso bistrattato a causa di concomitanze epocali: il disimpegno (o, appunto, riflusso), lo yuppismo, l'“edonismo reaganiano” (Roberto D'Agostino) e soprattutto – specialità tutta nostrana – il craxismo».³⁶⁸

Quello che si profila, in coincidenza al manifestarsi di questi cambiamenti, è una forma di rielaborazione delle istanze e delle proposte avanzate nelle fasi precedenti della ricerca teatrale, capaci di tenere insieme, in una prospettiva unitaria, i poli del lavoro “interno” e della riteatralizzazione.

Prendiamo ad esempio la questione del ritorno del testo. A questa altezza, si osserva, in effetti – per dirla con la formula definita da Stefania Chinzari e Paolo Ruffini nel loro studio sulla “nuova scena italiana” –, una «attenzione smodata» per la dimensione testuale: si vedano come esemplari, come consigliano gli autori, le edizioni della Biennale Teatro dirette da Franco Quadri fra il 1985 e il 1987, che il critico dedica al teatro degli anni Ottanta ed inquadra sul filo conduttore del processo di “recupero del testo”.³⁶⁹

Questa idea, di lì a poco, andrà a concretizzarsi in profondo mutamento linguistico ed estetico del lavoro dei gruppi ormai “storici” della ricerca, che, a partire dalla fine del decennio, si cimenteranno con processi di indagine e creazione profondamente legati al testo drammatico, seppure non certo inteso in senso tradizionale (Barberio Corsetti con Shakespeare, Teatri Uniti con Viviani, i Magazzini con Dante e Testori). Ma è singolare soprattutto notare come tale linea di tendenza segni spontaneamente e fin dagli inizi quei gruppi che vengono fondati proprio all'inizio del decennio, seppure in misura diversa e secondo modalità ognuna peculiare: Laboratorio Teatro Settimo, che nasce nel 1982, propone una nuova forma di ricerca testuale che di lì a poco sarà destinata addirittura a fondare un filone inedito del teatro politico-civile, quello della narrazione; il percorso

³⁶⁷ M. De Marinis, *Prefazione. Appunti per una storia...*, cit., p. 17.

³⁶⁸ Ibidem.

³⁶⁹ Cfr. Stefania Chinzari, Paolo Ruffini, *Nuova scena italiana. Il teatro dell'ultima generazione*, Castelvevchi, Roma 2000, p. 16.

del Teatro della Valdoca (fondato nel 1983 da Mariangela Gualtieri e Cesare Ronconi) si svilupperà da un teatro del silenzio a un teatro di poesia; quello del Teatro delle Albe di Marco Martinelli ed Ermanna Montanari (sempre dal 1983) combinerà in maniera originale la suggestione visiva e la scrittura drammatica, la presenza attoriale e l'uso politico del teatro; la Societas Raffaello Sanzio, fondata nel 1981 a Cesena da due coppie di fratelli, Claudia e Romeo Castellucci, Chiara e Paolo Guidi, soprattutto nei suoi primi anni, andrà alla ricerca di una reinvenzione della scrittura sia scenica che anche specificamente linguistico-verbale.

Sono gruppi, quelli che nascono all'inizio degli anni Ottanta, difficilmente inseribili nelle categorie e nei versanti fino ad allora utilizzati per inquadrare il fenomeno del teatro di gruppo, eppure ugualmente destinati a scuotere nel profondo la scena e la ricerca teatrali italiane. Sono esperienze profondamente diverse fra loro, che pure si trovano ad avere in comune la condivisione di una eredità almeno duplice: da un lato, quella degli usi politici del teatro e della scarnificazione della scena dai dispositivi tradizionali della rappresentazione; dall'altro l'intenzione del rinnovamento linguistico, nei suoi sostanziali riferimenti extra-teatrali. Come se quei nuovi teatri nati nella prima metà degli anni Ottanta portassero a incontrarsi – e forse anche in parte a riconoscersi – istanze fino a poco prima distanti o addirittura inconciliabili: il primo passaggio e il secondo della “doppia rottura”, le spinte della neoavanguardia degli anni Sessanta e quelle, di tutt'altro segno, del teatro di gruppo dei Settanta; la logica dell'efficacia che prova ad esprimersi su un piano anche estetico, quella della processualità che precipita nel ritorno dell'opera, come ebbe ben a rilevare in quegli anni Beppe Bartolucci, che, molto lucidamente, riuniva le tendenze diverse, spesso opposte, al lavoro fra la fine degli anni Settanta e dei primi Ottanta (in particolare, 1977-1984), nel contesto di un'età “delle opere” (oltre che “delle rassegne”).³⁷⁰

Particolarmente illuminante, in proposito, è di nuovo la riflessione a riguardo di Franco Quadri, al convegno *Memorie e utopie* organizzato nel 1987 per il ventennale del convegno di Ivrea:

«Gli Stabili non sono più visti come antagonisti, né come roccaforti da conquistare, sono soltanto delle *possibili* (qualche volta) piazze; tutti fanno tutto dappertutto (almeno in via di principio); cadute in disuso (almeno in apparenza) le ideologie e l'impegno politico col suo rigore moralistico, si respira, dentro e fuori di qui, un'atmosfera di consenso e di ricerca del consenso».³⁷¹

Lontana la logica di «quel teatro che divide» di Bertolt Brecht, conclude il critico, si assiste a uno «sparire delle diversità di fondo, del senso di opposizione di fondo» che aveva segnato il teatro – e vedremo come, anche la teatrologia – degli anni Settanta. Altri, negli stessi anni, per descrivere il

³⁷⁰ Per il critico, infatti, le iniziative che da un lato fanno capo al versante terzoteatrista (a Santarcangelo, con il festival diretto da Roberto Bacci) e quelle invece legate alla Postavanguardia (a partire dalle sue rassegne salernitane), insieme segnano un «esplosione dell'età delle opere, come forma produttiva (per spettacoli, con utilizzazione e destinazione di forme di vita, non più per acquisizione di spazi e corrispondenze di modi di vivere)». Giuseppe Bartolucci, *Dalle cantine ai gruppi emergenti*, in Oliviero Ponte Di Pino, *Il nuovo teatro italiano 1975-1988. La ricerca dei gruppi: materiali e documenti*, La casa Usher, Firenze 1988, p. 29.

³⁷¹ Gli atti di *Memorie e utopie. Per un Nuovo Teatro, Ivrea 1967-1987*, organizzato nella città piemontese dal 25 al 27 settembre 1987 dai promotori del primo celebre convegno del '67 (Franco Quadri, Giuseppe Bartolucci, Edoardo Fadini, Ettore Capriolo), non sono mai stati pubblicati in volume. Cercando di chiarire la questione e di verificare se ne esistesse una qualche forma (anche parziale o privata) di documentazione, Oliviero Ponte Di Pino (che si ringrazia) ha segnalato come non si fosse per varie ragioni proceduti a una redazione degli atti (ma anche come esistano però, in archivi personali, materiali di documentazione dell'incontro). Diversi materiali sono stati pubblicati online sia dalla rivista «Ateatro» diretta da Ponte di Pino (cui si rimanda per un inquadramento generale dell'iniziativa) che da «Le reti di Dedalus» (rivista online del Sindacato Nazionale Scrittori), che invece raccoglie nove interventi integrali, pubblicati nel corso del 2012 (Bartolucci, Eugenio Barba, Capriolo, Franco Cordelli, Pippo Di Marca, Fadini, Maurizio Grande, Quadri, Societas Raffaello Sanzio), cui, appunto si rimanda per l'intervento di Franco Quadri in questione. F. Quadri, *L'utopia è per quale pubblico oggi dover creare*, «Le reti di Dedalus», febbraio 2012).

fenomeno, useranno parole come “politeismo” (Meldolesi), “sincretismo” (Taviani), “dissoluzione” (Barba): è il profilarsi di una nuova fase del teatro (della cultura, del sapere) occidentale, un processo allo stesso tempo di superamento e recupero che si manifesta, appunto, nel duplice segno della rottura e della continuità; è un crinale di tale intensa trasformazione che porta gli studiosi a constatare che «gli strumenti critici che ci avevano guidato [...] non funzionano più». Allora, evidentemente, bisognerà affinarli, ritrarli, e anche predisporre di nuovi, perché «se ci si ostina a guardare le cose nuove alla vecchia maniera, non c'è da stupirsi che si abbia l'impressione di trovarsi in piena decadenza. Invece – riflette Taviani negli anni Ottanta – ci troviamo in piena trasformazione»,³⁷² quella, specificamente, che conduce la nuova teatrologia alla sua fase post-novecentesca.

³⁷² F. Taviani, *Inverno italiano*, cit., p. 99.

2.3 LE TRASFORMAZIONI DELL'OGGETTO DI STUDIO OLTRE L'OGGETTO-SPETTACOLO, DENTRO L'OGGETTO-TEATRO

2.3.0 LA PRODUZIONE TEATROLOGICA FRA ANNI SETTANTA E OTTANTA. UNA STORIA PER PROCESSI E OGGETTI DI STUDIO

Abbiamo voluto affrontare le condizioni in cui gli studi teatrologici italiani si sviluppano fra anni Settanta e Ottanta osservandone il processo di assestamento dal punto di vista della storia della disciplina, anche valutandone le manifestazioni rispetto ad accadimenti appartenenti ad altri ambiti della storia culturale del Paese, in primis quello della pratica teatrale. Ora è il momento di affrontare questo processo dal punto di vista della storia degli studi, vale a dire della produzione scientifica del periodo preso in esame. Per farlo, sarà appunto necessario osservare di nuovo la duplice logica implicita nel concetto di “assestamento” così come l'abbiamo considerato finora: da un lato, rispetto al percorso di maturazione e verifica – quando non addirittura messa in discussione e revisione – delle istanze teatrologiche precedenti, dall'altro osservandole anche come premessa delle trasformazioni successive, vale a dire anche come terreno di germinazione di proposte inedite, che saranno in seguito riconvertite nei termini di nuove acquisizioni scientifiche.

Per procedere, è necessario nuovamente riprendere alcune di quelle caratteristiche che abbiamo visto segnare gli studi teatrologici nella fase della loro rifondazione fra anni Sessanta e Settanta e che abbiamo individuato nei termini delle linee genealogiche della disciplina anche grazie alla testimonianza degli studiosi stessi: in questo contesto, oltre al dato – già in parte affrontato, su cui comunque torneremo – della rilevanza dei rapporti fra studi e pratica teatrale, si collocano, come si è detto, la riflessione storiografica e la tensione rispetto alla tradizione degli studi. Le forme che questi elementi generali assumono, nella teatrologia italiana degli anni Settanta e Ottanta, si declinano rispetto alle rielaborazioni di cui sono stati oggetto all'interno delle condizioni generative stesse della nuova teatrologia, che qui si rende indispensabile riprendere così come le abbiamo affrontate nel capitolo precedente:

- una prospettiva dialettica che mette in relazione la dimensione strettamente teatrale con altri ambiti del contesto socio-culturale;
- una condizione di extra-territorialità che si è definita in termini pluridimensionali, anche rispetto alla ricorrenza a contributi provenienti da altri ambiti disciplinari;
- una tendenza che abbiamo descritto come sovversivo-eversiva, che si concretizza nella strutturazione epistemologica del processo stesso di perimetrazione del campo di studio all'interno del suo paradigma.

Questi elementi, assieme alle linee genealogiche a cui tali manifestazioni appartengono, ci saranno utili per analizzare la produzione teatrologica degli anni Settanta e Ottanta, che, si è detto, potendo considerarsi nei termini di un processo di assestamento, è legata anche direttamente a istanze di questo tipo ed è coinvolta nella loro rielaborazione.

Marco De Marinis, strutturando il suo volume teorico-metodologico intitolato *Capire il teatro*, alla fine degli anni Ottanta, propone una mappatura degli studi teatrali articolata in quattro sezioni, ognuna facente capo a un piano di relazione con un ambito disciplinare con cui si sono verificate ipotesi di collaborazione: la prima parte del volume si divide in “Semiotica”, “Storia e storiografia”, “Sociologia” e “Antropologia”, nel contesto di un «riesame di quattro approcci specifici al fatto teatrale» di cui si presentano anche, poi, «i contributi che da essi possono venire [...] a un rinnovamento profondo degli studi di teatro e, più precisamente, in favore di una considerazione

globale e unitaria del fatto teatrale come insieme di relazioni e come processualità complessa». ³⁷³ Si può partire da qui per tentare di dipanare, almeno in parte, il groviglio di nuovi interessi e rinnovate attenzioni, di pressioni metodologiche di differente provenienza, funzione e intensità che animano e scuotono la cornice epistemologica degli studi teatrali sul crinale fra anni Settanta e Ottanta. Il volume di De Marinis, infatti, si propone innanzitutto come «un contributo» al dialogo – all'epoca definito dallo studioso stesso ancora “in statu nascendi” – «fra la storia del teatro e le nuove scienze dello spettacolo», ³⁷⁴ dimensione relazionale che, pure già in parte presente nei primissimi studi della rifondazione (ricordiamo, ad esempio, l'approccio di Taviani alla Commedia dell'Arte, definito “sociologico” dallo studioso stesso), si sostanzia e si affaccia esplicitamente e unitariamente agli orizzonti disciplinari proprio nel periodo che stiamo ora prendendo in esame.

Per affrontare le modalità in cui questo tipo di approcci incontrano quelli delle coeve discipline teatrolgiche, si utilizzerà, in questo capitolo una doppia prospettiva:

- a) da un lato, si procederà alla ricostruzione di quelle vicende che vedono gli orizzonti teatrolgici italiani aprirsi al contributo delle nuove o rinnovate scienze umane. Si tratta di un percorso che, fra la seconda metà degli anni Settanta e la fine degli Ottanta, contribuisce non poco a determinare – o quanto meno, a posteriori, a determinare la possibilità di leggere – gli sviluppi inediti della nuova teatrolgia, anche poi nella sua fase post-novecentesca, dal momento che la vicenda dei saperi umanistici, a questa altezza, è protagonista di intensi processi di ridefinizione e riassetto, fondamentali ovviamente anche per gli studi teatrali. Lo sviluppo dei rapporti fra nuova teatrolgia e scienze umane, pur manifestandosi nei confronti di approcci diversi e vari, sarà osservato attraverso il filtro prospettico della cosiddetta “avventura semiotica”, una scelta di cui andremo fra poco ad analizzare le motivazioni (2.3.1 *L'“avventura semiotica” della nuova teatrolgia italiana come filtro. Dalla prospettiva linguistica alla critica testuale alla svolta pragmatica*);
- b) dall'altro, si osserveranno questi approcci all'opera nel loro insieme, in alcuni dei campi di ricerca e discussione più attivi e frequentati dalla nuova teatrolgia fra anni Settanta e Ottanta: quello cosiddetto interculturale (con i primi tentativi di indagine sulle forme performative orientali, ma anche sul versante del teatro politico sovietico: 2.3.2 *La differenza teatrale*) e quello, invece, degli studi sull'epoca moderna (in particolare, sul teatro italiano del Quattro, del Cinque e del Seicento, 2.3.3 *Il discorso sulle origini della modernità*). Seppure l'operatività dei diversi approcci in gioco sia concretamente complessa, andando a intrecciare insieme le istanze, le proposte e gli strumenti dei diversi ambiti disciplinari, si può già anticipare che, nel quadro generale dell'impostazione semiotica, il primo campo di studio fa più riferimento esplicitamente al settore socio-antropologico, mentre il secondo a quello storico e storiografico – non volendo naturalmente sancire, con questo, una qualche forma di egemonia o prevalenza dell'uno sull'altro, quanto piuttosto dichiarare, ancora una volta, l'adozione di uno specifico filtro prospettico, le cui necessità saranno spiegate a breve.

³⁷³ M. De Marinis, *Capire il teatro. Lineamenti...*, cit., p. 29. La seconda parte consiste in una serie di studi che, secondo modalità diverse, applicando quella «prospettiva pluridisciplinare e sperimentale delineata nella prima parte» (ibidem), si possono a tutti gli effetti considerare un catalogo, seppure frastagliato nella specificità degli approcci e degli oggetti che vengono di volta in volta presi in considerazione, delle possibilità teorico-metodologiche di quella che lo studioso ha definito “nuova teatrolgia”. Ci sarà modo di tornare abbondantemente, e nel dettaglio, sulle condizioni e gli esiti della proposta di una «teatrolgia pluridisciplinare e sperimentale che ha nella relazione attore-spettatore il suo oggetto teorico centrale» (ibidem), dal momento che si tratta dell'oggetto di studio dei prossimi capitoli della tesi.

³⁷⁴ Ibidem.

Passiamo ora ad analizzare il primo punto, vale a dire a presentare le ragioni per cui si è deciso di raccontare l'intensità e la molteplicità del lavoro umanistico extra-disciplinare della nuova teatrologia fra anni Settanta e Ottanta attraverso il filtro unitario e parziale dell'esperienza della semiotica del teatro. L'obiettivo è quello di osservare come si vadano a sviluppare, a questa altezza, i rapporti fra gli studi teatrali e le nuove o rinnovate discipline umanistiche e per indagare le modalità del loro impatto sulla cornice epistemologica della disciplina. Le ragioni per cui la scelta ricade sull'analisi dell'approccio semiologico – magari a scapito di altre opzioni comunque pregnanti – sono molteplici:

- la semiologia vive, in Europa, un momento di particolare attenzione nel dopoguerra e il contesto italiano è uno di quelli maggiormente attivi tanto nel recepirne la proposta che nel svilupparla anche verso esiti inediti;
- in particolare, nel più ampio contesto che vede la nuova disciplina porsi a riferimento teorico per le diverse storie e critiche delle arti, il campo degli studi teatrali è uno di quelli – in Italia e non solo – in cui si esprimono con maggiore vivacità potenzialità, sperimentazioni e applicazioni, così come momenti di verifica e anche messa in discussione;
- allargando la prospettiva, infine, l'occasione è quella di osservare all'opera – attraverso il filtro dell'“avventura semiotica” – un sistema di ben più ampio e complesso funzionamento, quello che si riferisce all'avvento, alla diffusione e alla crisi del progetto strutturalista, profondamente radicato in un fenomeno osservabile, fin dal dopoguerra, nelle diverse scienze umane e artistiche che comunemente si definisce, con Rorty, “svolta linguistica” (e all'interno di cui l'approccio semiologico, in quanto disciplina almeno ai suoi inizi profondamente legata alla linguistica, acquista evidentemente un ulteriore livello di rilevanza come possibile filtro prospettico).

L'approccio semiologico, lungo gli anni Settanta, si profila in modo piuttosto consistente come opzione teorica di riferimento all'interno degli studi teatrali e in generale delle arti; la scelta di un simile punto di vista – per osservare la produzione scientifica della nuova teatrologia italiana in quegli anni – permette, probabilmente, un confronto concreto con le dinamiche di un sistema ben più ampio di mutamenti nel pensiero e nella cultura italiani (in particolare, quello legato al progetto strutturalista), presso cui si vanno a inserire – forse inutile dirlo – anche le vicende degli altri approcci disciplinari affrontati da De Marinis nel libro e, più in generale, quelle di tutte le scienze umane alla fine del ventesimo secolo. In questo senso, fra l'altro, la possibilità è quella di andare ad analizzare, non solo il lavoro di quegli studiosi che si sono esplicitamente occupati di semiotica teatrale in maniera diretta o anche meta-disciplinare (e i casi sono numerosi, oltre che di un certo spessore), ma, a questa altezza, sembra andare a investire e fondare – anche laddove meno specificato –, più in generale, l'intero corpus produttivo della nuova teatrologia, permettendoci così di ricomprendere nella nostra analisi, senza forzarne eccessivamente i presupposti, anche il lavoro di quegli studiosi che – pur non essendo direttamente legato all'“avventura semiotica” – si va debitamente a inquadrare in modo piuttosto netto nel contesto dell'esperienza strutturalista in Italia, dal suo avvento alla successiva messa in crisi. Non va inoltre sottovalutato che la diffusione – almeno europea e italiana in particolare – dell'opzione semiotica, nel dopoguerra, coincide fatalmente con la rifondazione degli studi teatrali (e, senza dubbio, vi gioca un ruolo decisivo per quanto ne concerne la definizione teorico-metodologica). La diffusione trasversale della prospettiva linguistica nei diversi ambiti del sapere umanistico – anche socio-antropologico, ad esempio – e in particolare in quello delle arti, infine, è un fenomeno-chiave per comprendere gli sviluppi stessi di quei contesti e approcci di studio.

Dunque, seppure questo filtro prospettico possa dimostrare delle parzialità, per molti versi esso permette anche – se considerato nel più ampio contesto della costituzione e della successiva decostruzione del progetto strutturalista – di valutare gli accadimenti e le tendenze in opera in altri campi disciplinari: quello storico e storiografico o quello di matrice socio-antropologica, ad esempio, ma anche naturalmente quello più specificamente e strettamente storico-teatrale e teatrologico.

Il punto di snodo, che sarà anche poi utilizzato come premessa per approcciare la fase post-novecentesca della disciplina, è quello della proposta, fra anni Settanta e Ottanta, della prospettiva pragmatica, frutto di un percorso, appunto, di progressiva messa in crisi del discorso strutturalista, in particolare della sua vocazione all'astrazione e alla modellizzazione. Lo schema di sviluppo della cultura umanistica, per quanto riguarda il periodo che stiamo prendendo in esame, si può riassumere in tre momenti, che è bene introdurre già in questo momento, per utilizzarli poi come guida nell'analisi dello specifico della produzione teatrologica coeva:

- fase di avvento del progetto strutturalista a base linguistica, che si propone fin dall'inizio (e fin dalle origini della sua declinazione teatrologica) come discorso teorico di riferimento per i saperi umanistici e storico-artistici, valorizzando in particolare pratiche legate alla dimensione dell'analisi interna (appunto, strutturale) degli oggetti che prende in esame, nell'ottica del reperimento delle loro leggi di funzionamento, anche attraverso la messa a punto di modelli astratti capaci di riassumerne i processi;
- fase del processo di verifica degli strumenti dell'analisi strutturale, da cui emergono alcuni limiti e problemi di difficile soluzione e da cui, più ampiamente, si origina un processo di critica epistemologica concentrato sui presupposti teorici e i propositi operativi stessi del progetto strutturalista;
- fase dell'adozione – anche in coincidenza all'inaugurazione della fase cosiddetta post-strutturalista, con la sua critica della presenza e del soggetto – della prospettiva pragmatica, approccio che, nel campo dei saperi umanistici, delle arti e della cultura, valorizza la qualità della dimensione contestuale e dei processi interpretativi.

Si potrebbe, dunque, affermare che negli sviluppi dei saperi umanistici, fra anni Settanta e Ottanta, da un lato, vengono portate a maturazione le istanze teoriche proposte nel secondo dopoguerra e, dall'altro si predispongono, allo stesso tempo, i termini di quello che si concretizzerà poi – per quanto riguarda il campo della nuova teatrologia, nella sua fase post-novecentesca – in un vero e proprio mutamento di paradigma.

Infine, si tornerà – seppure su versanti meno legati alla contingenza dell'avvicinarsi degli accadimenti – ancora sul ruolo dei due ordini di fenomeni che abbiamo osservato all'opera nella cultura italiana del periodo: da un lato, quello che, in campo teatrale, riconverte i termini di quella che abbiamo definito la logica dell'efficacia su altri terreni di lavoro; dall'altro, sullo sfondo di quella più ampia mutazione in corso nei saperi umanistici che vede l'avvento, nella cultura occidentale, del pensiero cosiddetto postmoderno. Al cuore di questo tipo di processi, su entrambi i piani, possiamo già anticipare come si situi un crinale di riflessione e discussione che si rivelerà determinante anche per gli studi teatrologici: quello che, fra anni Settanta e Ottanta, si descrive con la definizione di “svolta pragmatica” e che si concretizza, per quanto riguarda il versante storico-teatrale, nella sperimentazione della doppia proposta della “ideologia teatrale/cultura materiale”. Il contesto, osservandolo a posteriori, è quello di un percorso dalle pratiche dell'analisi strutturale alla sperimentazione di una prospettiva processuale; o, in campo teatrologico, il passaggio dall'oggetto-spettacolo a una considerazione più complessa del fatto teatrale, tanto dal punto di vista produttivo e generativo, che da quello ricettivo e interpretativo.

I capitoli successivi, invece, si occupano di analizzare la produzione teatrologica fra anni Settanta e Ottanta in alcuni dei campi di studio più frequentati e vivaci del periodo: quelli che potremmo definire – non senza una certa forzatura interpretativa, di cui sarà in seguito spiegata l'utilità – il lavoro sulle origini della modernità (dal punto di vista degli studi rinascimentali e barocchi) e la sperimentazione della prospettiva interculturale (con l'inaugurazione delle prime indagini in contesti non occidentali e anche non specificamente estetico-spettacolari). Va premesso già a questo punto che essi dimostrano profili e addirittura consistenze piuttosto diverse e che, fra l'altro, i lavori teatrologici che vi si vanno a comprendere vi sono riuniti secondo criteri che in questo momento potrebbero apparire forzati, quando non addirittura pretestuosi. Ma, si vedrà, al di là di questo inquadramento tematico – di cui comunque dimostreremo la possibile utilità e pertinenza, seppure poi per integrarla con altre prospettive di rilievo probabilmente maggiore –, la situazione è ben diversa sul piano teorico-metodologico. Prima di procedere, si intende già anticipare che, tuttavia, essi si trovano a condividere almeno due ordini di elementi che contribuiscono a tracciare – pur nella complessità e nella varietà della produzione teatrologica del periodo preso in esame, che non si intende certo tradire o semplificare – un profilo unitario del lavoro teatrologico degli anni Settanta e Ottanta: da un lato, essi condividono la sequenza del processo di ridefinizione epistemologica di cui sono oggetto, quello che abbiamo visto fare capo alla cosiddetta svolta pragmatica e che andrà a presiedere poi i mutamenti successivi del campo di studio; dall'altro, su un piano diverso, sono tutti affrontati con l'intenzione di decostruire alcuni luoghi comuni – genericamente riferibili all'avvento della cultura postmoderna – attraverso cui sarebbero facilmente approcciabili: in particolare, quello del discorso sulle origini e quello dell'interculturalismo. Il proposito di questa scelta non è certo quello esclusivo di sottrarre tali oggetti a questa prospettiva teorica – in effetti dominante nel periodo preso in esame –, quanto piuttosto, ancora una volta, di illuminare diversamente le linee di forza comunemente considerate a distinguere una certa fase di sviluppo del sapere umanistici e teatrologici. Nello specifico, verificando l'operatività di queste spinte contestuali, anche nei termini della loro rottura; ma, una volta sperimentata la pertinenza, concentrando l'analisi anche su quelle linee di continuità che ne legano gli elementi più specificamente *événementiel* alle stagioni precedenti e successive degli studi.

2.3.1 L'“AVVENTURA SEMIOTICA” DELLA NUOVA TEATROLOGIA ITALIANA COME FILTRO. DALLA PROSPETTIVA LINGUISTICA ALLA CRITICA TESTUALE ALLA SVOLTA PRAGMATICA

Per rilevare la centralità della diffusione della prospettiva semiotica fra anni Settanta e Ottanta e cominciare ad articolare una possibile scansione dei suoi sviluppi in contesto teatrologico italiano, è sufficiente scorrere la produzione scientifica di quel periodo: dagli studi che concretizzano proposte teorico-metodologiche innovative a quelli che si occupano di sistematizzare ed analizzare i contributi del settore, da ricerche più specifiche, legate a un determinato livello dell'oggetto-spettacolo ad altre che presentano invece vocazioni più di ampio respiro, fino ai dibattiti in atto sulle pagine delle riviste italiane e internazionali, i convegni e i contributi provenienti da altre aree del sapere e della conoscenza, la questione della semiotica teatrale sembra porsi all'ordine del

giorno nel territorio della riflessione e della discussione teatrologica italiana fra anni Settanta e Ottanta.³⁷⁵

Scorrendo la bibliografia in materia, si può ipotizzare che l'“avventura semiotica”, per quanto riguarda la teatrologia italiana, si svolga più o meno fra la seconda metà degli anni Settanta e la prima degli Ottanta, scandita internamente da messe in discussione, riorientamenti e trasformazioni che vedremo nel dettaglio più avanti, ma che sono probabilmente già immaginabili da questo primo sommario per grandi linee della produzione in questo campo.

La storia della semiotica – anche di quella del teatro – comincia nel secondo dopoguerra: dopo una serie di primi tentativi pionieristici fra fine Ottocento e i primi del Novecento (in particolare, per quella teatrale, si tratta degli anni Trenta), fra gli anni Sessanta e Settanta «l'impresa semiotica – scrive Marco De Marinis – riceve un vigoroso rilancio e sviluppa una fortissima capacità espansionistica, cercando di annettersi ogni oggetto o evento dell'universo culturale che possa essere studiato come fenomeno di comunicazione e/o di significazione: dai comportamenti non verbali alle varie pratiche espressive»;³⁷⁶ fra questi, naturalmente anche i comportamenti performativi e le pratiche espressive teatrali. Così Patrice Pavis, uno dei più influenti semiologi all'opera nella teatrologia internazionale, riassume l'avvento della semiotica agli orizzonti degli studi teatrali, rilevandone anche lo specifico ruolo epistemologico, nei termini di un contributo al consolidamento della loro autonomia e indipendenza:

³⁷⁵ Ripercorriamo brevemente la vicenda della semiotica teatrale italiana attraverso i suoi nodi ed eventi più salienti, per rendere conto della grande vitalità del campo nella seconda metà degli anni Settanta e nella prima degli Ottanta. Nel 1974, Franco Ruffini – una delle figure di spicco del dibattito – pubblica su «Biblioteca Teatrale» due dei suoi primi contributi al tema dei rapporti fra teatro e semiotica, il primo dedicato alla definizione della specificità del teatro in quanto oggetto semiotico e il secondo, invece, legato alle possibili applicazioni della teoria dell'informazione; nello stesso anno, Ferruccio Marotti è autore di uno dei primi studi italiani di carattere applicativo, che ha come oggetto la gestualità nelle forme performative del teatro-danza balinese. Nel 1975, c'è uno dei primi saggi in materia di Marco De Marinis – altra figura poi protagonista della discussione e della riflessione semiotico-teatrali –, che cura nello stesso anno, insieme a Patrizia Magli, sulla rivista «Versus» (periodico specializzato, fondato nel '71 da Umberto Eco), un primo contributo di ricognizione bibliografica degli studi, che sarà poi ampliato e sviluppato due anni più tardi, nel 1977, in un volume scritto con Gianfranco Bettetini. Nel '76, Ruffini torna sul tema, nuovamente sulle pagine di «Biblioteca Teatrale», mentre il 1978 è un anno in cui la produzione e la discussione nel campo della semiotica teatrale si dimostrano particolarmente attive: Ruffini dà alle stampe il libro *Semiotica del testo* – dove trovano una sistemazione unitaria e ulteriore sviluppo le ricerche compiute dallo studioso fino a questo momento –, mentre le riviste «Biblioteca Teatrale» e «Versus» dedicano al tema ognuna un numero monografico (curati, rispettivamente, da Ruffini e De Marinis), che si propongono una ricognizione internazionale del campo di studio, coinvolgendo i protagonisti all'epoca del dibattito in una discussione unitaria, e contengono, fra l'altro, interventi decisivi e congiunturali sia di Franco Ruffini che di Marco De Marinis, entrambi impegnati nella revisione della nozione di “testo” e nel prospettare le sue possibilità applicative in campo semiotico-teatrale. L'anno dopo, in Calabria, si tiene un convegno internazionale che, similmente, riunisce insieme i maggiori protagonisti del settore, i cui atti, pubblicati nel 1981 a cura di Giulio Ferroni, rendono anch'essi uno spaccato della vivacità del coevo dibattito all'interno della semiologia teatrale, delle tensioni che lo andavano animando e delle opzioni di mutazione che andavano già profilandosi agli orizzonti del campo di studi.

Nel 1982, De Marinis pubblica *Semiotica del teatro*, libro che riprende e sviluppa i suoi studi precedenti, avanzando proposte teoriche piuttosto originali, che sono in qualche modo anticipate da un contributo sulla questione della mutazione pragmatica della semiotica comparso su «Versus» nel 1981 e accompagnate da un ulteriore studio, pubblicato sul medesimo periodico, nell'82, che sposta ancora più in là la riflessione epistemologica sulla semiotica teatrale; questi, si possono leggere, nell'insieme, come una serie di sintomi di una profonda trasformazione in opera negli orizzonti teorici della semiotica (anche del teatro), processo di ridefinizione che la rivista vorrà accompagnare con la pubblicazione, nel 1985, di un numero monografico dedicato al tema della ricezione teatrale (a cura di De Marinis).

Si precisa che questa ricostruzione delle vicende della semiotica teatrale italiana e la rassegna bibliografica che ne consegue non hanno alcuna pretesa di esaustività, ma si propongono allo scopo di ripercorrere le vicende di tale approccio teorico così come si è manifestato nel campo degli studi teatrologici del nostro Paese fra anni Settanta e Ottanta (proposito che si svilupperà nel corso dell'intero capitolo).

«Since the sixties and seventies, the structural analysis of the narrative has been applied to various literary and artistic fields – fairy tales, comic strips, film, the plastic arts, etc. Theatre, as text and performance, has not escaped such systematic analysis and the very first theories sought to test the hypothesis of a specific theatre sign (Kowzan, 1992). The semiology of literature and theatre takes the stage as a means of moving beyond the impressionism and relativism of so-called traditional criticism which is more interested in the text rather than performance. [...] Theatre semiology established itself as the dominant academic discourse of the seventies because theatre (since Artaud) felt the need to be treated as a discipline in and for itself, as an autonomous language and not as a branch of literature».³⁷⁷

In questo contesto vengono portate a maturazione quelle sperimentazioni pionieristiche primonovecentesche, legate tutte per lo più alla definizione delle proprietà semiotiche specifiche dell'oggetto-teatro, in particolare, in questa fase, dell'oggetto-spettacolo e dei suoi apparati di significazione; l'impianto metodologico che lo permette è, spesso, una opzione operativa fondata sulla messa a punto di modelli che mirano a ricostruire il funzionamento interno del fatto spettacolare attraverso la sua segmentazione in più livelli (testo, spazio, attore, eccetera) e l'analisi delle loro possibili interazioni. Questo per quanto riguarda gli scenari internazionali di attivazione della semiologia teatrale, il cui capofila viene comunemente considerato Tadeusz Kowzan, studioso d'origine polacca e francese d'adozione;³⁷⁸ al suo lavoro, compiuto fra la fine degli anni Sessanta e i

Franco Ruffini, *Semiotica del testo: ricognizione degli studi*, «Biblioteca Teatrale», IV, 9, 1974, pp. 34-81; Id., *Semiotica del teatro: la stabilizzazione del senso. Un approccio informativo*, «Biblioteca Teatrale», IV, 10-11, 1974, pp. 205-239; F. Marotti, *Trance e dramma a Bali*, cit.; Marco De Marinis, *Problemi e aspetti di un approccio semiotico al teatro*, «Lingua e Stile», X, 2, 1975, pp. 343-357; M. De Marinis, Patrizia Magli, *Materiali bibliografici per una semiotica del teatro*, «Versus. Quaderni di studi semiotici», V, 11, maggio-agosto 1975, pp. 53-128; F. Ruffini, *Semiotica del teatro: per una epistemologia degli studi teatrali*, «Biblioteca Teatrale», VI, 14, 1976, pp. 1-27; M. De Marinis, Gianfranco Bettetini, *Teatro e comunicazione*, Guaraldi, Rimini-Firenze 1977 (si veda in particolare M. De Marinis, *Saggio bibliografico. Materiali per una semiotica del teatro*, ivi, pp. 33-131); F. Ruffini, *Semiotica del testo. L'esempio del teatro*, Bulzoni, Roma 1978; «Biblioteca Teatrale», VIII, 20, 1978 (*Dramma/spettacolo. Studi sulla semiologia del teatro*, a cura di F. Ruffini); F. Ruffini, *Pseudosemiotica, pseudoteatro: presentazione*, ivi, pp. 1-13; «Versus. Quaderni di studi semiotici», VIII, 21, settembre-dicembre 1978 (*Teatro e semiotica*, a cura di M. De Marinis); M. De Marinis, *Lo spettacolo come testo I*, ivi, pp. 66-100; Id., *Lo spettacolo come testo II*, «Versus. Quaderni di studi semiotici», IX, 22, gennaio-aprile 1979 (*Teatro e comunicazione gestuale*), pp. 3-28; Giulio Ferroni (a cura di), *La semiotica e il doppio teatrale*, Liguori, Napoli 1981 (atti del convegno *Testo, comunicazione, spettacolo / Il doppio teatrale*, Arcavacata di Rende (CS), 13-16 settembre 1979); M. De Marinis, *Vers une pragmatique de la communication théâtrale*, «Versus. Quaderni di studi semiotici», XI, 30, settembre-dicembre 1981, pp. 71-86; M. De Marinis, *Semiotica del teatro. L'analisi testuale dello spettacolo*, Bompiani, Milano 1982; M. De Marinis, *Capire il teatro: per una semiotica storica...*, cit.; «Versus. Quaderni di studi semiotici», XV, 41, maggio-agosto 1985 (*Semiotica della ricezione teatrale*), a cura di M. De Marinis).

³⁷⁶ M. De Marinis, *Capire il teatro. Lineamenti...*, cit., p. 42.

³⁷⁷ «A partire dagli anni Sessanta e Settanta, l'analisi strutturale è stata applicata a vari campi artistici e letterari – fiabe, fumetti, film, arti plastiche, ecc. Il teatro, come testo e come spettacolo, non è sfuggito ad un'indagine così sistematica e alle prime teorie sorte per verificare l'ipotesi di un segno teatrale specifico (Kowzan, 1992). La semiologia della letteratura e del teatro entra in scena come mezzo per superare l'impressionismo e il relativismo della cosiddetta critica tradizionale, che era più interessata al testo che allo spettacolo. [...] La semiologia teatrale si propone come il discorso accademico dominante degli anni Settanta perché il teatro (da Artaud) aveva la necessità di essere trattato come una disciplina in sé e per sé, come un linguaggio autonomo e non un settore della letteratura». Patrice Pavis, *The State of Current Theatre Research*, «AS/SA. Applied Semiotics/Sémiotique appliquée», I, 3, 1997, p. 208.

³⁷⁸ Scrive Marco De Marinis, ripercorrendo la vicenda della semiologia teatrale di Kowzan e descrivendone il ruolo: «Pur ignorando i contributi dei Praghesi [...], è alle loro ricerche che di fatto lo scritto di Kowzan si ricollega, sviluppandone l'analisi delle caratteristiche dei segni teatrali e delle loro modalità di funzionamento, all'interno di un approccio più sistematico pur se ancora di tipo empirico-induttivo, cioè classificatorio e descrittivo». M. De Marinis, *Capire il teatro. Lineamenti...*, cit., p. 43.

primi Settanta, segue in Europa un singolare diffondersi di attenzione per l'approccio semiologico al teatro e per le sue potenzialità, seppure tali tentativi si presentino come una serie di «ricerche condotte con metodo e scopi differenti, e diseguali nella consistenza scientifica» (ma accomunate dalla condivisione del proprio oggetto, lo spettacolo, di contro al precedente paradigma del testo).³⁷⁹ Queste, in gran parte, si inseriscono a pieno nel quadro della semiotica “generale” di quegli anni, che si manifesta innanzitutto nei termini di una derivazione della linguistica saussuriana: nonostante la prima semiologia teatrale, infatti, svolga il ruolo cruciale di sostenere il processo di autonomizzazione della nuova teatrologia, in questa fase, al suo interno, permangono strutturalmente impostazioni che rimandano anche piuttosto esplicitamente all'inquadramento linguistico.

In Italia, la situazione è sensibilmente differente, basti pensare che i primi contributi che si esprimono nel campo della discussione sulla possibilità e sulle potenzialità dei rapporti fra semiotica e teatro vanno a collocarsi, già nella seconda metà degli anni Settanta, all'avanguardia del dibattito internazionale e, in certi casi, anche ad anticiparne i successivi sviluppi (ad esempio contestando proprio l'egemonia della prospettiva linguistica).

In effetti, andando a scorrere i primi contributi italiani di semiologia teatrale, che vedono la luce nella seconda metà degli anni Settanta, si nota una minor afferenza al quadro della prospettiva linguistica: non solo per il deciso svincolamento del suo oggetto dai territori letterari, ma anche nella carenza della diffusione di strumenti e metodi (come quelli della classificazione e della segmentazione) altrove invece distintivi di questa prima stagione della semiologia, anche nella sua declinazione teatrale; di più, una delle maggiori preoccupazioni dei semiologi teatrali italiani, sembra consistere proprio in forme più o meno esplicite di contestazione della prospettiva linguistica, per quanto riguarda la sua vocazione colonizzatrice e, dunque, della possibilità di estensione dei suoi modelli agli altri domini della comunicazione e della significazione (anche artistici e, in particolare, teatrali).

I limiti imposti dall'adozione della prospettiva linguistica all'oggetto-teatro e, dunque, allo sviluppo di rapporti fruttuosi fra la teatrologia e l'approccio semiologico, è già al centro dei primi contributi teorici di Franco Ruffini. In un suo studio pubblicato nel 1974 su «Biblioteca Teatrale», che si presenta come una prima ricognizione degli studi in materia, lo studioso riconosce che «la linguistica ha perfezionato il suo corredo concettuale e le sue tecniche operative fino a diventare, per certi aspetti, una scienza pilota nell'ambito delle scienze umane», ma avverte già anche dei rischi legati a quei tentativi che propongono di estendere tale modello ad altre tipologie di oggetti di studio in cui, come in quello teatrale, la dimensione del linguaggio è soltanto uno dei numerosi livelli in opera nei processi di comunicazione e significazione. In particolare, «una trasposizione meccanica ed aprioristica dei metodi e delle nozioni della linguistica ad altri ambiti semiotici, può condurre l'analisi su un vicolo cieco [...] e, in definitiva, alla ricerca di un pan-linguismo che possa ridurre ogni fenomeno di significazione ai termini della significazione linguistica».³⁸⁰ Si chiede Franco Ruffini già a metà degli anni Settanta:

«Il problema non è solo se esista, secondo le indicazioni di Chomsky, una struttura profonda dalla quale siano derivabili le strutture superficiali, ma soprattutto se esista un codice elettivo delegato, in quella comunicazione multilinguistica che è lo spettacolo teatrale, a contenere le strutture profonde. E non solo, anche se la domanda può apparire pretestuosa: perché questo codice, supposta come dimostrata la sua unicità, dovrebbe essere quello linguistico?».³⁸¹

³⁷⁹ Ibidem.

³⁸⁰ F. Ruffini, *Semiotica del testo: ricognizione degli studi*, cit., pp. 34-35.

³⁸¹ Ivi, p. 62.

Urgenze simili si manifestano anche in uno dei primi contributi di semiotica del teatro di Marco De Marinis, nel 1975: nel suo saggio *Problemi e aspetti di un approccio semiotico al teatro*, i limiti della semiologia teatrale, anche qui, si legano già al predominio della prospettiva letteraria (che rischiava spesso di andare a emarginare il livello spettacolare);³⁸² la proposta condivide, inoltre, con la prospettiva di Franco Ruffini, l'insofferenza verso l'estensione del modello linguistico ad altre forme e fenomeni espressivi (come il teatro) e rivendica, già a quest'altezza – è un campo di discussione che sarà attivato più tardi sugli scenari internazionali della semiotica teatrale, sul crinale fra i due decenni –, la necessità di considerare l'oggetto-spettacolo nella sua specificità semiotica, come un sistema complesso di interazioni fra codici differenti (e dunque, costitutivamente irriducibili al funzionamento di un solo modello, quello linguistico).

Naturalmente, i semiologi del teatro italiani non sono impegnati soltanto nella individuazione e verifica dei limiti che tale approccio può comportare nel campo degli studi teatrali e procedono, infatti, alla proposta di soluzioni nell'ottica dello sviluppo di una semiotica teatrale propriamente detta: fra di esse, si ritrovano tentativi di rilevare la specificità del segno a teatro – per cui Ruffini recupera, fra l'altro, il lavoro pionieristico del Circolo di Praga – e le modalità in cui, di conseguenza, si possa sviluppare una semiotica adeguata alle esigenze pluricodiche e multilinguistiche che definiscono l'oggetto-spettacolo: Ruffini, ad esempio, tenta una dettagliata definizione della nozione di codice, anche avvalendosi del lavoro di Tadeusz Kowzan, mentre De Marinis, nel '75, rivendica la necessità di considerare l'oggetto di studio nei termini di una «complessa interrelazione spazio-temporale di modelli eterogenei difficilmente riducibili (o irriducibili) a super modelli omogenei» e tenta, contestando il diffuso predominio della prospettiva linguistica, alcune prime proposte capaci di rendere conto della multidimensionalità e della pluricodicità dell'oggetto-teatro, anche sulla scorta del lavoro di Julia Kristeva.³⁸³

Il modello linguistico, che presiede, in Europa, l'originarsi stesso della semiologia teatrale, sembra dunque non corrispondere alle necessità teorico-metodologiche degli storici italiani; le carenze che esso dimostra sul piano operativo, i suoi limiti teorici e le loro forzature implicite ed esplicite vanno a costituire, nelle prospettive critiche che abbiamo visto, una prima messa in discussione dell'utilità – quando non della possibilità stessa – di un approccio semiologico al teatro.

L'opportunità, attraverso l'analisi dei contributi degli studiosi di teatro, è quella di rilevare una doppia dimensione di inadeguatezza di una semiotica (non solo teatrale) a base linguistica:

- dal punto di vista tematico, essa implicherebbe, ad un primo impatto, il rientro delle questioni legate alla dimensione testuale-drammaturgica – livello anche in opposizione al quale si era da poco sancita l'indipendenza delle discipline storico-teatrali;
- dal punto di vista metodologico, invece, ne autorizzerebbe una collocazione egemonica, proponendo l'estensione di tale modello a riferimento – sia in senso teorico che pratico – a qualsiasi fenomeno di comunicazione e significazione e l'utilizzo generalizzato di strumenti critici di matrice linguistica, nel contesto di quella che gli studiosi definiscono una semiotica “dei segni e dei codici”.

Intorno al crinale fra i due decenni, la semiotica teatrale sembra infatti mostrare una fase di messa in crisi, cui corrisponde un momento di particolare dibattito: la serie di contributi in materia che vengono diffusi alla fine degli anni Settanta, ad esempio, si possono leggere tutti nel quadro di questa prospettiva unitaria, essendo riflessioni che – ognuna a proprio modo –, da un lato, hanno il proposito di fare il punto sulla produzione semiotico-teatrale e, dall'altro, avanzano motivi critici piuttosto accesi rispetto al paradigma vigente della disciplina, proponendo, in qualche caso, anche

³⁸² M. De Marinis, *Problemi e aspetti di un approccio semiotico al teatro*, cit.

³⁸³ Ivi, p. 355.

delle possibilità di soluzione che si muovono tutte nei termini di un profondo riassetto dei suoi orizzonti teorico-metodologici.

Nel suo saggio bibliografico del '77, passando in rassegna la produzione scientifica della semiologia teatrale, De Marinis rileva la quasi totale assenza di contributi in materia, nel senso di un persistere del predominio linguistico che presiede allo sviluppo di studi e ricerche soprattutto di ambito drammaturgico-letterario, di contro all'ormai consolidato paradigma degli studi teatrali, rispetto a cui, dichiara lo studioso «siamo tutti d'accordo nel ritenere che sia lo spettacolo l'“oggetto” in senso proprio».³⁸⁴ Contestualmente, De Marinis riserva una particolare attenzione, invece, a quei percorsi che si impegnano nella sovversione di tale impostazione teorico-metodologica; più che soffermarsi sulle possibilità applicative di una semiotica a base non linguistica al fatto teatrale, lo studioso, in quello che egli stesso definisce il «nucleo» della propria ricognizione, si concentra invece su quegli approcci che «si pongono in modo più specifico degli altri [...] i problemi teorici e di metodo che un approccio semiotico allo spettacolo comporta».³⁸⁵ È questo un tratto distintivo dei lavori di semiologia teatrale più innovativi di quegli anni, che abbandonano – laddove c'erano stati dei tentativi in questo senso – il campo applicativo-sperimentale, quasi facendo un passo indietro, per occuparsi preliminarmente dell'impostazione teorica stessa alla base della disciplina, delle sue opzioni teorico-metodologiche e del suo livello epistemologico, interrogandone le possibilità stesse di esistenza e funzionamento. Fra questo tipo di studi, De Marinis opera una selezione quadripartita, all'interno di cui individua un gruppo di lavori – fra cui quelli di Ruffini, André Helbo ed Umberto Eco – «più specificamente semiotici» che condividono la volontà «di superare tanto le aporie del metodo linguistico quanto i limiti dell'approccio empirico, e formulano alcune ipotesi teoriche più adeguate per cominciare a “mettere in forma” la eterogenea e composita realtà della comunicazione teatrale».³⁸⁶

Il dibattito – in cui si esprimono parimenti il compimento della critica alla prospettiva linguistica, ma anche le nuove forme di insofferenza rispetto alla semiotica “dei codici” – è chiaramente evidente se si prende in esame il numero monografico dedicato da «Versus», alla fine del '78, ai rapporti fra semiotica e teatro, che riunisce in uno stesso contesto i contributi di alcuni dei maggiori esponenti della disciplina a livello internazionale, da Pavis a Helbo, da Steen Jansen a Kowzan, da Michael Kirby a Ruffini. Qui si possono osservare alcune delle modalità in cui si andava svolgendo, in quegli anni, la critica della nozione di segno di matrice linguistica, della semiotica cosiddetta “dei codici” e, più in generale, di una forma di sopravvalutazione dell'aspetto comunicativo della significazione teatrale.³⁸⁷ In questo contesto, Franco Ruffini introduce la questione – che poi vedremo si rivelerà tanto fertile quanto problematica – dell'assenza costitutiva dell'oggetto-teatro, formulando, fra l'altro, una proposta innovativa di combinazione fra discipline semiotiche e storiche la cui possibilità – come vedremo – maturerà nei campi e nelle prospettive di studio soltanto qualche anno più tardi. Ruffini si chiede se «un modello di spettacolo teatrale basato sulla nozione di segno, di linea di codice» sia «adeguato alla realtà *concreta*, storica dello spettacolo»; così si risponde, aprendo il campo a prospettive di lavoro ulteriori rispetto alla fase – è bene ribadirlo, poco frequentata e diffusa in Italia – della semiotica come approccio astratto, di vocazione modellizzante e classificatoria:

³⁸⁴ M. De Marinis, *Saggio bibliografico...*, cit., p. 38.

³⁸⁵ M. De Marinis, *Saggio bibliografico...*, cit., p. 35.

³⁸⁶ Ivi, p. 53.

³⁸⁷ Indicativamente, riprendiamo un frammento dall'intervento di Kirby, che profila addirittura l'ipotesi della possibilità di esistenza di un oggetto teatrale non comunicativo: «On the other hand, meaning may be decreased. Specific codes may be destroyed, made unspecific. Or it is possible to create a performance that has no meaning, that uses no codes».

(«D'altra parte, il significato può essere ridotto. I codici specifici possono venire distrutti, resi aspecifici. Oppure è possibile creare una performance che non ha significato, che non usa nessun codice»). Michael Kirby, *Intervento sulla semiologia del teatro* (5), «Versus. Quaderni di studi semiotici», VIII, 21, settembre-dicembre 1978 (*Teatro e semiologia*, a cura di M. De Marinis), p. 38.

«Penso che tale modello sia adeguato piuttosto ad una realtà *astratta* dello spettacolo, cioè ad un modello *di spettacolo* inteso come modello *di tutti i possibili spettacoli*. [...] Penso piuttosto che anziché vicariare l'assenza dello spettacolo sostituendolo con un modello (generale e astratto) di tutti i possibili spettacoli, la semiotica del teatro dovrebbe asserire l'assenza come dato statutario del suo oggetto di indagine e cercare di elaborare una metodologia idonea a *questo* oggetto di indagine».³⁸⁸

Non si tratta, in effetti, soltanto di una forma di insofferenza, da parte degli studiosi di teatro, nei confronti dell'egemonia della prospettiva linguistica, coi suoi rischi di ricondurre al centro dell'attenzione scientifica il livello letterario dell'oggetto-spettacolo e di proporre un modello estendibile a tutte le sue molteplici componenti; il nodo si trova, più ampiamente, nell'impossibilità, appunto, di accogliere come valido un modello teorico astratto, applicabile poi, in generale e genericamente, a qualsiasi forma performativa. Patrice Pavis, affrontando la questione della prima crisi dell'approccio semiologico al teatro, alla fine degli anni Novanta, aggiunge nodi problematici che poi si riveleranno in effetti centrali, ma che hanno poco o nulla a che fare con quello originario del rifiuto della prospettiva linguistica e delle sue mire espansionistiche: questioni cruciali come la centralità della dimensione soggettiva nella fruizione di un'esperienza teatrale, e, dunque, la sua sostanziale irrapresentabilità a livello scientifico si configureranno anch'esse come limiti difficili da superare e problemi complicati da risolvere per l'istituzione di una prospettiva semiotica in campo artistico in generale e teatrale in particolare.³⁸⁹

È necessario a questo punto ribadire come queste pressioni in atto nel campo della semiotica teatrale, si combinino fatalmente, nella seconda metà degli anni Settanta, almeno con due ordini di fenomeni, che contribuiscono entrambi a ridefinire, si è visto, le necessità, le funzioni e l'essenza stessa del teatrale:

- da un lato, lo ricordiamo, la ricerca scenica vive una stagione di revisione delle proprie possibilità e finalità operative che, lungo tutti gli anni Settanta, finirà col rivederne profondamente, non solo il ruolo e il senso, ma anche le modalità produttive e fruttive; ne abbiamo visto in particolare il versante degli usi politici del teatro e della teatralità diffusa, ma a questo punto è necessario aggiungere gli spostamenti implicati sul piano della significazione e della comunicazione dalla sperimentazione di possibilità come quella dell'happening, in cui si collocano progettualità estremamente differenti fra loro, che condividono però l'accento sulla dimensione esperienziale piuttosto che su quella comunicativa e, in genere, della politica del “teatro senza spettacolo” tradizionalmente inteso;³⁹⁰
- dall'altro lato, è questo il momento dell'avvento e della diffusione della cosiddetta cultura postmoderna, che, fra le altre cose, pone i problemi del ruolo del soggetto, delle sue modalità percettive, nonché si risolve nel contestare le gerarchie e le istituzioni convenzionalmente accettate, e comunque, nel complesso, la possibilità di esistenza stessa di sistemi interpretativi a priori onnicomprensivi; in particolare, il

³⁸⁸ Franco Ruffini, *Intervento sulla semiotica del teatro* (8), ivi, pp. 58-59.

³⁸⁹ P. Pavis, *The State of Current Theatre Research*, cit., pp. 220-221.

³⁹⁰ Per rendere conto, ancora una volta, dell'importanza della frequentazione della ricerca teatrale da parte degli studiosi, si rimanda a una considerazione sul tema di Marco De Marinis: «L'identikit di questa nuova semiotica del teatro, oltre che dalla ovvia centralità delle tematiche spettatoriali, risulta metodologicamente caratterizzato, da un lato, dalla forte accentuazione della *prospettiva pragmatica* nello studio dello spettacolo come fenomeno di significazione-comunicazione e, dall'altro, da un'attenzione molto maggiore che in passato per la *pratica teatrale* e per il patrimonio di conoscenze scientifiche (implicite ed esplicite) che essa detiene». M. De Marinis, *Nota introduttiva*, «Versus. Quaderni di studi semiotici», XV, 41, maggio-agosto 1985 (*Semiotica della ricezione teatrale*, a cura di M. De Marinis), p. 4.

lavoro del post-strutturalismo di origine francese si realizza proprio in una profonda critica, oltre che del soggetto e della presenza, del segno stesso.³⁹¹

Per rendere conto del progressivo slittamento di paradigma incorso all'interno degli studi semiotici (teatrali e non solo) alla fine degli anni Settanta, possiamo riprendere la posizione di Franco Ruffini di fronte alle possibilità comunicative e significative costitutive dell'oggetto-teatro: in un primo momento, lo studioso sembra ritenere necessario accogliere questo assunto, di fatto a fondamento della possibilità stessa di esistenza di una semiotica del teatro. Scrive Ruffini nel 1974:

«Quello che si può dire, in modo assai generico, è che una semiotica del teatro debba riguardare il teatro (o meglio, il fatto, la rappresentazione teatrale) in quanto costituito da, basato su (cerchiamo evidentemente la formulazione meno compromettente), segni. Senza addentrarci in un esame di questa controversa nozione, possiamo convenire che la funzione del segno sia duplice: significare e comunicare. Un segno non può comunicare senza significare, e ciò è facilmente accettabile. Tuttavia la proposizione non sempre può essere invertita, vale a dire che è possibile che si abbia significazione senza comunicazione. Noi comunque escluderemo questa possibilità, ed assumeremo che il segno significhi e comunichi. Il teatro comunica: sembra un'affermazione ovvia».³⁹²

Soltanto pochi anni dopo, invece, si trova a manifestare una posizione sensibilmente differente, e decisamente molto più problematica:

«Se lo spettacolo comunicante comunica il proprio testo repertorio; se lo spettacolo significante comincia, invece, nella sostanza, la dinamica di una dispersione di significazione, c'è da chiedersi come si configuri il rapporto del ricevente pubblico nei riguardi dei due tipi di spettacolo. Tenuto conto del carattere artificioso di ogni opposizione, diciamo che lo spettacolo comunicante è uno spettacolo da *capire*, laddove quello significante è uno spettacolo da *esperire*».³⁹³

Questa proposta di divaricazione fra interpretazione ed esperienza, fra comunicazione e significazione, si può considerare sintomo di un fenomeno di più ampia afferenza, sul piano degli studi di semiotica del teatro, che, nei primi anni Ottanta, sembra manifestarsi come una difficoltà più generale di considerare il fatto teatrale nei termini (esclusivi) di un fenomeno comunicativo e/o significativo. Se in un primo momento, l'insofferenza per il discorso strutturalista a base linguistica ha condotto gli studiosi ad ampliare il campo di indagine concentrandosi soprattutto sulla definizione del proprio oggetto (valutandone le specificità semiotiche), questo tipo di limiti sembra richiedere una revisione ben più ampia e profonda, epistemologica, dell'impostazione teorico-metodologica della semiotica teatrale, e dei suoi fini.

Lo slittamento di paradigma della semiotica teatrale può essere, per comodità teorica, articolato in due passaggi successivi, che fanno capo ognuno alla messa a punto di un oggetto teorico di studio diverso:

- a) il primo è legato al profilarsi della nozione di “testo spettacolare”: una proposta formulata da Ruffini e sviluppata anche da De Marinis per rispondere ai limiti presentati fino a quel momento dal tradizionale approccio semiologico a base

³⁹¹ Le modalità di interazione fra la nuova teatrologia italiana, in particolare della sua vicenda semiotica, e queste istanze saranno dettagliatamente approfondite nelle prossime pagine.

³⁹² F. Ruffini, *Semiotica del testo: ricognizione degli studi*, cit., p. 37.

³⁹³ Franco Ruffini, *Spettacolo comunicante / Spettacolo significante: l'in-comunicazione spettacolare*, in G. Ferroni (a cura di), *La semiotica e il doppio teatrale*, cit., p. 59.

linguistica (non solo in senso dell'egemonia letterario-drammaturgica, ma più ampiamente secondo l'assunto della possibilità di mettere a punto modelli di riferimento poi estendibili alla dimensione empirica), che implica la riconduzione dell'oggetto teatrale in campo semiotico alla dimensione della sua concretezza: da un lato, costruendo, appunto, un “oggetto teorico” diverso dalla materialità fattuale implicita nell'adozione dell'oggetto-spettacolo, dall'altro, sul piano applicativo, apprendone lo studio alla dimensione diacronico-contestuale;

- b) il secondo, come conseguenza del precedente, si concretizza nella messa a punto della nozione di “relazione teatrale”: nel momento in cui i semiotici del teatro si trovano a studiare il testo spettacolare come oggetto culturale, non solo nel suo funzionamento interno, ma anche rispetto ai suoi rapporti con i diversi contesti in cui si trova ad agire, l'impostazione della ricerca si trova a comprendere anche il livello ricettivo-interpretativo, insieme a quello produttivo, del fatto teatrale.

Questa articolazione dello slittamento del paradigma della semiotica teatrale in due momenti successivi, naturalmente, è osservabile in maniera netta solo a livello teorico, mentre, nel concreto degli sviluppi della disciplina, le due istanze si intrecciano e si rimandano l'un l'altra; tuttavia, la forzatura di scindere il continuum teorico che, fra la fine degli anni Settanta e i primi Ottanta, presiede tale trasformazione epistemologica, è utile per comprendere le dinamiche stesse di tale mutazione e del funzionamento della loro operatività anche in altri campi del sapere e della cultura, nel passaggio dalla prospettiva strutturalista a quella post-strutturalista.

Franco Ruffini, nel suo libro *Semiotica del testo*, si sofferma a lungo sul problema dell'“assenza” dell'oggetto-teatro in campo semiotico. Indicativa è la presenza, in nota, di consistenti riferimenti ai protagonisti dei coevi rivolgimenti all'opera nei saperi umanistici, che si stavano presentando sugli scenari internazionali con un nuovo paradigma di pensiero e di cultura, quello legato al progetto post-strutturalista – su questo punto torneremo fra poco. Per il momento, ad un livello più specifico, rileviamo come il dato dell'assenza sia utilizzato da Ruffini soprattutto per indagare i problemi epistemologici che si profilano sul piano dei rapporti fra semiotica e teatro: riprendendo il suo saggio comparso nel '74 su «Biblioteca Teatrale» – non a caso intitolato *Pseudosemiotica, pseudoteatro* –, lo studioso si sofferma ad analizzare come i due tratti tradizionalmente fondanti la prospettiva semiologica – l'impostazione linguistica e il fatto di porsi come una “scienza della presenza” – vadano a scontrarsi invece con quelli costitutivi, per il paradigma scientifico all'epoca consolidatosi, del fatto teatrale, che gli studiosi hanno definito in termini di indipendenza dal livello testuale e che si presenta, secondo Ruffini, secondo il dato sostanziale dell'“assenza” (da qui, la possibilità di avere soltanto una “pseudosemiotica del teatro” o una “semiotica dello pseudoteatro”). La proposta dello studioso – che si va ad articolare nel recupero, anche, delle intuizioni presenti nel testo comparso su «Biblioteca Teatrale» nel '78 – è quella di assumere il concetto di “testo spettacolare” come «oggetto-culturale-da-studiare»,³⁹⁴ nel contesto della messa a punto di un modello semiotico unitario, capace di rendere conto della multilinearità in opera nella comunicazione teatrale. In questo senso, Ruffini tenta di rispondere al problema dell'“assenza” dell'oggetto-spettacolo (che è «reale, ma non si può giungere alla sua concretezza perché il tempo lo sottrae all'analisi») con invece la concretezza dell'oggetto-culturale del testo spettacolare,³⁹⁵ di cui, in tutto libro, cerca di definire la complessità, la pluricodicità e la multi-livellarità sul piano della comunicazione e della significazione.

In *Semiotica del teatro* – libro con cui De Marinis, nel 1982, sistematizza e sviluppa «otto anni di ricerche» in tale campo³⁹⁶ –, lo studioso si propone di concretizzare quel programma operativo, in

³⁹⁴ F. Ruffini, *Semiotica del testo. L'esempio del teatro*, cit., p. 25.

³⁹⁵ Ivi, p. 30.

³⁹⁶ M. De Marinis, *Semiotica del teatro*, cit., p. 9.

parte già presentato, per la messa a punto di una adeguata impostazione teorica della semiotica teatrale (dal rifiuto dell'egemonia linguistica e degli approcci “semi-linguistici” alla «critica di ogni concezione prevaricante del testo drammatico», dalla concezione dell'autonomia semiotica del fatto teatrale al riconoscimento che tale prospettiva si configura soltanto come uno degli aspetti di esso),³⁹⁷ attraverso la «costruzione» di un nuovo oggetto teorico, il “testo spettacolare”, che è il risultato dell'assunzione dell'oggetto materiale “spettacolo teatrale” all'interno dei paradigmi della semiotica del testo».³⁹⁸ Di qui, De Marinis propone lo sviluppo di una «semiotica del *testo spettacolare*», volta a prendere in carico le specificità della significazione e della comunicazione teatrali, di contro all'egemonia della prospettiva linguistica, così come lo studioso l'ha presentata precedentemente nel suo studio *Lo spettacolo come testo*,³⁹⁹ riformulata però nei termini di un'«analisi testuale dello spettacolo».⁴⁰⁰ Un crinale di differenza piuttosto pregnante è quello che separa, in questo caso, l'idea del testo spettacolare come modello – quindi, presumibilmente, anche estendibile a fatti teatrali concreti, a prescindere dalla loro specificità – e quella, invece delineata da De Marinis, di oggetto teorico che corrisponde soltanto a «un aspetto dello spettacolo teatrale, quello testuale».⁴⁰¹ Dunque, la proposta di De Marinis si distingue, prima di tutto, per il riconoscimento della dovuta parzialità dell'approccio semiologico al teatro: qui non si tratta, infatti, del piano esclusivo della critica all'estendibilità del modello linguistico allo studio del funzionamento di altri fenomeni, quanto – ampliando la prospettiva – della contestazione dell'estendibilità di qualsiasi modello; la risposta dello studioso consiste nel precisare il ruolo e la funzione della prospettiva semiotica, limitandone giustamente l'operatività all'indagine sugli aspetti di comunicazione e significazione del proprio oggetto di studio. Vedremo come questa sorta di assunzione di parzialità, invece che rappresentare un limite per l'approccio semiotico al teatro, vada a porre le basi per un suo profondo mutamento nel quadro di una più complessa accezione delle relazioni disciplinari nel campo degli studi teatrologici. Un altro dato di novità, fra quelli presentati in *Semiotica del teatro*, riguarda, di conseguenza, le modalità di svolgimento stesse dell'analisi testuale dello spettacolo: il contesto in cui viene avanzata questa proposta, dichiara lo studioso, è quello di «analoghi rivolgimenti operatisi nei campi della linguistica strutturale e della semiotica letteraria» che vedono, nei primi anni Ottanta, profilarsi l'opzione della costituzione di una prospettiva pragmatica all'interno degli studi semiotici. In questo senso, l'analisi testuale dello spettacolo proposta da De Marinis – e articolata dallo studioso in due parti: analisi cotestuale per quanto riguarda l'analisi interna del testo spettacolare, analisi contestuale invece per quanto concerne i suoi rapporti con l'esterno – ha il merito, oltre di stabilire una prospettiva eminentemente processuale, anche di chiamare in causa apertamente, nella definizione dell'impostazione teorica di una possibile semiotica teatrale, la polarità ricettiva coinvolta nei fenomeni di comunicazione e significazione, reintroducendo così, nel campo di studio, il problema della ricezione e della spettatorialità.

³⁹⁷ Si ritiene opportuno riportare per intero il sommario attraverso cui De Marinis sintetizza, nell'introduzione al libro, il senso e gli orientamenti della sua ricerca nel campo della semiotica teatrale: «a) avversione per ogni estensione arbitraria e metaforica del “modello linguistico” al campo delle semiotiche non verbali; b) critica delle nozioni (anch'esse arbitrarie e metaforiche) di /lingua o linguaggio teatrale/, e simili, di cui si sostanziano gli approcci del tipo (a); c) critica di ogni concezione prevaricante del testo drammatico, secondo la quale lo spettacolo sarebbe un'entità secondaria e derivata, trascurabile dall'analisi semiotica, che potrebbe ricavarla dal testo drammatico, in cui è in qualche modo “contenuta”; d) proposta di concepire, invece, il fatto teatrale come autonomo e primario, e inoltre come entità multilivellare, cioè pluricodica e materialmente eterogenea, risultante dalla combinazione di elementi più specifici e di altri meno o non specifici; e) convinzione che lo studio del teatro *sub specie semiotica* non ne esaurisca tutti gli aspetti: come ogni altro oggetto della cultura, il teatro non è *solo* significazione e comunicazione [...]». Ibidem.

³⁹⁸ Ivi, p. 10.

³⁹⁹ M. De Marinis, *Lo spettacolo come testo I*, cit.; Id., *Lo spettacolo come testo II*, cit.

⁴⁰⁰ M. De Marinis, *Semiotica del teatro*, cit., p. 9.

⁴⁰¹ Ivi, p. 10.

Va rilevato ora che entrambe le prospettive di De Marinis e Ruffini, pur nella loro specifica diversità di propositi ed esiti, fra la fine degli anni Settanta e i primi Ottanta condividono l'applicazione in campo teatrologico di alcune prospettive teoriche innovative che, all'epoca, stavano trasformando profondamente il profilo della semiotica, dalla messa in opera della nozione di “testo”, così come stava venendo riformulata sul crinale fra strutturalismo e post-strutturalismo da Julia Kristeva, ai coevi ragionamenti di Umberto Eco fra ermeneutica e semiologia. Nondimeno, esse si trovano a condividere, oltre i presupposti teorici, anche un destino piuttosto simile, con il rapido superamento – da parte degli studiosi stessi – di alcune rigidità implicate nella proposta stessa del modello del testo spettacolare e il contestuale approfondimento di alcune opzioni teoriche inedite, allo stesso modo già comprese in nuce in tale proposta teorica. Così descrive il nodo di passaggio Marco De Marinis:

«Nel momento in cui la teoria teatrale comincia a studiare lo spettacolo in rapporto al suo contesto comunicativo, e quindi, per dirla più chiaramente, in rapporto allo spettatore, ciò che si verifica non è un semplice allargamento del campo di indagine ma un vero e proprio cambiamento dell'oggetto dell'analisi, il quale naturalmente reclama a sua volta un analogo cambiamento nel metodo d'approccio».⁴⁰²

Le possibilità di revisione dello statuto della semiotica teatrale, ancora una volta, si svolgono su due piani – solo teoricamente – distinti:

- la proposta di Franco Ruffini si contestualizza in un sostanziale riferimento – come dichiara lo studioso stesso – ai «principali teorizzatori [...] dell'Assenza», vale a dire coloro che, in quegli anni, si stavano occupando di mettere a frutto una critica profonda del progetto strutturalista e, con esso, anche della prospettiva semiotica di prima generazione (Foucault, Derrida, Lacan ed Eco), conducendone le proposte nel campo della semiotica del teatro attraverso impostazioni legate alla «“valenza affettiva”, nella misura in cui affettivo si oppone a scientifico e oggettivo, della propria operazione» e alla conseguente «necessità di rinunciare a ogni “sete di verità”, per limitarsi a ricostruire la “catena significante” in cui l'oggetto della critica si inserisce come un anello tra altri anelli».⁴⁰³
- la proposta di Marco De Marinis legata ai principi dell'analisi testuale dello spettacolo implica alcune impostazioni teoriche che sembrano porsi, allo stesso, tempo a esito e a premessa delle ricerche dello studioso in campo semiotico, così come del profilo stesso del contributo che l'approccio semiotico può offrire alle discipline teatrologiche: articolando l'analisi testuale dello spettacolo sui due piani co-testuale (interno) e contestuale (esterno), si è detto, si implica direttamente una sorta di spostamento di attenzione verso la polarità ricettiva del fatto teatrale, andando a prendere a riferimento, da un lato, il coevo lavoro ermeneutico di Umberto Eco (ad esempio, per i suoi studi sul Lettore Modello) e, dall'altro, le posizioni della ricerca reader-oriented statunitense e della Rezeptionästhetik mitteleuropea;⁴⁰⁴ questa impostazione, inoltre, si configura come base epistemologica per altri e ben più radicali mutamenti di prospettiva: già nel 1982, si avanza l'ipotesi di una semiotica in campo teatrale come «metascienza»⁴⁰⁵ di coordinamento per i diversi approcci disciplinari in gioco in campo teatrologico (in cui si profila già

⁴⁰² M. De Marinis, *Capire il teatro. Lineamenti...*, p. 48.

⁴⁰³ F. Ruffini, *Semiotica del testo. L'esempio del teatro*, cit., p. 175.

⁴⁰⁴ M. De Marinis, *Semiotica del teatro*, cit. (si veda, in particolare, il capitolo 7, *Il lavoro dello spettatore*, ivi, pp. 179 ss.).

⁴⁰⁵ Ivi, p. 16.

un'originale proposta di collaborazione con le discipline storiche, statutariamente esclusa dalla semiologia tradizionale a base linguistica).

Nello specifico del contesto teatrologico italiano, l'opportunità è inoltre quella di aggiungere un'ulteriore chiave di lettura delle trasformazioni in corso, all'epoca, nel paradigma disciplinare nel contesto dell'adozione della cosiddetta prospettiva "materiale", andando ad osservare le dinamiche di tale mutazione sullo sfondo del più ampio cambiamento in atto nella cultura umanistica del nostro Paese. All'orizzonte della semiotica teatrale si profila, infatti, una possibilità di trasformazione, in corrispondenza a quello che stava accadendo anche nella semiotica in generale e nelle altre semiotiche cosiddette "particolari". Scrive Marco De Marinis:

«In un primo momento, l'approccio semiotico-testuale allo spettacolo si è collocato di preferenza in un ambito strutturalistico, producendo analisi del tutto immanenti al testo spettacolare e che assumevano quest'ultimo come un "enunciato" concluso in se stesso, un prodotto finito, autonomo e isolato dall'esterno. In un secondo momento, sulla scia di un processo già avviatosi in altri settori della ricerca semiotica, sono cominciate a emergere le coordinate di un approccio pragmatico mirante a studiare il testo spettacolare in rapporto al contesto culturale, da un lato, e al contesto spettacolare, dall'altro».⁴⁰⁶

Il contesto, in entrambi i casi, è infatti quello dell'affacciarsi agli orizzonti semiotici dell'opzione pragmatica, un approccio – così come lo descrive De Marinis nell'82 –, in campo teatrale, «preoccupato di studiare il testo spettacolare *in rapporto alle* condizioni di produzione e di ricezione, cioè di *ricalarlo dentro* il processo comunicativo, considerandolo come produzione (di senso) e come enunciazione, più che come prodotto ed enunciato».⁴⁰⁷ Non si tratta di una trasformazione in atto esclusivamente nel campo della semiotica teatrale italiana, nonostante, comunque, questo sia uno degli ambiti più vivaci in cui va a generarsi un mutamento di questo tipo.⁴⁰⁸

Prendiamo ad esempio la lettura di Marvin Carlson, che, di recente, ha analizzato la vicenda dell'avventura teatrologica semiotica per il volume metodologico curato da Janelle Reinelt e Joseph

⁴⁰⁶ M. De Marinis, *Capire il teatro. Lineamenti...*, cit., p. 46.

⁴⁰⁷ Ivi, p. 11.

⁴⁰⁸ Patrice Pavis, in una ricognizione della vicenda della semiologia teatrale della fine degli anni Novanta, ad esempio, analizza la prima messa in crisi di tale approccio, individuando due possibili ordini di risposte, che riuniscono quelle formulate all'epoca dagli studiosi e ricordano piuttosto direttamente le due opzioni che abbiamo appena visto nella declinazione italiana della disciplina. Secondo lo studioso, da un lato, si profila l'ipotesi che rende con le formule di "esperienza della materialità" e di "predominio del livello materiale del segno", una tendenza legata soprattutto alle ricerche sulla ricezione che poi si rivelerà – come vedremo – decisamente determinante per i successivi sviluppi degli studi, e, dall'altro, fa capolino una possibilità che definisce – con Lyotard – "desemiotizzazione", in particolare per quanto riguarda la critica del segno sviluppata dal post-strutturalismo francese, contestualizzando entrambe le tipologie di risposta anche rispetto al lavoro e alle critiche – di tutt'altra impostazione, ma simili nei propositi – portate avanti in quegli anni dalla fenomenologia. Specifica Pavis: «Lyotard's dessemiotics, it seems, is even less possible and feasible than semiotics, but it is commendable in that it questions the notion of the sign, at least the fixed sign, as linked to language and taking the place of the whole materiality of the performance. This is what phenomenology also sets out to do, criticizing the segmentation of everything into signs and thus the semiological function of representation and performance. In phenomenology, the perception of the performance event is global, so all semiological segmentation is absurd».

(«La dessemiotica di Lyotard, sembra, seppure meno possibile e praticabile della semiotica, avere il merito di porre in discussione la nozione di segno, almeno di segno fisso, in quanto legato al linguaggio e sostituibile all'intera materialità dello spettacolo. Questo è quello che cerca di fare anche la fenomenologia, criticando la segmentazione di qualunque cosa in segni e, in particolare, la funzione semiologica di rappresentazione e performance. Nella fenomenologia, la percezione dell'evento spettacolare è globale, così la segmentazione semiotica diventa assurda»). P. Pavis, *The State of Current Theatre Research*, cit., pp. 212-214.

Roach.⁴⁰⁹ Lo studioso, osservando il progressivo indebolimento della prospettiva semiotica, ne individua due differenti sviluppi: il primo, di matrice post-strutturalista, in cui rileva l'influenza esercitata dalla critica del segno di Lyotard nel contesto dell'istituzione di dinamiche oppostive come quelle che si muovono fra assenza e presenza, stabilità strutturalistica e flusso post-strutturalistico; il secondo, invece, orientato verso lo studio dell'interpretazione e della ricezione.⁴¹⁰ Entrambe le possibilità, secondo Carlson, si possono confrontare con la coeva rinascita dell'approccio fenomenologico, che insiste sulla dimensione materiale dell'esperienza.⁴¹¹ La conclusione che lo studioso trae dall'osservazione di questo fenomeno è illuminante, sia per quanto riguarda una sua possibile lettura, ma anche per quanto concerne il ruolo svolto dall'esperienza semiologica nei confronti degli sviluppi successivi della nuova teatrologia:

«The importance of the shift described by Lauretis and De Marinis can hardly be overstated, since it converted theater semiotics from a stimulating but limited method of analyzing production techniques and strategies within the art form itself to a method of exploring relationships between the theater and its entire surrounding culture, relationships that would provide the basis for much of the most innovative and significant theoretical work of the following years».⁴¹²

In questo contesto, nei primi anni Ottanta, si affaccia una nuova proposta, capace di riassumere, nel suo spessore teorico, l'intensità delle pressioni in atto nella disciplina, ma anche – vedremo – di incidervi in profondità, aprendo il campo a possibilità operative inedite: «The attention to reception – come sottolinea ancora Marvin Carlson – changed not only the way semiotic analysis was practiced, but also the way semiotics came to view its own history and development».⁴¹³

⁴⁰⁹ Marvin Carlson, *Semiotics and Its Heritage*, in Janelle G. Reinelt, Joseph R. Roach (eds.), *Critical Theory and Performance*, University of Michigan Press, Ann Arbor 2007², pp. 13-25.

⁴¹⁰ «The developments in late-twentieth-century theory are both complex and highly intertwined, but in terms of influence upon the analysis of theatre and performance, two general developments – both growing out of earlier work in semiotics – proved of particular importance. One of these developments, a wide variety of approaches gathered under the general heading of poststructuralism, often defined itself in opposition to semiotics and to its closely related field of study, structuralism, which, like semiotics, utilized analytic strategies derived from modern linguistic to consider the text as an object whose meaning can be interpreted in terms of its symbolic patterns. The other, equally diverse in its applications, did not oppose semiotics, but sought to take it in a new direction, by focusing not on the production but upon the reception of the sign».

(«Gli sviluppi nella teoria, alla fine del ventesimo secolo, sono allo stesso tempo complessi e altamente intrecciati fra loro, ma in termini di influenza sull'analisi del teatro e dello spettacolo, due tipi di sviluppo – entrambi originati da precedenti lavori di semiotica – si rivelano di particolare importanza. Uno di questi, una gran varietà di approcci riuniti sotto il nome di post-strutturalismo, spesso si auto-definisce in opposizione alla semiotica e al campo di studio che le è intimamente legato, lo strutturalismo, che, come la semiotica, utilizza strategie analitiche derivate dalla linguistica moderna, considerando il testo come un oggetto il cui significato può essere interpretato in termini di modelli simbolici. L'altro, similmente diverso nelle sue applicazioni, non si oppone alla semiotica, ma nasce per condurla in una nuova direzione, concentrandosi non sulla produzione ma sulla ricezione del segno»). Ivi, p. 17.

⁴¹¹ «Still other theorists, while acknowledging that the processes of consciousness inevitably introduced semiotization into reception, argued that, especially in living art like theater, where the audience member encountered objects and bodies that had a substantial existence as bodies and objects in addition to their semiotic use within the performance, the actual encounter must also be considered in any complete analysis of the reception process. [...] Such a blending of semiotics and phenomenology was the concern of several of the major new studies of theater and performance of the late 1980s».

(«Altri teorici ancora, pur riconoscendo che i processi di coscienza introducono inevitabilmente la semiotizzazione nella ricezione, sostengono che, soprattutto in un'arte dal vivo come il teatro, dove lo spettatore incontra oggetti e corpi che hanno un'esistenza anche oltre al loro utilizzo semiotico all'interno dello spettacolo, sia necessario considerare anche l'incontro reale in qualsiasi analisi completa del processo di ricezione. [...] Una simile combinazione di semiotica e fenomenologia è diventata l'interesse di alcuni dei maggiori nuovi studi di teatro e spettacolo alla fine degli anni Ottanta»). Ivi, p. 18.

Il radicale mutamento epistemologico in corso nel lavoro della semiotica teatrale conduce De Marinis, nello stesso anno in cui pubblica il suo *Semiotica del teatro*, ad avanzare una proposta di ridefinizione dell'oggetto stesso degli studi teatrologici: nel saggio *Capire il teatro*, pubblicato su «Versus» nel 1982,⁴¹⁴ lo studioso si impegna nella revisione di quello che si era imposto come oggetto del paradigma degli studi teatrologici al momento della loro rifondazione e che aveva, fra l'altro, determinato anche le modalità di approccio dei primi studi di semiotica teatrale (l'oggetto-spettacolo). Contestualmente si trova anche in parte a superare, portandone le premesse alle estreme conseguenze, la propria definizione dell'oggetto-testo spettacolare, proponendo di definire l'oggetto degli studi teatrologici nei termini della “relazione teatrale”, comprendendo in una prospettiva unitaria, con tale definizione, i processi produttivi e ricettivi coinvolti nel fatto teatrale. Nel contesto di «quella profonda riconversione dallo strutturalistico al pragmatico, dal tassonomico all'esplicativo, dal sincronico al diacronico»⁴¹⁵ in opera, all'epoca, nella semiotica *tout court*, si propone un passaggio da una “semiotica dei codici” a una semiotica “dell'interpretazione”, in cui il lavoro dello spettatore diventa, almeno potenzialmente, uno dei campi di indagine principali. Così descrive tale dinamica di trasformazione De Marinis, nel successivo volume *Capire il teatro*:

«Se si accetta di portare fino in fondo le conseguenze teoriche implicite nella scelta contestuale, l'oggetto di una semiotica del teatro non potrà più essere lo spettacolo, ovvero il testo spettacolare, ma diventerà appunto la relazione teatrale, cioè l'intero processo produttivo-ricettivo che lo spettacolo individua e di cui costituisce soltanto un aspetto (non isolabile nettamente dagli altri, per giunta)».⁴¹⁶

Se la sperimentazione della prospettiva semiotica, nella fase della rifondazione della teatrologia, allo stesso tempo ha coinciso e ha contribuito alla definizione di un paradigma disciplinare a sostegno dell'indipendenza della disciplina dalla sua provenienza storico- e critico-letteraria, anche il successivo mutamento occorso a tale approccio sembra andare a giocare un ruolo non secondario nei più ampi confronti della cornice epistemologica degli studi teatrali: il processo di conversione della semiotica in senso pragmatico riconduce al centro della discussione il problema della spettatorialità. Il contesto, sarà opportuno ricordarlo, è quello della nuova teatrologia dei primi anni Ottanta, vale a dire quello di una disciplina che, fra le altre cose, stava sperimentando le implicazioni e le conseguenze di quella che abbiamo visto definire da Ferdinando Taviani nei termini della “doppia rottura” dell'unità del teatro; impegnata quindi a verificare l'esistenza di due “visioni di teatro”, quella dell'attore e quella dello spettatore, a valutarne il dato della reciproca estraneità e – in diversi casi – ad approfondire il livello della sapienza “interna” ai processi creativi. A fianco di questo percorso, dunque, si genera l'idea della “relazione teatrale”, con il suo accento

⁴¹² «L'importanza del cambiamento descritto da Lauretis e De Marinis non va sottovalutata, dal momento che ha convertito la semiotica teatrale da un metodo di analisi stimolante ma limitato delle tecniche produttive e delle strategie interne della forma artistica, a un metodo di esplorazione delle relazioni fra il teatro e l'intera cultura che lo circonda, relazioni che forniranno le basi per molti dei lavori teorici più innovativi e significativi degli anni successivi». Ivi, p. 19. Carlson, in particolare, fa riferimento all'individuazione di un crinale trasformazione da Teresa de Lauretis – il cui lavoro lo studioso definisce pionieristico per quanto riguarda l'utilizzo dell'approccio semiotico nel campo della teoria femminista e degli studi cinematografici – e da Marco De Marinis, che ne 1983 si interroga sul bivio su cui sembra trovarsi la semiotica teatrale: fra lo sviluppo dell'approccio empirico legato all'analisi strutturale e una opzione invece pragmatica, capace di entrare in relazione con il contesto socio-storico e di comprendere al suo interno sia il versante creativo-produttivo che quello ricettivo. T. de Lauretis, *Alice Doesn't: Feminism, Semiotics, Cinema*, Macmillan, London 1984; M. De Marinis, *Semiotica del teatro: una disciplina al bivio?*, «Versus. Quaderni di studi semiotici», XIII, 34, gennaio-aprile 1983, pp. 125-128.

⁴¹³ «L'attenzione per la ricezione ha cambiato, non solo il modo in cui l'analisi semiotica veniva praticata, ma anche il modo stesso in cui essa considerava la sua storia e i suoi sviluppi». M. Carlson, *Semiotics...*, cit., p. 19.

⁴¹⁴ M. De Marinis, *Capire il teatro: per una semiotica storica...*, cit.

⁴¹⁵ Ivi, p. 119.

⁴¹⁶ M. De Marinis, *Capire il teatro. Lineamenti...*, cit., p. 49.

sulla dimensione di reciprocità fra il polo produttivo e quello spettatoriale, con l'attenzione ai processi interpretativi e, quindi, con la sua proposta di ricomprensione, nel paradigma degli studi teatrali, del versante ricettivo – ponendo le basi, come vedremo, per una successiva sperimentazione dell'oggetto-relazione teatrale nei termini della sua unità costitutiva.

2.3.2 LA DIFFERENZA TEATRALE. IPOTESI DI LAVORO INTERCULTURALE NELLA SECONDA METÀ DEGLI ANNI SETTANTA VERSO UNA RICONSIDERAZIONE DELLA LOGICA DELL'EFFICACIA

Fra gli anni Settanta e Ottanta, le teatrologie occidentali sembrano aprire i propri orizzonti a nuove geografie della cultura teatrale: in questo momento, infatti, si presentano nuovi oggetti di studio, come – per fermarsi al contesto italiano – i teatri asiatici (in primis indiano e del Sud-Est) e le forme di teatro popolare dell'Est-Europa (dall'agit-prop sovietico in poi); si inaugurano percorsi di riflessione come la teoria della performance di Richard Schechner e l'antropologia teatrale di Eugenio Barba, che prendono entrambe in considerazione, fin dalla fine degli anni Settanta, anche forme performative extra-occidentali. Non si tratta, ovviamente, solo di geografia: il problema dell'alterità culturale del teatro (di altri teatri), così come viene definito in questi studi, agisce su ben altri piani, soprattutto socio-antropologici. Ma, vedremo ora, che il punto non è – non soltanto, non principalmente – quello dell'istituzione di una prospettiva di lavoro inter- o trans-culturale. Si tratta, ancora una volta, del percorso concettuale svolto dalla logica dell'efficacia negli anni Settanta e della sua declinazione attraverso l'adozione della prospettiva pragmatica sul crinale dei primi Ottanta.

Indizi, in questo senso, si possono cogliere nelle posizioni a riguardo dei teatrologi occidentali, che comunemente concordano nel collocare più avanti sia l'innescò della costituzione della prospettiva interculturale, che i suoi successivi sviluppi, andando a tracciare una scansione cronologica che grossomodo si situa dieci-quindici anni dopo rispetto al periodo che stiamo prendendo in esame.

Marvin Carlson, studioso statunitense che è tornato spesso a riflettere sulle linee di sviluppo degli studi teatrologici, nel suo *Teorie del teatro*, individua, infatti, il momento di maggior espressione della prospettiva interculturale in questo campo di studio alla fine degli anni Ottanta:

«Nel corso degli anni Ottanta, il sempre più forte interesse della teoria semiotica per il ruolo del pubblico ha naturalmente comportato una maggiore attenzione nei confronti della collocazione sociale, culturale e politica dell'evento teatrale. La dimensione sempre più internazionale del teatro, i progetti interculturali di registi di primo piano come Ariane Mnouchkine, Eugenio Barba e Peter Brook, l'interesse sempre più vivo riscosso dal teatro fuori dai circuiti culturali tradizionali hanno favorito, verso la fine del decennio, lo sviluppo di studi interculturali».⁴¹⁷

È interessante notare come lo studioso vada a legare il fenomeno di questa “fioritura” alla linea genealogica che appartiene all'impostazione semiotica, in particolare a quella sua successiva revisione in senso pragmatico-relazionale che vede – quantomeno nel mondo anglosassone – diffondersi l'attenzione per lo studio dell'attività spettatoriale (insieme alle coeve trasformazioni nel teatro di alcuni dei maggiori artisti della neoavanguardia). Subito dopo, Carlson specifica ancora di più la propria ipotesi, portando a riprova i mutamenti incorsi nelle prospettive teoriche di alcuni fra i maggiori semiotici del teatro continentali: secondo lo studioso, sia il percorso di Patrice Pavis che

⁴¹⁷ Marvin Carlson, *Theories of the Theatre. A Historical and Critical Survey, from the Greeks to the Present*, Cornell University Press, Ithaca 1993² (1984); trad. it. *Teorie del teatro. Panorama storico e critico*, Il Mulino, Bologna 1997² (1988), p. pp. 558-559.

quello di Erika Fischer-Lichte – due fra i maggiori esponenti dell'“avventura semiotica” della teatrologia –, negli anni Novanta, si riorienta su versanti di carattere interculturale.⁴¹⁸

Anche la prospettiva di Pavis stesso si muove su una scansione cronologica simile: andando, all'inizio del nuovo millennio, a ripercorrere le vicende dei rapporti interdisciplinari che hanno segnato gli sviluppi della teatrologia occidentale nel secondo Novecento, lo studioso situa l'avvento della fase interculturale alla fine degli anni Ottanta, in coincidenza alla diffusione delle teorie dell'antropologia teatrale di Eugenio Barba e di quelle sulla performance di Richard Schechner, per individuarne poi il limite cronologico alla fine dei Novanta, quando, secondo lo studioso, il paradigma disciplinare si riassetta orientandosi su processi di storizzazione della ricerca e delle sue metodologie.⁴¹⁹

La proposta di collocare l'apice del lavoro e del pensiero interculturale all'interno degli studi teatrali occidentali fra anni Ottanta e Novanta è senza dubbio legittima: vedremo nel capitolo dedicato agli studi post-novecenteschi come si possa parlare, in effetti, di una prospettiva propriamente inter- e trans-culturale oltre il Novecento teatrale; tuttavia, abbiamo già visto come – per restare nel quadro impostato da Pavis – le idee legate all'antropologia teatrale di Eugenio Barba vengano presentate e diffuse alla fine degli anni Settanta (con la fondazione dell'Ista e la pubblicazione del testo-manifesto *Antropologia teatrale*), così come le teorie della performance di Richard Schechner, la cui antologia *Performance Theory*, nel 1977, comprende già contributi di dichiarata impostazione interculturale, andando a combinare anch'essa in un'opzione di prospettiva unitaria analisi di fenomeni performativi orientali e occidentali.⁴²⁰ In questo senso, la diffusione di nuovi nodi di interesse teatrologici nella seconda metà degli anni Settanta legati ad altre culture teatrali si potrebbe leggere a tutti gli effetti come una fase pionieristica di quello che, successivamente, sarà riconosciuto dagli studi come un approccio inter- e trans-culturale, che a partire dagli anni Novanta contribuirà non poco a segnare le modificazioni della cornice epistemologica della disciplina; e si potrebbe pacificamente affermare, dunque, che questo momento, a posteriori, va letto come una dovuta premessa teorico-metodologica, all'interno di cui tale possibilità di approccio si affaccia agli orizzonti degli studi (ferma restando la centralità del mutamento post-novecentesco cui fanno riferimento Carlson e Pavis).

Se accogliamo la prospettiva dei due studiosi – in cui si propone, appunto, di considerare la fase interculturale degli studi teatrologici in termini di rapporto in parte causale rispetto a quella semiotica, dunque in un certo senso come sua derivazione – e la chiamiamo nel contesto degli studi italiani (dove, si è visto, l'“avventura semiotica” si sviluppa grossomodo fra il 1974 e il 1982), è

⁴¹⁸ Carlson cita a riferimento due antologie curate da Pavis e da Fischer-Lichte all'inizio degli anni Novanta: *Theatre at the Crossroads of Culture* (Routledge, London-New York 1992) di Patrice Pavis – che raccoglie diversi testi scritti dallo studioso fra il 1983 e il 1988 sul tema dei rapporti fra teatro e altre culture – e *The Dramatic Touch of Difference. Theatre, Own and Foreign* (Gunter Narr, Tübingen 1990), volume che riunisce diversi contributi sull'interculturalismo teatrale nel Novecento, co-curato da Erika Fischer-Lichte con Josephine Riley e Michael Gissenwehler (Ibidem).

L'ipotesi, a posteriori, sarebbe naturalmente estendibile anche al caso italiano, ma è preferibile seguire il filo interpretativo proposto da Marvin Carlson che – pure includendo, in altri momenti, la nostra geografia teatrologica nel proprio campo di indagine, e anche conferendole una certa centralità – non inserisce queste esperienze di ricerca nel suo ragionamento. Anche su questi versanti, infatti, così come è opportuno considerare la mappatura delle teatrologie occidentali nel loro insieme e dunque dal punto di vista degli elementi ricorrenti, è altrettanto necessario rilevare, attraverso l'analisi, il dato della differenza italiana, come si vedrà nel dettaglio a breve.

⁴¹⁹ «The historical moment has to be redefined every ten years if one wants to follow the changes of the epistemological paradigm over the last thirty years: [...] 1988-1998 – theatre anthropology (influenced by Schechner and Barba); performance and interculturalism; the sociology of the theatre (Shevtsova)».

(«Se si vuole seguire i cambiamenti del paradigma epistemologico negli ultimi trent'anni, il passaggio epocale si va a ridefinire ogni dieci anni: [...] 1988-1998 – antropologia teatrale (influenzata da Schechner e Barba); performance e interculturalismo; sociologia del teatro (Shevtsova)».)

Patrice Pavis, *Theatre Studies and Interdisciplinarity*, «Theatre Research International», 26,2, July 2001, p. 155.

⁴²⁰ Cfr. E. Barba, *Antropologia teatrale: prime ipotesi*, cit.; R. Schechner, *Performance Theory*, cit.

difficile considerare i primi contributi su tematiche extra-occidentali (che si manifestano nella seconda metà degli anni Settanta) della nuova teatrologia nel quadro di un innesco, per quanto precoce, di una prospettiva inter- o trans-culturale. Proviamo ora a sciogliere il nodo di questa apparente contraddizione andando a prendere in esame gli studi compiuti in questo campo dalla teatrologia italiana fra anni Settanta e Ottanta.

È in questo momento, in effetti, che fanno capolino le prime sperimentazioni di alterità cultural-teatrale nel campo di studio: Ferruccio Marotti, da un lato, inaugura un campo di indagine che, attraverso diverse esperienze, lo condurrà allo studio della gestualità performativa nelle culture indiana e balinese; parallelamente, Nicola Savarese intraprende invece un percorso di ricerca che, sempre a partire dalla teatralità orientale, presenta già in nuce alcune delle sue successive proposte più importanti, in particolare, da un lato, per quanto riguarda il sistema dei rapporti fra Oriente e Occidente e, dall'altro, legandosi già all'opzione dell'istituzione di una prospettiva unitaria ("eurasiana") per lo studio di alcuni aspetti teatrali e culturali fra Europa e Asia. Ci occuperemo ora del lavoro di Marotti – per ragioni di pertinenza rispetto al nostro ragionamento che esplicheremo a breve –, mentre a quello svolto Savarese sarà dedicato ampio spazio in seguito.

Ferruccio Marotti compie il primo viaggio a Bali nel 1968. Vi tornerà più volte, accompagnato da una troupe cinematografica, per realizzare un documentario sulle pratiche performative locali. Da lì, comincia una ricerca che durerà diversi anni, i cui esiti si risolvono, a metà degli anni Settanta, in due film documentari – *Trance e dramma a Bali*, del 1974, e *Bharatha Natyam*, del 1975⁴²¹ – e, successivamente, in due volumi che sistematizzano e analizzano l'esperienza di ricerca: *Trance e dramma a Bali* (1976) e *Il volto dell'invisibile* (1984);⁴²² ma anche, più in generale, nell'apertura di un campo di studio inedito per la teatrologia italiana, quello legato ai teatri cosiddetti orientali, che si configura proprio fra anni Settanta e Ottanta.⁴²³

Per capire come, con Carlson e Pavis, non si possa però propriamente parlare, a questa altezza, di una fase inter- o trans-culturale della teatrologia, è interessante soffermarsi sulle ragioni che hanno spinto lo studioso a intraprendere il proprio percorso in Oriente, che Marotti esplicita nel dettaglio nell'introduzione del suo *Trance e dramma a Bali*, volume direttamente legato a quell'esperienza di viaggio e alla relativa produzione cinematografica, di cui è, nei fatti, un resoconto piuttosto dettagliato. Marotti individua, in particolare, due ordini di motivazioni che ne hanno stimolato la ricerca: uno di carattere antropologico e uno di carattere semiotico. Tale duplice indicazione è quanto mai preziosa, in questo contesto, per comprendere come l'impostazione del lavoro di Marotti non vada a inserirsi soltanto nel contesto dei consistenti precedenti dell'approccio interculturale o di un interculturalismo teatrologico *ante litteram*, ma come essa sia profondamente legata ad ulteriori ordini di esigenze, che hanno più che altro direttamente a che fare con altre pressioni teorico-

⁴²¹ Per le informazioni sui film di Ferruccio Marotti, cfr. Nicola Savarese, *Film didattici per il teatro (Interviste a Mario Raimondo, Torgeir Wethal, Paolo Benvenuti, Ferruccio Marotti)*, «Biblioteca Teatrale», V, 13, 1975, pp. 49-89.

⁴²² Ferruccio Marotti, *Trance e dramma a Bali. Per un teatro della crudeltà*, Studio Forma, Torino 1976; Id., *Il volto dell'invisibile. Studi e ricerche sui teatri orientali*, Bulzoni, Roma 1984.

⁴²³ Nel 1981 le attività del Centro Teatro Ateneo dell'Università di Roma, guidato da Marotti, si inaugurano con un progetto di studio dedicato ad Artaud, che comprende anche il teatro balinese, e si articola in un programma di spettacoli, video-proiezioni, mostre e seminari; tre anni più tardi, nell'84, sempre il Centro Teatro Ateneo ospita il convegno annuale internazionale della IFTR (International Federation for Theatre Research, l'associazione internazionale degli studi teatrali), organizzando un grande progetto di studio intitolato *Teatro Oriente/Occidente* che riunisce in diversi giorni di convegno studiosi, artisti ed esperti orientali e occidentali intorno all'analisi di differenti culture teatrali orientali (dal Giappone alla Cina, dall'India al Medio Oriente) e a temi di grande attualità, come il fenomeno dell'"orientalismo" nella storia della cultura occidentale; importante segnalare, oltre l'importanza scientifica di questi due progetti, anche la presenza di nuovi e più giovani studiosi, alcuni dei quali andranno successivamente a occuparsi direttamente dei temi in questione. Cfr. Luciano Mariti, Roberto Ciancarelli (a cura di), *Progetto Artaud / L'utopia del teatro. Parte prima. L'attore e il suo doppio. Il teatro magico dell'isola di Bali. 13-18 giugno 1981*, Università degli Studi di Roma – Centro Teatro Ateneo, 1981; Antonella Ottai (a cura di), *Teatro Oriente Occidente*, Bulzoni, Roma 1986.

metodologiche, all'epoca ben più urgenti e attive all'interno degli orizzonti disciplinari della nuova teatrologia.

La messa in relazione di questi due livelli teorico-metodologici è già di per sé significativa rispetto alle possibili interazioni pluridisciplinari che si andavano sperimentando nella nuova teatrologia fra gli anni Settanta e Ottanta. In particolare, l'ordine di motivazioni che pertiene al versante semiotico è rappresentativo del radicamento di tale approccio all'interno degli studi teatrali italiani, all'interno di cui Marotti seleziona, in particolare, il problema della gestualità, che è – a scorrere il volume – l'oggetto di studio precipuo della ricerca. Ancora più interessante ai fini del presente discorso è il secondo livello, quello delle ragioni che lo studioso definisce di carattere antropologico; in particolare, andando ad articolare tale ambito in due momenti successivi, questa riflessione, più che testimoniare di un tentativo pionieristico di sperimentazione dell'approccio interculturale, offre soprattutto l'opportunità di osservare i possibili termini di un mutamento in corso negli studi teatrali degli anni Settanta – tenendo conto che la ricerca dello studioso, si è detto, si svolge fra il 1968 e almeno il 1976 – per certi versi molto prossimo a quelli che abbiamo osservato in opera in altri contesti, prima di tutto quello della scena di ricerca coeva. In un primo momento, dichiara Marotti, la motivazione si lega a una rivendicazione dell'importanza del contesto socio-antropologico in cui agisce l'esperienza teatrale, ed è quella del confronto con un teatro (quello balinese) «ancora necessario»; scrive lo studioso, nell'introduzione al volume:

«Perché, dovendo studiare il teatro in culture orientali, o comunque diverse da quelle occidentali, occorre attraversare una zona *sociale* per contestualizzarlo, mentre il contesto viene trascurato nello studio del teatro occidentale? La risposta è brutale. Nella cultura presa in considerazione nel film il teatro è ancora un fatto antropologicamente necessario».⁴²⁴

Poco dopo, Marotti trae da questo assunto una serie di conseguenze teoriche che si potrebbero leggere come un vero e proprio manifesto, però in senso teatrologico, di quello che, nelle pagine precedenti, abbiamo affrontato nei termini di un mutamento, negli anni Settanta, del teatrale nell'ordine del suo valore d'uso:

«Ciò che ci interessa non è lo spettacolo, ma il suo progetto, le motivazioni di ordine antropologico e sociale che sono alla sua radice, e, dopo, la sua funzione, e la risonanza nella società».⁴²⁵

Quella che, a un primissimo impatto, sembrava una strana forma di contraddizione fra i fatti (l'avvento di una prospettiva interculturale già nella seconda metà degli anni Settanta) e la loro successiva interpretazione (con i teatrologi che ne collocano invece l'operatività dieci-quindici anni dopo), dunque, si rivela duplicemente utile:

- a) da un lato, può servire a rintracciare linee genealogiche inedite del radicarsi del problema dell'alterità (non solo in senso geografico) in campo teatrologico, di cui è possibile valutare le premesse – diversamente dalla diffusa opzione anglosassone del post-coloniale, che prenderemo in considerazione più avanti – nel contesto dei mutamenti teatrali e socio-culturali degli anni Settanta;
- b) dall'altro, questa contraddizione apparente diventa, se possibile, ancora più preziosa per aprire la prospettiva analitica a opzioni interpretative altre sul fenomeno del presunto interculturalismo teatrologico *ante litteram*: quello che accade nelle

⁴²⁴ F. Marotti, *Trance e dramma a Bali*, cit., p. 10.

⁴²⁵ *Ibidem*.

teatrologie occidentali degli anni Settanta, infatti, non va letto esclusivamente nei termini di una premessa al successivo dibattito inter- e trans-culturale, ma si può anche considerare – al di là (o, anzi, proprio in virtù) dell'oggetto che prende in esame – attraverso prospettive differenti, che includono, ad esempio, per restare al caso di Marotti, l'innesto, in Italia, del progetto strutturalista o le pressioni socio-culturali e politiche che, all'epoca, andavano agitando il mondo del teatro e della cultura.

A questo livello, è interessante notare come, anche sulla scorta delle indicazioni di Carlson e Pavis, sia possibile accantonare momentaneamente quel livello di lettura preliminare – diciamo “pre-interculturale” – che propone la dimensione della differenza culturale così come è stata concepita negli anni Settanta come una sorta di premessa per il dibattito successivo, e, anzi come sia possibile in parte eliminare l'eventualità di tali incrostazioni interpretative successive, con il loro esplicito rischio di determinismo, e andare a leggere il fenomeno anche secondo prospettive differenti; in particolare, restituendogli una serie di dati di corrispondenza rispetto, invece, a uno dei campi di discussione più fertili e vivaci della cultura di cui fa parte, quello che fa capo alla “logica dell'efficacia” (così come l'ha definita, abbiamo visto, Richard Schechner, e secondo la lettura genealogica che ne dà Jon McKenzie) e al discorso sul teatro come valore d'uso.

Oltre alle ricerche che, durante gli anni Settanta, si attivano nel campo delle forme performative orientali, c'è un ulteriore territorio di ricerca che vi si potrebbe per certi versi accostare, almeno in apparenza, sempre nel contesto dell'avvento del discorso dell'alterità in ambito teatrologico: il confronto con il vario e frastagliato territorio del “teatro popolare”, in particolare con quello cosiddetto agitprop, che, pure prendendo forma (e nome) nella Russia rivoluzionaria di inizio secolo, come oggetto teorico si esprime, in modo differente, a diversi livelli geografici e cronologici almeno lungo tutto il Novecento. Non che il rapporto fra i primi studi teatrologici extra-occidentali in Asia e le ricerche sulle stagioni della teatralità popolare e politica sovietica si possano avvicinare esclusivamente sul piano della sperimentazione della possibilità di istituire materie di indagine altre rispetto a quelle occidentali; il punto qui, ancora una volta, sgombrando il campo da tentazioni esotiste facili quanto a rischio di forzatura, è quello dell'efficacia del teatro: dell'analisi delle funzioni e delle potenzialità del teatrale nella e per la società in cui opera, vale a dire, del teatro rispetto al suo valore d'uso; una prospettiva comunque di chiara afferenza socio-antropologica e legata al problema della differenza culturale del teatro (di un certo tipo di teatro), ma di tutt'altro segno rispetto a quelle che più avanti vedremo all'opera nella fase propriamente interculturale della nuova teatrologia.

Scriva Fabrizio Cruciani alla fine degli anni Settanta, presentando *Il teatro creativo* di Keržencev, grande teorico della cultura proletaria (anche teatrale) e operatore estremamente attivo fra Russia e Germania a inizio Novecento:

«Il rinnovamento del teatro (su cui l'accordo era unanime), fu, in prima istanza, una necessità etica di chi lo faceva, l'esigenza di una direzione e di una consistenza in una società non più comprensibile; il rifiuto del mercato e delle sue leggi fu il bisogno di leggi estetiche e/o politiche con cui dare un ubi consistam al fare teatrale, la sua giustificazione in senso forte. [...] Si reagisce con fastidio al teatro che si giustifica in riferimento al pubblico; il teatro deve cambiare se stesso e la società in cui agisce».⁴²⁶

⁴²⁶ Fabrizio Cruciani, *Introduzione*, in Platon Michajlovič Keržencev, *Il teatro creativo. Teatro proletario negli anni Venti in Russia*, Bulzoni, Roma 1979 (trad. dall'edizione tedesca *Des schöpferische Theater*, Hamburg 1922; 1^a ed. russa 1918), p. IX.

E, poco dopo:

«Al teatro viene assegnato il dovere di giustificare la propria esistenza (anche là dove questo conduce alla sua abolizione o al suo trasformarsi in altro o in silenzio) e di conseguenza il compito di progettare se stesso e il proprio valore e il proprio uso».⁴²⁷

In questo «manuale per gli operatori che debbono organizzare il “nuovo” teatro»,⁴²⁸ scritto e riveduto diverse volte negli anni Venti, si raccolgono i presupposti di quelle «richieste radicali» che Keržencev, a partire dalla sorprendente fioritura di attenzione teatrale, avanzò alla Russia post-rivoluzionaria: dalla nazionalizzazione dei teatri che avrebbero poi dovuto essere affidati alle compagnie proletarie all'invio in provincia dei gruppi professionistici, dalla “dilatazione” del teatro nelle masse ai processi di creazione collettiva – tutte proposte inquadrate in un più ampio programma di radicale autonomizzazione del proletariato e di appropriazione, da parte di esso, degli strumenti e dei sistemi produttivi (anche culturali e teatrali).⁴²⁹

«Tutto il teatro è alla ricerca di un suo senso [...]. Tutto sembra fondarsi su un nuovo teatro e una nuova società e sul loro reciproco rapporto». E la Russia post-rivoluzionaria è «il luogo in cui si “mettono alla prova” queste istanze».⁴³⁰ Non casualmente, nella produzione teatrologica italiana della seconda metà degli anni Settanta, vedono la luce diverse pubblicazioni legate a vario titolo al teatro di agitazione e propaganda di matrice sovietica e, di lì, al più ampio campo degli usi politici del teatro, fino a rinvenirne le manifestazioni nella Rivoluzione cinese, nei movimenti della contestazione sudamericana o nel teatro tardo-gufino alla fine dell'Italia fascista.⁴³¹ L'apertura di questo campo di indagine implica – o forse è implicata da – l'insorgere di diversi problemi teorici, molti di quali si legano indissolubilmente alle vicende del teatro di gruppo così come le abbiamo viste in opera nel capitolo precedente.

Prima di tutto, l'avvento di una sorprendente diffusa attenzione per la dimensione del teatrale, una “teatromania” – Meldolesi e Ruffini traggono tale definizione da Šklovskij⁴³² – che invade il contesto socio-politico a diversi livelli e gradi. Poi, la reinvenzione della funzione del teatro e del suo ruolo all'interno della società in cui si produce, una trasformazione profonda che può essere realizzata soprattutto quando ad innescarla sono persone “comuni”, figure non professioniste che danno vita a “teatri nati fuori dal teatro” che hanno poco o nulla a che fare tanto con le convenzioni

⁴²⁷ Ivi, p. X.

⁴²⁸ Ivi, p. XI.

⁴²⁹ «Keržencev, tra i più iconoclasti, parlò di teatro operaio e avanzò richieste radicali: i teatri esistenti dovevano essere nazionalizzati e affidati alle compagnie proletarie; le compagnie professioniste dovevano essere sciolte e inviate nelle province; il teatro doveva avere nuovi repertori e compagnie non professioniste. [...]

In teatro il proletkul't [di cui Keržencev all'epoca era membro, nda] difendeva la riappropriazione della creatività da parte del proletariato dopo l'esproprio imposto dalla cultura borghese; e quindi il teatro dei dilettanti, l'aggregarsi per fare teatro al di fuori dei luoghi istituzionali e il controllo delle istituzioni di teatro, e la creazione collettiva». Ivi, pp. XIV-XV.

⁴³⁰ Ivi, p. XI.

⁴³¹ Nel 1976 Feltrinelli dà alle stampe *Professione: rivoluzionaria di Asja Lacis*, con testi di Fabrizio Cruciani ed Eugenia Casini-Ropa ad accompagnare la prima edizione italiana del libro dell'artista-attivista lettone, celebre per il suo ruolo negli scritti teatrali di Walter Benjamin; nel '79 vengono pubblicati da Bulzoni – oltre il già citato *Teatro creativo* di Keržencev (con l'introduzione di Cruciani) – gli scritti teatrali di Nina Gourfinkel (introdotti da Franco Ruffini), testimone diretta dei fenomeni performativi sovietici del primo Novecento; nel 1980 Casini-Ropa cura l'edizione dei testi di Béla Balász per La casa Usher, in un volume che raccoglie diversi suoi testi, dall'esperienza di attivismo nella rivoluzione sovietica in Ungheria al racconto delle forme teatrali popolari centro-europee, viste dal filtro dell'esilio prima austriaco e poi tedesco. La cronologia delle edizioni, nella sua vivacità sul crinale fra anni Settanta e Ottanta, è indicativa della diffusione di attenzione per tale oggetto di studio; ma se queste si limitano alle geografie sovietiche o ad esse prossime di inizio Novecento, sfogliando il numero 21-22 di «Biblioteca Teatrale» dedicato nel 1978 al teatro politico – a un certo tipo di uso politico del teatro –, il campo si apre anche ad altre esperienze diverse, seppure piuttosto prossime: dalla Catalogna di fine Ottocento alla Cina rivoluzionaria (Anna Laura Mariani), da Dario Fo al Sudamerica ai “teatri guf” (Claudio Meldolesi).

del sistema tradizionale quanto con quelle dell'avanguardia; la questione dell'estraneità e, di nuovo, se vogliamo, quello dell'alterità, e quella – ancora di primo piano – della progettazione di un nuovo teatro per una nuova società, dunque dell'utopia: perché quel “teatro fatto in casa” (Taviani) non è – come sottolinea bene Cruciani – alla ricerca del «futuro del teatro», quanto piuttosto di quel «teatro del futuro» adatto per la società che verrà.⁴³³ Il rimando reciproco alle condizioni del fare teatrale della metà degli anni Settanta è inevitabile.⁴³⁴ La riflessione su quello che sta accadendo nel (ma sarebbe meglio dire *fuori dal*) teatro di quegli anni trasuda spesso dalle pagine coeve dei teatrologi, sia nella valorizzazione delle esperienze del teatro di gruppo che nell'evidenziazione dei loro limiti e nella loro messa in prospettiva. Per citare solo uno dei punti più significativi che sembrano legare il campo di studio del teatro agitprop e la discussione sulle vicende del teatro di gruppo nella seconda metà degli anni Settanta, si può richiamare la modalità in cui Fabrizio Cruciani affronta il ruolo critico assunto da Viktor Šklovskij riguardo a quella “teatromania” che andava diffondendosi nella Russia post-rivoluzionaria. Il richiamo alle contestazioni dell'intellettuale sovietico sono diffuse e frequenti, nelle pagine che lo studioso dedica al tema: si citano le sue preoccupazioni per il dilagante dilettantismo e l'avversione per quei tentativi di sovversione (quando non di abolizione) dell'arte *tout court*. «Ed ecco che la Russia recita, recita tutta, avviene un processo di generale trasformazione di tessuti vivi in tessuti teatrali», minaccia Šklovskij dalle pagine di Cruciani,⁴³⁵ riguardo al diffondersi della teatralità presso le masse, che si lega indissolubilmente a uno sforzo quasi iconoclasta di morte dell'arte e di abolizione della separazione fra essa e la vita. Inizialmente – lo studioso torna a ribadirlo spesso – l'intenzione, con il richiamo a questa e altre forme di contestazione, è quella di restituire il fenomeno nella sua complessità, nel vivo delle sue tensioni, di «ricollocare nella sua dimensione dialettica e contraddittoria e aperta quel blocco monolitico in cui la storiografia ha trasformato il teatro di Piscator» e, con esso, il teatro politico, a scapito di quell'«esistere politico del teatro dai molteplici aspetti e dalle problematiche e dalle valenze assai differenziate».⁴³⁶ In altri momenti, questa prospettiva apre il campo a possibilità di lettura differenti del fenomeno del teatro proletario e agitprop, in coincidenza a una ricomprendimento più specifica

Cfr. Asja Lacis, *Revolutionär im Beruf. Berichte über proletarisches Theater; über Mejerchol'd, Brecht, Benjamin und Piscator*; Rogner und Bernhard, München 1971; trad. it. *Professione: rivoluzionaria*, Feltrinelli, Milano 1976. P. M. Keržencev, *Il teatro creativo*, cit.; Nina Gourfinkel, *Théâtre russe contemporain*, Paris 1930; trad. it. *Teatro russo contemporaneo. Teatri della Russia sovietica: linee e fenomeni*, Bulzoni, Roma 1979. Béla Balász, *Scritti di teatro. Dall'arte del teatro alla guerriglia teatrale*, La casa Usher, Firenze 1980; «Biblioteca Teatrale», VIII, 21-22, 1978. Questi i contributi raccolti nel numero della rivista: F. Cruciani, *Sul teatro di agitazione e propaganda* (pp. 13-35); E. Casini-Ropa, *Béla Balász e il teatro operaio* (pp. 36-57); Anna Laura Mariani, *Fanshen: rovesciare* (pp. 58-90); C. Meldolesi, *Atti di fede e polemiche al tramonto dei teatriguf* (pp. 91-159); Ruggero Bianchi, *La teatralizzazione permanente. Happening proletario e rituale della militanza nel teatro politico di Dario Fo* (pp. 160-180); Giorgio Ursini Ursič, *Cuba, Argentina, Colombia. Appunti sulla prima generazione del teatro politico latino-americano* (pp. 181-247).

⁴³² La definizione è utilizzata da Meldolesi per descrivere l'eccezionale diffusione della teatralità in Italia nei primi anni Quaranta (cioè, appunto, al “tramonto dei teatriguf”) nel saggio già citato pubblicato sul numero 21-22 di «Biblioteca Teatrale»; Ruffini, invece, ne fa uso nell'introduzione alla già menzionata raccolta di scritti di Nina Gourfinkel, dichiarando l'attribuzione della formula a Šklovskij (coniata per descrivere il dilagare performativo nella Russia post-rivoluzionaria). C. Meldolesi, *Atti di fede...*, cit., p. 91; Franco Ruffini, *Introduzione*, in N. Gourfinkel, *Teatro russo contemporaneo*, cit., p. 17.

⁴³³ La formula è proposta da Cruciani nella sua prefazione al volume di Asja Lacis curato e introdotto da Eugenia Casini-Ropa; in particolare, è utilizzata per sviluppare il concetto di utopia rispetto al campo di studi del teatro del Novecento. F. Cruciani, *Prefazione*, in A. Lacis, *Professione: rivoluzionaria*, cit., p. 7.

⁴³⁴ Scrive Fabrizio Cruciani: «Le nuove realtà del fare teatro contemporaneo, e la difficile ricerca di un nuovo porsi della cultura, spostano l'attenzione dello studioso non solo verso i problemi del costituirsi e del definirsi dei fenomeni teatrali assunti in seguito come “naturalisti”, ma soprattutto verso quelle realtà emarginate dalla cultura ufficiale, ignorate e accantonate (sono scomode perché “diverse”), che rimettono in discussione interrogativi che si volevano risolti o comunque superati». *Ibidem*.

⁴³⁵ F. Cruciani, *Sul teatro di agitazione e propaganda*, cit., p. 67.

⁴³⁶ F. Cruciani, *Prefazione*, in A. Lacis, *Professione: rivoluzionaria*, cit., p. 8.

della posizione di Šklovskij; un indizio di come, forse, i tempi – del teatro e della sua storia – stessero già, di nuovo, cambiando. E, con essi, la valutazione dell'efficacia (del teatro in generale come strumento e degli specifici usi che se n'erano tentati di fare fino a quel momento). Scrive Cruciani nel saggio pubblicato sul numero 21-22 di «Biblioteca Teatrale», due anni più tardi:

«Oggi sappiamo che l'obiezione di Šklovskij (“nel teatro è essenziale la teatralità”) è in realtà una domanda tutt'altro che risolta e che l'altra faccia contraddittoria è la constatazione, oggettiva e tendenziosa, della fuga negativa dal reale nel teatro». ⁴³⁷

La riflessione di Cruciani è seriamente significativa, sia per quanto riguarda le vicende del teatro agitprop, che se letta sullo sfondo di quello che – come abbiamo visto – stava accadendo, sul crinale fra anni Settanta e Ottanta, nella ricerca teatrale. Il piano di corrispondenza si fa, se possibile, ancora più pertinente, se valutato rispetto agli interessi e alle prospettive teatrologiche che andremo ora a esaminare: dall'inizio degli anni Ottanta, infatti, Fabrizio Cruciani inaugura un altro campo di studio, le cui istanze – seppure verranno portate a maturazione in un discorso complessivo più avanti – si osservano già in opera a quest'altezza e, andando a rappresentare altre possibilità di rimando rispetto alle vicende del Nuovo Teatro di quegli anni, si inseriscono a pieno titolo nel ragionamento che stiamo svolgendo sulla logica dell'efficacia (e sul modo in cui va a declinarsi in questa fase). Gli studi che Cruciani comincia a compiere nel campo della pedagogia teatrale si affacciano come ipotesi di lavoro proprio in questo periodo, un momento che – si è visto – è scandito dal profilarsi di un'attenzione teatrale rispetto alla dimensione “interna” delle sue conoscenze.

Il filo del ragionamento è indubbiamente di grande pregnanza per quanto riguarda una possibile lettura dei fenomeni teatrali in opera nella seconda metà degli anni Settanta in Italia, ma il punto non è soltanto quello delle forme performative che, all'epoca, stavano trasformando il profilo del teatro italiano e delle sue possibilità di esistenza. Fra l'altro, anche se ci si è soffermati ad osservare i ragionamenti che conducono gli studiosi, negli anni Ottanta, alla messa a fuoco della dimensione “interna” del sapere teatrale – in particolare per quanto riguarda l'innescò degli studi di pedagogia di Fabrizio Cruciani –, si è anche rilevato come questa andrà a maturare in tempi successivi. L'abbiamo già detto, sarebbe banale, o anche addirittura forzato, impegnarsi nello stabilire linee di corrispondenza – anche solo morfologiche o ideologiche – dirette fra la scena e gli studi; piuttosto, è interessante come ci siano, qui e lì, nodi di riflessione e discussione molto prossimi. La ricerca sulle funzioni e sul valore del teatro, nella nuova teatrologia, non si ferma su questi versanti; per osservarne le prospettive di lavoro fra anni Settanta e Ottanta, riprendiamo, in una specie di sintetico sommario, alcuni dei nodi problematici che abbiamo visto emergere dal campo di studio del teatro politico sovietico di inizio Novecento, per cominciare a rintracciare le modalità in cui vengono messi alla prova anche altrove e anche in seguito, travalicando a volte i confini stessi di tale campo di indagine, andando a investire oggetti e fenomeni di altri tempi, geografie e culture e – soprattutto, per quanto ci riguarda – convertendosi in nodi concettuali e problematici che si pongono in posizioni congiunturali rispetto al passato e al futuro della disciplina:

- a) la nozione di *extra-territorialità*, legata, da un lato alla questione dell'estraneità rispetto ai sistemi e alle convenzioni teatrali vigenti, e, dall'altro, a quella della formazione, attraverso la progressiva polarizzazione dei rapporti fra il concetto di diletterismo e quello di professionismo;
- b) di conseguenza, la ridefinizione dell'idea di *utopia* e delle sue possibilità operative, in particolare in relazione all'immaginazione e alla progettazione di una società

⁴³⁷ F. Cruciani, *Sul teatro di agitazione e propaganda*, cit., p. 67.

- differente (e di un diverso senso del teatro all'interno di essa) realizzata soprattutto attraverso la critica ai modi produttivi vigenti;
- c) il tema del *teatro come "valore d'uso"*, ossia dell'utilità e dell'utilizzabilità del teatro per altri fini da quelli comunemente accettati – come l'intrattenimento, nel caso della scena tradizionale, ma anche il rischio di un rinnovamento linguistico fine a se stesso, se vogliamo spostarci nel campo dell'avanguardia – torna tanto negli scritti più “a caldo” che in quelli teorici o storici, sia in campi tematici che si legano esplicitamente alla questione (come il teatro agit-prop) che in altri almeno in apparenza più distanti (per fare un esempio, il lavoro dei Padri fondatori della regia);
 - d) la dimensione relazionale che lega *il livello etico e quello estetico* del fatto teatrale, all'interno di cui va segnalato un netto e progressivo prevalere della prima polarità sulla seconda;
 - e) infine, *le modalità del coinvolgimento dello studioso rispetto all'oggetto di indagine*, osservata sul particolare frangente dei rapporti fra storia e testimonianza, cui abbiamo già accennato nel capitolo precedente.⁴³⁸

Non ci fermeremo, come si è accennato, a osservare le modalità di emersione di tali nodi problematici all'interno del campo del teatro agit-prop – che, del resto, è stato selezionato come esemplare per diverse ragioni, ma non è certo l'unico all'interno di cui si muovono tali questioni. Seguendo l'ipotesi che essi conservino una sorta di qualità “congiunturale” rispetto agli sviluppi della nuova teatrologia italiana fra anni Settanta e Ottanta – anche sulla scorta di quel mutamento di prospettiva rappresentato dalla riflessione di Fabrizio Cruciani sulle critiche di Šklovski –, ne andremo invece a verificare l'operatività presso territori di indagine successivi all'interno di cui, naturalmente, essi trovano ulteriori sviluppi e anche qualche possibilità di mutazione.

Il punto, a metà degli anni Settanta, tanto nella pratica teatrale che negli studi, sembra essere quello di una continua verifica delle possibilità di utilizzo – per non dire di esistenza – del teatro. La fondazione dell'Ista, alla fine del decennio, sembra dare una risposta significativa a questo tipo di domande, portandone le istanze alle estreme conseguenze. L'imbocco di questa strada sembra portarci al punto di partenza, in quel groviglio di presunto lavoro interculturale che segnerebbe gli sviluppi della teatrologia di questi anni; forse, in parte, è vero che il cerchio si chiude, ma, ancora

⁴³⁸ Le tematiche toccate, come si è già visto, vengono in particolare sviluppate da Fabrizio Cruciani: nell'introduzione alla traduzione italiana del *Teatro creativo* di Keržencev (estraneità; utopia; critica dei modi produttivi), nella prefazione al libro di Asja Lacis (rapporti fra diletterantismo e professionismo), nel saggio sul teatro agitprop pubblicato su «Biblioteca Teatrale». Trattandosi di questioni già in parte presentate, si rimanda per l'approfondimento ai paragrafi precedenti e, naturalmente ai testi di Cruciani (F. Cruciani, *Introduzione*, in P. M. Keržencev, *Il teatro creativo*, cit., pp. IX-XXVI; Id., *Prefazione*, in A. Lacis, *Professione: rivoluzionaria*, cit., pp. 7-13; Id., *Sul teatro di agitazione e propaganda*, cit.).

Meritano invece un breve approfondimento gli ultimi due punti, d) ed e), cui non si è ancora dato propriamente risalto, ma la cui altrettale pregnanza sarà dimostrata nelle prossime pagine.

Per quanto riguarda la questione presentata al punto d), quella della progressiva biforcazione fra dimensione etica ed estetica – che, fra l'altro, era a quanto pare una delle maggiori preoccupazioni di Šklovski – si rimanda ancora una volta all'introduzione scritta da Fabrizio Cruciani per *Il teatro creativo* di Keržencev, dove si legge: «Il teatro è visto non come prodotto dell'arte ma come strumento per una creatività ricondotta nel concreto del quotidiano e del vicino. [...] Alla merce-teatro si oppongono non tanto forme diverse di arte teatrale [...] ma un teatro che è valore di vita anche là dove è brutto» (p. 24).

Il discorso del coinvolgimento dello studioso rispetto al proprio oggetto di indagine – punto e) –, invece, è al centro di un'acuta analisi nell'introduzione di Franco Ruffini agli scritti di Nina Gourfinkel, in cui lo studioso rivendica una forma di prossimità fra l'esperienza e il suo racconto, fra la testimonianza e il fare storia convenzionalmente inteso, in una «compresenza di primo piano e sfondo» (p. 16). Cfr. F. Ruffini, *Introduzione*, in N. Gourfinkel, *Scritti di teatro*, cit., pp. 9-19. Sugli stessi versanti sembra muoversi anche Cruciani nel già citato saggio di «Biblioteca Teatrale», in cui scrive: «Scendere nel quotidiano, nel concreto costituirsi del fare teatro, non significa negare la storia; deve invece portare a non nascondersi la dialettica di prassi e storia, ideologia e esperienza vissuta» (p. 15).

una volta, non si tratta certo esclusivamente della costituzione di percorsi di indagine extra-occidentali o post-coloniali, quanto, di nuovo, di una domanda sulla differenza culturale del teatro che si lega ricerca sull'efficacia, sul ruolo e sulle possibilità di esistenza stesse del fare teatrale. Per tentare di analizzare l'impatto, il ruolo e le modalità di interazione degli studi con le ricerche teatrali coeve, dell'Ista in particolare ma non solo, proveremo ad osservare i nodi problematici che abbiamo appena individuato, grazie all'esplorazione dei territori di queste (reali o presunte) esperienze interculturali, nella maniera in cui sono all'opera in un altro campo tematico di grande rilievo fra gli anni Settanta e Ottanta, quello della Commedia dell'Arte e, più in generale, delle indagini sulla fase di fondazione della modernità fra Quattro e Seicento.

2.3.3 IL DISCORSO SULLE ORIGINI DELLA MODERNITÀ ALLA PROVA DELLA SVOLTA PRAGMATICA. UNA PROSPETTIVA TEATROLOGICA

Uno dei territori di indagine in cui si esprime, fra anni Settanta e Ottanta, la produzione teatrologica italiana è quello che corrisponde agli studi sulla fondazione dell'epoca occidentale moderna: in questo contesto, si propone di considerare unitariamente – seppure, poi, vedremo, secondo le dovute specificazioni – lavori che affrontano il campo del teatro rinascimentale, le forme della spettacolarità barocca e il problema della Commedia dell'Arte. In quest'ultima area, in particolare, attiva come si è visto fin dalla fase di rifondazione della disciplina, si manifesta a questa altezza una varia quantità di contributi, di prospettive diverse e anche addirittura di campi di indagine differenziati: fra studi sul piano drammaturgico, altri sulle modalità produttive e altri ancora di matrice socio-antropologica. Il territorio è quanto mai ampio e vario, esteso in senso geografico, temporale e culturale e articolato in una serie di argomenti ognuno di precisa specificità, nonché segnato dal sovrapporsi quasi caleidoscopico degli innumerevoli percorsi interpretativi che, negli anni, si sono trovati ad attraversarlo e a confrontarvisi.⁴³⁹

Dunque, la pluralità non è un dato che si specifica solo all'interno della forzatura dei differenti campi di indagine (Commedia dell'Arte, Rinascimento, Barocco) nella loro definizione unitaria nel quadro della fondazione della modernità, ma anche che li caratterizza al loro interno, rendendo anche lì difficoltoso prendere in considerazione le diverse prospettive e i vari percorsi entro un

⁴³⁹ Quello della Commedia dell'Arte, è un campo di indagine attivo, come si è visto, fin dal momento della rifondazione degli studi (vi si dedicano, oltre a Ferdinando Taviani e Ferruccio Marotti, in modo diverso anche Roberto Tessari, Ludovico Zorzi e Cesare Molinari) e in cui i percorsi di indagine si sviluppano con particolare intensità anche nel decennio successivo, almeno fino ai primi anni Ottanta. I campi tematici attraverso cui esso si sviluppa sono molteplici. Ci sono studiosi che lo affrontano dal punto di vista della produzione drammatica e drammaturgica: oltre il lavoro di Marotti che abbiamo già affrontato, Roberto Tessari dà ampio spazio nel suo studio all'analisi dei temi sviluppati dai canovacci dei comici, così come alla loro modalità compositiva (che oppone singolarmente al concetto di creazione artistica), mentre Cesare Molinari, nella prima parte degli anni Ottanta, cura l'edizione delle *Commedie* di Pier Maria Cecchini e, nel successivo volume dedicato alla *Commedia dell'Arte*, un intreccio di grande impatto fra narrazione storica e documenti testuali e iconografici, si impegna a dimostrare la pluralità di modalità testuali, stili e opzioni drammaturgiche in gioco nel teatro all'improvviso. Come si è detto, un altro campo tematico attivo è quello che pertiene al versante socio-antropologico: abbiamo visto come Ferdinando Taviani, già nei suoi primi lavori, fra la fine degli anni Sessanta e i primi Settanta, si concentri sui rapporti fra il mondo dei comici e il contesto socio-culturale in cui agisce; è l'inizio di un lungo percorso di ricerca, che produce un esito di tutto rilievo proprio all'inizio degli anni Ottanta, *Il segreto della Commedia dell'Arte*, scritto con Mirella Schino, in cui tali premesse epistemologiche sono ancora ben visibili. Lì, Taviani arriva ad affrontare, fra l'altro, anche il problema delle modalità produttive e, di conseguenza, questioni di afferenza più strettamente socio-economica (la trasformazione dall'“economia di festa” all'“economia di mercato”), livello interrogato anche dallo studio di Tessari (che propone invece un passaggio dalla “naturalità” all'“industria”), nel contesto dell'avvento del sistema produttivo capitalista e del mercato teatrale. In più, vedremo come lo studioso tenti anche un primo approccio al problema delle tecniche recitative e avanzi proposte di lettura complessive degli sviluppi della Commedia dell'Arte dalla fine del Cinquecento al Settecento e oltre.

approccio analitico univoco e complessivo. Tuttavia, esistono delle forme di ricorrenza che è necessario valutare, non solo per legittimare l'unitarietà prospettica qui introdotta, ma più ampiamente per comprendere alcuni aspetti del lavoro teatrologico fra anni Settanta e Ottanta. Uno di questi nodi di concordanza sembra appunto emergere dal coagularsi degli interessi e degli sforzi scientifici nel campo di una ricerca sulle origini del sistema socio-culturale moderno, la cui perdurante validità stava venendo messa in discussione proprio in quegli anni. Si potrebbe, in effetti, provare ad affrontare la molteplicità e la varietà di tutti questi lavori e delle relative occasioni di dibattito che si trovano – seppure in modo diverso – a insistere sul tema delle origini (della società moderna, del sistema capitalista, del professionismo teatrale, eccetera) in relazione alle tendenze che andava assumendo, in quegli stessi anni, la discussione internazionale nei saperi umanistici, particolarmente legata, a questa altezza, all'insorgere di quello che di lì a poco si sarebbe imposto come un discorso-cardine della cultura occidentale, vale a dire quello del pensiero postmoderno.

Uno dei territori presso cui si svolge, a partire dagli anni Settanta, il dibattito sul postmoderno è, infatti, quello della storia. All'interno di questo livello di discussione si manifestano tendenze differenti, che si muovono intorno la logica della cosiddetta “fine della storia”,⁴⁴⁰ in cui andrebbero a confluire insieme le istanze della più varia provenienza nel quadro dell'avvento di una dimensione post- o a-storica, in relazione a un processo di svuotamento e la messa in crisi delle ideologie, così come delle teorie interpretative dominanti.⁴⁴¹ In questo contesto, una delle opzioni teoriche maggiormente battute, fra anni Settanta e Ottanta, dagli intellettuali continentali è quella che si interroga quasi paradossalmente sulla sostanza della cultura moderna, i cui canoni – le cosiddette “grandi narrazioni”, per dirla con Lyotard⁴⁴² – paiono messi in crisi dalla nuova tendenza di pensiero. Per rendere conto della consistenza dell'opzione, basti pensare a uno dei testi sulla questione del postmoderno più influenti nella cultura europea degli anni Ottanta è *Il discorso filosofico della modernità*, in cui Jürgen Habermas sostiene, a fronte delle accuse di “fallimento”, invece l'incompiutezza del progetto del moderno;⁴⁴³ idea comunque in qualche modo presente anche in altre posizioni, da tutte quelle legate alla “crisi della ragione” (cioè, appunto, del razionalismo

Cfr. F. Marotti (a cura di) – F. Scala, *Il teatro delle favole rappresentative*, cit.; Roberto Tessari, *La Commedia dell'Arte nel Seicento. “Industria” e “arte giocosa” della civiltà barocca*, Olschki, Firenze 1969; Pier Maria Cecchini, *Le commedie* (a cura di C. Molinari), Italo Bovolenta Editore, Ferrara 1983; Cesare Molinari, *La commedia dell'arte*, Arnoldo Mondadori Editore, Milano 1985; F. Taviani, *La commedia dell'arte...*, cit.; F. Taviani (a cura di) – Nicolò Barbieri, *La supplica*, cit.; F. Taviani, M. Schino, *Il segreto della Commedia dell'Arte. La memoria delle compagnie italiane del XVI, XVII e XVIII secolo*, La casa Usher, Firenze 1982. Si veda anche il volume che raccoglie gli atti di un convegno sul tema svoltosi a Pontedera nel 1976, che ha riunito numerosi teatrologi e artisti: Luciano Mariti (a cura di), *Alle origini del teatro moderno. La Commedia dell'Arte. Atti del convegno di studi, Pontedera 28-30 maggio 1976*, Bulzoni, Roma 1980.

⁴⁴⁰ Seppure entrambi i concetti siano stati formalizzati in seguito, la componente di a- o post-storicismo è comunemente riconosciuta anche dai pensatori direttamente coinvolti nel dibattito fra anni Settanta e Ottanta, come Jameson o Lyotard, per citare i più celebri. In ogni caso, la formalizzazione della “fine della storia” è comunemente attribuita a Francis Fukuyama (*The End of History and the Last Man*, Free Press, New York 1992; trad. it. *La fine della storia e l'ultimo uomo*, Rizzoli, Milano 1992), con comunque almeno il fondamentale precedente di Alexander Kojève, che già negli anni Trenta ipotizzava, in una lettura rivelatasi poi particolarmente influente del pensiero hegeliano, la possibilità della “fine della storia” e, più tardi, dell'esistenza di un uomo “post-storico”.

⁴⁴¹ Per la ricostruzione del dibattito sul postmoderno, si è utilizzata la prospettiva “italiana” di Remo Ceserani, che ha tentato, alla fine degli anni Novanta, una sistematizzazione delle discussioni generatesi intorno alla questione, con particolare attenzione alle modalità peculiari in cui si sviluppano nel contesto italiano. R. Ceserani, *Raccontare il postmoderno*, Bollati Boringhieri, Torino 1997. Per quanto riguarda invece più specificamente gli sviluppi del dibattito nel nostro Paese, si rimanda a Monica Jansen, *Il dibattito sul postmoderno in Italia. In bilico tra dialettica e ambiguità* (Franco Cesati Editore, Firenze 2002), che ne ripercorre nel dettaglio le tappe, analizzandole anche alla luce degli scenari di discussione internazionali.

⁴⁴² L'ipotesi della nascita della “condizione postmoderna” in coincidenza alla messa in crisi e in discussione dei sistemi interpretativi tradizionali occidentali è avanzata da Lyotard alla fine degli anni Settanta. J. Lyotard, *La condition postmoderne*, cit.

moderno)⁴⁴⁴ a quelle, invece, che, pur affrontando le possibilità di rinnovamento in opera nelle esperienze postmoderne, comunque le collocano all'apice del progetto modernista, ancora o meno all'opera che fosse (Lyotard e Jameson). Va da sé, già osservando la scelta di utilizzare il prefisso “post-” – intorno a cui si coagula una discussione estremamente stratificata e a tutt'oggi ancora non completamente risolta –, che la nuova corrente di pensiero sembri implicare esplicitamente una serie di rapporti diretti, immediati con la logica modernista che la dovrebbe precedere: questo livello del discorso postmoderno è visibile chiaramente nell'intensità, certo disinvolta, pure ironica e variamente espressa, con cui i suoi esponenti si relazionano ai temi della storia e alla tradizione. Perché forse è proprio alla fine della storia, in un mondo (quello della cultura tardo-capitalista, soprattutto nei suoi versanti più autocritici) che ormai stenta a immaginare il proprio futuro, che si può cominciare a fare i conti con essa. In questo contesto, ad avviso degli studiosi stessi, gioca ancora una volta un ruolo determinante la cosiddetta “anomalia italiana”, in cui i profili del dibattito sulla postmodernità assumono contorni altamente specifici.⁴⁴⁵

Quello delle modalità di penetrazione del discorso postmoderno in Italia e delle discussioni che ha suscitato è un tema ampio e di grande interesse, anche sul versante teatrologico, su cui ci sarà modo di tornare nel dettaglio nel prossimo capitolo, in particolare per quanto riguarda la sua declinazione nel contesto della crisi dello storicismo e dei suoi riverberi post-ideologici (o, almeno, all'epoca presunti tali); per ora, restiamo nel campo della gravidanza dei rapporti fra moderno e postmoderno, un piano di riflessione e dibattito che sembra avere particolare risonanza all'interno dei confini del nostro Paese.⁴⁴⁶ Quello italiano, infatti, sembra il contesto in cui, non solo si verificano le polemiche più accese, per la persistenza di diverse forme di resistenza alla penetrazione del pensiero postmodernista di matrice franco-americana e i particolari rapporti con la tradizione dialettico-materialista, ma anche dove il livello di ragionamento sulla modernità si manifesta con maggiore insistenza. Scrive Peter Carravetta, studioso che è tornato spesso a riflettere sulle peculiarità di innesco e sviluppo della logica postmoderna in Italia:

⁴⁴³ Jürgen Habermas, *Der philosophische Diskurs der Moderne. Zwölf Vorlesungen*, Surkhamp, Frankfurt am Main 1985; trad. it. *Il discorso filosofico della modernità. Dodici lezioni*, Laterza, Roma-Bari 1987.

⁴⁴⁴ Il concetto di “crisi della ragione”, estremamente diffuso in Italia per riassumere la presunta minaccia irrazionalista all'opera nella logica postmoderna, è formalizzato da Aldo Gargani alla fine degli anni Settanta, che lo pone come titolo di un'antologia da lui curata intorno al tema (A. Gargani (a cura di), *La crisi della ragione*, Einaudi, Torino 1979). Il volume è comunemente considerato una prima concretizzazione dell'avvento del dibattito postmoderno nel nostro Paese. Cfr. Gianni Vattimo, *Irrazionalismo, storicismo, egemonia*, in AA.VV., *La cultura filosofica italiana dal 1945 al 1980*, Guida, Napoli 1982, pp. 263-281; R. Ceserani, *Raccontare il postmoderno*, cit.; M. Jansen, *Il dibattito sul postmoderno in Italia*, cit.

⁴⁴⁵ Nel nostro Paese, forse più che altrove – sostengono i testimoni diretti di quel dibattito –, la discussione si polarizza in posizioni progressivamente sempre più estreme che vedono confrontarsi i cosiddetti “apocalittici e integrati” (formula coniata da Umberto Eco negli anni Sessanta per descrivere il polarizzarsi delle reazioni in relazione all'avvento della cultura di massa, oggetto successivamente di grande diffusione), chi accoglie con entusiasmo il postmoderno come avvento di una nuova era, fondata sul crollo delle convenzionali gerarchie, istituzioni, separazioni del pensiero e della cultura, e chi, invece, ne legge gli stessi dati nei termini di una devastante “crisi della ragione”, sempre più a rischio di derive irrazionalistiche (quando non addirittura neo-conservatrici); la solida tradizione storicista del Paese si spacca in coincidenza alla crisi del pensiero materialista, dando origine a due correnti che, pur condividendo genealogie epistemologiche molto prossime, si oppongono irriducibilmente l'una all'altra; qui si scontrano anche tendenze decostruttive e proposte ricostruttive, una opzione vicina alla dialettica “forte” della Scuola di Francoforte e il “pensiero debole”, più vicino alla cosiddetta Nietzsche-Heidegger renaissance; ed anche, in realtà, arte e pensiero – la cultura italiana è riconosciuta a livello internazionale come culla del postmoderno, con la Biennale Architettura di Paolo Portoghesi del 1980, la definizione della Transavanguardia in pittura o i libri di Italo Calvino, ma esistono pochi studi coevi globalmente sistematizzanti sul fenomeno –, immaginario collettivo e strutture teoriche, attualità e critica (con, ad esempio, l'evolversi del dibattito che avviene più sulle pagine dei settimanali che nei libri dell'epoca). Cfr. U. Eco, *Apocalittici e integrati. Comunicazioni di massa e teorie della cultura di massa*, Bompiani, Milano 1964; la proposta di leggere l'avvento del pensiero postmoderno in Italia attraverso la crisi della tradizione materialista del Paese è di Monica Jansen, cui si rimanda anche per un'analisi della diffusione della definizione di Eco nel contesto della discussione sul postmoderno. Cfr. M. Jansen, *Il dibattito sul postmoderno in Italia*, cit.

«But not everyone was willing to suddenly look at the past from the vantage point of a postmodernity which denied any major theory, which questioned all forms of critical and philosophical thinking. The discussion on the postmodernism in Italy has in part forced a re-evaluation of the Modern epoch and of its yet to be developed potentialities».⁴⁴⁷

Dunque, si può ipotizzare che le interrogazioni sulla modernità e sulle sue origini, viste dal crinale che decreta la “fine della storia” – quantomeno di un *certo modo* di concepire una *certa* storia, quella dell'egemonia del capitalismo occidentale, che effettivamente vede vacillare il proprio predominio culturale proprio alla fine del Novecento –, costituiscano un argomento-chiave per comprendere lo svolgimento del dibattito sul postmoderno in Italia e, anzi, più precisamente un territorio elettivo di indagine che coinvolge i diversi campi del pensiero, della conoscenza e della cultura. Il discorso sulle “origini” della Commedia dell'Arte, naturalmente, si può leggere anche attraverso questo filtro prospettico, opzione che si potrebbe avvalorare anche riportando la presenza pregnante di un altro campo di indagine particolarmente e vivacemente frequentato dai teatrologi fra gli anni Settanta e Ottanta, quello del teatro rinascimentale e barocco: se ne occupano, in questi anni, studiosi come Ludovico Zorzi – che coinvolge anche Siro Ferrone e i suoi giovani allievi dell'ateneo fiorentino –, anche con progetti espositivi, percorsi seminariali, lezioni e convegni, e Fabrizio Cruciani, che abbiamo visto all'opera su questo campo fin dall'inizio delle sue ricerche; è in questo momento che entrambi maturano conquiste scientifiche e posizioni critiche, in tale campo, tuttora di assoluto riferimento, dando alle stampe l'uno *Il teatro e la città* (nel 1977), l'altro *Teatro nel Rinascimento* (nel 1983), su cui ci sarà modo di tornare più avanti.⁴⁴⁸

Indubbiamente, si tratta, nel loro insieme, di percorsi di indagine altamente specifici e specificati, sia a livello intra- che inter-testuale, profondamente radicati in senso teorico-metodologico e tematico all'interno del problema che prendono in esame; tuttavia, sempre a valutarli rispetto a una loro ipotetica unità (non fosse altro quella del periodo in cui sono stati prodotti), ci sono alcuni elementi di ricorrenza che è necessario osservare, per comprendere il lavoro della teatrologia italiana nella seconda parte del XX secolo.

⁴⁴⁶ Basti pensare, tornando di nuovo alla posizione di Habermas, alla fortuna del suo pensiero nell'Italia di quegli anni e al fatto singolare quanto rappresentativo – per un Paese, almeno in apparenza, fuori dai grandi stravolgimenti del dibattito postmoderno, che si svolge all'epoca fra Stati Uniti, Francia e Germania – che vede la celebre polemica fra il filosofo tedesco, convinto sostenitore del razionalismo moderno, e Jean-François Lyotard, pensatore della “condizione postmoderna”, innescarsi proprio in contesto italiano. «Alfabeta» – rivista che, nel suo fruttuoso proporsi come «vero e proprio campo di battaglia», attivo e plurale, fra neo- e post-marxismo dal 1979 al 1988, ricorda non poco le vicende che abbiamo incontrato sulle riviste teatrali e teatrologiche attive proprio negli stessi anni – ospita nel 1981 un consistente dibattito fra i detrattori, i critici del pensiero postmoderno, e i suoi sostenitori; la discussione è aperta da un testo ormai celebre di Habermas, scritto dallo studioso in occasione del conferimento del Premio Adorno, a partire dall'analisi della Biennale Architettura di Portoghesi. Nei numeri seguenti, vi prenderanno parte, appunto, Lyotard, ma anche Maldonado e Maurizio Ferraris, andando a comporre, su carta, uno spaccato di singolare efficacia dell'intensità che stava assumendo la discussione nel suo svolgersi, sia a livello internazionale che locale.

Il ruolo assunto dalla rivista «Alfabeta» fra la fine degli anni Settanta e i primi Ottanta, così come anche lo specifico del dibattito fra Habermas e Lyotard e il suo ruolo rispetto al contesto italiano, sono analizzati dettagliatamente da Monica Jansen nel suo libro sul dibattito postmoderno nel nostro Paese. J. Habermas, *Moderno, postmoderno e neoconservatorismo*, «Alfabeta», III, 22, marzo 1981, pp. 15-17; J. Lyotard, *Regole e paradossi*, «Alfabeta», III, 24, maggio 1981, p. 3. Per l'analisi del dibattito e il suo ruolo nella cultura italiana coeva cfr. M. Jansen, *Il dibattito sul postmoderno in Italia*, cit., p. 18 ss.

⁴⁴⁷ «Ma non tutti erano disposti a guardare improvvisamente al passato dal punto di vista privilegiato di una postmodernità che rinnegava qualsiasi grande teoria, che contestava tutte le forme di pensiero critico e filosofico. Il dibattito sul postmodernismo in Italia ha in parte implicato una rivalutazione dell'epoca moderna e delle sue potenzialità ancora da sviluppare». Peter Carravetta, *Postmodern Chronicles*, in Dino S. Cervigni (ed.), *Italy 1991: The Modern and the Postmodern*, «Annali d'Italianistica», IX, 1991, p. 45.

Il dibattito sulla modernità si svolge trasversalmente ai diversi contesti di riflessione e produzione della cultura italiana e i sintomi, naturalmente, si trovano anche nel campo degli studi teatrali. Già a livello delle scelte tematiche e di definizione del campo di indagine, la discussione si presenta in tutta la sua rilevanza: fra gli anni Settanta e gli Ottanta, la teatrologia italiana sembra concentrare prevalentemente la propria attenzione sul periodo “early Modern”, come viene definito nel mondo anglosassone, vale a dire su tutte quelle varie esperienze socio-culturali che presiedono la fondazione della società capitalistica occidentale, fra la fine del Medioevo e l'inaugurazione dell'epoca industriale. A tal proposito, sarà utile richiamare di nuovo la prospettiva di Ferdinando Taviani che, riflettendo sui possibili punti di contatto fra la Commedia dell'Arte e la ricerca teatrale degli anni Settanta, e provando a spiegarne dunque le ragioni di interesse, contestualizza il fenomeno considerando la Commedia dell'Arte in quanto «punto di partenza di una curva a U che – proprio perché siamo giunti all'altro capo – possiamo vedere con particolare chiarezza e quasi da vicino».⁴⁴⁹

È difficile, leggendo questa puntuale riflessione di Taviani, non pensare al dibattito sul postmoderno così come avviene entro i confini italiani, con – al di là di tutte le polemiche del caso, della radicalizzazione delle posizioni e dell'intreccio inestricabile del dibattito pro o contro la nuova tendenza di pensiero – l'inaugurazione di fertili territori di indagine legati invece allo scavo, spesso quanto mai profondo, del pensiero e della cultura moderne, tirando un lungo filo teorico fra i loro momenti fondativi pre-capitalistici e la loro messa in discussione della tarda modernità.

L'opzione è senza dubbio interessante, per certi versi anche pertinente. Ma, nel groviglio di posizioni che vede fronteggiarsi moderno e postmoderno, apocalittici e integrati, non è questo il punto. O, almeno, non soltanto questo. Un indizio in questo senso si trova in un convegno sulla Commedia dell'Arte organizzato a Pontedera a metà degli anni Settanta, con il titolo *Alle origini del teatro moderno*, e, più precisamente nei vari gradi e nelle diverse forme di insofferenza che gli studiosi coinvolti dimostrano, in numerosi casi, rispetto al titolo che inquadra crocianamente la discussione sulla Commedia dell'Arte nei termini delle condizioni generative del teatro professionale moderno: le contestazioni esplicite e le elisioni altrettanto significative di cui sono costellati gli interventi e la discussione documentati negli atti, sembrano, nel loro insieme, indicare una strada assai diversa per una possibile comprensione del fenomeno di rinnovata attenzione per il teatro dei comici lungo gli anni Settanta.⁴⁵⁰

Il discorso sulle origini, anche del moderno, forse, allora, non va contestualizzato a livello tematico, comunque non esclusivamente nell'ottica di impostare una prospettiva a posteriori che osservi l'oggetto-Commedia dell'Arte come punto d'innescio, in diversi sensi e modi (socio-economico, artistico, ideologico), del sistema teatrale occidentale moderno – tema che, in ogni caso, abbiamo visto anch'esso ben attivo –, con tutti i rischi di forzature deterministiche che tale prospettiva può implicare. Si potrebbe ipotizzare che, se un tale terreno di discussione esiste e se si manifesta in termini di una certa rilevanza a quest'altezza, si tratta soprattutto piuttosto di un discorso sulle origini del pensiero (teatrale) – più che del teatro – moderno. Infatti, una delle opportunità più interessanti che ci offre oggi l'osservazione dello stato delle ricerche e delle modalità di sviluppo del dibattito sull'oggetto-Commedia dell'Arte, almeno in tutti i casi citati, si svolge soprattutto a livello

⁴⁴⁸ Ludovico Zorzi, *Il teatro e la città. Saggi sulla scena italiana*, Einaudi, Torino 1977; Fabrizio Cruciani, *Teatro nel Rinascimento. Roma 1450-1550*, Bulzoni, Roma 1983. Sul piano della riflessione, fra anni Settanta e Ottanta, sulla fondazione della modernità, si possono senza dubbio aggiungere almeno *Il luogo teatrale a Firenze*, mostra curata da Ludovico Zorzi sulla teatralità in epoca medicea (Mario Fabbri, Elvira Garbero Zorzi, Anna Maria Petrioli Tofani (catalogo a cura di), *Il luogo teatrale a Firenze. Palazzo Medici Riccardi – Museo Mediceo, Firenze 31 maggio-31 ottobre 1975*, Electa, Milano 1975); le giornate di studio organizzate a Prato dal Teatro Metastasio e curate da Zorzi, Ferrone e Giuliano Innamorati (S. Ferrone (a cura di), *Il teatro del Cinquecento. I luoghi, i testi e gli attori*, Sansoni, Firenze 1982); l'antologia curata da Cruciani con Daniele Seragnoli *Il teatro italiano del Rinascimento* (Il Mulino, Bologna 1987).

⁴⁴⁹ F. Taviani, *La professione: diversità e differenza*, in L. Mariti (a cura di), *Alle origini del teatro moderno*, cit., p. 133.

⁴⁵⁰ Cfr. L. Mariti (a cura di), *Alle origini del teatro moderno*, cit.

metodologico, nel contesto dell'istituzione di un piano di confronto di ampio respiro, volto a ricomprendere, nel loro insieme, le diverse opzioni interpretative che, negli anni, si sono coagulate in tale campo di indagine.

La pluralità di prospettive in opera, in particolare per quanto riguarda il periodo che stiamo prendendo in esame, ne rappresenta sicuramente il tratto distintivo e, anzi, proprio per questo è stata selezionata quest'area di indagine, che offre anche la possibilità, fra l'altro, di osservare in modo piuttosto diretto la qualità e l'intensità discussione teatrologica degli anni Settanta e Ottanta. Tuttavia, se si volesse rintracciare un tratto comune per organizzare i diversi lavori in una prospettiva unitaria, si potrebbe rilevare come numerosi di essi – anzi, quasi tutti – si trovino a dedicare consistenti pagine all'analisi delle prospettive che, nelle diverse epoche e storie, si sono applicate al fenomeno.⁴⁵¹ Infatti, il dibattito attivo su questi versanti della ricerca teatrologica non avviene soltanto fra gli studiosi italiani al lavoro fra gli anni Settanta e Ottanta; anzi, per essi, l'opportunità è quella di illuminare un campo di confronto e discussione ben più ampio sia in senso geografico che culturale che addirittura temporale: tutti gli studi citati si preoccupano innanzitutto di sgombrare il campo dalle stratificazioni di idee e prospettive sull'oggetto che si apprestano a indagare, di svelarne le linee genealogiche e i propositi interpretativi. La pressione, all'interno di questo campo problematico, è forse addirittura più alta e saliente che negli altri, pure importanti, implicati nell'oggetto-Commedia dell'Arte: l'opportunità sembra quella, fra l'altro, di confrontarsi su un terreno comune con la tradizione della storiografia (e dell'ideologia, si potrebbe dire) teatrale occidentale. Per cercare di trasmettere l'intensità con cui si manifesta la questione nei primi anni Ottanta, lasciamo la parola, ancora una volta, a Ferdinando Taviani, che così introduce la propria sezione all'interno del *Segreto della Commedia dell'Arte*:

«Fare storia della Commedia dell'Arte significa, insomma, fare la storia di un'idea, di un fantasma, di un sogno?

La storia della Commedia dell'Arte è forse la storia del suo mito e nient'altro. Forse è qualcosa di più: la storia di un'idea che copre sistematicamente, col suo incanto, altre storie, altre presenze».⁴⁵²

⁴⁵¹ In particolare, Tessari dedica tutta la prima parte del suo studio – intitolata *Questioni preliminari* – a ripercorrere le vicende dell'oggetto-Commedia dell'Arte dalla riscoperta di Maurice Sand a fine Ottocento, attraverso il Rasi e D'Ancona, le idee di Benedetto Croce, fino ad Apollonio, Allardyce Nicoll e Ludovico Zorzi. Molinari, nel suo suggestivo quanto dettagliato libro-atlante dell'85, va oltre, impegnandosi nel disincrostare il proprio oggetto di indagine dalle successive stratificazioni interpretative che lo consegnano all'immaginario contemporaneo: a partire dal nome stesso del fenomeno – applicato “postumo” alla commedia improvvisa, a metà Settecento –, lo studioso si concentra nella revisione dei numerosi luoghi comuni applicati all'oggetto di indagine (il tema delle maschere, dell'improvvisazione, del professionismo), andando ad affrontare in modo originale questioni come la sua presunta derivazione carnevalesca (e rovesciarla), quella del rapporto fra cultura “bassa” e “alta” (secondo lo studioso inestricabile), così come compare nei materiali drammaturgici che attestano il differente ruolo degli Innamorati, quella della specializzazione su una certa tipologia testuale (introducendone altri tipi, come le pastorali o le tragedie) e giungere a punte di critica documentaria volte a dipanare l'abbondante groviglio di documenti secondo un meticoloso criterio di pertinenza teatrale. Su versanti simili – ma con impostazione e propositi differenti – si muove *Il segreto* di Taviani e Schino, che riprende anch'esso, di volta in volta, le prospettive che nei secoli si sono applicate al fenomeno e, specificamente in cui ogni capitolo della seconda parte (il volume è diviso in due sezioni speculari), a cura di Taviani, parte proprio dalla messa in discussione di uno degli innumerevoli luoghi comuni che negli anni si sono andati a sovrapporre all'oggetto-Commedia dell'Arte: fra gli altri, improvvisazione, maschere e tipi fissi, testualità, professionismo attorico.

Cfr. R. Tessari, *La Commedia dell'Arte nel Seicento*, cit.; C. Molinari, *La commedia dell'arte*, cit.; F. Taviani, M. Schino, *Il segreto della Commedia dell'Arte*, cit.

⁴⁵² F. Taviani, *Il segreto delle compagnie italiane note poi come Commedia dell'Arte*, in Id., M. Schino, *Il segreto della Commedia dell'Arte*, cit., p. 295.

Negli studi e nelle ricerche, infatti, trovano insieme posto, oltre alle visioni coeve ai fatti osservati, la “riscoperta” di Maurice Sand e il lavoro fondativo di Mic, i riferimenti dei rifondatori del teatro novecentesco (da Craig a Mejerchol'd a Copeau), così come un abbondante versante storiografico che si muove fra la stagione positivista (D'Ancona e Rasi), quella neo-idealista (Croce), i loro esiti successivi (Apollonio e Pandolfi), fino alla nuova teatrologia italiana e non solo.

Dunque, sei proprio si volesse cercare una qualche forma di discorso sulle origini della modernità in questo campo degli studi, esso andrebbe più pertinentemente rinvenuto sul piano del confronto interno con la tradizione storiografica, che su quello più vistosamente tematico dell'individuazione di un diffuso interesse per il periodo che comunemente si definisce nei termini della fondazione del sistema socio-culturale moderno. Ma non è questo il dominio teatrologico in cui l'impatto del pensiero postmoderno fa sentire più decisamente i suoi contraccolpi: un altro territorio – che esploreremo subito – è legato alla tendenza del polarizzarsi delle posizioni a confronto, che si estremizzano progressivamente su frangenti opposti. Più avanti, analizzeremo un ulteriore aspetto dei rapporti fra nuova teatrologia italiana e pensiero postmoderno, una questione ben più pregnante e centrale ai fini del nostro discorso: quella – ancora una volta – dell'impatto della svolta pragmatica sulla cornice epistemologica degli studi; si preferisce precisare subito che, nonostante i rapporti fra postmoderno e materialismo all'epoca vadano a svolgersi in pieghe più remote e meno frequentate del dibattito umanistico e filosofico, è possibile valutarne la salienza già a questa altezza (e anche proprio tramite il coevo lavoro dei teatrologi): spogliando momentaneamente il discorso della e sulla postmodernità dalle incrostazioni evenemenziali più evidenti (vedi il tema dell'origine o l'approccio interculturale) e valutandone tanto le opzioni teoriche che (soprattutto) le pratiche alla luce degli avvenimenti successivi, si vedrà come la riemersione e riconversione del materialismo vada a costituire forse una delle sue eredità più consistenti e persistenti.

Lasciando ora da parte il discorso sulle origini della modernità, anche sulla scorta dell'indicazione degli studiosi stessi, proviamo dunque ad approcciare la centralità e la vitalità che l'oggetto-Commedia dell'Arte dimostra lungo gli anni Settanta da un altro punto di vista, andando ad osservare i territori di discussione più frequentati e attivi, in cui questo oggetto storiografico si dispiega in una grande quantità di prospettive diverse, spesso anche in contrasto fra loro. Uno di questi vede fronteggiarsi, su fronti sempre meno conciliabili, polarità che abbiamo visto in opera anche in altri settori del dibattito teatrologico: la diversa consistenza epistemologica dell'oggetto-spettacolo e dell'oggetto-teatro, inteso soprattutto come strumento e sul piano socio-antropologico.⁴⁵³

Se, per Cesare Molinari, la Commedia dell'Arte è, prima di tutto, un «genere di spettacolo» – «che poi gli storici e gli studiosi, trascinati dalla forza dell'uso linguistico, ne abbiano fatto un'entità, tra metafisica e individuale, attribuendole gusti, tendenze, esigenze, e persino un'ideologia definita, questo è un altro discorso»⁴⁵⁴ –, per Ferdinando Taviani consiste invece in un «teatro di piccoli gruppi e famiglie isolate», in cui lo spettacolo non è solo la merce che i comici vendono nelle loro piazze, ma anche un «congegno che serve a mantenere la coesione del gruppo».⁴⁵⁵

Scriva invece Molinari nella prefazione all'edizione delle *Commedie* di Pier Maria Cecchini nel 1983:

«Chi sostiene che l'interesse della commedia dell'arte sta tutto nel professionismo degli attori e nel modo in cui tale professionismo si collocò nella società contemporanea,

⁴⁵³ Si ritiene opportuno rendere conto della pluralità e della qualità della discussione teatrologica di quegli anni in questi campi di studio (seppure soltanto attraverso un caso esemplare) anche per introdurre ulteriori prospettive e diverse modalità di approccio all'oggetto in questione, senza le quali si rischierebbe di presentare il successivo ragionamento sulla cultura materiale del teatro come un discorso egemonicamente specificato e trasversalmente condiviso.

⁴⁵⁴ C. Molinari, *La commedia dell'arte*, cit., p. 15.

⁴⁵⁵ F. Taviani, *Il segreto delle compagnie italiane...*, cit., p. 399 e p. 424.

argomentando l'indifferenza del prodotto, dello spettacolo, dal fatto che anche i dilettanti e gli accademici rappresentavano commedie di maschere, anche all'improvviso [...] non coglie l'importanza della dialettica tra il lavoro e il prodotto, e sia pure un prodotto abnorme perché si consuma nell'atto stesso della produzione (oh, Bataille!). L'organizzazione di una compagnia dell'arte, il suo stesso modo di essere, di vivere, di proporsi è determinato prima ancora che dal fatto di essere itinerante, di rivolgersi a determinati pubblici in certe differenti condizioni, prima ancora certamente che dall'ambigua collocazione nel contesto sociale, dalla struttura della commedia». ⁴⁵⁶

Taviani, si diceva, si concentra sulla dimensione socio-antropologica, prendendone in considerazione anche le declinazioni sul piano ideologico. Lo studioso, in questo contesto, sostiene una prospettiva piuttosto particolare, quella della separatezza fra il mondo degli attori e il contesto socio-culturale in cui operano, proposta che, come abbiamo visto, si era già affacciata agli orizzonti teorico-metodologici della sua ricerca e che viene portata a maturazione a inizio degli anni Ottanta:

«Fu, invece, un mutamento che implicò il formarsi di uomini nuovi, coscienti strateghi di un teatro che nessuno, nelle città, nelle accademie o nelle corti, aveva previsto e voluto, e che era necessario soltanto per coloro che lo facevano. Un teatro che lungi dall'essere espressione della comunità veniva, a quelle comunità, semplicemente portato da fuori e venduto.

Il passaggio dall'economia di festa a quella di mercato significa, infatti, proprio questo: il teatro della festa (sia esso accademico, curtense o cittadino) è un teatro degli attori e degli spettatori, il teatro venduto è innanzitutto un teatro degli attori». ⁴⁵⁷

Lo studioso, come è noto, fa di questo dato di “estraneità” – quell’«incommensurabilità fra il teatro degli attori e il teatro degli spettatori» – uno dei tratti distintivi della Commedia dell'Arte, fino a leggere l'esaurimento del fenomeno nei termini di una fase di ricomposizione dell'unità del teatro che vedrebbe i comici protagonisti di un progressivo processo di acculturazione, cui si attribuisce parte della “responsabilità” della persistenza del mito e della tradizione della Commedia dell'Arte attraverso i secoli.

È opportuno applicare a questa ipotesi almeno due mutamenti di scala o proporzione, che, da un lato – ampliando la prospettiva –, la vanno a inserire nel sistema di più ampi mutamenti culturali che investono le società occidentali a questa altezza e, dall'altro – invece riducendola –, permettono di considerarla in relazione allo specifico del campo degli studi teatrali e teatrologici. L'idea dell’“incommensurabilità” fra scena e platea, fra attore e spettatore – lasciando per ora da parte il discorso su ciò che accadeva nel teatro degli anni Settanta, l'estremizzazione delle ideologie in gioco e gli esiti polemici manifestatisi all'interno di tale dibattito – apre in effetti un fronte di lavoro e di riflessione piuttosto inedito per la nuova teatrologia italiana: quello della “storia materiale” del teatro. Si tratta di un livello di ricerca destinato a portare esiti piuttosto innovativi negli studi, a cominciare dall'inaugurazione del campo di ricerca della storia dell'attore, ma anche, più in generale, in quanto utilizzato per spostare l'attenzione sulla concretezza del fare teatrale, dunque sulle condizioni socio-economiche delle compagnie e dei teatri, sui loro rapporti con i contesti sociali, culturali e politici, così come su elementi comunemente marginali nella storiografia teatrale (ad esempio quelli più tecnici e scenotecnici) e sulla dimensione biografica e microstorica; di nuovo, contribuendo in fondo a decostruire le successive stratificazioni interpretative e storiografiche che si sono accumulate sugli oggetti e sui fenomeni.

⁴⁵⁶ Cesare Molinari, *Prefazione*, in P. M. Cecchini, *Le commedie*, cit., pp. 25-26.

⁴⁵⁷ F. Taviani, *Il segreto delle compagnie italiane...*, cit., p. 360.

Per osservare all'opera tale opzione teorica, ricorriamo ancora una volta ai lavori pubblicati fra anni Settanta e Ottanta su «Quaderni di Teatro», rivista presso cui, all'epoca, si raccoglievano contributi e studi di varia natura e provenienza, capace, così, spesso di rendere uno spaccato piuttosto efficace del dibattito che allora si andava svolgendo entro il campo della nuova teatrologia.

L'opposizione fra “cultura materiale” e “ideologia teatrale” fa la sua comparsa fin dalle origini della rivista: Taviani, nel primo numero dedicato al *Testo teatrale*, pubblica un saggio che ne richiama la dimensione di relazione fin dal titolo (*Ideologia teatrale e cultura materiale: sul “teatro che fa a meno dei testi”*);⁴⁵⁸ lo scopo dello studioso è, inserendosi in una polemica che in quegli anni agitava le scene, le platee e la critica italiane, quello di decostruire l'idea dell'esistenza di un teatro che, appunto, “fa a meno del testo” (sia esso quello della Commedia dell'Arte o di Jerzy Grotowski) per individuare, attraverso di essa, l'esistenza di una ideologia testocentrica che domina l'immaginario occidentale sul teatrale. Il discorso viene ad emergere con chiarezza quando fa capolino, nell'orizzonte teorico dello studioso, l'esaurimento delle tendenze in opera in quel primo teatro dei comici:

«Quel che è più interessante è che quelle giustificazioni estetiche sulla vocazione e il servizio del teatro alla poesia sono il travestimento della giustificazione del teatro nella società borghese, dell'omogeneizzazione e dell'integrazione culturale degli attori. In altre parole, sono il segno della perdita di una identità culturale da parte di quei gruppi di attori [...].

Quando vennero accettati, lo furono attraverso un pesante processo di acculturazione [...]. Il teatro materiale venne piegato e modellato sul teatro ideale: subendo e accettando questa operazione fu integrato, ma al prezzo di nascondere tutto ciò che rendeva differente la micro-società degli attori dalla società circostante».⁴⁵⁹

Dunque, secondo Taviani, la distinzione fra teatro di parola e teatro del corpo e del gesto, che accendeva posizioni e prospettive sul teatro di quegli anni (anche nel campo di studio della Commedia dell'Arte), non è un problema estetico o linguistico, quanto piuttosto è il «travestimento» di un'altra dinamica oppositiva, attiva invece sul piano ideologico, quella che vede mettersi in reciproca tensione le polarità, da un lato, del teatro «come finzione di un'omogeneità culturale e come celebrazione di essa», dall'altro, del teatro «come confronto fra la cultura di gruppo rappresentata dagli attori e la cultura degli spettatori».⁴⁶⁰

Il discorso di Taviani prosegue sul numero successivo di «Quaderni di Teatro», dedicato invece all'attore. Qui, sempre nel contesto dell'analisi della “separatezza” della cultura dei comici dal contesto circostante e del successivo processo di acculturazione di cui sono stati protagonisti, la doppia categoria dell'ideologia teatrale viene specificata nei termini di una «falsa unità “teatrale”», che tenta di legare insieme «i due termini di un'opposizione insoluta: il teatro degli attori e il teatro degli spettatori».⁴⁶¹

Nel 1980, «Quaderni di Teatro», poi, dedica interamente un numero monografico al tema della *Cultura materiale del teatro*. Qui, Fabrizio Cruciani dà un contributo non secondario per comprendere più nel dettaglio l'altra polarità in tensione nella dinamica che vede opporsi, all'ideologia teatrale – così come l'abbiamo presentata attraverso le riflessioni di Taviani –, una prospettiva teatrale legata invece alla dimensione “materiale”:

⁴⁵⁸ Ferdinando Taviani, *Ideologia teatrale e cultura materiale: sul “teatro che fa a meno dei testi”*, «Quaderni di Teatro», I, 1, agosto 1978 (*Il testo teatrale*), pp. 17-25.

⁴⁵⁹ Ivi, pp. 23-24.

⁴⁶⁰ Ivi, p. 25.

⁴⁶¹ Ferdinando Taviani, *Ideologia teatrale e cultura materiale: sugli attori*, «Quaderni di Teatro», I, 2, novembre 1978 (*Teatro e attore*), p. 26.

«La cultura materiale del teatro non è solo, riduttivamente, i materiali del teatro, gli oggetti e le meccaniche (artigianali o artistiche) del fare; è la materialità del teatro, il suo concreto mettersi in atto, in quanto si contrappone al teatro come deduzione da un'idea – come il materialismo pre-marxista rispetto all'idealismo. Sono i processi, le scelte, le aggregazioni che diventano teatro di fronte a un teatro che si realizza per applicazioni ed esclusioni rispetto ad un modello». ⁴⁶²

Vedremo a breve come questa indicazione metodologica venga attivata e verificata su uno degli oggetti di indagine più frequentati e interrogati dallo studioso, quello del teatro rinascimentale, e, fra l'altro, in una sua opera si potrebbe dire risolutiva in questo campo, *Il teatro nel Rinascimento*, in cui Cruciani porta a maturazione, nei primi anni Ottanta, lo spessore e l'intensità delle sue ricerche precedenti. ⁴⁶³

Il nostro excursus sul funzionamento del paradigma della “cultura materiale”, cioè nella doppia categoria che lo vede opporsi a quello dell’“ideologia teatrale”, sulle pagine di «Quaderni di Teatro» si conclude con un numero più tardo della rivista, quello curato proprio da Taviani, nel 1982, sulle *Visioni del teatro*, in cui la tensione che lega le due polarità viene portata a maturazione e condotta alle sue estreme conseguenze. Qui – lo si è già visto nel capitolo dedicato alla ricostruzione storica delle vicende della nuova teatrologia fra anni Settanta e Ottanta – la separatezza fra mondo del teatro e società (quindi anche fra teatro materiale e ideologia teatrale) viene considerata da Taviani come la «frattura centrale che caratterizza la tradizione del teatro occidentale moderno» ⁴⁶⁴ e viene declinata sul piano, appunto, delle “visioni” del teatro, che, secondo lo studioso, sono due, quella dell'attore e quella dello spettatore; di più, l'indicazione metodologica di Taviani è quella di “amplificare” e “dilatare” quella frattura, piuttosto che «ignorarla o tacerla, rischio che la storiografia teatrale ha corso abbondantemente e senza rimorsi». ⁴⁶⁵

È qui che le strade si biforcano, accantonando temporaneamente il consolidamento dell'istituzione della relazione teatrale come oggetto di studio – che avevamo visto profilarsi con consistenza come opzione epistemologica in una serie di esperienze pionieristiche già fra la fine degli anni Sessanta e l'inizio dei Settanta – e intraprendendo quella “lunga strada buia” (la definizione è di Mirella Schino) che si addentra in profondità in uno dei due livelli operativi di tale oggetto, quello della polarità creativo-produttiva. Ma – sarà opportuno precisarlo subito –, nonostante tale apertura si realizzi in un primo momento soltanto presso alcune tipologie di ricerca – inutile forse dirlo, quelle più legate alle avanguardie della scena coeva –, anche valorizzando soprattutto alcuni aspetti particolari della materialità del teatro (vedi l'allenamento dell'attore, altro campo di discussione in cui si scontrano posizioni teoriche molto diverse) o – come ritengono alcuni – viziando la globalità del fatto teatrale attraverso una prospettiva che ne privilegia il versante creativo-produttivo, essa poi si sostanzia come una delle più fertili acquisizioni della teatrologia italiana del secondo Novecento, entrando a far parte della cornice epistemologica della disciplina e del patrimonio scientifico comune come fondamento anche di altri percorsi di indagine che si svilupperanno (e che analizzeremo) in seguito, nella fase post-novecentesca della disciplina.

Il doppio paradigma dell'ideologia teatrale/cultura materiale sembra porsi alla base di alcune delle conquiste storiografiche più innovative di questa fase della teatrologia, sebbene esse naturalmente vadano viste – oltre che come momenti importanti di rottura – anche in termini di continuità rispetto alle stagioni precedenti della disciplina, vale a dire come compimento o almeno maturazione di ricerche all'opera nel campo di studio da diversi anni. ⁴⁶⁶ Quella che abbiamo definito, con Taviani, nei termini di una progressiva divaricazione fra teatro degli attori e teatro degli spettatori dà luogo

⁴⁶² Fabrizio Cruciani, *Materiali del teatro – teatro materiale: la scena, gli attori*, «Quaderni di Teatro», III, 10, novembre 1980 (*La cultura materiale del teatro*), p. 76.

⁴⁶³ F. Cruciani, *Teatro nel Rinascimento*, cit.

⁴⁶⁴ F. Taviani, *Presentazione*, «Quaderni di Teatro», V, 16, maggio 1978 (*Le visioni del teatro*), cit., p. 6.

⁴⁶⁵ Ivi, p. 7.

alla costituzione di alcune opzioni di ricerca inedite, precisamente legate a questa prospettiva, che si possono riassumere in una doppia possibilità operativa alla base del lavoro teatrologico dei primi anni Ottanta:

- a) analisi del teatro dal punto di vista dell'attore e della scena, dunque ricerca nel contesto della sapienza “interna” della teatralità (sempre nell'ottica della costruzione di una prospettiva fondata sulla materialità dei processi che pertengono al campo del fare teatrale);
- b) analisi del teatro dal punto di vista dello spettatore e della società, dunque indagine del funzionamento dell'ideologia teatrale (e sua decostruzione a fronte dello scavo delle dinamiche proprie di quello che si è definito “teatro materiale”).

Va precisato subito, inoltre, che le due strade qui presentate non vanno lette in termini alternativi o sequenziali, quanto come due opzioni ugualmente all'opera nella prospettiva storiografica e teatrologica di quegli anni; indicativa, in questo senso, è la possibilità di intravedere già, in questi lavori, la presenza in nuce di una terza e differente possibilità – che sarà analizzata nel dettaglio nel contesto dell'indagine sulla teatrologia post-novecentesca, fase in cui tale possibilità viene condotta a maturazione e verificata – che si colloca a metà fra le due indicate e le comprende entrambe: quella della riflessione sulle possibilità di lavoro dello storico, che si intreccia a entrambe le prospettive, andando a costituire un *tertium* in cui collassano i termini dell'ideologia teatrale (così come si presenta a livello spettatoriale, ma anche storiografico) e del teatro materiale (così come viene vissuto e concettualizzato attraverso il coinvolgimento diretto dello studioso nei processi di produzione teatrale).

Lasciando da parte, per il momento, questa opzione propriamente post-novecentesca della teatrologia italiana, andiamo a verificare il funzionamento delle due polarità in tensione nel doppio paradigma dell'ideologia teatrale/cultura materiale così come si esprimono nella produzione scientifica della disciplina nei primi anni Ottanta. Procederemo, ora, ad analizzarne alcuni esempi, che si dimostrano particolarmente pregnanti a questa altezza, ma che si riveleranno anche poi delle premesse fondanti per gli sviluppi successivi della nuova teatrologia italiana: prima, sul piano dell'analisi delle tecniche e dell'arte dell'attore – proseguendo l'indagine sul lavoro svolto da Ferdinando Taviani nel campo della Commedia dell'Arte, ma qui si potrebbe anche citare nuovamente l'inesco degli studi di pedagogia di Fabrizio Cruciani, su cui però torneremo nel prossimo capitolo, quando lo studioso porterà tale riflessione a compimento – e, in seguito, di nuovo sul funzionamento dell'ideologia teatrale, sulle diverse “visioni” di teatro (introducendo il lavoro transculturale di Nicola Savarese e osservando il caso degli studi rinascimentali di Cruciani).

⁴⁶⁶ È il caso, almeno, del lavoro di Fabrizio Cruciani sulla teatralità rinascimentale e di quello di Ferdinando Taviani sulla Commedia dell'Arte: entrambi, come si è visto, attivati nella fase di rifondazione della disciplina, alla fine degli anni Sessanta, conoscono un particolare momento di maturazione scientifica nello stesso momento, all'inizio degli Ottanta (il libro di Cruciani sul Rinascimento è del 1983, quello di Taviani, con Mirella Schino, sulla Commedia dell'Arte è del 1982). Indicativo, in questo senso, l'omologia che si può osservare nei ringraziamenti che gli studiosi esprimono in questi due volumi: entrambi fanno riferimento agli ultimi quindici anni di lavoro, citando il ruolo svolto da Ferruccio Marotti e dal gruppo di studiosi che si è coagulato fra Roma e Bologna negli anni Settanta, e ponendo il magistero di Giovanni Macchia all'origine di questi studi per ragioni molto simili: Cruciani dichiara il debito verso un insegnamento che ha proposto di «studiare il teatro come elemento della storia di una civiltà» (p. 48), Taviani per la prospettiva di «studiare la cultura dello spettacolo come specchio rivelatore [...] delle pieghe d'una civiltà» (p. 489). L'indicazione è utile, non solo per inserire tali lavori nel contesto di un lungo percorso di ricerca le cui radici risalgono ai momenti fondativi della disciplina, ma anche per certificare, ancora una volta – assieme al dato di rottura e innovazione che presentano questi esiti – l'inserimento in quella “tensione storiografica preesistente”, dunque l'elemento di persistenza e continuità che segna alla base le possibilità di sperimentazione e avanzamento della nuova teatrologia italiana nel secondo Novecento. Cfr. F. Cruciani, *Teatro nel Rinascimento*, cit; F. Taviani, M. Schino, *Il segreto della Commedia dell'Arte*, cit.

Per quanto riguarda le manifestazioni del paradigma della cultura materiale nel campo dell'arte dell'attore, un primo tentativo è messo in opera da Ferdinando Taviani proprio nel suo studio sulla Commedia dell'Arte. Nel capitolo dedicato al lavoro dei comici (*Primi contratti e mestieri mostruosi: le persone e lo spirito della Commedia dell'Arte*), lo studioso – attraverso l'analisi dei documenti testuali ed iconografici – avanza un'ipotesi sulla tecnica degli attori dell'Arte: sostiene, in particolare, che, a fianco a quelle «movenze manierate e soffici che sono ancor oggi tramandate come tipiche delle maschere», esistesse tutto un altro registro attoriale, «una particolarissima tecnica [...] basata su una sapiente composizione delle tensioni fisiche, su una deformazione consapevole e intelligente del corpo e del comportamento» che lo studioso definisce nei termini come una “lingua energica” ed annovera fra i “segreti” della Commedia dell'Arte che prende in esame. Questa tecnica, specifica Taviani, passa sotto silenzio nei documenti che si riferiscono ai comici, appunto perché “segreta”, ma appartiene a un patrimonio di sapienza scenica ben solido, che lo studioso paragona a quello di cui sono portatori i teatri orientali tradizionali e ne valuta le possibilità operative nei termini di un «processo di lavoro [...] che doveva essere lungo e ininterrotto, doveva implicare pratiche di trasmissione e apprendimento complesse e raffinate». ⁴⁶⁷ L'ipotesi avanzata nel *Segreto della Commedia dell'Arte* sulle tecniche dei comici sarà poi maturata e portata a compimento successivamente: se in questo studio, Taviani si limita a individuare i termini del problema, inquadrarli nel contesto di una proposta interpretativa coerente e addurre alcuni possibili documenti a sostegno, è con un saggio successivo – *Un vivo contrasto*, pubblicato su «Teatro e Storia» nel 1986 – che lo studioso analizza questa possibilità alla luce dell'intero modo produttivo comico e delle peculiarità del suo processo creativo. ⁴⁶⁸

Torniamo di nuovo al caso del *Segreto della Commedia dell'Arte*, dove la proposta fa la sua comparsa; l'opportunità è quella di comprendere il funzionamento – o, quantomeno, provare a ipotizzarlo – del paradigma della cultura materiale all'interno del campo di lavoro della nuova teatrologia.

Nel momento in cui Taviani avanza la proposta della “lingua energica”, spiega come, visto il “silenzio” dei comici sul loro “segreto”, la carenza di materiale documentario sulle tecniche attoriali, si possa giungere a formulare una simile ipotesi: «è solo perché – scrive – alcune ricerche sull'attore di questi ultimi anni hanno cambiato il nostro modo di avvicinarci ai problemi della scena e della recitazione, che l'esigenza della “lingua energica” dell'attore ci appare evidente». ⁴⁶⁹ Alla fine della frase, si rimanda a una nota, ⁴⁷⁰ in cui lo studioso esplicita nel dettaglio il rapporto fra la sua considerazione sulle tecniche attoriali dei comici e gli studi di Eugenio Barba sul livello pre-espressivo dell'attore, rivendicando – anche al di là, poi, delle modalità dello specifico della propria esperienza – la necessità del coinvolgimento dello storico (ed è questo che più ci interessa) nei

⁴⁶⁷ F. Taviani, *Il segreto delle compagnie italiane...*, cit., p. 420.

⁴⁶⁸ Lì, la “lingua energica”, con le sue istanze di deformazione fisica e linguistica si intreccia esplicitamente con quella invece “elegante” di una presenza misurata e colta, dando origine a un'ipotesi di lettura più complessa e globale: quella dell'esistenza di «un teatro italiano, fra la fine del Cinquecento e i primi anni del Seicento, basato sull'unione drammatica di elementi contrapposti», poi dimenticato e, negli anni, riplasmato verso altri canoni della cultura teatrale. Per accedervi, Taviani utilizza l'approccio che a inizio Novecento fu sperimentato dal “grottesco” di Mejerchol'd (che, appunto, significava “doppia natura”) e l'attenzione riservata da Hoffmann a quelle immagini dei Balli di Sfessania che vedono inquadrati insieme Zanni ed Innamorati, rispettivamente capofila della tradizione attoriale della lingua energica e di quella elegante; tenta addirittura di immaginare il funzionamento – sempre con Mejerchol'd (il concetto di “sintesi”), ma anche con il rapporto fra piano espressivo e pre-espressivo (l'antropologia teatrale di Eugenio Barba), insieme ad un'analisi dettagliata del repertorio documentario iconografico (in cui spicca il lavoro sul *Recueil Fossard*) e testuale (fra cui le poesie d'occasione) – dell'una e dell'altra tradizione scenica, di rintracciarne le declinazioni presso i diversi attori. F. Taviani, *Un vivo contrasto. Seminario su attrici e attori della Commedia dell'Arte*, «Teatro e Storia», I, 1, ottobre 1986, pp. 25-77.

⁴⁶⁹ F. Taviani, *Il segreto delle compagnie italiane...*, cit., p. 420.

⁴⁷⁰ Ivi, pp. 486-487.

processi di ricerca teatrale. Nello specifico dell'antropologia teatrale e delle indagini sul livello pre-espressivo (che lo studioso descrive dettagliatamente), Taviani spiega:

«Senza quelle ricerche non sarebbe oggi possibile vedere non dico la soluzione, ma l'esistenza stessa d'un problema riguardante un sapere dei comici di cui alcuni indizi dimostrano l'esistenza e su cui la quasi totalità dei documenti attesta il silenzio.

È attraverso quelle ricerche pratiche e sperimentali, attraverso l'individuazione di un livello pre-espressivo del lavoro degli attori, che è possibile instaurare delle comparazioni di nuovo tipo fra attori di tempi e di epoche diversi, ed avviarsi ad una comprensione storica dei teatri che tenga conto delle loro basi materiali e non solo delle loro immagini ideologiche». ⁴⁷¹

L'esperienza a fianco dell'Odin Teatret e, successivamente, nelle sessioni di lavoro dell'Ista hanno permesso dunque allo studioso di formulare un'ipotesi sulle dinamiche e le modalità che segnano l'arte dell'attore ai tempi della prima Commedia dell'Arte, quella dell'esistenza di una tecnica "segreta" che gli attori utilizzavano «indipendentemente dai generi drammatici rappresentati» per «imporre la loro presenza all'attenzione degli attori». ⁴⁷² Ma non è solo questo il punto, anche se la proposta, l'abbiamo visto, è di grande rilevanza. Non è solo importante, appunto, aver tentato di tracciare i termini di una possibile soluzione, il discorso è che l'approccio alle dimensioni materiali del fatto teatrale, combinato con la frequentazione diretta della sapienza "interna" del teatro, fra anni Settanta e Ottanta, va a porre il problema (in questo caso del lavoro dell'attore) o, meglio, comincia a porre una serie di nodi problematici inediti per gli studi teatrologici italiani che, di lì a poco, irradieranno in interi nuovi campi di studio (ad esempio, gli studi d'attore), che si pongono alla base della teatrologia post-novecentesca.

Passiamo ora al secondo punto che abbiamo individuato attivarsi in coincidenza all'istituzione del paradigma della cultura materiale del teatro, rispetto alla sua articolazione nei due versanti attoriale-produttivo e spettatoriale-ricettivo. Questo secondo livello, in particolare, si manifesta fra anni Settanta e Ottanta in lavori teatrologici che prendono in esame le modalità generative dell'ideologia teatrale, tentano percorsi di decostruzione delle successive stratificazioni delle "visioni di teatro", per restituire, poi, ad esse e all'oggetto di indagine una dimensione di consistenza concreta, appunto, materiale. In questo contesto osserveremo due lavori che si sviluppano in campi molto diversi fra loro: continueremo il discorso sulle indagini sui momenti fondativi della modernità con gli studi di Fabrizio Cruciani sulla teatralità rinascimentale e andremo poi invece a chiudere il cerchio della produzione teatrologica fra anni Settanta e Ottanta e dei rapporti che essa intrattiene, da un lato, con la pratica scenica coeva e, dall'altro, con l'avvento del pensiero postmoderno, prendendo in considerazione il lavoro di Nicola Savarese fra le pratiche performative orientali e occidentali (e le loro reciproche prospettive).

Nel 1983, Cruciani pubblica *Il teatro nel Rinascimento*, volume che è la summa del suo lavoro teatrologico nel settore – attivo, come si è visto, fin dalla fase della rifondazione degli studi –, a tutt'oggi uno studio considerato un masterbook di assoluto rilievo e di riferimento, dove fra l'altro, sembra venire portata a compimento l'indicazione metodologica sulla cultura materiale incontrata in «Quaderni di Teatro», che qui si converte in un inquadramento programmatico. L'introduzione del libro è intitolata significativamente *Costruire una storia* e sembra concentrarsi proprio sulle possibilità interstiziali del lavoro dello storico fra il teatro così come ci viene consegnato attraverso le successive stratificazioni dell'ideologia teatrale e quello, invece, materialmente all'opera all'interno della scansione culturale presa in esame. Scrive Fabrizio Cruciani:

⁴⁷¹ Ivi, p. 487.

⁴⁷² Ivi, p. 486.

«La centralità dei documenti (e della nostra capacità di renderli tali e di conoscerli) costringe lo storico del teatro a non fondare le proprie conoscenze sulle certezze accumulate dalla storiografia, interpretazioni indiscusse che sono divenute verità in nome di una presenza dell'istituzione teatrale nei secoli recenti assai più che per una loro aderenza o utilità rispetto all'esistere di forme di spettacolo; e lo obbliga a restituire alle ipotesi il loro livello di possibilità, non inducendo sistemi narrativi, figurativi, spaziali, o di ambiente, o di fruizione, da una istituzione che esisterà soltanto in seguito».⁴⁷³

Nello studio di Cruciani sulle forme performative attive nel primo Rinascimento romano, l'idea di un teatro pre-moderno, in cui si fondano le istituzioni e le categorie della teatralità attraverso il fascino per l'antichità classica, con il recupero di norme testuali e spaziali, e le nuove istanze razionalizzatrici della geometria, viene decostruita nella sua monumentalità ideologica – che il pensiero occidentale le ha, nei secoli, costruito intorno – e si apre a una serie varia, complessa e ampia di possibilità performative, che vanno dal Carnevale alle feste popolari, dalle cerimonie pubbliche e private, religiose e civili, ai giochi e ai banchetti; dal recupero di generi testuali precedenti all'invenzione di nuovi, alle riflessioni sullo spazio e sulla scena. E la prospettiva dello storico, così, si apre anch'essa: essendo la teatralità rinascimentale «un progetto culturale tendenzialmente omogeneo ed egemonico ma innervato di culture e motivazioni e finalità diverse», lo sguardo dello studioso va anche a scavarne i contesti, per «vederne le compresenze, le molteplicità, le casualità» in una «relazione dialettica tra particolari e generale», tra “molteplicità” e “unità”.⁴⁷⁴ È un viaggio che Cruciani compie a Roma, dalla restaurazione umanistica dei primi anni del Quattrocento, attraverso il progressivo arricchimento della sua vita culturale, fino alla sua assunzione a «centro privilegiato per la ricezione e la diffusione della cultura nel Rinascimento»;⁴⁷⁵ un itinerario scandito dal racconto degli eventi – oltre che storici e socio-politici – anche performativi propri di ogni fase, attraverso l'unità concettuale e ideologica, “strutturante”, della festa, «luogo dei possibili espressivi»⁴⁷⁶ in cui, secondo lo studioso, si agglutinano le molteplici spinte inventive e sperimentali della teatralità rinascimentale. Il contesto teorico determinante, anche qui, è quello del rapporto fra ideologia teatrale e teatro materiale, e delle possibilità operative dello storico al suo interno. Scrive Cruciani:

«Non mi sono limitato, dunque, a rintracciare, nelle vicende e nelle forme degli spettacoli del Cinquecento, quegli elementi o embrioni di statuti che sono poi stati giudicati essenziali del teatro; non ho cercato in quel passato ciò che vi fu di eguale all'istituzione teatrale; ma vi ho indagato quei diversi che in parte divennero tradizione di teatro, in parte tradizioni diverse, in parte si persero o rinacquero nei molti rivoli delle espressioni artistiche o comunitarie. Senza teorizzazioni forzate e senza necessità di definizioni, accettando l'imprecisione del campo di ricerca e la consapevolezza dell'utilità di cominciare con pregiudizi nel punto di vista, ho studiato il teatro a Roma nel Quattrocento e Cinquecento cercandovi il teatro del Rinascimento, nella convinzione storica e storiografica che sono esistiti ed esistono molti teatri, che il teatro non nasce dal teatro ma è modo espressivo di una cultura, che la storia non accade soltanto, ma la si costruisce, anche».⁴⁷⁷

⁴⁷³ F. Cruciani, *Teatro nel Rinascimento*, cit., pp. 7-8.

⁴⁷⁴ Ivi, p. 48.

⁴⁷⁵ Ivi, p. 45.

⁴⁷⁶ Ivi, p. 17. Ma si veda anche tutto il paragrafo dedicato alla festa (ivi, pp. 16-26).

⁴⁷⁷ Ivi, p. 12.

«Costruire una storia del teatro», dice infine Cruciani, è un «problema di cultura» – della cultura di cui il testimone è parte –, dunque anche della «qualità di visione di cui esso è portatore». ⁴⁷⁸

Una prospettiva di questo tipo è in opera anche su altri piani e campi di studio. Per quanto riguarda i versanti più legati alle “visioni” di teatro, uno, in particolare, ci conduce a chiudere nuovamente il cerchio rispetto ai tratti caratterizzanti della cultura postmoderna, dopo aver ispezionato e riposizionato il tema delle origini: è il lavoro di Nicola Savarese, che invece è utile anche per portare a compimento la decostruzione e ricostruzione della questione dell'interculturalismo. Anch'esso legato all'esperienza dell'Ista, si esprime invece nel campo tematico dei teatri cosiddetti orientali e, più che soffermarsi esclusivamente sulla dimensione “interna” del fatto teatrale, sul processo di creazione o sulle tecniche dell'attore, si concentra sulle modalità in cui, nei secoli, si sono sviluppati i rapporti fra teatralità occidentali e orientali, attraverso i loro sguardi specifici e reciproci.

Nella seconda metà degli anni Settanta, Savarese pubblica alcuni studi nel contesto delle edizioni del Teatro Arcoiris, che all'epoca dirigeva, fra cui uno studio sul kathakali nel 1977 e un catalogo dei film sui teatri orientali nel 1979, e, nel 1981, *Il teatro al di là del mare*, nella stessa collana di Studio Forma diretta da Edoardo Fadini che comprende anche il lavoro di Marotti su Bali. ⁴⁷⁹ I testi raccolti nel *Teatro al di là del mare*, accompagnati da un ampio repertorio iconografico delle culture teatrali orientali, attraversano tutta la storia del Novecento teatrale (da Mejerchol'd, Artaud, Brecht fino a Barba, Schechner, Grotowski e Brook), anche andando a scavare in tempi più remoti (con Luigi Rasi, ad esempio) e oltre i limiti del teatro (fra gli altri, con Jung e Steiner).

Dunque, già a questa altezza, siccome si può parlare per Savarese dell'instaurazione di un terreno di indagine profondamente legato alle forme e alle culture teatrali orientali, è doveroso leggerne l'esperienza anche come premessa di una successiva gemmazione del dibattito interculturale e poi transculturale. Ma sarebbe riduttivo fermarsi a questo piano di analisi, perché il lavoro di Savarese, fra anni Settanta e Ottanta, anche alla luce dei suoi esiti successivi, non risulta tanto esemplare (o non soltanto) nel campo dell'interculturalismo globale che di lì a un decennio investirà il pensiero occidentale e, con esso, anche quello teatrologico, quanto piuttosto – ancora una volta – dell'instaurazione del paradigma della cultura materiale, tracciato a fianco delle esperienze dirette degli studiosi con la pratica e la ricerca teatrali. Tale cornice teorica, però, si declina qui su un altro campo di indagine e su altri versanti teorico-metodologici rispetto a quello dell'arte dell'attore, ponendosi in qualche modo a metà fra le due polarità in gioco e concentrandosi – almeno per quanto riguarda *Il teatro al di là del mare* – su quella dello spettatore, seppure uno spettatore non comune.

In questo volume sulla «legenda dei teatri orientali», ⁴⁸⁰ si accennava, è infatti già presente, in nuce, la prospettiva che poi Savarese svilupperà nei suoi studi successivi; questo, infatti, non è un libro *sui* teatri orientali, ma sui teatri orientali visti da Occidente: è, per usare le parole dell'autore, il montaggio di una raccolta di «testimonianze di quegli uomini di teatro occidentali che, nel corso delle loro esperienze hanno incontrato gli attori del Kabuki, del Nō, dell'Opera di Pechino, delle danze balinesi e indiane». «Tali incontri – conclude infatti Savarese – non tanto ci introducono ai teatri d'Oriente quanto ci narrano un'altra storia del teatro d'occidente». ⁴⁸¹ «È perché ci si è formata la domanda – scriveva Taviani nel *Segreto della Commedia dell'Arte* –, che gli indizi cominciano a rispondere», ⁴⁸² ed è doveroso, anche in questo caso, leggere parte del lavoro di Savarese in relazione alla sua diretta frequentazione dei processi della ricerca teatrale coeva, ancora una volta nel contesto dell'Ista e del lavoro dell'Odin Teatret. Non soltanto perché lo studioso, infatti, pone all'inizio del

⁴⁷⁸ Ivi, pp. 12-13.

⁴⁷⁹ Nicola Savarese, *Il teatro al di là del mare. Leggendario occidentale dei teatri d'Oriente*, Studio Forma, Torino 1980.

⁴⁸⁰ Ivi, p. 11.

⁴⁸¹ Ibidem.

⁴⁸² F. Taviani, *Il segreto delle compagnie italiane...*, cit., p. 420.

proprio libro una sorta di premessa, intitolata *Lettera a Eugenio Barba* – dove racconta il proprio rapporto con la compagnia, dal primo incontro a Roma nel 1973, alle esperienze in Puglia e Sardegna, dalla Biennale di Venezia del '75 al teatro dell'Odin a Hostelbro, dove nasce l'idea di questo libro nel 1978⁴⁸³ –, ma anche per comprendere, in conclusione, il ruolo svolto dalla dimensione del coinvolgimento degli studiosi nei processi della pratica teatrale, determinante per gli sviluppi scientifici stessi della nuova teatrologia italiana.

L'incontro con Eugenio Barba – dichiara Savarese in un'intervista – è stato un «detonatore», rispetto a quelle prospettive teoriche innovative che abbiamo visto essere già in opera nella prima fase di rifondazione della disciplina, alla fine degli anni Sessanta. È interessante, in questo senso, riprendere il racconto che lo studioso fa del suo primo incontro con il lavoro dell'Odin Teatret nel '73, non solo per sostanziarne la prospettiva specifica e dunque il contributo al ragionamento che stiamo svolgendo sulla cultura materiale del teatro, ma, più in generale, per tentare di trasmettere la qualità e l'intensità dell'impatto del coinvolgimento diretto degli studi nei processi produttivi e di ricerca teatrali:

«Quando l'Odin venne al Teatro Ateneo, li seguivo, perché volevo vedere e capire; in *Min Fars Hus* c'era una scena in cui venivano lanciate delle monetine, così, un giorno, li ho dovuti aiutare a raccogliere dopo lo spettacolo e ho scoperto che sotto le panche, sul pavimento, incollate a terra c'erano delle striscioline di carta fosforescenti, visibili al buio. Quando chiesi a cosa servissero, mi dissero che, siccome nello spettacolo c'erano parecchie scene di buio totale, altre in cui si navigava nella nebbia e si vedevano le ombre o altre in cui gli attori si muovevano anche alle spalle degli spettatori, le usavano per orientarsi. Quindi, se in uno spettacolo che sembrava assolutamente caotico, mantenevano – diciamo – questa presenza necessaria, pensai ci fosse qualcosa che mi sfuggiva: come funziona questo caos apparente? È stata la scoperta personale – in parte era un'idea già presente – che lo spettacolo fosse importante, ma che fosse anche necessario andare a vedere il processo di lavoro: non si poteva parlare solo del prodotto, come il critico che va alla prima e parla epidermicamente di quello che ha visto. Bisognava affrontarlo in un altro modo. Si doveva capire da dove veniva tutto questo».⁴⁸⁴

La testimonianza di Savarese permette inoltre di sgombrare subito il campo da eventuali malintesi che potrebbero legare l'istituzione del paradigma della “cultura materiale” a una qualche sorta di processo di filiazione o comunque a una qualche forma di influenza esercitata dalle avanguardie della pratica teatrale degli anni Settanta sugli studi teatrologici; esse vanno a costituire, in effetti, un campo importante di sperimentazione e di verifica, anche di stimolo, ma, come ricorda lo studioso, questo tipo di esperienza si va fatalmente a innestare su prospettive storiografiche già presenti e ben attive (esplicitate, fra l'altro, dalla prima fase della produzione scientifica della nuova teatrologia): secondo Savarese, in particolare, questo innesto è presieduto dall'attenzione che, all'epoca, studi e pratica stavano osservando, indipendentemente, alla dimensione materiale del fatto teatrale, dunque da una coincidenza prospettica che trova nell'«attaccamento alla materialità» una «base di partenza comune».⁴⁸⁵

Si potrebbe ipotizzare che, nel momento in cui queste due prospettive simili ma di provenienza differente – quella dei nuovi teatrologi e delle neoavanguardie della scena – si incontrano, negli anni Settanta, si riconoscono fra loro e, di conseguenza, decidono di percorrere una fase di ricerca

⁴⁸³ N. Savarese, *Lettera a Eugenio Barba*, in Id., *Il teatro al di là del mare*, cit., pp. 8-9.

⁴⁸⁴ Da una intervista concessa all'autrice (Roma, 20 marzo 2012).

⁴⁸⁵ «Quando abbiamo incontrato Barba, Grotowski, la Mnouchkine o il Living, avevamo un'esperienza. Il rapporto con Barba si fonda sul cementarsi di un'amicizia nel tempo, nata [...] perché avevamo una base di partenza comune: l'attaccamento alla materialità». (Ivi).

insieme; un itinerario interdipendente condiviso, che si svolge lungo il crinale della svolta pragmatica fra anni Settanta e Ottanta e che affronta in modo originale le sfide epistemologiche che essa comporta: fino ad elaborarle in una serie di sperimentazioni che pongono le basi per successivi e più profondi momenti di trasformazione del teatro, del modo di guardarlo e anche di farne storia. Abbiamo visto quale possa essere il senso del dibattito postmoderno nella pratica storiografica degli studi teatrali, spogliandolo delle sue manifestazioni più vistose ed evenemenziali (nel nostro caso, il tema delle origini e la prospettiva interculturale) e valutandolo invece in relazione alla svolta pragmatica che ha contribuito similmente ad innescare; lo stesso si può dire per quanto riguarda il valore dei rapporti che a quest'altezza si svolgono fra studi e scena: momentaneamente sottratti alla contingenza storiografica (ad esempio, a un loro esercizio semplificante sui piani dell'orientalismo, della Commedia dell'Arte o della cultura dell'attore), lavorano anch'essi sul crinale della svolta pragmatica, partecipando a una sua specificazione in campo teatrale e teatrologico. È un doppio percorso senza dubbio fondamentale, sia per quanto riguarda l'implementazione delle conoscenze sul piano della sapienza "interna" del teatro, che per quanto concerne il ragionamento sulle modalità di funzionamento dell'ideologia teatrale e le sue possibili decostruzioni. Un insieme di possibilità e prospettive di lavoro che, nel suo complesso, apre il campo di studi alla sua fase postnovecentesca.

2.4 DINAMICHE DEL PARADIGMA DISCIPLINARE.

UN LAVORO EPISTEMOLOGICO FRA TRADIZIONE E INNOVAZIONE

2.4.0 IL LAVORO EPISTEMOLOGICO INTORNO AL PARADIGMA DISCIPLINARE FRA ANNI SETTANTA E OTTANTA. UN PROCESSO (NON PROPRIO O NON SOLO) DI ASSESTAMENTO

È ora possibile tornare ad osservare i mutamenti che si verificano nel paradigma della nuova teatrologia dal punto di vista delle trasformazioni che si verificano nella definizione stessa del suo oggetto. Riprendiamo preliminarmente, a questo proposito, lo schema attraverso cui si è voluto descrivere e riassumere questo tipo di trasformazioni epistemologiche nella fase di rifondazione della disciplina:

- 1) oggetto-testo>oggetto-spettacolo (fino al 1965);
- 2) oggetto-spettacolo (1965>1968/'70);
- 3) oggetto-spettacolo>oggetto-teatro (1968/'70>1975);
- 4) oggetto-teatro (dal 1975).

Con questo tipo di schematizzazione, si è inteso innanzitutto proporre una considerazione unitaria del lavoro epistemologico che presiede la definizione del paradigma della nuova teatrologia nella fase della sua rifondazione, fra anni Sessanta e Settanta, riunendo in un possibile continuum teorico i passaggi comunemente distinti dall'oggetto-testo all'oggetto-spettacolo e, da questi, all'oggetto-teatro; più in generale, si è voluta avanzare l'ipotesi della possibilità di scindere il modello attraverso cui comunemente si descrive la trasformazione del paradigma teatrologico dal punto di vista delle mutazioni occorse al suo oggetto (testo>spettacolo>teatro) in articolazioni ulteriori, volte a valorizzare – oltre i momenti specificamente di trasformazione e dunque i crinali di rottura – anche le fasi di transizione, in cui, molto spesso, impostazioni epistemologiche diverse vanno a intrecciare e sovrapporre la propria operatività. In particolare, in quel contesto, si proponeva inoltre di osservare la fase teatrologica che prende avvio all'inizio degli anni Settanta nei termini di un lungo processo di ridefinizione dell'oggetto di studio della disciplina, che si trova impegnata – soltanto pochi anni dopo aver sancito lo statuto della propria autonomia con la proposta dell'oggetto-spettacolo – già a ridiscutere i limiti della propria cornice epistemologica, sperimentando le possibilità di una concezione più complessa del fatto teatrale nei termini più ampi di un fatto culturale e sociale. Il percorso dell'istituzione dell'oggetto-teatro al nucleo del paradigma disciplinare della nuova teatrologia è un processo lungo: abbiamo visto come alcune forme di insoddisfazione per i limiti imposti dall'oggetto-spettacolo si manifestino già nelle fasi della rifondazione e ora siamo a verificarne la maturazione successiva, nel contesto del consolidamento degli studi degli anni Settanta e Ottanta; tuttavia, è bene ricordare anche qui che il compimento – almeno per ora – di tale percorso, con l'istituzione della relazione teatrale come oggetto di studio e l'adozione della prospettiva processuale, appartiene a momenti più tardi della storia della disciplina e degli studi (e, precisamente, alla sua fase post-novecentesca).

Procederemo a completare lo schema di sviluppo del paradigma disciplinare dal punto di vista dell'oggetto della nuova teatrologia, attraverso gli elementi e le tendenze che abbiamo visto in opera negli studi fra anni Settanta e Ottanta, mantenendo le ipotesi avanzate in precedenza così come le abbiamo presentate e ora riprese. Lo scopo, oltre che concludere il ragionamento che abbiamo svolto sulla teatrologia di questo periodo, è anche approfondire ulteriormente le modalità di istituzione dell'oggetto-teatro al centro della cornice epistemologica degli studi, processo che

abbiamo visto subire riorientamenti consistenti nel periodo che stiamo prendendo in esame. In questo senso si profila la seguente ipotesi di articolazione degli sviluppi del paradigma disciplinare:

- 1) 1968/'70>1975 (oggetto-spettacolo>oggetto-teatro): fase – nel più ampio contesto del Sessantotto teatrale e del suo superamento – in cui si verificano i limiti teorici dell'assunzione dell'oggetto-spettacolo e se ne forzano le rigidità verso una considerazione più ampia e complessa del fatto teatrale;

Come si è visto, per quanto riguarda il passaggio successivo, ci si limitava a valutare un generico “consolidamento delle precedenti conquiste teorico-metodologiche”, che si proponeva di collocare a partire dalla metà degli anni Settanta. È venuto ora il momento di provare a specificare questo fenomeno:

- 2) 1975>1979/'80 (oggetto-teatro>oggetto-teatro₁): fase in cui si sperimentano le proposte teoriche avanzate in precedenza per quanto riguarda la considerazione del fatto teatrale come fenomeno socio-culturale, anche attraverso l'applicazione delle nozioni di “efficacia” e di “valore d'uso”;
- 3) dal 1979/'80 (oggetto-teatro₁): fase in cui l'attenzione dei teatrologi, a partire dalla prospettiva relazionale così definita, si focalizza – anche attraverso le riconsiderazioni implicite nella svolta pragmatica – sulle due polarità in gioco nel fatto teatrale, da un lato quella produttivo-creativa, dall'altro, quella ricettivo-interpretativa.

Sarà opportuno esplicitare – anche se questo sarà specificamente l'oggetto di indagine dei prossimi capitoli – che, naturalmente, la proposta di definire il passaggio sul crinale fra anni Settanta e Ottanta come quello dell'assunzione di un “oggetto-teatro₁” al centro della cornice epistemologica della nuova teatrologia premette ovviamente l'esistenza di un conseguente e successivo passaggio legato a un “oggetto-teatro₂”. È quello che corrisponde all'istituzione della relazione teatrale come oggetto di indagine all'interno del paradigma degli studi: con l'implicazione – quando verrà portata a maturazione nella fase post-novecentesca della disciplina – di una presa in carico contestuale e integrale di entrambe le polarità attive nei processi teatrali, che invece, a questa altezza, vengono esplorate soprattutto nei termini della loro differenza o, in ogni caso, quasi sempre indipendentemente l'una dall'altra. Si vedrà come anche il processo di rielaborazione dell'impostazione della nuova teatrologia nella sua fase post-novecentesca – quello che per ora definiamo come l'assunzione di un “oggetto-teatro₂” – non si possa leggere nei termini lineari di uno scarto da uno statuto all'altro, ma che sia necessario articolare anche questo passaggio attraverso la lettura e l'analisi sia dei sotto-processi di ridefinizione epistemologica in opera in quella fase, che rispetto a quelli attivi in tutta la storia della disciplina. Per il momento, ci fermeremo ad analizzare le modalità in cui quello che abbiamo definito paradigma dell’“oggetto-teatro₁” si presenta agli orizzonti degli studi sul crinale fra anni Settanta e Ottanta.

Il processo che vede l'oggetto degli studi teatrologici acquisire maggiore complessità, nei primi anni Settanta, verso una considerazione più ampia del fatto teatrale come fenomeno ed esperienza culturale legata al contesto che lo produce e fruisce, dunque studiato rispetto alle dinamiche in atto nei processi creativi e a quelle invece in opera a livello ricettivo, lungo lo scorrere del decennio sembra venire affrontato da due prospettive diverse. In questo contesto, la “doppia rottura” che abbiamo visto definirsi in relazione ad alcuni fenomeni della scena e in parte riformularsi all'interno della produzione teatrologica, pare agire anche a questo livello: il fronteggiarsi delle prospettive legate all'ideologia teatrale, da un lato, e al teatro materiale, dall'altro, sembra profilare due strade possibili per gli studi teatrologici, sul crinale fra anni Settanta e Ottanta, quella relativa

all'approfondimento della sapienza “interna” del teatro e quella invece che si sostanzia nello studio delle successive stratificazioni delle “visioni di teatro”. La ricomposizione in una prospettiva unitaria e in ipotesi di lavoro capaci di prendere in carico entrambe le polarità è un fenomeno, come vedremo a breve, prettamente post-novecentesco; anzi, è *il* fenomeno che andrà a ridefinire il paradigma disciplinare dopo la conclusione del Novecento teatrale, con l'assunzione compiuta dell'oggetto-teatro a determinare la cornice epistemologica, le modalità operative e le impostazioni teorico-metodologiche degli studi.

Per concludere il nostro ragionamento sulle modalità in cui si svolge il processo di consolidamento della nuova teatrologia fra anni Settanta e Ottanta, è opportuno riprendere i termini in cui opera la cosiddetta svolta pragmatica che si verifica sul crinale fra i decenni e, in particolare, ricordare come i suoi esiti più maturi, a metà degli anni Ottanta, vadano già a considerare in una prospettiva unitaria le polarità attoriale e spettatoriale in tensione nell'ipotesi della “doppia rottura” (come si è visto, ad esempio, nella definizione del concetto di “relazione teatrale” da parte di Marco De Marinis). È così possibile, infine, considerare il doppio livello operativo del processo di consolidamento della disciplina anche dal punto di vista dei mutamenti (che sono e non sono) occorsi al suo paradigma in questa fase: considerandone i dati di stabilizzazione e dunque di continuità rispetto alle proposte avanzate in stagioni precedenti della disciplina, che qui – come si è visto – vengono verificate e condotte a maturazione; ma anche valutandone il lavoro epistemologico rispetto a frangenti di discontinuità specifici, che, in questo momento, si manifestano soprattutto nei termini della definizione di prospettive teoriche inedite, il cui dato di rottura e innovazione si presenterà compiutamente a partire dalla seconda metà degli anni Ottanta, nel contesto della fase post-novecentesca della disciplina e degli studi.

Prima di procedere ad affrontare la questione, sarà opportuno ora riprendere di nuovo alcune considerazioni formulate in precedenza – questa volta all'interno del presente capitolo –, che si vogliono qui riassumere in una sintesi che si dimostrerà utile per orientare e inquadrare il discorso che ci apprestiamo a svolgere. Tali riflessioni sono estratte dall'osservazione degli sviluppi teatrologici fra gli anni Settanta e Ottanta, sia a partire dalla specificità della sua produzione scientifica, che dalle diverse opportunità che si sono verificate di messa in relazione con altre tipologie di fenomeni in atto nello stesso periodo nel campo del teatro e della cultura umanistica:

- a) mancato o parziale assorbimento, in Italia, del discorso della modernità, con il conseguente profilarsi di un processo di passaggio diretto da condizioni socio-culturali pre-moderne a quelle postmoderne e, dunque, di una penetrazione “debole” del progetto post-strutturalista; in questo senso, si può ipotizzare che il periodo fra la fine degli anni Settanta e gli inizi degli Ottanta, quando questi si affaccia agli orizzonti internazionali della cultura umanistica, possa essere percepito, in Italia, più che un momento di rottura, una fase di consolidamento;
- b) esistenza di un crinale di mutazione, fra la fine degli anni Settanta e i primi Ottanta, in cui, attraverso la conduzione a compimento di istanze già operanti nella cultura (anche teatrologica), emergono anche proposte innovative destinate ad essere portate a maturazione successivamente;
- c) considerazione unitaria del doppio passaggio che ridefinisce il paradigma scientifico degli studi teatrologici, in un continuum che porta prima alla sostituzione dell'oggetto-testo con l'oggetto-spettacolo e, subito dopo, a un'ulteriore revisione nei termini dell'oggetto-teatro.

Di qui, si profila la possibilità di osservare gli sviluppi degli studi teatrali fra anni Settanta e Ottanta, più che nel quadro di un ulteriore slittamento di paradigma, soprattutto come una fase di consolidamento, che consiste nella progressiva maturazione di proposte precedenti, processo in cui

– si è accennato – emergeranno anche rielaborazioni teoriche inedite e innovative, che tuttavia si manifesteranno compiutamente solo in seguito e, fra l'altro, determineranno in modo cruciale gli sviluppi successivi della disciplina e degli studi; dunque, si è accolta l'ipotesi di osservare il processo di consolidamento dal duplice punto di vista della stabilizzazione delle acquisizioni scientifiche della nuova teatrologia, ma anche da prospettive capaci di valorizzarne il portato di discontinuità e rottura.

Per tentare di istituire e di sostanziare la possibilità di osservare questa duplice prospettiva, sarà necessario anzitutto procedere a sgombrare il campo da alcuni luoghi comuni attraverso cui ci è stata consegnata l'eredità (anche teatrale e teatrologica) degli anni Ottanta: l'idea stessa di normalizzazione, riassorbimento, consolidamento; quella di de- o anti-politicizzazione, con le istanze del riflusso al privato, del soggettivismo esasperato, del relativismo imperante; quella del crollo delle grandi teorie, delle convenzioni e delle narrazioni, dei sistemi di conoscenza condivisi e delle gerarchie istituzionali. Lo scopo non è meramente revisionistico, ma è quello di illuminare diversamente il passaggio fra anni Settanta e Ottanta attraverso l'accoglimento di letture complementari o diverse: non si tratta qui di contestare le teorie del ritorno all'ordine, opponendo loro opzioni interpretative pericolosamente alternative, né di forzarne i fenomeni con mire deterministiche. Il processo di consolidamento della nuova teatrologia italiana sarà osservato per quello che è: un percorso piuttosto consueto di stabilizzazione disciplinare, determinato dalla proliferazione dei centri di ricerca e dal loro incardinamento all'interno delle istituzioni vigenti; dalla condivisione all'interno della comunità scientifica di una serie di regole interne e dal loro assestamento attraverso la pratica; dalla messa a punto di strumenti divulgativi riconosciuti e dalla formazioni di nuovi studiosi. Ma occorre rispondere a una serie di domande e affrontare non pochi problemi, quando ci si propone di osservare la naturalezza e la quotidianità delle consuetudini di un processo normalizzante di questo tipo all'interno degli schemi di funzionamento di una disciplina come la nuova teatrologia, che ha fondato il proprio campo di studio attraverso dinamiche che non abbiamo esitato a definire sovversivo-eversive, vale a dire in aperta e dichiarata contrapposizione rispetto alle istituzioni vigenti del sapere storico-teatrale (legate al predominio testocentrico), presso cui è andata a definirsi in termini di negazione; una disciplina che ha fatto del dato dell'extra-territorialità un tratto distintivo della propria dialettica, fruttuosamente attivo e riattivabile all'occorrenza; che ha fondato il funzionamento del proprio paradigma sulla pratica stessa della perimetrazione del campo di studio e della ridefinizione della sua cornice teorico-metodologica.

La situazione epistemologica sul crinale fra anni Settanta e Ottanta è quanto mai pregevole di quell'ambiguità che abbiamo visto manifestarsi come segno distintivo dello *zeitgeist* di quel periodo anche in altri campi e riguardo altri temi e problemi. Abbiamo visto come, nelle letture degli studiosi, le posizioni più diffuse riguardo le condizioni culturali fra anni Settanta e Ottanta siano inquadrare attraverso le teorie del riflusso al privato, nel contesto di un progressivo rientro delle modalità di impegno e coinvolgimento politico che avevano segnato invece le stagioni della contestazione, fra l'avvento del Sessantotto e il Movimento del Settantasette. Alla fine degli anni Settanta, una volta falliti – almeno in apparenza – tali progetti di rifondazione, il dibattito politico e culturale in Italia sembra progressivamente ridimensionarsi, fino ad assumere il profilo e a convertirsi nelle modalità del cosiddetto riflusso, in cui – in un clima di generalizzata restaurazione e normalizzazione – l'attenzione, abbandonato il senso del collettivismo che aveva caratterizzato gli anni precedenti, si concentra sulla dimensione individuale. È, si dice, una fase in cui si ammorbidiscono le posizioni, anche livellando il grado di estremizzazione cui si era giunti; nel frattempo, il valore d'uso dell'arte e del teatro ritorna a sperimentarsi sul piano dell'estetica e dello spettacolo, mentre il piano di azione politica che si riversava in tutte le progettualità di trasformazione della società (anche attraverso l'arte) sembra venir meno, per lasciare spazio, invece, ad atteggiamenti e tendenze che vengono comunemente intesi nelle definizioni di post- o addirittura anti-politica.

Ma quando si sceglie di raccontare il lavoro epistemologico della teatrologia di questo periodo attraverso il senso dell'ambiguità, non è solo al fronteggiarsi fra il pessimismo degli apocalittici e all'entusiasmo degli integrati che si intende rimandare. La questione non è solo contestuale, ma anche specifica: il dato dell'ambiguità si propone come la chiave di lettura precipua per affrontare le dinamiche di trasformazione del paradigma disciplinare in questi anni, fra il processo di stabilizzazione e, al suo interno, la presenza – seppure latente, residuale, in potenza – di spinte innovative.

Il processo di consolidamento accademico e scientifico della nuova teatrologia italiana si manifesta attraverso fenomeni che si inseriscono ad un primo impatto con chiarezza nel quadro di un percorso di stabilizzazione della disciplina: da un lato, con il suo incardinamento all'interno delle strutture dell'università, che presupporrebbe quindi un rientro delle dinamiche oppostive ed eversive che ne avevano segnato le origini; dall'altro, attraverso la diffusione del campo di studio così come era stato perimetrato nella fase di rifondazione degli studi e l'implementazione, anche dal punto di vista applicativo, della sua proposta teorico-metodologica. Lungo gli anni Settanta, assieme all'attribuzione dei primi incarichi e all'incardinamento degli insegnamenti, si assiste a un processo di proliferazione della nuova teatrologia italiana che comporta anche, ovviamente, la diffusione degli assunti epistemologici – ad esempio, in un primo momento la necessità di studiare il teatro in quanto spettacolo e, poi, anche in relazione ai contesti socio-antropologici in cui viene prodotto e fruito.

Per il momento, ci si è limitati ad annotare i percorsi attraverso cui la nuova teatrologia si radica, negli anni Settanta e Ottanta, all'interno dell'università italiana selezionando una prospettiva storiografica che privilegia i dati legati più strettamente a processi di stabilizzazione e consolidamento dell'esistente. Ma, forse, la peculiarità di questo momento storico si può rinvenire proprio nella sua ambiguità; basti richiamare le visioni differenti, spesso opposte, con cui i contemporanei hanno descritto i medesimi fenomeni in atto tanto nel campo più generale della cultura e della società, che in quello della pratica teatrale. Dunque, è doveroso indicare, a fianco di questo tipo di fenomeni, anche altri, di segno praticamente opposto: se non si può parlare propriamente, per gli anni Settanta e Ottanta, di uno slittamento del paradigma disciplinare, è comunque importante lasciarne emergere anche le tensioni di rottura e di discontinuità rispetto alle stagioni precedenti degli studi. Per continuare con l'esempio che abbiamo introdotto, il fenomeno che abbiamo definito di “consolidamento”, infatti, se da un lato può essere considerato nel quadro del naturale processo di stabilizzazione accademica delle neonate discipline umanistiche degli anni Sessanta – accade qualcosa di simile, ad esempio, per le scienze della comunicazione –, dall'altro si rivela quanto si può illuminare diversamente, osservandolo dalla prospettiva di quelle che abbiamo presentato come condizioni di eccezionale attenzione per la teatralità che si manifestano a più livelli e in diversi sensi proprio fra la seconda metà degli anni Settanta e l'inizio degli Ottanta. Dal punto di vista scientifico, abbiamo detto che si tratta della maturazione e della verifica di acquisizioni teoriche precedenti; ma, se è pur vero che il processo di rielaborazione in termini sempre più complessi dell'oggetto di studio si innesca già nella fase di rifondazione della disciplina, va comunque notato che è fra gli anni Settanta e Ottanta – in coincidenza all'esaurimento dell'impostazione teorica di matrice strutturalista e alla cosiddetta svolta pragmatica – che si verificano una serie di aperture e si formulano ipotesi innovative (ad esempio, quella della “doppia sapienza” teatrale), presso cui si andrà a svolgere buona parte del lavoro epistemologico della nuova teatrologia, fino a condurre al suo successivo slittamento di paradigma. E, da tutt'altro punto di vista, si può similmente parlare di stabilizzazione o addirittura di spinte restaurative quando agli orizzonti di studio si affacciano fenomeni di riemersione di oggetti considerati tradizionali, sia nel senso di legati a forme teatrali “normali” che al precedente paradigma dell'oggetto-spettacolo (come il testo, l'attore), ma vedremo in seguito che sono proprio nodi di ricerca come questi ad accogliere le proposte teoriche più innovative nella fase post-novecentesca degli studi.

2.4.1 LA LOGICA DELL'EFFICACIA E L'AVVENTO DELLA POSTMODERNITÀ. UNA PROSPETTIVA TEATROLOGICA TRANSCULTURALE

Per comprendere come la fase di lavoro teatrologico che si sviluppa in Italia fra gli anni Settanta e Ottanta contribuisca in maniera decisiva alla proposta di una nuova e ulteriore ridefinizione del paradigma disciplinare che sarà portata propriamente a compimento nella fase post-novecentesca degli studi – fase di cui, però, il passaggio che stiamo prendendo in esame si può considerare per certi versi parte, o, almeno, in termini preliminari – e non si possa dunque considerare esclusivamente come un momento di assestamento (quantomeno, non in senso tradizionale) della disciplina, bisognerà innanzitutto procedere a decostruire l'idea stessa di consolidamento.

Quello che si manifesta nella teatrologia italiana sul crinale fra i due decenni, infatti, non è solo un processo di stabilizzazione delle precedenti impostazioni teoriche, delle acquisizioni scientifiche e accademiche che la nuova teatrologia italiana aveva definito nella fase della sua rifondazione; o comunque, non un processo di assestamento comunemente inteso. È in questa fase, in effetti, che essa, sviluppando le proposte degli anni Sessanta, tende ad acquisire il profilo disciplinare con cui, in parte, si presenta a tutt'oggi. Dovremo prendere in considerazione di valutare contestualmente linee di continuità e nodi di rottura, ma non solo come impostazione generale: come dato specifico, epistemologico, di questa fase di lavoro della nuova teatrologia italiana.

Proveremo ora a verificare la validità e la pertinenza dell'ipotesi di questa prospettiva valutandola all'interno di un effettivo sistema di interazione fra stagioni precedenti e successive degli studi. Per comprendere come vi si collochi la fase fra anni Settanta e Ottanta, e come non si possa osservare esclusivamente dal punto di vista della stabilizzazione scientifica e accademica, tenteremo, a questo punto, ad osservarne le dinamiche sullo sfondo degli scenari internazionali degli studi teatrologici coevi.

Anche nelle altre teatrologie occidentali, questa fase corrisponde in genere a un momento di assestamento – teorico-metodologico, ma anche più materialisticamente accademico – della disciplina. Tale processo probabilmente si può cogliere in maniera più chiara e netta nel caso dei performance studies, che, dopo la spinta della fondazione, negli anni Ottanta si consolidano anche all'interno dei dipartimenti universitari statunitensi.⁴⁸⁶ È utile notare subito che nel momento in cui quella che era nata come una “post-discipline of inclusion” (Kirshenblatt-Gimblett)⁴⁸⁷ originariamente in esplicita contestazione e in aperta opposizione con l'impostazione tradizionale dei saperi umanistici e storico-teatrali si trova ad affrontare un processo di istituzionalizzazione, si rilevi un apparente diffuso rientro della sua originaria spinta sovversiva, tanto in contesto di politica accademica che sul versante teorico-metodologico. È all'incirca quello che si suppone accadere – sempre soltanto a un primo impatto – anche negli studi teatrali italiani. Ma, qui e lì, come non si può parlare propriamente di uno slittamento di paradigma, non si può nemmeno applicare il concetto del processo di consolidamento tradizionalmente inteso.

Il campo in cui specificamente saranno verificate la possibilità, la pertinenza e l'utilità di tale ipotesi è ancora una volta quello tracciato da Jon McKenzie in *Perform or Else*,⁴⁸⁸ studio che mira – fra l'altro – a ricostruire la genealogia dei performance studies attraverso l'analisi delle fasi di sviluppo del loro paradigma. Il libro, in particolare, dopo averne affrontato i processi fondativi, dedica una cospicua attenzione proprio al successivo momento di assestamento e istituzionalizzazione della

⁴⁸⁶ Le due scuole più antiche e prestigiose – una fondata e guidata da Richard Schechner alla New York University, l'altra alla Northwestern, in Illinois – proprio in questi anni accolgono tali percorsi di studio all'interno dei propri curricula: nel primo caso, il Drama Program cambia il proprio nome in Performance Studies nel 1980, seguito poco dopo da una simile riconversione di quello in Oral Interpretation nel secondo. Per un'analisi del processo dal punto di vista del suo sviluppo accademico, cfr. R. Schechner, *Performance Studies: an Introduction*, cit., p. 19.

⁴⁸⁷ Barbara Kirshenblatt-Gimblett, *Performance Studies*, (2002), in H. Bial (ed.), *The Performance Studies Reader*, cit., p. 43

⁴⁸⁸ Jon McKenzie, *Perform or Else*, cit.

disciplina nel contesto dei saperi umanistici nordamericani, delle loro strutture e delle loro convenzioni. Il dato di interesse che si può trarre dalla prospettiva dello studioso si rinviene nella sua intenzione di legare intimamente le condizioni del processo di consolidamento della cornice epistemologica e del profilo accademico dei performance studies, sia rispetto a quella che si è definita come tradizione degli studi, che a un più profondo mutamento interno, nel contesto di quello che ipotizza profilarsi, poi, nei termini di un vero e proprio ulteriore slittamento di paradigma.

Utilizzeremo, ancora una volta, l'ipotesi di McKenzie per approcciare, da un punto di vista differente, quello che abbiamo visto accadere nella teatrologia italiana degli anni Settanta e Ottanta. L'opportunità – che si realizza ancora una volta istituendo un piano comparativo fra le teatrologie europee (italiana in particolare) e i performance studies statunitensi, naturalmente secondo nodi di concordanza e segni di distinzione – è quella di sostanziare la possibilità di fruire di una duplice prospettiva sul processo di consolidamento, allo stesso tempo continuista e discontinuista rispetto alle stagioni precedenti e successive degli studi. Il piano di concordanza fra le due esperienze disciplinari – va ribadito ancora una volta – deve naturalmente tenere conto delle loro specificità culturali (la declinazione italiana sarà ripresa in esame nelle prossime pagine), ma si può istituire a causa dell'esistenza di un livello di ricorrenze fra le tradizioni teatrologiche occidentali: in questo caso, quello che le vede protagoniste, alla stessa altezza, di un processo di consolidamento che, da un lato, stabilizza le conquiste scientifiche precedenti, ma dall'altro ne pratica forme di verifica e di rielaborazione.

È opportuno premettere che il ragionamento di McKenzie su questa peculiarità del processo di consolidamento dei performance studies si contestualizza rispetto alla lettura che lo studioso formula rispetto all'impatto (sugli studi, sulla scena, sulla cultura) di quella che negli Stati Uniti è definita “French theory”:⁴⁸⁹ la particolare modalità di diffusione oltreoceano di una serie di proposte – soprattutto di ambito filosofico – che ha avuto origine in Francia nella seconda metà del Novecento nei termini di una radicale critica del discorso strutturalista e che negli Stati Uniti (più che altrove) è stata percepita nei termini di un corpus teorico unitario. Il ruolo assunto dal post-strutturalismo francese è un dato che i teatrologi statunitensi concordano nel collocare come chiave di lettura fondamentale del passaggio che stiamo prendendo in esame; McKenzie, per descriverlo, utilizza la definizione di “theory explosion” – che trae dall'impostazione tracciata da Joseph Roach e Janelle Reinelt per descrivere l'eccezionale proliferazione di meta-riflessioni in campo teatrologico negli anni Ottanta⁴⁹⁰ – e propone di affrontarlo come un processo di messa in discussione interna del paradigma che fino a quel momento aveva governato i performance studies. Seppure non abbiamo ancora affrontato frontalmente e nel suo complesso la questione dell'impatto del progetto post-strutturalista sulla cultura teatrologica italiana – lacuna cui provvederemo in parte

⁴⁸⁹ Per un'analisi generale del fenomeno, si rimanda a François Cusset, *French Theory. Foucault, Derrida, Deleuze & Cie et les mutations de la vie intellectuelle aux États-Unis*, La Découverte, Paris 2003; trad. it., *French Theory. Foucault, Derrida, Deleuze & Co. all'assalto dell'America*, Il Saggiatore, Milano 2012. Il riferimento a una prospettiva unitaria che, con la definizione di “French Theory”, legherebbe insieme le impostazioni e il lavoro dei post-strutturalisti francesi ad esercitare un impatto di primaria importanza sulla cultura teatrologica statunitense è comunque adottata da tutti coloro che si occupano degli studi fra anni Settanta e Ottanta, da Marvin Carlson a McKenzie, da Shannon Jackson al volume di Reinelt e Roach, le cui prospettive a riguardo saranno richiamate lungo tutto il capitolo e a cui si rimanda per approfondimenti ulteriori.

⁴⁹⁰ La formula è adottata da Reinelt e Roach per presentare il contesto, il senso e i propositi del loro volume antologico di carattere teorico-metodologico alla sua prima edizione nel 1992. Così scrivono i curatori nell'introduzione (riportata anche nella riedizione del 2007): «Our collection does not prove that there is nothing new under the sun. There has been a theory explosion, and it has had important consequences for both theater studies and other humanities as well». («La nostra antologia non dimostra che non c'è niente di nuovo sotto il sole. C'è stata una “theory explosion”, e ha avuto conseguenze importanti sia per gli studi teatrali che per le altre discipline umanistiche»). J. G. Reinelt, J. R. Roach, *Critical Theory and Performance*, cit., p. 4.

nelle prossime pagine –, si propone intanto di seguire questo ragionamento, nonostante al momento possa sembrare in apparenza lontano dal centro del nostro discorso.

Sarà bene riprenderne i termini, così come li aveva definiti lo stesso McKenzie anche attraverso la lettura delle interpretazioni di Marvin Carlson e Richard Schechner sulle fasi fondative del campo di studio (e come li avevamo raccontati nel capitolo precedente). Si era visto come la cornice epistemologica delle teatrologie occidentali ruotasse in parte, fin dal momento della loro rifondazione a metà Novecento, intorno alla logica dell'efficacia. In quel contesto, tanto la scena che gli studi sono protagonisti di trasformazioni profonde che si possono riassumere in un complessivo spostamento di attenzione dal prodotto artistico al processo che lo presiede, dalla rappresentazione e osservazione passiva alla presentazione e al coinvolgimento diretto, dall'oggetto d'arte al contesto in cui viene prodotto e fruito. Le conseguenze, sul piano teatrale e teatrologico, si possono schematizzare in una nuova concentrazione sulla presenza (il corpo, il lavoro, l'azione) dell'attore, sul qui e ora dell'evento, su dinamiche partecipative e in parte co-autoriali. L'accento – si diceva – è posto sull'efficacia della performance: impostazione che nei performance studies è concretizzata dall'introduzione e dalla rielaborazione della nozione turneriana di liminalità e il cui criterio valutativo sulle potenzialità trasformative dell'esperienza performativa si potrebbero ritrovare, nel contesto teatrologico italiano, nel concetto di “valore d'uso”, nei termini in cui va a rideclinare la teatralità oltre i limiti consueti dell'estetica e dell'intrattenimento, orientandola verso fini ulteriori e diversi (soprattutto di afferenza socio-antropologica). Superfluo forse notare che tutto questo investimento sulla presenza (della società, dell'attore, dello spettatore, della performance...) che le diverse teatrologie hanno piuttosto uniformemente operato all'epoca della propria rifondazione nel secondo Novecento, appare immediatamente in possibile contraddizione con le idee alla base del progetto post-strutturalista, che si impone come discorso teorico dominante nei saperi umanistici fra anni Settanta e Ottanta e che – si diceva – esercita forme di influenza cospicue anche in campo teatrologico. Scrive in proposito McKenzie:

«Again, these changes can be situated in relation to the retooling of critical values that has occurred since the theory explosion. One efficacy has challenged another. The critique of presence has challenged the very core of identity politics, the position of the subject, the authentic presence from which oppositional transgression can take place».⁴⁹¹

Lo studioso, di qui, muove a una disamina delle proposte (interpretative e operative) emerse nell'intenso e complesso dibattito che si svolge nel contesto dei performance studies statunitensi lungo gli anni Ottanta intorno al (presunto) fallimento della logica dell'efficacia o, quantomeno, delle trasformazioni di cui è stata oggetto, appunto sullo sfondo di impostazioni teoriche che sembrano (almeno in apparenza) minarne ai fondamenti le condizioni di esistenza e precluderne qualsiasi possibilità di applicazione. Fra le soluzioni tracciate dai teatrologi, McKenzie prende in considerazione quella di Philip Auslander, che formula l'ipotesi di una riconversione del paradigma dell'efficacia dalle dinamiche oppostive e trasgressive con cui si era manifestato negli anni Sessanta e Settanta – e attraverso cui i performance studies avevano tracciato il proprio profilo disciplinare – a termini legati al concetto di resistenza.⁴⁹² L'idea di Auslander, in realtà, è stata

⁴⁹¹ «Questi cambiamenti si possono collocare in relazione alla riorganizzazione dei valori che si è verificata in coincidenza alla “theory explosion”. Un'efficacia ne ha sfidato un'altra. La critica della presenza ha messo in discussione il nucleo profondo della politica dell'identità, del posizionamento del soggetto, dell'autenticità della presenza a partire da cui si era innescata la trasgressione oppostiva». J. McKenzie, *Perform or Else*, cit., pp. 40-43.

⁴⁹² McKenzie fa riferimento a un libro pubblicato da Auslander a metà degli anni Novanta che si interrogava proprio sul problema del disimpegno e della normalizzazione manifestatisi nel teatro degli anni Ottanta, contestandone apertamente le letture post- o anti-politiche più diffuse a favore dell'ipotesi di un mutamento della dimensione politica dell'esperienza teatrale. Cfr. P. Auslander, *Presence and Resistance. Postmodernism and Cultural Politics in Contemporary American Performance*, University of Michigan Press, Ann Arbor 1994; J. McKenzie, *Perform or Else*, cit., pp. 43-44.

delineata per analizzare fenomeni specificamente scenici – precisando la trasformazione delle strategie critico-eversive nel passaggio dall'investimento esplicitamente politico-sociale che aveva trasformato il teatro degli anni Settanta a quelle proposte spettacolari di disarticolazione dell'identità e dei media che occupavano le scene degli anni Ottanta –, ma vedremo a breve come lo spessore del suo ragionamento si possa rivelare pregnante anche per osservare i mutamenti in corso negli studi teatrali di quegli anni.

Affrontiamo intanto i termini del cambiamento – seppure disegnati a partire dal lavoro scenico – che investe il paradigma dell'efficacia fra anni Settanta e Ottanta, avvicinandoci progressivamente al crinale più strettamente teatrologico attraverso la sintesi predisposta da McKenzie dell'impostazione tracciata da Auslander:

«Transgressive efficacy posits itself as a presence outside an alienating power, taking its position in opposition to dominant social structures and forms. By contrast, resistant efficacy arises from within, necessarily inscribed within the very forces of power whose arrangement of presence and absence it seeks to challenge. The difference between these strategies corresponds also to a difference in the ways power is conceived: while transgressive efficacy seeks to overthrow the totalitarianism of the Establishment, resistant efficacy seeks to subvert the hegemonies of ethnophallogocentrism. Auslander argues that postmodern performance does not attempt to oppose social norms and institutions but instead infiltrates them through subtle critiques and/or parodies of representational media».⁴⁹³

Riassumendo, l'ipotesi di McKenzie – attraverso la lettura di Auslander – è quella di considerare i due passaggi attraverso cui si sviluppa il paradigma dell'efficacia in questi termini:

- 1) “transgressive efficacy”, che corrisponde al momento di definizione epistemologica dei performance studies, fra anni Sessanta e Settanta, attraverso dinamiche oppositive volte alla critica delle istituzioni dominanti;
- 2) “resistant efficacy”, una rielaborazione del paradigma che si manifesta a partire dai primi anni Ottanta, attraverso la messa in opera di strategie critiche (di resistenza) interne alle istituzioni stesse.

Secondo McKenzie, dunque, nella fase di consolidamento accademico e scientifico degli studi, che si sviluppa lungo gli anni Ottanta, non si osserva – come potrebbe sembrare – un rientro delle spinte critiche e sovversive che hanno segnato la fondazione del campo di studio negli anni Sessanta e Settanta e, di conseguenza, non si assiste qui a un esaurimento o a un accantonamento del paradigma dell'efficacia su cui si era definita la disciplina; piuttosto, a suo avviso, tale impostazione viene fruttuosamente verificata e riorientata proprio attraverso la prospettiva della critica della presenza di matrice post-strutturalista.

La prospettiva messa a punto a riguardo dallo studioso americano valuta, dunque, i nodi di persistenza e i punti di rottura che legano e separano la fase fondativa dei performance studies e quella successiva del loro consolidamento, rileggendo quest'ultimo processo non esclusivamente

⁴⁹³ «L'efficacia della trasgressione si pone come una presenza al di fuori del potere alienante, definendo la propria posizione in opposizione alle strutture e alle forme sociali dominanti. Per contrasto, l'efficacia della resistenza si forma al suo interno, necessariamente iscritta in quelle stesse forze del potere il cui assetto di presenza e assenza si propone di contestare. La differenza fra queste due strategie corrisponde anche a una differenza del modo stesso di concepire il potere: mentre l'efficacia della trasgressione cerca di rovesciare il totalitarismo del potere dominante, l'efficacia della resistenza cerca di sovvertire le egemonie dell'etno-fallo-logocentrismo. Auslander sostiene che lo spettacolo postmoderno non tenta di opporsi alle norme e alle istituzioni sociali, ma invece vi si infiltra attraverso sottili critiche e/o parodie dei suoi mezzi di rappresentazione». J. McKenzie, *Performe or Else*, cit., p. 43.

come un riassorbimento dello slancio oppositivo che ha decretato l'origine del campo di studio, ma di una sua declinazione in altri termini. Il paradigma dell'efficacia alla prova dell'impatto con il discorso post-strutturalista sulla critica della presenza sembra condursi ad esaurimento, così come dovrebbero ammorbidirsi le dinamiche oppositive attraverso cui i performance studies si erano definiti rispetto alle discipline storico-teatrali esistenti e come similmente parrebbe venir meno il coinvolgimento e il dibattito politico, nei termini della riprogettazione e rifondazione della società e del teatro. McKenzie sostiene invece che queste istanze, nel processo di stabilizzazione della disciplina, mutino forma, diventando quasi irriconoscibili: il paradigma dell'efficacia non si manifesta più in modalità trasgressive, ma in strategie di resistenza; la politica si riversa dal piano dell'attivismo a quello della teoria; le pratiche decostruttive sanciscono un nuovo modo di concepire critica e contestazione dell'ideologia dominante, smontandola dal suo interno. La prospettiva – inutile dirlo – illumina in maniera decisamente diversa la cosiddetta restaurazione degli anni Ottanta, e i termini stessi dell'idea del processo di consolidamento della nuova teatrologia.

Prendiamo come caso emblematico il numero dedicato da «Quaderni di Teatro» nel 1981 al *Teatro politico*. Nell'introduzione di Ferruccio Masini – germanista con frequenti incursioni nei domini del teatrale, e non solo sulla pagina⁴⁹⁴ – si legge con particolare chiarezza il dato del riassorbimento della dimensione politica fra anni Settanta e Ottanta e le sue manifestazioni nella cultura italiana di quei tempi:

«Non è troppo difficile immaginare la più o meno risentita o benevola diffidenza con cui qualcuno si porrà di fronte a questo quaderno il cui argomento monografico è così poco *up to date*, tanto da suscitare un lievissimo senso di sbigottimento. Ma che cos'è – si dirà – questo teatro politico? Non è qualcosa di definitivamente seppellito? [...] Insomma non si prenderà mai abbastanza le distanze da quel mostruoso fantoccio che è il cosiddetto “teatro politico”. In una parola: occorre esorcizzare tutti quei fantasmi che dall'oltretomba degli anni Sessanta [...] osano muovere ancora qualche passo verso i nostri “radiosi” (ahimè, solo quanto a “fuga dal politico”!) anni Ottanta. Non è forse oggi che finalmente, nella riflessione dei più aggiornati e spregiudicati filosofi, il tema della “lotta” politica – non parliamo, Dio guardi, della lotta di classe – viene acrobaticamente sussunto nell’“agonistica generale” degli “atti linguistici” (Jean-François Lyotard)?»⁴⁹⁵

Ma l'intervento di Masini, che inquadra teoricamente il contributo di «Quaderni di Teatro» sulla questione, è interessante anche più specificamente, in quanto tenta un'analisi complessa e unitaria del fenomeno, che, più che nella direzione di un esaurimento, muove – su crinali molto simili a quelli che abbiamo visto frequentare dalla prospettiva di Jon McKenzie – nella direzione dell'ipotesi di una riconversione delle modalità del dibattito e del coinvolgimento politici, almeno di una loro «disseminazione», «se non è troppo azzardato parlare di un'evoluzione».⁴⁹⁶ Lo studioso, poi, procede in particolare ad un'analisi dei rapporti che la trasformazione del politico può intrattenere – nel campo del teatrale – con le coordinate teoriche prevalenti in quegli anni, quelle del soggettivismo e del riflusso al privato. Una condizione interpretativa, anche qui, che può sembrare paradossale, ma in realtà capace probabilmente di raccontare con lucidità gli sviluppi imprevisi della tradizione politica e teatrale degli anni Settanta nel decennio successivo, altrettanto sostanziale per provare a

⁴⁹⁴ Ferruccio Masini, membro della redazione della rivista fin dalla sua fondazione nel 1978, oltre che autorevole germanista, è stato attivo anche in campo teatrale, sia come autore che come studioso, ma anche come operatore (con la presidenza del Centro Teatrale di Pontedera).

⁴⁹⁵ Ferruccio Masini, *Teatro politico come “possibilità”*, «Quaderni di Teatro», IV, 12, maggio 1981 (*Il teatro politico*), p. 3.

⁴⁹⁶ Ivi, p. 5.

comprendere la complessità del periodo che stiamo esaminando e anche poi per tentare di immaginare una sua possibile collocazione rispetto alla svolta postnovecentesca. Scrive Masini:

«Si è sviluppata, per così dire, una “emancipazione delle dissonanze” proprio nella latitudine esplosiva, anarchico-libertaria, inguaribilmente problematica della soggettività [...]. Ma anche se tutto questo ha comportato la neutralizzazione storica dei conflitti di classe e degli antagonismi economico-sociali [...], è proprio a questa liberazione del soggetto che si è agganciata la possibilità di una reinvenzione delle pratiche della messinscena capace di articolare *in termini di linguaggio* una fenomenologia (neppure un'alternativa) del “diverso” irriducibile a ogni ordine. [...] Questa logica che dalle “catacombe” dei piccoli gruppi o dalle forme esotericoritualistiche dello sperimentalismo codificato sui modelli della grande avanguardia storica, dagli espressionisti a Jarry e Artaud, fino alle esperienze più recenti (Grotowski, Kantor) perviene alla pura spettacolarità di un *teatro di massa non politico* nell'animazione teatrale della “festa”, tradisce indubbiamente una profonda metamorfosi dell'elemento “politico”».⁴⁹⁷

Un altro esempio del mutamento in contesto italiano si può trovare nelle vicende di «Scena», anche semplicemente a partire dal cambiamento che vede eliminare la definizione di “Rivista di teatro popolare” (una «provocazione [...] rapidamente invecchiata»)⁴⁹⁸ e all'apertura, già nel '77, ad altri settori dell'arte e della creatività come la musica, il cinema e, più in generale, le manifestazioni e i prodotti della cultura di massa; per proseguire poi sul medesimo crinale, con un editoriale (non firmato, ma di nuovo attribuibile con buona probabilità ad Antonio Attisani) che, alla fine del '77, nel descrivere i leitmotiv che percorrono la rivista, rivendica «l'imprescindibilità di una radicale ridefinizione del soggetto rivoluzionario e del processo in cui si esprime», in relazione al manifestarsi di forme di «insufficienza delle scienze nuove, tra cui il marxismo, a spiegare la realtà di oggi»;⁴⁹⁹ e concludere col già citato bilancio del 1978, in cui in un numero speciale si tirano le somme delle attività teatrali e non solo dal '68 in avanti, per cercare «ai margini e al di fuori del teatro normale [...] le tracce di un possibile diverso cammino».⁵⁰⁰

Una volta verificate sia l'esistenza di un crinale di mutazione della dimensione del politico nel nostro Paese (anche per quanto riguarda le manifestazioni tradizionali della logica dell'efficacia), che la possibilità che su di esso si vada a svolgere, più che un riassorbimento di tali istanze, una serie di tentativi di loro riconversione in altri termini, è possibile tornare al ragionamento svolto a riguardo da Jon McKenzie, per trarne, in conclusione, l'ultima – e forse più pregnante, ai fini del nostro discorso – indicazione metodologica da prendere in esame.

Riconducendo il discorso nel campo degli sviluppi coevi dei performance studies, lo studioso si impegna nel verificare la validità e la pertinenza dell'ipotesi rispetto alle specifiche manifestazioni del processo di consolidamento del campo di studio – come quello che si è appena cercato di fare brevemente e che si continuerà a tentare anche nelle prossime pagine per quanto riguarda il contesto italiano –, in cui non è questa la sede per addentrarsi. Quello che ci interessa trarre dallo sviluppo del suo ragionamento è la proposta di non privilegiare una lettura continuista a scapito di una discontinuista o viceversa; vale a dire, di non considerare la teatrologia e il teatro degli anni Ottanta soltanto come una rielaborazione del paradigma dell'efficacia definito nei Sessanta e Settanta, ma nemmeno di valutarli esclusivamente come un momento di consolidamento; l'ipotesi – che qui si intende accogliere – ha a che fare con la possibilità di «combinare insieme» le due linee

⁴⁹⁷ Ivi, pp. 5-6.

⁴⁹⁸ *Teatro, comunicazioni di massa e alte cose*, «Scena», II, 2, aprile 1977, p. 4 (editoriale non firmato).

⁴⁹⁹ *Aggiornare i dubbi*, «Scena», II, 3-4, settembre 1977, p. 3 (editoriale non firmato).

⁵⁰⁰ A. Attisani, *Il mulino non c'è più...*, cit.; *Oggi, dentro gli ultimi dieci anni. Teatro, musica, cinema, fotografia, animazione*, «Scena», III, 3-4, estate 1978.

interpretative e considerare il fenomeno della «rielaborazione del paradigma dell'efficacia» e «la sua istituzionalizzazione» come «due processi che si supportano a vicenda».⁵⁰¹

Secondo McKenzie, quindi, non si tratta di un esaurimento o di un superamento del precedente paradigma disciplinare, quanto piuttosto della sua riproposta in altri termini: quelli di una nuova nozione di efficacia (teatrale e teatrologica). Ma non per rinunciare al progetto di rifondazione del senso e del ruolo del teatro nella cultura e nella società, quanto piuttosto per sperimentarne la possibilità su altri piani, attraverso pratiche, appunto, più efficaci. Per esempio, si potrebbe aggiungere, quelle che – fra polo artistico-produttivo e ricettivo – si disegnano in Italia a partire dalla cosiddetta svolta pragmatica. Qualcosa del genere, infatti, si potrebbe presumere accada anche nel contesto teatrologico del nostro Paese: se non bastassero, a suggerire l'ipotesi, le mutazioni osservate per quanto riguarda la riconversione della logica dell'efficacia dal piano tematico a quello teorico; se non risultasse sufficientemente convincente, a sostanziarla, l'idea della trasformazione delle dinamiche trasgressivo-oppositive in strategie di resistenza dall'interno; se il piano istituito da questa prospettiva comparativistica – come, del resto, è anche in parte legittimo – potesse apparire forzato o generalizzante, si dovranno a questo punto seguire due strade di specificazione, che mirano entrambe a riosservare i fenomeni distintivi degli studi teatrologici italiani che abbiamo analizzato in questo capitolo attraverso la duplice accezione che abbiamo introdotto del processo di consolidamento grazie al lavoro di Jon McKenzie. La prima opportunità di specificazione che prenderemo in esame, è volta a certificare una diffusione – seppure “debole”, nel senso che abbiamo già definito con Cesare Segre⁵⁰² – del progetto post-strutturalista nel campo degli studi teatrologici italiani; la seconda, più specifica rispetto al contesto del nostro Paese, è quella delle modalità di attuazione e sviluppo di quella che abbiamo definito nei termini di una svolta pragmatica che investe le prospettive teoriche degli studi fra la fine degli anni Settanta e i primi Ottanta. Entrambi questi itinerari, seppure con propositi e a partire da contesti profondamente diversi, sono utili per verificare in concreto la possibilità di osservare il passaggio fra anni Settanta e Ottanta, nel suo complesso, come un crinale, presso cui allo stesso tempo vengono portate a compimento istanze precedentemente attive all'interno della disciplina e maturano ipotesi di lavoro inedite; un crinale da cui è possibile mettere in opera la doppia prospettiva della persistenza e della discontinuità, da cui si può guardare alla stabilizzazione della cornice epistemologica degli studi e alla sua rielaborazione come processi “che si supportano a vicenda”; un crinale fra due slittamenti di paradigma, fra la rifondazione degli studi e la loro fase post-novecentesca.

⁵⁰¹ «Rather than choose between these two readings, we might instead draw them together and understand the paradigm's reevaluation of efficacy and its own institutionalization as two mutually reinforcing developments». («Invece che scegliere fra le due opzioni, dovremmo invece cercare di considerarle contestualmente e comprendere la rivalutazione del paradigma dell'efficacia e la sua istituzionalizzazione come due processi che si supportano a vicenda»). J. McKenzie, *Performe or Else*, cit., p. 45.

⁵⁰² Nel capitolo precedente, abbiamo definito, grazie alla prospettiva di Cesare Segre, le motivazioni che presiedono una modalità di penetrazione “debole” («il cambio di prospettive e di proporzioni si trova già messo in atto senza troppo rumore», scrive nella *Critica semiologica in Italia*, p. 6) del progetto decostruzionista in Italia: la forte tradizione storicista del Paese, l'affinità con le tendenze ermeneutiche, una originale concezione pluridimensionale del segno e una forma di avversione per le istanze modellizzanti, secondo Segre, hanno prodotto in Italia una situazione anomala per cui «lo strutturalismo è nato come post-strutturalismo» (ibidem). Per questo, secondo lo studioso, si può giustificare, non tanto un impatto di minore importanza delle pratiche decostruttive, quanto piuttosto un minor dibattito intorno alla loro introduzione e sperimentazione, dunque una minor ideologizzazione o almeno mediatizzazione del fenomeno. Cfr. C. Segre, *La critica semiologica in Italia*, cit.

2.4.2 POSTMODERNO E POLITICA. RI-APPLICAZIONI DELLA LOGICA DELL'EFFICACIA FRA ANNI SETTANTA E OTTANTA

Cominciamo a percorrere la prima strada di specificazione e verifica della duplice prospettiva continuista e discontinuista sul processo di consolidamento della nuova teatrologia fra anni Settanta e Ottanta. È un percorso che di nuovo si muove su un possibile piano comparativo, in un ragionamento che, nel suo sviluppo, tende a rilevare possibili nodi di ricorrenza all'interno delle teatrologie occidentali. Il tema, in questo caso, è quello dei mutamenti incorsi a questa altezza nelle forme di investimento e coinvolgimento politico degli studi. Per intraprendere un simile itinerario, però, è bene premettere che ci troviamo qui a dover tentare di disinnescare l'operatività di un altro luogo comune: per valorizzare il lavoro teatrologico fra anni Settanta e Ottanta, e cercare di comprenderlo nella sua complessità, è necessario dipanare la questione che, a questa altezza, va a riconoscere forme di rientro dell'engagement e di manifestazioni di disimpegno con le categorie di post- o anti-politica. In questa fase, infatti, secondo opzioni interpretative piuttosto comuni, si assisterebbe a un esaurimento o comunque a una forma di ridimensionamento dell'attenzione per il livello politico, in coincidenza alla diffusione delle teorie postmoderne e della proposta post-strutturalista, in particolare per quanto riguarda il loro investimento sulla dimensione individuale, le loro implicazioni sull'impossibilità di muoversi su piani di azione comuni, a partire da sistemi di conoscenza condivisi. L'equazione fra postmoderno e post-politico ha contribuito non poco a disegnare il profilo degli anni Ottanta nei termini pessimistici della restaurazione e dell'azzeramento; ad oggi essa continua in parte a celare la centralità del lavoro (anche politico) svolto nel campo della cultura e dei saperi umanistici – anche in contesto teatrale e teatrologico – fra anni Settanta e Ottanta. Il nodo è quello di una particolare valutazione delle forme diverse tramite cui il dibattito politico si è espresso, rideclinato, in quegli anni, che ha comportato di conseguenza la preclusione di qualsiasi possibilità di incontro fruttuoso fra pensiero postmoderno e discorso politico e, con essa, in parte, la rimozione di eventuali piani di continuità fra questa fase e la precedente del sapere e della cultura.

Invece, le modalità in cui questa relazione si plasma fra anni Settanta e Ottanta sono centrali per seguire la linea genealogica della nuova teatrologia, legandovi insieme le spinte della fase della rifondazione e quella post-novecentesca, perché vanno a rappresentare – in ogni caso – l'attuale eredità della disciplina, nelle sue stratificazioni genealogiche. Un nodo fra questi, è quello che vede la trasformazione del dibattito – vedremo che non sarebbe azzardato comunque parlare anche per questa fase di “lotta” – politico legarsi all'imporsi del discorso post-strutturalista con le sue pratiche decostruttive, se osservato attraverso il filtro che abbiamo definito della svolta pragmatica. È semplice avanzare una simile ipotesi, se teniamo conto delle indicazioni (anche teatrali e teatrologiche) di Jon McKenzie e di Ferruccio Masini.

Per comprendere appieno il ruolo congiunturale che si può ipotizzare assuma il crinale fra anni Settanta e Ottanta rispetto ai due slittamenti di paradigma che lo racchiude – che lo precede nella fase di rifondazione della nuova teatrologia e che lo segue, a partire da quella post-novecentesca –, per valorizzare la sua lettura in termini sia di continuità che di rottura rispetto a entrambi, un luogo comune che andrà riconsiderato, a questo punto, è proprio quello che lega insieme postmoderno e disimpegno, il soggettivismo esasperato del post-strutturalismo e l'inclusività acritica del post-politico.

Ci sono, in effetti, degli elementi di contraddizione rispetto alla considerazione esclusivamente pessimistica della fase che si svolge fra gli anni Settanta e Ottanta, che vorrebbe leggerla nei termini (riduttivi) di un riassorbimento delle spinte critiche ed anche eversive, delle esperienze di sperimentazione e innovazione degli anni Sessanta e Settanta. Sono nodi problematici distintivi, specifici di questo momento degli studi, che, in parte, si possono leggere sulla linea genealogica dell'efficacia, che li legherebbe alle spinte sovversive della rifondazione; ma che, allo stesso tempo,

aprono nuovi campi di riflessione, di indagine e di discussione. Basti pensare alla gemmazione, nel mondo teatrologico anglosassone, degli studi e delle teorie legati alle minoranze e alle marginalità di genere o razziali, che in questo periodo conoscono una fase di attenzione e di sviluppo straordinaria; o, in ambito italiano, alla svolta pragmatica che investe e trasforma radicalmente, ad esempio, la sperimentazione dell'approccio semiologico. Continueremo ora ad osservare il fenomeno così come si manifesta e si sviluppa nel contesto teatrologico statunitense, per proseguire poi con una verifica delle condizioni teorico-metodologiche coeve degli studi italiani.

Per osservare come, all'interno degli scenari internazionali, non sia possibile considerare gli anni Ottanta esclusivamente come un decennio di riflusso e di disimpegno politico, è indicativo analizzare una delle opere-guida della teatrologia statunitense del periodo. Sue-Ellen Case e Janelle Reinelt, nel 1991, danno alle stampe *The Performance of Power. Theatrical Discourse and Politics*,⁵⁰³ antologia che si pone dichiaratamente il compito di raccogliere all'interno di una cornice unitaria le prospettive teatrologiche (di chiara matrice politica) che hanno animato il decennio che si va chiudendo e che, come vedremo, si riveleranno sostanziali per quelli a venire. Le curatrici, già nella prima pagina del libro, apprendono l'introduzione che presenta i termini del dibattito teatrologico coevo, dichiarano: «The nature of this debate, one might even say struggle, is political. It concerns the “performance of power” – the struggle over power relations embedded in texts, methodologies, and the academy itself».⁵⁰⁴

Sempre nel capitolo introduttivo, Case e Reinelt richiamano la rilevanza di alcuni incontri pubblici che, sul finire degli anni Ottanta, hanno segnato distintamente gli sviluppi del loro percorso e – ad oggi è possibile affermarlo – anche del campo di studi in generale: nel 1989, ad esempio, i convegni annuali delle due associazioni accademiche statunitensi si concentrano su tematiche di afferenza politica, dando per la prima volta spazio organico alle nuove teorie femministe, proponendo tavoli di confronto sulla necessaria convergenza fra teoria e storia; di più, l'incontro voluto dall'American Society of Theatre Research (ASTR) – l'associazione che, fra le due, all'epoca si sarebbe potuta definire più tradizionale – è interamente dedicato ai rapporti fra teatro e politica, chiamando così a intervenire schiere di studiosi non associati o addirittura che non avevano mai preso parte ai lavori negli anni passati (fra cui Case e Reinelt stesse). Questi eventi sono particolarmente rappresentativi della – per certi versi paradossale – riemersione del dibattito politico, se osservati sullo sfondo della logica del disimpegno che domina (o dovrebbe dominare) gli anni Ottanta. Tanto più se si vanno a scorrere le sezioni del volume, che raccoglie le trascrizioni degli interventi preparati per questi due appuntamenti, dunque ad osservare nel dettaglio i campi applicativi presso cui si declinano la riflessione, la ricerca e la discussione. L'articolazione del libro riesce quasi a parlare da sé, riportando una istantanea, seppure mossa e in divenire per l'enorme prossimità temporale e la tipologia degli scritti, della rilevanza della dimensione politica nelle teatrologie degli anni Ottanta: *The Power of Performance* si apre con la sezione “Materialist Semiotics” (corrispettivo nordamericano della svolta pragmatica che aveva profondamente trasformato l'avventura semiologica europea e italiana), prosegue con “Deconstruction” (in cui la critica della presenza di matrice post-strutturalista, cui spesso è stato contestato il soggettivismo, trova sbocco su campi di studio post-coloniali) e “Revealing Surveillance Strategies” (di chiara derivazione foucaultiana, come segnala il riferimento alla storia dello sguardo panottico esposta in apertura di sezione da Joseph Roach), concludendosi con “Constructing Utopia”, un'area dedicata alla sperimentazione del concetto marxiano di utopia come possibile categoria storica.

Per comprendere più nel dettaglio le possibilità di instaurazione di una prospettiva politica all'epoca del post-strutturalismo – e valutarne poi le eventuali modalità di presenza in contesto italiano –,

⁵⁰³ Sue-Ellen Case, Janelle Reinelt (eds.), *The Performance of Power. Theatrical Discourse and Politics*, University of Iowa Press, Iowa City 1991.

⁵⁰⁴ «La natura di questo dibattito, si potrebbe dire anche di questo scontro, è politico. Riguarda la “performance del potere” – lo scontro nelle relazioni di potere incorporate nei testi, nelle metodologie e nell'accademia stessa». S. Case, J. Reinelt, *Introduction*, ivi, p. IX.

torniamo ancora una volta ad un esempio in questo senso particolarmente significativo, quello delle vicende della teoria femminista nel campo degli studi teatrali nordamericani.

Introducendo la sezione di *Critical Theory and Performance* dedicata alla prospettiva di genere – così è mutato significativamente l'inquadramento dalla precedente edizione del volume, che lo impostava nei termini dei “femminismi” (*Feminism(s)*) –, Janelle Reinelt ripercorre la vicenda della teoria femminista all'interno del quadro dei performance studies e degli studi teatrali statunitensi, così come si è sviluppata nella seconda metà del Novecento. Se, inizialmente, tale approccio si è presentato come possibilità di inclusione, all'interno del campo di studio, di oggetti prima non considerati o considerati marginalmente, si assiste poi a un progressivo ampliamento concettuale, mirato a declinare la genericità di tale opzione sul piano concreto delle interazioni sociali (dunque anche razziali, di classe, eccetera), fino alla definizione che lo include nel più ampio e complesso campo degli studi cosiddetti di genere.⁵⁰⁵ In questo contesto, Reinelt individua delle costanti negli strumenti critici utilizzati, fin dagli studi di Judith Butler negli anni Ottanta – che la studiosa colloca all'innescò della trasformazione della prospettiva femminista in campo teatralico⁵⁰⁶ –, rilevando una singolare ricombinazione del discorso post-strutturalista e delle stagioni dell'attivismo politico, in apparenza a quell'altezza riassorbite. Tale strumentazione, in generale, mira a stabilire la “performatività” del genere, che non è già dato, ma viene costruito – spesso poi imposto – dal contesto sociale in cui il soggetto agisce.⁵⁰⁷ Di qui, l'orientamento degli studi femministi ad impegnarsi in pratiche decostruttive – naturalmente concentrate soprattutto sulle dinamiche di formazione dell'identità di genere – che mirano a sottrarre il proprio oggetto dalle istanze imposte dall'ideologia considerata egemonica, prospettiva di studio che si vedrà poi operante anche in altri settori degli identity studies, come quello dei race e post-colonial studies. Tale impostazione, legata ai versanti post-strutturalisti della critica del soggetto e della presenza, si risolve, di conseguenza, anche in contesti che riguardano la costituzione e la collocazione della prospettiva stessa dello studioso; in questo contesto, emerge il concetto di “location”, che Jill Dolan definisce nei termini di «a strategy that locates one's personal and political investments and perspectives across an argument», contestualizzando l'attivazione di tale pratica nel contesto sia di una critica della presunta oggettività del punto di vista dello studioso – dunque nel quadro della critica della presenza e del soggetto post-strutturalisti –, ma anche nell'ottica di dare una risposta concreta ai nodi problematici emersi proprio su tali frangenti, in particolare – secondo la studiosa – rispondendo con una prospettiva incardinata sulla materialità delle condizioni in cui l'indagine si svolge al rischio di relativismo che essi comportano.⁵⁰⁸

Si potrebbe obiettare che non esistono casi del genere nelle teatralie continentali e in particolare in quella italiana, o comunque che non se ne trovino di così consistenti, soprattutto a questa altezza. Tuttavia, se andiamo a estrarre i dispositivi attraverso cui – nella più ampia cornice dell'avvento del

⁵⁰⁵ Janelle G. Reinelt, *Gender and Sexualities. Introduction*, in Id., J. R. Roach, *Critical Theory and Performance*, cit., pp. 311-316.

⁵⁰⁶ «Among the intellectual currents swirling around these identity questions during the last decade, one of the most important contributions for theater scholars came from philosopher Judith Butler. With the publication in 1988 of her essay *Performative Acts and Gender Constitution* in «Theater Journal», her ideas have been a flashpoint for feminists and queer theorists who work in performance and theater studies».

(«Nelle correnti intellettuali che negli ultimi dieci anni si agitano intorno ai problemi dell'identità, uno dei contributi più importanti per gli studiosi di teatro viene dalla filosofa Judith Butler. Con la pubblicazione, su «Theater Journal» nel 1988, del saggio *Performative Acts and Gender Constitution* (“Atti performativi e costituzione del genere”), le sue idee hanno rappresentato un punto d'innescò per i teorici che si occupavano di femminismi e queer studies nel campo degli studi teatrali e dei performance studies»). Ivi, p. 312.

⁵⁰⁷ «Arguing that gender is not stable nor based on any ontological principles, Butler argued that gender, and more radically, sex is “an identity tenuously constituted in time – an identity instituted through a *stylized repetition of acts*”. Gender, then, is performative».

(«Sostenendo che il genere non è stabile né è basato su alcun principio ontologico, Butler nota come il genere e, più radicalmente, il sesso sia “un'identità progressivamente costruita nel tempo – un'identità istituita attraverso una *ripetizione stilizzata di azioni*”. Dunque, il genere è performativo»). Ibidem.

discorso postmoderno nei saperi umanistici – tali tendenze di studio sviluppano la propria impostazione teorica, lo scenario potrebbe apparire piuttosto diverso. Riassumendo gli approcci che abbiamo brevemente visto segnare gli sviluppi della teoria femminista alla fine del Novecento, fra gli strumenti che appartengono all'apparato critico degli identity studies nordamericani troviamo:

- a) la prospettiva del *decentramento*, con cui, nel più ampio contesto della critica del soggetto, si cominciano a prendere in considerazione oggetti e fenomeni comunemente valutati come marginali (fra cui, appunto, quelli che vanno a comporre il campo degli identity studies, nelle loro declinazioni razziali o di genere);⁵⁰⁹
- b) il concetto di *performatività*: accolto nel quadro dei performance studies americani fin dalla loro origine presso la teoria degli Speech Acts di Austin, la successiva rielaborazione in area decostruzionista (con la critica derridiana della presenza) e il passaggio attraverso la prospettiva della teoria femminista (Butler), che ha svolto un ruolo determinante nella definizione epistemologica della disciplina, è un'idea – come si è visto – secondo cui l'oggetto di indagine non è già dato, ma viene costruito dall'ideologia dominante (e, anche, con il contributo dello studioso stesso che se ne occupa);⁵¹⁰
- c) la pratica della *location*, attraverso cui, di conseguenza alle prime due impostazioni teoriche, gli studiosi esprimono, decostruendola, la collocazione del proprio punto di vista sull'oggetto osservato.

Impostazioni teoriche e pratiche di questo tipo sono evidentemente in opera, alla stessa altezza, anche nelle teatologie continentali in generale e italiana in particolare. L'opportunità, dunque, considerando l'assorbimento delle teorie post-strutturaliste nella cultura teatrale statunitense – in particolare, attraverso l'esempio degli sviluppi delle teorie di genere –, si rivela quella di osservare,

⁵⁰⁸ «Tropes that use “performance” and “location” to make claims about identity and politics have been proliferating recently in cultural and critical theory. The metaphor of location currently echoes through a number of contemporary political and academic discourses. In feminist studies and activism, for one example, positionality is a strategy that locates one's personal and political investments and perspectives across an argument, a gesture toward placing oneself within a critique of objectivity, but at the same time stopping the spin of post-structuralist or postmodernist instabilities long enough to advance a politically effective action. A position is an unstable but effective point of departure».

(«Recentemente, nelle teorie critiche e culturali, hanno proliferato tropi che usano “performance” e “location” per fare affermazioni su questioni legate all'identità e alla politica. La metafora della location, attualmente, riecheggia in numerosi discorsi politici e accademici. Negli studi e nell'attivismo femministi, per fare un esempio, il posizionamento è una strategia che colloca l'investimento e la prospettiva politici individuali all'interno di un tema, un gesto attraverso cui situarsi nel contesto di una critica all'oggettività, ma allo stesso tempo capace di fermare abbastanza a lungo la spinta delle instabilità post-strutturaliste o postmoderniste per profilare un'azione politicamente effettiva. Una posizione è un instabile ma concreto punto di partenza»). Jill Dolan, *Geographies of Learning: Theatre Studies, Performance, and the “Performative”*, «Theatre Journal», 45.4, December 1993, p. 417.

⁵⁰⁹ Così Richard Schechner affronta in una prospettiva unitaria la pluralità di tendenze attive nel campo degli identity studies: «What unites this diverse and sometimes self-contradictory collation is both an identification with the subaltern – the marginalized – the discriminated against – and a desire to sabotage, if not directly overthrow, the existing order of things».

(«Quello che unisce questa aggregazione varia e spesso auto-contraddittoria è sia l'identificazione con la subalternità – la marginalità – la discriminazione – e il desiderio di sabotare, se non addirittura rovesciare, l'ordine delle cose vigente»). R. Schechner, *Performance: an Introduction*, cit., p. 147.

⁵¹⁰ Di nuovo Schechner, sul concetto di performatività, la sua definizione in contesto post-strutturalista, l'applicazione negli identity studies e la sua recente diffusione anche al di fuori del campo dei performance studies: «The poststructuralists challenge not so called facts, but how knowledge itself is manufactured, performed and written (in the Derridean sense). As a consequence the term “performative” now includes everything».

(«I post-strutturalisti hanno contestato non i cosiddetti fatti, ma il modo in cui la conoscenza stessa è artefatta, performata e scritta (in senso derridiano). Di conseguenza, il termine “performativo” oggi include qualsiasi cosa». Ivi, p. 148.

non solo una dimensione operativa del discorso post-strutturalista anche in Italia, ma, di più, di ipotizzare anche per il nostro contesto teatrologico una simile interazione fra il suo avvento e la mutazione delle condizioni e delle manifestazioni dell'impegno politico. Per comprenderne le specifiche modalità di declinazione, riprendiamo l'idea che, nel capitolo precedente, abbiamo definito per porre contemporaneamente su un piano di concordanza e su uno di differenza l'impostazione ad "ampio spettro" dei performance studies statunitensi e delle teatrologie continentali. In quel caso, anche sulla scorta della prospettiva di Marvin Carlson e di Erika Fischer-Lichte – nello specifico, nell'introduzione dello studioso americano a *The Transformative Power of Performance*⁵¹¹ –, si è ipotizzata una sorta di assunzione preliminare, nelle teatrologie europee, di una concezione ampia del fatto teatrale, che già alle loro origini andava a comprendere concettualmente anche fatti performativi non propriamente spettacolari. In questo senso, tali tradizioni teatrologiche (fra cui quella italiana) sembrano mantenere una prospettiva saldamente ancorata entro gli statuti della teatralità, che – si è detto – entra in rapporto di interazione con altri oggetti e fenomeni culturali in termini dialettici. Se valutiamo ora l'apparato della strumentazione e delle metodologie degli identity studies, così come l'abbiamo schematizzato attraverso la vicenda delle teorie femministe, è evidente come dispositivi simili siano attivi anche nella teatrologia continentale e italiana, ma – anche per ragioni contestuali – rimanendo in opera soprattutto nel campo del teatrale. In questo senso, si possono stabilire piani di declinazione che propongono di osservare impostazioni e pratiche piuttosto prossimi anche nella nuova teatrologia italiana degli anni Settanta e Ottanta:

- a) la prospettiva del *decentramento*, intesa nella volontà inclusiva rispetto ad oggetti in precedenza emarginati o poco considerati, si ritroverebbe ad esempio nella ricomprensione di campi di studio inediti: restando nei limiti dei casi affrontati, dall'inaugurazione della frequentazione di culture teatrali extra-occidentali alle analisi degli usi politici del teatro e, su un piano più metodologico, del riconoscimento di una sorta di rimozione della conoscenza "interna" del fatto teatrale;
- b) il concetto di *performatività*, con cui si indica l'instabilità e si contesta l'oggettività degli oggetti storici, si potrebbe riconoscere, ad esempio, in tutte quelle prospettive che prendono in carico l'individuazione delle modalità di funzionamento dell'ideologia teatrale e ne tentano possibili decostruzioni;
- c) la pratica della *location*, infine, come esplicitazione del posizionamento dello storico rispetto al proprio oggetto, potrebbe ricorrere in tutti quei casi in cui – come si è visto – i teatrologi italiani si trovano ad esprimere e a descrivere le specifiche modalità di reciproco coinvolgimento rispetto alla frequentazione della pratica teatrale.

Proviamo a valutare tali condizioni nel loro complesso, lasciando momentaneamente da parte la loro espressione evenemenziale che si manifesta nelle nuove strategie della logica dell'efficacia, sviluppate dall'interno della prospettiva storica e teorica alla volta di un progetto di decostruzione – e in Italia, vedremo, anche di ricostruzione in altri termini – delle narrazioni dominanti. Marvin Carlson è uno studioso, come si è detto, che è tornato più volte a riflettere sugli sviluppi e sui mutamenti delle "teorie del teatro" (dal titolo del suo celebre libro) in Occidente, anche in particolare sulle loro condizioni *fin de siècle*. In questo contesto, ha dedicato ampio spazio proprio al problema della riemersione e della rideclinazione della dimensione e dell'attività politica così come l'abbiamo vista manifestarsi negli anni Ottanta. Vediamo come si è sviluppato il suo pensiero intorno alla questione negli ultimi vent'anni e cerchiamo di trarne qualche indicazione di

⁵¹¹ M. Carlson, *Introduction. Perspectives on Performance...*, cit.

orientamento complessivo rispetto ai fenomeni e alle pratiche che abbiamo esaminato, anche per inquadrare il tema che sarà affrontato nel prossimo capitolo, l'analisi dei tratti teatrologici propriamente italiani che si possono valutare entro i termini di questo discorso.

Nel suo intervento per *The Performance of Power*,⁵¹² all'inizio degli anni Novanta, Carlson affronta il problema dei rapporti fra la recente esplosione di lavoro teorico-epistemologico e la tradizione storica e storiografica. Premettendo la necessità di una più fruttuosa compenetrazione fra i due – «a contemporary confluence of theory and history»,⁵¹³ discorso che riprenderemo quando ci troveremo ad affrontarne le conseguenze nella fase post-novecentesca –, lo studioso analizza le modalità di sgretolamento del paradigma disciplinare e le sue conseguenze nei termini della coeva frammentazione e settorializzazione delle prospettive. A queste condizioni lega le motivazioni di riemersione del lavoro ideologico, che si legherebbe all'insicurezza e all'instabilità provocate dall'impatto del pensiero post-strutturalista, la cui critica del soggetto e della presenza – seppure utile e utilizzata a mettere fruttuosamente in discussione e in crisi verità teorico-metodologiche consolidate – hanno rischiato di minare dall'interno la solidità e la coerenza di diversi campi di studi, fra cui quello teatrologico. Secondo lo studioso, proprio l'impatto e l'assorbimento della cultura postmoderna e del discorso post-strutturalista, con l'exasperazione della dimensione individuale e l'instabilità dovuta al non riconoscimento di impostazioni teoriche condivisibili (in cui, a fronte di una impossibilità di far riferimento a canoni comuni, ogni studioso deve tracciare da sé la propria cornice epistemologica) è responsabile, se non addirittura complice, della riemersione del pensiero ideologico e materialista a fine secolo, una nuova tendenza diffusa fin dagli anni Ottanta che si riflette a suo avviso in tutti gli step e i livelli della ricerca, dalla scelta dell'oggetto di studio (le minoranze e le marginalità) fino alla necessità di collocamento dello sguardo dello storico al suo interno (la pratica della *location*). Carlson rileva, su questi fronti, una serie di ricorrenze fra la molteplicità e la specificità degli approcci in opera, che si rinverrebbero in una triangolazione fra gli esiti dell'«avventura semiotica», la revisione della teoria psicoanalitica e un aggiornamento dell'approccio marxiano – tutti e tre, nel loro insieme, volti a valorizzare la dimensione socio-antropologica degli studi tanto a livello tematico che sul piano teorico-metodologico.

Successivamente, nella riedizione del suo *Performance: a Critical Introduction*⁵¹⁴ – dedicato all'analisi dell'impatto del termine “performance”, di cui affronta la logica e le teorizzazioni dal duplice punto di vista dei debiti e dei crediti rispetto ad altri campi degli studi e della cultura –, Carlson dedica abbondante attenzione alle vicende teatrali e teatrologiche degli anni Ottanta. Affrontando l'avvento del pensiero postmoderno, Carlson giunge a evidenziare come, nel contesto statunitense, l'interazione fra teoria e politica, lungo gli anni Ottanta, sia stata erroneamente letta nei termini del disimpegno e del riflusso al privato, quando, invece, proprio a quell'altezza cronologica, sotto l'egida del discorso post-strutturalista, si andavano ponendo le basi per un rinnovamento del dibattito politico e per inedite rifunzionalizzazioni della componente ideologica all'interno degli studi. Così scrive lo studioso affrontando il problema sul piano dello spettacolo postmoderno:

«The emphasis upon the unique event, the power of the observer, and the test of performativity at the expense of general truth all might seem to remove postmodern performance from a meaningful engagement with any political, social, or cultural concerns. With no metanarratives, no authenticating knowledge and thus no apparent base for action or even meaningful social observation, does postmodernism provide for performance only a play of energies and relative positionings? Certainly this is a charge that some politically-oriented theorists have made against it. From the late 1980s onward, however, a number of theorist have specifically addressed the question of

⁵¹² Marvin Carlson, *The Theory of History*, in S. Case, J. Reinelt, *The Performance of Power*, cit., pp. 272-279.

⁵¹³ Ivi, p. 275.

⁵¹⁴ Marvin Carlson, *Performance: a Critical Introduction*, Routledge, London-New York 2004² (1996).

locating a serious critical function in at least certain aspects of postmodern performance».⁵¹⁵

Carlson procede, poi, a una disamina del panorama delle opere e degli studi contemporanei, che, lasciando emergere in tutta evidenza la varietà e pluralità delle tensioni attuali verso la dimensione politica, permette una riconsiderazione della densità e della crucialità dei dibattiti in atto lungo tutti gli anni Ottanta, in termini di continuità e di rielaborazione rispetto all'eredità dei momenti aurorali della disciplina: lo studioso affronta, di seguito, l'inaugurazione del campo di studio della spettatorialità, la complessità crescente degli identity studies e le specificazioni in opera nella prospettiva interculturale.⁵¹⁶ Spettatorialità, identità, interculturalismo sono i tre campi di studio che sembrano segnare con maggior evidenza gli sforzi teorico-metodologici e storico-storiografici delle teatologie occidentali alle soglie del terzo millennio. Carlson – nel suo intervento per l'antologia *Critical Theory and Performance* – ne inquadra complessivamente la genealogia nei termini di una svolta che definisce “materialistica”, che si manifesterebbe lungo gli anni Ottanta e andrebbe collocata a monte del successivo mutamento di paradigma che investirà il campo qualche anno più tardi.⁵¹⁷ In tutti e tre i casi, infatti, va ricordato che – come si è visto – le dinamiche generative che presiedono gli sviluppi di tali territori di indagine e del cambiamento di prospettiva hanno origine nei decenni precedenti, nel momento in cui il progetto strutturalista veniva messo in crisi e in discussione dall'avvento del pensiero postmoderno; in coincidenza, insomma, a quel mutamento che abbiamo visto considerare centrale – nella teatologia italiana come altrove – nei termini della svolta pragmatica, e che ora andremo ad analizzare nel dettaglio nel contesto italiano.

2.4.3 L'OPZIONE TEORICA DELLA RELAZIONE TEATRALE. IPOTESI DI LAVORO IN VISTA DEL PASSAGGIO POSTNOVECENTESCO

La seconda strada da intraprendere per verificare la validità e l'utilità dell'istituzione di una doppia prospettiva a base transnazionale che prende in considerazione insieme – per valutare il processo di consolidamento delle teatologie lungo gli anni Ottanta – dati di persistenza e di continuità e altri di rottura ed innovazione, si svolge in contesto strettamente italiano. Nello specifico, mira ad approfondire sia le posizioni teoriche che hanno premesso l'assunzione del paradigma della cultura materiale nel nostro contesto teatologico, sia gli esiti che vi maturano all'interno.

Per affrontare i termini attraverso cui si specifica la “svolta pragmatica” nella nuova teatologia italiana fra anni Settanta e Ottanta, e provare a comprendere, così, le modalità in cui l'impegno

⁵¹⁵ «L'accento sull'unicità dell'evento, il ruolo dell'osservatore, e la prova della performatività a scapito della verità generale, tutto sembra destituire lo spettacolo postmoderno da un coinvolgimento significativo rispetto a qualsiasi istanza politica, sociale o culturale. Senza meta-narrazioni, conoscenze legittimate e, dunque, nessun apparente punto di riferimento per l'azione o nemmeno una significativa osservazione sociale, il postmoderno comporta per lo spettacolo soltanto un gioco di energie e posizioni relative? Indubbiamente questa è una critica che è stata mossa da alcuni teorici politicamente orientati. Dalla fine degli anni Ottanta, tuttavia, numerosi studiosi hanno ridefinito il problema nel contesto dell'individuazione di una consistente funzione critica in almeno alcuni aspetti dello spettacolo postmoderno». Ivi, p. 154.

⁵¹⁶ Così, ad esempio, si apre il capitolo dedicato a *Performance and identity*: «Looking back on the development of performance from the early years of the new century, one of the most striking features of modern performance activity and performance theory has been steadily growing interest in performance's social or political function, this despite the tendency in both modernism and postmodernism to de-emphasize or even to reject such specific social or political activity».

(«Se guardiamo indietro, al processo di sviluppo della performance dai primi anni del nuovo secolo, uno degli elementi distintivi delle attività performative moderne e della teoria della performance si rinviene nel progressivo incremento di interesse per la funzione sociale o politica, nonostante la tendenza – sia nel modernismo che nel postmodernismo – di de-enfatizzare o addirittura rifiutare attività politiche o sociali di questo tipo»). Ivi, p. 157.

⁵¹⁷ M. Carlson, *Semiotics and its Heritage...*, cit., p. 25. Lo

politico si riversa, a quest'altezza, sul piano della teoria, torneremo ancora una volta ad utilizzare lo sguardo degli studiosi sulle vicende di quegli anni. In particolare, riprendiamo l'ipotesi formulata da Ferdinando Taviani circa il processo di “doppia rottura” che ha investito il teatro fra anni Settanta e Ottanta. Abbiamo visto come tale ipotesi venga descritta in *Inverno italiano*, testo del 1984 in cui si propone – nel contesto di un racconto delle condizioni della scena coeva – l'osservazione di una trasformazione duplice e successiva del teatro occidentale: una «spaccatura prima pratica e poi teorica dell'unità del teatro»,⁵¹⁸ che si sarebbe realizzata inizialmente nei primi anni Settanta – con il lavoro delle neoavanguardie dopo il Sessantotto teatrale – e che sarebbe maturata lungo tutto il decennio.

In un ragionamento successivo, Taviani riprende il filo del discorso, valutandone anche altri piani di operatività e altri tipi di conseguenze: nell'intervento per il convegno modenese *Le forze in campo*, come abbiamo visto, lo studioso si sofferma nell'osservare un altro aspetto della questione, nei termini invece di «prima uno strappo nell'ideologia teatrale, poi una frattura nell'intreccio materiale e nella solidarietà dei teatri».⁵¹⁹

Abbiamo dunque, seguendo la prospettiva di Taviani così come si sviluppa a metà degli anni Ottanta, due aspetti da osservare rispetto alla “doppia rottura” che investe il teatro, in Italia, lungo gli anni Settanta:

- 1) “una spaccatura prima pratica e poi teorica”, così come è definita nel 1984 nel testo *Inverno italiano*;
- 2) “una doppia cesura, prima uno strappo nell'ideologia teatrale, poi una frattura nell'intreccio materiale e nella solidarietà dei teatri”, nei termini individuati nel 1986 nell'intervento *Cavaliere di bronzo*;

Sembrano, ad un primo impatto, prospettive incompatibili nel loro sovrapporsi, che si contraddicono l'una con l'altra, sostenendo priorità opposte; sono invece punti di vista complementari e legati, che focalizzano due aspetti diversi dello stesso fenomeno. Se la seconda riflessione si riferisce direttamente, come abbiamo visto, a due passaggi di trasformazione successivi nella ricerca teatrale degli anni Settanta, la prima fa invece esplicitamente riferimento al piano di coinvolgimento degli studiosi in questo doppio processo di mutazione. Scrive, infatti, poco più avanti Taviani: «La spaccatura dell'unità del teatro, quando è assimilata nel suo valore teorico, rende possibile una nuova prospettiva storica» e, a sostegno dell'ipotesi, cita alcuni libri prodotti dai teatrologi italiani «che ne dimostrano la fecondità»; fra questi, buona parte sono quelli che abbiamo in esame a rappresentare le spinte più innovative della nuova teatrologia di quegli anni. Sono, nel loro insieme, riuniti dallo studioso per la capacità, nei diversi campi in cui si esprimono, di decostruire le modalità in cui l'ideologia teatrale ci consegna delle idee di teatro forzate nei loro principi e rispetto alla loro materialità, che essi invece tentano di restituire nella complessità concreta dei loro intrecci (assieme ad ampie disamine delle successive incrostazioni interpretative che si sono stratificate sugli oggetti che prendono in esame).⁵²⁰

A questo livello, possiamo ipotizzare, con Taviani, una forma di operatività di quella “doppia cesura” anche negli studi, tema-chiave per comprendere le modalità di assestamento della nuova teatrologia italiana fra elementi di continuità e nodi di rottura, anche sullo sfondo del più ampio contesto di quel “percorso di fuga dal teatro”, verso un suo “dopo, un aldilà, un oltre” (De

⁵¹⁸ F. Taviani, *Inverno italiano*, cit., pp. 95-96.

⁵¹⁹ F. Taviani, *Cavaliere di bronzo*, cit., p. 191.

⁵²⁰ F. Taviani, *Inverno italiano*, cit., p. 97. In particolare, Taviani cita *Il teatro al di là del mare* di Nicola Savarese (cit.), *Quem Quaeritis. Teatro sacro dell'Alto Medioevo* di Johann Drumbl (Bulzoni, Roma 1981), *Teatri prima del teatro. Visioni dell'edificio e della scena tra Umanesimo e Rinascimento* di Franco Ruffini (Bulzoni, Roma 1983), *Teatro nel Rinascimento* di Fabrizio Cruciani (cit.).

Marinis),⁵²¹ un “tempo di superamento dei limiti” (Schino)⁵²² che porterà gli artisti (e in parte anche gli studiosi) alla maturazione di proposte teoriche, alla sperimentazione di pratiche di ricerca e all'approfondimento di aspetti e questioni che conducono il teatro e la teatrologia alla loro fase post-novecentesca.

La divaricazione fra teatro “normale” e teatro di ricerca sembra comportare l'innescare di un altro importante processo di separazione, quello fra scena e platea, fra attore e spettatore. Osserveremo l'evolversi di questa prospettiva, ancora una volta, attraverso lo sguardo di Ferdinando Taviani, dalle prime riflessioni “a caldo” fino a ipotesi interpretative successive e più sistematizzanti.

In un contributo già citato, quello che introduce il numero di «Quaderni di Teatro» dedicato alle *Visioni del teatro* – un tema già significativo in sé per questo discorso –, Taviani interviene con precisione sull'argomento, incastonando la questione del rapporto fra ideologia teatrale e teatro materiale in un sistema concettuale più ampio. La presentazione è articolata in undici punti di riflessione; al quarto, lo studioso si sofferma in particolare sulle relazioni fra il mondo degli attori e quello degli spettatori:

«In alcuni momenti storici, le idee che del teatro hanno gli attori corrispondono alle idee che di esso hanno gli spettatori. [...] In questi casi, ci troviamo di fronte a teatri organici alle società che li inglobano. [...] Non c'è, in questi casi, distinzione fondamentale fra il mondo degli attori e quello degli spettatori. E non c'è neppure, in senso moderno e occidentale, “teatro”.

Se una vera e propria “tradizione” caratterizza il teatro occidentale moderno [...], è costituita dalla relativa estraneità del mondo culturale degli attori da quello degli spettatori».⁵²³

La presa di coscienza dell'esistenza di questa «frattura centrale che caratterizza la tradizione del teatro occidentale moderno»,⁵²⁴ dice Taviani, si manifesta come ben presente in quelle “visioni di teatro” che saranno esplorate in tutto il numero della rivista in oggetto. Ma non si tratta solo di una – pure estremamente interessante – linea di ragionamento; subito dopo, essa si svela sul piano delle intenzioni, come indicazione operativa a livello teorico e metodologico:

«Abbiamo, così, due visioni fondamentali del teatro, quella che ha come punto di vista il luogo dello spettatore e quella che ha come punto di vista il luogo dell'attore. [...] Schematizzazioni di questo tipo tendono, certo, ad amplificare esageratamente la frattura fra le due visioni e le due culture fondamentali del teatro. Ma è meglio correre il rischio di dilatarla che quello contrario di ignorarla o tacerla, un rischio che la storiografia teatrale ha corso abbondantemente e senza rimorsi».⁵²⁵

Poco dopo, Fabrizio Cruciani – nel primo intervento del volume monografico *Visioni del teatro*⁵²⁶ – si muove su versanti molto prossimi, pur focalizzando l'attenzione su un altro piano, che è di estrema importanza a questo punto considerare: lo studioso si appresta ad analizzare la dimensione di questa separatezza – pur mantenendo la rilevanza del ruolo spettatoriale anche dal punto di vista “interno” della pratica teatrale – come una delle costanti del Novecento teatrale, contesto in cui assume di conseguenza una centralità inedita il ruolo e il lavoro dell'attore. L'orizzonte di

⁵²¹ M. De Marinis, *Il nuovo teatro*, cit., pp. 6-7.

⁵²² M. Schino, *Il crocevia...*, cit., p. 68.

⁵²³ F. Taviani, *Presentazione*, «Quaderni di Teatro», V, 16, maggio 1978 (*Le visioni del teatro*), cit., p. 5.

⁵²⁴ Ivi, p. 6.

⁵²⁵ Ivi, p. 7.

⁵²⁶ Fabrizio Cruciani, *Il buco nel sipario. Frammenti di teatro nel Novecento*, «Quaderni di Teatro», V, 16, maggio 1982 (*Le visioni del teatro*), pp. 12-19.

osservazione viene tracciato fra il teatro di Brecht e quello di Copeau, fra le esperienze dell'agit-prop e dei Padri Fondatori della regia (Stanislavskij e Appia), in un itinerario concettuale che si può leggere a premessa del lavoro successivo dello studioso nel territorio della pedagogia teatrale (lo stesso Cruciani, concludendo, definisce il suo percorso nei termini di «ipotesi di studio, presentate per frammenti»⁵²⁷).

Dunque, sul crinale fra anni Settanta e Ottanta – il numero di «Quaderni di Teatro» in questione è della primavera dell'82 – la “doppia rottura” che si era profilata già con gli esiti impreveduti della ricerca delle neoavanguardie ed era stata sviluppata dal teatro di gruppo lungo tutto il decennio, si è riversata su altri piani: non si parla più di opposizione ma di separazione, e, in ogni caso, non più soltanto fra teatro ufficiale e teatro di gruppo, ma anche fra scena e platea – con, come corollario, l'idea di “microsocietà” che comprende insieme attori e spettatori (un certo tipo di attori, un certo tipo di spettatori). Difficile, a questo punto, non riprendere l'idea proposta da Jon McKenzie sulla scorta delle riflessioni di Philip Auslander, che vedrebbe riconvertirsi il paradigma dell'efficacia da un piano scandito da dinamiche oppositivo-trasgressive ad uno invece segnato dalla sperimentazione di strategie di resistenza: «Displaced but not replaced – scrive lo studioso americano –, the efficacy of embodied transgression has been reworked as the efficacy of discursive resistance»⁵²⁸.

Nel contesto – appunto – della rielaborazione della logica dell'efficacia (“spiazzata ma non rimpiazzata” dalle trasformazioni degli anni Ottanta) in termini di “resistenza discorsiva”, è necessario valutare anche il ruolo svolto dalla ricerca di Jerzy Grotowski, fino al suo definitivo radicamento in Italia, a Pontedera, a metà degli anni Ottanta. Taviani, alla fine degli anni Novanta, cura su «Teatro e Storia» un dossier dedicato a Grotowski, scomparso da poco.⁵²⁹ Lo studioso torna sul tema – che qui definisce “doppia visuale” – e ne lega la gravidanza al percorso dell'artista polacco: colloca il suo percorso a metà fra le due “geografie” del teatro, quella attoriale e quella spettatoriale, ne inquadra l'itinerario ipotizzando la necessità, a un certo punto, di dover scegliere fra l'una e l'altra. Il dato di interesse è la constatazione di Taviani che questa “biforcazione” non ha ostacolato o limitato la ricerca di Grotowski: «è un *nostro* problema», conclude lo studioso, seppure limitandosi per il momento a considerarlo rispetto alla comprensione del lavoro e della ricerca del maestro polacco.⁵³⁰

Quello di Grotowski (e degli altri), dopo la crisi del 1968, è un teatro senza spettacolo. Anche il senso dei teatri di base, dei teatri di gruppo, nei suoi esiti più estremi, sembra muoversi su questi fronti: Ruffini, alla fine degli anni Settanta, raccontando l'Atelier di Bergamo scrive che «il teatro di gruppo, la pratica del training, ci dicono che esiste un fuori dello spettacolo che non è un suo feudo» e aggiunge che «lo spettacolo è, di questo teatro, solo il momento celebrativo e mondano».⁵³¹ Qualcosa di simile appartiene anche alle vicende dell'Ista, quantomeno dei suoi primi anni: Marco De Marinis è tornato più volte sulla questione del rischio di emarginazione del punto di vista dello spettatore in questo lavoro e nella sua prospettiva. Pur assorbendo la legittima contestazione di Eugenio Barba che va oggi sotto il nome di “etnocentrismo” teatrale⁵³² – che, in particolare, si riferisce alla prospettiva “esterna”, eminentemente spettatoriale, che ha dominato la storia e la critica –, e, anzi, forse proprio per questo, il problema del polo spettatoriale rimane, secondo lo studioso, un nodo di problematizzazione consistente. Fra le diverse riflessioni che ha dedicato alla

⁵²⁷ Ivi, p. 18.

⁵²⁸ «Spiazzata ma non rimpiazzata, l'efficacia della trasgressione incarnata è stata rielaborata come l'efficacia della resistenza discorsiva». J. McKenzie, *Perform or Else*, cit., p. 44.

⁵²⁹ Ferdinando Taviani (a cura di), *Grotowski posdomani*, «Teatro e Storia», XIII, 20-21, 1998-1999, pp. 389-489.

⁵³⁰ F. Taviani, *Grotowski posdomani. Ventuno riflessioni sulla doppia visuale*, ivi, pp. 391-393.

⁵³¹ Franco Ruffini, *Gesto dello spettacolo / gesto del teatro: osservazioni sul training*, «Quaderni di Teatro», I, 2, novembre 1978 (*Teatro e attore*), pp. 12-13. Il contesto è quello dell'Atelier Internazionale del Teatro di Gruppo organizzato dal Teatro Tascabile di Bergamo nella città lombarda dal 28 agosto al 6 settembre 1977.

⁵³² Cfr. E. Barba, *La canoa di carta*, cit., p. 25.

questione negli anni – e su cui si tornerà in dettaglio nel capitolo dedicato all'analisi della produzione scientifica post-novecentesca –, scegliamo un altro frammento dal suo *Capire il teatro*, in cui le vicende dell'antropologia teatrale occupano un posto di particolare rilievo. Lo studioso rileva la frequenza in alcuni studi di antropologia teatrale, per quanto riguarda il livello della ricezione, di una «separazione netta [...] fra *processo creativo* (quello che sta dietro allo spettacolo) e *risultato* (lo spettacolo)», manifestando, fra l'altro, il proprio dissenso rispetto a questa «distinzione dicotomica» che considera «contraddittoria rispetto ai presupposti stessi della neo-disciplina», alle «condizioni epistemologiche per la sua validità». ⁵³³ I due ordini di problemi presso cui, secondo De Marinis, si manifesta questa tendenza sono molto prossimi al ragionamento che stiamo svolgendo in questa fase: da un lato, si tratta di «porre l'accento esclusivamente, o comunque prevalentemente, sulla *seduzione* che la presenza pre-espressiva dell'attore opererebbe nei confronti dello spettatore a tutto svantaggio della *comprensione*, cioè delle attività intellettuali, interpretative, valutative, ecc., che il pubblico compie a teatro»; dall'altro, di «accentuare la distanza fra i suoi due poli [*della relazione teatrale*, nda], fino ad arrivare a concepirla, o a lasciarla immaginare, piuttosto, come una *non-relazione*, una non-comunicazione, costitutivamente fondata sulla lontananza, l'estraneità, il fraintendimento, l'incomprensione». ⁵³⁴

Nell'introduzione della nuova edizione del libro, nel 2008, De Marinis scrive significativamente:

«In genere legate inscindibilmente, queste due dimensioni, la spettacolarità e la performatività, sono state disgiunte in alcune sperimentazioni “al limite” nel Novecento teatrale, che potremmo chiamare “teatro senza spettacolo”». ⁵³⁵

Impastata col senso di “fuga dal teatro” espresso dalle neoavanguardie internazionali dopo il 1970, con il progressivo “rinchiudersi” del teatro di gruppo nella dimensione del laboratorio e dell'allenamento, dopo la sua fase cosiddetta di “socializzazione” e con la strada intrapresa dall'Ista di Eugenio Barba alla fine del decennio – e con le prospettive teoriche che hanno implicato e proposto –, la questione del “teatro senza spettacolo” fra anni Settanta e Ottanta assume un profilo di grande rilevanza. Non solo per la scena e la ricerca, come abbiamo visto nel dettaglio, ma anche per gli studi e la storiografia.

Si tratta, nello specifico, della costituzione – o, meglio, dell'esplicitazione – di un punto di vista interno, che si lega alle indagini degli artisti sull'arte dell'attore e più precisamente sul lavoro che può compiere su di sé. L'acquisizione di tale prospettiva – lo vedremo – va a costituire le basi di alcuni sviluppi fondamentali della nuova teatrologia nella sua fase post-novecentesca, di cui gli studi sull'attore sono solo l'esempio più eclatante; ma essa implica inoltre, la scelta di un percorso che, come abbiamo visto, può modificare in profondità la definizione stessa del teatrale, con l'implicito rischio di divaricazione fra le due polarità che coinvolge, quella produttiva e quella ricettiva. Dopo il compimento dello slittamento di paradigma a fondamento della nuova teatrologia fra anni Sessanta e Settanta, con il profilarsi dell'oggetto-teatro (dunque della relazione teatrale nella sua interezza) agli orizzonti epistemologici della disciplina, questo è a tutti gli effetti il primo step dell'istituzione del nuovo oggetto entro la cornice teorico-metodologica degli studi: l'assunzione e la definizione della relazione teatrale come oggetto si sperimenta, fra anni Settanta e Ottanta, prevalentemente nel contesto della separazione delle due polarità che in essa operano, quella del processo creativo, del lavoro dell'attore, del punto di vista “interno”, e quella “esterna” che appartiene alla prospettiva spettatoriale e all'ideologia teatrale.

È quello che abbiamo definito all'inizio di questo capitolo – ed esplorato nel suo corso – nel quadro dell'assunzione al centro il paradigma teatrologico di un “oggetto-teatro₁”: l'ingresso nella cornice

⁵³³ M. De Marinis, *Capire il teatro. Lineamenti...*, cit., p. 189.

⁵³⁴ Ivi, pp. 190-191.

⁵³⁵ M. De Marinis, *Capire il teatro. Lineamenti...*, cit., p. 16. L'espressione “teatro senza spettacolo”, segnala lo studioso, è formulata da Carmelo Bene.

epistemologica degli studi di una nuova opzione teorica, quella della relazione teatrale, che riunisce nella propria impostazione tanto la polarità creativo-produttiva che quella ricettiva. Si tratta di un passaggio cruciale, in cui però – da qui la specificazione nei termini di un primo step di un processo più ampio e complesso – tale possibilità viene esplorata soprattutto in termini alternativi, non propriamente esclusivi rispetto all'uno o all'altro versante, ma quantomeno secondo una prevalenza di attenzione nei confronti di uno dei due, che si pone come strutturante per la prospettiva di studio. Ma è importante notare che, alla fine della scansione temporale presa in esame, si profila già la possibilità – seppure ancora solo sul piano teorico, mentre ci sarà da aspettare ancora per valutarne gli esiti applicativi – di una sua considerazione unitaria, o almeno di una necessità in questo senso: un'esigenza che si orienta verso un tipo di “oggetto-teatro₂”, secondo e successivo rispetto alle modalità di definizione sviluppate intorno all’“oggetto-teatro₁” dal fermento epistemologico degli anni Settanta e Ottanta; dunque un mutamento – sempre valutabile su piani di rottura e linee di continuità – di segno piuttosto diverso, che impegnerà profondamente il lavoro teatrologico nella sua fase postnovecentesca.

SECONDA PARTE

LINEAMENTI
DELLA TEATROLOGIA ITALIANA POSTNOVECENTESCA

3. INTRODUZIONE

3.1 LA NUOVA TEATROLOGIA ITALIANA DOPO, OLTRE IL NOVECENTO

3.1.0 AVVICINANDO LO SCARTO DEGLI ANNI OTTANTA. UN SUPERAMENTO NELLE PAROLE, NEGLI SGUARDI E NEI FATTI

Abbiamo appena concluso il racconto delle vicende che hanno segnato gli studi e le pratiche sceniche dei primi anni Ottanta evocando il senso di instabilità, che, in quegli anni, sembrava intrecciare con energia paradossale spinte di possibile rinnovamento ad amare constatazioni legate a vario titolo alla constatazione della possibile conclusione di alcune delle più radicali esperienze del Nuovo Teatro (e, vedremo, in parte, anche della nuova teatrologia) dei decenni precedenti. I gruppi e le opere che si affacciano in quegli anni, e in quelli immediatamente successivi, sui palcoscenici italiani sembrano avere – almeno a un primo acchito – poco o nulla da spartire sia con le pratiche che con le teorizzazioni, i problemi e i concetti che la ricerca teatrale aveva faticosamente posto all'attenzione internazionale fra anni Sessanta e Settanta: il valore d'uso del teatro sembra venire accantonato da un ritorno della dimensione estetica, mentre all'attenzione per i processi e agli esiti estremi maturati nel contesto del “teatro senza spettacolo” sembra sostituirsi un rinnovato desiderio per i prodotti; questo, fra l'altro, agisce trasversalmente nei diversi ripiegamenti del sistema teatrale italiano – seppure forse si dimostri ovviamente più vistoso in quelli legati all'area della ricerca –, riportando al centro dell'attenzione elementi diffusamente considerati propri del teatro tradizionale e quindi superati (su tutti, il testo) e mettendo in relazione anche diretta contesti convenzionalmente separati fra loro, vale a dire la stessa ricerca con i circuiti e i modi produttivi del teatro ufficiale, presso cui essa sembrerebbe non intendere più opporsi come alternativa vitale.

Gli sguardi che raccontano questo passaggio congiunturale e – ricorrendo ancora una volta alla formula coniata da Gerardo Guccini per definire il rapporto della storiografia con gli anni Ottanta⁵³⁶ – “rimosso”, nella loro irriducibile varietà, si rivelano considerabili unitariamente, appunto, nel segno di un'instabilità concettuale e teorica, anche storiografica, destinata come si è visto a determinare l'eredità teatrale e teatrologica stessa del passaggio fra anni Settanta e Ottanta. Se non bastasse l'incisività delle voci finora scelte per raccontare questo stato delle cose, si potrebbe fare riferimento a quanti sono tornati sul problema, anche a distanza di diversi anni: chiarendolo, soprattutto anche se non univocamente, nei termini di un'inadeguatezza delle categorie, delle definizioni e degli approcci teorici ormai consolidati rispetto a un presente del teatro che ne nega o contesta o almeno mette in discussione – più o meno direttamente – l'utilizzabilità. Abbiamo constatato, con Ferdinando Taviani, l'impossibilità di ricorrere agli strumenti critici utilizzati fino a quel momento per la ricerca teatrale, che, secondo lo studioso, a metà degli anni Ottanta, sembrano aver smarrito la propria validità;⁵³⁷ ma non è un senso di inadeguatezza e di instabilità che rimane legato alla lettura e agli sguardi dei “famigerati” anni Ottanta. L'urgenza di una ridefinizione della strumentazione teorico-critica, la necessità di una riconsiderazione degli approcci e dei metodi che

⁵³⁶ Il riferimento va alla proposta già citata di Guccini sul numero dedicato nel 2000 da «Culture Teatrali» ai *Quarant'anni di Nuovo Teatro italiano*: G. Guccini, *Teatri verso il terzo millennio*, cit.

⁵³⁷ «[...] gli strumenti critici che ci hanno guidato per la comprensione di ciò che avveniva negli anni Settanta non funzionano più». F. Taviani, *Inverno italiano*, cit., p. 99.

si impone attraverso un mutamento profondo del teatro e della cultura, la generale sensazione di superamento continuano a segnare le prospettive anche negli anni successivi. Basti pensare al numero di «Biblioteca Teatrale» dedicato nel 2005 ai *Teatri di fine millennio*.⁵³⁸ articolato in due sezioni che, da sole, già suggeriscono l'inquadrimento di uno scarto difficilmente risanabile – una per le *Memorie dell'avanguardia* e l'altra che si focalizza sulle *Scritture del presente* –, contiene contributi e testimonianze legati ad artisti sia italiani che internazionali di una poetica così varia, all'interno di cui il nodo ricorrente forse più forte si rinviene nella difficoltà con cui – ognuno a suo modo – potrebbe rientrare nei quadri teorici, nelle strutture analitiche e nelle categorie critiche consolidate (da Ascanio Celestini al Wooster Group, dai Motus a Jan Fabre, da Vassil'ev alla Societas Raffaello Sanzio). L'introduzione di Valentina Valentini, curatrice del numero, lo inquadra nel segno del «bisogno di cercare di comprendere in uno sguardo d'insieme il teatro contemporaneo»;⁵³⁹ quello che, in questo momento, ci interessa di più di questo proposito, si rinviene nell'idea della studiosa di valutare la carenza di visualizzazioni storiografiche complessive sul teatro degli ultimi trent'anni e di considerare tale fenomeno proprio in relazione alle richieste di ridefinizione teorico-critica emerse dal teatro stesso, un'arte che – secondo Valentini – sembra avere accantonato tutti i termini-chiave attraverso cui si definiva e veniva descritta: non solo quelli tradizionali di “teatro” o “attore”, ma anche le proposte più dirompenti delle stagioni dell'avanguardia (ad esempio una categoria-guida come “performance”).⁵⁴⁰

Sicuramente, per come l'abbiamo raccontato in conclusione del precedente capitolo e per come si presenta fino in tempi più recenti, questo è un passaggio di tutto rilievo, che denota dati di differenza pressanti, presenti, importanti; la cui eco ricorre sulle pagine delle riviste, nel pensiero degli studiosi. Il limite che ora si potrebbe immaginare, per quanto riguarda i fini di questo studio, è che si tratta di stimoli più propriamente afferenti ai contesti della produzione scenica fra anni Ottanta e Duemila, più che di quella scientifica, teorico-critica e storico-storiografica. Ma abbiamo visto come le vicende, gli interessi, i mutamenti degli studi e della scena si possano incontrare ed intrecciare lungo tutta la storia della nuova teatrologia italiana: spesso i nodi dell'una si rispecchiano, a loro modo, nei problemi dell'altra, provocando sul momento certamente discussioni di maggiore o minore rilievo per entrambe, ma poi, a lungo andare, dando forma ad inquietudini destinate spesso a maturare nel tempo, in seno alla cultura teatrale. È il proposito dei capitoli che seguono andare a verificare le possibilità di esistenza di una teatrologia – oltre che di un teatralità – postnovecentesca, analizzandone gli eventuali termini di reciprocità e valutandone le manifestazioni, i tratti, le linee di trasformazione e di continuità.⁵⁴¹

Se, in prima battuta, è stata l'arte scenica a mutare in maniera tanto radicale da rendersi quasi irriconoscibile, da richiedere la messa a punto nuovi approcci e la revisione degli strumenti per essere affrontata – come abbiamo visto con Taviani, De Marinis e Valentini, ma anche in

⁵³⁸ «Biblioteca Teatrale», XXXV, 74-76, aprile-dicembre 2005 (*Il teatro di fine millennio*, a cura di Valentina Valentini).

⁵³⁹ V. Valentini, *Presentazione*, ivi, p. 17.

⁵⁴⁰ Ivi, p. 19.

⁵⁴¹ Il riferimento è volutamente diffuso, per rendere panoramicamente il senso di un lavoro che dura ormai almeno da quindici anni e che verrà affrontato nel dettaglio nelle prossime pagine. In ogni caso, il problema dei rapporti fra l'esperienza pedagogica del Nuovo Teatro e il suo “dopo” è affrontato fin dal primo numero della rivista, nel 1999 (Marco De Marinis, *Dopo i Maestri*, «Culture Teatrali», I, 1, autunno 1999, pp. 11-16), contesto in cui – è utile puntualizzarlo subito – lo studioso analizza anche il tema del dopo-regia in relazione all'acquisizione di centralità (drammaturgica) dell'attore all'interno dei processi creativi del teatro del secondo Novecento (M. De Marinis, *La regia e il suo superamento nel teatro del Novecento*, pp. 157-171). I temi vengono ripresi, seppure più diffusamente, in un numero specificamente dedicato al problema dell'attore postnovecentesco nel 2005, in cui, allo stimolo di un testo-guida firmato da De Marinis, fanno seguito una serie di interventi a riguardo di giovani studiosi riuniti nel gruppo di studio in questione: «Culture Teatrali», VII, 13, autunno 2005 (*Seminario sull'attore*, a cura di M. De Marinis); similmente si muove anche un numero successivo della rivista, che – con la stessa modalità, ma su frangenti differenti – si concentra sul problema del superamento della rappresentazione e sulle possibili interazioni teorico-metodologiche fra studi teatrali e filosofia: «Culture Teatrali», X, 18, primavera 2008 (*Rappresentazione/Theatrum Philosophicum. Due seminari del gruppo di lavoro*, a cura di M. De Marinis).

precedenza con Guccini e Meldolesi –, la nuova teatrologia italiana non sembra restare indifferente a questo fascio di processi trasformativi. E non solo perché ne prende in considerazione le urgenze o in quanto, a un certo punto (piuttosto presto in verità), comincia a trattare direttamente i problemi e le questioni da esso sollevate; piuttosto perché, almeno negli anni recenti, si può parlare propriamente dell'attivazione di una autentica prospettiva postnovecentesca tutta teatrologica, anche indipendentemente dal lavoro – certo in parte fondamentale – svolto dagli artisti della scena per stimolarla: la sperimentazione dell'istituzione di una cornice epistemologica altrettanto radicalmente nuova – almeno in apparenza, come del resto nel caso del teatro – che ad, un primo impatto, potrebbe rendere similmente irriconoscibile il profilo degli studi rispetto alla loro storia, così come l'abbiamo conosciuta e raccontata fino a questo punto.

3.1.1 IL CRINALE POSTNOVECENTESCO. DEFINIZIONE DI UNA PROSPETTIVA FRA CONTINUITÀ E ROTTURA

Prima di procedere, si ritiene opportuno precisare cosa si intenda con il termine “post-novecentesco”, un'aggettivazione che, riferita alle pratiche teatrali o agli studi, è stata fin qui utilizzata in maniera piuttosto (e forse troppo smaccatamente) disinvolta. La parola, chiaramente, si è scelta per descrivere l'insieme di mutamenti – in parte già evocato – che è incorso e tuttora incorre nella cultura teatrale italiana nel suo complesso, in seguito al concludersi di alcune esperienze e condizioni che ne avevano stabilito modalità, profili, piani di analisi. Oltre a questo primo ed elementare livello di significazione, ne esiste uno ulteriore, più specifico, che è necessario richiamare prima di andare oltre con il discorso su quelle forme teatrologiche che si è voluto appunto definire postnovecentesche.

Si è già potuto accennare diffusamente al percorso di Marco De Marinis intorno al problema di questo passaggio, senza specificarne in modo appropriato le ragioni, l'evoluzione interpretativa, la ricezione. Sarà opportuno provvedervi ora, per specificare il motivo di questa scelta e inquadrarla in una cornice teorica che intende radicarsi piuttosto in profondità nelle condizioni attuali degli studi e delle pratiche teatrali.

Il problema si profila esplicitamente alla fine degli anni Novanta: si è già accennato (in nota) agli interventi dello studioso sul primo numero della rivista che dirige, «Culture Teatrali», che, in qualche modo, definiscono almeno in parte i propositi e la dimensione operativa di tale concetto. *Dopo i maestri*, il testo dedicato a inquadrare le trasformazioni pratiche e teoriche delle modalità di trasmissione del sapere teatrale, mette in relazione l'epoca attuale (definita appunto “dopo i maestri”), con il venir meno della centralità della pratica pedagogica e la diffusione della prospettiva auto-formativa.⁵⁴² «Sia chiaro che – scrive però De Marinis – *dopo i maestri* non vuol dire *senza maestri*»,⁵⁴³ quanto indicare piuttosto una “riformulazione” del rapporto maestro-allievo a teatro: secondo lo studioso, l'autentica specificità che emerge nelle recenti generazioni teatrali consiste nella possibilità – proprio grazie al percorso di alcuni di quei maestri, della “metabolizzazione” e dell'assorbimento del loro lavoro – di non avvalersi di riferimenti espliciti, prima invece necessari. Quello che ci interessa di questa prospettiva, per il momento, è la possibilità di rovesciare dall'interno un livello ormai convenzionalmente acquisito della tradizione novecentesca, attraverso un percorso di evidenziazione dei suoi stessi stilemi: vale a dire procedendo a una profonda revisione del significato, delle modalità e delle possibilità stesse della pedagogia teatrale, alla luce di alcune acquisizioni fondanti del secondo Novecento, in un itinerario che si svolge dai Padri Fondatori alle neoavanguardie per giungere ai teatri di questi anni con un senso completamente rinnovato, ma saldamente incardinato in una linea genealogica precisa.

⁵⁴² M. De Marinis, *Dopo i Maestri*, cit. (il testo è ripreso anche nel successivo *In cerca dell'attore*, cit., pp. 14-20).

⁵⁴³ *Ivi*, p. 11.

Nello stesso contesto, è pubblicato un altro intervento dello studioso: *La regia e il suo superamento nel teatro del Novecento*, che mira invece a porre il problema del superamento di un ulteriore livello considerato tradizionale fra le conquiste teatrali novecentesche, quello della regia.⁵⁴⁴ Il ragionamento si inaugura anche qui con un'operazione di revisione delle posizioni convenzionalmente operanti intorno all'oggetto-regia – su cui ci sarà modo di tornare nel dettaglio in seguito –, sgombrando innanzitutto il campo dall'egemonia di alcune opzioni interpretative consolidate che istituirebbero una sorta di dinamica oppositiva fra il teatro cosiddetto del testo e il teatro cosiddetto di regia; dopodiché lo studioso muove ad articolare il problema su almeno due livelli, quello del continuum della prassi spettacolare e quello dell'elaborazione teorica, scelta che lo conduce a ricomprendere nel quadro della regia novecentesca tanto in versante estetico-produttivo che quello del lavoro pedagogico. Il dato di interesse – sempre per ragionare fra Novecento e oltre – è che la possibilità di un superamento della categoria registica si introduce nell'unione di questi due versanti (comunemente osservati di per sé), per fluire in una forma di risignificazione che comprende insieme il lavoro registico e quello attoriale su piani comuni che lo studioso definisce “drammaturgici” o “di montaggio”. «*Superare* – scrive De Marinis – significa oltrepassare *in avanti*: nella fattispecie vuol dire assimilazione parziale (o anche totale) nella drammaturgia dell'attore, delle funzioni proprie della drammaturgia registica».⁵⁴⁵

Entrambi i testi confluiscono nel volume *In cerca dell'attore*, un “bilancio del Novecento teatrale” (questo il sottotitolo) che lo studioso firma al crinale fra i due secoli.⁵⁴⁶ Qui, insieme ad essi, trovano posto altre linee di ragionamento che scavano le modalità di rapporto fra l'attuale fase teatrale e la sua tradizione novecentesca: campi come quelli della drammaturgia dello spazio, delle relazioni fra attore e personaggio, della corporeità e, infine, del lavoro su se stessi, vanno a istituire territori di indagine in cui è possibile rintracciare sì i fili di un bilancio del lavoro teatrale novecentesco, ma anche, in diversi casi – attraverso la presa in esame della posizione da cui vengono dipanati ed osservati – anche immaginarne o forse presumerne i successivi punti d'arrivo (e di svolta). È in questo volume che si presenta compiutamente e unitariamente la proposta di considerare la fase attuale attraverso il campo semantico che pertiene alla categoria del “post-Novecento”:⁵⁴⁷ *In cerca dell'attore* si apre con un tentativo di definizione del ruolo e del senso del Novecento teatrale, attraverso l'individuazione di una linea di lavoro, quella sull'efficacia,⁵⁴⁸ che lo percorre per intero e – si può presumere, lo vedremo – arriva fino ai teatri di questi anni. In questo contesto, De Marinis ritaglia una “linea di forza” (la definizione è sua)⁵⁴⁹ a partire da cui colloca la propria prospettiva e da cui muove per definire la scansione temporale che perterrebbe, non al teatro genericamente del

⁵⁴⁴ M. De Marinis, *La regia e il suo superamento...*, cit. (il testo è ripreso anche nel successivo *In cerca dell'attore*, cit., pp. 53-71).

⁵⁴⁵ Ivi, p. 169.

⁵⁴⁶ M. De Marinis, *In cerca dell'attore*, cit.

⁵⁴⁷ Si vedano in particolare le pagine introduttive del libro, da cui sono estratti i ragionamenti citati che seguono. M. De Marinis, *Introduzione: un secolo che ha sconvolto il teatro*, ivi, pp. 9-25.

⁵⁴⁸ La questione è centrale – vi si tornerà debitamente in seguito – e merita già una specificazione, per procedere con il nostro ragionamento. Scrive De Marinis: «Prima di vederne le caratteristiche, i contenuti e i risultati, conviene chiedersi subito di chi sia il merito principale della trasmutazione, della vera e propria palingenesi, che il teatro attua nel corso del secolo. Ora, [...], non v'è dubbio che esso vada attribuito soprattutto ai grandi registi, da Stanislavskij a Barba (per indicare gli estremi, non soltanto cronologici, di una tradizione), a quei maestri che Fabrizio Cruciani ebbe a chiamare (come aveva già fatto Mejerchol'd) “registi pedagoghi”. [...] Dicendolo in maniera inevitabilmente scorciata, potremmo sostenere che uno degli strumenti e delle modalità fondamentali di questa trasmutazione contemporanea del teatro è stata la *ricerca sulla efficacia*. Proprio mentre si annunciava frettolosamente la crisi inevitabile della scena, stigmatizzandone l'impotenza nei confronti delle nuove e ben più incisive forme dello spettacolo tecnologico, i maestri della regia posero tutti, anche se in modi diversi, al centro del loro lavoro la questione dell'efficacia.

Si trattava di fare in maniera che il teatro tornasse ad essere (come in antico, come nelle mitiche età d'oro della scena) un mezzo e un luogo di *azione reale* dell'attore sullo spettatore, dell'uomo sull'uomo [...]. Ivi, pp. 9-10

⁵⁴⁹ Ivi, p. 10.

Novecento, ma – appunto – al (a quel) Novecento teatrale,⁵⁵⁰ che – questa è la proposta dello studioso – andrebbe a concludersi a metà degli anni Ottanta. Questo è un punto fondante, seppure non trattato e affrontato nel dettaglio (il libro si propone, infatti, come un bilancio del Novecento teatrale, non del suo dopo): impegnato nella definizione di tale scansione, lo studioso, rispetto alla cronologia storica consueta, dichiara che «la data finale può essere grossomodo la stessa, magari leggermente anticipata»; e, fra parentesi, precisa:

«[...] fra l'84 e l'85, la chiusura definitiva del Teatr Laboratorium a Wroclaw e la scomparsa di Julian Beck rappresentano due eventi di portata simbolica tale da poter assurgere a conclusioni di un'intera storia teatrale: anche se quella che segue, e nella quale siamo ancora immersi, intrattiene con essa legami organici di continuità profonda».⁵⁵¹

Per tornare poco dopo, sempre in maniera apparentemente laterale, sulla questione, specificando che l'intenzione è quella «di porsi di fronte al Novecento teatrale come davanti a una storia per più versi già conclusa», nonostante se ne puntualizzi la possibile operatività rispetto ai teatri successivi.⁵⁵²

Non si parla, in questo contesto, direttamente dell'esistenza di un teatro post-novecentesco, né se ne introducono i caratteri; e però, in queste parole e in tutto il libro, nella prospettiva insomma che mette in opera, tale possibilità è ben presente e anzi sembra essere l'ipotesi di fondo; si tratta di un inquadramento teorico che va a tracciare un campo di indagine e riflessione che lo studioso tornerà ad esplorare e a scavare spesso successivamente.

Già nel 2000, lo stesso anno di pubblicazione del volume in questione, De Marinis torna sul tema da tutt'altro punto di vista, vale a dire da una prospettiva che si propone esplicitamente di affrontare la natura del cambiamento in corso e la tipologia di relazioni che esso può intrattenere con la tradizione novecentesca.⁵⁵³ Alla questione, è dedicato quel numero di «Culture Teatrali» sui *Quarant'anni di Nuovo Teatro italiano*, cui abbiamo fatto ricorso più volte. Rispetto alla presentazione, spesso richiamata a supporto dei ragionamenti sulle modalità di periodizzazione che si potrebbero attivare per scandire i movimenti della cultura teatrale novecentesca, si è già detto di come De Marinis proceda a identificare tre fasi del Nuovo Teatro: una prima (fra gli anni Cinquanta e Settanta) che definisce come quella dell'avvento o dell'ascesa, una seconda inquadrata nei termini della “ricerca di massa” (fra i Settanta e la prima metà degli Ottanta), cui fa seguito una terza, a partire grossomodo dal 1985 – ma che, secondo lo studioso, «manifesta compiutamente solo negli anni Novanta i suoi caratteri di novità e discontinuità rispetto alle altre due precedenti».⁵⁵⁴ Uno dei dati di interesse che emerge dal ragionamento dallo studioso, consiste nella gravidanza almeno duplice che andrebbe a segnare lo “spartiacque” della metà degli anni Ottanta, come fase conclusiva e di mutazione rispetto quantomeno a due scale cronologiche comunemente utilizzate per descrivere gli sviluppi della cultura teatrale novecentesca: oltre a quella appena citata che si fonda su una lettura specificamente legata alla seconda parte del secolo, il crinale degli anni Ottanta fungerebbe

⁵⁵⁰ È necessaria una precisazione sul dato di differenza che separa i teatri del Novecento dalla definizione che De Marinis inquadra con il termine di “Novecento teatrale”: «[...] quando sostengo che nel presente volume non si parlerà, genericamente e complessivamente, del teatro nel o del Novecento [...] ma ben più restrittivamente e specificamente di Novecento teatrale, intendo dire che l'attenzione sarà rivolta in maniera quasi esclusiva alle esperienze, alle proposte, agli artisti e agli eventi che hanno sconvolto il teatro contemporaneo, che lo hanno cambiato in modo irreversibile, e comunque profondo, nella sua identità e nelle sue funzioni». Ivi, p. 11.

⁵⁵¹ Ibidem.

⁵⁵² Ivi, p. 12.

⁵⁵³ M. De Marinis, *Presentazione*, «Culture Teatrali», II, 2-3, primavera-autunno 2000 (*Quarant'anni di Nuovo Teatro italiano*), pp. 7-9.

⁵⁵⁴ Ivi, p. 8.

da limite anche per quelle periodizzazioni che intendono considerare il Novecento nella sua interezza, comprendendo in una prospettiva unitaria anche il lavoro delle Avanguardie Storiche. Quella che si sviluppa a partire dalla metà degli anni Ottanta, a quanto pare, è una nuova fase della cultura teatrale che presenta profondi dati di differenza e distinzione, «per la quale non vale più gran parte delle tensioni ideologiche, etiche ed estetiche che avevano fondato il lavoro dei padri e dei fratelli maggiori». ⁵⁵⁵ Vedremo a breve se davvero questo fascio di tensioni – l'eredità del Novecento teatrale e le sue possibilità di attivazione attuali – non valgano più, o se soltanto siano state oggetto di processi di assorbimento e rielaborazione che, pure rendendole almeno inizialmente di difficile riconoscimento, ne hanno tentato di valorizzare diversamente il senso e le potenzialità. Per ora, è sufficiente notare come anche De Marinis torni sulla questione della necessità di mettere a punto nuove prospettive e strumenti, per originare possibili visualizzazioni storiografiche di ampio respiro, capaci di comprendere al loro interno i caratteri del Nuovo al di là delle espressioni più evenemenziali del suo portato di rottura:

«Decifrare questa terza fase, in cui siamo immersi, *tutti*, compresi gli artisti che anagraficamente appartengono a quelle precedenti [...] è compito fondamentale di una critica che non si accontenti di catalogazioni pigre, che sappia e voglia andare oltre le apparenze della cronaca e le lusinghe ingannevoli dello spirito del tempo». ⁵⁵⁶

Questo pensiero ha un che di programmatico, se si va poi ad esaminare – come in parte si è fatto e come si farà lungo tutta questa parte, più nel dettaglio – il lavoro di scavo sviluppato da «Culture Teatrali» negli anni seguenti, così come quello portato avanti dallo studioso stesso in altri contesti. Il problema del superamento e dell'assorbimento della profonda rottura operata dal Novecento teatrale è una questione da diversi anni all'ordine del giorno dell'agenda teatrologica italiana, anche, in particolare – ed è questo il nodo che più ci interessa –, per quanto riguarda le sue ricadute sulla teoria e la pratica degli studi.

Proviamo ora, una volta esplicitato il contesto da cui si estrae la categoria “post-novecentesca”, ad avvicinarne i termini al campo più propriamente pertinente al nostro oggetto di indagine. Ferdinando Taviani, pubblica nel 2000, su «Teatro e Storia», un testo-chiave sulla questione: *Teatro Novecento: ovvietà*, «una sorta di promemoria» in forma di «appunti sparsi» sulle eredità del secolo scorso. ⁵⁵⁷ Lo studioso, per quanto riguarda le modalità di approccio alla cultura teatrale novecentesca, individua innanzitutto due differenti possibili prospettive storiografiche (una che ricomprende pacificamente il Novecento nella storia dei teatri, l'altra che invece «osserva la storia dal punto di vista del costellarsi del teatro»); ⁵⁵⁸ in questo contesto, rileva come non sia possibile cedere, nell'inquadrare le condizioni del mutamento, ovviamente a un'opzione continuista, ma nemmeno – e questo è l'aspetto interessante – soffermarsi a valorizzarne unicamente il dato di rottura. Nel primo caso, il rischio di una prospettiva storiografica che tratta la rivoluzione novecentesca «senza mutare radicalmente il punto di vista» è quello di non comprendere il ruolo di

⁵⁵⁵ Ibidem.

⁵⁵⁶ Ibidem.

⁵⁵⁷ Ferdinando Taviani, *Teatro Novecento: ovvietà*, «Teatro e Storia», XV, 22, 2000, pp. 293-327 (p. 295).

⁵⁵⁸ «Potremmo far finta – per amore degli schemi – che esistano due prospettive storiografiche, indipendenti l'una dall'altra. Non, però, equivalenti. La *prima prospettiva* genera lacune nella comprensione ed è storicamente inadeguata. Comprende la storia teatrale novecentesca senza mutare radicalmente il punto di vista rispetto alla storiografia teatrale che funziona per i secoli precedenti. È etnocentrica, centrata sulla cultura teatrale di matrice europea e sull'istituzione teatrale così com'essa si stabilizza a partire dal XVI secolo. [...] Questo genere di spettacolo ha ai suoi margini zone d'ombra o di periferia, sperimentazioni “minori” che a volte interagiscono significativamente con la “norma” del teatro maggiore, altre volte restano eccezioni, e nella maggioranza dei casi risultano praticamente invisibili.

La *seconda prospettiva* osserva la storia dal punto di vita del costellarsi del teatro. Assiste alla nascita di molti teatri diversi che si infilano in habitat prima impensabili». Ivi, p. 298.

questo passaggio nell'intera storia teatrale e nella cultura performativa occidentale: «Se pensiamo al teatro del Novecento in continuità con la civiltà teatrale dei secoli precedenti – scrive lo studioso – il senso della sua storia ci sfugge»; ma – nel secondo caso – «se lo pensiamo unilateralmente come rottura e differenza, quasi la sua storia ricevesse luce da una ferita, rischiamo di trasformarlo in leggenda».⁵⁵⁹

Il punto per noi, allora, è innanzitutto quello di valutarne il dato di rottura; ciò implica naturalmente, non soltanto la differenza rispetto alla “civiltà teatrale dei secoli precedenti”, ma anche dei successivi (dunque dal doppio punto di vista della sua inaugurazione pre-novecentesca e della sua conclusione post-novecentesca). Allo stesso tempo, si tratta, secondo Taviani, di accompagnare questa prospettiva con una legata invece alla «storia del persistere del teatro».⁵⁶⁰ Insomma, ancora una volta, il punto di vista potrebbe essere duplice, anche per quanto riguarda gli ultimi trent'anni della storia della cultura teatrale (e, dunque, della teatrologia): da un lato, le linee genealogiche che lasciano emergere nodi di persistenza rispetto all'agire – in parte tuttora attivo – di una rottura senza precedenti, verificatasi nella civiltà teatrale del secolo scorso; dall'altro, degli elementi di distinzione altamente specificati e propri, capaci di distinguere le condizioni teatrali e teatrologiche attuali da quelle novecentesche.

Su questi frangenti, fa la sua comparsa l'ultima coordinata di carattere teorico-metodologico che richiameremo per inquadrare il significato e la produttività della scelta di utilizzare l'opzione di una prospettiva post-novecentesca con il proposito di analizzare la produzione teatrologica degli ultimi trent'anni. *Il teatro dopo l'età d'oro. Novecento e oltre*,⁵⁶¹ uno degli ultimi lavori di Marco De Marinis, è esplicitamente dedicato (fin dal titolo) alla questione del superamento e dell'assorbimento della tradizione teatrale del secolo scorso: il volume, da un lato, ne riprende alcune questioni-chiave relazionandole al loro successivo mutamento (dal problema della testualità a quello della performatività, da quello della politica a quello della centralità del corpo) e, dall'altro, riconsidera il senso e il ruolo di alcune sue esperienze fondanti (tornando anche su alcune figure-chiave come Grotowski, Decroux, Artaud), considerando anche, nella parte conclusiva, diverse esperienze teatrali italiane fra Novecento e Duemila capaci di raccontare direttamente il senso dello scarto, ma anche la qualità dell'assorbimento rispetto a quella che si è consolidata come la tradizione teatrale novecentesca. In tale contesto, lo studioso interroga questa volta frontalmente e in modo più complessivo la natura del passaggio che va a concludere le esperienze del Novecento teatrale.⁵⁶² Inquadrando il problema, De Marinis propone – appunto – l'applicazione di un duplice punto di vista, la cui qualità è richiamata dal titolo stesso del libro e ricorre nei suoi capitoli: il coesistere di un “dopo” e di un “oltre” il Novecento teatrale, vale a dire la necessità dell'istituzione di una prospettiva doppia, in cui i due termini «possono servire a simboleggiare [...] le due opzioni critico-storiografiche che si fronteggiano al riguardo», in grado, nel primo caso, di rendere conto delle componenti di «rottura e discontinuità» e, nel secondo, di quelle che esprimono invece nodi di «trasformazione e innovazione, ma senza perdita di memoria, senza una vera interruzione nella trasmissione delle esperienze».⁵⁶³

È su queste condizioni liminali che si poggia anche la prospettiva che si intende utilizzare qui per affrontare le condizioni post-novecentesche della nuova teatrologia italiana: un insieme talmente

⁵⁵⁹ Ivi, p. 299.

⁵⁶⁰ Ibidem.

⁵⁶¹ Marco De Marinis, *Il teatro dopo l'età d'oro*, cit.

⁵⁶² «Anche se raramente viene preso di petto nelle pagine che seguono, uno dei temi di fondo di questo libro, forse il tema più suo, è quello riguardante la *natura della congiuntura teatrale attuale*, rappresentata da primo e secondo decennio del XXI secolo, e i suoi rapporti con la stagione novecentesca». Ivi, p. 15.

⁵⁶³ «Qui, i *dopo* e *oltre* del titolo possono costituire soltanto due neutre e tautologiche notazioni temporali oppure possono servire a simboleggiare da subito le due opzioni critico-storiografiche che si fronteggiano al riguardo: *dopo*, ossia rottura e discontinuità, addirittura non-rapporto con il prima, insomma oblio della stagione del big bang e dell'età d'oro; *oltre*, cioè trasformazione e innovazione, ma senza perdita di memoria, senza una vera interruzione nella trasmissione delle esperienze». Ibidem.

vario e molteplice di esperienze che sarebbe riduttivo affrontare attraverso proposte analitiche unitarie; eppure, si tratta di singolarità che condividono – oltre, appunto, l'alto grado di specificazione – proprio la possibilità di essere analizzate dal duplice punto di vista della continuità e della rottura rispetto alle fasi precedenti degli studi. Pure esprimendo intensamente alcuni sostanziali elementi di specificità – che qualche volta sembrano aver poco a che fare, o almeno paiono prendere in considerazione solo lateralmente, l'eredità disciplinare –, esse rivelano allo stesso tempo manifestazioni capaci di inserirne l'operato nel quadro di una tradizione di studio di lungo corso, che, fra l'altro, in molti casi, ha saputo fare tesoro di quegli episodi di forte rottura che hanno segnato la cultura teatrale novecentesca, non solo per quanto riguarda le sperimentazioni della scena, ma anche specificamente per quanto concerne quelle teorico-critiche e storico-storiografiche degli studi. Naturalmente, inquadrare le linee di lavoro della teatrologia italiana post-novecentesca attraverso il loro alto tasso di specificazione interna, implica anche prenderne in considerazione – ed è questo, grossomodo, la tendenza della ricerca che qui si presenta – la differente collocazione all'interno di questa doppia prospettiva, vale a dire il grado specifico che ognuna di esse è condotta ad esprimere fra i processi di assorbimento e quelli di rinnovamento degli studi. Continuità e rottura, persistenza e differenza sono polarità che vanno a disegnare un campo di forze all'interno di cui è possibile collocare sia l'intera vicenda della nuova teatrologia italiana (come l'abbiamo affrontata), che lo specifico della sua fase post-novecentesca (che ci apprestiamo ad affrontare).

3.1.2 LA NUOVA TEATROLOGIA ITALIANA. UNA STORIA FRA NOVECENTO E OLTRE

Veniamo ora ad approssimarci allo specifico dell'oggetto di studio della presente ricerca, cercando di inquadrare con maggiore precisione in cosa possano essere consistiti quei mutamenti che consentono di parlare, anche per quanto riguarda gli studi teatrali italiani, di una fase post-novecentesca.

Per farlo, prenderemo in considerazione i differenti approcci alla questione così come si manifestano nelle due diverse edizioni di *Capire il teatro*, volume di carattere teorico-metodologico in cui Marco De Marinis si propone di fare esplicitamente i conti con lo stato della disciplina fra Novecento e oltre.⁵⁶⁴ Il libro si presenta in due edizioni successive: viene pubblicato nel 1988, per i tipi de La casa Usher, e rieditato dopo vent'anni, nel 2008, da Bulzoni. Esse si differenziano soprattutto nelle diverse introduzioni che le accompagnano:⁵⁶⁵ in entrambi i casi, lo studioso affronta direttamente le questioni legate alle condizioni coeve della nuova teatrologia e, fra i due, si rinvengono indicazioni importanti allo scopo di cominciare a identificare la sostanza del mutamento post-novecentesco dal punto di vista degli studi.

Nell'introduzione alla prima edizione, risalente alla fine degli anni Ottanta, De Marinis affronta – richiamandosi a Ludovico Zorzi – lo stato degli studi come quello di «una disciplina ancora in cerca di se stessa, in gran parte ancora da farsi»,⁵⁶⁶ constatando inoltre come, in quegli stessi anni – il crinale che abbiamo individuato a conclusione del Novecento teatrale, è bene ribadirlo – si fosse attivato «un vero e proprio dibattito che [...] sta tentando di ridefinire in termini nuovi e più adeguati le finalità e l'oggetto stesso degli studi teatrali»;⁵⁶⁷ è in questo contesto che lo studioso colloca la proposta di definire il campo nei termini di una “nuova teatrologia”, che vede l'integrazione della base storico-storiografica con i contributi provenienti da altri ambiti delle

⁵⁶⁴ M. De Marinis, *Capire il teatro. Lineamenti...*, cit.

⁵⁶⁵ Per la vicenda editoriale del volume, si rimanda alla *Premessa* apposta all'edizione del 2008, che ne specifica i passaggi e inquadra l'impostazione della riedizione in oggetto. Cfr. M. De Marinis, *Premessa*, ivi, p. 11.

⁵⁶⁶ M. De Marinis, *Introduzione alla prima edizione*, ivi, p. 25.

⁵⁶⁷ *Ibidem*.

scienze umane. De Marinis introduce la questione (e il libro) con una considerazione piuttosto chiara a riguardo:

«È infatti una sfavorevole peculiarità degli studi di teatro quella di non sapere ancora esattamente *che cosa* essi studiano o dovrebbero studiare, e tantomeno, di conseguenza, *come* studiarlo». ⁵⁶⁸

Lo studioso, passando in rassegna le conquiste teorico-metodologiche e le acquisizioni storiografiche della disciplina, ne rileva anche alcuni limiti – su cui torneremo nel dettaglio più avanti –, fra cui quello che definisce nei termini di un “duplice settorialismo”. De Marinis propone di fronteggiare tali problemi con una proposta di riassetto teorico-metodologico che prevede l'approfondimento di «quella “storia particolare” che è la storia del teatro come una “storia globale”» (anche su questo punto ci sarà modo di tornare) e la focalizzazione di «una considerazione complessiva e unitaria del fatto teatrale, imperniata sui due elementi primari che lo fondano, l'attore e lo spettatore, e più precisamente sulla relazione che li lega, quella che ormai si suole chiamare semplicemente la *relazione teatrale*», nel contesto di «una revisione profonda sia del metodo che dell'oggetto degli studi teatrali» (scarto che autorizza, appunto, a definire la possibilità di una *nuova teatrologia*). ⁵⁶⁹

Vent'anni dopo, la situazione sembra sensibilmente mutata. Così si inaugura l'introduzione all'edizione 2008 di *Capire il teatro*:

«Ritengo che ormai esista un consenso molto vasto circa quello che si è affermato, negli ultimi trent'anni, come l'*oggetto* degli studi teatrali: non più il testo drammatico ma neppure soltanto lo spettacolo, bensì il teatro, il *fatto teatrale*, inteso non come semplice prodotto-risultato ma come il complesso dei processi produttivi e ricettivi che circondano, fondano e costituiscono lo spettacolo.

Quella che invece resta ancora aperta, e molto controversa, è la questione metodologica, cioè le implicazioni sul piano del metodo della rivoluzione teorica degli studi teatrali, il cui oggetto è appunto radicalmente cambiato passando dal testo drammatico al fatto teatrale». ⁵⁷⁰

Ci sarà modo di tornare abbondantemente e con precisione su quest'ultimo frangente, rispetto a cui lo studioso propone di fare chiarezza allo scopo di tracciare una base teorico-metodologica rinnovata e adeguata allo statuto epistemologico dell'oggetto di studio della nuova teatrologia, attraverso una revisione dei rapporti fra la dimensione della teoria, quella della pratica e quella della storia. Per ora, quello che ci interessa notare è che si potrebbe legittimamente supporre che, nei vent'anni che separano le due edizioni di *Capire il teatro*, quello che effettivamente è cambiato all'interno del campo di studio si leghi in qualche modo alla definizione del loro oggetto di indagine: seguendo la testimonianza dello De Marinis, pare che, negli anni Duemila – a differenza di quello che accadeva alla fine degli Ottanta –, la nuova teatrologia italiana abbia ben chiaro *cosa* studiare (il fatto teatrale nel suo complesso), anche se restano aperti alcuni versanti riguardo al *come* studiarlo; si potrebbe allora ipotizzare che, alla base epistemologica dei lineamenti di una teatrologia italiana post-novecentesca, vada rinvenuto il processo di acquisizione, definizione e assorbimento del nuovo oggetto di studio, che si concretizza nell'indagine dei “processi produttivi e ricettivi” legati al fatto teatrale. Se la storia della fase post-novecentesca degli studi consiste in questo passaggio, si potrebbe anche aggiungere che, forse, essa è segnata anche dal porsi del

⁵⁶⁸ Ibidem.

⁵⁶⁹ Ibidem.

⁵⁷⁰ M. De Marinis, *Introduzione alla presente edizione. Teoria, pratica e storia: problemi metodologici degli studi teatrali*, ivi, p. 13.

problema delle sue implicazioni teorico-metodologiche, vale a dire dei suoi effetti sulla cornice epistemologica, sulla strumentazione e sulle possibilità di approccio, sulla loro adeguatezza e su eventuali necessità di revisione; in una sintesi un po' azzardata, si potrebbe dire che la teatrologia italiana, fra anni Novanta e Duemila, sia impegnata nell'istituzione della nozione di relazione teatrale come fattore determinante – oltre che come oggetto – anche sul piano teorico-metodologico. E, dunque, parallelamente al lavoro di acquisizione dell'oggetto-relazione teatrale e alla valutazione delle sue conseguenze sul piano epistemologico, che questa sia una storia che si può leggere anche nei termini di una serie di sforzi, tentativi e sperimentazioni volti a risolvere il problema del duplice settorialismo che segna il campo degli studi teatrali: vedremo come, in effetti, l'isolamento rispetto ai territori della ricerca storica “pura” e la frammentazione interna della disciplina siano due delle maggiori questioni che vengono segnalate come determinanti dagli studiosi di questi anni sia nelle loro testimonianze dirette, che espresse in filigrana nella loro produzione scientifica. Quella post-novecentesca, dunque, sembra una teatrologia impegnata sia sul doppio fronte della revisione tematico-contenutistica (che spinge a riconsiderare il fatto teatrale in senso relazionale e processuale) e dell'aggiornamento teorico-metodologico (sperimentando nelle pratiche le implicazioni di questo mutamento epistemologico), che su quello della soluzione di alcuni problemi particolarmente significativi e distintivi per la tradizione degli studi.

Prima di procedere ad analizzarne da vicino i modi e le manifestazioni, aggiungiamo un ulteriore tassello per inquadrarne il profilo a livello generale. L'occasione è quella, nuovamente, di alcuni ragionamenti di Marco De Marinis sullo stato degli studi negli ultimi anni e precisamente fra il 2008 e il 2013: in particolare consiste nel filo del discorso che emerge dall'introduzione che accompagna la nuova edizione di *Capire il teatro*, che si sviluppa – in un piano di maggiore contestualizzazione – in *New Theatreology and Performance Studies* (contributo pubblicato nel 2011 su «TDR») e giunge ad ulteriore maturazione in *Il teatro dopo l'età d'oro* (precisamente nel capitolo dedicato a *Teatro e performance*).⁵⁷¹ In questo contesto, si propone di osservare l'operatività di una “svolta performativa” in atto nel teatro e negli studi occidentali a partire dagli anni Sessanta e traccia il profilo di una teatrologia fondata su una logica relazionale e processuale.⁵⁷² Vedremo brevemente in cosa consista tale ipotesi e quali indicatori vadano a supportarla, per trarre ancora qualche stimolo alla volta di definire il problema della teatrologia italiana post-novecentesca. Lo studioso, procedendo ad indicare alcuni attuali possibili punti di contatto fra nuova teatrologia e performance studies, rinviene fra i caratteri distintivi di tali campi la tendenza a «privilegiare i processi rispetto ai prodotti, da un lato, e ai sistemi astratti, dall'altro».⁵⁷³ Lasciando noi momentaneamente da parte il piano della comparativistica e venendo al punto che ci interessa, secondo De Marinis, le condizioni attuali della nuova teatrologia italiana si possono riassumere nella volontà di «considerare le opere, siano esse testi o spettacoli, dal punto di vista processuale, ovvero dal punto di vista performativo» e, di conseguenza, ad occuparsi in particolare degli «aspetti performativi dei fenomeni teatrali».⁵⁷⁴ Nello specifico, il punto di vista processuale o performativo della nuova teatrologia, secondo lo studioso, si esplicita, di conseguenza, su tre livelli: la considerazione del fatto teatrale, piuttosto che in quanto prodotto od oggetto, come insieme di relazioni, da un lato, e, dall'altro, secondo la concezione di evento (per cui De Marinis richiama il

⁵⁷¹ M. De Marinis, *Introduzione alla presente edizione*, cit.; Id., *New Theatreology and Performance Studies. Starting Points Towards a Dialogue*, «TDR» 55.4, Winter 2011, pp. 64-74; Id., *Teatro e Performance. Dall'attore al performer e ritorno?*, in Id., *Il teatro dopo l'età d'oro*, cit., pp. 45-72. Qualora non altrimenti specificato e per ragioni che saranno esplicitate nelle prossime pagine, i riferimenti vanno a quest'ultimo testo.

⁵⁷² «[...] se è vero che si può parlare di una “svolta performativa” nelle pratiche teatrali del Novecento, a partire dagli anni Sessanta in particolare, è altrettanto vero che di un'analoga svolta si deve parlare anche per quanto riguarda gli studi teatrali, sia quelli europei-continentali, accumulabili in ciò che chiamo da venticinque anni Nuova Teatrologia, sia quelli anglosassoni-nordamericani, arruolabili all'insegna dei Performance Studies». M. De Marinis, *Il teatro dopo l'età d'oro*, cit., pp. 46-47.

⁵⁷³ Ivi, p. 47.

⁵⁷⁴ Ibidem.

concetto di “pratiche a flusso” indagato da Fabrizio Deriu);⁵⁷⁵ la valutazione, infine, dell'importanza della sua dimensione ostensiva ed autoreferenziale.⁵⁷⁶ Lo studioso aggiunge infine una rassegna delle pratiche performative in cui tali aspetti si pongono come maggiormente evidenti e giunge a comprenderle in un'ottica unitaria, quella della possibilità di attivare contestualmente un punto di vista spettatoriale, esterno, ed uno attoriale, interno, per analizzarle e studiarle.

Il tentativo di inquadrare la cornice epistemologica e le modalità operative dell'approccio processuale-performativo della nuova teatrologia, così come l'abbiamo riassunto sommariamente, è centrale in tutti e tre i contributi che stiamo prendendo in esame; si potrebbe dire che rappresenti l'ossatura, il vettore, la base teorica intorno a cui ognuno di essi si genera e si muove. Per completare almeno preliminarmente il quadro, potremmo aggiungere qualcosa attingendo invece agli sviluppi di pensiero che, di qui, si propagano, allo scopo di inquadrare più precisamente la prospettiva processuale-performativa attiva all'interno degli studi teatrologici contemporanei e – soprattutto – per valutare se, per essi, si possa appunto parlare, nei termini che abbiamo esplicitato, di esperienze post-novecentesche.

Abbiamo già detto che, nell'introduzione alla nuova edizione di *Capire il teatro*, il discorso si presenta attraverso la constatazione che definisce il consolidamento dell'oggetto della nuova teatrologia – ora lo potremmo definire nei termini degli aspetti performativi del fatto teatrale –, nei vent'anni che separano il testo dalla prima edizione del libro, contemporaneamente a una necessità di revisione, invece, sul piano teorico-metodologico. Un'indicazione di slittamento, su questi frangenti, viene dal testo pubblicato su «TDR» qualche anno dopo: lì, insieme all'analisi dei caratteri e delle condizioni degli studi teatrali coevi, De Marinis inquadra il discorso attraverso una sua contestualizzazione rispetto alla storia della teatrologia italiana. Lo studioso, in particolare, traccia uno sviluppo della vicenda fra il processo di rifondazione e la sua successiva maturazione a partire dalla fine degli Ottanta, una fase che dimostra caratteri distintivi piuttosto specifici rispetto alla precedente e che svolge un ruolo non secondario rispetto alla definizione delle modalità in cui la disciplina si presenta attualmente:

«As a scholarly research practice, new teatrology was born in Italy in the 1970s within the circles of new theatre history (Ferruccio Marotti, Cesare Molinari, Ludovico Zorzi, Fabrizio Cruciani, Claudio Meldolesi, and others). As theory, it developed explicitly in the second part of the '80s, as the structuralist paradigm was superseded, thanks to the confluence of theatre history, human and social sciences, and theatrical practice. Semiotics underwent a transformation, going from a discipline with more or less totalizing ambitions to a meta- or trans-discipline with epistemological and propaedeutic goals, essentially aiming to provide a general, conceptual-terminological framework for a processual approach to theatrical phenomena».⁵⁷⁷

⁵⁷⁵ Cfr. Fabrizio Deriu, *Opere e flussi. Osservazioni sullo spettacolo come oggetto di studio*, Bulzoni, Roma 2004.

⁵⁷⁶ Nello specifico, De Marinis inquadra questo punto nei termini di «uno dei livelli di organizzazione del fatto teatrale»: «il fatto che in essi sia molto importante (e comunque sempre presente: in quanto elemento costitutivo) una dimensione di ostensione, di presentazione autoreferenziale, di materialità autosignificante, insomma di *rinvio a sé*, oltre e prima che di *rinvio ad altro da sé*, di *presenza* oltre e prima che di *rappresentazione*, di *produzione* (di senso, di realtà) oltre e prima che di *riproduzione*». M. De Marinis, *Il teatro dopo l'età d'oro*, cit., p. 47.

⁵⁷⁷ «Come pratica di studio, la nuova teatrologia nasce in Italia negli anni Settanta, negli ambienti della nuova storia del teatro (Ferruccio Marotti, Cesare Molinari, Ludovico Zorzi, Fabrizio Cruciani, Claudio Meldolesi, ed altri). Come teoria, si sviluppa esplicitamente nella seconda parte degli anni Ottanta, in coincidenza al superamento del paradigma strutturalista, grazie a una confluenza di storia del teatro e scienze umane e sociali, e della pratica teatrale. La semiotica è stata oggetto di una trasformazione, convertendosi da una disciplina con ambizioni più o meno globalizzanti a una meta- o trans-disciplina con funzioni epistemologiche e propedeutiche, che mira essenzialmente a provvedere a una generale cornice concettuale-terminologica per un approccio processuale ai fenomeni teatrali». M. De Marinis, *New Teatrology and Performance Studies*, cit., p. 65.

Secondo lo studioso, dunque, le conseguenze teorico-metodologiche attivate, negli anni Settanta, nel contesto del processo di rifondazione della disciplina – un percorso, come abbiamo visto, profondamente caratterizzato dall'approccio storico-teatrale, che si sostanzia, nello specifico, in un progetto di profonda revisione degli studi – vengono condotte a maturazione successivamente ed assurgerebbero a determinare la definizione teorica della nuova teatrologia proprio a partire da quel crinale che abbiamo voluto inquadrare come post-novecentesco. Nello specifico, secondo De Marinis, questa svolta si lega al superamento del paradigma strutturalista, prima dominante tanto nel campo degli studi di teatro che nelle altre storie delle arti e nelle discipline umanistiche, anche attraverso il contributo delle scienze umane e sociali, da un lato, e, dall'altro, della pratica teatrale; un indizio esemplare in questo senso è la trasformazione – anch'essa è stata oggetto di analisi – dell'approccio semiotico, che, lungo gli anni Ottanta, pare convertirsi dal rischio di una nuova autorità extra-disciplinare (quella della cosiddetta semiologia teatrale) a generale supporto di inquadramento epistemologico, attraverso – come abbiamo visto – un processo di profonda revisione che ne mette in discussione le tentazioni egemoniche (soprattutto di matrice linguistico-testuale) e ne apre il campo alla dimensione contestuale (e, dunque, anche spettatoriale, interpretativa, storica). Dunque, seppure De Marinis poi prosegua, anche in questo contesto, a porre l'accento sui problemi metodologici in cui la nuova teatrologia tuttora rischia di incorrere e proponga – come si è detto – una soluzione legata a una possibile revisione dei rapporti fra teoria, pratica e storia all'interno della prospettiva di studio, l'addizione di questo ragionamento – con il suo focus sull'inaugurazione di una stagione presumibilmente post-strutturalista della nuova teatrologia – potrebbe essere utile, per noi, a certificare come ci possano essere alcuni tentativi e sforzi in atto col proposito, appunto, di rivedere le impostazioni teorico-metodologiche della disciplina in modo da renderle più adeguate all'oggetto che essa si propone di studiare.

Assumiamo, infine, un'ultima coordinata che consente di orientare e specificare il quadro in cui si inserisce la proposta di definire una fase post-novecentesca anche per gli studi teatrologici italiani. Essa si può reperire nel confronto con gli sviluppi di questo ragionamento sull'instaurazione di un punto di vista processuale-performativo che sembra essere condotto a ulteriore maturazione nell'ultimo testo che si è preso in considerazione: il capitolo del volume *Il teatro dopo l'età d'oro* dedicato ai rapporti fra teatro e performance. In questo contesto, De Marinis procede ad esaminare come gli studiosi di teatro, italiani e internazionali, si siano confrontati con il processo della svolta performativa che ha progressivamente investito la scena (e, dunque, il loro oggetto di indagine) a partire dagli anni Sessanta. Partendo dalle assunzioni fondanti di Chomsky ed Austin, passando per la loro ricorrenza in ambito sociologico e per la lettura che ne danno i performance studies inizialmente con Turner e Schechner e poi anche con Carlson, lo studioso – attraverso il lavoro di Hans-Thies Lehmann, Erika Fischer-Lichte e Josette Féral – constata come un dato ricorrente, all'interno delle diverse geografie teatrologiche degli ultimi anni, si rinvenga nel tentativo di innestare il paradigma performativo all'interno del quadro epistemologico degli studi teatrali:

«Negli ultimi quindici anni si è assistito a un interessante sforzo teorico, che unisce le due sponde dell'Atlantico (fra moltissime differenze, come ho già detto), e in particolare Nord-America e Germania, a proposito di un *ripensamento in chiave performativa della teoria teatrale*».⁵⁷⁸

Una necessità di profonda revisione teorico-metodologica che trova corrispondenza, secondo lo studioso, in almeno tre tipologie di intervento distinte all'interno del processo che definisce di “performatizzazione del teatro” degli ultimi anni: nella fattispecie, l'accento sulla dimensione autosignificante e ostensiva del fatto teatrale; sulle sue condizioni di evento e in particolare di

⁵⁷⁸ M. De Marinis, *Il teatro dopo l'età d'oro*, cit., p. 58.

evento a base relazionale; sulla possibilità, infine, di procedere a un percorso di decostruzione dei suoi stessi dispositivi, dall'interno.

Accogliendo il filo di questo ragionamento, il focus post-novecentesco, dunque, si precisa ancora di più: ci troviamo di fronte – per riassumere e concludere questo tentativo di inquadramento generale degli scenari di studio – a una teatrologia che, a partire dalla seconda metà degli anni Ottanta, ha superato il proprio vincolo con il paradigma strutturalista, in coincidenza all'impatto di quella che potremmo definire una svolta performativa all'interno tanto delle scienze umane e sociali che nella pratica teatrale e artistica; di qui, la nuova teatrologia intraprende un percorso di messa a punto di quello che si propone essere il suo nuovo oggetto di studio – il fatto teatrale nel senso complesso di un evento a base relazionale che coinvolge insieme le esperienze tanto della polarità creativo-produttiva che di quella fruitivo-spettacolare –, itinerario all'interno di cui si trova a dover rivedere, nelle pratiche, il proprio statuto epistemologico, così come si era consolidato fra anni Sessanta e Ottanta in relazione allo studio dell'oggetto-spettacolo. In particolare, pare che a cavallo fra i due secoli, fra anni Novanta e Duemila, emergano (almeno in alcuni episodi delle teatrologie occidentali, specificamente nordamericana e tedesca) una serie di sforzi volti a rivedere esplicitamente il profilo stesso del paradigma degli studi (in chiave performativo-processuale).

La teatrologia italiana, a partire dalla seconda metà degli anni Ottanta, presenta dunque caratteristiche proprie, per cui è possibile anche parlare di una sua nuova fase, che abbiamo voluto definire post-novecentesca, non solo per evidenti ragioni di pertinenza cronologica. Tuttavia, dopo aver insistito su questi nodi di specificità, c'è un dato ulteriore che è necessario far emergere, prima di procedere all'analisi delle vicende e della produzione degli studi a questa altezza: adottando la preziosa ambiguità implicita in questo termine, così come l'abbiamo brevemente riassunta in queste pagine, se si tratta a tutti gli effetti di una inedita fase di lavoro, tuttora in progress, mirata a riassetare la cornice epistemologica degli studi in vista di un nuovo processo di slittamento del paradigma disciplinare, si tratta anche di una serie di situazioni che coltivano non poche linee di rapporto rispetto alle stagioni precedenti degli studi, presso cui si vanno ad attuare possibilità di assorbimento, ridefinizione e risignificazione che – come si vedrà – vanno parimenti a stabilire il profilo stesso della teatrologia italiana nella sua fase post-novecentesca.

3.2 NOVECENTO E DUEMILA, TEATRI E TEATROLOGIE, CONTINUITÀ E DISCONTINUITÀ.

ELEMENTI PER UNA PROPOSTA DI ANALISI

3.2.0 MORFOLOGIA DI UN REPERTORIO DI CONOSCENZE. GLI STUDI TEATRALI E LA LORO EREDITÀ DISCIPLINARE

Nel corso del presente studio abbiamo individuato alcuni nodi che si potrebbero considerare a pieno titolo parte del patrimonio epistemologico della nuova teatrologia italiana, dunque presumibilmente operanti nel contesto della sua eredità e dei relativi processi di riattivazione che hanno luogo nella fase post-novecentesca della disciplina.

Volendo riassumerli brevemente, possiamo articolare un doppio schema di sintesi, che prende in considerazione:

- a) da un lato, alcune linee generali, che vanno poi a declinarsi di volta in volta specificamente rispetto a una determinata fase degli studi;
- b) dall'altro, invece, alcune espressioni specifiche dei momenti che scandiscono la vicenda novecentesca della nuova teatrologia italiana, così come le abbiamo osservate e inquadrare prima all'interno del processo di rifondazione della disciplina, fra anni Sessanta e Settanta, e poi nel suo consolidamento, fra i Settanta e gli Ottanta.

È necessario recuperare, seppure sinteticamente, questi elementi caratterizzanti sia genericamente la tradizione degli studi che specificamente ognuna delle sue fasi di ridefinizione, per procedere a valutarne la possibile operatività all'interno della scansione temporale che ci apprestiamo a prendere in esame.

Per quanto riguarda il punto a), quello delle linee generali di persistenza all'interno della cornice epistemologica della nuova teatrologia italiana, abbiamo individuato – attraverso l'analisi della produzione scientifica, ma soprattutto grazie alla testimonianza diretta di alcuni studiosi⁵⁷⁹ – almeno tre elementi ricorrenti per la determinazione tanto delle pratiche di ricerca che delle impostazioni teorico-metodologiche: la relazione con il livello storiografico, quella con la pratica teatrale e, infine, con la tradizione degli studi.

Passando al punto b), si sono rintracciati diversi ordini di elementi determinanti sia all'interno del processo di rifondazione della disciplina, che in quello del suo successivo consolidamento: nel primo caso, abbiamo voluto far emergere l'originaria componente extra-territoriale (Taviani) della nuova teatrologia, attiva tanto negli aspetti della formazione dei primi studiosi di teatro che nel loro approccio di studio pluridisciplinare; l'adozione, in questo contesto, di una prospettiva dialettica, che produce modalità di incontro fra il teatro e altri contesti (siano esse fenomeni performativi o contributi teorico-metodologici) fondate sulla specificità del campo di studio; con la definizione di “tradition del la naissance” (Cruciani) l'assorbimento, infine, dello stesso gesto teorico fondativo – operato per opposizione e sovversione delle logiche culturali dominanti – all'interno della cornice epistemologica della neonata disciplina, che la conduce, di volta in volta, a rivedere e riscrivere il proprio campo di indagine. Questi tre nodi epistemologici, definiti, in effetti, a partire da un profondo intreccio fra la dimensione dei rapporti con la storia, la pratica teatrale e la tradizione degli studi, vengono portati a maturazione negli anni successivi: in particolare, vengono verificati e sperimentati lungo tutti gli anni Settanta, periodo in cui, per le discipline storico-teatrali, si realizza

⁵⁷⁹ Fra cui Raimondo Guarino, cui spetta la concettualizzazione che si è proposto di utilizzare sia in precedenza che in questo caso.

forse – appunto – la fase di più intensa frequentazione, da un lato, delle avanguardie della scena e, dall'altro, di quelle delle scienze umane e sociali, così come un processo di profonda revisione teorico-metodologica sul piano storiografico, realizzato anche a partire da un insieme di rapporti espliciti con gli esponenti della tradizione degli studi e le loro acquisizioni storico-teatrali. Nel loro insieme, questi processi si incastonano in un percorso di vivace ridefinizione epistemologica dell'oggetto di studio della neonata teatrologia, che nel giro di pochissimi anni si converte dallo studio del testo a quello dello spettacolo e, da questi, a una progressiva complicazione del campo che conduce gli studiosi a prendere in considerazione aspetti sempre più complessi dell'esperienza teatrale e performativa, sia per quanto riguarda i suoi meccanismi generativi che in base al contesto che la produce e fruisce.

Tali implicazioni – in prima battuta presenti a livello soprattutto teorico – vengono condotte a maturazione lungo tutti gli anni Settanta e si manifestano, appunto, in un progressivo ampliamento del campo di studio, sia dal punto di vista tematico che teorico, conducendo, sul crinale degli Ottanta, a una messa in crisi dell'approccio strutturale – si potrebbe dire “oggettuale” – al fatto teatrale. Per concludere con il richiamo dei nodi della tradizione della nuova teatrologia italiana appartenenti al punto b), dunque alle sue modalità specifiche di declinazione e, in particolare, nella seconda fase, quella del consolidamento della disciplina, possiamo rievocare la centralità esercitata dalla sperimentazione del doppio paradigma cosiddetto della cultura materiale del teatro e dell'ideologia teatrale: divaricazioni specchio di un passaggio teatrale e teatrologico che pare esplorare le componenti proprie della polarità creativo-produttiva e contestuale-spettacolare (almeno in teoria) separatamente, le esperienze che fanno parte di questa fase si concretizzano, da un lato, in tentativi di acquisizione del sapere “interno” del teatro (dunque del lavoro dell'attore, degli aspetti socio-antropologici specifici della vita teatrale, ecc.) e, dall'altro, in imprese decostruttive dell'ideologia teatrale dominante rispetto a un certo oggetto preso in considerazione, per restituirne sia le modalità di successiva stratificazione, che per recuperarne il senso – appunto – materiale. Anche qui, è evidente come quei tre livelli che abbiamo definito appartenenti genericamente alla tradizione della disciplina, vadano ad esercitare linee di attrazione fondanti e strutturanti, sia per quanto riguarda la tradizione di studio, che per quanto concerne i rapporti con la pratica teatrale e la dimensione storiografica.

Alla fine di questo percorso, in conclusione della parte precedente della presente ricerca e all'inizio di questa, tuttavia, si è voluto passare in rassegna una serie di voci (anche specificamente teatrologiche) che, nel loro insieme, segnalano sia l'inadeguatezza degli strumenti teorico-critici messi a punto nel contesto di queste esperienze, che la necessità di procedere a un loro adeguamento, per riuscire ad approcciare un nuovo stato dell'arte (teatrale e non solo). Sono testimonianze come queste, *in primis*, ad averci autorizzato a parlare di una nuova fase per la teatrologia italiana, che – sulla scorta della prospettiva di Marco De Marinis – abbiamo scelto di definire post-novecentesca.

Esiste dunque una tradizione degli studi, seppure piuttosto anomala rispetto al senso convenzionale del termine; è una questione che abbiamo affrontato anche per quanto riguarda il concetto di processo di consolidamento della disciplina: com'è possibile parlare di assestamento e assorbimento per un campo di studio che mantiene all'interno della propria cornice epistemologica, come tratto fondante, la necessità di essere riconsiderato e ripeterizzato di volta in volta, che coltiva una dimensione di extra-territorialità come risorsa irrinunciabile? Allo stesso modo, si può parlare, per un territorio disciplinare di questo tipo, di tradizione?

Esiste poi, come a evidenziare il frangente su cui opera tale problema, il riconoscimento di un mutamento radicale fra Novecento e Duemila, che sembra porsi ad egida della fase teatrologica che ci apprestiamo ad esaminare. Abbiamo tentato, in parte, di disinnescare il rischio di isolamento, ma è un passaggio teatrale e teatrologico che comunque presenta forti espressioni di discontinuità rispetto alle stagioni precedenti della scena e degli studi. Per certi versi, la teatrologia italiana degli

anni Novanta e Duemila sembra irriconoscibile, così come il contesto teatrale e culturale (ma anche socio-politico, va detto) di quel periodo; ma vedremo che la situazione non è così semplice e, magari con propositi diversi o sotto altre spoglie, alcune questioni nodali che hanno segnato studi e pratiche novecentesche verranno a riproporsi con forza, se possibile con intensità maggiore, appunto perché rinnovate e riviste.

Rispetto al patrimonio disciplinare che abbiamo esplorato nelle pagine precedenti e qui voluto riprendere, la teatrologia italiana post-novecentesca presenta – è bene dirlo subito – sia linee di continuità che manifestazioni di rottura. Ci sarà a disposizione tutto lo spazio che segue per verificare la pregnanza di questo doppio frangente, anche a livello epistemologico, oltre che pratico; per ora, sarà sufficiente forse suggerire che, fra Novecento e Duemila, si manifestano alcuni fenomeni teatrologici – pensiamo al ritorno del testo, forse uno dei campi più innovativi e produttivi degli ultimi anni, o alla capacità di attrazione del dialogo fra teatro e scienze – che risulterebbero di difficile comprensione, se osservati esclusivamente del loro specifico evenemenziale e non anche attraverso le possibili linee genealogiche che ne connettono l'attività rispetto alle stagioni precedenti degli studi e alla tradizione disciplinare. Ci sono percorsi teatrologici – fra l'altro, come vedremo, soprattutto quelli più propriamente post-novecenteschi – che è difficile affrontare se non, contestualmente, illuminati da una prospettiva che li considera come ultime maturazioni di un processo epistemologico più lungo e, insieme, come manifestazioni specifiche di una nuova stagione del teatro e degli studi.

3.2.1 IPOTESI DI PERIODIZZAZIONE. UN RACCONTO DI NUOVO PER CRINALI

È ora venuto il momento di procedere all'analisi dei caratteri di quella che abbiamo definito teatrologia post-novecentesca. Preliminarmente, sarà opportuno soffermarsi ad esplicitare la proposta di periodizzazione che si intende osservare nelle pagine che seguono, a partire certo dall'inquadramento teorico che si è presentato finora, ma anche approfondendolo in un'ipotesi di sub-articolazione che mira a scandire alcune fasi di lavoro teatrologico fra anni Novanta e Duemila. Lo schema che segue fa riferimento a una scansione temporale che si fonda, ancora una volta, sull'osservazione di alcuni crinali di mutamento: il primo è chiaramente quello post-novecentesco, che si può collocare – come abbiamo visto – a metà degli anni Ottanta; un secondo passaggio congiunturale si individua poi a metà dei Novanta; il terzo, infine, è quello che separa i due secoli, con l'inaugurazione degli anni Duemila. Se la fase post-novecentesca – almeno per il momento – si può considerare abbastanza pacificamente nella sua unità, appunto rispetto alle linee di persistenza e rottura che la legano e separano alle stagioni precedenti (novecentesche) della disciplina e degli studi, le sue manifestazioni si possono tuttavia articolare, già adesso, in almeno tre fasi, ognuna facente capo a uno dei crinali introdotti, che presentano caratteri piuttosto distinti e distinguibili:

- 1) 1984/'85>1994/'96: *avvento della logica post-novecentesca*, in cui si osservano e si assorbono nuove istanze provenienti tanto dalla pratica teatrale che da altri campi di studio; e qui emergono delle possibilità di una diversa operatività teatrologica si possono rinvenire in alcuni processi di mutamento dei suoi ambienti di ricerca e divulgazione (ad esempio, la nascita di alcune nuove riviste accademiche), accompagnati dall'inaugurazione – sul piano invece scientifico – di impostazioni teoriche volte a superare, portandole alle loro estreme conseguenze, alcune intuizioni formulate nel contesto novecentesco degli studi;
- 2) 1994/'96>1999/2000: *emersione o esplicitazione della logica post-novecentesca*, processo che si manifesta con la rigenerazione degli scenari della pratica teatrale italiana (per esempio, con il fenomeno dei cosiddetti Teatri '90, degli Invisibili e di

una nuova fase del teatro di narrazione) e, in campo teatrologico, con un generale processo di revisione dell'operatività degli ambienti di lavoro, che si rispecchia, da un lato, con un riassetto del profilo e dell'approccio delle riviste (contesto all'interno di cui si inaugurano nuove progettualità piuttosto originali) e, dall'altro, con un percorso di ampliamento che vede la messa in atto di processi istituzionali volti all'attivazione di nuovi corsi di laurea specificamente dedicati, fra l'altro, alle arti dello spettacolo;

- 3) dal 1999/2000: *acquisizione o assorbimento, a livello teorico-metodologico, della logica post-novecentesca* e, dunque, *inaugurazione di una fase compiutamente e propriamente post-novecentesca*. È un fenomeno che si osserva sia nella scena teatrale (con il consolidamento delle modalità operative dei gruppi dei Teatri '90 e l'emersione di esperienze di teatralità piuttosto inedite), che negli studi. In particolare, per quanto riguarda la nuova teatrologia italiana, è attivo al livello della politica culturale-disciplinare, con la proliferazione dei corsi di Laurea Dams e con un processo di mutazione degli ambienti di ricerca (almeno per come si esprimono nelle riviste che gestiscono); e, parallelamente, al livello della produzione scientifica, con l'emersione di nuovi oggetti di studio piuttosto anomali rispetto alla tradizione disciplinare.

La sub-articolazione della fase post-novecentesca della nuova teatrologia qui presentata non ha valore puramente indicativo o genericamente di orientamento all'interno di una materia complessa e scivolosa come quella delle condizioni epistemologiche di esperienze di studio e ricerca così prossime nel tempo. Il suo obiettivo, piuttosto, è lasciare emergere, all'interno di una scansione presumibilmente omogenea, alcuni tratti specifici e distintivi rispetto a determinati passaggi e, con essi, come si vedrà, i differenti gradi e modalità di rapporto che si mettono in opera rispetto alla tradizione della disciplina. Ad esempio, la prima fase, quella fra gli anni Ottanta e i Novanta, ovviamente subisce con maggiore immediatezza l'influenza dello scarto post-novecentesco e, in certa misura, anche l'azione di categorie e pratiche appartenenti alle stagioni precedenti degli studi, presso cui il presente sembra manifestarsi per opposizione, negazione, superamento; in questo contesto, essa eredita in parte anche la spinta che aveva progressivamente collocato le posizioni in gioco nel dibattito teatrologico su versanti difficilmente conciliabili. Più avanti, com'è naturale che sia, vengono meno tanto la specificità di queste posizioni che gli estremismi teorici attraverso cui si fronteggiavano, così come la necessità di differenziare l'operato e le impostazioni rispetto a una tradizione della cultura teatrale (pratica e degli studi) che si ritiene conclusa; proprio questo passaggio, che si colloca grossomodo fra gli anni Novanta e i Duemila, si potrebbe supporre consenta una diversa "maturità" teatrologica, che si trova legittimata a procedere a tentativi di ricomprensione sia in senso orizzontale (appunto, integrando questioni e posizioni un tempo opposte), che verticale (sperimentando processi di riattivazione della propria tradizione). È questo tipo di fenomeni che, in questa sede, si intende considerare nel quadro della effettività di una fase post-novecentesca della nuova teatrologia italiana (seppure sia ovviamente necessario prenderne in considerazione tanto le sfumature quanto le premesse e i contesti presso cui si va ad attivare). L'inquadramento temporale per crinali mira proprio a valorizzare gli step successivi di tale processo, un movimento diffuso e forse addirittura programmatico che potremmo definire nei termini di un progetto di ricomposizione del sapere teatrologico dopo la conclusione della sua rifondazione novecentesca; lo scopo di questa parte e della successiva è quello di verificarne la possibilità teorica, ancora una volta analizzandone, allo stesso tempo, sia le vicende contestuali che la produzione scientifica, per procedere poi, infine, a mettere questi dati su piani di possibile relazione con il paradigma disciplinare e lasciar emergere così il doppio contesto di rottura e persistenza che segna l'operatività della teatrologia italiana post-novecentesca.

3.2.2 “CONTESTI” E “SCELTE DI CAMPO”. PREMESSE PER UN'INDAGINE IN DUE MOMENTI, CHE INTRECCIA RICOSTRUZIONE STORICA E ANALISI DELLA PRODUZIONE TEATROLOGICA

L'articolazione e la struttura del discorso, però, non sarà così netta e cadenzata come nei capitoli precedenti – è bene precisarlo subito: innanzitutto i singoli momenti analitici, siano essi di carattere contestuale o sincronico, non saranno strutturati attraverso la precisione della scansione temporale che si è proposta. Il motivo è semplice, forse banale: quella scansione non è e non può essere abbastanza precisa. Nel senso che si è reso necessario – e si vedrà nel dettaglio quanto lo sia – proporre fin da subito dei dati di differenza interni rispetto a un inquadramento teorico, quello che fa capo alla definizione di una fase post-novecentesca della cultura teatrale italiana, che poteva sembrare, a un primo impatto, forse troppo omogeneo, probabilmente proprio a causa delle motivazioni profonde stesse che hanno mosso a questa proposta, almeno originariamente in termini di differenziazione rispetto alla precedente stagione novecentesca della scena e degli studi; ma soprattutto perché quei dati di differenza esistono – si manifestano con forza, agiscono sulle modalità di affrontare e pensare il teatro, contemporaneo e nella storia – e sembrano andare a scandire, nella loro successione, delle possibili (per ora soltanto *possibili*) fasi di instaurazione della logica post-novecentesca a premessa di un nuovo slittamento del paradigma teatrologico.

Se la scansione temporale non dimostra dati sufficienti di esattezza per essere utilizzata come guida nella struttura del discorso che segue, vale lo stesso per l'articolazione orizzontale del discorso, che fin qui si è svolto fra analisi storica, della produzione e del paradigma degli studi in un loro determinato momento. Non che si sia abbandonata questa impostazione, che invece rimane indispensabile per la ricerca, ma, a partire di qui, l'indagine si svolge complessivamente e contemporaneamente ai tre diversi livelli: ci sono – ovviamente – capitoli esplicitamente dedicati allo studio delle condizioni socio-culturali, artistico-teatrali, teatrologiche e accademiche di una certa fase (segue, appunto, un capitolo intitolato *Contesti*) o, invece, ai processi di definizione e rielaborazione degli oggetti e degli approcci di studio (il capitolo chiamato *Scelte di campo*); ma “contesti” e “scelte di campo”, appartenendo a un periodo così prossimo a quello da cui si origina la prospettiva che li analizza, verranno anche presi in considerazione gli uni alla luce delle altre, e viceversa. Lo scopo di questa parte della ricerca è, si diceva, disegnare il profilo della fase post-novecentesca degli studi in termini di continuità e rottura: l'adozione di una doppia prospettiva che si muove fra il piano sincronico e quello diacronico permetterà, ci si augura, allo stesso tempo di chiarire i percorsi tracciati dalle linee genealogiche che appartengono alla tradizione disciplinare e di valorizzare la specificità delle loro manifestazioni a questa altezza, in nodi teorico-metodologici esplicitamente post-novecenteschi. Così è anche per la prossima parte, che, stringendo di molto il campo e la prospettiva, sarà dedicata specificamente all'analisi di un aspetto che sembra determinante per il paradigma attuale degli studi, all'indagine delle sue manifestazioni sul piano scientifico e delle sue possibili relazioni con le stagioni precedenti degli studi.

Per quanto riguarda specificamente questa seconda parte, nei prossimi due capitoli saranno affrontati, come si accennava, prima i contesti sullo sfondo di cui è possibile ritagliare il profilo della fase post-novecentesca della teatrologia italiana (4. *Contesti. Fenomeni, manifestazioni, eventi teatrologici (e non solo) fra Novecento e Duemila*); e, successivamente, alcuni tratti della sua produzione scientifica (5. *Scelte di campo. Oggetti, processi e tendenze fra sperimentazione, ridefinizione e tradizione*). Nel primo caso, si dovrà farsi spazio all'interno del senso di ibridazione e creolizzazione manifestato nella cultura degli anni Novanta, che sembra volto a spazzare via, nel complesso, tutte le certezze, le acquisizioni e le opzioni teoriche consolidate in precedenza, per fondare una prospettiva di indagine capace di valorizzare la varietà materiale e il senso d'inquietudine che si avverte in questa fase di ripensamento e rinnovamento. Nello specifico, si procederà innanzitutto ad esaminare la qualità e la modalità degli sforzi operati dagli studiosi nel tentativo di comprendere, all'interno del proprio campo di studio e della propria impostazione

teorica, le istanze espresse dal mutamento in atto; ci si dedicherà naturalmente a una breve analisi delle nuove o rinnovate condizioni e situazioni presso cui si esprime la pratica teatrale soprattutto italiana fra anni Novanta e Duemila, la cui grande eterogeneità sembra – come si è accennato – poter essere considerata in modo unitario esclusivamente rispetto al dato di rottura (ma vedremo, anche di assorbimento) rispetto alle precedenti stagioni dell'avanguardia; e si passerà, poi, a un'esplorazione degli ambienti di lavoro teatrologico, che, partendo da condizioni di iniziale frammentazione (se non atomizzazione) via via sembrano creare piani di interazione e condivisione che paiono certificare una nuova fase della disciplina. Nel quarto capitolo si dovranno, infine, prendere in considerazione le opinioni stesse dei teatrologi riguardo allo stato dell'arte del proprio campo di studio: sono numerosi coloro che, in questo periodo, formulano ipotesi a riguardo; in particolare, ce ne sono diverse di piuttosto critiche, che parlano del rischio dell'eclittismo operante e di quello di derive revisionistiche ed omogeneizzanti. Saranno indicazioni preziose, per completare il profilo del passaggio post-novecentesco, raccontando ancora una volta la storia degli studi anche dal punto di vista stesso degli studi; in particolare, saranno utili a illuminare quei fenomeni in maniera diversa, contribuendo a rivelare – alla luce della tradizione degli studi e del profilo del paradigma disciplinare – tentativi e sforzi di rinnovamento teorico rispetto a problemi fondanti del campo di studio, naturalmente espressi nelle sue punte più avanzate.

Il quinto capitolo focalizza, come si è detto, invece, alcuni tratti della produzione teatrologica a quest'altezza, concentrandosi in particolare su alcuni episodi anomali rispetto alla storia della disciplina e – in quanto tali – propriamente post-novecenteschi. I fenomeni che prende in considerazione si possono – grossomodo e per comodità analitica – dividere secondo due categorie: da un lato, si trovano esperienze che si concretizzano nel recupero di alcuni elementi (presunti) tradizionali e superati dalla tradizione stessa della nuova teatrologia, dall'altro si osserva l'emersione di oggetti in tutto – almeno apparentemente – inediti per il campo di studio. Il primo caso è quello eclatante del ritorno di attenzione per la dimensione testuale del fatto teatrale e per il fenomeno della regia, soprattutto *in statu nascendi*, probabilmente i due campi di studio più vivaci e distintivi di questa fase; entrambi, a questa altezza, sono oggetto di percorsi di profonda revisione, che danno luogo sia all'istituzione di prospettive inedite e di processi di risignificazione rispetto a concetti e impostazioni consolidate all'interno della tradizione di studio. Quello della rifondazione postnovecentesca, non è un fenomeno che riguarda soltanto gli oggetti, seppure siano questi i campi in cui esso si rende più evidente ed esplicito: qualcosa di simile avviene anche al livello degli approcci teorico-metodologici, ad esempio con i mutamenti che incorrono nei territori della semiotica, dell'antropologia teatrale o dell'iconografia. Il secondo ordine di fenomeni, si diceva, riguarda invece l'emersione di oggetti, campi e approcci inediti per gli studi teatrali: ad esempio, la novità rappresentata dai rapporti fra teatro e neuroscienze, ma anche, appunto, il nuovo ruolo assunto da un approccio come quello che pertiene al dominio iconografico e iconologico. Occorre però precisare che, nonostante questi possano ad un primo acchito sembrare campi e oggetti inediti per la tradizione della nuova teatrologia italiana, essi presentano delle forme di ricorrenza che consentono di tentare di connetterli a delle linee genealogiche definite. La questione della spettatorialità – che li mette trasversalmente in relazione – è senza dubbio una delle polarità di attenzione più innovativa e distintiva degli studi di questi anni (anche a livello internazionale), ma ci sono elementi, in un caso e nell'altro, che possono specificamente ricollocare l'operatività dell'uno e dell'altro campo (così come, in generale, il problema dello spettatore), a nodi specifici e piuttosto fondanti della tradizione di studio (ad esempio, il versante pedagogico nel caso dei rapporti fra teatrologia e scienze dure, quello del ruolo dell'immagine nel campo dell'iconografia teatrale).

Il focus, ad ogni modo, sarà dunque puntato sull'indagine dei contesti in cui si esprime la mutazione teatrologica post-novecentesca e sui problemi che essa si trova ad affrontare (anche, ovviamente, sulle modalità che propone per approcciarli e risolverli); ma, in entrambi i casi, la pregnanza della

scansione temporale interna che qui si è inteso esplicitare (seppure non di utilizzare come livello esplicitamente strutturante) e la dimensione attrattiva e trasversale dei temi che in essa si esprimono saranno continuamente tutti e due ripresi, nei momenti in cui si rende necessario al discorso. La prospettiva analitica, così, potrà sembrare ad un primo impatto mutilata: si sceglie di privilegiare, all'interno di un campo di studio ampio e complesso, tuttora in divenire e sempre molteplice come quello della nuova teatrologia nei suoi ultimi trent'anni di lavoro, esclusivamente due livelli di indagine – quello della sua declinazione rispetto agli ambienti in cui si manifesta e quello che pertiene agli oggetti che prende in considerazione e in esame. Il rischio, ovviamente, esiste, anche se si è cercato di prendere diverse precauzioni per disinnescare almeno gli aspetti di maggior pericolo per la completezza dell'indagine; sarà utile forse precisare che tale scelta muove da ragioni ben precise e specifiche, oltre che dalla necessità di prendere una posizione all'interno del campo di studio in cui si opera, di collocare la propria prospettiva in un punto specifico (seppure il più possibile elastico) e di selezionare così una traiettoria interpretativa possibile, fra le molte altre esistenti ed eventuali, che si ritiene particolarmente produttiva ai fini di questo studio.

Il punto decisivo, per concludere, è la pregnanza delle relazioni che queste due opzioni prospettive sembrano intrattenere con il loro stesso oggetto di indagine. In una fase di progressiva diffusione e di proliferazione delle strutture teatrologiche, è sembrato naturale concentrarsi su quei “laboratori-teatro” in cui si produce e si discute il senso e il modo del campo di studio; dunque si è selezionata una tipologia morfologica in una certa misura privilegiata a scapito della pluralità e della molteplicità del campo di indagine, piuttosto che soffermarsi soltanto – come è avvenuto principalmente nei capitoli precedenti – sul piano, da un lato, della strutturazione accademica della vicenda teatrologica e, dall'altro, su quello della sua effettiva produzione scientifica a livello editoriale. Parallelamente, è parso altrettanto corretto rispettare le modalità in cui si manifesta la ricerca teatrologica fra anni Novanta e Duemila: non c'è dubbio che essa si esprima attraverso la pluralità dei propri oggetti – intorno a cui si coagulano discussioni sia extra-disciplinari di un certo spessore che rispetto alla tradizione degli studi –, più che tramite, ad esempio, l'adozione di un approccio specifico al fatto teatrale (come poteva essere quello semiologico o socio-antropologico) o l'elezione di un territorio di indagine specifico (come è stato quello Cinque-Seicentesco). L'inedita attrazione – si potrebbe già dire egemonica – esercitata dalla definizione, di volta in volta, dell'oggetto di studio, poi del suo campo e dell'impostazione metodologica fruttuosa per affrontarlo è una questione su cui si tornerà a tempo debito; alla specificazione, invece, della scelta di alcuni ambienti di lavoro teatrologico, utilizzati per raccontare gli sviluppi di una determinata fase della sperimentazione post-novecentesca, sono dedicate le pagine che seguono.

4. CONTESTI.

FENOMENI, MANIFESTAZIONI, EVENTI TEATROLOGICI (E NON SOLO) FRA NOVECENTO E DUEMILA

4.1 SOLITARIETÀ E POLITEISMO.

PROSPETTIVE “A CALDO” SULLA MUTAZIONE POSTNOVECENTESCA

4.1.0 MUTAMENTI ALL'ORIZZONTE DELLA SCENA E DEGLI STUDI: IPOTESI DI FINE NOVECENTO

Per cominciare a indagare i contesti – soprattutto teatrali, ma non soltanto – presso cui si manifesta la mutazione (anche teatrologica) post-novecentesca, torneremo, ancora una volta, a considerare la prospettiva di quegli studiosi che, sul crinale della metà degli anni Ottanta, si propongono di affrontare direttamente ed esplicitamente la qualità dello scarto così come si presenta a quell'altezza. Non riprenderemo tali sguardi per intero – vi si è dato ampio spazio in chiusura della parte precedente e anche all'inizio di questa –, ma andremo ad approfondire esclusivamente quelli che intendono analizzare la questione osservando un duplice approccio capace di valorizzarne sia le linee di continuità rispetto al Novecento teatrale che i punti di rottura e differenza.

In questa fase preliminare, in particolare, ci concentreremo su quelle prospettive che tentano di definire e inquadrare le caotiche condizioni di pluralità e varietà che si manifestano in seguito alla messa in crisi – e in qualche caso al crollo – di alcune delle istanze e delle categorie in precedenza consolidate per descrivere e analizzare i fenomeni, le tensioni e le pressioni in atto negli ambienti della ricerca teatrale. Il dato della molteplicità e dell'ibridazione, insieme al senso di instabilità e inquietudine che comporta, per non dire di quello di “fine” rispetto alle situazioni preesistenti, è un segno distintivo che ricorre fra i racconti sul e del teatro appartenenti al periodo che ci apprestiamo a prendere in esame; è un elemento costitutivo, le cui diverse rifrazioni che affronteremo andranno nel loro complesso a fungere da coordinata di orientamento fondante per approcciare, poi, le possibili ricadute epistemologiche in campo teatrologico del fenomeno del passaggio post-novecentesco.

Inauguriamo questa ricognizione con un vistoso sconfinamento. Ci sarà utile per passare, fra poco, alla disamina delle riflessioni dei teatrologi italiani sul crinale che conclude le esperienze del Novecento teatrale e apre alle nuove condizioni della scena e degli studi. Sotto il segno del pluralismo e dell'ibridazione si pongono, fin dai loro momenti fondativi, i performance studies americani, quantomeno dalla fase della loro istituzionalizzazione: basti pensare che essi accolgono come determinante, all'interno della propria cornice, il concetto di “blurred genres” – in italiano è stato tradotto con “generi confusi” – mutuato dall'antropologo Clifford Geertz (dal un celebre saggio omonimo del 1980).⁵⁸⁰ Marvin Carlson, ad esempio, nel concludere il suo *Performance: a Critical Introduction*,⁵⁸¹ utilizza il concetto per inquadrare la problematica identità dei performance studies: seguendo lo stimolo di un suo lettore che gli contesta di non aver affrontato frontalmente la

⁵⁸⁰ Clifford Geertz, *Blurred Genres. The Refiguration of Social Thought*, «American Scholar», 49.2, Spring 1980 pp. 165-179; ora in Id., *Local Knowledge. Further Essays in Interpretive Anthropology*, Basic Books, New York 1983, pp. 19-35; trad. it. *Generi confusi: la rappresentazione allegorica del pensiero sociale*, in Id., *Antropologia interpretativa*, Il Mulino, Bologna 1984, pp. 25-46.

⁵⁸¹ M. Carlson, *Performance: a Critical Introduction*, cit.

questione, definendo la propria posizione rispetto alla possibilità che essa possa diventare una nuova disciplina o piuttosto consistere in un campo di indagine interdisciplinare, Carlson gira la domanda ad altri studiosi (nella fattispecie Joseph Roach e Dwight Conquergood), che gli rispondono entrambi grossomodo nella stessa maniera: le prospettive che si occupano di fatti performativi, più che discipline o campi interdisciplinari, si possono definire piuttosto nei termini di “antidisciplina”.⁵⁸² La questione della anti- o post-disciplinarità dei performance studies e dei rapporti che tale aspetto può intrattenere con le coeve tendenze transdisciplinari della nuova teatrologia italiana, saranno affrontati nel dettaglio a tempo debito. Per ora, lo scopo è quello di suggerire la portata del mutamento epistemologico in atto lungo gli anni Ottanta; dunque, ci è sufficiente richiamare l'utilizzo che Carlson fa dell'impostazione teorica desunta da Geertz, fra l'altro piuttosto rappresentativa del campo di studio cui fa riferimento. Scrive lo studioso:

«As Geertz's classic 1983 essay *Blurred Genres* suggested, traditional anthropological concerns with continuous traditions, singular and stable cultures, coherent structures, and stable identities has been largely replaced by a concept of identity and culture as constructed, relational, and in constant flux, with the porous or contested borders replacing centers as the focus of interest, because it is at these borders that meaning is continually being created and negotiated. [...] The increasing fluidity and porousness of social and cultural structures is being reflected more and more at the personal level, giving rise to a new sense of self – what Robert Jay Lifton has called “the protean self”, reflective of the flux of the postmodern world. This new sort of self may retain “corner of stability”, but it is primarily engaged “in continuous exploration and personal experiment”». ⁵⁸³

È ovvio – ed è già stato specificato – che il ragionamento di Carlson si lega direttamente e con esattezza alle condizioni epistemologiche di un campo di studio preciso, quello delle teorie e delle indagini sulla performance e ancora più precisamente quello dei studies statunitensi; però, si è già visto in diversi casi come tale tradizione di ricerca non sia poi così lontana dalle altre teatrologie occidentali e da quella italiana in particolare. Anche in questo caso non siamo troppo distanti da

⁵⁸² «One reader of an early draft of this study complained that I had not made it clear whether I considered performance to be a new discipline or an interdisciplinary field. I sought reactions to this question from the directors of the two leading performance studies programs in America, Joseph Roach, then at New York University, and Dwight Conquergood at Northwestern, and found their responses almost identical – that it was neither. “It is of course an antidiscipline”, said Roach, “and we're about to witness its staging of the world's first antidisciplinary conference [in May, 1994]”. In the opening address of that conference Conquergood spoke in almost identical terms».

(«Un lettore di una prima bozza di questo libro mi contestava di non aver chiarito se considerassi la performance come una nuova disciplina o un campo di studio interdisciplinare. Ho cercato reazioni a questa domanda presso i direttori dei due maggiori programmi universitari americani di performance studies, Joseph Roach, poi alla New York University, e Dwight Conquergood alla Northwestern, e ho trovato la loro risposta praticamente identica – nessuna delle due. “È ovviamente un'antidisciplina”, disse Roach, “e stiamo per essere testimoni dell'allestimento del primo convegno antidisciplinare del mondo [nel maggio del '94]”. Nel discorso di apertura di tale incontro, Conquergood parlò in termini quasi uguali»). Ivi, p. 206.

⁵⁸³ «Come suggerisce il saggio ormai classico pubblicato da Geertz nel 1983, *Blurred Genres*, gli interessi tradizionali dell'antropologia legati alla continuità delle tradizioni, alla singolarità e alla stabilità delle culture, alle strutture coerenti, alle identità stabili sono stati ampiamente sostituiti da un concetto di identità e di cultura in quanto costruito, relazionale, in flusso costante, con confini porosi o discussi che sostituiscono il centro come focus d'interesse, perché è presso tali limiti che il significato viene continuamente creato e negoziato. [...] La crescente fluidità e porosità delle strutture sociali e culturali va a riflettersi sempre di più a livello individuale, dando origine a un nuovo senso del sé – quello che Robert Jay Lifton ha definito “il sé proteiforme”, che rispecchia il costante mutamento in atto nel mondo postmoderno. Questo nuovo tipo di sé può mantenere “angoli di stabilità”, ma è impegnato principalmente “in una esplorazione continua e in sperimentazioni personali” ». M. Carlson, *Performance: a Critical Introduction*, cit., p. 206 (Carlson sta citando R. J. Lifton, *The Protean Self*, Basic Books, New York 1993).

quello che è accaduto e che accade nella nuova teatrologia italiana sul crinale post-novecentesco: l'ipotesi è che si sia verificata, lungo gli anni Ottanta, una progressiva revisione delle possibilità teoriche, delle impostazioni concettuali e della strumentazione metodologica delle scienze umane – in questo caso dell'antropologia, in quello italiano abbiamo visto la vicenda della semiotica –, che ha condotto gli studiosi di teatro a rielaborare sia, attraverso tale mutamento, il profilo teorico-metodologico del proprio campo e, con esso, le possibilità di contributo stesse che possono provenire da tali ambiti, così come le modalità stesse di contatto, relazione e collaborazione – come abbiamo visto e vedremo. Precisamente, possiamo presumere che, di recente, riscuota un certo consenso anche in contesto teatrologico italiano l'idea dell'avvento di prospettive teoriche che privilegiano gli aspetti relazionali e dinamici dei fatti socio-culturali, che vanno a sostituire la precedente impostazione di matrice strutturalista concentrata sulle componenti della stabilità, della coerenza e della continuità.

Possiamo approfittare del ragionamento di Carlson, oltre che per certificare nuovamente le possibilità di contatto fra le diverse tradizioni teatrologiche occidentali, per aggiungere qualche elemento al quadro teorico-critico che comincia qui a profilarsi, entro cui andremo a collocare l'attività della nuova teatrologia italiana nella sua fase post-novecentesca: lo studioso, svolgendo il suo pensiero a partire dai “blurred genres” geertziani, rileva come si sia verificata un'ulteriore trasformazione nella cornice epistemologica delle scienze umane e sociali, che vede sostituirsi all'attenzione per il “centro” dell'oggetto di studio, un interesse mutante e diffuso per i suoi confini, laddove – scrive lo studioso – essi sono il luogo stesso, oggi, «della creazione e della negoziazione del significato». Il che suggerisce, in qualche modo, il senso di ibridazione che ora ci apprestiamo ad apprezzare.

Questa introduzione piuttosto anomala nella sua alterità culturale e concettuale ci è utile per inquadrare, a distanza di tempo, le testimonianze di quei teatrologi che, nella seconda metà degli anni Ottanta, si propongono di affrontare direttamente la qualità del mutamento in atto, e di illuminarne aspetti differenti, sempre allo scopo di valorizzare allo stesso tempo le dimensioni continuiste e discontinuiste di cui sono implicitamente o dichiaratamente portatori.

Il contesto, ancora una volta, è quello del convegno *Le forze in campo*, che richiama a Modena, nel 1986, studiosi, critici e artisti del teatro italiano proprio ad interrogarsi sulla trasformazione in corso.⁵⁸⁴ Prendiamo in considerazione tre testimonianze già citate – quelle di Ferdinando Taviani, Claudio Meldolesi, Antonio Attisani – per comprendere come, a fianco a prospettive che denunciano il progressivo richiudersi di una stagione importante della ricerca teatrale, con il venir meno di alcune istanze che aveva imposto come fondanti, si trovino anche opzioni che tentano di interpretare quello che sembra il nuovo corso della scena italiana alla luce sia dei caratteri dei nuovi fenomeni, che di quella stessa stagione precedente. Taviani⁵⁸⁵ – il cui intervento, come si è già riportato, è ancora una volta mirato all'analisi della “doppia rottura” che ha segnato la cultura teatrale – pone l'accento sui nessi storici fra le diverse ondate dell'avanguardia: prima di tutto, inquadrando il dato di differenza fra la spinta degli anni Sessanta e la diffusione dei Settanta (il passaggio dalla “logica del rifiuto” a quella della “separatezza”, di cui si è già detto);⁵⁸⁶ in secondo luogo, richiamando la qualità di questo scarto come fondamentale per provare a comprendere quello che sta accadendo negli anni Ottanta. A suo avviso, la “cesura” rappresentata dai teatri degli anni Settanta e l'originaria diversità di quelle “decine e decine di gruppi nati fuori dalle mura non più compatte del teatro” rispetto agli artisti, invece, che, nel decennio precedente, avevano lavorato ad aprirvi quelle stesse “brecce” consente di non fermarsi ad analizzare la situazione coeva in termini di esaurimento, riflusso, normalizzazione (come diffusamente accadeva, negli sguardi più pessimistici).⁵⁸⁷ Scrive Taviani:

⁵⁸⁴ A. Attisani (a cura di), *Le forze in campo*, cit.

⁵⁸⁵ F. Taviani, *Cavaliere di bronzo*, cit.

⁵⁸⁶ Ivi, p. 193.

⁵⁸⁷ Ivi, p. 194.

«Ma non si tratta di normalizzazione o riflusso, di tradimento o di sconfitta. Per tutto un livello del teatro degli anni passati si tratta di un ben più complesso e ambiguo mutamento, di un'emigrazione obbligata, d'un rischioso processo di acculturazione».⁵⁸⁸

La visione di Taviani ci riporta in parte agli stimoli preziosi ed originali dei suoi studi sulle compagnie della Commedia dell'Arte, in particolare ai loro rapporti con il contesto socio-culturale coevo, al fenomeno di alterità che rappresentarono nella loro *âge d'or* e alla progressiva integrazione di cui furono successivamente protagonisti. È un fenomeno di lunga durata, quello che lo studioso intercetta a metà degli anni Ottanta per descrivere l'apparente ritrarsi della potenzialità eversiva ed alternativa della ricerca teatrale: un processo che scandisce un percorso che muove dallo smantellamento della ideologia teatrale dominante, passando per le condizioni della separazione e differenza dei teatri, per giungere infine a una sorta di re-integrazione. Il discorso di Taviani evidentemente non è del tutto ottimistico a riguardo; ma quello che ci interessa è che, nel suo concludersi, propone di sostituire la categoria imperante del riflusso con quella, ben più pregnante ai fini del nostro discorso, del “sincretismo” che, lavorando alla “ricostituzione dell'unità materiale dei teatri”, lascia così emergere «una delle grandi e basilari linee di forza del teatro occidentale».⁵⁸⁹ Claudio Meldolesi – cui quest'ultimo ragionamento si richiama esplicitamente – esprime una posizione sensibilmente diversa.⁵⁹⁰ Così inaugura il proprio intervento, significativamente intitolato *Unificazione e politeismo*:

«Siamo nella confusione. Teatro normale, di gruppo e d'avanguardia si confondono. E allora vuol dire che ci serve un adeguamento generale di pensiero».⁵⁹¹

La situazione coeva della scena viene di nuovo considerata così diversa da quella che l'ha preceduta da invocare, prima di tutto, un altrettanto radicale cambiamento nel modo di pensarla ed affrontarla. Meldolesi racconta questo dato di differenza passando in rassegna i caratteri del lavoro teatrale degli anni Settanta: «un'esplosione teatrale che ebbe luogo nel mondo intero fra il 1965 e il 1975», che nel suo insieme ha rotto l'originaria «compattezza del teatro».⁵⁹²

Secondo lo studioso, tale “tempo di rottura” è sostituito successivamente da quello dell’“unificazione” dei teatri, un processo certo rischioso, ma che comporta l'accentuazione di altre possibilità per il teatrale al suo interno e nei confronti del contesto in cui opera: «L'unificazione dei teatri è più che un teatro solo»,⁵⁹³ constata (sottolineandolo in corsivo) nelle prime pagine del suo intervento, come a valutare la “cesura” precedente da un duplice punto di vista: da un lato, come un fenomeno che certo ha illuminato e contribuito a discutere le condizioni del sistema teatrale di quegli anni – Meldolesi, nello specifico, parla della messa in crisi del “monolitismo” del teatro ufficiale, della sua tendenza museificatrice contestata da un teatro invece “vivente” –, ma è come se, dall'altro, tutto sommato, lo stesso processo avesse imposto la negazione della vitale e materiale molteplicità dei teatri.

Lo studioso, inoltre, individua una “posta in gioco” in quella dinamica che definisce di “unificazione” dei teatri, in opera almeno dalla fine degli anni Settanta. Ne parla in termini di “politeismo”:

⁵⁸⁸ Ivi, p. 195.

⁵⁸⁹ Ibidem.

⁵⁹⁰ Claudio Meldolesi, *Unificazione e politeismo*, in A. Attisani (a cura di), *Le forze in campo*, cit., pp. 33-40.

⁵⁹¹ Ivi, p. 33.

⁵⁹² Ivi, p. 35.

⁵⁹³ Ivi, p. 34.

«Il politeismo non significa solo: esistono vari tipi di teatri; significa: il teatro è la compresenza di vari tipi di teatri, ognuno dei quali poggia su una mentalità diversa».⁵⁹⁴

Questo «diritto a credere-praticare diverse fedi e diverse forme, in un sistema che sappia essere ordinatore e disordinatore», che rappresenta «una possibilità che è stata per secoli la realtà del teatro italiano»,⁵⁹⁵ si confronta, in effetti, nuovamente con una sorta di “ideologia teatrale” dominante, quella della tradizione ormai consolidata dal fenomeno del teatro di gruppo, che – per certi versi e secondo determinate misure – ha avuto (o rischiava di avere) esiti poi non così diversi rispetto a quella del teatro cosiddetto “normale”, rispetto a cui si proponeva come ipotesi alternativa. Meldolesi procede a fare un esempio estratto da un campo a lui caro, quello dell'attore, valutando come il teatro di gruppo non sia riuscito a creare una propria cultura attoriale – certo riconoscendo la difficoltà di dover definirla ripartendo da un azzeramento – e abbia provocato alcune forme di subordinazione (evidenti nel prevalere degli aspetti tecnici ed esteriori, nella chiusura dei gruppi) che dimostrano «molti punti in comune» con la questione dell'attore nel teatro “normale”; in questo contesto, lo studioso giunge a rovesciare una prospettiva consolidata, ricordando come anch'esso, a suo tempo, si fosse costituito come possibilità alternativa rispetto alle norme e alle convenzioni teatrali vigenti (agendo però in senso funzionalizzatore rispetto alla cultura attoriale e disperdendo l'esperienza di quella tradizione). È indubbiamente «tempo di riannodare questo filo», all'interno degli studi d'attore;⁵⁹⁶ sarà un tema, fra attore-artista e attore-norma, marginalità e divismo, separatezza e integrazione, passato e presente dei teatri, che tornerà spesso nelle pagine che seguono. Per ora, possiamo fermarci a constatare come Meldolesi valutasse il processo del consolidamento di quella nuova tradizione come un «nodo culturale» che era urgente cominciare a sciogliere, «dando vita a una tradizione politeista cosciente della sua materialità professionale», altrimenti il rischio sarebbe stato quello della dispersione del senso e del patrimonio stesso rappresentato dalle acquisizioni faticosamente conquistate dall'esperienza del teatro di gruppo.⁵⁹⁷ Un'altra prospettiva di lunga durata, per inquadrare e descrivere i mutamenti in corso nel teatro italiano degli anni Ottanta: la posizione di Meldolesi e quella di Taviani, nel loro insieme, fanno riferimento ad alcuni elementi appartenenti alla tradizione del teatro occidentale e delle sue mutazioni, così come si sono presentati nella storia. Oltre l'intreccio che si verifica fra il riconoscimento di un processo di acculturazione in opera a livellare la componente di diversità di un teatro e quello, altrettanto pregnante, di una tradizione geneticamente politeista della coesistenza plurale dei teatri – si potrebbe dire, le due facce di una stessa medaglia –, possiamo richiamare una terza prospettiva, capace di spostare il ragionamento ancora più in là. È quella dell'idea della “solitarietà”, avanzata nello stesso contesto da Antonio Attisani, riprendendo il concetto da Hölderlin:⁵⁹⁸ non solitudine, né solidarietà, ma un misto delle due per descrivere un fascio di nuove tendenze del teatro di ricerca che «si vuole più autonomo, non contrapposto a modelli né rivendicativo di uno specialismo per essere consumato», in cui – a differenza delle passate stagioni – «conta di più lavorare assieme con un preciso obiettivo che non stare assieme, più realizzare che realizzarsi».⁵⁹⁹ In queste parole traspare molto della qualità dello scarto provocato dalla mutazione in opera nelle scene di quegli anni: dal riconoscimento della fine dei movimenti e della progettualità trasversalmente condivisa al crollo delle logiche oppositivo-soversive, dalla dispersione (almeno apparente) del valore d'uso del teatro come opzione costitutiva del senso del gruppo alla riemersione della necessità di finalizzarne il lavoro a un prodotto. Attisani torna sulla questione

⁵⁹⁴ Ivi, p. 37.

⁵⁹⁵ Ibidem.

⁵⁹⁶ Ivi, p. 39.

⁵⁹⁷ Ivi, p. 38.

⁵⁹⁸ A. Attisani, *Solitarietà, sinergia forse*, cit.

⁵⁹⁹ Ivi, pp. 93-94.

poco tempo dopo, nel contesto della riedizione del suo *Teatro come differenza*, inquadrando il problema in maniera sistematica e complessiva:

«Nessuno pensa a nuove tendenze teatrali, a modelli normativi. Solitarietà è oggi la parola. Non solitudine perdente e abbandonata ma solitarietà (Hölderlin), come quella delle stelle in cielo che sono distanti ma messe in relazione tra loro dall'abbraccio di uno sguardo. E solidarietà, ovvero consapevolezza collettiva delle condizioni che consentono il pluralismo e la dialettica delle posizioni. E, quando necessario, lotta unitaria contro una concezione padronale e sottogovernativa del teatro». ⁶⁰⁰

È vero che queste prospettive hanno il “limite” (rispetto al presente studio) di legarsi soprattutto alle condizioni coeve della ricerca scenica, in quanto visioni ed opzioni interpretative saldamente e direttamente connesse all'analisi delle trasformazioni in atto nella pratica teatrale. Ci occuperemo lungo tutto questo capitolo di ricercarne i corrispettivi teatrologici, sia nella ricostruzione della storia della disciplina fra la fine degli anni Ottanta e i primi Duemila, che nella sua produzione scientifica; per il momento, si trattava di cercare di trasmettere il contesto presso cui si origina la mutazione (anche teatrologica) post-novecentesca. Se non bastasse, sarà sufficiente citare, a titolo esemplare del possibile piano di concordanza che si può (e che tenteremo di) istituire fra l'ambito degli studi e quello delle “visioni” di teatro, in questa fase, la modalità in cui Marco De Marinis torna sulla questione del mimo all'inizio degli anni Novanta, pubblicando – tredici anni dopo *Mimo e mimi – Mimo e teatro nel Novecento*.⁶⁰¹ Di questa vicenda, è interessante anche semplicemente il piano dell'episodio editoriale: dovendo procedere a una riedizione del libro del 1980 – racconta lo studioso nella sua premessa –, si è reso necessario, non rivedere o correggere la precedente, ma procedere a una vera e propria nuova edizione; il motivo è legato ad alcuni fenomeni che è bene presentare a titolo esemplificativo, in quanto sembrano investire tanto l'oggetto di studio, che presumibilmente la stessa modalità di approccio che richiede. De Marinis, sempre nella premessa, precisa i mutamenti occorsi nel campo del mimo corporeo e definisce la qualità del dato di novità che l'ha condotto a questa decisione: in tale settore si sono manifestati indirizzi di ricerca inediti (soprattutto ad opera di alcuni allievi di Etienne Decroux) che sembrano aver condotto il genere alla propria dissoluzione. Per rendere conto dello scarto, sarebbe sufficiente confrontare i titoli dei due libri: il primo che si propone di affrontare per “parole e immagini” quello che si definisce “un genere teatrale del Novecento”, l'altro più ancorato a una disamina dei rapporti fra mimo e teatro, dunque a istituire una sorta di piano di relazione paritetico fra i due, e non ad evidenziare – come sembrerebbe nel primo caso – una sorta di subordinazione dell'uno, concepito come parte dell'altro. Ma c'è di più: alla fine della premessa, De Marinis specifica che lo scopo del nuovo libro è quello, in generale, di focalizzarsi su «il problema dell'attore [...] e l'indagine sui principi che fondano il comportamento scenico»,⁶⁰² dunque in qualche modo andando a certificare – oltre l'evidenza del mutamento occorso alla pratica scenica – anche un altrettanto profondo cambiamento di prospettiva dello studioso rispetto al proprio oggetto.

Le trasformazioni rispetto al lavoro del 1980 tornano in un ragionamento complessivo apposto nel capitolo conclusivo di *Mimo e teatro nel Novecento*, che fa riferimento esplicitamente e diffusamente alle mutazioni incorse nella pratica scenica fra gli anni Settanta e gli Ottanta: il contesto in cui è stato prodotto *Mimo e mimi*, racconta De Marinis, era quello «dell'esplosione del teatro di base, della riscoperta giovanile del corpo, della creatività e della libera espressione, come strumenti per il possibile recupero di identità personale e collettiva», una situazione di «bisogno di teatro, di teatralità diffusa» che, nel giro di soli dieci anni, sembra essere completamente esaurita e

⁶⁰⁰ A. Attisani, *Teatro come differenza*, cit., p. 122.

⁶⁰¹ Marco De Marinis (a cura di), *Mimo e mimi. Parole e immagini per un genere teatrale del Novecento*, La casa Usher, Firenze 1980; Id., *Mimo e teatro nel Novecento*, La casa Usher, Firenze 1993.

⁶⁰² M. De Marinis, *Mimo e teatro...*, cit., p. 8.

superata.⁶⁰³ È interessante, sempre per rilevare l'intreccio della dimensione della discontinuità con quella della continuità sul crinale post-novecentesco, questa volta fra studi e pratica, richiamare la conclusione cui giunge De Marinis:

«Tuttavia, a guardare meglio, perforando il muro di vittimismo e di autocommiserazione che viene eretto in genere quando si toccano questi argomenti, ci si rende conto che le cose sono cambiate meno di quanto risulta a prima vista e soprattutto per ragioni diverse da quelle, immancabilmente evocate, della recessione cultural-artistica generale».⁶⁰⁴

È pregnante anche come vengano rintracciati ed osservati i termini di questo mutamento, in coincidenza all'esaurimento del fenomeno della teatralità diffusa. Seppure tali elementi vengano estratti e applicati a un campo specifico (quello, appunto, del mimo corporeo), riescono a raccontare molto sia della trasformazione in atto nella scena che del cambiamento in corso all'interno degli studi. Se l'ipotesi valutata nel volume del 1980 era quella – constata De Marinis – del passaggio, appunto, “dal mimo ai mimi”, vale a dire di una sub-articolazione o comunque una specificazione interna al teatro, negli anni Novanta si può osservare piuttosto un percorso inverso che, andando al contrario “dai mimi al mimo”, pare segnare una scomparsa e una dissoluzione del genere nel più ampio contesto del teatrale, in quello che lo studioso definisce una sorta di «ritorno dietro le quinte».⁶⁰⁵ Ma la prospettiva, appunto, non è quella convenzionale del riflusso, della normalizzazione o del rientro delle spinte sovversivo-eversive dell'avanguardia; essa si fonda piuttosto sull'inquadramento di una modalità operativa, materiale delle modalità di trasmissione e assorbimento della tradizione teatrale, che ci sarà piuttosto utile per affrontare il campo dei rapporti fra la fase post-novecentesca e le sue possibili eredità. Secondo De Marinis, le differenti strade intraprese dal mimo corporeo nel secondo Novecento, infatti, vanno poi a coesistere insieme nel bagaglio del sapere scenico del Nuovo Teatro, pur non trovandosi più al centro dell'attenzione in quanto percorsi autonomi: l'assorbimento della tradizione del mimo corporeo non rappresenta così una sorta di sconfitta o fallimento, ma si può così considerare piuttosto «un ritorno a casa a missione compiuta»; il mimo, secondo lo studioso, «ha contribuito a svelare alla scena occidentale i termini reali del suo problema di fondo, quello dell'attore, e lo ha fatto in maniera radicale e irreversibile».⁶⁰⁶ Così si può disegnare una linea di forza che attraversa l'apparente omogenea pluralità dei teatri post-novecenteschi riallacciandone l'opera alle rivoluzioni del Novecento teatrale, si può anche così valutarne la vocazione politeista rispetto al grado di assorbimento e appropriazione di un insieme di tradizioni che, lungi dall'essere dimenticate o rimosse, permangono «come presenze *vive e operanti* in questa nostra cultura teatrale di fine Novecento».⁶⁰⁷

La vicenda del passaggio dal mimo ai mimi e di nuovo al mimo è esemplare per diverse ragioni. Prima di tutto, certifica una necessità di riassetto teorico; poi, perché, attraverso di essa, è possibile intravedere una sorta di risonanza che unisce le provenienze di questa urgenza: il contesto della pratica – qualcosa che è successo e ha modificato il ruolo del mimo corporeo all'interno della ricerca scenica – e quello dell'approccio teorico (che viene modificato anche a partire dalla portata di tale mutamento). Inoltre, l'esempio presenta caratteri specifici che rimandano in modo piuttosto diretto a quelli che osserveremo distinguersi come i tratti caratterizzanti delle pratiche teatrologiche post-novecentesche: dalle modalità di trattamento della tradizione – che sembra essere condotta ad esaurimento, ma si può più che altro considerare oggetto di processi specifici e differenziati di assorbimento – alla vocazione pragmatica della scena e degli studi; dalla costituzione di un crinale che intreccia, come si diceva, linee di continuità e punti di rottura, fino al tentativo condiviso di

⁶⁰³ Ivi, p. 297.

⁶⁰⁴ Ivi, pp. 297-298.

⁶⁰⁵ Ivi, p. 299.

⁶⁰⁶ Ibidem.

⁶⁰⁷ Ibidem.

ricomposizione degli estremismi, delle specificazioni e degli specialismi, anche delle logiche oppositive che avevano segnato il campo degli studi e del teatro fino a qualche tempo prima (quel politeismo che dovrebbe salvaguardare la pluralità dei teatri, nel loro modo di essere fatti, vissuti e osservati).

Beninteso, questi sono processi che si verificano esclusivamente nelle punte più avanzate della ricerca teatrale e teatrologica post-novecentesca: sarà bene precisare subito che la situazione, nel suo insieme, non è certamente attraversata da sperimentazioni di uguale densità e spessore e che comunque, fra quelle che si distinguono per qualità e profondità epistemologica, non tutte vanno nella direzione tracciata. Insomma, le voci allarmistiche, preoccupate, pessimistiche che si levavano dal crinale fra anni Ottanta e Novanta avevano anche delle ottime ragioni – sia nella contingenza che a posteriori – per denunciare il rischio di alcune spinte omologatrici e normalizzatrici che hanno investito la cultura italiana (non solo teatrale) a partire da quel momento. La rottura provocata dalle conseguenze estreme del lavoro delle neoavanguardie della scena era effettivamente in via di rimarginazione, la diffusione di attenzione per il teatrale era evidentemente rientrata (forse in modo definitivo), le condizioni erano (e sono) a tutti gli effetti quelli di un intreccio inestricabile di intenzioni, tensioni e culture del teatro quasi impossibile da dipanare, che mescola la tradizione e l'innovazione, il canone consolidato con la sua sovversione. Nel bene e nel male, quello che si manifesta nei teatri della fine degli anni Ottanta è un pluralismo per molti versi inafferrabile, che – per un momento al di là dei giudizi di valore – è possibile a posteriori considerare nei termini del segno più vistoso e significativo di quell'epoca e anche del passaggio post-novecentesco. Facendo un consistente salto avanti, allo scopo di rendere l'idea del fermento delle condizioni teoriche e pratiche attive nella cultura teatrale fra anni Ottanta e Novanta, basti pensare a come esse vengono descritte negli editoriali della rivista «Prove di drammaturgia», fondata e diretta da Claudio Meldolesi e Gerardo Guccini: sul crinale fra i due secoli si parla di una condizione «fuori dalla Storia» del teatro, «per approdare a una democratica coabitazione di diversità»; si racconta poi come la «crisi senza precedenti dei modelli dialettici» – «anticipata dal teatro» e poi evidentemente riversatasi anche in altre pieghe della cultura performativa e non solo –, che abbiamo visto parzialmente all'opera con le sue tentazioni di commistione e ibridazione fra polarità tradizionalmente opposte (vecchio e nuovo, norma e sovversione), possa forse porre le basi per una coesistenza diversa fra la varietà dei teatri e anche per una modalità inedita di rapporto con la propria tradizione.⁶⁰⁸ Chiudiamo questo percorso fra le diverse visioni del e sul teatro alle prese con la sua svolta post-novecentesca con un ragionamento più “a freddo”, che si ritiene produttivo richiamare per illuminare di nuovo e anche sotto aspetti diversi, quanto annotato finora fra le possibili linee di continuità e le esperienze di rottura che uniscono e separano il Novecento dal suo oltre e dal suo dopo. L'editoriale del numero 9 di «Prove di drammaturgia», co-firmato da Meldolesi e Guccini, si intitola *Un sentiero che si chiama Storia* ed introduce un'indagine – su cui ci sarà modo di tornare – già di per sé piuttosto significativa dello spessore e della qualità dello scarto in atto: è una riflessione di artisti, critici e studiosi intorno a una nozione ibrida, tutta post-novecentesca, eppure fertile di fruttuosi rimandi rispetto all'intreccio delle linee genealogiche che la sostengono – quella di “teatro popolare di ricerca”. Un tempo questa definizione sarebbe stata accolta come un paradosso, unendo in sé la spontaneità del teatro amatoriale che arriva fino a noi attraverso fenomeni importanti come quello dei teatri di base e le condizioni di separatezza (ma anche di autoreferenzialità) dell'avanguardia; teatro come valore d'uso a livello socio-antropologico e teatro come arte o linguaggio. Nella fase post-novecentesca, invece, è un termine piuttosto pregnante, si potrebbe dire (almeno nelle pratiche) ricorrente: «quasi tutti gli odierni teatri di gruppo recano questo segno genetico di differenza, anche quando i loro sviluppi hanno teso a rimuoverlo»

⁶⁰⁸ Il riferimento va ai numeri 8 e 9 di «Prove di drammaturgia», rispettivamente dedicati al passaggio di secolo e al tema del teatro popolare di ricerca, e, in particolare, ai due editoriali che li introducono. Claudio Meldolesi, Gerardo Guccini, “Prove” per il Duemila, «Prove di drammaturgia», V, 8, giugno 1999; Id., *Un sentiero che si chiama Storia*, «Prove di drammaturgia», V, 9, dicembre 1999.

scrivono Meldolesi e Guccini;⁶⁰⁹ «la dimensione della “ricerca” e quella del “popolare” si pongono fra le principali energie motrici del nuovo teatro dell’ultimo ventennio», si legge nella presentazione del dossier sull’argomento curato da Guccini con Massimo Marino, Valeria Ottolenghi e Cristina Valenti.⁶¹⁰

Senza addentrarci ora nel dettaglio dei meandri delle pratiche di ibridazione che si attivano nella teatrologia post-novecentesca – cui è dedicata questa parte della tesi –, approfittiamo delle prospettive espresse su «Prove di drammaturgia» per chiudere momentaneamente l’esplorazione degli sguardi sul politeismo che si affaccia nei teatri di quegli anni, andando a compiere l’itinerario con una riflessione condivisa da Meldolesi e Guccini sui rapporti, negli anni Novanta, fra teatro e storia, anzi, meglio, fra i teatri e la fertile pluralità delle loro storie:

«Il teatro, infatti, come dicevamo in un nostro precedente Editoriale, “sembra essere sgusciato fuori dalla Storia – che è fatta di superamenti vissuti come necessari – per approdare ad una democratica coabitazione di diversità”. Ma proprio questo suo sottrarsi alla dimensione collettiva del divenire, rivelandosi, di fatto, un gesto d’avanguardia nel senso letterale dell’espressione, ha in parte accompagnato e in parte preceduto una crisi senza precedenti dei modelli dialettici. Per cui, ora, il teatro sgusciato fuori dal Novecento, secolo di rivoluzioni e generosi progetti di trasformazione antropologia e planetaria, può guardarsi alla spalle e valutare con una certa soddisfazione la piccola, appartata Storia di tracce sovrapposte che ha saputo costruirsi, al di là della crisi della Storia maggiore, seguendo le proprie necessità, e mettendosi al centro d’una ricerca di valori e di identità artistica, che si è manifestata in molti, diversi modi».⁶¹¹

4.1.1 “ACCADDE NEGLI ANNI NOVANTA”: NASCE UN NUOVO TEATRO, E POI UN ALTRO, E UN ALTRO ANCORA

Entriamo ora brevemente nello specifico della manifestazioni in cui si esprimono la solitarietà e il politeismo del teatro degli anni fra gli Ottanta e i Novanta, per comprendere più precisamente per quali ragioni e in che senso gli strumenti teorico-critici e le categorie messe a punto per le stagioni precedenti della ricerca teatrale sembrano non funzionare più e – soprattutto – per valutare quali possano essere (e quali siano state) le strade possibili da intraprendere per risolvere il problema, fra il riadattamento delle prospettive esistenti e l’innesto di opzioni inedite. Fin qui, si è capito, si denuncia – più o meno ottimisticamente – la qualità e lo spessore del mutamento in atto; adesso, è opportuno effettuare qualche passaggio nei suoi modi e nel suo senso, per intercettarne poi i piani di eventuale concordanza nello specifico del campo teatrologico coevo e successivo.

Torniamo di nuovo al convegno *Le forze in campo*, cui partecipano – oltre agli studiosi che abbiamo citato – anche critici e artisti. A titolo esemplificativo, scegliamo due testimonianze: quella di Franco Quadri, fra i critici più attivi e attenti di quegli anni, e quella di Giorgio Barberio Corsetti, regista la cui vicenda, dalla Gaia Scienza al percorso individuale, è quanto mai rappresentativa del cambiamento in atto. Quadri riflette sull’esaurimento dei termini con cui, nelle stagioni precedenti, si era soliti definire il Nuovo Teatro. A metà degli anni Ottanta sia la nozione di “avanguardia” (utilizzata nei Sessanta anche per la possibilità di segnare una qualche forma di continuità con quella storica del primo Novecento) che quella di “ricerca” (preferita invece nei Settanta) sembrano a vario titolo inadeguate e superate, ma senza essere oggetto di un qualche tentativo di sostituzione:

⁶⁰⁹ C. Meldolesi, G. Guccini, *Un sentiero...*, cit.

⁶¹⁰ Gerardo Guccini, Massimo Marino, Valeria Ottolenghi, Cristina Valenti, *Teatro Popolare di Ricerca. Una nozione in progress*, «Prove di drammaturgia», V, 9, dicembre 1999.

⁶¹¹ C. Meldolesi, G. Guccini, *Un sentiero...*, cit.

«Oggi – constata il critico, rilevando anche un fenomeno di ri-fioritura del Nuovo Teatro – si tenderebbe piuttosto a non più definire, sia per non creare contrapposizione, sia per non amalgamare modi e concezioni diverse in un'unica catalogazione specialistica».⁶¹²

La posizione di Barberio Corsetti sembra certificare la fondatezza di questo orientamento e dei precedenti che abbiamo considerato, una direzione che specifica la vocazione politeistica rispetto allo scopo sia di evitare generalizzazioni che specificazioni:

«Più è vario l'universo teatrale, più possibilità di vita ci sono per i gruppi, per gli autori, per tutti. Ben vengano centri di produzione, teatri stabili, stabili privati, teatrini e teatroni comunali, regionali e nazionali».⁶¹³

Ma l'intervento del regista precisa ancora più nettamente il senso del cambiamento in atto nella scena di quegli anni, lasciando emergere alcuni dati di differenza rispetto alla consuetudine della ricerca così come si era consolidata nelle stagioni precedenti del Nuovo Teatro: in particolare, il passaggio da una dimensione «orizzontale» a una «verticale», che sancisce, da un lato, un venir meno della centralità della cultura di gruppo in senso antropologico e, dall'altro, una valorizzazione della progettualità individuale.⁶¹⁴ A questo fenomeno, se ne accompagna un altro, parallelo e pregnante: quello del ritorno di attenzione per il prodotto o, per meglio dire, con esattezza, per lo spettacolo.⁶¹⁵

Gli sguardi e le testimonianze raccolte negli atti che documentano quell'incontro del 1986 intervengono a vario titolo e in diverso modo sul nodo del problema, così come l'abbiamo presentato in queste pagine: un mutamento che all'epoca appariva epocale, di trasformazione della cultura teatrale, dalla predilezione per i processi alla tentazione dei prodotti, rifiutando in modo piuttosto esplicito sia inquadramenti tradizionali – come la gravidanza della dimensione socio-antropologica del teatro e del gruppo –, che nuove possibilità descrittivo-interpretative. Gli interventi si muovono fra le polarità che abbiamo presentato della discontinuità e della continuità, del senso di fallimento e di quello del rinnovamento; fra Leo de Berardinis che inquadra quelli che definisce alcuni grossi fraintendimenti ed equivoci gemmati intorno al teatro d'avanguardia («diventò una moda, e non fu più nulla», scrive, parlando del fenomeno del teatro di gruppo) e Piergiorgio Giacché che propone la tendenza alla diversificazione fra i punti fermi consolidati dai teatri degli anni Settanta, fino alla constatazione dell'istituzione di una consuetudine post-politica e anti-ideologica – da parte di Carlo Infante – a seguito dell'esaurirsi di «quell'atmosfera di antagonismo diffuso» che aveva stimolato «la polarizzazione di sentimenti e di teorie», da cui «gli schieramenti nascevano automaticamente» come nel caso – citato dal critico – del fronteggiarsi delle tendenze della Postavanguardia e del Terzo Teatro.⁶¹⁶

Alla fine del decennio, viene pubblicato un libro di Oliviero Ponte di Pino, intitolato *Il nuovo teatro italiano 1975-1988*: è un volume in cui il critico raccoglie alcuni interventi di inquadramento teorico (oltre il suo, quello di Giuseppe Bartolucci, di Gianni Manzella e di Renata Molinari) sul

⁶¹² Franco Quadri, *Avanguardia? Nuovo teatro*, in A. Attisani (a cura di), *Le forze in campo*, cit., p. 8.

⁶¹³ Giorgio Barberio Corsetti, *Metamorfosi*, in A. Attisani (a cura di), *Le forze in campo*, cit., p. 43.

⁶¹⁴ Scrive Corsetti: «Non più il gruppo, nucleo familiare, indifferenziato, che esprime la sua essenza, che parla la sua lingua interna, ma individualità, incontri straordinari, collaborazioni, progetti, specificità, e la lingua di tutti». Ivi, p. 41.

⁶¹⁵ Sono ricorrenti i casi in cui il regista fa esplicitamente riferimento alla questione, dichiarando, ad esempio, che «c'è sempre un nuovo spettacolo da fare, fortunatamente» (ivi, p. 42) o ponendo l'accento sulla centralità della creazione («Fare spettacoli, strapparsi dall'anima, fare nuovi spettacoli», ibidem), fino a toccare direttamente gli aspetti produttivi e commerciali del problema («Muoversi con sapienza attraverso le possibilità produttive, di mercato, di immagine, di vendita», ibidem).

⁶¹⁶ Leo de Berardinis, *Il teatro è l'attore. Ma l'attore dov'è?*, in A. Attisani (a cura di), *Le forze in campo*, cit., pp. 49-54 (p. 56); Piergiorgio Giacché, *Punti fermi*, ivi, pp. 113-122; Carlo Infante, *Il teatro come analogia del movimento del mondo*, ivi, pp. 123-129 (p. 124).

fenomeno dei nuovi gruppi teatrali e diverse conversazioni con i protagonisti della scena di quegli anni.⁶¹⁷ L'occasione è preziosa per scendere ancora più nel dettaglio del mutamento in corso nella cultura teatrale italiana sul crinale post-novecentesco: i gruppi e gli artisti riuniti nel volume appartengono infatti a due generazioni della scena italiana piuttosto prossime, quella delle compagnie nate negli anni Settanta (Magazzini, Gaia Scienza, Falso Movimento, Centro di Pontedera) e quelle fondate all'inizio degli Ottanta (dalla Raffaello Sanzio alla Valdoca, a Teatro Settimo); insieme, hanno rappresentato un dato di differenza consistente rispetto alle tendenze dominanti nel fenomeno del teatro di gruppo (articolato in Postavanguardia e Terzo Teatro), in rapporto alla sua successiva trasformazione sul crinale fra anni Settanta e Ottanta. Ponte di Pino, nella sua introduzione, si confronta esplicitamente con questo problema, affrontandone alcune manifestazioni specifiche (come il recupero del testo); in particolare, approfondisce una questione che vedremo si rivelerà determinante anche per inquadrare la mutazione in cui incorrono gli studi teatrali post-novecenteschi, quella del superamento della rappresentazione.⁶¹⁸ L'approccio con cui il critico si propone di analizzare il problema è particolarmente interessante ai nostri fini, perché non lo valuta esclusivamente sul piano della specificità – dunque della novità – dei nuovi gruppi, ma lo considera anche a livelli che lo mettono esplicitamente in rapporto con le precedenti stagioni della ricerca; di più, qui si lasciano emergere alcuni ulteriori tratti caratterizzanti della scena di quegli anni, che ci scopriremo poi a ritrovare – seppure in modo diverso – successivamente al centro dell'attenzione teatralistica e dei suoi approcci teorici.

La proposta di Ponte di Pino è quella di leggere le modalità creativo-produttive di questa fase nei termini di quella che il critico definisce una pratica volta alla “costruzione di un mondo”. Così scrive, introducendo la questione:

«Il superamento di una dimensione narrativa rende inutile ogni approccio naturalistico, evitando le strettoie della rappresentazione. C'è, alla base, l'ostentata coscienza dell'“effetto di realtà” determinato dal compiersi, qui e ora, di quel gesto, di quell'evento. Ogni attore, ogni oggetto si dà per quello che è, come segno, nelle sue funzioni. Non rimanda a un altro mondo, che dovrebbe essere quello reale: si limita a costruire il mondo cui appartiene, caricandosi di rimandi, tensioni e rapporti con tutti gli altri componenti dell'insieme».⁶¹⁹

Questo tipo di pratiche, a livello genetico e generativo, si concretizzerebbero, secondo Ponte di Pino, in un processo di «deduzione, attraverso una serie di regole formali, di un mondo» e, poi, della «sua “messa in opera”»⁶²⁰ sul palcoscenico. Si tratta di alcuni elementi che abbiamo già incontrato in questo itinerario sul teatro della seconda metà degli anni Ottanta attraverso gli sguardi del suo tempo: il ritorno dello spettacolo (ma anche, si è detto, il problema del testo); di più, pare esserci un approccio rinnovato al problema dell'attorialità e soprattutto un tentativo di risposta a quello del rapporto fra dimensione presentativo-ostensiva e rappresentativo-narrativa. Aggiungiamo un altro elemento, seguendo il filo del ragionamento di Ponte di Pino:

⁶¹⁷ O. Ponte di Pino, *Il nuovo teatro italiano 1975-1988*, cit. Le conversazioni raccolte nel libro sono interviste con Federico Tiezzi (Il Carrozone-I Magazzini), Marco Solari e Alessandra Vanzi (La Gaia Scienza-Compagnia Solari-Vanzi), Giorgio Barberio Corsetti (Compagnia Giorgio Barberio Corsetti), Roberto Bacci (Centro di Ricerca e Sperimentazione Teatrale di Pontedera), Mario Martone (Falso Movimento-Teatri Uniti), Antonio Syxty (Out Off), Alfonso Santagata (Compagnia Katzenmacher), Romeo Castellucci, Paolo Guidi e Claudia Castellucci (Societas Raffaello Sanzio), Cesare Ronconi e Mariangela Gualtieri (Teatro della Valdoca), Gabriele Vacis (Teatro Settimo).

⁶¹⁸ Oliviero Ponte di Pino, *L'angoscia e l'estasi. La parabola dei gruppi*, in Id., *Il nuovo teatro italiano*, cit., pp. 13-26.

⁶¹⁹ Ivi, p. 21.

⁶²⁰ Ibidem.

«Questa formalizzazione non è statica, fine a se stessa, ripiegata in una sorta di estetismo. Entra infatti in gioco un secondo elemento: il radicalismo. Ogni spettacolo è un'esperienza che è necessario portare alle estreme conseguenze, in una ricerca che porta con sé il gusto del rischio e l'ebbrezza del pericolo. Il risultato, ogni volta, è il raggiungimento di un punto limite, di una situazione di non ritorno (o, al limite estremo, originaria) oltre la quale non sembra possibile spingersi».⁶²¹

Spogliando momentaneamente questa riflessione del suo portato interpretativo specifico, è possibile cogliere, al suo interno, come base o sottotesto, l'investimento (del critico e/o degli artisti) sulla dimensione della processualità che sembra venire evidenziata (e condivisa con il pubblico) attraverso la sua riproposta sul palcoscenico, all'interno dello spettacolo.

Il proposito artistico dei nuovi gruppi, dunque, sembrerebbe non risolversi in un mero (quanto apparente) processo di ritorno regressivo alla dimensione del prodotto spettacolare: al centro del loro lavoro, occupa un posto centrale la dimensione della processualità – Ponte di Pino ne parla nei termini di «un'attenzione esasperata al processo creativo»⁶²² – e, nello specifico, si potrebbe dire, la sua messa in scena (o almeno, una sorta di sua verifica in scena). L'intreccio della dimensione estetica (legata al lavoro sul linguaggio e sulla sua finalizzazione spettacolare) con quella invece del radicalismo della ricerca (si potrebbe dire, forse, etica o quantomeno non soltanto estetica) pone le basi per la costituzione di un piano di incontro inedito fra la polarità legata al processo creativo e quella pertinente al campo del suo prodotto. Si potrebbero – con un vistoso e forse eccessivo azzardo – immaginare vie inedite di trasmissione e assorbimento del senso e delle potenzialità di quel “lavoro su di sé”, giunto come esito estremo di alcune sperimentazioni “senza spettacolo” dell'avanguardia degli anni Settanta e ipoteticamente posto, qui, all'incontro con la dimensione del prodotto e della sua fruizione: insomma, di un modo rinnovato di riflessione e lavoro sull'efficacia del teatro e sulle sue potenzialità trasformative. Anche Ponte di Pino lascia intravedere le basi di una opzione del genere: prima segnalando come parte dei modi creativi vigenti negli anni precedenti siano stati abbandonati e soppiantati da nuove tensioni (ad esempio, quella legata alla riemersione di interesse per la testualità), che si concretizzano soprattutto sul piano produttivo – «tutto (compresa la letteratura) può essere trasformato in spettacolo» –, ma rilevando poi come l'accento sulla dimensione processuale (espressa anche sul piano del prodotto-spettacolo) e l'interesse per lo specifico teatrale (l'esperienza diretta della ricerca) vadano a legarsi in maniera piuttosto diretta agli stilemi e alle categorie fondate dalle stagioni d'oro del Nuovo Teatro del Novecento.⁶²³

L'introduzione di una simile possibilità – oltre a lasciare forse intravedere alcune linee di relazione con gli esiti delle precedenti stagioni della ricerca teatrale – implica l'ingresso di un ulteriore elemento inedito, quello del rapporto fra il teatro e i suoi spettatori. Ponte di Pino – prima di

⁶²¹ Ivi, p. 22.

⁶²² Ivi, p. 19.

⁶²³ Approfittiamo della questione sollevata per richiamare un altro ragionamento di Oliviero Ponte di Pino che, seppure legandosi in maniera laterale al filo del discorso che si sta svolgendo qui, è utile per annotare come potesse venire affrontata la questione della novità post-novecentesca e del suo rapporto con la tradizione dell'avanguardia negli stessi anni in cui il mutamento si andava manifestando. Scrive il critico: «Sotto diversi aspetti, alcuni capisaldi di un certo modo di fare spettacolo (assai frequentato qualche anno fa) sono stati superati e abbandonati: a cominciare dal riemergere della parola e del testo, e dal recupero della narritività (se non, addirittura, della Storia come occasione di intervento e di riflessione), fino all'elezione da parte di alcuni gruppi e artisti della letteratura come terreno d'indagine privilegiato.

Questo recupero avviene tuttavia secondo modalità che erano state messe a punto in precedenza. Questi nuovi materiali vengono inseriti in un tessuto in grado di accogliere nuove sollecitazioni (al limite anche quelle di un testo o di un opus drammaturgico “tradizionale”) senza snaturarsi: da una parte inglobandoli come citazione, per schegge; dall'altra utilizzandoli come suggestione, in un processo che si avvicina spesso all'immedesimazione; e infine come recupero di tecniche e di procedimenti, mentali o materiali.

dedicarsi a un paragrafo intitolato appunto *Il lavoro dello spettatore* – tenta di inquadrare le modalità specifiche in cui questo tipo di teatri e spettacoli vadano a stimolare un diverso modo spettatoriale:

«Quelle che vengono esemplificate e portate sulla scena sono una serie di tensioni e di dialettiche tra i vari elementi dello spettacolo: tra corpo e materia, tra carne e immobilità, velocità e lentezza, ripetizione e variazione, interno e esterno, centro e periferia, tanto per identificare alcune polarità fondamentali, che si compongono in mille altri confronti evolutivi. Questa dialettica finisce per riflettersi anche nel rapporto tra ciò che accade e chi osserva l'evento: un rapporto fatto di contagio emotivo e di provocazione, di esperienze comuni e di slittamenti percettivi, di curiosità e rifiuti, di sorprese e assuefazioni.

[...] Di spettacolo in spettacolo, attraverso questo processo di continuo superamento e azzeramento, si costituiscono un linguaggio (uno stile) e una poetica. Ogni opera finisce per costituire un mondo a sé, ma fa contemporaneamente parte di una sequenza di spettacoli che sottintendono un processo evolutivo e la continuità di un metodo di lavoro».⁶²⁴

Anche in questo caso, il ragionamento è interessante perché riesce a mettere in luce, allo stesso tempo, il dato di novità rappresentato da queste nuove tensioni della scena della ricerca – un lavoro sui rapporti dialettici su cui torneremo in seguito, che, fra le coppie oppostive che prende in esame arriva naturalmente a confrontarsi anche con quella scena/platea – e, a quanto pare, una qualche linea di persistenza rispetto alle stagioni precedenti dell'avanguardia, in particolare rispetto alla questione della scelta reciproca fra polarità creativo-produttiva e spettatoriale che si è profilata all'orizzonte teorico verso la fine degli anni Settanta e che abbiamo esaminato in chiusura della prima parte della tesi. Tale genealogia, in cui il rapporto attore-spettatore si riformula a partire dall'esperienza della divaricazione fra teatro “normale” e cultura di gruppo, negli anni Ottanta sembra declinarsi su un piano più esplicitamente estetico-spettacolare, mantenendo tuttavia piuttosto salda la propria operatività. La conclusione del discorso di Ponte di Pino è quanto mai efficace nell'esemplificare il senso della mutazione e nel riprendere i nodi – appena descritti – attraverso cui essa andava a manifestarsi fra anni Ottanta e Novanta:

«Per il pubblico, queste modalità comunicative e produttive impongono un atteggiamento diverso di fronte al prodotto teatrale: non si tratta tanto di dedurre (in base agli “indizi” disseminati dalla regia) il “senso” di un testo, quanto di ricostruire un mondo e la sua logica reinventando i nessi tra i vari elementi (in questo senso si tratta di “opere aperte”, che richiedono la “collaborazione” dello spettatore); e insieme, ovviamente, si tratta di fare esperienza di questo mondo, del suo senso del tempo e dello spazio, delle sue emozioni e sensazioni.

Ma il “lavoro” dello spettatore consiste anche nell'accompagnare l'evoluzione della poetica di un gruppo. In questa prospettiva, lo spettacolo non è solo un prodotto da consumare nell'arco di una o due ore, quanto la traccia di un lavoro più ampio e disteso.

In altri termini, tutto (compresa la letteratura) può essere trasformato in spettacolo, e quindi diventa possibile appropriarsi di qualunque esperienza in forma di spettacolo: questa è, indubbiamente, una delle dimensioni chiave della nostra epoca. Contemporaneamente, la pratica teatrale continua a cercare e trovare ispirazioni e motivi in altri ambiti e discipline, in un processo nomadico di appropriazione che le impone una continua ridefinizione. Ma al di là di questa inquietudine, si tratta sempre di attraversare i diversi territori in prima persona, verificandoli sulla propria pelle, nella propria carne». Ivi, p 23.

⁶²⁴ Ivi, p. 22.

Allo sguardo sincronico sulla singola opera si accosta uno sguardo diacronico che ricollega i diversi spettacoli, riconoscendo la progettualità che li sottende». ⁶²⁵

Sperimentazioni fra dimensione processuale e piano del prodotto che tentano di ricomprendere (e rifondare, si potrebbe dire) alcuni elementi comunemente considerati superati o tradizionali rispetto alla ricerca d'avanguardia e che danno origine a nuove possibilità per la logica dell'efficacia che aveva provocato alcuni esiti estremi della ricerca teatrale degli anni Sessanta e Settanta; l'apertura del "lavoro su di sé" al teatro, in un'opzione che mira a coinvolgere anche il pubblico nelle pieghe dell'itinerario generativo del prodotto scenico, fra le sue premesse e i suoi percorsi interpretativi; complicazione di questi ultimi sia con l'integrazione del piano materiale (percettivo e sensoriale) della fruizione, che con l'invito a ricomporli autonomamente in un quadro poetico che li sostiene e li comprende, al di là dei suoi singoli esiti; rapporti disinvolti e pragmatici con la tradizione e con altri campi linguistici e culturali, che si risolvono nella continua ricostruzione delle proprie linee genealogiche, in un intreccio inafferrabile e inestricabile di stimoli e lezioni, riconversioni e sperimentazioni, secondo diversi gradi di urgenza; accento sulle qualità dinamiche, fluide, situazionali dell'esperienza teatrale, che attore e spettatore attuano insieme, ogni volta da zero, in vista della costruzione – sempre inedita – di un mondo autonomo che prescinde tanto dal principio ostensivo della presentazione e del rimando a sé che da quello rappresentativo e imitativo, ma ne intreccia entrambe le istanze in progetti di trattamento del reale che ricombinano la polarità della biografia con quella della finzione.

Sono forse alcuni dei caratteri dei teatri di quegli anni, che ne trasmettono il segno, assieme a quel gusto instabile con cui si presenta il politeismo della cultura teatrale, così come ce l'hanno raccontato gli sguardi coevi. A posteriori, si riesce a concordare con molti di loro, e a utilizzarli – appunto – per rendere il senso di un passaggio, per fotografare un momento della cultura teatrale di fine secolo. Però, questi non sono solo tratti dei teatri degli anni Ottanta: sono anche i nodi da cui si origina tutto un altro modo di fare, vedere e pensare il teatro; è il crinale di gemmazione del teatro post-novecentesco, il cui viaggio, alla fine degli anni Ottanta, è appena iniziato.

Il decennio successivo, infatti, muovendosi fra questi versanti, produce esperienze teatrali se possibile ancora più avulse rispetto alle aspettative. La situazione – dopo tutte le visioni che abbiamo richiamato, pervase nel bene e nel male da un certo senso di finitudine rispetto al passato – è quasi paradossale: negli anni Novanta si assiste, fra le altre cose, a un'intensa riemersione (seppure in modi diversi, è chiaro) del fenomeno del teatro di gruppo così come di quella diffusione di attenzione per il teatrale che abbiamo considerato propria degli anni Settanta; di un ritorno della vocazione politico-civile della scena, con la nascita e il successo di un filone definito teatro di narrazione; di una serie di sviluppi estremi della ricerca, che danno vita a forme performative e poetiche sperimentali che incrociano ogni volta stimoli linguistici, artistici e culturali differenti. In tutti i casi, la cultura di gruppo – anche nel suo originario senso antropologico – è il dato centrale per comprendere una tale varietà di opzioni e percorsi; insieme, ovviamente, a quell'atteggiamento nei confronti della tradizione della ricerca che abbiamo descritto nei termini della disinvoltura e che è in grado di richiamare a sé istanze in precedenza ben separate e divise (come quelle della sperimentazione linguistica, del versante politico, dell'incardinamento testuale-drammaturgico).

Il fenomeno che segna il decennio in oggetto si potrebbe riassumere (ma non certo esaurire) con la vicenda esemplare dei Teatri Invisibili, cui, fra l'altro, tutte le diverse esperienze che abbiamo appena evocato – pure senza nominarle direttamente – in certa misura partecipano. Recentemente, Pierfrancesco Giannangeli ha pubblicato un contributo prezioso sul tema, ⁶²⁶ una ricostruzione storica del fenomeno che, pure concentrandosi molto sulle vicende del gruppo Laboratorio Re Nudo di San Benedetto del Tronto, apre a visualizzazioni di ampio respiro, avvalendosi anche della

⁶²⁵ Ivi, p. 22.

⁶²⁶ P. Giannangeli, *Invisibili realtà*, cit.

testimonianza di critici e artisti; il volume è introdotto da una prefazione firmata da Marco De Marinis, che si propone nei termini di una serie di “appunti per una storia dei movimenti teatrali contemporanei” (questo il titolo).⁶²⁷ Così lo studioso descrive il fenomeno, esploso nella quotidianità teatrale italiana a metà degli anni Novanta:

«In ogni caso si trattò di qualcosa di imponente, almeno da un punto di vista quantitativo, che arrivò subito a coinvolgere centinaia e centinaia di gruppi sparsi in tutta la penisola. Un'enorme realtà teatrale sommersa che cominciò ad emergere ovunque».⁶²⁸

Sembra di sentir parlare della diffusione teatrale in opera negli anni Settanta, della sorpresa che il suo dilagare e la sua potenza suscitarono negli osservatori di quegli anni. Ma la situazione, l'abbiamo detto e lo ribadiremo, è sensibilmente diversa. In questo contesto, De Marinis disegna una scansione cronologica che ci è utile richiamare, per affrontare la nuova esplosione teatrale degli anni Novanta, che ne colloca grossomodo l'operatività al centro del decennio in questione (in coincidenza al lavoro di alcuni festival, fra il 1993 e il 1997);⁶²⁹ si aggiungono, nello specifico, la fondazione dell'Associazione dei Teatri Invisibili nel '96 e alcune importanti occasioni di incontro, dal convegno *Il teatro esploso* tenutosi a Rovigo, nel contesto del festival “Opera prima” diretto dal Teatro del Lemming – una sorta di innesco o almeno di esplicitazione del fenomeno – ai successivi appuntamenti annuali a San Benedetto del Tronto. Ma non è questa la sede per addentrarsi nel viluppo di vicende e tensioni che si innescano a premessa, a fronte e a margine del fenomeno degli Invisibili: è un oggetto di cui va indubbiamente rilevata l'importanza, ma di cui vanno riconosciuti anche alcuni limiti, come ad esempio il rapido esaurimento e la quasi contestuale specificazione interna in linee di ricerca piuttosto incommensurabili fra loro. Si tratta piuttosto, di tentare di leggere, anche attraverso di esso, il particolare fermento teatrale che ha segnato gli anni Novanta; di osservarne l'avvento, per cominciare di lì a raccontare la storia di questo momento.

L'opzione cronologica che valorizza il crinale della metà del decennio come punto di emersione e di svolta di un nuovo modo di fare e fruire teatro è pacificamente consolidata; ma De Marinis arricchisce questa scansione temporale integrandola con quelli che definisce «alcuni fatti che sono individuabili come preannunci di quel fenomeno o che, in qualche misura, lo hanno aiutato a manifestarsi»: fra questi, il lavoro di Giuseppe Bartolucci, espresso nella realizzazione di diverse rassegne lungo gli anni Ottanta, la creazione, negli stessi anni, dei Centri di Ricerca e la coeva attività dei centri sociali, più una serie di «segnali e iniziative che si legano al nome di Leo de Berardinis», su cui lo studioso si sofferma in particolare, in quanto, a suo avviso, «fra i maestri del nuovo teatro italiano, Leo è stato il solo a porsi costantemente in ascolto dell'invisibile, del sommerso, e del mondo giovanile in particolare».⁶³⁰

⁶²⁷ M. De Marinis, *Prefazione. Appunti...*, in P. Giannangeli, *Invisibili realtà*, cit., pp. 9-29; ora in M. De Marinis, *Il teatro dopo l'età d'oro*, cit., pp. 367-386.

⁶²⁸ Ivi, p. 378.

⁶²⁹ De Marinis cita la nascita del festival “Crisalide”, organizzato a Bertinoro, in provincia di Forlì dalla compagnia Masque Teatro a partire dal 1993/'94; “Opera prima”, gestito a Rovigo dal Teatro del Lemming dal '94; il romano “Extraordinario” diretto a Roma dall'Accademia degli Artefatti dal '96; “Teatri '90”, rassegna milanese ideata e diretta da Antonio Calbi fra il 1997 e il 1999 (ibidem).

⁶³⁰ Ivi, pp. 380-381. De Marinis cita le esperienze di Leo de Berardinis a Marigliano, all'epoca del decentramento nel napoletano, del successivo rientro a Roma (ad esempio, con l'organizzazione del censimento *La strage dei colpevoli*, nell'82) e del trasferimento, nel 1983, a Bologna, dove l'attività del regista «si lega a quasi tutti i non molti tentativi fatti in quegli anni, che ci siamo appunto abituati a definire di riflusso e yuppismo, per proporre una riflessione teatrale libera e rigorosa che andasse al di là del contingente, anche se dal contingente magari partiva» (ibidem): fra cui ricorda i convegni bolognesi su *Teatro ed emergenza* (alla fine degli anni Ottanta), la direzione del Festival di Santarcangelo (nella seconda metà dei Novanta), gli incontri organizzati nel suo spazio a Bologna negli stessi anni (prima allo Spazio della Memoria, poi al San Leonardo, inaugurato nel '95 come Teatro di Leo).

Queste sono solo alcune coordinate per approcciare di nuovo la questione post-novecentesca da una prospettiva continuista, oltre che nei suoi aspetti di novità e rottura. Gli anni Novanta, comunque si vogliano definire nel loro insieme i percorsi e le esperienze che li hanno segnati, sono quelli degli “ultimi teatri”, un termine coniato da Raimondo Guarino che qui si preferisce ad altre opzioni (ad esempio alla “terza ondata” di Renata Molinari o ai “Teatri 90” di Calbi o, ancora, alla “Romagna Felix”), tutte legittime e giustificate, eppure ognuna portatrice, nel suo specifico, di un taglio prospettico che rischia in qualche modo, valorizzando un certo aspetto del fenomeno, di lasciarne in penombra altri. Certo va riconosciuto che questi ulteriori elementi possano rivelarsi parimenti fondanti per comprendere lo stato di fermento di quegli anni: si pensi ad esempio al ruolo effettivamente svolto da una certa politica culturale emiliano-romagnola, di cui sono tuttora visibili i frutti, rispecchiato nella definizione di “Romagna Felix” o ai rapporti che i teatri degli anni Novanta sembrano intrattenere con le generazioni precedenti della scena (da cui “terza ondata”, dopo la “prima” dei Sessanta e la “seconda” dei Settanta); ma la formula proposta da Guarino sembra essere una delle poche in grado di lasciar crescere, a proprio modo, il dato di genetica differenza interna che è forse quello più caratterizzante il politeismo teatrale di questo periodo. Ad ogni modo, già le discussioni sorte intorno alle possibilità di definizione e nominazione del fenomeno e le varie possibilità che ne emergono – assieme al monito iniziale di Franco Quadri sul rifiuto delle categorie, dei nomi e degli inquadramenti – sono indicative della costitutiva varietà e molteplicità verticale ed orizzontale delle culture teatrali in opera nell'Italia di fine millennio.

Questa storia è stata ben raccontata – seppure agilmente e piuttosto “a caldo”, dunque con il legittimo rischio di una serie di spinte a posteriori legabili in certi casi a un piano evenemenziale – da un volume co-firmato nel 2000 da Paolo Ruffini e Stefania Chinzari: *Nuova scena italiana*.⁶³¹ Il percorso proposto dal libro si inaugura con un paragrafo intitolato agli “anni del passaggio” (la fine degli Ottanta), in cui vengono passati in rassegna gli elementi di mutazione che abbiamo visto, anche in rapporto ai loro possibili precedenti storici: si parla di «filiatura involontaria» per quanto riguarda la persistenza della “matrice autoreferenziale” del plurilinguismo della Postavanguardia, ci si muove per negazione, invece, affrontando la componente della scarnificazione, sottratta dalla genealogia di quello che si definisce il «codice “povero” cui fa riferimento l'estetica del terzo teatro» (a posteriori piuttosto riconoscibile), polarità comunque unite in un'eredità condivisa che consiste nella logica oppositiva rispetto al teatro ufficiale.⁶³² A questo proposito, sarà sufficiente richiamare una riflessione coeva di Franco Quadri, che, nel presentare la prima edizione di “Teatri 90” di Antonio Calbi, intrecciava primariamente il dato del «rifiuto delle discendenze» con quello del «riemergere inconsapevole di elementi comunque discesi dagli anni Settanta».⁶³³

Tornando alla scansione proposta da Chinzari e Ruffini – che ha il pregio di ripercorrere la storia dei gruppi degli anni Novanta in maniera piuttosto dettagliata –, gli autori prendono poi in considerazione alcune trasformazioni incorse nella storia materiale delle compagnie (una serie di separazioni e rimpasti che alla fine degli anni Ottanta muta profondamente la scena italiana), la nascita di alcune importanti nuove formazioni e la riemersione di supporti tradizionali (su tutti, il testo).⁶³⁴ Il viaggio prosegue incontrando quello che Chinzari e Ruffini valutano come uno spartiacque fondamentale: la rappresentazione, nel 1992, dell'*Amleto* della Societas Raffaello

⁶³¹ S. Chinzari, P. Ruffini, *Nuova scena italiana*, cit.

⁶³² Ivi, pp. 13-14.

⁶³³ Franco Quadri, *Premessa a Teatri 90*, in Antonio Calbi (a cura di), *Teatri 90. La scena ardita dei nuovi gruppi*, Milano 1998, p. 13.

⁶³⁴ Si è già accennato al fenomeno di mutazione di alcuni gruppi storici della ricerca teatrale italiana, che, nati tutti grossomodo a metà degli anni Settanta, subiscono profondi riasseti nella seconda metà degli Ottanta. Nello specifico, nel 1984 la Gaia Scienza si separa in due formazioni (da un lato il percorso di Giorgio Barberio Corsetti, dall'altro quello di Marco Solari ed Alessandra Vanzi); nel 1985 i Magazzini eliminano dal proprio nome l'aggettivo “criminali”; nel 1987 i gruppi che fanno capo a Falso Movimento (Mario Martone), Teatro dei Mutamenti (Antonio Neiwiller) e Teatro Studio (Toni Servillo) danno vita insieme alla formazione collettiva che va sotto il nome di Teatri Uniti.

Sanzio (compagnia cui è dedicato un capitolo a sé), «uno spettacolo che radicalmente rifonda la ricerca nel teatro italiano».⁶³⁵ In effetti, di lì a breve, si assisterà a quella sorprendente fioritura di gruppi, percorsi e possibilità che abbiamo definito nel quadro dei Teatri Invisibili: attraverso occasioni spesso auto-organizzate, si impone all'attenzione nazionale una nuova generazione della scena, segnata – come si diceva – soprattutto da un'irriducibile molteplicità, il cui forse dato ricorrente più sostanzioso si trova proprio nella sua indipendenza rispetto ai sistemi del teatro ufficiale. La strada è certo quella aperta o indicata dall'*Amleto* della Raffaello Sanzio, con il suo “azzeramento del testo”, un nuovo “uso del corpo” e quella “nuova concezione dello spazio” che vi si sperimentano; ma c'è molto altro. Ecco come lo racconta Franco Quadri, introducendo un libro co-firmato da Renata Molinari e Cristina Ventrucci sui gruppi della cosiddetta “Romagna Felix” degli anni Novanta:

«Accadde negli anni Novanta. In un tempo di teatro decotto e routinier, afflitto da un dejavu condito da nomi insapori, tra stabili assonnati, semistabili vogliosi di non si sa che, compagnie di ricerca invecchiate e fregole di livello televisivo, monologhi monologhi, qualche genio in volo e qualche altro bloccato da angherie ministeriali, in una situazione debitoria generalmente insostenibile, a un tratto si cominciò a rendersi conto che esisteva un'altra generazione di teatranti».⁶³⁶

I gruppi emiliano-romagnoli (Motus, Masque, Fanny & Alexander, Teatrino Clandestino),⁶³⁷ i romani Accademia degli Artefatti e MK, l'Impasto, Laminarie, Kinkaleri⁶³⁸ – per citare soltanto i nomi più celebri –, insieme agli esiti di una generazione un po' più matura (dal Lemming al Lenz, fino a Krypton e Marcido Marcidoris), denotano una fondante componente extra-territoriale: sono autodidatti o provengono da altri contesti, impastano linguaggi e riferimenti diversi (letteratura e video, arte e design), sperimentano modalità produttive e spazi di lavoro inediti (dall'immobilismo dell'installazione al fluire dell'happening, in teatri, discoteche, centri sociali). Sono – come li definisce Antonio Calbi nell'introdurre la prima edizione del suo “Teatri 90” – «teatri senza centro,

Si è anche già segnalato come, negli anni Ottanta, si affaccino sulle scene italiane una serie di nuovi gruppi, che manifestano dati consistenti di differenza rispetto alle precedenti stagioni della ricerca e che saranno destinati a tracciare per essa un nuovo corso negli anni venire: nel 1981, Claudia e Romeo Castellucci, Chiara e Paolo Guidi fondano a Cesena la Societas Raffaello Sanzio; Laboratorio Teatro Settimo vede la luce nell'82 a Torino (fondato, fra gli altri, da Laura Curino, Gabriele Vacis, Roberto Tarasco); nel 1983, sempre in Romagna, nascono il Teatro delle Albe (da Marco Martinelli, Ermanna Montanari, Marcella Nonni, Luigi Dadina) e il Teatro della Valdoca (Mariangela Gualtieri e Cesare Ronconi); Marcido Marcidoris e Famosa Mimosa viene fondato a Torino nel 1986. Cfr. S. Chinzari, P. Ruffini, *Nuova scena italiana*, cit., p. 13.

⁶³⁵ Ivi, p. 87. Aggiungono gli autori, specificando le ragioni della scelta: «L'azzeramento del testo, l'uso del corpo, una nuova concezione dello spazio connotano infatti questa rilettura della tragedia, ispirata a Shakespeare e a Saxo Grammaticus, ribaltando da un lato il loro proprio modo di stare in scena e diventando dall'altro, più o meno consapevolmente, il fulcro, la fonte a cui attingerà tanto teatro degli anni Novanta».

⁶³⁶ Franco Quadri, *Premessa a un Prototipo*, in Renata Molinari, Cristina Ventrucci, *Certi prototipi di teatro. Storie, poetiche e sogni di quattro gruppi teatrali*, Ubulibri, Milano 2000, p. 9.

⁶³⁷ Il fenomeno della “Romagna Felix”, preannunciato dalla nascita, all'inizio degli anni Ottanta da compagnie come la Societas Raffaello Sanzio, il Teatro delle Albe e il Teatro della Valdoca e supportato dalla presenza di istituzioni importanti (da un lato il Dams bolognese, dall'altro il Festival di Santarcangelo), si sostanzia negli anni Novanta con la fondazione di Teatrino Clandestino (nel 1989, Pietro Babina e Fiorenza Menni), Motus (nel '91, Daniela Nicolò ed Enrico Casagrande), Masque (nel '92, Lorenzo Bazzocchi e Catia Gatelli) e Fanny & Alexander (nel '92, Chiara Lagani e Luigi de Angelis); è bene precisare subito che la fertilità della politica culturale e della creatività teatrale di questo territorio – lo vedremo – è attiva anche in seguito, arrivando fino ad oggi.

⁶³⁸ Accademia degli Artefatti, diretta da Fabrizio Arcuri, si forma a Roma all'inizio degli anni Novanta (il primo lavoro ufficiale è del '94), l'Impasto nasce nel '95 (Alessandro Berti e Michela Lucenti), Laminarie è fondata a Bologna nel '94 (Bruna Gambarelli e Febo Del Zozzo), Kinkaleri nasce a Firenze nel '95 (Matteo Bambi, Massimo Conti, Marco Mazzoni, Gina Monaco, Luca Camilletti, Cristina Rizzo), MK si forma nel '97 (dall'incontro fra Michele Di Stefano e Biagio Caravano).

teatri ai confini del teatro, che esplorano le frontiere, che si pongono nelle limitofie fra le arti, che da quei limbi fecondi emergono, con il fango dell'agire addosso e la sontuosità del pensiero».⁶³⁹ Sembra di nuovo una voce lontana, proveniente dal fermento teatrale degli anni Settanta. E invece è qualcosa di molto più vicino, l'esplosione della “scena ardata” (questo il sottotitolo dell'importante rassegna milanese che l'ha consacrata) dei teatri degli anni Novanta; che, comunque, coltivano non poche linee di rapporto e filiazione – seppure spesse volte sotterranee – nei confronti delle stagioni precedenti della ricerca teatrale.

Rispetto a quella tradizione, sembrano un cortocircuito difficile da afferrare: mischiano la centralità artistica del prodotto – evidente in un dichiarato, anzi calcato, ritorno di attenzione per la componente estetico-visiva – alla pregnanza del senso socio-antropologico della cultura di gruppo, ricombinando dunque, all'interno della propria genealogia, le sperimentazioni linguistico-formali delle Avanguardie Storiche e la ricerca altra delle neo-avanguardie. Sono agglomerati individuali forti, eppure si alleano in progettualità condivise, siano esse espositive o spettacolari, per far fronte all'ereditaria minorità e marginalità che li definisce; sono esperienze sovraccariche di alterità, ma saldamente ancorate al teatro; la loro potenzialità creativa dà vita a processi di lavoro lunghi e complessi, ma che non si sottraggono mai alla prova del palcoscenico, anzi espongono il percorso creativo stesso, ad esempio attraverso l'articolazione di progetti in più tappe e in forme diverse.

Potrà sembrare paradossale, ma qualcosa di simile si ritrova anche negli sviluppi coevi e successivi di un filone che – ad un primo acchito – si muove e si osserva su tutt'altri crinali: quello del teatro cosiddetto di narrazione.

Per chiudere questa breve ricognizione dei teatri italiani post-novecenteschi, ci sposteremo su un piano più teorico, ricorrendo, ancora una volta, allo stimolo di Gerardo Guccini sui *Teatri verso il terzo millennio*. Il percorso dello studioso si svolge sul piano della continuità che su quello della discontinuità, e ci è utile per concludere il nostro viaggio fra i teatri post-novecenteschi ed approssimarci al nostro oggetto di studio, vale a dire alle qualità espresse, in questa fase, dagli studi teatrológicos. Affrontiamo ora il primo aspetto, all'interno di cui lo studioso – tentando di reinserire i “famigerati anni Ottanta” nel continuum storiografico-teatrale – procede a rilevare le linee genealogiche che ricondurrebbero le manifestazioni performative post-novecentesche ai loro precedenti storici. In questo senso, gioca un ruolo cruciale il processo cosiddetto della “riteatralizzazione”, sviluppatosi in Italia proprio sul crinale fra anni Settanta e Ottanta: secondo Guccini, buona parte delle esperienze teatrali post-novecentesche sarebbero comprensibili nei termini di una «decantazione qualitativa d'un fenomeno di radicamento nel sociale», ossia – si potrebbe supporre – della stagione dei gruppi di base e del teatro di gruppo, la cui eredità è stata rivista (in parte rifondata) dal passaggio della cosiddetta “riteatralizzazione”.⁶⁴⁰ Questa ipotesi rappresenta l'opportunità, fra l'altro, di comprendere in una prospettiva unitaria le diverse forme, manifestazioni, pratiche e poetiche che si distinguono negli scenari teatrali post-novecenteschi:

«Per quanto formalmente distanti, il teatro degli spazi aperti, il teatro e handicap, il teatro e carcere e il teatro di narrazione, sono – se ne esaminiamo i casi emblematici – sbocchi di percorsi analoghi, che nascono negli anni Settanta, si alimentano della cultura della svolta, scoprono la propria identità attraverso una ri-teatralizzazione che ne amplia i mezzi e poi [...] si servono degli strumenti acquisiti per sfondare e rinnovare con presenze “vere” le categorie del teatrale. È la ri-teatralizzazione che mette il cappello di Arlecchino sulla massiccia testa nera di Mor Awa Niang, che trova Genet nei carcerati di Volterra, che incarna la poesia di Beckett in uno straziante e umanissimo microcefalo

⁶³⁹ Antonio Calbi, *Isole di disordine*, in Id. (a cura di), *Teatri 90*, cit., p. 15.

⁶⁴⁰ G. Guccini, *Teatri verso il terzo millennio*, cit., p. 22.

di nome Bobò, che scopre negli attori down (penso a Lenz Rifrazioni) i soli equivalenti del “nervo”, del “fuoco”, dell'energia del grande attore ottocentesco». ⁶⁴¹

Se si segue la linea storiografica tracciata da questo ragionamento, è possibile dunque inquadrare nello stesso contesto i teatri degli anni Novanta e Duemila, non solo nel loro (almeno apparente) rifiuto della tradizione – o quantomeno dell'utilizzo disinvolto e ibrido che ne fanno –, ma anche attraverso la costruzione di una vera e propria storia capace di mettere su piani causali e proporre connessioni fra le diverse stagioni della ricerca novecentesca: dalla sperimentazione del teatro secondo il suo valore d'uso, dall'eccezionale diffusione di attenzione e dalla politicizzazione degli anni Settanta, al passaggio del cosiddetto “riflusso” degli Ottanta, con il ritorno del testo e delle opere. Le varie forme ed espressioni del teatro post-novecentesco si trovano molto vicine le une alle altre, su questo frangente. Ciò non accade solo nei casi del teatro cosiddetto sociale, di narrazione o politico (grossomodo quelli citati da Guccini), ma anche nelle esperienze – apparentemente distanti, nel loro formalismo esasperato – dei gruppi propriamente detti dei “Teatri 90”. E, viceversa, la valorizzazione della dimensione dell'evento e della sua esperienza, della logica relazionale e processuale, degli aspetti della presenza e della produzione (più che della rappresentazione) – individuati in precedenza insieme a Marco De Marinis, con il suo ragionamento sviluppato sulle forme performative contemporanee⁶⁴² – sembrerebbero caratteri più prossimi a queste esperienze, ma si ritrovano – altrettanto potenti, seppure declinati in modo diverso – anche in quelle laddove riemerge il versante più propriamente socio-antropologico delle potenzialità del teatro. Questi elementi, nel loro insieme, producono un dato ricorrente: quello della modalità di rapporto con la tradizione teatrale. Non sono – come denuncia Guccini – teatri sospesi nel vuoto (il caso che lo studioso porta come esempio, quello di Marco Paolini, è quanto mai significativo).⁶⁴³ Si è già detto di come, a suo avviso, gli anni Ottanta e il fenomeno della loro rimozione abbiano lasciato in eredità alle generazioni successive della scena, oltre il «pulviscolo di invenzioni e possibilità», «anche il velo che le ha coperte»⁶⁴⁴ – un'ipotesi che qui, lo ribadiamo, si intende accogliere, per tentare di spiegare sia l'approccio alla cultura teatrale degli anni Ottanta (come già si è cercato di fare), che per provare ad afferrare il senso, i contesti e le ragioni dei cosiddetti “gruppi 90” (come si sta facendo ora). L'ultimo elemento unificante nella varietà delle forme teatrali post-novecentesche che ci preme di sottolineare, assieme a Guccini – e qui ci accingiamo ad entrare nel versante più propriamente discontinuista del suo e del nostro discorso –, è quello che lo studioso inquadra all'interno di alcune «connessioni ricorrenti»: ⁶⁴⁵ si tratta, specificamente, dell'assimilazione da parte dei teatri post-novecenteschi rispetto alle tradizioni teatrali precedenti «dell'attenzione per il processo creativo, risolvendolo però in una molteplicità di modi di composizione che hanno

⁶⁴¹ Ibidem.

⁶⁴² M. De Marinis, *Il teatro dopo l'età d'oro*, cit.

⁶⁴³ Guccini, in particolare, riporta l'esempio pregnante dello straordinario successo (anche televisivo) del *Vajont* di Marco Paolini nel '97: acclamato dalla stampa e dal pubblico, l'artista viene considerato come un caso eccezionale nel quadro di una sorta di vuoto culturale e storico, senza valutarne il contesto di lavoro e il suo percorso precedente. Il caso rappresenta un'opportunità preziosa per affrontare la questione della trasmissione della tradizione teatrale (specificamente quella che si muove fra gli anni Settanta e i Novanta), che lo studioso affronta in un ragionamento che sarà utile anche ai nostri fini: «Nella storia di Paolini c'è l'azione politica, il teatro di gruppo, la lezione dei Maestri (da Grotowski a Barba), il teatro ragazzi, l'animazione. Ci sono le tentazioni dell'intrattenimento, le pratiche dei circuiti alternativi, il dissolvimento del proprio gruppo teatrale, la solitudine, la scoperta che si può fare la regia di se stesso, l'incontro con il dialetto tragico di Luigi Meneghello e la poetica narrativa di Teatro Settimo. Ci sono, insomma, svolte e fasi di apprendimento dissimulate nel flusso delle attività creative. Ed è proprio ciò che l'informazione non immagina né desidera acquisire, poiché la processualità lenta del teatro, il modo in cui questo si costruisce ed esiste, corre il rischio di dilatare – e quindi anche di ritardare – la percezione diretta dei fatti, spostandola al termine di percorsi ellittici, che, a tratti, dimenticano i propri punti di partenza» (G. Guccini, *Teatri verso il terzo millennio*, cit., p. 14).

⁶⁴⁴ Ivi, p. 11.

⁶⁴⁵ Ivi, p. 24.

confermato, di fatto, la centralità del prodotto artistico».⁶⁴⁶ In questo contesto, accogliamo anche la proposta dello studioso rispetto alla centralità distintiva, per i teatri post-novecenteschi, della forma del progetto, che, a tutti gli effetti, riunisce in sé le polarità del processo e del prodotto, della dimensione socio-antropologica e di quella estetica, della ricerca interna e del rapporto con lo spettatore, e che, a suo avviso, «risarcisce la dissoluzione del sistema-teatro definendo di volta in volta in una vasca di decantazione estetica in cui la pratica del processo si converte in creazione».⁶⁴⁷ Vedremo quanto questo elemento, su cui forse potrà sembrare si sia insistito eccessivamente, si rivelerà pregnante per l'analisi della sperimentazione teatrologica coeva.

Consideriamo, per concludere il discorso e tornare su frangenti più prossimi al nostro oggetto di indagine – vale a dire appunto su versanti teatrologici –, come Guccini affronti frontalmente il senso dello scarto fra i teatri post-novecenteschi e le generazioni della scena che li hanno preceduti; paradossalmente, dopo tutta l'insistenza sulla possibilità di tracciare delle linee di continuità fra il Novecento teatrale e il suo dopo, l'opportunità a questo punto è anche quella di recuperare, in chiusura, anche la qualità di rottura del Nuovo Teatro di quel periodo. Ad esempio, secondo Guccini, il nuovo “nuovo” non si manifesta attraverso dinamiche oppositive rispetto al teatro cosiddetto “normale” – anche perché, avverte lo studioso, quello stesso teatro “normale” è profondamente mutato negli anni – o a modelli teatrali del passato, quanto piuttosto si esprime attraverso il «sincretismo delle pratiche creative, l'esistenza di fitti intrecci fra i diversi ambiti operativi e istituzionali, e l'indistinto fermentare di tradizioni antiche e recenti».⁶⁴⁸ E non è che sia venuta a mancare l'intenzione di cambiamento del teatro (e, attraverso di esso, della società circostante): secondo Guccini, «la vocazione dei teatranti di questo nuovo teatro è “essere” piuttosto che “divenire”», a suo avviso «a fronte delle vertiginose spinte che stanno trasformando il nostro mondo civile in una globalità impermeabile – si direbbe – al mutamento dialettico, è già di per sé un atto di coraggio e di contrapposizione implicita»; e quantunque essi conservino un senso del divenire (in quanto “organismi viventi”), «si tratta però di un divenire assai diverso da quello incarnato dai Maestri», non agganciato – come quello – a più ampi e profondi rivolgimenti epocali, ma “miniaturizzato” sul piano (anche umano) delle pratiche e degli incontri. Quello post-novecentesco, secondo Guccini, è un “nuovo” che «non è tanto una scelta di campo, quanto una condizione di vita».⁶⁴⁹ Con questa conclusione, ci apprestiamo a chiudere il discorso sulle pratiche e le intenzioni, sulle tensioni e gli slanci della stagione teatrale che abbiamo inquadrato nella definizione di “post-novecentesca”, ben consci che le sue manifestazioni non si concludono certo con le esperienze degli anni Novanta, ma vengono riprese e rilanciate anche in seguito. Negli anni Duemila si verifica un ulteriore fermento performativo che sembra rinnovare le modalità e le condizioni del fare e del pensare il teatro, una serie di nuove esperienze che si potrebbe chiamare unitariamente “Iperscene” (dal nome della serie editoriale diretta da Paolo Ruffini) e scandire con le due (quasi tre) edizioni che compongono il progetto (una prima, curata da Mauro Petruzzello su Città di Ebla, Cosmesi, gruppo nanou, Ooffouro, Santasangre; la seconda, a cura di Jacopo Lanteri, che coinvolge Teatro Sotterraneo, Sonia Brunelli, Ambra Senatore, Pathosformel, Babilonia Teatri, Dewey Dell).⁶⁵⁰ Questa successiva emersione di fenomeni propriamente post-novecenteschi eppure già sensibilmente differenti, porrà – in parte sta ponendo, in qualche caso lo vedremo – questioni, domande e istanze nuove o rinnovate alla critica e alla storia dei teatri. Concludiamo però qui

⁶⁴⁶ Ibidem.

⁶⁴⁷ Ibidem.

⁶⁴⁸ Ivi, p. 21.

⁶⁴⁹ Ivi, pp. 21-22.

⁶⁵⁰ Il riferimento è a una piccola serie in diversi volumi, chiamata, appunto, *Iperscene*: ideata e diretta da Paolo Ruffini, raccoglie le testimonianze dei giovani gruppi del teatro italiano degli anni Duemila. Per il momento, sono stati editi un primo volume (a cura di Mauro Petruzzello, nel 2007) e un secondo (a cura di Jacopo Lanteri, nel 2009), mentre – a quanto è dato oggi di sapere, in via informale – è in fase di lavorazione un terzo, che prenderà in considerazione artisti come Anagoor, Collettivo Cinetico, Codice Ivan, Alessandro Sciarroni. Cfr. M. Petruzzello (a cura di), *Iperscene*, Editoria & Spettacolo, Roma 2007; J. Lanteri (a cura di), *Iperscene 2*, Editoria & Spettacolo, Roma 2009.

questo percorso, richiamando questi “ultimi teatri” a riunirsi insieme alle sperimentazioni dei gruppi degli anni Novanta, ma anche a quelle degli Ottanta, dei Settanta e Settanta in una nuova concezione del nuovo che ne valorizza la specificità irriducibile e la tradizione comune; ed apre, in chiusura, a un profondo cambiamento in atto – oltre che nel teatro – anche nel modo di osservarlo, pensarlo e di farne storia. L'ipotesi, ci aiuterà anche a riavvicinare, dunque, il problema dell'inadeguatezza e della necessità di riassetto di prospettive teoriche e di strumenti critici, richiesta – come si è visto – reclamata dalla qualità e dalla densità dello scarto imposta dalle esperienze post-novecentesche del teatro italiano. Scrive in proposito Gerardo Guccini:

«La censura storiografica degli anni Ottanta è talmente radicale da farci pensare che la sua ragion d'essere non derivi da un eventuale indebolimento delle abilità e delle proposte, ma dal prodursi d'una realtà teatrale irriducibile per obiettivi, possibilità e tipi antropologici alle ragioni originarie del nuovo teatro, la cui trasformazione sarebbe dunque tale da imporre agli studiosi, oltre che l'adattamento degli strumenti metodologici e d'indagine, anche la riformulazione delle definizioni di base. Il nuovo teatro non è entrato, dopo la sua prima crisi, in un processo di dissolvimento. La sua sorte è stata soprattutto quella di partecipare alla genesi di un “nuovo” d'altra natura, che, allorché ricerchiamo in esso i caratteri distintivi del “nuovo” precedente, si rende irreperibile: svanisce». ⁶⁵¹

4.1.2 VERSO LA TEATROLOGIA POSTNOVECENTESCA: NELLA MOLTEPLICITÀ DEI TEATRI CON “UN'INVENZIONE SPRECATA”

Prima di procedere a ricostruire le vicende post-novecentesche della nuova teatrologia italiana e ad analizzarne la produzione, portiamo a compimento il percorso all'interno delle manifestazioni performative di quegli anni andando a incontrare di nuovo gli sguardi di quegli studiosi che hanno voluto occuparsi esplicitamente del mutamento in atto, fra pessimismo e ottimismo, preoccupazione e curiosità.

Marco De Marinis affronta esplicitamente la questione della duplicità delle interpretazioni “a caldo” sul passaggio post-novecentesco nella già citata introduzione al volume di Pierfrancesco Giannangeli sul fenomeno dei Teatri Invisibili, rivedendone alcune e partendo, in questo percorso, proprio dalla riconsiderazione della propria:

«In poco tempo tutto sembra richiudersi in Italia, fino al punto che – agli occhi di qualche osservatore fin troppo partecipe, *quorum ego* – il panorama degli anni Ottanta poté apparire, con un indubbio eccesso di pessimismo, tutto all'insegna della restaurazione e del *rappel à l'ordre* e si poté parlare del movimento o comunque del fermento degli anni Settanta come di qualcosa di definitivamente superato, archiviato». ⁶⁵²

De Marinis fa riferimento prima al suo *Al limite del teatro*, all'epoca della pubblicazione, nell'83, un libro su un teatro “che non c'è più”, ma – come segnala lo studioso stesso – quella «voce che risulta (e forse era effettivamente) troppo critica appare tutt'altro che isolata in quegli anni». ⁶⁵³ L'autore procede, infatti, a passare in rassegna alcune di quelle altre voci che, nello stesso periodo, si muovevano fra continuità e rottura, fra criticità e curiosità ad analizzare gli eventi in corso, molte

⁶⁵¹ Ivi, p. 21.

⁶⁵² M. De Marinis, *Il teatro dopo l'età d'oro*, p. 374.

⁶⁵³ Ivi, p. 370.

delle quali abbiamo già incontrato in queste pagine: c'è la prospettiva di Claudio Meldolesi sul ritorno dei primattori, dalle pagine di «Scena» dell'inizio degli anni Ottanta, le sue amare constatazioni al ritorno dal convegno organizzato nel ventennale di quello di Ivrea (citate nel libro di Mirella Schino su Pontedera) e la proposta del politeismo che fa capolino all'incontro modenese *Le forze in campo*, nella seconda metà del decennio; c'è anche quell'*Inverno italiano* in cui Ferdinando Taviani si propone di fare i conti con i mutamenti della cultura teatrale del secondo Novecento, fra la doppia rottura verificatasi fra anni Sessanta e Settanta, il suo impatto sulle prospettive degli studi, e la necessità, a fronte della trasformazione successiva, a rivedere le proprie posizioni, gli strumenti e le prospettive.⁶⁵⁴

Poi, però, di lì a una decina d'anni – l'abbiamo visto – la cultura e la pratica teatrale sembrano di nuovo scosse da fenomeni di rinnovamento e diffusione avvicinati per molti versi alle esperienze fondative delle neoavanguardie, da un lato, e del teatro di gruppo, dall'altro. Sono situazioni ovviamente molto diverse dalle precedenti, eppure se ne possono pacificamente considerare, su molti piani, l'esito impreveduto. L'esigenza di ritrarre gli strumenti e rifondare le prospettive – più che inaugurarne nuovi – è quanto mai urgente; vedremo come la teatrologia degli anni Novanta e Duemila, anche su stimolo di questo tipo di spinte, sarà impegnata in quest'impresa, fra il bisogno di accogliere le istanze manifestate dal nuovo corso della scena (e della cultura) e l'altrettanto importante necessità di non disperdere il patrimonio della tradizione (del teatro e degli studi) formatosi e consolidatosi fra gli anni Sessanta e Ottanta.

Approfittiamo dell'excursus di De Marinis all'interno delle prospettive sulla mutazione post-novecentesca per integrare il panorama che abbiamo disegnato, un'ultima volta grazie al supporto di Meldolesi e Taviani; per quanto riguarda il secondo, si tratta di alcune considerazioni nuovamente provenienti dal suo *Inverno italiano*, mentre con il primo ci sposteremo altrove, sempre negli stessi anni, nel contesto della concettualizzazione e verifica della nozione di “invenzione sprecata”. In entrambi i casi, le riflessioni che saranno presentate sembrano sovrapporsi e intrecciarsi, lasciando intravedere probabilmente il senso di un dialogo il cui esito appare riuscito proprio nel momento in cui le due prospettive in gioco si abbandonano l'una nell'altra, prendendo reciprocamente stimolo e forza.

Il lavoro di Claudio Meldolesi nell'elaborazione e nello sviluppo della nozione di “invenzione sprecata” si articola – almeno per quanto riguarda i suoi esiti pubblici – lungo gli anni Ottanta e coinvolge, in un modo o nell'altro, l'intera storia novecentesca del teatrale del nostro Paese. *Fondamenti del teatro italiano*,⁶⁵⁵ il suo libro sulla regia edito nel 1984, si chiude con un capitolo intitolato *Nuovi caratteri ereditari*, che analizza le dinamiche di flusso fra le spinte innovative e i processi di normalizzazione che hanno cadenzato il teatro italiano del Novecento studiate in tutto il libro, considerandole a questo punto anche nel contesto dei fatti teatrali degli anni Settanta. Secondo Meldolesi le “mode” «del teatro intorno al '70 ci hanno lasciato un quadro événementiel: di incomprensibili furori e di altrettanto incomprensibili rimozioni».⁶⁵⁶ La sua prospettiva – come constata lo studioso stesso –, in effetti, va invece in senso opposto. Articolando il problema su due livelli – quello della cultura professionale e quello delle modalità produttive –, Meldolesi tenta di disincrostrare la questione della «modificazione strutturale» provocata dalle neoavanguardie negli anni Settanta dalle sue stratificazioni evenemenziali, ad esempio rispetto alla sua «connessione solo in superficie con le insubordinazioni sociali contemporanee», ma, più precisamente, rispetto al senso stesso di quella rottura che ha segnato le scene. Lo studioso scinde, come si diceva, il piano dei modi produttivi, legato a fenomeni di breve durata – come potrebbero essere quello della regia critica, ad esempio, o, ancora, quello del teatro di gruppo –, da quello invece più persistente delle culture professionali, che permarrebbero nel sistema teatrale anche a prescindere dal modo

⁶⁵⁴ M. De Marinis, *Al limite del teatro*, cit.; C. Meldolesi, *Attenzione ai primattori*, cit.; Id., *Unificazione e politeismo*, cit.; M. Schino, *Il crocevia...*, cit.; F. Taviani, *Inverno italiano*, cit.

⁶⁵⁵ C. Meldolesi, *Fondamenti del teatro italiano*, cit.

⁶⁵⁶ Ivi, p. 550.

produttivo che le ha generate e anche in seguito al suo esaurimento; il piano evenemenziale dei modi produttivi, dice Meldolesi, impedisce di valutare in profondità le vicende che segnano la cultura teatrale. L'ipotesi ha tanta più pregnanza, se utilizzata per valutare quello che stava accadendo in quegli anni sul crinale post-novecentesco all'interno dei teatri italiani:

«Ogni cultura professionale sopravvissuta al suo modo di produzione tende cioè a innestarsi altrove, e ciò rende aggrovigliatissime, quasi indecifrabili, le fasi teatrali di passaggio, soprattutto quelle ricche di proposte e di detriti come la nostra». ⁶⁵⁷

Siamo di nuovo al punto dell'inadeguatezza degli strumenti teorico-critici, dell'impossibilità di comprendere i teatri del presente sulla base delle categorie consolidate; ci troviamo di nuovo sul frangente di dover compiere uno scarto di prospettiva, assieme a quello che, negli stessi anni, stava tentando il teatro. È questa necessità che conduce Meldolesi a formulare l'ipotesi di una permanenza dell'eredità della (cultura professionale) della regia critica (oltre il piano del suo modo produttivo) anche nel campo del Nuovo Teatro, seppure in maniera sotterranea, taciuta e in parte forse anche rimossa; in particolare, Meldolesi valuta questo possibile legame sulla linea della divaricazione che si verifica, nella cultura italiana registica post-bellica, fra il piano della operatività culturale e quello della produzione. Ma ci sarà modo di tornare abbondantemente sulla questione, quando ci troveremo ad analizzare il problema storiografico degli studi di regia. Per ora, ci è utile notare come Meldolesi conduca questo ragionamento sui territori della “doppia rottura” dell'unità del teatro verificatasi negli anni Settanta.

Innanzitutto, tenta di disinnescare il senso di azzeramento, imposto dal dato di novità che essa comporta: valutata sul piano della permanenza delle culture professionali, appartiene a pieno titolo a una tradizione lunga e radicata (che si può far risalire almeno, con lo studioso, alla stagione della regia critica). Secondo lo studioso, isolarla dalla molteplicità dei teatri ha rappresentato un «duplice errore»: in primo luogo perché, così, si è negata quella pluralità costitutiva della cultura teatrale; e poi perché, all'interno di essa, si è rischiato di valorizzare solo alcuni aspetti (ad esempio quello socio-antropologico) a scapito di altri, dunque con il pericolo di ridimensionarne la ricchezza e il portato. Così, le opportunità di rifondazione del teatro che si sono profilate nel contesto della cultura italiana post-bellica – dalla regia critica alle neoavanguardie fino al teatro di gruppo –, possono essere interrogate «nell'ottica delle intuizioni successivamente sprecate» dal teatro italiano. ⁶⁵⁸

Taviani, ad un certo punto di *Inverno italiano*, si richiama appunto all'imminente pubblicazione dei *Fondamenti* di Meldolesi, soffermandosi, in particolare, proprio su questi frangenti. ⁶⁵⁹ Secondo Taviani, qui «c'è [...] un'affermazione che è centrale per meditare su ciò che sta avvenendo oggi» (a metà degli anni Ottanta): ⁶⁶⁰ il riferimento va alla possibilità mancata dello sviluppo di un discorso critico, sentiero interrotto dall'originarsi della cosiddetta “doppia rottura” dell'unità del teatro e dall'innescarsi, dunque, di un sistema dialettico fra teatro “normale” e teatro di ricerca. Si tratta di un fenomeno che «avrebbe impedito di distinguere le differenze fra i diversi teatri, recintando, invece, all'ingrosso, due regioni teatrali lontane e incomunicanti». ⁶⁶¹ Di qui, si profila l'idea – di cui abbiamo già detto – dell'inadeguatezza degli strumenti teorico-critici e della necessità di guardare al nuovo “nuovo” in maniera diversa, altrimenti il rischio è quello di valutarlo unicamente nei termini della normalizzazione e del riflusso. Su questi frangenti, soprattutto, si verifica l'ipotesi di un rovesciamento delle logiche dicotomiche e oppostive che avevano segnato gli ultimi vent'anni del teatro italiano, dove si mettono «ben in evidenza i rischi (*oltre alle potenzialità*, nda) che comporta

⁶⁵⁷ Ivi, p. 539.

⁶⁵⁸ Ivi, p. 548.

⁶⁵⁹ F. Taviani, *Inverno italiano*, cit., pp. 98-99.

⁶⁶⁰ Ivi, p. 98.

⁶⁶¹ Ivi, p. 99.

quella doppia spaccatura dell'unità del teatro», allo scopo di «comprendere quel che sta avvenendo» sul crinale del mutamento post-novecentesco. In questo contesto, Taviani arriva a constatare che «a guardare le cose alla vecchia maniera» l'unico esito sarà quello di percepire il cambiamento in atto nel quadro dei sintomi di una «piena decadenza». Invece – l'abbiamo già visto –, dice lo studioso, «ci troviamo in piena trasformazione».⁶⁶²

Ma vedremo che, tutto sommato, il percorso di rottura teatrale degli anni Settanta – seppure estremo, in certi suoi episodi – non sia in tutto e per tutto un “invenzione spreca” o, anzi, lo sia nel senso più profondo e complesso che lo stesso Meldolesi ebbe a definire qualche anno dopo in un libro esplicitamente dedicato al tema.⁶⁶³ Come si è visto, alcuni dei tratti distintivi, addirittura alcuni dei nodi più dirompenti, della mutazione post-novecentesca si possono far risalire, aggiustando la prospettiva, alle istanze proposte e imposte proprio dalle esperienze di sperimentazione dentro e fuori il teatro portate avanti dalle neoavanguardie e dal teatro di gruppo fra anni Sessanta e Settanta: l'accento sull'efficacia degli strumenti teatrali, trattati secondo il loro valore d'uso, il livello della cultura di gruppo, l'apertura extra-territoriale, una sperimentazione linguistica estrema, così come si erano manifestati all'epoca, si rideclinano, rimanendo riferimenti ben saldi, nella fase post-novecentesca, dove, ad esempio, il ritorno di attenzione per le opere (dunque per i prodotti teatrali) si articola attraverso un accento sulla dimensione processuale in cui viene coinvolto anche il polo spettatoriale e il senso stesso del valore socio-antropologico del lavoro del gruppo. Il senso delle esperienze radicali degli anni Sessanta e Settanta, alla luce degli esiti post-novecenteschi, si può inserire a pieno titolo nel quadro della nozione profilata da Claudio Meldolesi con la definizione di “invenzione spreca”, laddove essa rimanda a una serie di intuizioni teatrali che, soprattutto in epoche normalizzatrici (lo studioso parla degli anni Trenta e Cinquanta), non si omologarono al sistema vigente, ma difesero la propria sostanziale differenza; e, così, decantarono in profondità nella cultura teatrale del Paese. «Tutto inutile, allora?», si chiede lo studioso nell'ultimo capitolo dedicato alle “invenzioni come risorse”; «No, assolutamente no», risponde, perché «le iniziative anticonformiste, per quanto assorbite o interdette, sedimentarono delle possibilità e innescarono delle contraddizioni più complesse»,⁶⁶⁴ diventando – aggiungiamo noi – a pieno titolo parte del patrimonio culturale e della tradizione del Nuovo Teatro, anche post-novecentesco. Se pensiamo – per restare nel quadro tracciato da Meldolesi nel suo studio e fare soltanto qualche esempio – al lavoro di Totò e all'influenza che ha continuato ad esercitare nel contesto della tradizione tutta italiana dell'autore-attore o alle fertili ambiguità del percorso di Strehler, tuttora ben evidenti se si vanno a specchiare nell'eredità del lavoro registico del secondo Novecento, ma anche all'influenza di imprese teatrologiche capitali come gli studi sull'attore di Mario Apollonio o l'esperienza dell'Enciclopedia dello Spettacolo – entrambi incontrati più volte in queste pagine –, è evidente come il concetto dell’“invenzione spreca”, con il senso di differenza ed emarginazione, ma anche di profonda persistenza, che comporta, si presti con aderenza a raccontare contestualmente il versante continuista e discontinuista del passaggio teatrale post-novecentesco. È ora giunto il momento di passare a verificare come queste istanze si possano ritrovare, invece, nel campo più strettamente teatrologico, se ci siano delle forme di risonanza o di incontro, delle reazioni o, invece, delle linee altre, diverse e specifiche, che vanno a segnare lo stato degli studi teatrali in Italia fra anni Ottanta, Novanta e Duemila.

⁶⁶² Ibidem.

⁶⁶³ C. Meldolesi, *Fra Totò e Gadda...*, cit.

⁶⁶⁴ Ivi, p. 196.

4.2 AMBIENTI DI LAVORO TEATROLOGICO.

I PROBLEMI DELLA SETTORIALIZZAZIONE E DELLA FRAMMENTAZIONE

4.2.0 IL PROBLEMA DELLA FRAMMENTAZIONE E DELLA SETTORIALIZZAZIONE. DALLE ESPERIENZE DI SPECIFICAZIONE A UNA POSSIBILE VIA DI ESTINZIONE

Per cominciare a tracciare il profilo che gli studi teatrologici italiani assumono nella fase post-novecentesca, possiamo riprendere inizialmente le considerazioni formulate da Marco De Marinis nell'aprire la prima edizione del suo *Capire il teatro*;⁶⁶⁵ vedremo che su quei crinali si muovono anche altre prospettive che incontreremo.

Prendendo in considerazione le proposte avanzate per lo sviluppo della nuova teatrologia, abbiamo già accennato come, nel raccontare le potenzialità e i limiti di una disciplina all'epoca (alla fine degli anni Ottanta) “in gran parte ancora da farsi”, lo studioso rilevi due ordini di problemi riassumibili nel quadro di quello che definisce un «duplice settorialismo» («vero e proprio vizio d'origine della *Theaterwissenschaft*»)⁶⁶⁶ Per procedere nel disegno delle condizioni iniziali della teatrologia italiana post-novecentesca, sarà opportuno ora riprendere per intero quel discorso, lasciando momentaneamente da parte il successivo piano delle soluzioni possibili prospettate nel testo in questione:

«A ben vedere, questo settorialismo ha sempre avuto un doppio aspetto; da un lato, esso è consistito, e consiste ancora, nella tendenza a scomporre il fatto teatrale secondo le sue diverse ed eterogenee componenti (testo scritto, spazio, attore, pubblico e via dicendo) e a mai più ricomporlo, procedendo appunto per analisi parziali e separate; dall'altro, esso ha prodotto, e produce ancora, l'isolamento del fatto teatrale dal suo più ampio contesto storico, sociale, culturale ed esistenziale».⁶⁶⁷

Abbiamo introdotto, attraverso il ragionamento di De Marinis, la possibilità di esistenza di due limiti costitutivi della nuova teatrologia italiana, così come si manifestavano nel campo di studio nella seconda metà degli anni Ottanta, vale a dire in coincidenza del crinale di mutazione da cui prende avvio la storia che ci accingiamo a ricostruire adesso. Si tratta, nello specifico, di una sorta di frammentazione interna, da un lato, che darebbe vita a sotto-articolazioni disciplinari ognuna facente capo a un aspetto del campo delle storie del teatro; dall'altro, di una dimensione di separatezza della storia “particolare” del teatro rispetto all'operatività delle altre storie che, nel loro insieme, vanno a comporre la storia “globale”.

Sono numerosi gli studiosi che, nelle loro testimonianze, fanno riferimento al passaggio post-novecentesco come a un momento di lavoro sulla specificazione interna della nuova teatrologia: prenderemo in considerazione, a titolo rappresentativo, la posizione, a riguardo, di Claudio Longhi e quella di Raimondo Guarino. La prima ci è utile per introdurre un livello del problema della settorializzazione nel quadro della lunga durata della storia disciplinare, fra il momento della sua rifondazione e il successivo processo di consolidamento; la seconda, su versanti simili, ci accompagnerà ad osservare la questione ad un livello altrettanto specifico, quello dei rapporti con alcuni nodi fondanti della nuova teatrologia: da un lato, rispetto al processo di svincolamento dalla matrice letteraria e, dall'altro, in rapporto con il lavoro storico e storiografico. Entrambe le testimonianze, insieme, possono fornire degli spunti di ampio respiro per tentare di comprendere le

⁶⁶⁵ M. De Marinis, *Introduzione alla prima edizione*, in Id., *Capire il teatro*, cit., pp. 25-30.

⁶⁶⁶ Ivi, p. 26.

⁶⁶⁷ Ibidem.

ragioni e i contesti in cui si origina e sviluppa il processo della articolazione interna della disciplina, che è particolarmente attivo ed evidente alla fine degli anni Ottanta, ma in opera almeno già dalla fine dei Settanta.

Queste le parole di Claudio Longhi, nel tentativo di descrivere le differenti condizioni che si danno per la nuova teatrologia della rifondazione e per quella, invece, sul crinale post-novecentesco:

«Rispetto alla fase della fondazione, ho l'impressione che la seconda generazione, una volta che il terreno è stato recintato, abbia cominciato a razionalizzare la carta geografica che era stata squadernata in precedenza, cominciando a codificare – non burocraticamente e amministrativamente, ma nella prassi dell'insegnamento – le varie articolazioni del discorso sulle discipline dello spettacolo, ritagliando dunque delle specificità». ⁶⁶⁸

La testimonianza dello studioso conferma, arricchendola, l'ipotesi del primo aspetto coinvolto in quello che De Marinis ha descritto nei termini del “duplice settorialismo”; la prossima, nelle parole di Raimondo Guarino, riesce ad avvicinare anche il secondo aspetto della questione. Anch'egli, analizzando lo stato attuale degli studi, procede preliminarmente a evidenziarne il dato di «eterogeneità»; dopodiché specifica il problema rispetto alla condizione geneticamente extra-territoriale degli studi e degli studiosi, svincolandolo, in parte, dalla questione originaria della matrice letteraria:

«Poi, c'è la questione della disomogeneità persistente, che appartiene ai condizionamenti dell'instaurarsi della disciplina. È chiaro che, al suo interno, esistono studiosi di formazione letteraria, ma non è un problema in sé, perché si ripresenterebbe anche se si trattasse di una formazione più orientata alle arti visive: nell'uno e nell'altro caso si è sovradeterminati da una accezione interpretativa del rapporto con l'oggetto di studio, che può legarsi all'analisi letteraria del fatto spettacolare o altro. Ma non è questo il nodo: come gli studi teatrali si sono messi consapevolmente in relazione con la storiografia?». ⁶⁶⁹

L'opzione interpretativa che si profila seguendo il filo del ragionamento di Guarino è interessante almeno due diversi motivi: innanzitutto perché, come si è accennato, spiazza alla radice il problema della matrice letteraria per quanto riguarda la questione della “disomogeneità persistente” della nuova teatrologia, che va a inserirsi, con gli altri, in un piano di possibile sovradeterminazione provocata da «una accezione interpretativa del rapporto con l'oggetto di studio» (sia essa quella letteraria, storico-artistica, o altra). Poi perché, una svolta sgombrato il campo dalle specificazioni evenemenziali – pure determinanti, l'abbiamo già visto, e ci sarà modo di tornare sulla questione –, focalizza un punto trasversalmente centrale per lo sviluppo degli studi teatrali, al di là della provenienza del loro approccio teorico e del campo in cui si applica: quello dei rapporti con la dimensione storica e storiografica. A questo punto, il discorso di Guarino arriva a congiungere i due aspetti di quel “duplice settorialismo” che abbiamo introdotto sulla scorta di Marco De Marinis, arrivando a toccare il piano dei rapporti fra la storia “particolare” del teatro e quella “globale”:

«[...] non è tanto importante che essi [*gli studi teatrali*, nda] siano stati sottratti agli studi sulla letteratura drammatica, quanto piuttosto le spinte sulla ridefinizione del documento, la consapevolezza metodologica generale – se questa è una storia parziale, di quale storia è parte? e quali sono i precedenti? – e il rapporto con la pratica. Si tratta

⁶⁶⁸ Da un colloquio concesso all'autrice (Bologna, 1 ottobre 2012).

⁶⁶⁹ Da un colloquio concesso all'autrice (Roma, 18 settembre 2012).

di un orizzonte non paragonabile alla questione del rapporto letteratura/messinscena, un binomio che diventa assolutamente inutilizzabile rispetto a quella sfera di azioni umane che attendeva la sua – come dire – riabilitazione, come le storie latenti e nascoste della storia totale o globale e delle microstorie». ⁶⁷⁰

Quello che ci interessa, è verificare come il problema del “duplice settorialismo”, che vede, da un lato, un processo di sub-articolazione interna della nuova teatrologia nei suoi diversi settori, e, dall'altro, un suo isolamento rispetto al contesto in cui il suo oggetto è inserito, quello della storia “globale”, non solo venga certificato dalla testimonianza di diversi studiosi, ma, attraverso di essa, si possa specificare tanto rispetto alle sue premesse, quanto nei suoi esiti post-novecenteschi. È importante, a questo punto, assumere il senso del processo della rifondazione degli studi teatrali – assieme alle altre sue manifestazioni che abbiamo visto, come il tentativo di svincolamento dall'originaria egemonia letteraria, l'istituzione di una logica oppositiva e sovversivo-eversiva, la permanenza della necessità della ricerca dello specifico disciplinare e dunque l'assorbimento all'interno del paradigma degli studi del gesto teorico stesso della perimetrazione del campo di indagine – anche nei termini di un progetto volto, come constata Guarino, alla «riabilitazione» di «quella sfera di azioni umane» la cui vicenda era rimasta fino a quel momento “latente” o “nascosta” rispetto alla storia *tout court*. Da questo punto di vista, è possibile illuminare diversamente il processo di articolazione interna che ha portato alla disomogeneità di una storia per settori, almeno nelle sue punte più avanzate, articolata ad esempio in una storia dell'attore o in un'iconografia teatrale (campi e materie che fanno il proprio debutto proprio nella seconda parte degli anni Ottanta, attraverso processi che seguiremo con attenzione in seguito). Così come, con Longhi, è necessario valutare come la naturale necessità, nella fase di consolidamento della disciplina, di procedere a specificare e ad approfondire il campo perimetrato al momento della rifondazione.

Con questo, non si vuole certo contestare l'idea che gli studi teatrali italiani, all'epoca, fossero vittima di un duplice settorialismo – fenomeno che, seppure in modo diverso, vedremo perdurare anche in seguito – che ne provoca, per chi li osserva, un diffuso senso di disomogeneità; quanto piuttosto si tratta di verificare le ragioni di queste condizioni e soprattutto di specificarne gli aspetti. Il settorialismo in opera negli studi teatrali italiani sembra convertirsi, nella loro fase post-novecentesca in un'atomizzazione che si sviluppa anche a livello delle geografie della disciplina, con la specificazione di quei poli di lavoro teatrologico che si erano andati costituendo lungo gli anni Settanta e Ottanta rispetto ad alcuni campi di indagine privilegiati. È ancora una volta la testimonianza di Claudio Longhi a illuminare questo aspetto della questione:

«Innanzitutto, mi pare di vedere una sorta di macroscopica specializzazione e settorializzazione geografica: guardando l'Italia dall'alto, a volo d'uccello, mi sembra che sia possibile individuare delle zone geografiche che coincidono con delle zone di interessi, ad esempio Bologna come polo per lo studio teatro novecentesco-contemporaneo, Firenze come punto di riferimento per gli studi sul teatro dell'*ancien régime*, seppure con interessi che si spingono verso l'Ottocento; a Torino mi pare che predomini un orientamento collegato allo studio del teatro ottocentesco, con un'attenzione molto particolare per il mondo nordico che, al suo interno, ha avuto tanta parte, rispetto al peso che figure come quelle di Ibsen e Strindberg hanno rappresentato nell'evoluzione poi del teatro borghese. In prima battuta, mi verrebbe fatto di evidenziare il coagularsi di centri di interesse di questo genere». ⁶⁷¹

⁶⁷⁰ Ibidem.

⁶⁷¹ Da un colloquio concesso all'autrice (Bologna, 1 ottobre 2012).

Longhi, fra i primi dati che rintraccia per descrivere lo stato attuale e recente degli studi teatrologici, valuta dunque quello della “settorializzazione geografica”, sostanziando la propria ipotesi con le tendenze distintive di alcuni dei maggiori ambienti di lavoro teatrologico degli anni Novanta e Duemila. Anche la testimonianza di Siro Ferrone si muove su crinali piuttosto affini, radicando però la questione anche rispetto alla storia degli sviluppi della teatrologia italiana novecentesca:

«Nella cultura universitaria si potevano identificare, se vogliamo, tre grandi aree: quella che, pur avendo ramificazioni anche altrove (come a Roma o L'Aquila), manteneva come epicentro il Dams di Bologna; una realtà romana pronta a cogliere quanto c'era di nuovo – è il caso, ad esempio, della successiva attenzione per l'innovazione tecnologica – e legata alle abilità organizzative di Ferruccio Marotti; infine queste tre aree, Torino, Firenze e Padova, in una linea secondo me legata alla testualità».⁶⁷²

Ferrone, poi, procede a specificare gli aspetti attraverso cui si è articolata l'operatività del polo fiorentino, inquadrandola anche nel campo degli studi, non solo letterari, ma anche spettacolari e figurativi, legati all'antichità e alla modernità, tutti trasversalmente saldamente fondati sull'approccio filologico-critico del lavoro sulle fonti.⁶⁷³ Anche Roberto Alonge – seppure per quanto riguarda specificamente un'area di questo panorama – sembra andare in questa direzione: a riguardo parla della definizione di una «scuola padana».⁶⁷⁴ Seppure questo stimolo sia raccolto da un contesto in diversi sensi altamente specificato (quello del campo degli studi di regia e, ancora più precisamente, di un convegno sul tema), esso si rivela piuttosto pregnante, se si pensa agli sviluppi di quella stessa linea o – con Ferrone – al lavoro nel campo della testualità così come si è sviluppato negli ultimi trent'anni fra Torino e Firenze e in parte Padova e a come si è espresso, per esempio, sulle pagine della rivista «Il Castello di Elsinore», fondata alla fine degli anni Ottanta dagli stessi Alonge e Ferrone, insieme ad Umberto Artioli e Silvana Sinisi.

Quella dell'atomizzazione in senso geografico, della settorializzazione all'interno del quadro degli sviluppi di alcuni specifici interessi locali, fra Bologna e Roma, Torino, Padova e Firenze, è una storia che emerge con precisione, se si vanno ad analizzare le vicende che – proprio a partire dalla seconda metà degli anni Ottanta – segnano gli ambienti italiani di lavoro teatrologico, espressi soprattutto (ma certo non esclusivamente) nel campo delle riviste del settore. Si è già spiegato diffusamente come la scelta di osservare una storia così prossima al suo racconto attraverso soprattutto l'evolversi degli ambienti che si coagulano intorno alle riviste sia motivata dal fatto che è presso questi “laboratori-teatro” che le tendenze teatrologiche in atto, così come il profilo della cultura che le fonda, si esprimono con maggiore chiarezza ed immediatezza. Ora è opportuno premettere, prima di addentrarci in questo groviglio di vicende, che, a posteriori, è possibile – come si accennava – scandire la storia post-novecentesca delle riviste accademiche di teatro in Italia in almeno tre momenti distinti; preceduti, naturalmente, dai fatti e dalle dinamiche che abbiamo osservato in precedenza: prima l'impresa pionieristica e fondativa di «Biblioteca Teatrale» (dal 1971 al 1979, con la sua prima serie), poi quella più aperta di «Quaderni di Teatro», periodico del Teatro

⁶⁷² Da un colloquio concesso all'autrice (Firenze, 27 settembre 2011).

⁶⁷³ «Per quanto riguarda Firenze, in particolare, è fondante il riferimento a Zorzi e Molinari, entrambi studiosi molto attenti al teatro del passato, allo studio della letteratura teatrale così come delle forme spettacolari, della figurazione, degli spazi dell'antichità. Da questo punto di vista, ci siamo mossi fra filologia e critica, tra studio delle forme figurali e studio delle testualità, con un forte radicamento storico: ci siamo dedicati – Molinari in particolare – allo studio del teatro greco e di quello Quattro-Cinque-Seicentesco, fino ad arrivare anche a uno studio del Novecento. La nostra caratterizzazione è questa di studi sulle fonti: letterarie, figurative, concettuali; con un'apertura al teatro internazionale: alle collimazioni e al confronto col teatro francese, spagnolo e inglese nei secoli “alti” e nel Novecento» (ibidem).

⁶⁷⁴ Roberto Alonge, *Prefazione*, in Id. (a cura di), *La regia teatrale. Specchio delle brame della modernità*, Edizioni Di Pagina, Bari 2007, p. X. Il volume raccoglie gli atti di un convegno organizzato dal Dams di Torino nel 2006, con il titolo *Un fantasma si aggira tra le quinte. Mise en scène*.

Regionale Toscano che abbiamo visto proporsi come terreno di confronto fra diverse scuole di lavoro teatrologico (dal 1978 al 1987). In coincidenza alla conclusione di quest'ultima esperienza, il campo delle riviste teatrali accademiche sembra esplodere in senso qualitativo e quantitativo: nella seconda metà degli anni Ottanta, vengono fondate alcune di quelle che sono tuttora riferimento del settore («Teatro e Storia» nel 1986 e «Il Castello di Elsinore» nel 1988), mentre si avvia un nuovo corso per «Biblioteca Teatrale» (sempre dall'86). Qui, comincia la storia post-novecentesca della nuova teatrologia, almeno dal punto di vista di quei “laboratori-teatro” che si esprimono sulle pagine delle sue riviste; è una storia, come si diceva, che ridefinisce in senso geografico il problema della settorializzazione, ma anche che implica – lo annunciava Maria Ines Aliverti, parlando della vicenda di «Quaderni di Teatro»⁶⁷⁵ –, una polarizzazione e una radicalizzazione delle posizioni e delle prospettive, almeno in un primo momento. Andando avanti, si vedrà, in ogni caso, che questa non è soltanto una storia *delle* riviste teatrologiche italiane nella loro fase post-novecentesca, quanto una storia della teatrologia italiana di quegli anni *anche attraverso* le sue riviste, le cui vicende verranno di volta in volta integrate con altri ordini di fenomeni salienti per l'evoluzione della disciplina.

Veniamo ora a presentare lo schema entro cui è possibile riassumere, seppure semplificando, alcune tappe-chiave della storia della teatrologia italiana post-novecentesca dal punto di vista dei suoi ambienti di lavoro e ricerca, che ci servirà da guida per raccontarne le vicende:

- 1) 1984/'88: dopo l'esperienza fondativa di «Biblioteca Teatrale» e quella di «Quaderni di Teatro», nella seconda metà degli anni Ottanta nascono alcune delle maggiori riviste del settore («Teatro e Storia», «Il Castello di Elsinore», cui va aggiunta la nuova serie “veneziana” di «Biblioteca Teatrale»), ognuna delle quali facente capo a un preciso ambiente di lavoro teatrologico (rispettivamente, quello che si sviluppa intorno al Dams bolognese, quello “padano” fra Torino, Firenze e Padova, quello romano);
- 2) 1994/'96: a metà degli anni Novanta si assiste, da un lato, alla creazione di nuove riviste (la fiorentina «Drammaturgia» di Sirot Ferrone e «Prove di drammaturgia», diretta a Bologna da Claudio Meldolesi e Gerardo Guccini) e, dall'altro, a un mutamento di quelle esistenti («Biblioteca Teatrale» rientra a Roma e converte il proprio lavoro in senso monografico, «Teatro e Storia» diventa annale). Al di là delle implicazioni sul piano contenutistico e teorico-metodologico (che saranno prese in considerazione più avanti), è importante notare come questi due ordini di fenomeni vadano ad arricchire ed in parte ad incrinare la nettezza di quella polarizzazione geografica degli interessi teatrologici che abbiamo ipotizzato consolidarsi nella seconda metà degli anni Ottanta. Da segnalare inoltre, a questa altezza, tutto il lavoro che si sviluppa intorno alla proposta di creazione di nuovi corsi di studio specificamente dedicati, fra l'altro, alle discipline dello spettacolo (sempre a metà del decennio, fra il '93 e il '96);
- 3) 1999/2000: sul crinale fra Novecento e Duemila, la creazione di nuove riviste (la bolognese «Culture Teatrali», fondata nel '99 da Marco De Marinis) e un fascio di ulteriori mutamenti che si manifestano sia in quelle storiche («Teatro e Storia») che in quelle più recenti («Prove di drammaturgia») dà vita a forme editoriali e prospettive di studio piuttosto anomale ed originali, che in particolare si possono leggere nel complesso di un progressivo indebolimento delle tensioni che legano le polarità di alcune categorie oppostive o quantomeno dialettiche fondanti il profilo stesso della disciplina (come teoria/pratica, teoria/storia, ecc.), processo che potrebbe anche condurre ad ipotizzare – insieme alla parallela proliferazione dei corsi di

⁶⁷⁵ M. I. Aliverti, *Chercheurs d'images*, cit.

studio cosiddetti Dams in tutta la penisola – anche probabilmente un possibile assorbimento del processo di settorializzazione geografica.

All'inizio di questa storia, dunque, troviamo l'unitarietà rappresentata dall'esperienza di «Biblioteca Teatrale» e il terreno di confronto di «Quaderni di Teatro» farsi da parte nella seconda metà degli anni Ottanta, a fronte di un fenomeno di moltiplicazione delle riviste accademiche del settore. La situazione che si può intravedere è quella, assieme alla proliferazione dei contesti di ricerca e divulgazione, così come alla settorializzazione geografica, della “radicalizzazione dei punti di vista” descritta da Maria Ines Aliverti. Guarderemo ora brevemente a come si presentano i nuovi ambienti di lavoro teatologico, così come si manifestano sulle pagine dei primi numeri delle loro riviste, per rendere conto degli indirizzi di lavoro e della sperimentazione degli approcci teorici che si andava svolgendo – almeno a Bologna, Torino e Roma – a partire dalla seconda metà degli anni Ottanta.

«Teatro e Storia» viene fondata a Bologna, presso la casa editrice Il Mulino, nel 1986 (con un numero “zero”, come si ricordava, ad annunciarla l'anno precedente) da alcuni degli studiosi che abbiamo visto in prima linea fin dalla fase di rifondazione della disciplina, molti dei quali all'epoca legati al Dams: Fabrizio Cruciani, Claudio Meldolesi, Franco Ruffini e Ferdinando Taviani; del comitato di redazione fanno parte anche alcuni studiosi più giovani: Eugenia Casini Ropa e Daniele Seragnoli. Il primo numero della rivista è a dir poco esemplare per raccontare le tendenze di studio all'opera in quell'ambiente della cultura teatologica italiana: si apre con un contributo di Ruffini sull'*Antropologia teatrale*, si sviluppa con due testi-chiave di alcuni fondatori – il lavoro di Taviani sul rapporto fra lingua energica ed elegante nella recitazione della Commedia dell'Arte, uno studio di Meldolesi sulle relazioni fra teatro e sociologia – e si conclude con un editoriale (non firmato) sul senso della storiografia teatrale, più la traduzione italiana di un saggio del 1925 di Pavel Markov sul primo Studio del Teatro d'Arte di Mosca (tradotto da Fabio Mòllica).⁶⁷⁶

Per riassumere il senso di questo primo numero rispetto ai tratti che trasversalmente lo definiscono e che si riveleranno poi essere quelli distintivi del lavoro teatologico espresso dalla rivista, si rimanda a una successiva riflessione di Raimondo Guarino, proposta diversi anni dopo in occasione delle giornate di studio realizzate nel 2002 dalle Università di Bologna e Ferrara nel decennale della scomparsa di Fabrizio Cruciani, all'interno di cui era prevista una sessione dedicata a *Le culture delle riviste*.⁶⁷⁷

Anche secondo Guarino, il primo numero di «Teatro e Storia» è esemplare delle linee di lavoro che distingueranno la rivista, introducendo quelle componenti che segneranno poi le pubblicazioni successive, dalla «centralità delle culture degli attori» alle «intersezioni tra sapere teatrale e scienze umane», dalla «ricerca delle diverse configurazioni delle fonti e dei materiali pertinenti ai diversi stati del fare teatrale» fino alla «preminenza al Novecento», nei suoi aspetti più dirompenti.⁶⁷⁸

⁶⁷⁶ «Teatro e Storia», I, 1, ottobre 1986. Franco Ruffini, *Antropologia teatrale*, pp. 3-23; F. Taviani, *Un vivo contrasto...*, cit.; Claudio Meldolesi, *Ai confini del teatro e della sociologia*, pp. 77-151; Editoriale, cit.; Pavel A. Markov, *Attori al primo studio del Teatro d'Arte di Mosca*, pp. 157-171.

⁶⁷⁷ Il progetto era intitolato *Storia e storiografia del teatro, oggi. Per Fabrizio Cruciani* e si è svolto fra Bologna e Ferrara dal 14 al 16 novembre 2002; la documentazione dei lavori è stata raccolta in un numero già citato della rivista «Culture Teatrali» (7-8, autunno 2002-primavera 2003). Il contributo di Raimondo Guarino si contestualizza in una sessione del progetto (quella ferrarese) dedicata a *Le culture delle riviste* (articolata in tre sezioni: *Studi, Profili, Progetti*) e curata da Marco Consolini e Roberta Gandolfi; è contenuto nella sezione *Profili* e si concretizza come una testimonianza del lavoro teatologico della rivista «Teatro e Storia». R. Guarino, *Teatro e Storia*, «Culture Teatrali», V, 7-8, autunno 2002-primavera 2003 (*Storia e storiografia del teatro, oggi. Per Fabrizio Cruciani*), pp. 315-318.

⁶⁷⁸ «Centralità delle culture degli attori. Ricerca delle diverse configurazioni delle fonti e dei materiali pertinenti ai diversi stati del fare teatrale. Osservatorio critico delle intersezioni tra sapere teatrale e scienze umane. Preminenza al Novecento del lavoro dell'attore su se stesso, dei laboratori e delle comunità. Comparativismo tra civiltà e tradizioni del rappresentare, e tensione tra archeologia e autopsia della presenza scenica. Interculturalismo e transculturalismo come flussi vitali delle pratiche rappresentative. Questi i temi e le direzioni dominanti che attraversano le annate del periodico [...]». Ivi, p. 317.

In questo contesto, assume un ruolo determinante il ruolo esercitato dalla pratica teatrale: «un orientamento preciso verso il fare [...] e verso l'identità e il punto di vista di chi fa teatro» in cui «la concretezza del fare è un polo magnetico che consente di sfidare non solo l'egemonia persistente della letteratura drammatica, e i confini dell'appartenenza alla sfera artistica, ma anche l'analisi culturale e contestuale, sia pure la più avanzata, che dissolve il teatro nelle funzioni simboliche delle comunità». ⁶⁷⁹ Guarino, a questo punto, sta facendo esplicitamente riferimento alle posizioni espresse dall'editoriale del numero inaugurale della rivista, cui converrà tornare, per riprendere il problema del duplice settorialismo che abbiamo identificato a diversi livelli come fondante il profilo della nuova teatrologia (anche) nella sua fase post-novecentesca. Così si legge, nelle righe che contengono anche – dopo aver espresso alcune considerazioni metodologiche che abbiamo già affrontato – una sorta di presentazione della rivista:

«“Teatro e Storia” vuole essere un laboratorio di studi teatrali, al di fuori delle mode teatrologiche e delle sterili agitazioni che coprono i reali movimenti, proponendo ricerche e riflessioni storiografiche e grimaldelli teorici: per far esistere il teatro e il suo studio non in riferimento alle culture ma quale parte integrante e necessaria di esse». ⁶⁸⁰

Già il titolo della rivista, in effetti, potrebbe dare molto da riflettere – come del resto è stato consigliato più di una volta, nei colloqui che hanno scandito la ricerca del presente studio ⁶⁸¹ – sul senso dell'ambiente teatrologico che vi si è, negli anni, coagulato intorno e sui suoi propositi, anche rispetto al problema di quell'aspetto del settorialismo che vede gli studi teatrali in condizioni di isolamento rispetto ai campi della storia “globale”. Ma il primo editoriale di «Teatro e Storia» si confronta piuttosto esplicitamente anche con l'altro aspetto della questione, quello della frammentazione interna al campo di studio: senza qui richiamare per esteso un discorso che è già stato debitamente considerato in precedenza, basti ricordare come il testo, riassumendo l'evoluzione disciplinare in tre passaggi successivi, fra la demolizione dei preconcetti vigenti e la riconversione in altrettali convenzioni prevaricanti degli stessi antidoti utilizzati per disinnescarli, giunga infine all'ultimo step valutando proprio una fase in cui ci si concentra su «gli statuti del teatro come istituzione, e quindi l'attore, la scena, il pubblico, pervenuti alla riflessione critica come dati metastorici e immutabili, dei quali rintracciare la presenza nella storia». «Se è stato opportunamente rimosso il preconcetto che essi siano semplici “apparati di servizio”, accessori, – si dice nell'editoriale – si avverte oggi l'esigenza di chiarire, insieme ai termini della loro autonomia, anche quelli della reciproca correlazione e della comune pertinenza al teatro». ⁶⁸²

Il problema, dunque, era ben evidente, a quell'altezza, per gli studiosi di teatro. Si potrebbe, in effetti, leggere la storia della teatrologia italiana post-novecentesca come una serie unitaria di tentativi differenti e differenziati che muovono nell'ottica di risolvere la questione della frammentazione interna e quella dell'isolamento rispetto alla storia globale. È questa la strada su cui ci stiamo incamminando, ma ora, sarà bene verificare la ricorrenza del problema anche in altri contesti, come pure la presenza di eventuali tentativi che provino a risolverlo.

La nuova serie di «Biblioteca Teatrale» si inaugura nel 1986, con un gruppo di lavoro basato all'Istituto Internazionale per la Ricerca Teatrale di Venezia, con sede presso la locale Casa di Carlo Goldoni: sotto la direzione di Ferruccio Marotti e Cesare Molinari lavora, fra la metà degli anni Ottanta e la metà dei Novanta, un gruppo di studio di cui fanno parte Carmelo Alberti, Tere Benedetti, Gianpaolo Pioli, Paolo Puppa – per citare soltanto coloro che rimarranno nel comitato di redazione per tutto il periodo veneziano della rivista –, che verrà integrato sul crinale fra i due

⁶⁷⁹ Ivi, p. 316.

⁶⁸⁰ *Editoriale*, «Teatro e Storia», I, 1, ottobre 1986, cit., p. 156.

⁶⁸¹ Hanno insistito su questo punto sia Raimondo Guarino (Roma, 19 settembre 2012) che Mirella Schino (Roma, 17 settembre 2012).

⁶⁸² *Ibidem*.

decenni con Renzo Guardenti, Giovanna Checchi, Orietta Giardi, Maria Russo e, successivamente, Giovanna Botti. Si può dire che sia una fase in cui la rivista, oltre a mantenere il contributo originario della propria provenienza romano-fiorentina, si apre sia a nuovi studiosi afferenti a quei poli di ricerca, che ad altri, formati in ambienti diversi. Questo, dal punto di vista strutturale-organizzativo; ma il senso di progressiva apertura della rivista fa capolino anche in altri contesti, sia per quanto riguarda la scelta degli argomenti che, più ampiamente, a livello dell'impostazione teorica che presiede, in generale, lo sviluppo delle linee editoriali. I punti che la sostengono sono esplicitati nell'editoriale (anonimo) che accompagna il primo numero della nuova serie, nel 1986: si parla della necessità di una maggiore apertura internazionale e di una pluralità di approccio che lascia libere le posizioni (teoriche e contenutistiche) individuali, evidente anche nella scelta di non privilegiare la pubblicazione monografica, ma di raccogliere di volta in volta studi, oggetti e prospettive differenti.⁶⁸³

La proposta di pluralità in senso tematico e metodologico contenuta in questa sorta di esplicitazione programmatica di intenti è confermata dai numeri successivi di «Biblioteca Teatrale»: vi trovano posto figure della teatrologia internazionale come, fra i numerosi altri, Bernard Dort e Robert Erenstein e, per quanto riguarda il contesto italiano, si trovano contributi di buona parte dei nuovi studiosi di teatro, in un avvicendamento che lascia indubbiamente emergere la prevalenza dei poli romano e fiorentino, ma che lascia intravedere, nella molteplicità delle presenze, in certe occasioni, anche i termini di un terreno di confronto trans-accademico che sembra anticipare alcune tendenze che si manifesteranno negli ambienti teatrologici soltanto diversi anni dopo.

Anche in questo caso, un sommario del primo numero può essere indicativo (seppure non esaustivo) del profilo che assumerà la rivista negli anni successivi e, dunque, delle tendenze distintive del “laboratorio-teatro” di cui è espressione. Il numero 1, dell'86, agglutina innanzitutto due nodi di indagine: da un lato, l'opera di Jean Vilar (su cui intervengono alcuni studiosi internazionali e Gian Renzo Morteo), dall'altro, alcuni studi in quel campo che sarà poi definito lo “spazio letterario del teatro” (Puppa che si confronta con Svevo e due contributi su Alessandro Manzoni, rispettivamente di Cesare Molinari e di Maria Russo).⁶⁸⁴ La rivista si chiude con due rubriche che torneranno anche nei numeri successivi: “Il libro”, dedicata all'editoria del settore, e “Lo spettacolo”, in cui si affrontano invece questioni di più immediata attualità teatrale; quest'area sarà poi integrata (già nel secondo numero) dalla rubrica “Il documento”, come a dichiarare, inoltre, il legame sostanziale con il lavoro storiografico sulle fonti.⁶⁸⁵ Questa struttura – con l'agglomerarsi di diversi interventi italiani e internazionali sulle medesime questioni e la parte finale articolata fra storia e attualità teatrali – permarrà quasi immutata fino a metà degli anni Novanta, ma contrappuntata dall'eccezione (piuttosto frequente, in verità) di alcune importanti occasioni di approfondimento monografico, come la serie dedicata alle capitali teatrali europee, quella che si potrebbe definire legata alla dimensione testuale (con la drammaturgia dannunziana, gli atti di un convegno sull'*Amleto* o la rilettura ottocentesca di Goldoni) e un pionieristico numero dedicato all'iconografia del teatro.

Si diceva, appunto, che il numero inaugurale della nuova serie di «Biblioteca Teatrale» non è da considerarsi esaustivo perché, andando a scorrere i contenuti dei successivi, emergono ulteriori linee editoriali e di lavoro, sempre nel quadro di quella pluralità che abbiamo introdotto grazie al

⁶⁸³ Editoriale, «Biblioteca Teatrale», XVI, 1, 1986, pp. 1-2.

⁶⁸⁴ «Biblioteca Teatrale», XVI, 1, 1986, pp. 1-2. Bernard Dort, *L'opera di Vilar: un'utopia necessaria* (pp. 3-13); Gian Renzo Morteo, *Vilar e la scrittura* (pp. 14-21); André Gisselbrecht, *Vilar e Brecht* (pp. 22-34); Guy Dumur, *Vilar prima di Vilar* (pp. 35-47); Paolo Puppa, *Il teatro di Svevo ovvero il Soggetto tagliato* (pp. 48-76); Cesare Molinari, *La (s)fortuna teatrale di Manzoni* (pp. 77-93); Maria Russo, *L'immagine del gesto nei Promessi sposi* (pp. 94-112).

⁶⁸⁵ Nel primo numero della nuova serie di «Biblioteca Teatrale», all'interno della rubrica “Il libro” si trova una recensione di Carmelo Alberti (*Il teatro e l'interpretazione: Baratto lettore di Goldoni*, pp. 114-130) e in quella dedicata a “Lo spettacolo” *L'eterno ritorno di Amleto* di Cesare Molinari (pp. 131-152).

A partire dal secondo numero della rivista, compare la rubrica “Il documento”: Andrea Mancini, Paola Giovanelli, *Ernesto Rossi a Ferdinando Martini*, «Biblioteca Teatrale», XVI, 11, 1986, pp. 93-116.

supporto del suo primo editoriale. La forte attenzione per il Novecento teatrale, soprattutto nella sua componente estetico-registica, è contrappuntata da studi su altri campi, all'interno di cui spicca senza dubbio il lavoro sulla civiltà spettacolare italiana settecentesca, insieme qualche esplorazione sul teatro dell'Ottocento e ai contributi nel settore della Commedia dell'Arte, ma dove si accolgono anche percorsi più disparati, da quelli all'interno dei teatri asiatici al teatro medievale. Mentre l'esplicito rinsaldarsi della prospettiva sull'oggetto-spettacolo si intreccia, come si accennava, a percorsi anche inediti nel dominio del testuale, ma non si ferma a questi confini, registrando interventi anche sulla formazione dell'attore o sui rapporti fra il teatro e le altre arti (cinema e arti visive soprattutto).

Dunque, si può dire, dopo questa brevissima esplorazione, che la stagione “veneziana” di «Biblioteca Teatrale», che si sviluppa fra la metà degli anni Ottanta e la metà dei Novanta, è segnata da intenzioni di pluralismo, che si concretizzano tanto nell'apertura tematica che in quella strutturale-organizzativa; tuttavia, in questi stessi contesti, abbiamo visto emergere delle linee di forza che caratterizzano il profilo della rivista: dal privilegio per la dimensione “oggettuale” del fatto teatrale (sia esso inteso a livello drammaturgico, spettacolare o altro) alla netta scissione – come si diceva nel primo editoriale – fra critica militante e accademica, che conduce forse l'impostazione in parte a risentire di un privilegio per la dimensione storicistica (anche rispetto a quei casi in cui si trova a confrontarsi col teatro vivente) e per gli sviluppi dell'analisi “esterna” dei fatti teatrali (dunque preferendo valutarne spesse volte più i prodotti che i processi). Infine, la nuova serie di «Biblioteca Teatrale» sembra condividere – certo su frangenti differenti – con la vicenda della neonata «Teatro e Storia» la consapevolezza rispetto al problema del settorialismo teatrologico e pare provare formulare una risposta con la costituzione di un approccio trasversale sia sul piano dei contenuti (su cui però, si è detto, spiccano ovviamente alcune linee di forza) che, soprattutto, a livello del coinvolgimento di prospettive diverse – forse uno dei maggiori contributi che, a questa altezza, si possono far risalire a questo progetto editoriale, sulle cui pagine, si trovano a confrontarsi studiosi più giovani e più maturi, italiani e internazionali.

«Il Castello di Elsinore» viene fondata nel 1988 da Roberto Alonge, Umberto Artioli, Siro Ferrone e Silvana Sinisi (nel comitato di redazione del primo numero ci sono anche Roberto Tessari e Claudio Vicentini). La rivista, dunque, è lo spazio in cui si esprime un ambiente teatrologico che coinvolge agli inizi il polo torinese, quello fiorentino e quello padovano.

Anche in questo caso, possiamo appoggiarci a un'esplorazione del primo numero per tracciare il profilo del lavoro che si svolge presso i “laboratori-teatro” di cui la rivista è manifestazione. Essa si articola in tre aree, che poi ricorreranno anche a strutturare i numeri successivi: la prima è dedicata ai “Saggi” ed ospita contributi di diversa natura su Pirandello (un'analisi dei *Sei personaggi* di Artioli, uno studio sui modelli recitativi naturalisti e pirandelliani firmato da Vicentini, un intervento di Sinisi sugli oggetti nel teatro dell'autore e un'altra analisi testuale, affrontata però dalla prospettiva del grottesco, prodotta da Gigi Livio) e un lavoro di Alonge sulla versione zacconiana di *Spettri* di Ibsen, che si muove fra la questione della traduzione del testo, le scelte “registiche” di Zacconi e le reazioni della critica coeve; la seconda sezione, intitolata “Materiali”, contiene una riflessione di Edoardo Fadini sul Convegno di Ivrea; la terza e ultima – “Spettacoli” – è composta da due riflessioni, appunto, su altrettanti allestimenti, il primo firmato da Kantor e il secondo da Massimo Castri.⁶⁸⁶ Ma anche qui, seppure emergano linee di lavoro che poi si riveleranno fondanti

⁶⁸⁶ Il primo numero de «Il Castello di Elsinore» (I, 1, 1988) è composto dalla sezione “Saggi”, articolata in due parti: la prima, intitolata *Ancora Pirandello* (pp. 5-67), ospita i contributi di Artioli (*Itinerarium mentis in nihil*, pp. 5-28), Vicentini (*Il modello della recitazione naturalista nella drammaturgia di Pirandello*, pp. 29-40), Sinisi (*Oggetti in cerca d'autore*, pp. 41-48), Livio (*Il giuoco delle parti e il grottesco*, pp. 49-67); nella seconda si trova invece lo studio di Alonge (*Spettri, Zacconi e un agente tuttofare: traduttore, adattatore e anche un poco drammaturgo*), pp. 69-94). Segue la sezione “Materiali” (E. Fadini, *Ivrea la bella, vent'anni dopo*, pp. 97-106) e quella dedicata a “Spettacoli”: Francesco Bartoli, *Kantor: Bal Rond per Tintagiles* (pp. 109-120); Lido Gedda, *Negli abissi della scena naturalista* (pp. 121-133).

sia per gli sviluppi della rivista che per il percorso dei singoli studiosi – pensiamo a campi come quello ottocentesco, quello legato alle culture teatrali nordiche o alle dimensioni della testualità –, è necessario procedere con l'esplorazione dei numeri successivi, per rendere conto più complessivamente del profilo che «Il Castello di Elsinore» manifesta negli anni fra gli Ottanta e i Novanta. Senza scendere eccessivamente nel dettaglio, possiamo aggiungere che lo scenario si integra con gli studi sulla Commedia dell'Arte di Ferrone e Tessari (ma anche di altri giovani studiosi fiorentini), con alcune esplorazioni nella prima avanguardia novecentesca e diverse aperture verso altri campi artistici (di nuovo, cinema e arti visive), parallelamente sostanziando il campo delle indagini testuali – procedendo, fra il lavoro di Alonge e Ferrone, a un profondo scavo del problema del testo, seppure a diversi livelli – e quello del teatro ottocentesco, soprattutto ma non soltanto italiano, e nemmeno esclusivamente teatrale.

Si possono, comunque, individuare con maggiore precisione e pertinenza le linee di lavoro teatrologico espresse dal «Castello di Elsinore» ricorrendo a un editoriale più tardo della rivista, pubblicato in occasione della sua “rifondazione” (su cui torneremo) nel 2004. Lì, innanzitutto, si individuano alcuni temi ricorrenti: la scena cinquecentesca, la “drammaturgia degli autori” (da Goldoni a Ibsen, fino a D'Annunzio e Pirandello), la scena simbolista, la linea registica che muove da Strehler a Castri e Ronconi, con una diffusa attenzione anche per il teatro classico, quello di ricerca e per la danza.

Quello che è più interessante, in questo testo, è però l'intenzione di esprimere un taglio editoriale capace di prescindere dalla rigidità delle predilezioni tematiche e degli orientamenti teorico-metodologici. Così si legge, all'inizio del numero 49 del «Castello di Elsinore»: «Se gli studiosi delle altre riviste aspiravano a una *scuola*, i *castellani* sono sempre stati uniti dal fatto di non essere uniti da niente, in particolare da nessuna religione metodologica». ⁶⁸⁷ Eppure, qualche linea di forza condivisa, seppure magari non accettata in senso normativo e dogmatico, si osserva, analizzando la produzione della rivista fra anni Ottanta e Novanta: si potrebbe tracciarla – anche qui, nell'ottica di rispondere al duplice settorialismo della teatrologia di quegli anni, cui «Il Castello di Elsinore» fa fronte anche con il coinvolgimento di diverse scuole – nell'intreccio fra la polarità di quel “teatro mentale” definito dal lavoro di Roberto Alonge e quella dell'approccio invece materiale degli studi di Siro Ferrone, che vanno a disegnare un campo entro cui si situano soprattutto sforzi di ridefinizione dei rapporti fra la dimensione testuale e quella spettacolare dello spettacolo, sostenuti, in buona parte dei casi, da un approccio generativo-processuale.

L'editoriale (anche questo anonimo) che inaugura il primo numero della rivista ha una forma poetica che percorre i “luoghi del castello” di evocazione shakespeariana che si definisce nel titolo del periodico: per comprenderlo, si rimanda a un testo successivo di Alonge – prodotto nel 2004 in occasione della scomparsa di Umberto Artioli⁶⁸⁸ – che spiega come si trattasse, all'epoca, de «l'individuazione e conquista di un territorio, di uno spazio (accademico)», a fronte di una geografia teatrologica dominata dal riferimento fondativo che faceva capo all'ambiente di «Biblioteca Teatrale» e dall'intensa operatività di quegli studiosi che si erano formati nel suo alveo, per poi coagularsi nell'ambiente che si esprimeva in «Teatro e Storia». ⁶⁸⁹

Roberto Alonge, in anni recenti, è tornato sulla questione, in un discorso che ci permette di esplicitare meglio il senso della “conquista di un territorio” qui evocato. Nella *Lunga nota (umorale) su genialità e cialtroneria* che introduce un'inchiesta sullo stato degli studi teatrali voluta dal «Castello di Elsinore» nel 2006, lo studioso ripercorre a grandi linee le evoluzioni del campo di studio fin dalla sua rifondazione;⁶⁹⁰ in questo contesto, si sofferma sulle ragioni che hanno spinto, alla fine degli anni Ottanta, alla creazione del periodico e dell'ambiente scientifico che lì si esprime:

⁶⁸⁷ *Editoriale*, «Il Castello di Elsinore», XVII, 49, 2004, p. 4.

⁶⁸⁸ Roberto Alonge, *Il primo cavaliere del Castello*, «Il Castello di Elsinore», XVII, 50, 2004.

⁶⁸⁹ Ivi, p. 160.

⁶⁹⁰ Roberto Alonge, *Lunga nota (umorale) su genialità e cialtroneria*, «Il Castello di Elsinore», XIX, 54, 2006, pp. 27-50.

«È stato quello che voleva essere sin dal titolo della rivista, un *castello*, un luogo di resistenza, rispetto alle pretese che la storia del teatro dovesse essere solo la *storia del teatro materiale*, storia degli attori».⁶⁹¹

Campo, quest'ultimo, a suo avviso di pertinenza, appunto, di quegli studiosi riuniti intorno a «Teatro e Storia» che, attraverso l'adozione del paradigma della cultura materiale e l'intenso rapporto con alcuni artisti della scena, avrebbe determinato la creazione di «una visione settaria degli studi sul teatro».⁶⁹²

Dunque, fra i diversi tentativi di risposta al duplice problema della settorializzazione, ci si trova ancora una volta di fronte alla specificazione a livello geografico (in questo caso fra Torino, Padova e Firenze) del coagularsi di una serie di interessi teatrologici specifici, nel quadro di un generale processo di polarizzazione interna della disciplina, che si esplicita – come abbiamo visto – con chiarezza a partire dalla seconda metà degli anni Ottanta. La situazione giunge al suo apice nella metà dei Novanta, dove – va detto subito – si esprime già, insieme ai dati dell'articolazione interna e a qualche episodio di estremizzazione, qualche forma di incrinatura di questa impostazione, nel senso dell'innescarsi di un processo di progressiva apertura sia dei singoli “laboratori-teatro” che, più in generale, del campo di studio.

A metà degli anni Novanta, si assiste all'innescarsi di un processo di trasformazione degli ambienti teatrologici che si esprime su diversi livelli: da un lato, con la mutazione di orientamento di alcune delle riviste storiche e con la fondazione di nuovi periodici, dall'altro, con un processo di progressiva apertura nel campo delle strutture di ricerca, che si concretizza in una discussione volta a definire le modalità di diffusione di corsi di studio specificamente dedicati, fra l'altro, alle arti dello spettacolo. Fino a questo momento, infatti, il Dams di Bologna era rimasto un caso unico nel proprio genere, mentre la storia del teatro e le discipline teatrologiche, di norma, operavano nel quadro dei corsi delle Facoltà – soprattutto ma non esclusivamente – di Lettere e Filosofia. La discussione disciplinare a riguardo è documentata dalle riunioni della neonata associazione di settore (Aduit, Associazione Docenti Universitari di Teatro, fondata nel 1990) ed è oggi osservabile grazie al *Bollettino* annualmente pubblicato a partire dal '91: il dibattito si sviluppa almeno a partire dai primi anni Novanta, nel quadro di una commissione ministeriale istituita per valutare l'ipotesi di attivare altri tre Corsi di Laurea Dams (a Torino, Salerno e alla Sapienza di Roma).⁶⁹³ Nell'anno accademico 1996/'97 ne vengono inaugurati due: presso l'Università di Torino (Facoltà di Scienze della Formazione) e a Roma (Università Roma Tre, Facoltà di Lettere e Filosofia).⁶⁹⁴

In questi stessi anni, alcune delle riviste che abbiamo visto nascere o rifondarsi in queste pagine, vanno incontro a consistenti trasformazioni: da un lato, nel 1994, «Teatro e Storia» assume una cadenza annuale, creando una struttura editoriale all'interno di cui, di volta in volta, uno studioso assume la curatela di un numero; dall'altro, nel 1995, «Biblioteca Teatrale» rientra a Roma, diventando una pubblicazione a cura del Centro Teatro Ateneo, e assume una forma editoriale monografica. In entrambi i casi, si potrebbero leggere i mutamenti incorsi nelle riviste, fra gli anni Novanta e i Duemila, nell'ottica di un progressivo venir meno di alcune solide basi fondate su centrali opposizioni dicotomiche o dialettiche – quella fra studi e pratica, ad esempio, o quella fra teoria e storia –, un processo di lungo corso tuttora in atto, su cui ci sarà modo di tornare. Per quanto riguarda «Teatro e Storia», scrive, ad esempio, Raimondo Guarino, sempre nel contesto della sua testimonianza alle giornate di studio organizzate fra Bologna e Ferrara nel 2002:

⁶⁹¹ Ivi, p. 29.

⁶⁹² Ibidem.

⁶⁹³ «Bollettino Aduit», 1, gennaio 1993.

⁶⁹⁴ Cfr. «Bollettino Aduit», 3, giugno 1996.

«Nella struttura attuale dell'annale, variabile e affidata all'ideazione del curatore di turno, la prospettiva del teatrante si insedia tenacemente, nell'alveo di larghe affinità tematiche o intorno a nuclei monografici, nel cantiere dello storico».⁶⁹⁵

In misura diversa, ciò si può ritenere valido anche per la nuova «Biblioteca Teatrale», se con questo si indica l'esaurirsi di una separazione fra studi e pratica che si esprime in un intreccio paritario delle diverse posizioni intorno a medesimi temi e problemi. Dal '94, «Teatro e Storia», pur non assurgendo pienamente al profilo monografico, si articola tramite ampie sezioni tematiche, all'interno di cui intervengono, insieme, artisti, critici e studiosi, appartenenti all'ambiente della rivista e non; le questioni più calde del contemporaneo si intrecciano alla presentazione di studi storico-critici che, nel loro insieme, esprimono lo stato della ricerca dei loro autori e travalicano qualsiasi specificazione di settore, riunendosi invece intorno a più ampi campi problematici e tematici (ad esempio, quello del transculturalismo, del rapporto fra *eresie ed istituzioni*, del lavoro dell'attore). La scelta monografica di «Biblioteca Teatrale» potrà sembrare a rischio di una certa rigidità; invece, al suo interno, seppure inquadrati da un campo di indagine e presentati da un titolo condiviso, si trovano fenomeni piuttosto simili: dall'intreccio delle prospettive di studiosi, critici e artisti, alla possibilità di riunire diversi settori teatrologici intorno ai medesimi nodi di discussione, che contrappunta le frequenti strutture monografiche più dichiaratamente omogenee.

In questo periodo, inoltre, fanno il loro debutto due nuove riviste destinate anch'esse a porsi tra i riferimenti nel campo degli studio, entrambe legate a un ampio processo di rifondazione dei rapporti fra teatro e dimensione testuale-drammaturgica su cui ci sarà modo di tornare abbondantemente: nel 1994, Siro Ferrone, a Firenze, crea «Drammaturgia» e, l'anno dopo, a Bologna, Claudio Meldolesi e Gerardo Guccini fondano «Prove di drammaturgia». Sarà forse bene esplicitare – all'interno del nostro ragionamento sul settorialismo degli studi teatrologici e sulle sue possibili vie di estinzione in fase post-novecentesca – che entrambe le riviste condividono un elemento che le conduce ad assumere un ruolo-chiave all'interno del quadro del discorso che stiamo svolgendo: nell'uno e nell'altro caso, infatti, il progetto editoriale gemma parallelamente rispetto alla partecipazione dei suoi fondatori (che prosegue anche successivamente) agli ambienti di lavoro che abbiamo visto esprimersi in alcune riviste preesistenti (nella fattispecie, «Teatro e Storia» per Meldolesi, «Il Castello di Elsinore» per Ferrone). Per individuare un ulteriore dato condiviso dalle due nuove testate, ricorriamo ancora una volta – ma per tutt'altro motivo, e in tutt'altro contesto – allo studio di Gerardo Guccini sui *Teatri del terzo millennio*: in una nota al testo, lo studioso specifica come molta parte di «Prove di drammaturgia» si concentri sui «processi creativi del nuovo teatro».⁶⁹⁶ La rivista fondata e diretta da Siro Ferrone si muove su crinali piuttosto simili, non tanto per un'attenzione verso un certo tipo o stato della scena, quanto per l'attenzione dichiarata per il livello dei processi creativo-produttivi.

Così si legge nell'editoriale (non firmato) che introduce il primo numero della rivista:

«“Drammaturgia” non è un’“altra” rivista di teatro che si sovrappone a quelle esistenti. Il suo campo di interesse è più ampio: comprende anche lo spettacolo musicale, quello cinematografico e quello radio-televisivo. Non esclude di interessarsi alla narrativa, alla pittura e alla poesia. All'interno di queste diverse arti, naturalmente, un interesse predomina sugli altri: la scrittura. Con questa parola si intende l'esercizio dell'invenzione e della composizione dei testi, così come l'arte della loro comunicazione. E quando si parla di testi si intende un tessuto concentrato di linguaggi diversi (scritti, orali, gestuali, visivi, sonori) in un rapporto gerarchico mutevole e non preordinato.

⁶⁹⁵ R. Guarino, *Teatro e Storia*, cit., p. 317.

⁶⁹⁶ G. Guccini, *Teatri verso il terzo millennio*, cit., p. 26.

La rivista vuole quindi essere il punto d'incontro di chi studia e mette in pratica forme diverse di scrittura drammaturgica». ⁶⁹⁷

Un ulteriore dato di novità rappresentato dalla nascita delle due riviste, infatti, si rinviene su quei crinali già osservati su cui si muovono invece, negli stessi anni, quelle storiche: sia «Prove di drammaturgia» che «Drammaturgia» intrecciano, al loro interno, contributi di carattere storico e altri di impostazione teorica, percorsi analitici del presente e del passato, riunendo insieme, intorno a problematiche comuni, le voci di studiosi, critici e artisti, tutti di diversa provenienza. Per rendere conto dello scarto, si rimanda all'editoriale del primo numero della rivista bolognese, co-firmato da Meldolesi e Guccini:

«Crediamo che questo sia un momento felice del teatro italiano. E non tanto e non solo felice a causa degli spettacoli, delle iniziative, dei percorsi artistici che svolgendosi acquistano spessore di cifra, di realtà mentale da conservare in se, lieti e quasi sorpresi d'averla saputa riconoscere mentre accadeva. La felicità a cui facciamo riferimento riguarda piuttosto la natura delle cose, il loro ordinamento organico. È come se, dopo gli anni grandi delle avanguardie e della ricerca, delle tendenze e delle contrapposizioni, quel tipo di teatrante che si è andato lentamente configurando intorno ai valori, per certi versi coesistenti, del nuovo e della sperimentazione, abbia abbracciato senza limiti e preclusioni di sorta tutte le possibilità del teatrale, riconoscendo quindi nel 'teatro', inteso come entità molteplice e sottratta alla finitezza dei tempi storici, il proprio contesto di decantazione esistenziale». ⁶⁹⁸

Sono queste alcune delle vie di estinzione, nella fase post-novecentesca della nuova teatrologia italiana, del duplice settorialismo genetico che ha segnato gli studi. È un processo tuttora in corso, di cui è possibile rendere conto soltanto in parte, soprattutto per quanto riguarda gli esiti e gli sviluppi che manifesterà nei prossimi anni. Ad ogni modo, è possibile aggiungere che l'ipotesi è di nuovo confermata da un ulteriore crinale di mutazione dei supporti in cui si esprimono gli ambienti di lavoro teatrologici post-novecenteschi, che si verifica al passaggio di secolo, fra gli anni Novanta e Duemila.

In questo momento, si assiste al consolidarsi del processo che abbiamo descritto, testimoniato, ad esempio, dall'ulteriore apertura di cui è oggetto «Prove di drammaturgia». Nell'editoriale del numero 8 del 1999, si legge di un mutato atteggiamento rispetto alla pratica scenica: inizialmente coinvolte sulla base di «assestare un sistema di dati e conoscenze che consentisse di conservare, assieme alla memoria dei fatti, anche un'adeguata testimonianza delle dinamiche etiche, poetiche e pragmatiche in essi incorporate», al crinale fra i due secoli si vuole invece «far luogo all'individuazione delle correnti di ulteriore cultura che stanno maturando nel mondo del teatro». L'esito è quello di una «seconda fase» della rivista, capace di occuparsi di «grumi di esperienze e di pensiero che attendono riconoscimenti più diretti e problematici perché possano eventualmente convertirsi in concetti rappresentativi e condivisi, *motu proprio*». ⁶⁹⁹

Mentre «Teatro e Storia», da un lato, e, dall'altro, «Biblioteca Teatrale» procedono in un percorso di progressiva apertura sul piano sia dei contenuti che della linea editoriale e del coinvolgimento di voci esterne all'ambiente che esprimono, anche «Il Castello di Elsinore» va incontro, nei primi anni Duemila, a quella che Roberto Alonge definisce – con Umberto Artioli – una sorta di “rifondazione”, in coincidenza al cambio di editore che pone la rivista nell'alveo di Carocci nel 2004. ⁷⁰⁰

⁶⁹⁷ *Presentazione*, «Drammaturgia», I, 1, 1994 (*Drammaturgia a più mani*), p. 5.

⁶⁹⁸ Claudio Meldolesi, Gerardo Guccini, *Editoriale*, «Prove di drammaturgia», I, 1-2, settembre 1995.

In più, sul crinale fra i due secoli, fa il proprio debutto «Culture Teatrali», fondata nel 1999 a Bologna da Marco De Marinis, il cui profilo – così come si presenta nel suo primo editoriale (ancora una volta non firmato)⁷⁰¹ – riassume meglio di quello che potrebbero fare tanti riepiloghi il percorso compiuto dagli ambienti di lavoro teatrologico fra la fine degli anni Ottanta e il Duemila, sia nel trasmettere la qualità dello scarto, che per la specificazione dei crinali su cui esso si realizza. Ricapitolando le ragioni che hanno condotto alla fondazione del nuovo periodico, si evidenzia in particolare quella dell'assenza, all'interno dell'ambiente di studio del Dams bolognese, di una rivista specificamente dedicata agli studi storico-teatrali; la funzione che andrà a svolgere «Culture Teatrali», dunque, è anche quella di offrire uno spazio alle ricerche di quegli studenti e studiosi che lavorano all'interno di tale contesto. Senza voler con questo diventare il «bollettino» del corso di studio in questione – ipotesi comunque contraddetta dalla pluralità di presenze ospitate negli anni sulle pagine della rivista –, il profilo della nuova testata sembra specificarsi ulteriormente in merito a questi frangenti: rilevando come, nel caso dei giovani studiosi di teatro si tratti spesso di «figure anfibe, androgine» («intellettuali-artisti, i quali intendono operare – e non di rado già operano – con grande consapevolezza culturale nel campo dello spettacolo, come attori, registi, scenografi, consiglieri letterari, organizzatori, critici»),⁷⁰² si traccia un disegno piuttosto netto degli intenti editoriali che accompagnano la nascita di «Culture Teatrali» e che, nel nostro caso, possono appunto contribuire a riassumere lo stato degli ambienti teatrologici degli anni Duemila o, almeno, delle loro punte più avanzate. Queste le parole con cui viene presentata la linea editoriale di «Culture Teatrali»:

«Ciò vuol dire, quindi, che la nostra rivista – com'è forse inevitabile per un periodico di teatro – intende mettersi alle spalle ogni divisione rigida fra teoria e pratica, passato e presente, storia e attualità; ed anche la tripartizione studi/scritture/interventi va intesa come una semplice distinzione di comodo, riguardante più che altro delle differenze letterarie, diverse modalità espositive, e che comunque stravolgeremo ogniqualvolta ci sembrerà opportuno».⁷⁰³

Si può aggiungere, per completare il quadro, che, in questi anni, si assiste a un'ulteriore proliferazione degli insegnamenti e dei Corsi di Laurea Dams, in coincidenza alla riforma cosiddetta dell'autonomia universitaria che, dal 2000, ha consentito ai singoli atenei di procedere autonomamente all'attivazione dei corsi di studio.⁷⁰⁴ Il panorama degli ambienti di lavoro teatrologico, a questa altezza, sembra completamente cambiato rispetto alla specificazione con cui si era presentato all'inizio della nostra storia, sul crinale post-novecentesco: la diffusione dei corsi di studio, dunque dei poli di attenzione teatrale, e la moltiplicazione degli strumenti di confronto e

⁶⁹⁹ «Nel 2000 “Prove di drammaturgia” compirà sei anni, un'età cruciale per i bambini e, addirittura, adulta per i periodici di cultura teatrale cresciuti in tempi di riformulazione, come il nostro, in cui è emersa una nuova generazione di teatranti [...]. Nel nostro secondo editoriale (n. 1\1996) ci rivolgevamo ai teatranti invitandoli ad assestare un sistema di dati e conoscenze che consentisse di conservare, assieme alla memoria dei fatti, anche un'adeguata testimonianza delle dinamiche etiche, poetiche e pragmatiche in essi incorporate; ma ora ci sembra che si possa andare oltre la misura dei numeri monografici per far luogo all'individuazione delle correnti di ulteriore cultura che stanno maturando nel mondo del teatro. Dunque, ciò che ci porta ad avviare questa seconda fase delle nostre “Prove” non è la convinzione che la precedente si sia conclusa con il superamento dei suoi obiettivi (che restano attuali), ma il simultaneo prodursi, in artisti e contesti distanti, di grumi di esperienze e di pensiero che attendono riconoscimenti più diretti e problematici perché possano eventualmente convertirsi in concetti rappresentativi e condivisi, motu proprio». Claudio Meldolesi, Gerardo Guccini, “Prove” per il Duemila, «Prove di drammaturgia», V, 8, giugno 1999.

⁷⁰⁰ R. Alonge, *Il primo cavaliere del Castello*, cit., p. 159.

⁷⁰¹ *Editoriale*, «Culture Teatrali», I, 1, autunno 1999, pp. 5-7.

⁷⁰² Ivi, p. 5.

⁷⁰³ Ibidem.

⁷⁰⁴ Decreto Ministeriale n° 509 del 3 novembre 1999, pubblicato sulla «Gazzetta Ufficiale» del 4 gennaio 2000, n° 2.

divulgazione tracciano il profilo di una disciplina articolata e complessa, variamente specificata nelle sue diverse articolazioni. Se, nel contesto del nostro percorso, è possibile avanzare qualche ipotesi unitaria per descrivere la situazione, oltre quella ovvia della pluralità, essa si rinverrebbe proprio forse nel quadro di una serie di tentativi volti a mettere in discussione il settorialismo (almeno interno, ma vedremo, poi, non soltanto quello) attraverso cui si erano sviluppati gli studi teatrali in Italia nel secondo Novecento. In effetti, a guardare le dinamiche in opera fra la fine degli anni Novanta e i Duemila, come si è potuto evincere anche dalle testimonianze stesse degli ambienti di studio che si coagulano intorno alle riviste del settore, è in opera uno sforzo unitario – seppure differenziato nelle sue manifestazioni – di riconsiderazione delle dinamiche oppostive (fossero esse attive sul piano politico-accademico o su quello storico-critico) che si potrebbe altrimenti descrivere come un progetto di ricomposizione. È questa l'ipotesi che si propone di verificare il presente studio, anche se per il momento ci si è soffermati nell'ambito della ricostruzione storica, delle vicende delle riviste e sul piano – diciamo – contestuale.

C'è però un altro aspetto da valutare di questo processo, per tentare di comprendere il profilo della teatrologia italiana post-novecentesca nel suo complesso: quello che agisce sul piano della produzione scientifica. È una questione, di nuovo, articolata sul duplice livello della continuità rispetto alla tradizione di studio e della rottura, che – pure appartenendo ancora a pieno titolo a un piano di ricostruzione storica – ci permetterà di approssimarci sempre più al campo dell'analisi della produzione teatrologica della fase post-novecentesca.

4.2.1 FARE I CONTI COL PASSATO: LA VICENDA DELLE STORIE GENERALI DEL TEATRO FRA “PANORAMI” E “ANTI-MANUALI”

Quelli che si possono considerare come sforzi, più o meno espliciti, più o meno sistematici, di risolvere il problema della frammentazione interna alla disciplina non sembrano agire soltanto sul piano della politica accademica e dell'operatività della comunità scientifica, ma si sviluppano anche a livello della produzione teatrologica fra la fine degli anni Ottanta e i Duemila. Da un lato, va ricordato quell'elemento che consiste nel rapporto con la tradizione di studio e si esprime come costitutivo – come si è visto – nelle diverse stagioni della nuova teatrologia italiana, prima con la riattivazione, negli anni Sessanta e Settanta, del patrimonio storico-teatrale esistente, poi rimodulato attraverso le esperienze decostruttive degli Ottanta; vedremo, nelle prossime pagine, come questa componente si vada a declinare nella fase post-novecentesca, in particolare sul piano dei rapporti con le condizioni in cui viene disegnato il paradigma teatrologico all'epoca del processo di rifondazione e rivisto, poi, durante il consolidamento della disciplina. Ma, in questo campo, a quest'altezza, si attiva un ulteriore livello di operatività all'interno di cui gli studiosi procedono a “fare i conti col passato” (col proprio e con quello della disciplina): da un lato, i primi formati specificamente nel contesto delle discipline dello spettacolo sviluppano esplicitamente un rapporto con il sapere e le acquisizioni dei loro maestri (anche questo aspetto sarà affrontato più avanti, volta per volta nei campi di studio analizzati); dall'altro, si assiste a un fenomeno piuttosto inedito per la nuova teatrologia italiana, di carattere editoriale. A partire dagli anni Ottanta e in particolare dalla seconda metà del decennio, si attiva un percorso divulgativo nuovo, quello legato all'esplosione del settore della manualistica; se questo processo si può pacificamente valutare, in prima battuta, nel contesto della proliferazione degli insegnamenti e, poi, dei corsi di studio, non si presenta soltanto in questi termini ad un'analisi più approfondita: anche sulla scorta della prospettiva dei teatrologi stessi, è possibile considerare il fenomeno nel quadro di un più ampio processo di “sistemazione” del campo di studio, di cui fanno parte anche gli aspetti che abbiamo introdotto connessi allo specifico dei rapporti con la tradizione disciplinare e con il lavoro dei maestri.

Fabrizio Cruciani, negli anni Ottanta, ha curato per il periodico «L'Informazione Bibliografica» dell'editore Il Mulino una rubrica annuale dedicata all'analisi dell'editoria del settore;⁷⁰⁵ tali materiali rappresentano oggi una risorsa preziosa per tentare di intercettare le tendenze in atto nella nuova teatrologia sul crinale del mutamento post-novecentesco. La rubrica si articola in diverse sezioni, che riportano, descrivono e analizzano i campi di lavoro prevalenti della disciplina. Torneremo spesso ad utilizzare questa risorsa, quando ci troveremo ad affrontare la produzione teatrologica della fine degli anni Ottanta; per il momento, invece, ci soffermeremo su un singolo aspetto, particolarmente pertinente rispetto al ragionamento che stiamo svolgendo.

Nel testo del 1988, Cruciani predispone un paragrafo intitolato *Panorami e strumenti*, per rendere conto della «insolita presenza editoriale di manuali, panorami, strumenti per la storia del teatro» che si andava verificando in quegli anni.⁷⁰⁶ Lo studioso, all'interno di questo settore, individua tre aree di operatività: la prima dedicata ai “panorami generali”, la seconda a «scansioni più limitate a livello cronologico» e una terza in cui si inseriscono degli “strumenti” ad uso della nuova teatrologia italiana. Esploriamo brevemente gli oggetti che fanno parte di questi tre settori, per trasmettere il senso qualitativo, oltre che quantitativo, del fenomeno. Fra i “panorami generali” si trovano due edizioni che fanno il proprio debutto lo stesso anno, entrambe traduzioni di storie del teatro di provenienza anglosassone: quella di Glynne Wickham, edita nel 1988 dal Mulino a cura di Cruciani e Ferdinando Taviani, e quella di Oscar Brockett, curata da Claudio Vicentini e pubblicata da Marsilio.⁷⁰⁷ A queste, si aggiunge un oggetto ibrido come *Teorie del teatro* di Marvin Carlson (Il Mulino, 1988, introdotto da Franco Ruffini), che ripercorre in effetti la storia teatrale occidentale, ma dal punto di vista dell'«idea di ciò che il teatro è, è stato, o dovrebbe essere».⁷⁰⁸

Della seconda area fanno parte alcune collane e serie che vedono la luce in quegli anni, fra cui *Teatro e spettacolo* diretta da Franca Angelini per Laterza: in questo contesto, fra la fine degli anni Ottanta e i primi Novanta, viene pubblicata una storia del teatro in nove volumi (di cui quattro editi proprio nel 1988), ognuno dei quali dedicato a un momento della civiltà teatrale moderna.⁷⁰⁹ La serie sarà accompagnata, di lì a pochi anni, da *Nel laboratorio del teatro*, collana diretta da Luigi Allegri per il medesimo editore, che ha pubblicato quattro volumi fra il 1992 e il 1994; questa – come si legge nella presentazione – intende con la prima «fare sistema», essendo quella scandita da «tagli orizzontali, cronologici» e la nuova, invece, da «tagli verticali, tematici» ognuno dei quali si propone di affrontare la storia teatrale nel suo complesso, da una certa prospettiva (lo spazio, la drammaturgia, l'attore, eccetera).⁷¹⁰

Nel campo delle “scansioni più limitate”, Cruciani annovera inoltre la collana *Problemi e prospettive – Serie di musica e spettacolo*, inaugurata nel 1986 da *Civiltà teatrale nel XX secolo* curato dallo stesso Cruciani con Clelia Falletti e sviluppatasi poi – per quanto riguarda il settore

⁷⁰⁵ Fabrizio Cruciani, *Studi di teatro 1987-1988*, «L'Informazione Bibliografica», XIV, 4, ottobre-dicembre 1988, pp. 595-607; Id., *Teatro: storiografia e strumenti attuali*, «L'Informazione Bibliografica», XV, 4, ottobre-dicembre 1989, pp. 641-652; Id., *Studi di teatro: mercato, storia, creatività*, «L'Informazione Bibliografica», XVI, 4, ottobre-dicembre 1990, pp. 623-633. La rubrica, negli anni successivi, è stata curata da Raimondo Guarino.

⁷⁰⁶ F. Cruciani, *Studi di teatro 1987-1988*, cit., p. 597.

⁷⁰⁷ Glynne Wickham, *A History of the Theatre*, Phaidon, Oxford 1985; trad. it., *Storia del teatro*, Il Mulino, Bologna 1988. Oscar G. Brockett, *History of the Theatre*, Allyn and Bacon, Boston 1968; trad. it. *Storia del teatro. Dal dramma sacro dell'antico Egitto agli esperimenti degli anni Ottanta*, Marsilio, Venezia 1988.

⁷⁰⁸ M. Carlson, *Teorie del teatro*, cit., p. 32.

⁷⁰⁹ La serie *Teatro e spettacolo* di Laterza (Roma-Bari), diretta da Franca Angelini si compone di nove volumi editi fra il 1988 e il 1995: Luigi Allegri, *Teatro e spettacolo nel Medioevo* (1988); Roberto Alonge, *Teatro e spettacolo nel secondo Ottocento* (1988); Franca Angelini, *Teatro e spettacolo nel primo Novecento* (1988); Giovanni Attolini, *Teatro e spettacolo nel Rinascimento* (1988); Silvia Carandini, *Teatro e spettacolo nel Seicento* (1990); Paolo Puppa, *Teatro e spettacolo nel secondo Novecento* (1990); Claudio Meldolesi, Ferdinando Taviani, *Teatro e spettacolo nel primo Ottocento* (1991); Nicola Savarese, *Teatro e spettacolo fra Oriente e Occidente* (1992); Roberto Tessari, *Teatro e spettacolo nel Settecento* (1995).

teatrale – con volumi di ampio respiro che comprendono studi su alcuni periodi della storia moderna dello spettacolo.⁷¹¹

All'interno della terza area, quella dedicata agli “strumenti” teatrologici figura, oltre a una serie di raccolte documentarie, la pubblicazione di *Capire il teatro* di Marco De Marinis, volume di carattere teorico-metodologico che vede la luce anch'esso nel 1988.

Il fenomeno della proliferazione delle storie generali, come abbiamo detto, manifesta almeno un duplice ordine di aspetti: da un lato, si lega naturalmente allo sviluppo accademico della disciplina – e, su questo, lo stesso Cruciani mette in guardia rispetto al «pericolo che le ragioni commerciali dell'industria culturale prevalgano»;⁷¹² ma, dall'altro rappresenta indubbiamente anche un sintomo più profondo delle dinamiche in atto del campo di studio. Per approfondire questo aspetto, chiaramente di più difficile inquadramento, ricorriamo ora al contributo di Mirella Schino, che torna lucidamente sul tema in occasione della pubblicazione della sua storia generale, *Profilo del teatro italiano*, una storia teatrale piuttosto particolare, che si svolge attraverso i periodi e le fasi della civiltà spettacolare occidentale passando in rassegna anche i contributi (le “visioni di teatro”) che, su quelle epoche, sono stati prodotti.⁷¹³

Riflettendo sul senso e il ruolo delle storie cosiddette generali – che è poi l'obiettivo del libro – e interrogandosi sulla loro possibilità ed utilità, la studiosa passa in rassegna gli eventi editoriali – grossomodo quelli che abbiamo incontrato finora – che sanciscono, fra la fine degli anni Ottanta e i primi anni Novanta, la sorprendente vitalità del settore in contesto teatrologico. Affrontando la questione, richiama un intervento di Luigi Squarzina, scritto in occasione del debutto della collana *Teatro e spettacolo* di Laterza, nel 1988, che ragiona sullo stato degli studi. Ripoteremo il commento di Mirella Schino per intero, per provare a chiudere questo livello del discorso sul processo di ricomposizione della teatrologia nella sua fase post-novecentesca:

«Salutando l'inizio di questa collana dedicata alla storia complessiva del teatro, Luigi Squarzina parlava di un “doppio ritorno”, dell'editoria e degli studiosi, alla storia generale del teatro, “dopo una lunga anticamera nelle università”, e cioè dopo essersi forgiate gli strumenti di metodo, dopo molti studi specialistici, dopo il formarsi di scuole e correnti “pronte alla collaborazione e alla rissa”, capaci ora di dare una prova di maturità che da una parte “rende tangibile il livello raggiunto in Italia dalle scienze dello spettacolo” e dall'altra ribadisce e rende evidente “il ruolo maieutico e insopprimibile che il nostro teatro nonostante tutto svolge nella cultura e nella vita del paese».⁷¹⁴

Mirella Schino – e noi con lei – lo valuta un «parere significativo», non solo perché proviene da uno dei «protagonisti dell'avventura dell'*Enciclopedia dello spettacolo*», fondativa sia per la cultura

⁷¹⁰ Della collana di Laterza (Roma-Bari) *Nel laboratorio del teatro*, diretta da Luigi Allegri fanno parte: *Lo spazio del teatro* di Fabrizio Cruciani (1992), *L'attore e la recitazione* di Cesare Molinari (1992), *La drammaturgia da Diderot a Beckett* di Allegri (1993), *La drammaturgia da Eschilo a Goldoni* di Roberto Tessari (1994). Le citazioni sono tratte dalla presentazione della collana sul suo primo volume, *Lo spazio del teatro* di Cruciani (dove si dichiara che avrebbe dovuto essere pubblicato un altro libro sulla regia, poi evidentemente non realizzato, che avrebbe dovuto essere scritto da Ferdinando Taviani).

⁷¹¹ Il settore teatrale della collana *Problemi e prospettive – serie di musica e spettacolo* del Mulino (Bologna) comprende: Fabrizio Cruciani, Clelia Falletti (a cura di), *Civiltà teatrale nel XX secolo* (1986); Fabrizio Cruciani, Daniele Seragnoli (a cura di), *Il teatro italiano nel Rinascimento* (1987); Raimondo Guarino (a cura di), *Teatro e culture della rappresentazione. Lo spettacolo in Italia nel Quattrocento* (1988); Gerardo Guccini (a cura di), *Il teatro italiano nel Settecento* (1988); Johann Drumbl (a cura di), *Il teatro medievale* (1989); Eugenia Casini Ropa (a cura di), *Alle origini della danza moderna* (1990); Alessandro Tinterri (a cura di), *Il teatro italiano dal naturalismo a Pirandello* (1990).

⁷¹² F. Cruciani, *Studi di teatro 1987-1988*, cit., p. 597.

⁷¹³ M. Schino, *Profilo del teatro italiano*, cit.

⁷¹⁴ Ivi, pp. 16-17. L'articolo citato di Luigi Squarzina è comparso su «La Stampa» del 6 agosto 1988.

teatrale italiana che per gli studi; ma anche perché, sulla scorta di questo discorso, la studiosa procede a una valutazione del fenomeno del boom delle storie generali del teatro anche al di fuori del piano commerciale-editoriale. Pur mettendo in guardia da quello che potrebbe essere «un tentativo (non privo d'ombre) di ricondurre alla normalità categorie e tesi in origine ben più esplosive», Schino valuta questa «opera di assestamento» anche nel quadro di quel processo di ricomposizione che abbiamo cominciato a tracciare attraverso la storia post-novecentesca delle riviste teatrolgiche. Così scrive la studiosa:

«C'è, in queste opere di risistemazione complessiva, anche il desiderio di segnalare il distacco da quello stadio degli studi in cui la disciplina teatrale era quasi una passione privata d'alcuni studiosi. Sono state così riprese e fra loro collegate indagini che al loro apparire avevano avuto la funzione di squarci, di illuminazioni parziali, di sondaggi, che quando si riassessano in nuovi quadri generali perdono l'energia o il fiore della loro gioventù, ma diventano in cambio premesse a nuove fasi della ricerca. Queste storie generali, cioè, quando sono davvero il frutto di ricerche originali, creano un terreno fermo, assumono il valore di uno spartiacque degli studi». ⁷¹⁵

Mirella Schino, con questo suo ragionamento, illumina un processo che si potrebbe definire di acquisizione e consolidamento della tradizione teatrolgica novecentesca, che si sviluppa anche attraverso il fenomeno della proliferazione delle storie generali del teatro che qui abbiamo descritto. La declinazione manualistica di concetti come quello di “microsocietà”, utilizzato da Meldolesi e Taviani alla base del proprio percorso all'interno del teatro del primo Ottocento o la decantazione nel campo dello “spazio del teatro” dell'idea crucianiana del “teatro nella storia”, che si risolve in un percorso decisamente anti-manualistico fra ideologia teatrale e storia materiale, non sembrano certo valutabili nel quadro di un processo di normalizzazione della disciplina, attraverso la sua generale sistemazione.

Ciò è a maggior ragione evidente nella produzione del settore ad opera degli studiosi più giovani, come appunto nel caso del percorso teorico-bibliografico di Mirella Schino nel suo *Profilo del teatro italiano* – sul cui «sfondo non vi sarà direttamente il panorama storico [...], ma la raccolta degli studi su di esso, la bibliografia, che qui riassume la funzione di un coro che racconta a dialogo e a contrasto una storia non univoca» – o in quello, altrettanto originale, del *Teatro nella storia* di Raimondo Guarino, un altro anti-manuale a tutti gli effetti che attraversa le forme di persistenza e i momenti di mutamento dell'intera vicenda del teatro occidentale anche scardinando i luoghi comuni attraverso cui l'ideologia teatrale ce l'ha consegnata. ⁷¹⁶ Inutile forse specificare che – come si vedrà nel dettaglio – si tratta di ricognizioni nelle storie generali del teatro che tendono ad eludere le convenzioni manualistiche consolidate, ad esempio rovesciando le consuete regole di periodizzazione attraverso un'attenzione mirata invece a problemi e questioni trasversali nei diversi teatri e nelle diverse epoche.

Imprese come questa sembrano, da un lato, rispondere al problema della settorializzazione interna degli studi teatrali – pure portandone comunque i segni – e anche, in qualche caso, a quello del loro isolamento rispetto alla dimensione contestuale della storia globale; dall'altro, fanno i conti con il passato della giovane disciplina, dando vita a operazioni, appunto, di “sistemazione complessiva” che tracciano il profilo di un consistente patrimonio del sapere, che si poggia anche sulle conquiste più radicali ed avanzate acquisite nelle stagioni precedenti della nuova teatrolgia. Se tali presupposti paiono perdere in parte il loro portato eversivo e dirompente, esse però conseguono – come constata Mirella Schino – la possibilità di esercitarsi come fondamenti stessi della teoria e

⁷¹⁵ M. Schino, *Profilo del teatro italiano...*, cit., pp. 17-18.

⁷¹⁶ Raimondo Guarino, *Il teatro nella storia*, Laterza, Roma-Bari 2005.

della pratica teatrologica post-novecentesca e dunque come basi per la sua permanente ridefinizione. È lo scopo di questa parte del presente studio andare a verificare come.

4.2.2 ISOLAMENTO, FRAMMENTARIETÀ, REVISIONISMO. NUOVI E VECCHI STRUMENTI TEATROLOGICI ALLA PROVA DEL CRINALE POSTNOVECENTESCO

Ad ogni modo, sono numerosi i pareri non propriamente entusiastici sullo stato degli studi teatrologici alla fine degli anni Ottanta. Claudio Meldolesi, intervenendo nel contesto delle giornate di studio dedicate dall'Università di Firenze a Ludovico Zorzi nel 1983, i cui atti sono poi pubblicati due anni dopo da «Quaderni di Teatro», è chiaro sulla questione, e anche piuttosto duro: riferendosi al magistero zorziano, ricorda la sua volontà – espressa tanto negli studi che nel lavoro universitario – di elaborare «una storia del teatro più agguerrita e pertinente» fondata anche sulla ricerca di nuovi stimoli metodologici allo scopo di «aprire gli spazi, dentro i quali poi era la sensibilità dello storico a leggere i fenomeni», in una dimensione pragmatico-applicativa sempre disposta ad accogliere la sfida di ripensarsi.⁷¹⁷ In questo contesto, Meldolesi formula una riflessione quanto mai amara sullo stato degli studi teatrali:

«Oggi non esiste più un movimento di nuova storia del teatro; esistono degli sforzi localizzati di rinnovamento, escono singoli libri importanti; ma si è perso il senso della differenza fra nuovo e vecchio, e lo spazio di quel movimento risulta a volte occupato da logiche istituzionalizzatrici, al cui interno non permane che qualche traccia (in forma di luogo comune) di quel decennio innovatore».⁷¹⁸

Lo studioso riprende alcuni punti già emersi nel nostro percorso, dalla frammentazione interna della disciplina alla dispersione della spinta rinnovatrice della rifondazione – all'interno di cui Zorzi viene considerato «il personaggio più autorevole», nel decennio fra anni Sessanta e Settanta –, in coincidenza a un processo di consolidamento che, negli anni Ottanta, sembra disinnescare il portato eversivo attraverso una logica normalizzatrice e omologante. Meldolesi parla poi di «disgregazione», di «impoverimento» e «degrado»;⁷¹⁹ si potrebbe aggiungere tutto il complesso di sforzi compiuti dallo studioso in quegli stessi anni e in quelli a venire per contrastare l'isolamento della storia teatrale rispetto alle altre storie particolari e a quella globale – un aspetto su cui torneremo debitamente in seguito e che, nel lavoro di Meldolesi, assume il profilo di una vera e propria “missione”.

Cruciani, sempre dalle pagine de «L'Informazione Bibliografica», oltre che confrontarsi con la questione della «piovra della divulgazione»,⁷²⁰ interviene anche sul problema dell'«isolamento» degli studi teatrali, che ritiene «ormai poco giustificato» e in ogni caso controproducente rispetto alla necessità di «interagire con conoscenze e riflessioni in campi diversi dal teatro».⁷²¹

Vent'anni dopo, la situazione non appare cambiata. Ad esempio, Siro Ferrone – all'interno di un'inchiesta sullo stato degli studi teatrali voluta dal «Castello di Elsinore» a metà degli anni Duemila e, precisamente, nel contesto di una tavola rotonda sul tema svoltasi a Mantova nel 2006 – affronta la questione dell'emancipazione dalla matrice letteraria come ovviamente un punto d'arrivo importante, ma, rovesciando la prospettiva, anche come un possibile «punto di partenza di una tendenza involutiva» che, sviluppandosi nel quadro della tendenza alla concentrazione sulle pieghe interne del campo di studi, rischia di convertire la necessaria rivendicazione di autonomia della

⁷¹⁷ C. Meldolesi, *Il primo Zorzi...*, cit., p. 46.

⁷¹⁸ Ivi, p. 47.

⁷¹⁹ Ivi, pp. 47-48.

⁷²⁰ F. Cruciani, *Studi di teatro: mercato...*, cit., p. 623.

⁷²¹ F. Cruciani, *Teatro: storiografia...*, cit., p. 641.

disciplina in un processo di ridimensionamento della sua complessità.⁷²² Roberto Alonge, introducendo la sua *Storia del teatro moderno e contemporaneo* curata con Guido Davico Bonino per Einaudi, interviene sulla medesima questione, lasciandone emergere però un aspetto ulteriore: lo studioso considera come l'indispensabile processo di emancipazione dalle «colonie di autorevoli madri patrie letterarie» abbia condotto gli studi teatrali, oltre alla considerazione più ampia e complessa del proprio oggetto («la storia del teatro non è unicamente la *storia del testo teatrale*, ma piuttosto la *storia di un evento*»), a sperimentare ed adottare il paradigma della cultura materiale, fenomeno epistemologico che però ripropone nuovamente, da tutt'altro punto di vista (quello socio-antropologico), il «problema della colonia».⁷²³ Fuori dalla specificazione tracciata da Alonge, il discorso è molto prossimo al ragionamento svolto da Raimondo Guarino sul rischio delle sovradeterminazioni implicate dalla costituzione di un approccio segnato da un'accezione interpretativa del rapporto con l'oggetto di studio fondato su un qualche ambito disciplinare (sia esso quello letterario, storico-artistico o, appunto, socio-antropologico) e non inquadrato trasversalmente nel contesto della prospettiva storico-storiografica.

Un'altra opinione che potremmo citare, nel novero di quelle che segnalano i limiti e rischi degli studi teatrologici post-novecenteschi, è quella espressa da Marco De Marinis nel suo contributo nel contesto delle giornate di studio dedicata dalle Università di Bologna e Ferrara a Fabrizio Cruciani.⁷²⁴ Ripercorrendo l'eredità del magistero dello studioso, De Marinis ne inquadra alcuni elementi – proveniente dal campo dei suoi studi novecenteschi – che dovrebbero essere riproposti in quanto «potenti antidoti contro le tentazioni neoconformistiche (per non dire di peggio) che [...] sembrano serpeggiare attualmente nel campo degli studi teatrali».⁷²⁵ In nota, si specifica la riflessione:

«Oggi il vero problema della storiografia teatrale italiana non è più, come nel passato, la tendenza all'esclusione ma quella, opposta, ad un'inclusività indiscriminata, acritica, che, in nome di un malinteso senso del pluralismo, evita di scegliere e di fare differenze, mettendo tutto sullo stesso piano».⁷²⁶

De Marinis puntualizza che tale neoconformismo si manifesta, a suo avviso, nei termini, da un lato, di un «*revisionismo degli studi*», che consiste nell'«emarginazione discreta ma sistematica della linea più radicale e scomoda emersa nella nuova teatrologia italiana», e, dall'altro, di un «*revisionismo delle pratiche sceniche novecentesche*», che si esprime, come abbiamo visto, in una sorta di «visione conciliante e pluralistica, dove c'è posto (e un po' di gloria) per tutti»; l'esempio citato dallo studioso è particolarmente significativo: quello del teatro d'attore che, tanto sulla scena che negli studi, rischia di essere ridotto a «una variante [...] fra le tante altre e non come un qualcosa che storicamente ha contribuito a mettere in questione tutto il teatro in quanto tale».⁷²⁷

In questo senso, secondo lo studioso, riscoprire e rilanciare «l'aspetto militante della storiografia di Cruciani» può rappresentare un potente antidoto alle tendenze teatrologiche che definisce revisionistiche e neoconformistiche. In particolare, De Marinis si sofferma sul percorso crucianiano all'interno della dimensione etico-pedagogica del teatro novecentesco; approfitteremo, con lui, di questo discorso, per provare ad avvicinare – in questo groviglio di opzioni interpretative non proprio entusiastiche – anche qualche forma di riscatto capace di rimandare a possibili ipotesi di

⁷²² Intervento di Siro Ferrone, *Tavola rotonda. Mantova, 29 settembre 2006*, «Il Castello di Elsinore», XIX, 54, 2006, p. 51.

⁷²³ Roberto Alonge, *Introduzione*, in Id., Guido Davico Bonino (a cura di), *Storia del teatro moderno e contemporaneo*, Einaudi, Torino 2000, p. XX.

⁷²⁴ M. De Marinis, *Cruciani e gli studi...*, cit.

⁷²⁵ Ivi, p. 57.

⁷²⁶ Ibidem.

⁷²⁷ Ivi, pp. 57-58.

avanzamento in atto nella fase post-novecentesca della nuova teatrologia. Seguiamo il filo del ragionamento dello studioso:

«Insistere sull'etica e sulla pedagogia vuol dire infatti mettere l'accento sui “modi di operare” piuttosto che sulle “opere”, significa privilegiare “la conoscenza degli uomini e del loro agire anche artistico” rispetto alla pura e semplice, in realtà astratta, “conoscenza delle opere” (per dirla con le parole del suo allievo Gerardo Guccini); significa riportare, in realtà *aprire*, le arti dello spettacolo all’“indefinitezza vivace [e alla] organica molteplicità dei *mores*”, piuttosto che confinarle esclusivamente nel “mondo cristallino delle arti” (e queste invece sono proprio parole sue, di Fabrizio); infine, insistere sull'etica e sulla pedagogia significa ribadire che, più che mai per il Novecento, “il teatro non ha la sua origine né la sua spiegazione nel teatro”».⁷²⁸

Anche qui, ci troviamo sul crinale accidentato e fertile che lega la stagione teatrologica post-novecentesca, con delle consistenti linee di continuità, a quelle precedenti della disciplina e degli studi. I tre punti toccati da De Marinis – l'attenzione per la dimensione processuale e generativa del fatto teatrale, la sua dimensione a livello di pratica umana e non solo artistica, la sua vocazione extra-territoriale – sono decisamente elementi disegnati, messi a punto e verificati dalla teatrologia italiana sin dal momento della sua rifondazione; ma, diventando progressivamente parte del patrimonio del sapere teatrologico, essi si sono in seguito convertiti nel quadro della tradizione disciplinare, diventando – insieme ad altri nodi – basi a partire da cui gli studi hanno lavorato negli ultimi trent'anni. Certo, la fase post-novecentesca, con il suo portato di rottura – enfatizzato anche dal processo della “rimozione storiografica” del passaggio degli anni Ottanta –, con una spiccata tendenza all'ibridazione e alla ricomposizione, può, ad un primo impatto, apparire ben lontana da questi versanti; ma vedremo che non è esattamente così o, almeno, non diffusamente in tutti i casi. In molte situazioni teatrologiche, infatti, la tradizione degli studi è stata assorbita, si è innestata in profondità e si è posta come premessa per alcuni sviluppi successivi che si profilano altrettanto radicali. Certo, spesse volte, questa vicenda – che potrebbe definirsi a tutti gli effetti una storia “sotterranea” – può avere in parte occultato o anche addirittura rischiato di disinnescare tali presupposti e il consistente legame che la lega ad essi; dipanare il viluppo di queste connessioni, illuminandone l'operatività tuttora attuale, è uno degli obiettivi della presente ricerca. È necessario compiere uno sforzo interpretativo, per verificare se, dietro queste spinte normalizzatrici, neoconformistiche e revisionistiche, sotto la superficie di frammentazione ed isolamento, non si nascondano invece anche dei nuovi tentativi di riformulazione epistemologica.

Forse, per tornare al punto di partenza e cominciare a chiudere il cerchio di questa esplorazione degli aspetti continuisti e discontinuisti della teatrologia italiana post-novecentesca, si tratta, appunto, di strumenti teorico-critici – quelli messi a punto insieme e in relazione al Novecento teatrale – che non funzionano più come avevano fatto in passato, che occorre rivedere e ritrarre, forse addirittura – in piena coerenza con la tradizione disegnata dal paradigma disciplinare – rifondare, per non avere – come constatava Ferdinando Taviani – «l'impressione di trovarsi in piena decadenza». Magari, anche in campo teatrologico, potremmo invece trovarci «in piena trasformazione».⁷²⁹

Non è che il contesto di studio della pedagogia teatrale sia stato propriamente rimosso negli ultimi vent'anni di lavoro teatrologico; certo, è meno frequentato, almeno al livello esplicito delle scelte tematiche. E quello degli studi d'attore magari può sembrare oggetto di un certo rientro, se si vanno a vedere i titoli delle pubblicazioni del settore. Ma le acquisizioni conquistate su questo terreno

⁷²⁸ Ivi, p. 58. Le citazioni virgolettate, nell'ordine, rimandano a: Gerardo Guccini, *Le lezioni di Fabrizio Cruciani*, «Teatro e Storia», X, 17, 1995, p. 323; F. Cruciani, *Comparazioni*, cit., p. 9.

⁷²⁹ F. Taviani, *Inverno italiano*, cit., p. 99.

sono tutt'altro che dimenticate. Prendiamo, ad esempio, proprio il problema dell'attore, che fa il suo debutto come nodo di attrazione in campo teatrologico negli anni Ottanta, sulla base del processo di acquisizione della sapienza cosiddetta "interna" del teatro; di lì, si sviluppano appunto le riflessioni di Cruciani sul versante etico-pedagogico e quelle di Claudio Meldolesi, che coprono un vasto territorio in cui si distingue, ad esempio, sulle modalità di trasmissione del sapere teatrale (siano esse sondate come il ragionamento sul corpo e sulle tecniche attoriali come fonte per gli studi di teatro o considerate dal punto di vista del teatro fuori dal teatro del Novecento). Spogliata momentaneamente del suo portato evenemenziale, la discussione che si è innescata negli anni Duemila intorno alla questione delle origini della regia risulterebbe di decifrazione piuttosto difficile, senza tenere conto del lungo lavoro svolto nelle stagioni teatrologiche precedenti sul senso della rottura novecentesca e in particolare sul lavoro pedagogico della grande regia; e questo non soltanto nei casi di rimando più immediato, come quello di Mirella Schino, che – sempre sul crinale dell'alterità della ricerca teatrale – ripercorre la regia primo-novecentesca nel quadro unitario di una indagine sulle pieghe nascoste oltre la superficie del reale. Lo stesso si può dire del recente incontro fra teatro e scienze "dure" che ha fondato – soprattutto in ambiente romano – un dialogo piuttosto promettente: questi, sarebbe impossibile da comprendere senza valutare le acquisizioni conquistate in precedenza nel campo della linea cosiddetta del "lavoro su di sé". Similmente, come si potrebbe valutare un'operazione di rifondazione del concetto stesso di attorialità come quella messa in opera dai tentativi del gruppo che si esprime sulle pagine di «Culture Teatrali» o al lavoro di Raimondo Guarino sulla memoria del corpo dell'attore senza pensare alla linea inaugurata da Cruciani ma anche da Meldolesi?

Torneremo presto, e nel dettaglio, su territori come questi. Per ora, prima di approcciare frontalmente il piano della produzione teatrologica post-novecentesca, sarà sufficiente prendere in considerazione, a livello introduttivo e preliminare, qualche nodo attraverso cui quella tradizione teatrologica è condotta a specificarsi. Abbiamo osservato lungo tutto il capitolo come il "nuovo" che si affaccia sulle scene italiane post-novecentesche sia radicalmente nuovo, anche rispetto alle genealogie stesse che in parte lo legano al Nuovo Teatro propriamente detto: De Marinis ne individua – nel quadro della performatività – la predilezione per gli aspetti processuali, situazionali e ostensivo-presentativi, Guccini, anche andando a specificare nel dettaglio le modalità di decantazione del patrimonio teatrale novecentesco, pone l'accento sul venir meno di alcune dinamiche opposte un tempo determinanti per la ricerca teatrale, come la tensione che si instaura fra processo e prodotto o quella, altrettanto centrale, che si manifesta fra la polarità produttiva e quella spettatoriale. Per fare per il momento un esempio generale e trasversale, il ritorno delle opere – si potrebbe dire degli oggetti – impone o almeno richiede un adeguamento della prospettiva teorica; ma esso, ricombinandosi fra l'altro con un'attenzione privilegiata per le dinamiche generativo-processuali, potrebbe portare a rideclinare e rilanciare – non soltanto a rimuovere e ammorbidire – alcune delle conquiste più dirompenti della nuova teatrologia italiana. L'abbiamo detto, è una storia fra continuità e rottura, e per questo sovraccarica di ambiguità, di percorsi sotterranei, di apparenti improvvisi rilanci e altrettanto sorprendenti occultamenti; è parte della vicenda della teatrologia italiana post-novecentesca – o almeno una delle strade che si possono intraprendere per tentarne un'analisi complessiva, seppure parziale –, che si svolge fra la sperimentazione di nuove istanze (anche sullo stimolo della pratica scenica, ma non soltanto) e l'assorbimento pregnante e intenso delle precedenti, il cui patrimonio forse viene disperso nella sua specificità, ma acquista così la possibilità di convertirsi in occasioni di ulteriore avanzamento e sviluppo. Dopo aver annotato i fatti accaduti al livello della politica accademica e culturale, andremo ora ad esplorarne i modi e le tendenze così come si manifestano sul piano della produzione scientifica, contesto all'interno di cui – quantomeno in qualche caso – la ricca complessità di questa tensione si esprime in maniera più netta ed evidente.

5. SCELTE DI CAMPO.

OGGETTI, PROCESSI E TENDENZE FRA SPERIMENTAZIONE,
RIDEFINIZIONE E TRADIZIONE

5.1 A VOLTE RITORNANO.

RIEMERSONE DI OGGETTI E CAMPI DI STUDIO TRADIZIONALI
FRA ANNI NOVANTA E DUEMILA

5.1.0 UN LAVORO EPISTEMOLOGICO FRA CONTINUITÀ E ROTTURA: VECCHI OGGETTI E NUOVI METODI

Come si vedrà a breve nel concreto – delle impostazioni teorico-metodologiche e della produzione scientifica –, quello della teatrologia italiana post-novecentesca è, a tutti gli effetti, nei fatti, un lavoro di ridefinizione epistemologica che si muove contestualmente su crinali di rottura e di continuità rispetto alla tradizione di studio: da un lato, procedendo a prendere in considerazione ipotesi di lavoro originali e dando luogo ad esperienze di ricerca dal portato innovativo; dall'altro, insistendo su particolari opzioni di riappropriazione e riattivazione di alcuni nodi del patrimonio del sapere teatrologico, così come si è andato definendo lungo la vicenda novecentesca della disciplina. Prima di procedere ad analizzare questi due ordini di fenomeni attraverso cui si caratterizza la fase recente degli studi, occorre fare una precisazione: potrà sembrare, a prima vista, che si osservi una sorta di privilegio per l'analisi degli oggetti di studio, più che per i percorsi di concettualizzazione o di elaborazione teorica. Si potrebbe dire, in primo luogo, che – come si vedrà –, a questa altezza, è piuttosto difficile distinguere nettamente fra oggetti e metodi di studio; una delle ipotesi principali della presente ricerca – entreranno presto nel merito – è proprio questa, vale a dire della commistione che si darebbe, in buona parte delle esperienze teatrologiche recenti, fra livello tematico e livello teorico, in un singolare fluido andirvieni di reciproche influenze. Inoltre – si osserverà nel dettaglio anche questa questione –, parallelamente, si assiste a una sorta di indebolimento o rientro dei riferimenti teorici “forti”, prima centrali – come nel caso della semiologia, della sociologia o delle discipline storiche – nel quadro epistemologico della disciplina. Così, in realtà, quando si parla di “predominio degli oggetti”, per il presente studio e per la teatrologia italiana post-novecentesca, si coinvolge per forza anche il piano teorico, anche nel suo specifico.

Tuttavia, il predominio degli oggetti c'è davvero, e rimane vistoso. Va dunque specificato che non si tratta di una scelta arbitraria o di agio analitico, ma di una decisione formulata sulla base dei dati estratti dal processo di ricognizione della produzione teatrologica post-novecentesca stessa: non è il caso, ora, di addentrarci in questioni che verranno debitamente sviscerate nella prossima parte della tesi, ma si può anticipare, a un livello molto generico e generale, che, osservando la produzione scientifica del campo di studio fra anni Novanta e Duemila, si nota una sorta di esaurimento di quello che potrebbe definirsi una sorta di slancio teorico astratto e contestualmente, invece, un netto prevalere di percorsi fondati sulla materialità delle pratiche di studio, dunque su dinamiche, appunto, legate a una sorta di ritorno di centralità degli oggetti di indagine (anche nel senso convenzionale e convenzionale-teatrale del termine), che vanno a esercitare forme di attrazione e di influenza a più livelli; di più, le discussioni che animano il contesto scientifico in questi anni, come

si vedrà, non vertono più tanto sulla possibilità di acquisire o costruire modelli teorici o prospettive metodologiche in relazione all'una o l'altra esperienza extra-disciplinare (sia essa proveniente dallo stimolo delle scienze umane o dalla pratica teatrale), quanto piuttosto si realizzano dalla riunione di diversi punti di vista e ipotesi di lavoro intorno, a determinati oggetti di studio.

Nonostante, a un primo impatto, possa sembrare un fenomeno tutto sommato convenzionale per una disciplina umanistica e per la vicenda teatrologica in particolare, si intende sostenere qui, invece, che si tratti di una tendenza prettamente post-novecentesca. Si può citare, a titolo esemplificativo, qualche episodio eclatante: quello della cosiddetta *text-renaissance* o quello che vede un ritorno di attenzione per il problema della regia e delle sue origini. Potrà sembrare che tali fenomeni richiamino, ad esempio, la centralità rappresentata, in altre stagioni disciplinari, da campi di indagine vivacemente frequentati e dibattuti come la Commedia dell'Arte o più in generale i momenti fondativi della teatralità moderna. In parte è così, tuttavia, gli oggetti “post-novecenteschi” che andremo a considerare, come si accennava, esercitano sistematicamente forme di influenza a livello teorico-metodologico, convertendosi in dispositivi dall'operatività anche epistemologica.

Un'altra ragione per cui si è operata questa scelta, infine, è che, riflettendo delle tendenze in atto all'interno dell'oggetto di studio che stiamo prendendo in esame, la concentrazione su alcuni dei suoi maggiori nodi di attenzione e operatività consente di osservare in modo ampio e trasversale lo stato più generale della disciplina e l'articolazione, al suo interno, delle diverse posizioni teoriche e delle pratiche di studio individuali. Attraverso filtri come quello del recupero della dimensione del testuale, insomma, abbiamo l'opportunità di vedere con maggiore chiarezza come vadano a svolgersi, in questi anni, il lavoro e la discussione teatrologica.

Dicevamo, comunque, che le attenzioni degli studi, a questa altezza, si muovono su crinali di continuità e rottura. In pratica, si può dire che si assista a due ordini di fenomeni, distinti ma intimamente legati fra loro: da un lato, il recupero di alcuni stimoli tratti dalla tradizione disciplinare, dall'altro, percorsi inediti e originali. In questo capitolo prenderemo in considerazione il primo punto, mentre il secondo sarà oggetto di analisi nel successivo.

Le prossime pagine, poste sotto il titolo *A volte ritornano*, intendono segnalare proprio le possibilità di riemersione di alcuni oggetti considerati convenzionalmente tradizionali, tutto sommato consolidati, o addirittura superati nel campo del sapere teatrale e teatrologico. Ciascuno di essi, in passato, ha rappresentato un nodo di attenzione importante, anzi determinante: basti citare il ruolo svolto dalla dimensione testuale e, seppure di segno contrario, dalla questione registica per la definizione dello specifico disciplinare nelle fasi di rifondazione della nuova teatrologia, o al successivo parziale accantonamento di quest'ultima, nel momento in cui l'attenzione si sposta sulle dinamiche processuali del lavoro dell'attore. A partire dal crinale post-novecentesco, però, c'è un evidente e autentico ritorno di oggetti che pertengono direttamente ed esplicitamente a questi livelli. Fra l'altro, va puntualizzato che, quando si parla di “oggetti”, in questo caso, non ci si riferisce al piano generico dell'oggetto di studio comunemente inteso, ma specificamente a un più generale ritorno di attenzione per i *prodotti* teatrali e performativi. Appunto, qualcosa che si considerava, di norma, parte di un passato “oggettuale” o più propriamente strutturalista della disciplina. Ma ciò non implica certo una regressione del campo di studio, né indica un riassorbimento delle sue tendenze più eversive, ad esempio l'esplorazione del teatrale in chiave processuale. Qui, si vuole ipotizzare che quello che si verifica è piuttosto una ridefinizione epistemologica di tali campi e livelli teatrologici, nell'ottica di sottrarli in qualche modo alle convenzioni ideologiche e scientifiche che ne avevano determinato temporaneamente forme di emarginazione e di investire, anch'essi, nonostante e anzi innanzitutto in quanto prodotti, delle potenzialità che si profilano con la definizione di un approccio processuale all'oggetto-teatro. Un indizio, in questo senso, è la formazione di alcuni curiosi “ibridi”: episodi di contaminazione fra polarità in precedenza nettamente distinte o addirittura opposte, come attore e testo, testo e regia, attore e regia. Si potrebbe pensare che esperienze di questo tipo – che evidentemente possiedono anche un certo

portato sul piano teorico e addirittura, in certi casi, anche a livello epistemologico – procedano a una sorta di tentativo di ricomposizione “verticale” del sapere teatrologico e che possano, così, in qualche modo, rappresentare qualche forma di risposta o di reazione al problema che abbiamo definito nei termini del settorialismo interno della nuova teatrologia, formando linee di contatto, di incontro e qualche volta anche di ibridazione fra oggetti appartenenti a campi comunemente distinti della disciplina. In ogni caso, l'incontro fra tali livelli è il luogo teorico ed effettivo da cui scaturiscono, probabilmente, le più promettenti prospettive teatrologiche post-novecentesche nei campi che ci apprestiamo a prendere in esame o, almeno, quello in cui le tendenze che qui si intendono rilevare – *in primis* la dimensione di processualità che segna gli studi a quest'altezza – sono osservabili con maggiore intensità e precisione.

Più avanti, nel capitolo successivo, passeremo invece ad affrontare questioni, oggetti e approcci che si definiscono più nettamente sul crinale post-novecentesco, come l'innescò di attenzione per la dimensione spettatoriale, i dialoghi attivati fra teatrologia e scienze “dure”, la riconversione in senso performativo della prospettiva iconografica.

5.1.1 IL RITORNO DEGLI STUDI DI REGIA: UN PROBLEMA STORIOGRAFICO PER RACCONTARE IL DIBATTITO TEATROLOGICO POSTNOVECENTESCO

Per approcciare il fenomeno del ritorno di attenzione per la questione della regia, così come si profila a partire dagli anni Duemila, assumeremo come riferimento – in senso teorico e pratico – un contributo sul tema di Lorenzo Mango, pubblicato sul numero 13 di «Culture Teatrali», nel 2005.⁷³⁰ Scopo del testo è riflettere, appunto, sul consistente dibattito sviluppatosi, in quegli anni, intorno al problema delle origini della regia, fra Otto e Novecento.

Si intende assumere, innanzitutto, la posizione di Mango come indicazione metodologica di orientamento: secondo lo studioso quella delle origini della regia è una questione, più che propriamente storica, di carattere storiografico, «qualcosa che riguarda, cioè, più la proiezione di un pensiero critico sugli avvenimenti che la possibilità di ricostruirne, in maniera più o meno obiettiva, la fisionomia»;⁷³¹ del resto, è una prospettiva che si potrebbe ben applicare – come faremo a breve –, seppure in misura diversa, anche al coevo fenomeno della cosiddetta *text-renaissance*. Lo studioso sgombra subito il campo su questo versante, constatando come il problema stesso dell'origine sia in sé sfuggente: a suo avviso, è «un momento aurorale che indica una soglia, che definisce un passaggio e, come tale, può venire letto nelle due direzioni che, in quanto porta, apre»⁷³² e, in fin dei conti, è questa la posizione più accreditata fra i diversi studiosi che prendono parte al dibattito, dopo un primo momento che ha visto fronteggiarsi versanti distinti e opzioni di inquadramento alternative.

Cominciamo col ricordare che la questione registica aveva giocato un ruolo determinante in coincidenza al momento di rifondazione della nuova teatrologia, quando la neonata disciplina, alle prese con la propria definizione epistemologica, aveva riconosciuto il proprio specifico nel quadro dell'oggetto-spettacolo. Le esperienze di studio di Cesare Molinari e Ferruccio Marotti sui maestri della regia primonovecentesca ne confermano la centralità anche epistemologica; ma per sostenere tale ipotesi, a questo punto, si può anche ricorrere a una testimonianza di Ferdinando Taviani sulla questione: profilando anch'egli un'analisi della nuova attenzione teatrologica per la questione registica, in una doppia recensione che affronta il libro di Franco Ruffini su Stanislavskij e quello di Mirella Schino su *La nascita della regia teatrale*, pubblicati entrambi nel 2003, lo studioso ricorda che, in quella fase aurorale, «il tema teorico della Regia e della sua storia era centrale e –

⁷³⁰ Lorenzo Mango, *La nascita della regia: una questione di storiografia teatrale*, «Culture Teatrali», VII, 13, autunno 2005, pp. 129-186.

⁷³¹ Ivi, p. 129.

⁷³² Ibidem.

paradossalmente – ancora storiograficamente d'avanguardia», generando fazioni opposte che sostenevano l'una la rottura della rivoluzione novecentesca, l'altra che la concepiva come una funzione permanente del teatro, di volta in volta rideclinatasi.⁷³³

Occorrerà specificare che, a questa altezza, si consolida, appunto, una linea teorica che considera la regia come un fatto eminentemente novecentesco, in particolare – riprendendo il filo del ragionamento di Lorenzo Mango – legato ai processi di autonomizzazione dell'opera d'arte, nel caso di Marotti anche connessi esplicitamente con i grandi rivolgimenti culturali e socio-politici che andavano in quegli anni investendo l'Europa.

Successivamente, fra gli anni Settanta e Ottanta, l'attenzione teatrologica per le questioni registiche sembra oggetto di un certo ridimensionamento, senza dubbio legato, da un lato, ad alcune nuove tendenze in atto sul versante della scena (abbiamo preso in considerazione sia gli esiti estremi delle ricerche delle neoavanguardie fino al profilarsi dell'opzione del “teatro senza spettacolo”, che l'esplosione del fenomeno dei teatri di gruppo); dall'altro, comunque, anche a un legittimo riorientamento degli interessi disciplinari verso territori ancora inediti per il campo di studio, come, per esempio, l'arte dell'attore o la dimensione socio-antropologica del teatro.

Si arriverebbe così, piuttosto schematicamente, alla fase post-novecentesca, che vede – come si accennava – un ritorno di attenzione per la questione. Tuttavia, è opportuno specificare che il lavoro teatrologico che intercorre fra la fase della rifondazione e gli anni Duemila non è certo scevro da episodi importanti in tale campo; certo, il problema si fa meno esplicito, magari latente, senza dubbio di minor dichiarato portato epistemologico, ma – a una panoramica della produzione teatrologica di quegli anni – esso percorre, seppure sotterraneamente, alcuni contributi specificamente dedicati a temi e registi novecenteschi.

Un'attenzione particolare, per valutare diversamente il passaggio degli anni Settanta, si può dedicare a quella che si potrebbe definire una fase preliminare del processo di rielaborazione post-novecentesco, che va a svolgersi proprio sul crinale della fine degli anni Ottanta. È qui che vedono la luce alcune opere-limite, che emergono dall'intensità del lavoro teatrologico del decennio precedente e che andranno in qualche modo a porre le basi per gli sviluppi successivi del campo: ad esempio, il libro di Fabrizio Cruciani sulla pedagogia teatrale e quello di Claudio Meldolesi sui *Fondamenti del teatro italiano*.⁷³⁴ Entrambi due libri sulla grande regia, e su *grandi* questioni della regia, a sancire il crinale post-novecentesco, come a chiudere una fase della disciplina e a prefigurarne una nuova (ovviamente, come si vedrà, che intrattiene consistenti e fondamentali rapporti con la precedente).

Nel 2000, Marco De Marinis pubblica *In cerca dell'attore* – come certifica lo studioso stesso –, «anche un libro sulla regia».⁷³⁵ Nel 2003, il “problema storiografico” della regia esplose in campo teatrologico: nello stesso anno vedono la luce *La nascita della regia teatrale* di Mirella Schino, *La*

⁷³³ «Quand'io cominciai a studiare teatro, una quarantina d'anni fa, il tema teorico della Regia e della sua storia era centrale e – paradossalmente – ancora storiograficamente d'avanguardia. Ci si divideva fra coloro che lo consideravano come una frattura e coloro che invece lo vedevano come il semplice prosieguito, più o meno aggiornato, delle normali pratiche della messinscena, del capocomicato, della direzione scenica. Si litigava, ad esempio, su Antoine: potevamo considerarlo uno dei primi registi, oppure si doveva considerare la Regia come una rivoluzione estetica di tutt'altro genere, vicina innanzi tutto all'utopia? E Leone de' Sommi o Bernini o Domenico Barone marchese di Liveri, formidabili inventori di spettacoli concepiti come opere d'arte figurativa in movimento, nel Cinque, Sei e Settecento, potevamo o no dirla registi? D'altra parte, non aveva forse ragione Ejzenštejn, nato come regista teatrale, allievo di Mejerchol'd, quando diceva che “il cinema era il livello attuale del teatro”? E ancora: il concetto estetico di Regia era compatibile con la pratica del cosiddetto realismo, cioè della verosimiglianza scenica?». Ferdinando Taviani, *Discutere Regia*, «Prima Fila», 107, giugno 2004, p. 6.

⁷³⁴ Fabrizio Cruciani, *Teatro nel Novecento. Registi pedagoghi e comunità teatrali*, Sansoni, Firenze 1985; si specifica che nel presente studio si utilizza e rimanda però alla nuova edizione del libro pubblicata dieci anni dopo da Editoria & Spettacolo e accompagnata da un'introduzione firmata da Claudio Meldolesi: F. Cruciani, *Registi pedagoghi e comunità teatrali nel Novecento (e scritti inediti)*, Editoria & Spettacolo, Roma 1995). C. Meldolesi, *Fondamenti del teatro italiano*, cit.

⁷³⁵ M. De Marinis, *In cerca dell'attore*, cit., p. 10.

scrittura scenica di Lorenzo Mango, un volume di Mara Fazio sulla nascita della regia nella Germania otto-novecentesca, oltre ad alcuni episodi monografici, ma importanti, come il già citato libro di Ruffini su Stanislavskij e quello di Roberta Gandolfi su Edith Craig. L'anno successivo, viene pubblicato un volume curato da Umberto Artioli sul teatro di regia fra Otto e Novecento, punto di arrivo, come ricorda Mango, di una ricerca su un «argomento che lo ha accompagnato lungo un arco di più di trent'anni e che lo ha visto esaminare la problematica da prospettive e punti di vista diversi che, osservati nel loro complesso, forniscono una lettura ricca e stereometrica della questione».⁷³⁶

Nel 2005, Franco Perrelli pubblica *La seconda creazione*, un libro destinato a sollevare una consistente attenzione nel campo di studio, in quanto vi si presenta una posizione che mira a scavare un livello storico tradizionalmente marginale negli studi di regia, quello che si colloca nel quadro del romanticismo francese e vede diversi autori direttamente alle prese con i problemi della *mise en scène*, e perché vi sono contenute acquisizioni storiografiche supportate da fonti poco convenzionali, provenienti dalla cultura teatrale scandinava ottocentesca; nello stesso anno, è edito *Il romanzo della regia* di Luigi Squarzina. Nel 2006, si assiste alla pubblicazione del *Teatro dei registi* di Roberto Alonge, uno studio che si propone di scavare il campo dei rapporti fra drammaturgia e messinscena, e di un nuovo studio sul tema firmato da Mara Fazio; nello stesso anno, presso l'Università di Torino, viene organizzato un convegno sul tema della regia, che troverà sistemazione editoriale poco dopo, in un volume curato da Alonge che raccoglie gli interventi della giornata di studio, cui partecipano molti dei teatrologhi coinvolti nel presente dibattito. Nel 2007, infine, si segnala un numero di «Prove di Drammaturgia» dedicato al tema delle *Radici della regia*, dove intervengono, anche qui, numerosi studiosi attivi in questo campo.⁷³⁷

In prima battuta, nel contesto dell'innescarsi della discussione teatrologica che accompagna questo vistoso ritorno di attenzione, si ripropone la distinzione – come abbiamo visto parte della tradizione teatrologica fin dalle origini – fra un versante che valorizza il senso di rottura rappresentato dalla rivoluzione del Novecento teatrale e un altro che invece considera la regia come una funzione permanente della pratica scenica.

Si può specificare la questione, anche rispetto alla sua rideclinazione in fase post-novecentesca, attraverso il già citato contributo di Ferdinando Taviani, *Discutere Regia*, laddove lo studioso individua piuttosto due approcci di segno diverso che si distinguono all'interno di tale campo:

«[...] “regia” diventa un concetto contrarissimo in se stesso, l'intreccio di due vie, una larga; l'altra tutta salite, sassi, discese, infestata (o protetta?) da cani randagi. Nessuna delle due assomiglia ad una tradizione. L'una è regola organizzativa per la produzione teatrale, alta specializzazione o tran-tran. L'altra passa di generazione in generazione

⁷³⁶ L. Mango, *La nascita della regia...*, cit., p. 165. Lo studioso, in particolare, prende in considerazione: Umberto Artioli, *Teorie della scena dal Naturalismo al Surrealismo. I – Dai Meininger a Craig*, Sansoni, Firenze 1972; Id., *Le origini della regia teatrale*, in R. Alonge, G. Davico Bonino (a cura di), *Storia del teatro moderno e contemporaneo*, cit. (Vol. II: *Il grande teatro borghese. Settecento-Ottocento*), pp. 49-135.

⁷³⁷ Roberta Gandolfi, *La prima regista. Edith Craig, fra rivoluzioni della scena e cultura delle donne*, Bulzoni, Roma 2003; Mara Fazio, *Lo specchio il gioco e l'estasi. La regia teatrale in Germania dai Meininger a Jessner, 1874-1933*, Bulzoni, Roma 2003; Lorenzo Mango, *La scrittura scenica. Un codice e le sue pratiche nel teatro del Novecento*, Bulzoni, Roma 2003; F. Ruffini, *Stanislavskij*, cit.; Mirella Schino, *La nascita della regia teatrale*, Laterza, Roma-Bari 2003; Umberto Artioli (a cura di), *Il teatro di regia: genesi ed evoluzione, 1870-1950*, Carocci, Roma 2004; Franco Perrelli, *La seconda creazione. Fondamenti della regia teatrale*, Utet, Torino 2005; Luigi Squarzina, *Il romanzo della regia. Duecento anni di trionfi e sconfitte*, Pacini, Pisa 2005; Mara Fazio, *Regie teatrali. Dalle origini a Brecht*, Laterza, Roma-Bari 2006; Roberto Alonge, *Il teatro dei registi. Scopritori di enigmi e poeti della scena*, Laterza, Roma-Bari 2006; Id. (a cura di), *La regia teatrale. Specchio delle brame della modernità*, Edizioni Di Pagina, Bari 2007 (il convegno si è svolto a Torino fra il 20 e il 22 dicembre 2006); «Prove di drammaturgia», XIII, 2, ottobre 2007 (*Le radici della regia*, a cura di Claudio Meldolesi e Gerardo Guccini).

come un allarme: che ci sia qualcosa da cercare e che dal teatro possa spremersi un succo al quale non si dà nome». ⁷³⁸

Si potrebbe affermare che esista un versante degli studi di regia orientato a studiarla in quanto modo produttivo del teatro, che coinvolge dunque anche fattori di carattere estetico, elementi contestuali, e in cui si potrebbero inserire, come apripista, il libro di Meldolesi sui registi italiani e, successivamente, il lavoro di Alonge o di Perrelli. *Fondamenti del teatro italiano*, infatti –, libro dalla struttura doppia in cui le questioni di carattere teorico e generale si intrecciano a primi piani di impronta microstorica – si focalizza sulle dinamiche di definizione della regia critica come modo produttivo, prendendo in considerazione poi, comunque, anche le culture professionali che vi si innestano e vi si originano. *La seconda creazione* di Perrelli si sofferma nel dettaglio a indagare le condizioni produttive proprie della proto-regia ottocentesca, dove alcuni drammaturghi parigini intraprendono esperienze di messinscena che li pongono a confronto con le problematiche degli allestimenti, delle prove, del lavoro con gli attori. Il libro di Alonge, infine, si apre proprio esplicitamente con la definizione della regia come professione, sorta in coincidenza all'avvento del pieno modello capitalista; un «nuovo mestiere dell'industria dello spettacolo» che consiste nella concretizzazione scenica del testo, sia esso preesistente o prodotto per l'occasione della messinscena – tesi che Alonge procede a verificare lungo tutto il suo studio, passando in rassegna il lavoro dei grandi maestri della regia dell'Otto e del Novecento. ⁷³⁹

E, contestualmente, occorre affermare che emerga anche un'altra linea, di segno diverso, che scava il medesimo campo seguendo il filo della ricerca teatrale e umana dell'efficacia, della rifondazione, della trasformazione del teatro, dell'attore e dell'uomo, della realtà. Questo livello, naturalmente, vede come capofila *Registi pedagoghi e comunità teatrali* di Fabrizio Cruciani, un percorso all'interno «della diversità di un movimento del teatro che fugge un teatro per cercare teatro; del senso e dei modi di un teatro che si vuole e si pensa “more than theatre”», fra l'intensità degli itinerari pedagogici dei maestri del Novecento teatrale e le esperienze dirompenti del teatro politico e degli usi politici del teatro; in piazze, strade e scuole, atelier, laboratori. ⁷⁴⁰ È un'area, questa, che accoglierà in seguito, per esempio, lavori come quello che si esprime in *In cerca dell'attore* di De Marinis, un “bilancio del Novecento teatrale” che rivede la vicenda delle arti della scena nel secolo lo scorso ponendo al centro la prospettiva dell'attore; oppure come quello di Ruffini su Stanislavskij, che, attraverso i libri del grande regista, si concentra sui problemi della trasmissione del sapere e del lavoro teatrale volto alla ricerca dell'azione efficace e della condizione creativa, anche al di là del fine spettacolare; come quello, anche, infine, di Mirella Schino: un percorso intorno al lavoro sull'organicità svolto dai maestri del Novecento teatrale, secondo la studiosa impegnati nella costruzione di un'anti-natura, distinta dalle consuete condizioni imitative e rappresentative della prassi scenica convenzionale. Sono percorsi – per riprendere le efficaci parole di Taviani – che «si inquadrano sullo sfondo d'una “fame di vita” che pervade certe esperienze teatrali all'inizio del Novecento» e che, seppure diversamente, si trasmette in eredità anche ad alcune della seconda parte del secolo. ⁷⁴¹

Ma, come si può notare dalle opere scelte per rappresentare l'uno e l'altro fronte, non si tratta propriamente di due opzioni così distinte o separabili: per fare un esempio significativo, è difficile considerare *Fondamenti del teatro italiano* come uno studio sulla regia critica *solo* come modo produttivo, o, d'altro canto, valutare il percorso di Cruciani nella tensione di fuoriuscita del teatro dal teatro *esclusivamente* come un libro sulla ricerca. Entrambi accolgono, emblematicamente, l'uno e l'altro versante; teatro e contesto, ricerca e spettacolo, tradizione e innovazione, pedagogia e condizioni produttive, etica ed estetica qui vanno a incrociarsi e, qualche volta, anche ad

⁷³⁸ F. Taviani, *Discutere Regia*, cit., p. 11.

⁷³⁹ R. Alonge, *Il teatro dei registi*, cit., p. VII.

⁷⁴⁰ F. Cruciani, *Registi pedagoghi...*, cit., p. 17.

⁷⁴¹ F. Taviani, *Discutere Regia*, cit., p. 9.

intrecciarsi. Oltre ad appartenere a opere-limite, guida in questo e altri settori degli studi, è una posizione che distingue, più in generale, le condizioni post-novecentesche della discussione sulla regia, una volta condotta a maturazione.

In questo contesto sembra venir meno, infatti, l'antico dilemma fra continuità e discontinuità, con il profilarsi di una terza ipotesi – quella che Lorenzo Mango definisce una “terza via” inaugurata da Umberto Artioli – capace di ricomprendere e valorizzare, al proprio interno, entrambi gli approcci: «in cui si prospetta quella che potremmo definire un'assolvenza dolce, in ambito ottocentesco, di quei principi strutturali che poi, nel corso del Novecento, daranno vita alla regia come fenomeno compiuto».⁷⁴²

E l'altro elemento che queste ricerche sembrano condividere, una sorta di correlato teorico forte della questione che abbiamo appena affrontato, è, per richiamare di nuovo la riflessione sul tema di Ferdinando Taviani, la messa in opera di una sorta di “dribbling” rispetto alle modalità con cui la questione veniva affrontata in precedenza.⁷⁴³

Dunque, si tratta di esperienze e prospettive che sembrano riattivare alcune delle linee più stimolanti e fruttuose della tradizione disciplinare – dal senso della rottura novecentesca, pur con i suoi precedenti, alla linea della ricerca anche etica e al livello delle modalità produttive –, ma per condurle altrove.

Una volta sgombrato il campo dal falso problema della “soglia” delle origini della regia e riconosciuta la validità, la pertinenza e l'utilità di entrambi i versanti, continuista e discontinuista; anzi, constatata la necessità di assumere entrambi all'interno dell'impostazione teorica, come parimenti vitali e indispensabili, si possono osservare i frutti propri della discussione teatrologica post-novecentesca sul problema della regia, sia sul piano storiografico che su quello propriamente storico.

Mirella Schino, ad esempio, aprendo il suo libro sulla regia, rileva come sia necessario «prendere sempre in considerazione in primo luogo le proprie radici ed i propri condizionamenti»; così, procede a dichiarare la genealogia del proprio studio, che a suo avviso si inserisce in «un filone molto particolare e agguerrito di studiosi interessati alle problematiche generali della regia», che «ha portato ad uno sviluppo degli studi generali sul fenomeno che non conosce né precedenti né rivali in altri paesi, dove ci si è occupati soprattutto (con competenza e abilità talvolta grandissime) delle singole personalità dei primi registi»: è quel “laboratorio-teatro” animato dalle ricerche di Marotti, Cruciani, Ruffini, Taviani, Savarese e De Marinis – come si legge in nota. Un'altra specificazione riguarda l'esistenza dei due filoni, continuista e discontinuista rispetto alla rottura novecentesca: un primo, per cui «la regia è un fenomeno tipicamente novecentesco, e rappresenta una innovazione ed una spaccatura essenziale rispetto al teatro del passato»; un secondo, invece, in cui si riconosce tale dato di differenza, «ma in quanto incarnazione di una istanza di direzione forte, buona orchestrazione unitaria, cura per la dimensione estetica, di fatto sempre esistite nella storia del teatro».⁷⁴⁴

In entrambi i casi, la studiosa procede poi a distinguere la propria impostazione, sia rispetto al piano generale del dibattito che alla sua specifica tradizione di studio:

«La prospettiva sulla regia che questo libro propone si distingue, anche se non in maniera dissonante, da quella di questo filone di studi [...]. Ma oltre che con la ricerca di un'unità di tipo estetico, bisogna fare i conti anche con l'esistenza di una pulsione verso un tipo d'unità tutto diversa, che si potrebbe definire quella propria al vivente, organica. Non è in contraddizione con la prima, ma va indagata con logiche non sempre coincidenti. Dal punto di vista della comprensione del risultato, dello spettacolo, questo

⁷⁴² L. Mango, *La nascita della regia...*, cit., p. 130.

⁷⁴³ F. Taviani, *Discutere Regia*, cit., p. 6.

⁷⁴⁴ M. Schino, *La nascita della regia teatrale*, cit., p. IX.

punto di vista può fornire diverse utili precisazioni. Ma per quanto riguarda la comprensione dei processi di lavoro – scelte tecniche, sistemi d'orientamento, proporzione fra i tempi dedicati al lavoro degli attori su di sé e i tempi dedicati alla composizione degli spettacoli – è invece decisiva, altrimenti si rischia di considerare bizzarre eroiche o misteriose quelle che sono invece precise scelte tecniche».⁷⁴⁵

Per fare un'altro esempio significativo, Franco Perrelli, introducendo *La seconda creazione*, pone l'accento sulle possibili linee di continuità fra la rivoluzione registica novecentesca e il precedente lavoro proto-registico: riconosce il dato di rottura, ma constata anche come la fase del secondo Ottocento sia di norma sottovalutata, considerata al limite come un preliminare tecnico, e non pienamente estetico-autoriale. Lo scopo del libro, come vedremo, è andare a scavare in un'area “sotterranea” rispetto alla storiografia ufficiale, per restituire una possibile collocazione storica alle esperienze proto-registiche e, parimenti, valorizzare così e distinguere il senso dell'opera dei maestri del primo Novecento.⁷⁴⁶

In questo senso, è significativo anche il suo intervento sul numero di «Prove di drammaturgia» dedicato alle *Radici della regia*: lì lo studioso constata come il proprio lavoro di scavo sulla proto-regia, insieme ad altri, non sia volto a contestare il primato della specificità e della rottura novecentesca, quanto piuttosto a «scardinare la modellazione (la costruzione storica per modelli scontati) o, volendo, le pigrizie abitudinarie, i riflessi condizionati, che, a suo tempo, ho avuto modo di definire baconianamente *idola theatri*».⁷⁴⁷ Laddove Schino, nel medesimo contesto, riconosce l'utilità delle indagini sulle fasi pre-novecentesche, spostando però il problema della continuità e della discontinuità su tutt'altro livello: quello, almeno altrettanto pregnante, della divaricazione fra la percezione degli spettatori, “esterna”, dello spettacolo e quella “interna”, della ricerca, del teatro.⁷⁴⁸ E, invece, altrove, ribadisce possibili linee di continuità per la rottura novecentesca, nello specifico esemplare del rapporto fra registi e grand'attori.⁷⁴⁹

Ci sarà modo di tornare debitamente, e nel dettaglio, su tutte le questioni legate alla riemersione del problema della regia nella fase post-novecentesca della nuova teatrologia italiana. Ora, dopo questa breve ricognizione, è giunto il momento di passare a prendere in considerazione un altro fenomeno distintivo degli studi a questa altezza, quello del “ritorno del testo”.

5.1.2 IL FENOMENO DELLA *TEXT-RENAISSANCE*: LA RIEMERSIONE DI UN OGGETTO O L'INAUGURAZIONE DI NUOVI CAMPI DI STUDIO?

Il fenomeno della cosiddetta “text-renaissance”⁷⁵⁰ si potrebbe considerare come uno dei più distintivi della fase degli studi teatrologici che stiamo indagando, non solo nel contesto italiano, ma anche, più ampiamente, nelle geografie di studio internazionali.

Un tempo emarginato – quantomeno come elemento costitutivo e propulsore del fatto teatrale –, a partire dagli anni Novanta, il problema del testo torna vistosamente al centro dell'attenzione degli studiosi di teatro. Gli esiti, come vedremo, non sono certo quelli di un arretramento culturale, di un

⁷⁴⁵ Ivi, p. X.

⁷⁴⁶ F.Perrelli, *La seconda creazione*, cit.

⁷⁴⁷ Franco Perrelli, *Protoregia o della complessità dei processi*, «Prove di Drammaturgia», XIII, 2, ottobre 2007 (*Le radici della regia*, a cura di C. Meldolesi e G. Guccini), p. 18. Il riferimento è al capitolo *Idola Theatri* de *La seconda creazione*.

⁷⁴⁸ Mirella Schino, *Quel che resta*, «Prove di Drammaturgia», XIII, 2, ottobre 2007 (*Le radici della regia*, a cura di C. Meldolesi e G. Guccini), pp. 36-40.

⁷⁴⁹ Mirella Schino, *Continuità e discontinuità*, in R. Alonge (a cura di), *La regia teatrale*, cit., p. 251.

⁷⁵⁰ Si è scelto di utilizzare questo termine in riferimento all'uso che ne fa Marco De Marinis per descrivere il medesimo fenomeno in *Ri-pensare il testo drammatico* («Quindi», 17, 1997), poi ripubblicato come *Il testo drammatico: un riesame*, in Id., *Visioni della scena*, cit., p. 96.

rientro nell'alveo della originaria culla letteraria o di un ridimensionamento della carica eversiva di certe intuizioni determinanti al livello della pratica teatrale e dell'impostazione della cornice epistemologica degli studi; piuttosto, sembrano, nel complesso, andare a collocarsi nell'ottica di una profonda revisione del problema del testo in campo teatrale, talmente profonda che, in conclusione, non parrà eccessivo parlare in qualche modo di una sorta di rifondazione.

Come si è già debitamente osservato in precedenza e ribadito più volte, la nuova teatrologia, nascendo – come disciplina e come campo del sapere – da un contesto di carattere storico- e critico-letterario, tende ad includere nel processo di perimetrazione del proprio campo di studio anche un processo di distinzione da tale matrice, presso cui va a definirsi anche in termini di negazione ed opposizione, in coincidenza, in ogni caso, anche all'individuazione di un'area culturale emarginata, poco studiata e frequentata come quella che pertiene all'oggetto-spettacolo e all'assunzione, in questo senso, di qualche stimolo determinante dalle coeve pratiche sceniche.

Di fatto, nei momenti aurorali della nuova teatrologia italiana, si danno pochi casi espliciti di indagine sugli aspetti testuali del teatrale; certo, i documenti su cui si fondano i nuovi studi sono in prevalenza quelli scritti e alcuni vanno a giocare un ruolo determinante, epistemologico nel caso di qualche indagine (si pensi al lavoro di Marotti sulle *Favole rappresentative* o a quello di Taviani sulle polemiche contro la Commedia dell'Arte, ma anche all'approccio di Ruffini ai trattati di scenografia e scenotecnica). Successivamente, la situazione si conferma nel contesto del consolidamento disciplinare, lungo gli anni Settanta: abbiamo visto, ad esempio, come i primi passi della semiologia teatrale andassero proprio nella direzione di scalzare quelli che potevano apparire – nell'inquadramento linguistico dello strutturalismo di quegli anni – dei nuovi pregiudizi testocentrici, possibili portatori di una nuova centralità epistemologica del testo con conseguenze normative e globalizzanti. Ma se è pur vero che certi estremismi attribuibili al dibattito, piuttosto acceso, in corso in quegli anni fra “teatro del testo” e “teatro del corpo o del gesto” o “che fa a meno dei testi” andavano più propriamente a collocarsi – come rileva Ferdinando Taviani in una sua celebre riflessione sul tema, alla fine degli anni Settanta – sui piani di «una sorta di contraddizione vivente» fra la «cultura che questi gruppi esprimono, una cultura nuova» rispetto alla «società del loro tempo» (si trattasse di Commedia dell'Arte o delle neoavanguardie della scena, come accade nel testo citato),⁷⁵¹ è altrettanto palpabile come, in coincidenza all'adozione di una prospettiva materiale – volta a definire l'oggetto-teatro nel suo specifico, anche rispetto al sapere “interno” della scena, fondato anche su pratiche corporee, materiali visivi, dinamiche relazionali –, la questione del testo (inteso nuovamente come testo drammatico, in senso tradizionale) si faccia, se possibile, ancora più marginale.

Sul crinale post-novecentesco sembra già cambiare qualcosa, in questo stato di cose. Scrive Franco Ruffini a metà degli anni Ottanta:

«C'è stato un periodo, durante gli ultimi anni, in cui è sembrato, anche a chi scrive, che non ci si potesse occupare dei testi drammatici senza abiurare allo spettacolo, e quindi al teatro.

C'erano delle ragioni per questo atteggiamento: ed era, in sintesi, il sospetto, a volte fondato, che il rilievo conferito al testo implicasse una marginalizzazione o, peggio ancora, un inglobamento dello spettacolo.

[...] Oggi lo stato degli studi sembra maturo per il recupero, in un quadro teorico e metodologico più articolato, dell'importanza del testo, nonché del grande patrimonio delle indagini testuali di tipo letterario».⁷⁵²

⁷⁵¹ F. Taviani, *Ideologia teatrale e cultura materiale: sul “teatro che fa a meno dei testi”*, cit., p. 20.

⁷⁵² Franco Ruffini, *Calandro o del rovesciamento comico. Un'indagine sulla Calandria di Bernardo Dovizi da Bibbiena*, «Quaderni di Teatro», VIII, 27, febbraio 1985 (*Ludovico Zorzi e la “nuova storia” dello spettacolo*), p. 49.

E, di qui, Ruffini muove a concretizzare un esempio, nella pratica di studio, della vitalità che può assumere un'indagine testuale “in un quadro teorico e metodologico più articolato”: segue un suo percorso all'interno della *Calandria* del Bibbiena. Di lì a pochi anni pubblicherà, su «Teatro e Storia», un “saggio teorico di antropologia teatrale” che verte di nuovo sul problema della testualità (e dei suoi rapporti con l'attorialità).⁷⁵³

Prima di procedere, sarà opportuno fare qualche precisazione, per scardinare lo schematismo con cui si è riassunta, qui, la vicenda dell'emarginazione della dimensione testuale all'interno degli studi teatrologici italiani, che, naturalmente, è ben più ampia e complessa di quanto si sia riusciti a trasmettere in questa sede.

In realtà, come nota giustamente Ferdinando Taviani, il problema del predominio testocentrico e dei relativi tentativi di riscatto e rovesciamento è ben più antico della nuova teatrologia: secondo lo studioso risale almeno al passaggio, fra Quattro e Cinquecento, quando «prese forma la “cultura teatrale moderna”» e «i libri che venivano dagli antichi e che quindi andavano interpretati, entrarono in contatto con le pratiche performative, dopo che per secoli gli uni e le altre erano vissuti su sponde separate, in una quasi totale assenza di relazioni». «La rigidità nel modo tradizionale di pensare questo rapporto – constata lo studioso – deriva da un legame forte, che ha il peso di un vero e proprio imprinting culturale», come nello scarto che si dà – per seguire fino in fondo il ragionamento di Taviani – nel racconto borgesiano su Averroè, alle prese con la traduzione della *Poetica* di Aristotele e incapace di gestire il concetto di teatralità, perché non lo possedeva, pur avendone un esempio concreto proprio sotto la sua finestra; «anche per Dante – conclude –, un secolo dopo, la “tragedia” non aveva niente a che vedere con quel che noi chiamiamo “teatro”». Con l'impatto delle teorie classiche sugli intellettuali rinascimentali «il legame fra teatro e libro divenne talmente forte da essere pensato come indissolubile». ⁷⁵⁴

Poi, andando un po' più in profondità sul piano della produzione teatrologica novecentesca, va sgombrato il campo da un ulteriore possibile equivoco, altrettanto determinante. Non è che, in coincidenza al processo di rifondazione, gli studiosi abbiano smesso di interessarsi o di studiare i testi, anche intesi nel senso tradizionale di testi drammatici. Si pensi, per fare solo qualche esempio particolarmente significativo, al lavoro di Nicola Savarese, che si occupa dei rapporti fra dimensione testuale, anche proprio editoriale, e livello scenico-spettacolare fin dalla sua tesi di laurea sulle “cinquecentine” delle tragedie rinascimentali;⁷⁵⁵ oppure, per restare nel medesimo contesto, al percorso di studio di Luciano Mariti sulla “commedia ridicolosa”: come constata Ferdinando Taviani fu «uno dei primi a rendersi conto di questa doppia faccia del teatro», quella che tiene insieme la scena e i libri.⁷⁵⁶

Questo per quanto riguarda il filone storico che si potrebbe definire della storia materiale del libro e dei rapporti del testuale con la dimensione dello spettacolo, attivi, come si è visto, fin dai primi anni

⁷⁵³ F. Ruffini, *L'attore e il dramma*, cit.

⁷⁵⁴ F. Taviani, *Uomini di scena uomini di libro*, cit., p. 6.

⁷⁵⁵ Riportiamo una testimonianza, sull'argomento, di Nicola Savarese, estratta da una conversazione svolta nel contesto del presente studio (Roma, 20 marzo 2012): «Quando sono andato a via Isole Pelagie, mi ero appena laureato con una sostanziosa tesi sulla tragedia del Cinquecento, due volumi, con un catalogo bibliografico e critico. [...] In particolare, mi accorsi che le tragedie – quanto di più letterario ci fosse nel XVI secolo – in quanto oggetto, in quanto libro, avevano una prima parte molto interessante: le lettere dedicatorie, l'elenco dei personaggi, alcune premesse – fino ad arrivare ad alcuni autori come il Giralardi, che era il meno letterario di tutti o il più letterato di tutti, ma aveva fatto anche la pratica. Molte di queste tragedie erano state messe in scena; magari solo una volta, di questa pratica si parlava nella parte iniziale del libro. Ma questa parte non veniva mai presa in considerazione dagli studiosi. Erano opere più o meno irraggiungibili, eppure con un'ambizione per la scena».

Cfr. N. Savarese, *Per un'analisi scenica dell'Orbecche di Giralardi Cinthio*, «Biblioteca Teatrale», I, 2, 1971, pp. 112-157.

⁷⁵⁶ Ferdinando Taviani, *Centouno anni di teatro in un libro*, «Teatro e Storia», V, 8, aprile 1990, p. 121. Cfr. Luciano Mariti, *Strutture ritmiche della commedia ridicolosa tardosecentesca*, «Biblioteca Teatrale», IV, 9, 1974, pp. 82-107; Id., *Commedia ridicolosa. Comici di professione, dilettanti, editoria teatrale nel Seicento*, Bulzoni, Roma 1978.

Settanta; ma, spostandoci in tutt'altro campo, si noterà come il problema della testualità non fosse esente da analisi legate al teatro di quegli anni: Franco Ruffini, in un intervento pubblicato sul primo numero di «Quaderni di Teatro» (dedicato proprio a *Il testo teatrale*), alla fine degli anni Settanta, affronta la questione nel quadro dell'approccio dei gruppi di avanguardia, del Terzo Teatro e dell'Odin Teatret in particolare. L'impostazione teorica che presiede tale studio si colloca su crinali affatto lontani da quelli divenuti poi celebri molti anni dopo con la “prospettiva post-drammatica” di Hans-Thies Lehmann; Ruffini, in particolare, definisce una concezione di testualità in chiave “continua” per descrivere quelle modalità che si avvalgono anche di scritture diverse da quella scritta e preesistente del testo (“finito”) drammatico inteso in senso tradizionale: «Il teatro non *finisce* nella e con la scrittura, ma *continua* nel lavoro dello spettacolo, ipotizzando al limite una diversa forma di scrittura», constata lo studioso.⁷⁵⁷

E Antonio Attisani, valutando il fenomeno del ritorno di attenzione per la testualità da parte dei gruppi della ricerca, a metà degli anni Ottanta, valorizza il ruolo di un concetto e di una pratica che si erano dimostrate determinanti anche per le esperienze teatrali dei decenni precedenti: quello, bartolucciano, di “scrittura scenica”.⁷⁵⁸ Giungiamo così sul crinale post-novecentesco, dove appunto si verifica – come si è debitamente riconosciuto in precedenza – un processo di generale riappropriazione della dimensione (anche tradizionale) del testuale nelle pratiche del Nuovo Teatro, sia per quanto riguarda i gruppi storici che per le nuove formazioni che nascono in quegli anni. Ne rendono conto, anche, Marco De Marinis e Valentina Valentini, parlando, molto similmente e negli stessi anni di “post-drammaturgia”.⁷⁵⁹ De Marinis, in particolare, prendendo in esame alcune tendenze in atto nelle esperienze sceniche coeve, delinea alcuni tratti distintivi del fenomeno, capaci di inquadrarlo come una fase inedita di ricerca, più che come un mero ritorno del testuale: il primo, si rinviene nel nuovo rapporto che si dà fra testo e spettacolo e consiste nel “rovesciamento” della prospettiva operativa convenzionale, «non più l'attore che serve il testo ma il testo che serve l'attore o che, comunque, nasce già *in funzione sua*»; un secondo carattere si rinviene nella pariteticità con cui la dimensione del testuale è gestita, appunto, insieme alle altre drammaturgie non verbali presenti nella composizione scenica; un terzo elemento riguarda nell'intenzione presentativa, e non più rappresentativa, del teatro di quegli anni, una tendenza che si manifesta anche nelle modalità di approccio al testo, all'interno di cui lo studioso rinviene due sub-articolazioni, una di orientamento “neocontenutistico” o “neoidealistico” («l'interesse rivolto di nuovo ai significati, ai contenuti del dramma») e l'altra di carattere “neomaterialistico” («il Testo, dunque, come Voce da interrogare e ascoltare»); infine, «il problema della elaborazione di una lingua teatrale in grado di disautomatizzare la percezione linguistica dello spettatore». ⁷⁶⁰

In questi frangenti, fra l'altro, fa la sua comparsa la nozione di “drammaturgia consuntiva” di Siro Ferrone, coniata dallo studioso per le modalità di trattamento del testuale della Commedia dell'Arte, ma applicata, comunque, anche ad altre forme e generi di teatro, poi sviluppata lungo tutti gli anni Novanta; e, come si accennava, negli stessi anni, anche un tentativo applicativo delle teorie dell'antropologia teatrale al problema del testo da parte di Franco Ruffini.⁷⁶¹

Ma è nella fase più propriamente post-novecentesca che si dà un vero e proprio fenomeno di “text-renaissance” negli studi teatrologici italiani, nel senso di una revisione profonda e radicale del

⁷⁵⁷ Franco Ruffini, *Testo finito/testo continuo: il “Terzo Teatro” e la parola*, «Quaderni di Teatro», I, 1, agosto 1978 (*Il testo teatrale*), p. 31.

⁷⁵⁸ «Per molti gruppi nati nelle temperie della scrittura scenica si è sviluppata un'idea di teatro che fatalmente comporta un recupero della testualità». A. Attisani, *Solitarietà...*, cit., p. 93.

⁷⁵⁹ Marco De Marinis, *Postdrammaturgia: ritorno al futuro?*, «Nuovo Teatro», 2-3, 1986-1987, pp. 27-30; ora in Id., *Il teatro dopo l'età d'oro*, cit., pp. 36-44; Valentina Valentini, *La drammaturgia del disgelo*, «Frigidaire», maggio 1986.

⁷⁶⁰ M. De Marinis, *Postdrammaturgia: ritorno al futuro?*, cit., pp. 38-41.

⁷⁶¹ Siro Ferrone, *Drammaturgia e ruoli teatrali*, «Il Castello di Elsinore», I, 3, 1988, pp. 37-44; Id., *La drammaturgia “consuntiva”*, in Jader Jacobelli (a cura di), *Non cala il sipario. Lo stato del teatro*, Laterza, Roma-Bari 1992, pp. 97-102; Id., *Scrivere per lo spettacolo*, «Drammaturgia», I, 1, 1994 (*Drammaturgia a più mani*), pp. 7-33; F. Ruffini, *L'attore e il dramma*, cit.

problema del testo: basti pensare alla nascita, negli stessi anni di riviste come «Drammaturgia» e «Prove di drammaturgia» (rispettivamente nel '94 e nel '95); o, per restare nel campo della pubblicistica periodica, alle posizioni di «Teatro e Storia» che, intorno al Duemila dedica una consistente attenzione al problema.⁷⁶²

Passando invece a indizi più compiuti, nel senso degli eventi editoriali che scandiscono l'intensità degli sviluppi della “text-renaissance” teatrologica in fase post-novecentesca, si nota come a partire dalla metà degli anni Novanta, il nuovo nodo di interesse assuma una centralità vistosa, all'interno della produzione scientifica del campo di studio. Ferdinando Taviani comincia a occuparsi esplicitamente e pubblicamente della questione dall'inizio del decennio: su «Teatro e Storia», nel 1990, pubblica una riflessione generale sullo statuto del testo che esprime la necessità di una rifondazione epistemologica capace di «lavorare affinché la drammaturgia [...] fuoriesca» dalle «valli ben coltivate delle storie letterarie»; è un testo in cui lo studioso contestualmente procede a due constatazioni poi cruciali per l'intero livello di indagine: da un lato, della sostanziale «affinità elettiva» tra teatro e libro nella cultura occidentale moderna; dall'altro, della possibilità di considerare, appunto, anche i prodotti testuali come possibilità non solo di «parlare di teatro, ma fare teatro».⁷⁶³ Nel 1995 pubblica il celebre *Uomini di scena uomini di libro*, uno studio che – per riprendere le parole a riguardo di Marco De Marinis – «ha lanciato il sasso nello stagno, mostrando, anche provocatoriamente, come si possa dare, da storici del teatro, un contributo allo studio della drammaturgia italiana del Novecento»⁷⁶⁴; nel 2001 c'è l'ulteriore tappa, già citata, della *Scena sulla coscienza* – dove il campo dello “spazio letterario del teatro” e del “teatro-in-forma-di-libro” si amplia ad oggetti testuali non drammaturgici, che va a confluire, nel 2010, nella nuova edizione di *Uomini di scena uomini di libro*, in cui – come si vedrà – lo studioso viene a riflettere sul percorso svolto, dagli studi, in quel lasso di tempo, nel campo della testualità. Negli stessi anni, come si accennava, Siro Ferrone procede a uno scavo del livello dei rapporti fra dimensione testuale e performativa nel campo della Commedia dell'Arte, i cui esiti trovano forma in alcuni scritti di carattere teorico – che proseguono, soprattutto sulle pagine di «Drammaturgia», il discorso avviato nel 1988 con *Drammaturgia e ruoli teatrali* – e con la pubblicazione, nel '93, di un corposo epistolario dei comici; come altre coordinate di orientamento si possono dare la pubblicazione, nel 2004, di *Visioni della scena* di Marco De Marinis e nel 2007 del lavoro sul dramaturg di Claudio Meldolesi, scritto insieme a Renata Molinari e frutto, come si accennava, di diversi anni di ricerca. Possiamo aggiungere al quadro anche l'originale lavoro fra dimensione testuale e visiva sviluppato da Maria Ines Aliverti sulla “poésie fugitive”, pubblicato nel '92 e il duplice appuntamento, l'anno dopo, con la collana “Il laboratorio del teatro” di Laterza, con la drammaturgia da Eschilo a Goldoni e da Diderot a Beckett (rispettivamente scritti da Roberto Tessari e Luigi Allegri); è poi possibile richiamare l'opera di studiosi che in tutta la loro vicenda teatrologica si sono dedicati all'analisi del testuale, anche in rapporto alla dimensione spettacolare e che, in particolare, nella fase post-novecentesca, offrono esiti di un certo interesse: dal lungo percorso di Roberto Alonge all'interno

⁷⁶² Sul numero 22, trovano posto un contributo di Mara Nerbano sulla lauda e sui suoi rapporti con le pratiche religiose coeve, un lavoro di Francesca Bortoletti sulla drammaturgia pavana, una riflessione di Mirella Schino sull'“elusione” drammaturgica novecentesca, uno studio di Raimondo Guarino su Shakespeare e i suoi libri; l'anno dopo, vengono pubblicati *La scena sulla coscienza* di Ferdinando Taviani (che poi andrà a integrare la nuova edizione di *Uomini di scena uomini di libro*) e una tappa ulteriore del percorso di Guarino nel campo degli studi shakespeariani; sul numero successivo, un episodio della ricerca sul dramaturg di Claudio Meldolesi.

Mara Nerbano, Funus in perusio. *Arte, drammaturgia e devozioni in tempo di peste*, «Teatro e Storia», XV, 22, 2000, pp. 213-240; Francesca Bortoletti, *Testi di letteratura pavana: studio critico su un'idea di teatro*, pp. 241-275; Mirella Schino, *Drammaturgia dell'elusione*, pp. 329-363; Raimondo Guarino, *Storia del libro, storia del teatro. Studi shakespeariani*, pp. 473-492; F. Taviani, *La scena sulla coscienza*, cit.; Raimondo Guarino, *Alla musa di fuoco. Introduzione ai cori dell' Enrico V*, «Teatro e Storia», XVI, 23, 2001, pp. 195-215; Claudio Meldolesi, *Sul dramaturg artista*, «Teatro e Storia», XVII, 24, 2002-2003, pp. 479-487.

⁷⁶³ F. Taviani, *Centouno anni...*, cit., p. 121.

⁷⁶⁴ M. De Marinis, *Visioni della scena*, cit.

della drammaturgia ottocentesca a quello di Franco Perrelli intorno a Strinberg ed Ibsen, così come le ricognizioni all'interno della drammaturgia italiana come quello di Umberto Artioli, ma anche di Annamaria Cascetta o Anna Barsotti; e, infine, aprendo di più la prospettiva, nel contesto, appunto, dell'indagine sui "teatri-in-forma-di-libro", si potrebbero ricomprendere tutti i lavori di Ruffini sulle "visioni di teatro" fermate su pagina dai maestri del Novecento, prima Artaud e Stanislavskij, poi anche Grotowski e Craig.⁷⁶⁵

Così scriveva Ferdinando Taviani all'inizio degli anni Novanta, su «Teatro e Storia»:

«[...] l'editoria teatrale non va studiata solo come sintomo della diffusione degli usi teatrali o come documento delle modalità spettacolari. È un modo di essere del teatro. Non è dunque (solo) *parlare di teatro*, ma *fare teatro*. E anche qui, ancora una volta, si tocca con mano come continuare a insistere sulla distinzione fra Spettacolo come forma d'arte autonoma e Dramma (nel senso letterario) voglia dire, oggi, trascinarsi una palla al piede piuttosto che attingere a una fonte di energia. Quella drastica distinzione una fonte di energia lo fu a suo tempo, e da essa prese abbrivio la moderna teatrologia. Oggi non lo è più».⁷⁶⁶

La sottrazione degli aspetti testuali del fare teatro matura lungo tutti gli anni Novanta e, a partire dai Duemila, si esprime, in effetti, come una delle maggiori "fonti di energia" degli studi. L'impressione, andando a sondare le posizioni e le opinioni a riguardo, in seguito, è completamente diversa, ed esprime il segno di uno scenario completamente mutato, in cui il prodotto testuale fa parte del repertorio di oggetti e di fonti della nuova teatrologia, mentre si affinano gli strumenti e le prospettive per indagarlo, sia in rapporto al fatto teatrale che rispetto al suo specifico. Assumeremo come rappresentative le testimonianze di Claudio Longhi e di Lorenzo Mango, che sono utili sia per introdurre la questione sul piano della storia della disciplina, che per aprire già a possibilità di spiegazione del fenomeno. Longhi, ad esempio, considera il rinnovamento di attenzione nei confronti della dimensione testuale uno dei dati distintivi della fase post-novecentesca degli studi, annoverandolo fra gli elementi che individua per tracciarne il profilo:

⁷⁶⁵ F. Taviani, *Uomini di scena uomini di libro*, cit.; Id., *La scena sulla coscienza*, cit.; S. Ferrone, *La drammaturgia "consuntiva"*, cit.; Id., *Scrivere per lo spettacolo*, cit.; Id., *Introduzione*, in Claudia Buratelli, Domenica Landolfi, Anna Zinanni (a cura di), *Comici dell'arte. Corrispondenze* (edizione diretta da S. Ferrone), Le Lettere, Firenze 1993, pp. 11-51; M. De Marinis, *Visioni della scena*, cit.; Claudio Meldolesi, Renata Molinari, *Il lavoro del dramaturg. Nel teatro dei testi con le ruote. Dalla Germania all'area italofrancese, nella storia e in un percorso professionale*, Ubulibri, Milano 2007; Maria Ines Aliverti, *Poesia fuggitiva sugli attori nell'età di Voltaire*, Bulzoni, Roma 1992; R. Tessari, *La drammaturgia da Eschilo a Goldoni*, cit.; L. Allegri, *La drammaturgia da Diderot a Beckett*, cit.; Roberto Alonge, *Ibsen. L'opera e la fortuna scenica*, Le Lettere, Firenze 1995; Id., *Scene perturbanti e rimosse. Interno ed esterno sulla scena teatrale*, NIS, Roma 1996; Id., *Madri, baldracche, amanti. La figura femminile nel teatro di Pirandello*, Costa & Nolan, Genova 1997; Id., *Donne terrifiche e fragili maschi. La linea teatrale D'Annunzio-Pirandello*, Laterza, Bari-Roma 2004; Id., *Mirra l'incestuosa. Ovidio, Alfieri, Ristori, Ronconi*, Carocci, Roma 2005; Id., *Goldoni il libertino. Eros, violenza, morte*, Laterza, Roma-Bari 2010; Franco Perrelli, *Henrik Ibsen. Un profilo*, Edizioni di Pagina, Bari 2006; Id., *Strindberg. La scrittura e la scena*, Le Lettere, Firenze 2009; Umberto Artioli, *L'officina segreta di Pirandello*, Laterza, Roma-Bari 1989; Id., *Il combattimento invisibile. D'Annunzio tra romanzo e teatro*, Laterza, Roma-Bari 1995; Id., *Pirandello allegorico. I fantasmi dell'immaginario cristiano*, Laterza, Roma-Bari 2001; Annamaria Cascetta, *Invito alla lettura di Giovanni Testori*, Mursia, Milano 1983; Id., *L'Alceste di Samuele di Alberto Savinio*, Vita e Pensiero, Milano 1995; Id., *Il tragico e l'umorismo. Studio sulla drammaturgia di Samuel Beckett*, Le Lettere, Firenze, 2000; Id., *La tragedia nel teatro del Novecento. Coscienza del tragico e rappresentazione in un secolo limite*, Laterza, Roma-Bari 2009; Anna Barsotti, *Eduardo dramaturgo: fra mondo del teatro e teatro del mondo*, Bulzoni, Roma 1988; Id., *Alfieri e la scena: da fantasmi di personaggi a fantasmi di spettatori*, Bulzoni, Roma 2001; Id., *Eduardo, Fo e l'attore-autore del Novecento*, Bulzoni, Roma 2007; Id., *La lingua teatrale di Emma Dante. 'Mpalermu, Carnezzeria, Vita mia*, ETS, Pisa 2009; F. Ruffini, *I teatri di Artaud*, cit.; Id., *Stanislavskij*, cit.; Id., *Craig Grotowski Artaud*, cit.

⁷⁶⁶ F. Taviani, *Centouno anni...*, cit., p. 121.

«Complessivamente, mi sembra che si sia recuperato un atteggiamento più equilibrato in rapporto alla questione della relazione drammaturgia-spettacolo. La prima generazione di studiosi ha avuto ovviamente la necessità di fondare una disciplina e trovarne una legittimità contrastiva in rapporto alle altre discipline, soprattutto in rapporto agli studi letterari; in qualche modo, c'era la necessità di prendere le distanze da altre discipline e di fondare una specificità autonoma. Una volta che la specificità autonoma è diventata un terreno di lavoro consolidato, a quel punto, si è riuscito a riacquistare uno sguardo più elastico nei confronti dei campi vicini; per cui quella sorta di “emarginazione” del dato letterario-testuale ha trovato una più giusta ricomposizione in uno sguardo d'insieme sull'esperienza teatrale. Anche perché parallelamente veniva affinato anche concettualmente un paradigma di indagine come quello della scrittura scenica e della drammaturgia in senso stretto in rapporto alla letteratura teatrale che consentiva una relazione con la dimensione testuale molto più organica alla dimensione teatrale di quanto non lo fosse un approccio strettamente letterario. Quindi, da un lato credo ci sia una minor necessità di stabilire le proprie specificità, dall'altro, si hanno strumenti di indagine più pertinenti rispetto al tema, che consentono di affrontarlo senza slabbramenti disciplinari di altra natura».⁷⁶⁷

La posizione di Lorenzo Mango è piuttosto simile, tanto nell'individuare questa come una delle tendenze più significative della teatrologia degli ultimi anni, quanto nel certificare una sorta di assorbimento delle necessità di distinzione della nuova teatrologia delle origini alla base del ritorno di attenzione per il testo teatrale; però, il racconto dello studioso tocca temi ulteriori, che aprono al confronto con i coevi accadimenti nelle arti della scena:

«L'altra questione caratterizzante è quella legata alla nuova attenzione verso il testo drammatico. Anche questo, direi, è abbastanza comprensibile, osservando la storia degli studi: una generazione che è nata all'insegna della ricerca dello specifico spettacolare – dello specifico linguistico e metodologico dello studio teatrale – è andata a cercare programmaticamente il teatro fuori dal codice drammaturgico-letterario. Su questi fronti, emerge un aspetto ulteriore, che trovo interessante e che si dimostra molto evidente: la natura della tipologia di studi teatrali ha subito un condizionamento positivo dalla tipologia di teatro contemporaneo della propria epoca. [...] Fino a un certo momento, si potrebbe dire che – tranne pochissime eccezioni – gli studi di letteratura teatrale siano stati quasi “esiliati”; gli studi che si occupavano di drammaturgia e letteratura erano veramente un numero almeno minoritario rispetto a quelli che trattavano di logiche spettacolari. Una volta acquisita la metodologia e inquadrato l'attenzione sulla dimensione spettacolare, direi che è abbastanza comprensibile che emerga un nuovo approccio anche verso il testo drammatico e letterario».⁷⁶⁸

In effetti, abbiamo preso in considerazione anche i mutamenti della scena, sia lungo gli anni Settanta, che fra gli Ottanta e i Novanta: lì si dà, nei fatti, un ritorno di attenzione per il testuale (e più in generale per i prodotti spettacolari e per i canoni della cultura teatrale), che però si pone al centro delle possibilità di creazione in maniera del tutto nuova, si potrebbe dire performativa.

Negli studi teatrologici accade qualcosa di simile, nel senso che il ritorno del testo non rappresenta certo una opzione di rientro nelle consuetudini degli studi letterari né l'esclusiva emersione di interessi di studio legati ai prodotti drammaturgici. Il dominio del testuale viene riconosciuto fra i fondamenti della cultura teatrale occidentale e, così, riconsiderato nella sua collocazione all'interno

⁷⁶⁷ Da un colloquio concesso all'autrice (Bologna, 1 ottobre 2012).

⁷⁶⁸ Da un colloquio concesso all'autrice (Terni, 18 ottobre 2012).

della cornice di studio. Il ragionamento di Lorenzo Mango, nei suoi sviluppi, procedendo a specificare le ragioni di questo fenomeno, si sposta progressivamente dal piano delle cause e dei contesti a quello delle ricadute e delle conseguenze, fino alle nuove prospettive di studio e lavoro:

«Credo ci siano almeno due ragioni: da un lato, la volontà – dopo aver dimostrato le possibilità di studio dello spettacolo – di cimentarsi anche nel campo del testo; dall'altro, l'enfasi anche sulla cultura materiale del teatro o sulle pratiche sceniche ha portato a porre in secondo piano quella dimensione del testuale, che – non va dimenticato – è la nostra tradizione teatrale occidentale. Penso, ad esempio, alla storia del teatro di Brockett, forse una delle migliori, in cui si può scoprire ogni dettaglio sul lavoro e l'organizzazione delle compagnie e dei teatri – per citare un caso emblematico – elisabettiani e, poi, a un certo punto, si cita un certo Shakespeare che scriveva dei testi. Non possiamo dire che quel teatro fosse importante solo per i rapporti – ad esempio – fra le compagnie e le corti, lo era anche perché c'erano degli autori che scrivevano storie.

Credo sia comprensibile, dunque, che ci sia un ritorno allo studio dei testi, sia come scommessa metodologica ulteriore, sia perché è una componente importante della storia del teatro, che non si può ricostruire solo attraverso quella della scena».

Anche sulla scorta degli stimoli raccolti da questa breve rassegna di testimonianze, proviamo ora a uscire momentaneamente dal groviglio dei dati contestuali che si intrecciano a monte e a valle del fenomeno della *text-renaissance*, per tentare, invece, di affrontare frontalmente la qualità dello scarto scientifico che si profila in sua coincidenza.

Quella nuova “fonte di energia”, in realtà, non sembra contestualizzarsi solo nella sottrazione dei domini del testuale dall'alveo delle prospettive letterarie, ma pare, in questi anni, andare appunto a costituire uno dei centri propulsori di rinnovamento: come se, una volta recuperata la dimensione del testo all'interno del campo di studio, essa irradiasse conseguenze anche sull'intera cornice degli approcci e delle metodologie teatrologiche.

Prendiamo in considerazione, a titolo preliminare e significativo, due casi esemplari che emergono su questi fronti; verremo poi, nella prossima parte, a considerare la produzione teatrologica sul testuale dettagliatamente nella sua interezza. Il primo si colloca a monte del mutamento (nel testuale) post-novecentesco, il secondo – come si vedrà – invece agisce a partire da quelle trasformazioni, situandosi pienamente all'interno di nuove condizioni d'approccio e di studio.

Uomini di scena uomini di libro, nel '95, si presenta come uno studio che «tentava d'avvicinarsi a un problema di metodo ben lontano ancora dall'essere risolto»: Taviani, nella riedizione del libro, specifica la questione, constatando come non si tratti soltanto di «riscattare la letteratura drammatica, ma di trovare il modo di attrarre quest'ultima fuori dal recinto delle convenzioni esclusivamente letterarie». Il punto è, infatti, «rovesciare il problema»: non fermarsi al passaggio dal testo alla scena ma affrontare anche quello inverso, dalla scena al libro – la “contraddizione” che è «fulcro della storia del teatro italiano». ⁷⁶⁹ Naturalmente, anche Taviani prende in considerazione, sul piano causale, i mutamenti occorsi nella scena, dallo scarto implicito nell'esperienza aurorale della regia, fino alla sua rideclinazione attraverso le pratiche della scrittura scenica.

Di qui, si apre una ricognizione che scava la produzione drammatica italiana novecentesca alla luce di questo doppio filtro prospettico. Le nozioni che lo guidano sono quella di «spazio letterario del teatro»: non «l'insieme dei testi drammatici», ma «tutta la letteratura che *fa teatro* anche senza dramma», pure collocando, per il momento, i limiti dello studio che segue nel campo drammaturgico. ⁷⁷⁰ Lo scopo è quello di adeguare la prospettiva e ritarare l'approccio teorico-

⁷⁶⁹ F. Taviani, *Uomini di scena uomini di libro*, cit., p. 9.

⁷⁷⁰ Ivi, p. 16.

metodologico in relazione alla tendenza legata all'emergere «sempre più chiaramente l'esigenza di correggere questa dicotomia troppo generica che identifica nella sola letteratura drammatica la letteratura di pertinenza teatrale».⁷⁷¹

La prima mossa, dunque, è di nuovo quella di ampliare il campo: quali aspetti, elementi ed oggetti, nel campo del testuale, si possono ritenere di afferenza teatrologica? La risposta, che forza appunto i confini convenzionali della drammaturgia e della letteratura drammatica, va a comprendere – almeno sul piano teorico – tutte le esperienze di testualità che “fanno teatro”, dalla memorialistica d'attore alle teorie, dalle questioni editoriali al piano delle testimonianze (materiali concepiti da Taviani sotto l'idea unitaria di “visioni di teatro”); nel loro insieme, lo studioso definisce questi oggetti “teatri-in-forma-di-libro”.⁷⁷²

Questa la prima mossa, che spiazza ancora una volta le convenzioni di studio e di pensiero; la prima conseguenza, invece, di nuovo agisce a smontare l'operatività di una dicotomia oppositiva fondante la cultura (non solo) teatrologica moderna: quella fra testo e spettacolo; ma, con essa, cominciano a oscillarne molte altre, quella fra teoria e pratica, fra libro e voce, in una vertigine di evidente carattere processuale e performativo.

La maturazione post-novecentesca di questo tipo di prospettive si situa su frangenti sensibilmente diversi, che evidentemente hanno avuto la capacità di assorbire la qualità dello scarto epistemologico inclusa nell'impresa del recupero della testualità e, dunque, proceduto ad accoglierne le implicazioni teorico-metodologiche fra i fondamenti del proprio campo di studio.

Veniamo, ora, al secondo esempio in questo campo, un'esperienza di revisione della testualità di carattere propriamente post-novecentesco, sia per quanto riguarda la prospettiva teorica che per le pratiche di studio che mette in opera. *Visioni della scena* viene pubblicato da Marco De Marinis nel 2004, con il sottotitolo – importante – *Teatro e scrittura*.⁷⁷³ Già, appunto, a prima vista, si potrebbe fruire dello scarto epistemologico che si è realizzato su questi fronti: il piano dei rapporti non si istituisce nel campo del testo drammatico e dello spettacolo o della letteratura teatrale più in generale, ma sembra porsi invece ad osservare le relazioni che si intrattengono fra il teatro e le pratiche di scrittura; il riferimento esplicitato dallo studioso nell'introduzione del libro – su cui ci sarà modo di tornare abbondantemente – va alla necessità dell'istituzione di un approccio processuale che rimanda, da un lato, all'“écriture” derridiana e, dall'altro, alla scrittura scenica definita da Bartolucci: coordinate, una che chiama in campo la filosofia e l'altra i rapporti con la pratica teatrale, che, nell'insieme, evocano la molteplicità stessa implicita in un approccio generativo e dinamico al fatto testuale. Esso, in questo libro, verrà affrontato sia dal punto di vista compositivo e strettamente artistico, che da quello invece delle prospettive teoriche e delle testimonianze; tali opzioni – a sancire ancora una volta il crollo di alcune dicotomie oppositive fondanti il pensiero anche teatrale moderno – vengono ricomprese insieme, alla pari, seppure distinte nella loro specificità, nella definizione di “visioni della scena”. Basti pensare che il volume si apre con quel già citato discorso della rifondazione dei rapporti fra teoria e pratica a teatro, gemmato dalla discussione fra De Marinis e Barba a metà degli anni Novanta, e che il libro comprende al suo interno, insieme, il confronto con questioni drammaturgiche e spettacolari (il caso del capitolo dedicato a teatro e poesia), il piano dei rapporti fra letteratura drammatica e altre forme testuali (la narrativa pirandelliana e artaudiana), il campo delle teorie del e sul teatro (dalla *Poetica* di Aristotele alla definizione rousseauiana del concetto di festa) e quello, invece, delle testimonianze, sia interne all'arte scenica (la memorialistica d'attore) che esterne (l'esperienza di Roland Barthes).

Su tutto questo, si tornerà esplicitamente e frontalmente a tempo debito, nel contesto dell'analisi della produzione teatrologica post-novecentesca; per ora, ci sarà utile notare come De Marinis, in

⁷⁷¹ Ivi, p. 18.

⁷⁷² Ivi, p. 32.

⁷⁷³ M. De Marinis, *Visioni della scena*, cit.

prima battuta, proceda a passare in rassegna – in una parte significativamente intitolata *Il testo drammatico: un riesame* – alcuni «punti-di-non-ritorno» che sono stati toccati e che poi si sono consolidati all'interno del campo di studio. Si comincia dalla constatazione che «i testi non sono *ciò che più conta* nel teatro, sono *ciò che più rimane*» per proseguire nel campo dei rapporti fra testo e spettacolo, la cui revisione ha prodotto la consapevolezza che sia «indispensabile distinguere fra il testo drammatico come *opera letteraria* e il testo drammatico come *materiale dello spettacolo*», proponendo, poi, una modalità di relazione di «*reciproca autonomia* (o, se si preferisce, *relativa indipendenza*)» fra opera drammaturgica e fatto spettacolare; si conclude con la questione dell'ampiezza e della molteplicità dei rapporti fra letteratura e teatro (richiamando la nozione di «teatri-in-forma-di-libro») e – elemento per noi particolarmente importante – con la riconsiderazione in senso processuale del fatto testuale: secondo De Marinis «per cogliere in maniera più adeguata (cioè in tutta la sua ricchezza e complessità) la reale dinamica storica dei rapporti fra testo e spettacolo nel teatro occidentale moderno, bisogna passare da un punto di vista incentrato (esclusivamente) sul *prodotto*, sul risultato, a un punto di vista (prevalentemente) incentrato sul *processo*, o, meglio sui processi, che sono processi di composizione drammatica e di composizione scenica, con la relativa utilizzazione di materiali letterari». ⁷⁷⁴

De Marinis, di seguito, estrae da questo mutato stato delle cose anche alcune conseguenze determinanti in campo teatrologico, che riprenderemo cui sia come esempi significativi per certificare il cambiamento di prospettiva, sia in quanto possibile coordinate teoriche sotto l'egida di cui sviluppare il nostro discorso in queste e nelle prossime pagine. Si possono riassumere, nel loro insieme, come una serie di squarci nelle ideologie umanistiche dominanti, in quanto riguardano tutte la messa in discussione di prospettive e categorie sul testo convenzionalmente accettate: «in primo luogo, va in crisi l'immagine un po' astratta, idealistica, asettica, in una parola, troppo letteraria» del testo così come viene percepito nell'immaginario comune, lasciando spazio invece a una valutazione delle condizioni materiali di composizione (dalle tecniche drammaturgiche al loro rapporto con le modalità produttive e con i contesti che vi si coagulano intorno); poi, è la volta del «testo drammatico a priori (*preventivo*)», che viene integrato con la prospettiva ferroniana della «drammaturgia consuntiva» e dunque con una concezione di testualità «instabile», non prevista né predeterminata rispetto alla pratica di scena; infine, si discute la singolarità e l'unitarietà dell'autore teatrale, considerando invece la questione del testuale come «un oggetto mobile fra autore e attore» (la definizione è di Meldolesi). ⁷⁷⁵

Si diceva che la prima versione di *Uomini di scena uomini di libro*, nella pratica, si presenta soprattutto come una ricognizione nel campo della drammaturgia (anche se, al di là dei capitoli che vi si definiscono, in apertura e in conclusione lo studioso dedica attenzione anche ad altre forme letterarie del teatro, dal «Patalogo» all'Enciclopedia dello Spettacolo, alla critica e alla storia dei teatri). Diverso è il discorso per la nuova, del 2010: basti pensare che Taviani stesso, nell'introdurla, si sofferma a considerare gli avanzamenti configuratisi in tale campo e gli indizi di mutamento che vi si sono coagulati intorno nei quindici anni che separano le due edizioni, dal fenomeno del teatro di narrazione, all'emblematico caso del Premio Nobel per la letteratura conferito da Dario Fo. Lo studioso stesso constata come sia necessario uno spostamento, ma non per aggiornare il vecchio volume, quanto per «indicare i punti di partenza di un libro completamente diverso, per il quale la differenza, l'alleanza e il conflitto fra uomini di scena e uomini di libro cessa di essere interessante, e persino d'essere pertinente». ⁷⁷⁶ Per il momento, un indizio significativo a certificare lo scarto, potrà essere la corposa integrazione in chiusura del libro: sotto il titolo *La scena sulla coscienza*, essa comprende le «visioni di teatro» di Pier Paolo Pasolini, Cesare Garboli, Giovanni Macchia e

⁷⁷⁴ M. De Marinis, *Visioni della scena*, cit., pp. 99-100.

⁷⁷⁵ Ivi, pp. 100-101. La definizione di Claudio Meldolesi è tratta dal suo percorso di indagine sull'autore-attore, compreso in *Fra Totò e Gadda...*, cit., p. 67.

⁷⁷⁶ F. Taviani, *Uomini di scena uomini di libro*, cit., p. 11.

Achille Campanile; «un'altra variazione sul tema della letteratura e del teatro»⁷⁷⁷, ben lontana dal viaggio del '95 nella drammaturgia italiana del Novecento.

⁷⁷⁷ F. Taviani, *La scena sulla coscienza*, ivi, pp. 211-286 (p. 213).

5.2 NUOVI OGGETTI, NUOVI STRUMENTI, NUOVI METODI. UNA TEATROLOGIA IN FASE DI SPERIMENTAZIONE

5.2.0 AVVICINANDO LA ROTTURA TEATROLOGICA POSTNOVECENTESCA. NUOVI OGGETTI E TENDENZE ORIGINALI

Approcciamo ora una serie di tendenze inedite che attraversano e distinguono la fase post-novecentesca degli studi. Fino a questo momento, nel presente capitolo, abbiamo dedicato l'attenzione, tutto sommato, a fenomeni che si potrebbero definire di rideclinazione rispetto a forme teatrologiche precedenti; mentre, va notato che, a partire dagli anni Novanta e più vistosamente dai Duemila, si osservano anche emersioni di oggetti e approcci teorici originali, che – almeno a prima vista – sembrano porsi come opzioni di rottura e condividere poco con le stagioni precedenti degli studi. Va precisato subito, però, che – come vedremo lungo tutto questo capitolo – non si tratta esattamente di fenomeni nuovi, sorti dal nulla o da qualche sorta di azzeramento della tradizione di studio, ma che anch'essi intrattengono – seppure più sotterraneamente, meno esplicitamente – una serie di relazioni fondanti con le acquisizioni teatrologiche precedenti.

Un dato preliminare, per affrontare le originali tendenze post-novecentesche degli studi teatrali: a guardarli da vicino, è difficile stabilire se si tratti di nuovi oggetti o nuovi metodi di studio. Casi come quello dei “dialoghi” fra teatro e neuroscienze sono significativi per rappresentare la qualità del problema: si tratta evidentemente di una serie di episodi di rapporto extra-disciplinare, quindi, si dovrebbe dire, eminentemente attivi su di un piano teorico; invece, a guardare meglio, i “dialoghi” fra teatro e scienze “dure” costituiscono anche una serie di oggetti di indagine, e non – o non solo – in quanto “problema storiografico” così come l'ha definito Lorenzo Mango (per la possibilità di essere osservato come nodo di discussione intorno a cui si coagulano approcci differenti), ma proprio al livello della produzione di specifici oggetti di indagine (pensiamo al discorso dell'empatia, profilatosi con la scoperta dei neuroni specchio). È così anche per l'altra prospettiva teorica che sembra assurgere a tendenza distintiva di questa fase degli studi, quella legata all'iconografia teatrale; e, in realtà, anche per un altro caso che invece sembra porsi su crinali di segno diverso, quello della storia dell'attore, che a primo acchito potrebbe sembrare rappresentare l'operatività di un nuovo oggetto e, invece, poi, vedremo come si tratti anche qui, a tutti gli effetti, anche di una prospettiva teorica ad ampio spettro, capace di intervenire trasversalmente nella cultura teatrologica post-novecentesca.

Ci sono alcuni nodi di condivisione fra questi strani “mutanti” post-novecenteschi. Sarà bene riassumerne qualcuno in via preliminare, prima di procedere ad analizzarli nel dettaglio.

Il primo, particolarmente saliente ai fini del nostro discorso, è che, all'interno dei diversi approcci, ricorre un'attivazione di attenzione per la questione della spettatorialità, tradizionalmente poco affrontata nel campo di studio, che si potrebbe legare ai processi di assunzione della relazione teatrale come oggetto della nuova teatrologia; in secondo luogo, sembrano mettere nel complesso in atto una prospettiva processuale, sia perché attenta soprattutto alle dinamiche generative e ricettive del fatto teatrale, ma anche a livello teorico fondata su opzioni di ibridazione e performatività; poi, paiono aver assorbito al proprio interno il paradigma cosiddetto della cultura materiale, concentrandosi contemporaneamente sia sul sapere e sul punto di vista “interno”, creativo, produttivo e attoriale in particolare, che su quello “esterno”, della ricezione, della fruizione e della testimonianza (spettatoriale); infine, si tratta spesso di contributi di un certo portato teorico-metodologico che tendono a valutare il proprio oggetto non soltanto nel campo della teatralità, ma più ampiamente come fenomeno di afferenza socio-culturale, collocandolo, dunque, nei termini di una storia specifica (teatrale) in quanto declinazione di quella invece generale e globale.

Approfondiremo nel dettaglio, ognuno di questi tratti nella terza parte del presente studio; per ora, era indispensabile anticiparli per trasmettere il dato di differenza rappresentato da alcune pratiche e approcci teatrologici post-novecenteschi, prima di andare ad affrontarli direttamente.

Nel complesso, si potrebbe dire che i diversi episodi e le esperienze teatrologiche che considereremo nelle prossime pagine condividono – su un piano più generale e teorico – il crollo di alcune polarità fondanti, affrontate tradizionalmente in termini dialettici, e la relativa necessità di rifondazione dei rapporti fra le dimensioni della teoria, della pratica e della storia. Su questi fronti, specificamente, sarà possibile osservare allo stesso tempo il portato potenzialmente innovativo di tali casi, ma anche le possibilità di riappropriazione e riattivazione della tradizione teatrologica novecentesca cui essi danno luogo.

5.2.1 IL PUNTO DI VISTA DELL'ATTORE: UNA COLLOCAZIONE EPISTEMOLOGICA

Brevemente, potremmo raccontare gli sviluppi degli studi teatrologici nel campo della storia dell'attore evidenziandone la sostanziale assenza nella fase aurorale della disciplina e la successiva assunzione di consapevolezza rispetto alla centralità del sapere e del lavoro attoriale che si sviluppa a partire dagli anni Settanta, anche in coincidenza all'approfondimento dei rapporti fra studi e pratica teatrale, e, dunque, alle tendenze che lì si andavano manifestando in questa direzione.

In realtà, va anche specificato che esistono alcuni notevoli episodi precedenti, che certificano l'esistenza di un interesse teatrologico per la questione dell'attore già dai momenti aurorali della disciplina: si può richiamare, come esemplare, il caso emblematico dei primi lavori di Claudio Meldolesi (sugli Sticotti e su Gustavo Modena), ma, in realtà, anche il versante socio-antropologico dissodato da quelli di Taviani sulla differenza culturale rappresentata dai comici dell'arte rispetto al contesto socio-culturale in cui operavano.⁷⁷⁸ Anche se, in ogni caso, va riconosciuto come centrale il processo attraverso cui la prospettiva attoriale si concretizza e si sostanzia in seguito, in coincidenza a quel processo di divaricazione che abbiamo osservato fra il sapere “interno” del teatro e quello esterno, delle “visioni” su di esso.

Venendo al crinale post-novecentesco, si potrebbe presumere, a prima vista, che tale versante possa essere stato oggetto di una qualche sorta di riassorbimento o addirittura emarginazione, in coincidenza al fenomeno che abbiamo descritto nei termini di un ritorno di attenzione per i prodotti performativi (ad esempio, i casi osservati del testo e della regia). In effetti, a scorrere la pubblicistica del settore, a partire dagli anni Novanta si trovano rari episodi esplicitamente, interamente e sistematicamente dedicati alla questione attoriale – ed è questo uno dei motivi per cui il discorso sull'attore della teatrologia post-novecentesca non si è andato a situare, nel presente studio, a fianco degli oggetti che dominano il campo di studio. Ma l'altra ragione di questa diversa collocazione – fra gli ibridi metodologici più propriamente post-novecenteschi, sarà bene ora ricordarlo – si rinviene nell'ipotesi che questa sorta di “scomparsa” dell'attore dalle pagine storico-teatrali, vada a configurarsi non tanto nei termini di un esaurimento degli interessi a riguardo, quanto piuttosto in un suo assorbimento, magari sotterraneo o poco evidente a un primo acchito, all'interno della cornice della disciplina. Dunque, anche qui, a metà fra il piano tematico e quello di elaborazione della prospettiva teorica: una collocazione che si presume epistemologica per il problema dell'attore, come centro propulsore del sapere teatrologico post-novecentesco.

A titolo significativo citiamo un testo-chiave per il problema dell'attore e gli approcci teatrologici a riguardo: *L'attore, le sue fonti e i suoi orizzonti* pubblicato da Claudio Meldolesi alla fine degli anni Ottanta.⁷⁷⁹ qui Meldolesi constata come «la storiografia dell'attore [...] ha ritrovato una sua

⁷⁷⁸ C. Meldolesi, *Gli Sticotti...*, cit.; Id., *Profilo di Gustavo Modena*, cit.; F. Taviani – N. Barbieri, *La Supplica...*, cit.; Id., *La Commedia dell'Arte e la società barocca...*, cit.

⁷⁷⁹ C. Meldolesi, *L'attore, le sue fonti...*, cit.

centralità all'interno della storia del teatro».⁷⁸⁰ In questo testo, oltre alla ricognizione delle importanti acquisizioni nel campo degli studi d'attore, lo studioso affronta il problema dal punto di vista delle fonti e – per quello che ci interessa in questa fase –, in particolare proponendo un'apertura, per quanto riguarda la possibilità di studiare il lavoro dell'attore, anche a documenti che potremmo definire “indiretti” rispetto allo spettacolo e a quelli invece a questo proposito “diretti” utilizzati dalla storiografia convenzionale: il bagaglio di sapere di cui gli attori, anche di oggi, sono portatori, ad esempio al livello delle tecniche corporee, e tutte quelle prospettive “interne” del teatro che sono state prodotte a fini non eminentemente spettacolari (come i testi scritti dagli attori stessi). Il senso di questa impostazione, fra la pratica di studio e la dimensione teorica, è già di per sé rappresentativo dello scarto che si profilava all'orizzonte per quanto riguarda lo studio del lavoro dell'attore; ma, in realtà, anche più ampiamente, per le possibilità della storia del teatro in generale e, di più, per una potenzialità di rapporto fra essa e quella globale della cultura e della società.

Se si va a guardare meglio, al di là delle prime impressioni e delle considerazioni unicamente tematiche, come fa notare lo studioso stesso, a partire dagli anni Ottanta si danno episodi di indagine che manifestano una certa densità di acquisizioni storiche (ma anche storiografiche, lo vedremo) e un denso portato teorico. Il caso esemplare che, con Meldolesi, assumeremo qui a livello preliminare è quello della possibilità che si dischiude riguardo l'utilizzo della cultura e delle tecniche attoriali e, più in generale, del sapere “interno” del teatro come fonte per lo studio della storia (fra l'altro, non solo teatrale). Su queste questioni ci sarà modo di tornare nel dettaglio nella prossima parte della presente indagine, laddove si andranno a verificare con maggiore esattezza le conseguenze di simili proposte nel concreto della produzione teatrologica e, in particolare, i loro esiti più recenti.

Per il momento, ci basterà anticipare che, a partire da alcune considerazioni come queste, la possibilità di studiare il lavoro, la presenza e il sapere dell'attore come fonte per la storia dello spettacolo apre a prospettive di indagine che non configurano conseguenze solo all'interno dello specifico di tale campo o settore degli studi, ma si riversano sul più ampio piano degli approcci teorici e, in qualche caso, anche della definizione epistemologica della disciplina. Si pensi, ad esempio, al successivo lavoro di Raimondo Guarino sulla “memoria del corpo” come fonte per la storiografia o a quello, più recente, di Fabrizio Deriu, che giunge a definire le arti performative come tecniche di trasmissione del sapere.⁷⁸¹

Un indizio, riguardo alla possibilità di una collocazione epistemologica, per gli studi post-novecenteschi, del problema dell'attore, si rinviene anche in una serie di fenomeni che potremmo definire di “ibridazione”, cioè che vanno a considerare determinati oggetti teatrologici (vedi, ad esempio, le già citate questioni del testo o della regia) alla luce dei rapporti che intrattengono con la dimensione attoriale; e, a quanto sembra, sono esperienze di studio che vanno a sperimentare forme particolarmente interessanti di riattivazione della tradizione teatrologica, recuperandone e rivedendone, ad esempio, alcune delle acquisizioni più estreme e innovative legate al piano della sapienza “interna” del teatro. Si prenda, ad esempio, l'impatto del percorso di Fabrizio Cruciani nella questione della pedagogia, così come si va ad esercitare su esperienze pienamente post-novecentesche come quelle di Franco Ruffini sul “valore del teatro” (percorso che al suo interno congiunge ricerca e prodotti testuali, teoria e pratiche), quelle di Marco De Marinis sulle possibilità di auto-superamento del teatro nel Novecento (un lavoro su diversi livelli della scena, rifondati dal punto di vista dell'attore) o quelle di Mirella Schino fra attore e regia fra fine Ottocento e inizio Novecento (si pensi al rapporto che la studiosa stabilisce fra la linea del grand'attore e la ricerca dei primi registi). Torneremo a breve, e nel dettaglio, su questi fronti; per ora, ci interessa accogliere l'ipotesi che la prospettiva attoriale, in fase post-novecentesca non sia andata a disperdersi nella pluralità degli oggetti e delle possibilità teatrologiche, ma sembri, nei fatti, manifestare opportunità

⁷⁸⁰ Ivi, p. 199.

⁷⁸¹ Cfr. R. Guarino, *Il teatro nella storia*, cit.; F. Deriu, *Performático*, cit.

di collocazione ben oltre il campo tematico di un settore della storia teatrale, andando invece a radicare più in profondità negli approcci e nelle pratiche di studio.

5.2.2 LA COSTRUZIONE DELL'OGGETTO: NUOVI IBRIDI IN DIVENIRE FRA SPETTATORIALITÀ E PROSPETTIVA PROCESSUALE NEI “DIALOGHI” FRA TEATRO E NEUROSCIENZE

Veniamo ora, invece, alla questione della spettatorialità, come si accennava, una tendenza di interesse distintiva della fase post-novecentesca degli studi. La affronteremo, a titolo esemplare, con l'esperienza che si è manifestata nel campo del dialogo fra studi teatrali e scienze “dure”, anch'esso fenomeno prettamente e originalmente post-novecentesco. Va tenuto comunque conto che simili orientamenti, propositi ed esperienze coinvolgono anche altre prospettive di studio: quella iconografica, come si è detto, ma anche quelle, ad esempio, legate all'antropologia teatrale, come pure quelle che si potrebbero far risalire alla semiotica. Alla specificità delle tendenze che sono incorse a mutare tali approcci di studio sarà però dedicata la dovuta attenzione nella terza parte della presente ricerca e si assumerà qui, a titolo esemplificativo, l'esperienza particolarmente significativa e rappresentativa – soprattutto sul piano teorico – dei “dialoghi” fra teatro e neuroscienze.

Per quanto riguarda il versante teatrologico, inauguriamo il nostro discorso con le indicazioni di Franco Ruffini che, interrogandosi trent'anni or sono sulle possibilità del rapporto fra «scienze propriamente dette e la scienza del teatro (dell'attore)», formula una duplice ipotesi capace di essere a tutt'oggi rappresentativa dei rischi e dei vantaggi impliciti in tale contesto di relazione. Se da un lato «le scienze possono chiarire i dati di loro specifica appartenenza», dall'altro «possono accrescere le regolarità disponibili per formulare “spiegazioni” soddisfacenti di fenomeni relativi all'attore e al suo lavoro». Ma “fare chiarezza” non implica una relazione capace di semplificare o addirittura risolvere i problemi dell'una e dell'altra disciplina – in un contesto di colonizzazione reciproca che ha già dimostrato i suoi limiti in altri ambiti interdisciplinari – bensì invece «complica, aggiungendo ai campi di provenienza usuali altri campi insospettati, suggerendo prospettive inedite, ponendo in luce pertinenze eterodosse». ⁷⁸² Il territorio di sperimentazione aperto dal confronto fra teatrologia e scienze dure può rappresentare dunque un'occasione di reciproca verifica, nonché di ulteriore specificazione delle questioni nodali coinvolti nell'uno e nell'altro versante di ricerca: i teatrologi possono tradurre i concetti nel linguaggio scientifico, possono ad esempio «capire di cosa parlano quando parlano di azione, di imitazione, di percezione, di emozione»; ⁷⁸³ allo stesso tempo, nelle dinamiche coinvolte nell'azione e nella ricezione performative, gli scienziati possono trovare casi esemplari unici per testare le proprie intuizioni e per lo sviluppo delle proprie teorie.

La relazione che si può avviare con le scienze “dure” andrebbe a colmare una lacuna costitutiva dello studioso di scienze umane – e in particolare teatrali – che è stata più volte segnalata da Eugenio Barba, prospettiva che qui richiameremo per evocare lo scarto che tradizionalmente si dà fra arte e scienza:

«Critici, teatrologi, teorici, e persino filosofi come Hegel o Sartre, hanno cercato di interpretare i processi creativi degli attori partendo dal presupposto di sapere di che cosa stessero parlando. In realtà soggiacevano al loro etnocentrismo di spettatori. [...] Si basavano su congetture, testimonianze episodiche, impressioni da spettatore. Cercavano di far scienza di qualcosa di cui osservavano il risultato senza conoscerne l'aspetto complementare: la logica del processo. [...] È un atteggiamento che perdura. Potremmo

⁷⁸² Franco Ruffini, *Scienza e teatro*, in N. Savarese, *Anatomia del teatro*, cit., p. 197.

⁷⁸³ Michele Cavallo, *L'eccedenza del sentire performativo: le scienze umane per una rettifica delle neuroscienze*, in Clelia Falletti, Gabriele Sofia, *Nuovi dialoghi tra teatro e neuroscienze*, Editoria & Spettacolo, Roma 2010, p. 177.

definirlo come la via della delega scientifica. Questa forma d'ignoranza subdola e imponente consiste nella pretesa di analizzare il comportamento teatrale sovrapponendogli paradigmi che hanno mostrato la loro utilità in altri campi di indagine». ⁷⁸⁴

La radicale separatezza – almeno in epoca moderna – dei saperi umanistici e scientifici trova espressione in alcuni atteggiamenti specifici dell'uno e dell'altro ambito disciplinare. Se pure si possono individuare alcuni punti di contatto cruciali, a livello storico, fra teatro e scienze – con, ad esempio, la meccanica delle emozioni settecentesca e lo sviluppo della trattatistica attoriale o le conquiste dell'avanguardia (teatrale e scientifica) nella Russia di inizio Novecento –, tali campi di ricerca, fatta eccezione per echi o rimandi o al limite sporadici episodi di incontro diretto, sono rimasti sostanzialmente separati. In tempi recenti, invece, sembra che qualcosa stia cambiando e il rapporto (possibile) fra teatro e scienze si è imposto con forza nell'agenda dell'uno e l'altro campo di ricerca.

Riferimento oggi imprescindibile, per quanto riguarda gli sviluppi italiani del rapporto fra teatro e scienza, è il lavoro portato avanti dal Dipartimento di Arti e Scienze dello Spettacolo dell'Università “La Sapienza” di Roma, almeno dagli anni Duemila; parallelamente, accompagnato e rilanciato da alcuni episodi di attenzione consistenti, come quello rappresentato da un seminario interdotto intitolato *Teatro e neuroscienze. L'apporto delle neuroscienze cognitive a una nuova teatrologia pluridisciplinare e sperimentale*, organizzato dal Dipartimento di Musica e Spettacolo dell'Università di Bologna in collaborazione con la Scuola Superiore di Studi Umanistici e l'Istituto Italiano di Scienze Umane e curato da Marco De Marinis, Francesca Bortoletti, Maria Giulia Guiducci. La ricognizione dei rapporti fra teatro e neuroscienze nel seminario bolognese, svoltosi fra il 20 aprile e l'11 giugno 2007, ha riunito intorno al tema numerosi fra i maggiori protagonisti di tale discussione, fra teatrologi e scienziati, e ha trovato poi una formalizzazione editoriale nel numero 16 di «Culture Teatrali». ⁷⁸⁵

A Roma, se inizialmente l'interesse è dimostrato da una sostanziale vocazione interdisciplinare della rivista che fa capo al Dipartimento stesso («Biblioteca Teatrale»), almeno dalla metà degli anni Novanta), che ne riflette l'orientamento didattico – qui, sotto la guida di Ferruccio Marotti si è avviato uno dei primi Corsi di Laurea che integrano competenze teatrologiche e scientifiche, “Arti e tecniche dello spettacolo digitale” –, è dagli anni Duemila che tale attenzione si può dire orientata precisamente e consolidata alla luce delle ultime scoperte delle neuroscienze. Prima con la costituzione nel 2003 della rete E-MAPS (European Master in Performer Studies), che coinvolgeva cinque atenei di diversa provenienza con l'intenzione di realizzare un corso di specializzazione capace di integrare le avanguardie teatrologiche e scientifiche in un discorso condiviso; poi con una primissima ricognizione dello stato dell'arte, l'anno successivo, pubblicata in un numero monografico di «Biblioteca Teatrale»; ⁷⁸⁶ infine, e soprattutto, con il percorso dei *Dialoghi tra teatro e neuroscienze*, ⁷⁸⁷ appuntamento annuale di carattere internazionale che ha visto la luce nel 2009 e che coinvolge, in un convegno internazionale, incontri e laboratori, alcuni dei massimi esperti dell'una e dell'altra disciplina, con il proposito di affrontare il teatro – per usare le parole di Gabriele Sofia – «nella sua complessità pratica, estetica e teorica». ⁷⁸⁸ In tale contesto si confrontano

⁷⁸⁴ E. Barba, *La canoa di carta*, cit., pp. 70-71.

⁷⁸⁵ «Culture Teatrali», 16, primavera 2007 (*Teatro e neuroscienze*, a cura di F. Bortoletti).

⁷⁸⁶ Il numero di «Biblioteca Teatrale», dal titolo *Forme del sentire performativo*, è il 71-72, luglio-dicembre 2004.

⁷⁸⁷ Al momento tale percorso si è espresso attraverso cinque appuntamenti a cadenza annuale (16 febbraio e 19-20 marzo 2009; dal 15 al 17 marzo 2010; dal 14 al 16 marzo 2011; 11-13 aprile 2012; 6-7 giugno 2013). Sono stati pubblicati gli atti del primo, del secondo e del terzo convegno: Gabriele Sofia (a cura di), *Dialoghi tra teatro e neuroscienze*, Edizioni Alegre, Roma 2009; C. Falletti, G. Sofia, *Nuovi dialoghi tra teatro e neuroscienze*, cit.; Id., (a cura di), *Prospettive su teatro e neuroscienze. Dialoghi e sperimentazioni*, Roma, Bulzoni, 2012.

⁷⁸⁸ Gabriele Sofia, *Nota del curatore*, in Id. (a cura di), *Dialoghi tra teatro e neuroscienze*, cit., p. 3.

teatrologi e neuroscienziati – ma anche studiosi di arti visive, psicofisiologi, attori, psicologi, registi, biologi, esperti di arte-terapia –, andando a costituire molteplici relazioni secondo una formula “a ombrello”, «che vuole coinvolgere tutte le esperienze che rendono possibile l'intersezione tra gli studi teatrali e gli studi che s'interessano dei sistemi viventi, dal livello biologico a quello sociale», come constatano alcuni dei promotori del progetto.⁷⁸⁹

È singolare notare come le relazioni fra teatro e scienza, in questo contesto, non si manifestino come un ulteriore tentativo di contatto inter- o multi-disciplinare – per cui la teatrologia si distingue fin dalle sue origini – magari manifestando addirittura ambizioni normative o inclusive. Il rapporto, piuttosto, si configura secondo una tendenza che potremmo dire transdisciplinare: coinvolge infatti studiosi afferenti a diverse discipline in un confronto paritario specificamente orientato. Luciano Mariti, in un intervento raccolto nel primo volume dei *Dialoghi*, esponendo tale prospettiva, esprime anche la necessità che il confronto sia presieduto da una «comune matrice interdisciplinare» – in questo caso rappresentata dalle questioni sollevate dalla scoperta dei neuroni specchio – che regoli i rapporti all'interno della comunità scientifica, «qualcosa che viene condiviso perché attiva innanzitutto un gruppo di ricercatori e non uno specifico campo di ricerca». ⁷⁹⁰ Non si tratta, infatti, come in alcuni primissimi tentativi interdisciplinari di creare curiosi ibridi come una neuroscienza teatrale o una teatrologia neuroscientifica, ma, nel contesto di una “verticalità di indagine”, di sviluppare, appunto, un dialogo intorno ad alcuni nodi tematici che si pongono in risonanza dall'uno all'altro versante disciplinare.

Va chiarito innanzitutto che le modalità di relazione fra teatrologia e scienza non si configurano secondo uno schema unitario, che vede entrambe le discipline confrontarsi su un piano di scambio e sperimentazione reciproca. Il crescente dibattito fra l'avanguardia teatrologica e quella scientifica ha provocato la costituzione di una doppia tensione che anima e rilancia i rapporti fra le due discipline e l'attenzione per i contributi provenienti dalle cosiddette scienze “dure”. Si potrebbe ipotizzare che, in ambito teatrologico, tale piano di relazioni si articoli almeno in due linee di azione distinte:

- a) da un lato si trovano i tentativi di relazione disciplinare diretta, che hanno condotto – e stanno conducendo – a varie collaborazioni trans-disciplinari. In questo caso, studiosi di entrambe le discipline si trovano coinvolti in collaborazioni effettive soprattutto intorno ad alcune recenti scoperte scientifiche, destinate a trasformare profondamente gli specifici ambiti di ricerca, come la scoperta dei neuroni specchio, i mutamenti di impostazione provocati da quello che è noto come *cognitive turn* e le possibilità di indagine dischiuse dalle conquiste dell'innovazione tecnologica. In tale ambito di reciproca e diretta relazione, i contributi che le scienze “dure” offrono alla ricerca teatrologica si configurano nei termini di sostanziali contaminazioni metodologiche, dell'apporto di strumenti e concetti che ampliano e specificano il territorio di indagine e, soprattutto, ad una profonda revisione degli oggetti di studio esistenti. Come si vedrà in seguito, alcune conquiste scientifiche hanno modificato profondamente le modalità di analisi del lavoro attoriale e spettatoriale;
- b) d'altro canto, forse proprio in virtù di tale rinnovato ambito di relazione, si collocano dei tentativi specificamente storici, all'interno dei quali i teatrologi sperimentano, a diversi livelli, i rapporti e le influenze esistite nel passato fra teatro e scienza. Su un altro versante, forse proprio grazie alla recente inedita fertilità dimostrata da tale dibattito disciplinare, gli studiosi hanno intrapreso una vivace ricognizione storica nel contesto delle relazioni fra teatro e scienza, andando ad esplorarne le specifiche declinazioni all'interno dei differenti momenti di sviluppo, con particolare predilezione per la nascita della trattatistica attoriale in epoca illuminista e per

⁷⁸⁹ Clelia Falletti, Gabriele Sofia, *Nota dei curatori*, in Id., *Nuovi dialoghi tra teatro e neuroscienze*, cit., p. 5.

⁷⁹⁰ Luciano Mariti, *Transiti tra Teatro e Scienza*, in G. Sofia (a cura di), *Dialoghi tra teatro e neuroscienze*, cit., p.54.

l'avvento del Novecento teatrale. L'assunzione di una prospettiva scientifica sulla storia del teatro, oltre a poter far luce su alcuni momenti cruciali di rottura, sembra capace di ricucire quello che pare andato archiviato con la conclusione del Novecento teatrale, conducendo all'interno di tale prospettiva non solo le ricerche degli artisti, ma anche le conquiste metodologiche della teatrologia novecentesca.

Beninteso, non si tratta di linee di azione indipendenti, ma di polarità di una ricerca che da un lato sta verificando, per via diretta, sperimentazioni e risultati dell'avanguardia dell'indagine scientifica e, dall'altro, è impegnata a illuminare quei punti di contatto possibili fra teatro e scienza che hanno determinato i rapporti fra i due versanti di indagine a livello storico.

In concreto, si potrebbe presumere che teatrologia da un lato e neuroscienze dall'altro siano state protagoniste, quasi contemporaneamente, di una profonda trasformazione, di un cambiamento di paradigma che ne ha rinnovato metodologie e oggetti d'indagine, ambizioni e ambiti d'attenzione. In contesto teatrologico, il nuovo oggetto di studio della relazione teatrale è stato recepito e diffuso negli ultimi vent'anni, andando a costituire allo stesso tempo il necessario fondamento teorico e la sfida scientifica della *theaterwissenschaft* nazionale; mentre in ambito neuroscientifico, la scoperta dei neuroni specchio ha stabilito l'esistenza, all'interno del cervello, di un meccanismo in grado di spiegare le dinamiche di comprensione a livello pre-cognitivo – andando a superare tutte quelle tendenze che, all'interno delle scienze della vita e della mente, prediligevano i sistemi di pensiero astratti e consideravano il soggetto indipendentemente dal contesto specifico.

Il nodo d'interesse si trova nel fatto che, da un versante e dall'altro, le questioni sollevate, gli interrogativi, i problemi risultano spesso sorprendentemente coincidenti. Vediamo come li riassume, ad esempio, dal punto di vista teatrologico, Clelia Falletti:

«L'attore ha imparato a compiere azioni reali, rendendo visibile l'intenzione, nell'unità corpo-mente, corpo artificiale non quotidiano, affinché possa crearsi una relazione emotiva con lo spettatore, realizzando uno spazio d'azione condiviso. Solo allora l'aspetto fisico del pensiero dell'attore accende i sensi dello spettatore in un gioco di relazioni che s'instaurano tra l'uno e l'altro. Dunque, questa relazione rappresenta l'aspetto più importante, necessitante e indispensabile del teatro. È a questo livello del teatro che esso può dialogare con le scienze neurologiche, biologiche, psicologiche e cognitive». ⁷⁹¹

In coincidenza di tale orizzonte metodologico, che ha più volte restaurato e rilanciato i limiti fra teoria e pratica, fra studio e arte, si può individuare l'apertura epistemologica della teatrologia che, a seguito di numerosi più o meno fortunati tentativi interdisciplinari nel corso del suo sviluppo, sa oggi accogliere le possibilità di un inedito rapporto con le scienze “dure”.

La concentrazione sull'azione attoriale e sul corpo in scena ha condotto progressivamente a uno spostamento di attenzione dal teatro come spettacolo alle sue premesse – alle metodologie di allenamento e al “lavoro su di sé”, in intensa concertazione, di nuovo, con ciò che stava accadendo in quegli anni nei laboratori dell'avanguardia scenica. Se è vero che la considerazione del fatto teatrale mira ad includere, con gli artisti, anche gli spettatori fin dal momento aurorale della teatrologia italiana, è doveroso notare come, successivamente non si diano studi specificamente dedicati alla presenza spettatoriale. Come ricorda Taviani, sembra che la teatrologia si fosse trovata a un «bivio»: a seguire le tante strade della pedagogia teatrale, mentre il versante spettatoriale restava ai margini, indicando, per forza di cose, un'implicazione di realizzazione spettacolare che molti di quei teatri escludevano o, quantomeno, lasciavano sullo sfondo. Ma «i teatri e i loro

⁷⁹¹ Clelia Falletti, *Dal punto di vista della cultura teatrale: trasmissione, improvvisazione, re(l)azione*, in Id., G. Sofia, *Nuovi dialoghi tra teatro e neuroscienze*, cit., p. 25.

spettatori – quei pochi che sentirebbero davvero la mancanza del teatro come una perdita personale – non appartengono a due emisferi separati. Condividono bisogni simili, attraverso itinerari e valori per ciascuno diversi». ⁷⁹²

L'idea che il teatro sia costitutivamente formato dalla comunità artistica e da quella spettatoriale, e che occorra non solo dedicare uguale attenzione a entrambi i versanti ma addirittura sia necessario studiarli contestualmente, si fa strada lungo gli studi della fine del XX secolo: superata la dicotomia oppositiva processo/prodotto – che aveva caratterizzato tutta l'arte e la ricerca (non solo teatrali) nel corso del Novecento, così come le prese di posizione dell'avanguardia –, la teatrologia può guardare con prospettive rinnovate alla questione dello spettatore, fuori dalla polemica che ne conduceva a coincidere l'analisi con il livello produttivo dell'esperienza scenica.

Riassumiamo il mutamento di stato dell'approccio teatrologico, in fase post-novecentesca, con le parole, efficaci, di Mirella Schino, che affronta la questione spettatoriale in un editoriale che apre il numero del 2008 di «Teatro e Storia»:

«Il vero argomento, però, è un altro: la constatazione – ovvia, ma finora rimasta priva delle indispensabili conseguenze metodologiche – di quanto sia importante cogliere un fenomeno anche nel riflesso degli occhi dei suoi spettatori. [...] Manca una storia delle emozioni, nella storia del teatro. Né viene considerato come meriterebbe il modo in cui gli affetti del pubblico entrano costitutivamente a far parte di quell'insieme trasmutabile che è lo spettacolo». ⁷⁹³

Come vedremo, l'affacciarsi all'orizzonte della ricerca teatrologica, in forme molteplici e diversificate, delle scienze “dure”, oltre a rappresentare un possibile rilancio per gli studi sull'attore e sullo spettatore, provvede anche alla fondazione di quella “storia delle emozioni” finora mancante dall'indagine teatrologica.

Parallelamente, possiamo accennare al fatto che, all'incirca negli stessi anni, nell'ambito delle scienze cognitive, si sia avvertita l'urgenza di una profonda ristrutturazione interna, che sembra preludere a un radicale cambiamento di paradigma capace di superare gli ormai datati canoni sia della prospettiva computazionalista che di quella connessionista – opposte correnti di ricerca che hanno caratterizzato, fra reciproche limitazioni e relativi rilanci, lo sviluppo della psicologia cognitiva fin dalla sua nascita in tempi moderni, negli anni Cinquanta del secolo scorso, attraverso una spiccata predilezione (dalle conseguenze egemoniche) per l'analisi del pensiero astratto, considerando il pensiero unicamente secondo i processi di natura simbolica e la mente umana assimilabile alle dinamiche in atto nei processori. L'esempio più citato, in questo contesto, è quello del boom delle idee e delle sperimentazioni legate all'intelligenza artificiale – i cui riflessi sono ben evidenti anche fuori dalla comunità scientifica, nell'immaginario culturale collettivo –, destinate a un rapido ridimensionamento e, addirittura, a una diffusa emarginazione in tempi più recenti. Il parallelismo fra mente umana e cervello macchinico, che inizialmente aveva incontrato enorme consenso dentro e fuori la ricerca scientifica, a seguito di una serie di fallimenti e verifiche mancate, ha lasciato posto a un'insoddisfazione di fondo, che ha portato gli studiosi a rivedere profondamente i termini della ricerca. Fuor di metafora, negli ultimi trent'anni, le scienze cognitive hanno vissuto un concreto cambio di prospettiva – sviluppato soprattutto da un gruppo di studiosi cosiddetti di seconda generazione che comprende i differenti contributi di neuroscienziati come Gerald Edelman e Antonio Damasio, di psicologi come Francisco Varela ed Eleonor Rosch, fino alla linguistica con George Lakoff, tutti riuniti, pur nella specificità delle singole tendenze di ricerca, intorno al principio dell'*embodiment* (“incorporazione” o “incarnazione”) dei processi cognitivi. Con la sua insofferenza rispetto ai modelli astratti, il superamento del dualismo cartesiano corpo/mente e uno

⁷⁹² F. Taviani, *Teatro Novecento: ovvietà*, cit., p. 326.

⁷⁹³ Mirella Schino, *Notizie*, «Teatro e Storia», XXII, 29, 2008, p. 8.

spiccato approccio contestuale, si potrebbe dire che si tratti di una sorta di nuovo “paradigma della cultura materiale” del campo scientifico, che si dimostra essenziale per le possibilità di relazione con le scienze umane e teatrologiche.⁷⁹⁴

Se è possibile rinvenire un diffuso atteggiamento di insoddisfazione e di parziale frustrazione all'interno della ricerca cognitiva fin dalla fine degli anni Ottanta – i cui modelli metodologici precipui (computazionalista e connessionista) cominciavano a dimostrare i loro limiti –, è negli anni Novanta che questo generale “sentimento” disciplinare trova un riscontro concreto, capace – certo non da solo – di rilanciare le avanguardie di una scienza ridotta in stato di stagnazione. Il riferimento qui è alla scoperta dei neuroni specchio, da parte di un'équipe di neuroscienziati dell'Università di Parma, – impegnata all'epoca (come altre del genere) nella mappatura del cervello – destinata a cambiare irreversibilmente non solo prospettive e ambiti di indagine, ma anche i fondamenti epistemologici stessi di tutte quelle discipline che si occupano a vario titolo della condizione umana.⁷⁹⁵

In breve, senza intrattenerci in dettaglio sulla vicenda, possiamo riassumerne l'impatto (anche potenzialmente teatrologico) con una constatazione successiva di Vittorio Gallese, uno dei membri di quell'équipe scientifica: «l'osservazione dell'azione determina nell'osservatore l'attivazione automatica dello stesso meccanismo neurale attivo durante l'esecuzione dell'azione».⁷⁹⁶

In pratica, i ricercatori parmigiani avevano scoperto l'esistenza – nell'animale, poi confermata anche nell'uomo – di un sistema di rispecchiamento che permette al soggetto di comprendere direttamente, in una fase pre-cognitiva, i fenomeni e le azioni che osserva, da cui, appunto, il nome di Sistema Neuroni Specchio (SNS). Si tratta – per riprendere invece il senso dell'impatto della scoperta nella

⁷⁹⁴ Possiamo specificare a grandi linee almeno tre crinali di mutazione del paradigma scientifico su questi versanti:

- a) perdita di fiducia nei modelli esplicativi astratti. Innanzitutto, in ambito cognitivista come in altri frangenti della ricerca scientifica (ma anche umanistica), si assiste a un progressivo venir meno della fiducia nella produzione di modelli astratti capaci che, pur ottenuti su solide basi sperimentali, possano essere indistintamente applicabili ai fenomeni, ai soggetti e agli oggetti coinvolti nei processi percettivi;
- b) superamento del dualismo cartesiano. La tradizionale separazione corpo/mente sembra essere accantonata in ambito cognitivista e non solo, a favore di una profonda rivalutazione della dimensione fisiologica e dei rapporti che intercorrono fra essa e il cervello, dando vita a quella che, variamente definita, possiamo qui chiamare “embodiment” con Francisco Varela, ovvero la sostanziale “incarnazione” di qualsiasi processo di pensiero all'interno del corpo. Questo concetto-chiave per le scienze cognitive e le neuroscienze conduce all'analisi nella sua integralità del corpo-mente dell'individuo, che è, di conseguenza anche sempre determinato a livello socio-culturale. Il reinserimento della dimensione fisiologica all'interno dell'orizzonte delle scienze cognitive implica l'entrata in discorso di alcune tematiche fondamentali per l'analisi del comportamento umano, fino ad allora escluse dalle ricerche – come l'emozione, l'intenzione, l'azione;
- c) co-implicazione individuo-ambiente. All'interno delle scienze cognitive, si assiste a una sostanziale rivalutazione dei rapporti fra corpo e mente, fra esperienza e pensiero e – con essi – alla nascita di una considerevole attenzione nei confronti del contesto in cui tali processi si realizzano. In questo modo, si trova a venir meno un altro dualismo fondativo della scienza (e del pensiero) occidentale, quello che si muove sulla separazione fra interno ed esterno, a favore di una considerazione unitaria individuo-ambiente. Constata Massimiliano Cappuccio (*Introduzione*, in Id. (a cura di), *Neurofenomenologia*, cit., p. 22): «l'organismo vivente è un tutto intero che include entro i confini della propria esistenza anche l'ambiente in cui vive: l'ambiente non sta fuori dal corpo vivente, ma è la soglia che gli dà forma, unità, continuità processuale e dinamica». Di più, tali termini non solo si trovano in condizioni di sostanziale contiguità e integrazione, ma operano persistentemente mutazioni in relazione l'uno all'altro.

⁷⁹⁵ La scoperta dei neuroni specchio risale alla prima metà degli anni Novanta ed è stata realizzata, anche grazie all'affinamento delle tecniche di *brain imaging*, da un'équipe di neuroscienziati guidata da Giacomo Rizzolatti di cui facevano parte Luciano Fadiga, Leonardo Fogassi, Vittorio Gallese e Giuseppe di Pellegrino.

prospettiva di un teatrologo, Luciano Mariti – «di un meccanismo che regola – a livello preriflessivo, preculturale – le relazioni interpersonali attraverso un processo di simulazione».⁷⁹⁷

Come si può intuire, una dimensione fondante per la costruzione dell'incontro fra teatrologia e neuroscienze, si può ritrovare nell'indagine sul livello pre-espressivo del bios scenico condotta dall'antropologia teatrale, che stabilisce l'esistenza, in tutte le culture ma al di là delle specifiche forme di rappresentazione, di una deformazione della tecnica quotidiana basata sull'alterazione dell'equilibrio. Il livello pre-espressivo dell'attore, infatti, corrisponde a uno stato dello spettatore, che è definito "pre-interpretativo": «una risposta fisiologica che è indipendente dalla cultura, dai sentimenti e dal particolare stato d'animo presente nel momento della visione», come stabilisce Nicola Savarese nel suo *Anatomia del teatro*.⁷⁹⁸ La coincidenza con l'ambito pre-cognitivo chiamato in causa dalla scoperta dei neuroni specchio a dir poco evidente.

Va segnalato che in tempi più recenti sono stati individuate altri ambiti di attivazione dei neuroni specchio che affiancano, alla dimensione motoria, anche, ad esempio, quella emotiva, attraverso un sistema di rispecchiamento in tutto simile. Un campo di ricerca che ha vissuto un consistente rilancio a seguito di questa scoperta infatti è quello che si occupa dell'emozionalità – territorio nel XX secolo per lo più abbandonato dalle scienze e ripreso in corrispondenza a quello che si potrebbe considerare un radicale processo di ricomposizione della dimensione fisiologia e cognitiva. In questo ambito il riferimento è al lavoro di Vittorio Gallese, il cui lavoro si concentra sulle dinamiche legate all'emozione. Studiando i processi emozionali, numerosi ricercatori hanno notato come i soggetti che osservano certi stati emotivi espressi dalla mimica facciale tendano a riprodurre fisicamente le espressioni osservate. La comprensione delle emozioni altrui non si fonda su processi di interpretazione, ma «l'emozione dell'altro è costituita e compresa dall'osservatore grazie a un meccanismo di simulazione incarnata che produce nell'osservatore uno stato corporeo condiviso di quell'espressione». È addirittura possibile – e qui Gallese fa riferimento a un esperimento che coinvolgeva una serie di soggetti ad osservare degli attori che, una volta annusato un liquido, producevano un'espressione di disgusto – ipotizzare che chi osserva uno stato emotivo, non solo sia

Riprendiamo brevemente i termini della scoperta – rappresentativi più di qualsiasi altro esempio per esprimerne le potenzialità anche in campo teatrologico – nonostante i successivi ridimensionamenti della loro dimensione "romanzesca" voluti da Rizzolatti stesso – come li riporta Clelia Falletti nel suo intervento all'interno del primo volume dedicato ai *Dialoghi tra teatro e neuroscienze*: «Immaginate la situazione: c'è un macaco seduto al suo desk, al suo tavolo, con le cose pronte, con tutti i sensori applicati e di fronte il monitor acceso, pronto a ricevere le scariche del cervello della scimmia quando si attivano i neuroni corrispondenti a una determinata azione. L'esperimento era quello di presentare al macaco degli oggetti da spostare sul tavolo oppure del cibo, delle mele o delle noccioline da portare alla bocca. Si mappavano le aree e quali fossero i neuroni che si attivavano durante queste operazioni. Successe allora qualcosa su cui ci sono vari aneddoti. Uno degli scienziati che partecipavano alla ricerca entrò e, mentre preparava gli oggetti, mise in bocca qualcosa, forse mangiò una nocciolina, non si sa bene, o forse entrò mangiando un gelato. Successe che mentre faceva questo il ricercatore sentì e vide nel monitor alcune aree del cervello del macaco che si accendevano. [...] Ciò che turbò il ricercatore fu notare che le aree del cervello del macaco che si accendevano, che stavano "scaricando", erano le stesse aree, gli stessi neuroni che si attivano quando il macaco prende la nocciolina e mangia. [...] Il macaco apparentemente non stava facendo niente, non stava muovendo neanche un muscolo, però il suo cervello sì, stava mangiando una nocciolina» (C. Falletti, *Lo spazio d'azione condiviso*, cit. p. 16).

La prima pubblicazione che rende noti gli esiti di tale scoperta, confermandola e approfondendola è del 1996: Vittorio Gallese, Luciano Fadiga, Leonardo Fogassi, Giacomo Rizzolatti, *Action Recognition in Premotor Cortex*. «Brain», 119. 2, 1996, pp. 593-609.

⁷⁹⁶ Vittorio Gallese, *Il corpo teatrale: mimetismo, neuroni specchio, simulazione incarnata*, «Culture Teatrali», 16, primavera 2007 (*Teatro e neuroscienze*, a cura di F. Bortoletti), p. 16.

⁷⁹⁷ Luciano Mariti, *Sullo spettatore teatrale. Oltre il dogma dell'immacolata percezione*, in C. Falletti, G. Sofia, (a cura di), *Nuovi dialoghi tra teatro e neuroscienze*, cit., p. 110.

⁷⁹⁸ Cfr. la sezione dedicata all'*Atteggiamento di base* redatta da Nicola Savarese all'interno del suo *Anatomia del teatro*, cit.

in grado di comprenderlo a livello pre-cognitivo e tenda ad imitarne in senso empatico le dinamiche espressive, ma addirittura *provi* la stessa emozione espressa.⁷⁹⁹

Uno dei limiti più consistenti agli sviluppi delle scienze cognitive era rappresentato dalla dimensione dei rapporti fra esperienza e coscienza – quello che David Chalmers ha definito il “problema difficile” (“the hard problem”) degli studi della mente, nello specifico del gap che si individua fra oggettività dei dati sperimentali e soggettività della percezione.⁸⁰⁰ La sfida delle neuroscienze – che potrebbe essere presa in carico dalle discipline umanistiche e dalla teatrologia – si colloca infatti nel «come utilizzare i correlati empirici della ricerca neuroscientifica, quindi delle misurazioni scientifiche considerate oggettive, per spiegare l'emergere dell'esperienza soggettiva, intima e indivisibile di ogni individuo».⁸⁰¹ La riflessione è di Gabriele Sofia, giovane studioso che negli ultimi anni si è impegnato molto su questi fronti, sia al livello della promozione degli incontri fra studi teatrali e scienze “dure” (è fra i curatori dei “dialoghi” romani e delle correlati prodotti editoriali), che per quanto riguarda l'assunzione delle proposte che ne vengono, andando a sperimentarle e metterle in opera sul piano invece scientifico.⁸⁰²

Riassumendo brevemente il senso di questa sintetica e preliminare ricognizione – in cui si entrerà nel dettaglio nel capitolo specificamente dedicato al tema – si potrebbe dire che, per molti dei teatrologi promotori della costituzione di un dialogo continuativo con le scienze “dure”, l'occasione consista, *in primis*, nella possibilità di istituire una sorta di piattaforma transdisciplinare capace di provvedere ugualmente – con le dovute specificazioni – a quelle diverse ramificazioni della disciplina che, pur esprimendone l'irrinunciabile complessità e varietà, spesso si dimostrano fra loro incommensurabili e, perciò trovano difficoltà (quando non impossibilità) di tentare un dialogo fondato sulla reciproca comprensione. Si prenda, come esemplare, l'attività stessa di attore e spettatore riunita nella definizione di “relazione teatrale”. A questo livello le scienze “dure” dunque – dalla neurologia alla fisiologia agli ultimi esiti del cognitivismo – si presentano innanzitutto come l'opportunità di sperimentare un vocabolario comune, potenzialmente capace di mettere in comunicazione le diverse espressioni che la teatrologia contemporanea assume.

L'idea implicita in molte delle posizioni che abbiamo considerato e in generale in quelle che emergono – sia in campo teatrologico che neuroscientifico – al riguardo, è che sia impossibile studiare separatamente il soggetto cognitivo e il contesto il cui è immerso; a livello teatrologico, si potrebbe trattare di slanci sostanziali, che invocano uno studio integrato dell'azione attoriale e di quella spettatoriale e contemporaneamente escludono la possibilità di prendere in considerazione tali (e altre) istanze in gioco nel fatto spettacolare indipendentemente l'una dall'altra. Ciò non significa, naturalmente, lavorare per un abbandono degli studi sull'attore o una disattenzione per quelli esclusivamente concentrati sulla ricezione; ma indica l'impossibilità di mantenere ulteriormente uniti i livelli della performance che, anche in caso vengano accuratamente analizzati separatamente, debbono poi essere necessariamente ricomposti in una prospettiva unitaria, che è quella della relazione teatrale.

Infine, per via delle tematiche oggi al centro dell'attenzione nelle neuroscienze e negli studi cognitivisti – emozione, esperienza, memoria – una relazione con le *humanities* e in particolare con la teatrologia può avere ricadute decisive a livello storiografico, nel contesto di ulteriori specificazioni e definizioni di quella molto dibattuta (ma forse meno analizzata) non neutralità

⁷⁹⁹ Cfr. V. Gallese, *Il corpo teatrale*, cit., p. 23 ss.

⁸⁰⁰ Cfr. David J. Chalmers, *The Conscious Mind. In Search of a Fundamental Theory*, Oxford University Press, New York 1996; trad. it. *La mente cosciente*, McGraw-Hill, Milano 1999.

⁸⁰¹ Gabriele Sofia, *Ritmo e intenzione scenica. Ipotesi su teatro e neurofenomenologia*, in Id., C. Falletti, *Nuovi dialoghi tra teatro e neuroscienze*, cit., pp. 80-81.

⁸⁰² Si rimanda, a questo proposito, al recente libro sul tema: Gabriele Sofia, *Le acrobazie dello spettatore. Dal teatro alle neuroscienze e ritorno*, Bulzoni, Roma 2013.

dell'intervento dello storico, come rilevato di recente da Marco De Marinis con il delinearci di una possibile “embodied theatology”.⁸⁰³

⁸⁰³ Marco De Marinis, *Corpo e corporeità a teatro: dalla semiotica alle neuroscienze. Piccolo glossario interdisciplinare*, in C. Falletti, G. Sofia (a cura di), *Prospettive su teatro e neuroscienze...*, cit.; ripubblicato come *Corpo e corporeità a teatro: piccolo lessico portatile sulla relazione teatrale e dintorni*, in M. De Marinis, *Il teatro dopo l'età d'oro*, cit.

TERZA PARTE

UN PROGETTO DI RICOMPOSIZIONE
IPOTESI SUL PARADIGMA DISCIPLINARE
DELLA TEATROLOGIA ITALIANA POSTNOVECENTESCA
IN TRE CASI DI STUDIO

6. INTRODUZIONE

6.1 CROLLI?

LA NUOVA TEATROLOGIA ITALIANA DOPO LA CONCLUSIONE DEL NOVECENTO TEATRALE

6.1.0 GLI STUDI TEATRALI E IL (PRESUNTO) CROLLO DELLE IDEOLOGIE. IL PLURALISMO POSTNOVECENTESCO DA UNA PROSPETTIVA POLITICA

Fra le tendenze di omologazione ed ibridazione che si manifestano sul crinale post-novecentesco, una si dimostra particolarmente importante per quanto riguarda (anche) gli studi teatrologici: quella legata all'esaurimento dello storicismo materialista che, da un lato, conduce gli osservatori – come si è visto in precedenza – a considerarsi al di fuori del flusso della storia e, dall'altro, li induce a riconsiderare l'operatività dialettica delle categorie oppostive consolidate. L'esito è quello di un senso di instabilità e ibridazione senza precedenti.

Vediamo innanzitutto come queste condizioni vengono percepite in contesto teatrologico, per tracciare il profilo di una serie di condizioni che si riveleranno determinanti per gli sviluppi degli studi fra anni Novanta e Duemila. Per farlo, richiameremo ancora una volta il supporto di alcune fonti che si sono rivelate centrali in più occasioni per lo sviluppo del presente studio: utilizzeremo in primo luogo il lavoro di Mirella Schino sul Centro di Pontedera e sulla storia del teatro di gruppo e lo studio di Marco De Marinis sul fenomeno dei Teatri Invisibili, allo scopo di tracciare il profilo del clima che definisce il crinale fra anni Ottanta e Novanta, soprattutto dal punto di vista socio-politico (dunque, anche, in qualche modo politico-teatrologico); per integrare tale prospettiva anche attraverso i suoi successivi sviluppi, ci muoveremo poi fra gli anni Novanta e Duemila, su un versante più strettamente scenico-teatrale, richiamando ancora una volta la posizione espressa da Claudio Meldolesi e Gerardo Guccini così come si è manifestata nel loro percorso attraverso la rivista «Prove di drammaturgia» e tornando brevemente anche sullo studio dedicato da Guccini alla questione della “rimozione storiografica” degli anni Ottanta; giungeremo infine a riprendere il filo del discorso formulato da Antonio Attisani in occasione della riedizione del suo *Teatro come differenza*, avvalendoci delle considerazioni dello studioso sullo scarto che intercorre nei dieci anni che separano le due edizioni del libro e, con queste, arrivare a riapprocciare la questione da una prospettiva più prossima al nostro oggetto di studio, quella legata agli studi teatrologici di quegli anni. Non si tratta qui di riepilogare le posizioni o riassumerne possibili linee di interazione, quanto piuttosto di richiamare le medesime fonti a testimoniare su un nuovo campo di problemi, non ancora affrontato direttamente nel presente studio: sempre sospeso fra continuità e rottura, fra sovversione e normalizzazione, quello del mutamento della politica teatrale e teatrologica in un'epoca in cui sembravano stare crollando buona parte delle categorie dominanti e andandosi esaurendo l'operatività di quei fondamenti su cui avevano poggiato tante esperienze del Novecento teatrale, così come le sue possibilità di lettura.

Mirella Schino, nel libro su Pontedera, introduce la parte dedicata a questo periodo scegliendo un'immagine piuttosto efficace per rappresentare il senso di instabilità e mescolamento che si andava verificando in quegli anni: «un fenomeno tipico degli anni Ottanta» è, a suo avviso, «la caduta dei muri tra un genere e l'altro, e tra i settori dell'avanguardia e della ricerca e quello della

tradizione».⁸⁰⁴ De Marinis, affrontando gli aspetti del mutamento che si andava manifestando lungo gli anni Ottanta, parla di un «clima [...] di un'epoca decisamente post-politica (poi sarebbe diventata anche anti-politica), che aspettava ormai soltanto l'imminente caduta del muro di Berlino (1989) per dichiarare apertamente la fine della storia e della politica (oltre che delle ideologie)».⁸⁰⁵ Abbiamo visto come, in un numero di «Prove di drammaturgia» pubblicato sul crinale fra i due millenni, Claudio Meldolesi e Gerardo Guccini parlassero di una «crisi senza precedenti dei modelli dialettici» in atto, prima «anticipata dal teatro».⁸⁰⁶ In realtà, come si sarà potuto intuire, la linea editoriale della rivista è tornata a più riprese sulla questione che, tirando ora complessivamente le somme del discorso, si potrebbe inquadrare a pieno titolo nel contesto della cosiddetta “fine della storia” che, con la sua operatività, implica certo minacce di omologazione e normalizzazione, ma consente anche occasioni di ricomposizione e avanzamento. L'approccio è evidente già dal primo editoriale della rivista, in cui si descrive quello presente come un «momento felice del teatro italiano» in cui è possibile «abbracciare senza limiti e preclusioni di sorta tutte le possibilità del teatrale»,⁸⁰⁷ disegnando probabilmente il contesto di cui quella anticipazione attribuita alla scena cinque anni dopo. Nel '95, il senso dello scarto, per quanto riguarda il crollo delle tensioni oppostive che avevano fondato l'impostazione dialettica novecentesca, è evidente, per Meldolesi e Guccini, a guardare le tendenze in atto nella scena coeva:

«Teatralmente, il passato non è, in questo momento, il polo d'una dialettica in atto, ma, più statisticamente, la parte maggiore di una ritrovata unità morale che verte sul presente facendovi defluire i suoi succhi.

Tale situazione si presenta ancora fluida, incerta e quasi timorosa di apparire, forse perché inibita dalle particolarità che la separarono dai grandi esempi del teatro del '900; tuttavia, proprio l'evidente estraneità dei suoi meccanismi e delle sue tensioni rispetto alle dinamiche del divenire storico, imperniata alla contrapposizione fra tradizionale e nuovo, antico e moderno, consente di allacciare una prima rete di connessioni e confronti».⁸⁰⁸

Questa constatazione – che, fra l'altro, ci offre un contributo non secondario per descrivere le dinamiche in atto anche in campo teatrologico, così come le abbiamo osservate nel contesto dei rapporti fra la fase post-novecentesca e le stagioni precedenti degli studi – si intreccia a una loro successiva riflessione, sviluppata più precisamente sul piano dei rapporti fra teatro e storia. Così si legge in un editoriale – anch'esso già citato – del 1999:

«Il teatro, più di altre arti, sembra essere sgusciato fuori dalla Storia – che è fatta di superamenti vissuti come necessari – per approdare ad una democratica coabitazione di diversità. [...] Negli anni '60 e '70 l'identità del nuovo si costruiva per opposizione e superamento. Mentre negli anni '80, come osservavamo presentando il primo numero della rivista, il particolare tipo di teatrante che si era andato configurando per bisogni di cultura aveva “abbracciato senza limiti e preclusioni di sorta tutte le possibilità del teatrale”. Ora, per quanto possiamo vedere dall'ultimo scorcio degli anni '90, l'identità del nuovo viene a coincidere con la consapevolezza che i singoli teatranti hanno di se stessi. Il che, da un lato, può suscitare un diffuso (e letale) clima di auto-referenzialità ma, dall'altro, tende a fare di ogni artista e aggregazione un centro propulsivo, che può

⁸⁰⁴ M. Schino, *Il crocevia...*, cit., p. 135.

⁸⁰⁵ M. De Marinis, *Teatri invisibili*, cit., pp. 374-375.

⁸⁰⁶ C. Meldolesi, G. Guccini, *Un sentiero che si chiama Storia*, cit.

⁸⁰⁷ C. Meldolesi, G. Guccini, *Editoriale*, cit.

⁸⁰⁸ *Ibidem*.

certamente implodere, ma anche rapportarsi a tutto campo con i problemi e le necessità del teatro [...]».⁸⁰⁹

Da questo breve richiamo alla linea interpretativa espressa da Claudio Meldolesi e Gerardo Guccini in «Prove di drammaturgia», così come viene esplicitato in alcuni suoi aspetti in diversi editoriali che accompagnano la rivista, possiamo estrarre, ai fini del nostro discorso, almeno due elementi: da un lato, la presunta fuoriuscita del teatro dalla storia, dall'altro, le possibilità di ibridazione che questo processo rappresenta, soprattutto il relazione al crollo della logica dialettica ed espresse in particolare sul piano del rapporto contestuale con diverse linee di tradizione della cultura teatrale. Del resto, potrebbero essere proprio queste le basi all'interno di cui contestualizzare il discorso svolto da Gerardo Guccini sul crinale post-novecentesco e sulle sue modalità di rapporto con le stagioni precedenti della cultura teatrale in quel suo contributo apparso su «Culture Teatrali» col titolo *Teatri verso il terzo millennio*: lì si legge come – non senza una certa responsabilità della storiografia teatrale, oltre che della critica e dell'informazione – «l'essere al di fuori della Storia [...] sia un connotato fondante e stabile del nostro nuovo teatro».⁸¹⁰ Questo, ovviamente, per quanto riguarda il teatro; ma – visto che si parla di un suo ruolo anticipatore – magari sono elementi che potranno tornare utili anche nel nostro campo di indagine, anche attraverso l'apertura di Guccini sul piano della responsabilità storiografica nella “censura” delle forme teatrali degli anni Ottanta, a causa della consistenza dell'eredità novecentesca.

Gli anni fra gli Ottanta e i Novanta sono cadenzati da cadute e crolli, da sfumature impreviste e a volte pericolose, dal venir meno delle ideologie dominanti – con le loro dinamiche oppostive ma anche con i loro consolidati fondamenti –, così come delle categorie convenzionalmente condivise e accettate. La teatralità di questi anni è “fuori dalla Storia” e dal suo gioco dialettico, facile all'ibridazione e alla commistione anche di posizioni un tempo solidamente opposte, vivace nel suo re-intrecciare linee genealogiche differenti, generi, approcci; insieme ad essa, ci sono studiosi che ne osservano con attenzione gli sviluppi, cercando di mettere a fuoco tanto le sue premesse novecentesche che le sue punte di innovazione.

Aggiungiamo, prima di procedere oltre, un ulteriore spunto di riflessione, tratto ancora una volta da una fonte a cui abbiamo attinto più volte nel corso di questo studio: la riedizione del 1988 di *Teatro come differenza* di Antonio Attisani.⁸¹¹ La riflessione di Attisani è interessante perché giunge a formulare, seppure dal crinale stesso della fine degli anni Ottanta, qualche ipotesi – non solo ad avanzare qualche proposta di lavoro o discussione – sugli sviluppi futuri di questa condizione mutata della ricerca e della scena, articolata evidentemente fra frammentazione e molteplicità; ma anche perché nelle sue parole si coglie un ampliamento prospettico, che fra l'altro tenta di comprendere al proprio interno esplicitamente anche il ruolo dell'osservatore, dello studioso e del

⁸⁰⁹ C. Meldolesi, G. Guccini, “Prove” per il Duemila, cit.

⁸¹⁰ G. Guccini, *Teatri verso il terzo millennio*, cit., p. 16. Per completare il quadro, si può introdurre un altro aspetto affrontato in quel contesto da Guccini, non ancora esplicitamente richiamato in questa sede: secondo lo studioso, infatti, la responsabilità del problema della rimozione storiografica degli anni Ottanta è condivisa – come abbiamo già detto – da un «sistema critico-informativo» incapace di rapportarsi alle tendenze in atto nella scena e alla loro storia, ma in parte anche dalla storia e dalla storiografia teatrali. Secondo Guccini: «Le realtà del nuovo teatro coesistono, da un lato, con un sistema informativo che non ne riconosce le identità e le esigenze, dall'altro, con una storiografia che tende a inquadrate in un'area epigonale, dove le grandi rivoluzioni, gli eventi epocali e i “miti” paradigmatici, quelli che narrano e sono la storia, si sarebbero già verificati una volta per tutte» (ivi, p. 15). Seppure lo studioso valuti la consuetudine del dislivello fra il teatro vivente e la storiografia che ne accompagna il corso, egli rivendica anche la centralità di tale condizione sul crinale post-novecentesco, che avrebbe provocato, rispetto alla scena coeva, una emarginazione «nella periferia dell'avvenuto dopo», con l'innescarsi di «una sorta di faida familiare che contrappone l'organizzazione storica del Nuovo teatro novecentesco ai successivi sviluppi delle sue manifestazioni» (ivi, p. 16).

⁸¹¹ A. Attisani, *Teatro come differenza*, cit.

critico e ci riporta dunque, dal piano degli accadimenti teatrali, a quello più strettamente teatrologico:

«Non so se tale sentire, diffuso tra la gente della scena di diverse generazioni e fronti, possa determinare il terreno dei prossimi anni, ma è certo che determina una ripresa di militanza. Questa militanza senza i furori di un tempo è un bene in sé, una buona terapia innanzitutto per chi la pratica, e non ha niente a che vedere con la volgarità di alcuni nuovi padroncini del teatro di ogni sorta [...] che rappresentano il frutto peggiore degli anni Settanta. Qui non si tratta di militare per vincere. [...] si tratta semmai di affermare il diritto a una minoranza a svolgere la sua funzione omeopatica all'interno di una società cui si oppone, si tratta di definire e accettare anche la “povertà” (o comunque una moralità nell'uso delle risorse) e i contenuti tecnici di questo essere teatro. Ancora: teatro come differenza».⁸¹²

6.1.1 CONTROTENDENZE DELLE TEATROLOGIE OCCIDENTALI POSTNOVECENTESCHE

In effetti se andiamo a verificare la situazione in ambito teatrale e teatrologico – sulla scorta del percorso svolto nel capitolo dedicato al consolidamento della nuova teatrologia fra anni Settanta e Ottanta –, non si può certo parlare, per il crinale post-novecentesco, di un ammorbidente delle impostazioni ideologiche o di un rientro delle intenzioni politico-eversive, quanto, piuttosto – come si è visto in quella sede –, di una loro riconversione e rideclinazione, che si manifesta, ad esempio, tanto in campo scenico che negli studi, sia al livello delle scelte tematiche (con una evidente predilezione per argomenti costitutivamente politici, vedi il discorso spettatoriale o quello delle minoranze), che al livello teorico-metodologico (nella diffusione delle pratiche decostruttive dell'ideologia dominante e nell'adozione della prospettiva cosiddetta della cultura materiale).

All'interno dell'antologia metodologica *Critical Theory and Performance* – tanto nella prima edizione del 1992 che nella nuova del 2007 – Joseph Roach e Janelle Reinelt decidono significativamente di riservare una sezione del libro a quegli studi che vengono “dopo Marx” (questo il titolo della parte).⁸¹³ Introducendo gli interventi che si inseriscono in tale contesto – nella nuova versione del libro, è bene segnalarlo – Reinelt si sofferma sulla questione del riassorbimento delle prospettive politico-ideologiche sul crinale post-novecentesco:

«Pronouncements on the death of socialism, Marxism, communism, and all associated systems of thought and social organization marked the period of the early 1990s. The historic changes that swept Eastern Europe supposedly meant the death of Marxism as a political option and also as a scholarly practice. Triumphalists proclaimed the victory of capitalism as a world system surpassing all others, winning the Cold War, and marching toward a New World Order. [...] Strangely enough, looking back on the past decade, Marx seems more than ever to be a philosopher for our current times. Although he often appears as eclipsed [...], his approach to capital offers still-useful tools for understanding global capital expansion».⁸¹⁴

Se, come abbiamo visto, numerose letture del passaggio degli anni Ottanta lo inquadrano nei termini della fine della storia, di crollo delle ideologie e delle grandi narrazioni, di post- o addirittura anti-politica – tutti elementi che avrebbero (e in parte, certo, hanno avuto) un ruolo determinante rispetto agli sviluppi della storia e della cultura, delle storie particolari e delle arti –,

⁸¹² Ivi, pp. 122-123.

⁸¹³ J. G. Reinelt, J. R. Roach (eds.), *After Marx*, in Id. *Critical Theory and Performance*, cit., pp. 259-310.

l'ipotesi che proviamo a seguire, qui, dunque, è piuttosto diversa, se non addirittura in contraddizione con queste prospettive (pure legittimate, spesso, da una certa prossimità con gli eventi in questione):

«With the collapse of communism in Europe after 1989, political commentators and cultural critics alike tended to pronounce with authority on the bankruptcy of the New Left and the flower power of hippies. [...] Following the end of the cold war, many scholars have argued that there is a new opportunity to present value-free scholarship – a new objectivity not subject to the old pressures of Right and Left. The assumption of a new freedom from ideological pressure ignores the present advanced state of transnational capitalism (which produces its own ideological constraints) and accepts the strong – and, I would argue, simplistic – perception of the victory of capitalism over communism as a victory for “free” discourse».⁸¹⁵

È di nuovo un pensiero di Janelle Reinelt, formulato nel contesto di un numero di «Theatre Survey» interamente dedicato all'analisi delle eredità degli anni Sessanta in ambito teatrale e teatrologico. Il focus dell'intervento si attiva nel tentativo di mettere in relazione la stagione della contestazione, dell'attivismo politico, dell'impegno – e della fondazione dei performance studies – con la successiva fase di (presunto) rientro, in coincidenza al crollo del Muro di Berlino e del Blocco sovietico. La varietà di discorsi – quello femminista e quello post-coloniale *in primis* – che ha origine e si affaccia sulla scena anche teatrologica in quegli anni viene comunemente letta in termini di pluralismo, nelle sue due tradizionali versioni ottimistica (una coesistenza pacifica fra voci diverse) e pessimistica (che vede nella minaccia del relativismo, anche quella di una omogeneizzazione culturale senza precedenti). Collocandosi al crocevia fra queste due posizioni opposte, la riflessione di Reinelt intercetta il cuore delle contraddizioni che hanno dominato la diffusione del discorso postmoderno in Occidente. Su questi fronti si tornerà a dovere lungo tutto il capitolo; per il momento, quello che ci interessa annotare, rispetto all'intervento della studiosa, è che è possibile leggere il pluralismo – “la vittoria della 'libertà' di parola” – degli anni Ottanta, non soltanto in termini di una liberazione in relazione al crollo delle ideologie, quanto piuttosto nel contesto di una vittoria di una ideologia (quella capitalista) sull'altra, dunque dell'istituzione di un discorso egemonico a tutti gli effetti, che trova le proprie basi proprio nella definizione di pluralismo e libertà di espressione, convertendoli in nodi – quando non addirittura in armi – della propria retorica. Non è questa la sede per prendere posizione rispetto ai fatti e alle vicende in oggetto; la citazione, in questa fase introduttiva, è utilizzata innanzitutto per mostrare come, a fronte

⁸¹⁴ «I primi anni Novanta sono stati segnati da dichiarazioni sulla morte del socialismo, del marxismo, del comunismo e di tutti i relativi sistemi di pensiero e di organizzazione sociale. I cambiamenti epocali che hanno colpito l'Europa orientale hanno presumibilmente implicato la sconfitta del marxismo come opzione politica e anche come pratica di studio. I trionfalisti proclamarono la vittoria del capitalismo come sistema mondiale che andava a superare tutti gli altri, vincendo la Guerra Fredda e marciando verso un Nuovo Ordine Mondiale. [...] Stranamente, guardando agli ultimi dieci anni, Marx sembra essere più di tanti altri il filosofo del nostro tempo. Anche se spesso può sembrare rimosso [...], il suo approccio al capitale offre strumenti tuttora utili per comprendere l'espansione del capitalismo globale». J. G. Reinelt, *After Marx*, ivi, p. 259.

⁸¹⁵ «Con il collasso del comunismo in Europa dopo il 1989, gli opinionisti politici e i critici hanno similmente teso a pronunciare con autorevolezza il fallimento della Nuova Sinistra e del “flower power” degli hippies [...]. Dopo la fine della guerra fredda, molti studiosi hanno notato che, in questo contesto, si profilava una nuova opportunità, quella di proporre pratiche di studio libere – una nuova oggettività non soggetta alle vecchie pressioni della destra e della sinistra. L'ipotesi di una nuova libertà dalle pressioni ideologiche ignora l'attuale stato avanzato del capitalismo transnazionale (che produce anch'esso i propri vincoli ideologici) e accoglie l'interpretazione forte – e, vorrei dire, semplicistica – della vittoria del capitalismo sul comunismo in quanto una vittoria della “libertà” del discorso». Janelle Reinelt, *Approaching the Sixties: Between Nostalgia and Critique*, «Theatre Survey», 43.1, May 2002, p. 40. Si specifica che non si è trovato un corrispettivo italiano adeguato a tradurre il termine “value-free”, che rimanda in questo caso contemporaneamente a una combinazione di libertà ideologica e di oggettivismo.

di letture che vedono gli anni Ottanta come un'epoca segnata da posizioni post- o addirittura anti-politiche, se ne trovino altre, ugualmente convincenti, intenzionate a contestualizzare quell'apparente disimpegno su versanti totalmente opposti, eminentemente – seppure non del tutto dichiaratamente – politici e ideologici.

6.1.2 UNA VIA ITALIANA ALLA POSTMODERNITÀ. PRESUPPOSTI DELL'ATTEGGIAMENTO RICOMPOSITIVO

Siamo tornati più volte, nel corso di questo studio, al concetto di “anomalia” per definire la situazione (culturale, teatrale, teatrologica) italiana e per affrontare alcune sue specifiche manifestazioni; senza riprendere interamente i termini dell'impostazione che presiedono tale nozione, né ripercorrere nel dettaglio la sua operatività, ne ricordiamo però alcuni elementi, utili a sviluppare il discorso che stiamo svolgendo sulle tendenze ibridative post-novecentesche, che si presentano a seguito del crollo di centralità dei modelli dialettici, a partire dalla fine degli anni Ottanta. In precedenza, abbiamo visto come l'“anomalia” italiana si presenti come caratterizzante sia all'epoca della rifondazione degli studi, che nel momento del loro consolidamento: in particolare, fra anni Sessanta e Settanta, con la costituzione di una nozione di “extra-territorialità” su un piano dialettico, che, pur sostenendo la ricchezza e la potenzialità del rapporto fra il teatro e altri contesti, andando a tracciare un “ampio spettro” di possibilità di fuoriuscita sul piano degli oggetti e degli approcci di studio, rivendica però una prospettiva decisamente ancorata al dominio del teatrale e fonda dunque la tipologia di questi rapporti nel contesto di un dialogo capace di mantenere saldi gli specifici disciplinari e linguistici; in secondo luogo, abbiamo annotato come il postmoderno italiano – contesto in cui si pongono ulteriormente le premesse per l'originarsi dei fenomeni che stiamo analizzando – si distingua da altre declinazioni nelle culture (anche teatrali e teatrologiche) occidentali della medesima tendenza di pensiero in relazione a una penetrazione “debole” (cioè nel senso della mediatizzazione e della polemica tracciato da Cesare Segre) del progetto post-strutturalista nel nostro Paese, che viene assunto – anche in relazione, sempre su indicazione di Segre, ad alcuni dati costitutivi dell'approccio critico italiano, dominato dalla matrice storicista – più a livello strumentale-applicativo, che sul piano della teorizzazione e dell'ideologia. Riprendere questi elementi non è utile solo per riepilogare alcune questioni che tornano a sostegno del discorso che stiamo cominciando a svolgere sulla teatrologia italiana post-novecentesca, soprattutto – in questo caso – per quanto riguarda le sue tendenze anti-dialettiche; essi, nel loro insieme, pongono le basi per l'esposizione di un'ipotesi fondante, anzi centrale, volta alla descrizione del profilo del paradigma disciplinare a questa altezza. L'idea è quella che – viste tutte le premesse che abbiamo incontrato in precedenza e ora richiamato –, nel contesto del superamento del paradigma strutturalista, in Italia, oltre a darsi le consuete possibilità aperte dalle pratiche decostruttive (ne abbiamo prese in esame alcune nei capitoli precedenti), esistano, allo stesso tempo, anche percorsi di carattere esplicitamente ricostruttivo. Se andiamo a scorrere la storia della disciplina, così come l'abbiamo raccontata in queste pagine, sono in effetti entrambe opzioni già attive nel quadro teatrologico fin dal momento della rifondazione: la tradizione storicista sotto l'egida di cui si sviluppano i primi passi della nuova teatrologia, fra anni Sessanta e Settanta, contiene al proprio interno, parimenti, l'ipotesi decostruttiva e quella ricostruttiva, in una tensione complementare dialettica che è il segno stesso degli studi di quegli anni. Basterà forse richiamare il lavoro di decostruzione delle ideologie storiografiche dominanti sviluppato all'interno di quel “laboratorio-teatro” che fu lo studio delle Isole Pelagie per alcuni degli studiosi di teatro alla fine degli anni Sessanta: i primi lavori di Marotti e Molinari avevano perimetrato un campo fondato su una nuova idea dello studio del teatro, quella della dimensione spettacolare; i successivi anche di Taviani, Cruciani e poi Ruffini l'avevano sperimentata nell'ampio territorio dei contesti artistici, socio-politici, culturali in cui il fatto performativo veniva prodotto e fruito. Abbiamo visto come

questi diversi percorsi, nel loro insieme, si articolassero in rigorose ricognizioni documentarie, sostenute e introdotte da approcci teorici che si proponevano di fare i conti con le idee storiografiche dominanti. In tutti i casi, si trattava, nel complesso, della costruzione del sapere teatrologico, un'operazione che veniva svolta anche attraverso pratiche che andavano a decostruire – appunto – le linee consolidate della storiografia sul piano generale (il teatro come testo drammatico) e nello specifico (si pensi alla storia della Commedia dell'Arte tracciata da Taviani attraverso le polemiche contro i comici).

Si può dire lo stesso, seppure in modo piuttosto diverso, per la vicenda del consolidamento della disciplina: abbiamo visto come l'adozione del doppio paradigma dell'ideologia teatrale e della cultura materiale conduca gli studiosi, allo stesso tempo, all'acquisizione del sapere “interno” e all'analisi delle “visioni esterne” del teatro; anche qui, se vogliamo, si tratta di pratiche decostruttive (dell'ideologia teatrale di un certo periodo) sviluppatesi contestualmente a tentativi di ricostruzione (della cultura materiale di quel periodo). Sarà sufficiente richiamare il compimento del percorso di Fabrizio Cruciani nel campo degli studi rinascimentali, che produce un libro denso e intenso capace di intrecciare le “visioni” ai loro contesti produttivi e fruitivi; o anche, di nuovo, quello di Taviani, che – nel libro pubblicato con Mirella Schino – tenta di incrociare le testimonianze e le idee critico-storiografiche con la sapienza “interna” dei comici dell'arte.

Si può affermare, dunque, che la coesistenza di una tendenza decostruttiva e di una volontà ricostruttiva appartengano a pieno titolo al patrimonio culturale, anche teatrologico, italiano del Novecento, andando a porsi, al suo interno, come dati costitutivi e generativi. Per quanto riguarda lo specifico della fase che stiamo analizzando ora, potremmo dunque ipotizzare che il rischio omologante e normalizzante della logica dell'ibridazione che imperversa sul crinale post-novecentesco possa essere in parte contrastato proprio tramite il riferimento a quei fondamenti del paradigma disciplinare e della specificità storicistica italiana: si potrebbe supporre, in particolare, che gli studi teatrologici non subiscano forme di ampliamento e dissolvimento eccessive, proprio in virtù di quell’“ampio spettro dialettico” tracciato nel momento della rifondazione; che la minaccia della cristallizzazione che potrebbe venire dalle operazioni di sistemazione del sapere teatrale e teatrologico, si possa disinnescare con l'assorbimento, all'interno del paradigma disciplinare, del gesto teorico stesso di perimetrazione del campo di studio, che abbiamo voluto riassumere con la formula crucianiana-coupeauiana di “tradition de la naissance” e che si concretizza con la consuetudine di dover, di volta in volta, ridefinire l'oggetto di studio della propria ricerca; che le pratiche decostruttive sperimentate anche in coincidenza all'avvento del discorso post-strutturalista evitino la deriva metodologica che è accaduta in tante esperienze di quel tipo, in quanto accompagnate da una permanente tensione ricostruttiva, che dunque può fornire più di una risposta al diffondersi dei crolli e delle cadute di epoca post-novecentesca. Si potrebbe ipotizzare, insomma, l'esistenza di una “via italiana alla postmodernità” che non subisce in profondità la seduzione dell'ideologia postmoderna proprio perché la cultura e la critica del nostro Paese, non avendo vissuto a pieno la stagione della modernità (e il suo afflato modellizzante e globalizzante) o che comunque, acquisendone contestualmente gli stimoli, li assorbono non in senso alternativo e reciprocamente esclusivo. Anche in campo teatrologico, si assiste a una sua assimilazione in senso “debole”, applicativo, in cui le pratiche decostruttive sono sì assorbite (e in profondità), ma venendo inserite nel bagaglio degli strumenti critici, fianco a fianco con quegli approcci invece ricostruttivi che si sono imposti come determinanti per la cornice epistemologica degli studi fin dalla loro rifondazione.

6.2 NELLA COMPLESSITÀ POSTNOVECENTESCA. TENTATIVI DI INQUADRAMENTO DI QUALCHE TENDENZA RICORRENTE

6.2.0 NODI DI RICORRENZA FRA CONTINUITÀ E ROTTURA. SINTOMI DI SPERIMENTAZIONE DI UNA LOGICA RELAZIONALE

Procedere a una mappatura della teatrologia italiana post-novecentesca e all'individuazione di alcune linee di forza su cui basare l'analisi della sua produzione può risultare piuttosto complicato se, come si è visto, il campo di studio, a questa altezza, è segnato, da un lato, dal crollo della logica dialettica – che fa venir meno l'operatività di alcune coppie di opposizioni teoricamente dominanti in precedenza – e, dall'altro, da una moltiplicazione e proliferazione dei contesti di ricerca, prima oggetto di un processo di progressiva specificazione interna e poi gradualmente scossi da tentativi di connessione trasversale, ma è anche segnato da percorsi di rielaborazione della tradizione disciplinare che si intrecciano a spinte di rinnovamento inedite. Sarà dunque opportuno, dopo aver annotato l'esistenza e la centralità di questo tipo di fenomeni, affrontarli ora direttamente a livello teorico, per provare a sciogliere qualche nodo di complicazione intorno a cui si affollano le tendenze e le pressioni che definiscono il *modus operandi* degli studi teatrologici fra anni Novanta e Duemila.

Per farlo, ricorreremo ancora una volta al supporto delle teatrologie internazionali, con cui abbiamo visto gli studi italiani intrattengono – oltre a vistosi e necessari dati di differenza – anche consistenti punti di contatto e condivisione. Procederemo all'incontro attraverso un approccio almeno duplice, anche se i due aspetti che lo compongono si riveleranno poi non così nettamente separabili: da un lato, certificheremo – da un punto di vista più contestuale – la ricorrenza e la pregnanza del fenomeno del crollo dei modelli dialettici nelle teatrologie occidentali; dall'altro, andremo a definirne le implicazioni su un piano più teorico, sia per quanto riguarda le conseguenze che tale processo comporta, che – soprattutto – in vista di una possibile soluzione o almeno di una qualche eventuale reazione risolutiva da parte degli studi teatrali. Osserveremo prima di tutto, in breve, la modalità in cui la questione del crollo dei modelli dialettici viene affrontata nel campo dei performance studies statunitensi, un contesto in cui tale questione – per ragioni che vedremo a breve – è particolarmente sentita e, dunque, produce una robusta quantità di riflessioni, da cui sarà possibile trarre qualche suggestione per tornare poi ad analizzare la situazione teatrologica italiana post-novecentesca. In secondo luogo, volgeremo la nostra attenzione al lavoro sulla prospettiva performativa sviluppato negli anni Duemila da Erika Fischer-Lichte, autrice di diverse possibilità di teorizzazione che ci potranno invece servire a precisare alcuni elementi che abbiamo notato segnare le tendenze in opera negli studi italiani a questa altezza.

Dicevamo che questo tipo di questioni è affrontato in maniera esplicita nel campo dei performance studies statunitensi, che, come abbiamo visto, vivono al passaggio fra i due secoli un momento di meta-riflessione particolarmente “caldo”; la maggior chiarezza con cui si pongono questi problemi all'interno di tale geografia teatrologica – fino a provocare delle vere e proprie occasioni di dibattito, oltre che a stimolare l'esplicitazione di posizioni ed opinioni individuali – può forse legarsi alla natura stessa del processo di istituzionalizzazione di cui sono stati oggetto: si è osservato come, negli anni Ottanta, i performance studies, nati in doppia opposizione rispetto alle tradizioni di studio teatrali esistenti (da un lato quella testocentrica dei *drama studies*, dall'altro quella storicistica dei *theater studies*), si radichino nel quadro dei programmi universitari inizialmente nordamericani, per proliferare lungo tutto il decennio nei dipartimenti anglosassoni, dando luogo a un processo di incardinamento che – come abbiamo raccontato attraverso le voci degli studiosi stessi – rischia di minacciarne la specificità. La “theory explosion” che segna il campo di questa “anti-discipline” al

momento della sua “disciplinizzazione” è proprio dovuta forse – oltre che al notevole impatto del pensiero francese del secondo Novecento, inquadrato con la definizione di French Theory –, a un livello più profondo, al processo stesso di consolidamento accademico all'epoca in corso. Lo stesso si può ipotizzare per quanto riguarda lo specifico della coeva e successiva riflessione meta-disciplinare sullo stato del campo di studi, sui suoi presupposti epistemologici e sui suoi propositi scientifici: oltre al processo di istituzionalizzazione, avviato negli anni Ottanta, i performance studies si trovano poi ad affrontare altri ordini di problemi che rischiano di metterne a repentaglio la specificità – almeno quegli elementi che la regolavano e sancivano a livello originario –, soprattutto in coincidenza ad alcune tendenze che si inseriscono nel quadro di un recupero, all'interno del campo di studio, sia della dimensione storica e storiografica che degli oggetti più specificamente e strettamente teatrali. Ci sarà modo di tornare a più riprese su queste questioni, perché i “crolli” delle logiche oppositive che si verificano negli studi teatrologici statunitensi a partire dalla fine degli anni Novanta sono forse ancora più innovativi ed inquietanti, ma allo stesso tempo ben promettenti, per la tradizione di studio – pensiamo per esempio al progressivo avvicinamento fra performance e theatre studies, su cui ci sarà modo di tornare – di quelli che si manifestano in contesto continentale e più specificamente italiano.

Dunque, la riflessione sull'esaurimento dell'operatività dei modelli dialettici e sul relativo disinnescamento delle dicotomie oppositive che implicavano è particolarmente vivace, a partire dagli anni Novanta, nel mondo teatrologico anglosassone. Ne fruiremo brevemente, col proposito di cogliere, da quel dibattito, alcune indicazioni teorico-metodologiche che possono rivelarsi utili anche per inquadrare la coeva situazione degli studi italiani.

Il crinale che si sviluppa fra il consolidamento delle dicotomie oppositive e il loro successivo sgretolamento è ben evidente nell'introduzione alla prima edizione di *Critical Theory and Performance*, scritta nel 1992:⁸¹⁶ laddove in un primo momento il testo di Joseph Roach e Janelle Reinelt si inaugura descrivendo le tendenze ibridative riassunte dalla diffusione della prospettiva che presiede la messa a punto del prefisso “post-” (da postmoderno in poi), anche in relazione alla già citata nozione geertziana di “blurred genres”, e con il riconoscimento dell'impatto di questo pensiero – «e dell'eclettismo pluralista che ispira» – sia sugli studi che sulle pratiche performative; ma gli studiosi poco dopo procedono a descrivere le situazioni dialettiche provocate da una frammentazione e sub-articolazione interna dei campi di studio legati alla performance, che ricorda piuttosto nettamente la coeva situazione teatrologica italiana, non fosse per l'ancora maggiore accento posto su tale fenomeno, a causa della effettiva disarticolazione dell'unitarietà del campo di studio, al momento del suo incardinamento accademico, in strutture e ambienti scientifici profondamente diversi fra loro (qualcosa del genere avviene anche in Italia, ma in pochi casi eccezionali). Da un lato, abbiamo una “condizione” – quella postmoderna descritta da Lyotard e, come si è visto, assunta a livello epistemologico dai performance studies – eclettica e plurale, costitutivamente ibrida in sé, fondata sulla diffidenza verso le teorie globalizzanti ed egemoniche;⁸¹⁷ dall'altro, riportato come la «maggiore turbolenza provocata dalla performance e dai performance

⁸¹⁶ J. G. Reinelt, J. R. Roach, *Introduction to First Edition*, in Id. (eds.), *Critical Theory and Performance*, cit., pp. 1-6.

⁸¹⁷ «To take up a book on critical theory and performance is immediately to encounter the topography of *post*. There are postmodernism, poststructuralism, post-Marxism, postfeminism, postcolonialism – all designating a departure from something prior. [...] By way of introduction to critical theory and performance, *postmodernism* offers a good starting point. The term reappears frequently in the essays that follow, but it has no chapter of its own. Perhaps this is so because postmodernism represents neither a category nor a method but, rather, as Jean-François Lyotard has observed, a “condition”. The condition it represents reflects the collapse of categories themselves, an implosion that has been attributed to the media-saturated powers of capitalistic production and consumption. [...] Postmodernism embraces simulations; it distrusts claims to authenticity, originality, or coherence. Postmodernism appropriates the popular debris of retrospective styles; it vacates modernist belief in progress and the perpetual avant-garde. Postmodernism inspires pluralism; it deflates master narratives and totalizing theories.

As editors of this volume, we acknowledge the impact of postmodernism – and of the pluralistic eclecticism it inspires – on critical theory of performance as well on performance themselves».

studies» al momento del loro incontro accademico con i campi disciplinari che li accolgono, l'inesco di una serie di opposizioni dialettiche che coinvolgono, ad esempio, le polarità di teoria e pratica, di teoria e storia, ma anche di testo e spettacolo e di spettacolo e performance (il termine utilizzato dagli studiosi per legare i termini in gioco è “versus”, “contro”).⁸¹⁸ Il fenomeno, come spiegano Roach e Reinelt indubbiamente si lega al problema della settorializzazione interna del campo di studio, ma, a posteriori, si può anche valutare rispetto all'incontro fra la disinvoltata curiosità imposta ai performance studies dal loro “ampio spettro” e il loro fondante eclettismo disciplinare con le modalità organizzative e teorico-metodologiche delle discipline tradizionali cui si affiancano nei dipartimenti statunitensi a partire dagli anni Ottanta.

Questa situazione ibrida, sospesa fra l'accoglimento della fluidità epistemologica e la contestuale rivendicazione dello specifico disciplinare attraverso il lavoro su alcune coppie di opposti, è oggetto di trasformazione a partire dagli anni Duemila, momento in cui si profilano le condizioni per un assorbimento coerente della prospettiva performativa, che sembra andare ad agire trasversalmente nei diversi campi di studio e approcci teorici in gioco in ambito teatrologico.

Si possono richiamare, a titolo esemplificativo, le ragioni che conducono Marvin Carlson, nel 2004, a pubblicare una riedizione profondamente rivista del suo *Performance: a Critical Introduction*, così come le ripercorre lo studioso nella nuova prefazione.⁸¹⁹ Carlson descrive in prima battuta le motivazioni alla base della prima edizione del libro, nel 1996: l'intenzione era stata stimolata dall'assurgere della nozione di performance e della prospettiva performativa a paradigma di riferimento sia nel campo del teatro che, più in generale, in quello della cultura. Ma, nei pochi anni che separano le due pubblicazioni, secondo lo studioso si sono manifestati cambiamenti tali da imporre un riassetto nell'approccio alla questione: da un lato, in campo artistico, sono venute a crollare le tradizionali separazioni fra le arti – Carlson riporta l'esempio dei rapporti fra teatro e performance art –, dall'altro, nel più ampio contesto della società e della cultura, il paradigma

(«Introdurre un libro sulla teoria critica e la performance significa confrontarsi immediatamente con la topografia del *post*. C'è il postmodernismo, il post-strutturalismo, il post-marxismo, il post-femminismo e il post-colonialismo – tutti a designare la propria base presso qualcosa che li preesiste. [...] Il *postmodernismo* rappresenta un buon punto di partenza per cominciare l'introduzione alla teoria critica e alla performance. Il termine riappare frequentemente nei saggi che seguono, ma non ha alcun capitolo specificamente dedicato. Forse è così perché il postmodernismo non rappresenta né una categoria né un metodo, ma, piuttosto, come ha osservato Jean-François Lyotard, una “condizione”. La condizione che rappresenta riflette il crollo delle categorie stesse, un'implosione che è stata attribuita ai poteri sovra-mediatizzati della produzione e del consumo capitalisti. [...] Il postmodernismo abbraccia le simulazioni; diffida delle pretese di autenticità, originalità, coerenza. Il postmodernismo si appropria dei detriti popolari degli stili passati; svuota la fede modernista nel progresso e nell'avanguardia perpetua. Il postmodernismo ispira pluralismo; sgonfia le grandi narrazioni e le teorie totalizzanti.

Come curatori di questo volume, riconosciamo l'impatto del postmodernismo – e dell'eclettismo pluralista che ispira – sulla teoria critica della performance così come sulle performance stesse»). Ivi, p. 1.

⁸¹⁸ «Much of turbulence generated by performance and performance scholarship, which has proved productive and frustrating by turns, stems from the divisions created by the diverse institutional sites of research in the field. These include departments of theater, performance studies, communication, literature, media studies, and anthropology – and their respective professional associations. The dialectics that they produce include theory versus practice, history versus theory, dramatic text versus stage performance, performance (as high culture form like most performance art) versus theater (as a popular form like circus), and theater (as a high culture form like the production of classic plays) versus performance (as popular culture, including rituals and social dramas)».

«Gran parte della turbolenza provocata dalla performance e dalla sua pratica di studio, che si è dimostrata di volta in volta fruttuosa e frustrante, è causata dalle divisioni create dalle diverse strutture istituzionali di ricerca del campo di studio. Queste includono dipartimenti di teatro, performance studies, comunicazione, letteratura, studi sui media e di antropologia – e le rispettive associazioni accademiche. La dialettica che si produce comprende teoria contro pratica, storia contro teoria, testo drammatico contro spettacolo, performance (intesa come forma della cultura alta come la maggior parte della performance art) contro teatro (nel senso dei generi popolari come il circo), e teatro (inteso come forma della cultura alta, ad esempio della produzione di opere classiche) contro performance (nel senso della cultura popolare, compresi le forme rituali e i drammi sociali)». Ivi, p. 3.

⁸¹⁹ Marvin Carlson, *Preface*, in Id., *Performance: a Critical Introduction*, cit., pp. IX-X.

performativo si è ulteriormente diffuso, imponendosi come chiave interpretativa sia in ambiti a sé piuttosto prossimi, che in campi distanti come quelli legati all'economia o alla tecnologia.⁸²⁰

Un altro esempio pregnante, in questo senso, è l'antologia storico-teatrale curata da Charlotte Canning e Thomas Postlewait nel 2010, soprattutto se raffrontata – come del resto propongono gli stessi autori, fin dal titolo – con la precedente del 1989, co-curata da Postlewait con Bruce McConachie per il medesimo editore.⁸²¹ quest'ultimo volume si presenta come una ricognizione teorico-metodologica dei coevi studi teatrali, accogliendo contributi di diversa afferenza e natura, mentre il nuovo libro – più saldamente fondato sulla prospettiva storiografica – chiama una serie di studiosi a confrontarsi sulle medesime categorie (archivio, tempo, spazio, identità, racconto), ad avviso dei curatori trasversalmente in opera a livello di fondamenti condivisi in qualsiasi approccio storico al fatto teatrale. Esplicitando le ragioni della scelta, Canning e Postlewait vanno a toccare anche temi per noi ora importanti; prima di tutto, si è trattato per loro di individuare dei campi di confronto capaci di rendere conto in maniera plurale e aperta della ricchezza e della complessità disciplinare, senza privilegiare in partenza alcun approccio specifico:

«Unlike concepts such as modernism, commodity, gender, modes of production, unconscious, and ideology, these five ideas have nothing to do with an interpretative strategy, a definitive position, a privileged viewpoint, or model building. Our discipline of theatre and performance is far too various and complex for any such definitive statement. [...] With such diversity of perspectives, the essays illustrate the contemporary richness of historical thinking in the field of performance history».⁸²²

⁸²⁰ «When the first edition of this work was published seven years ago, performance had already emerged not only as particular new orientation within the world of theatrical presentation, but also as a significant critical metaphor within contemporary culture at large. During the intervening years significant changes have taken place in both the microcosm of performance art and the macrocosm of social and cultural performance in general. The fairly clear division between traditional theatre and performance art that once existed has today largely disappeared, as techniques and concerns once primarily associated with one or the other have been developed and exchanged between them, in the inevitable continuing exploration of new means that has always characterized performative activity. [...] On the larger cultural level, “performance” has continued to develop as a central metaphor and critical tool for a bewildering variety of studies, covering almost every aspect of human activity. Performance discourse and its close theoretical partner, “performativity”, today dominate critical discourse not only in all manner of cultural studies, but also in business, economics, and technology».

(«Quando la prima edizione di questo lavoro è stata pubblicata sette anni fa, la nozione di performance era già emersa, non solo come nuovo orientamento specifico nel campo della rappresentazione teatrale, ma anche come metafora critica significativa all'interno della cultura contemporanea in senso ampio. Negli anni seguenti, hanno avuto luogo cambiamenti significativi sia nel microcosmo delle arti performative che nel macrocosmo della performance sociale e culturale in generale. La netta divisione fra il teatro tradizionale e la performance art che esisteva un tempo, oggi è ampiamente scomparsa, nel momento in cui le tecniche e gli interessi prima associati all'uno o all'altra, si sono poi sviluppati e scambiati fra loro, nell'inevitabile esplorazione permanente di nuovi mezzi che ha sempre caratterizzato l'attività performativa. [...] A un livello culturale più ampio, la “performance” ha continuato a svilupparsi come metafora centrale e come strumento critico per una sconcertante varietà di studi, andando a coprire più o meno ogni aspetto dell'attività umana. Il discorso performativo e il suo partner teorico, la “performatività”, oggi dominano il discorso critico non solo nel campo dei cultural studies, ma anche nel business, nell'economia e nella tecnologia»). Ivi, p. IX.

⁸²¹ Charlotte M. Canning, Thomas Postlewait (eds.), *Representing the Theatrical Past. Essays in Performance Historiography*, University of Iowa Press, Iowa City, 2010; T. Postlewait, Bruce A. McConachie (eds.), *Interpreting the Theatrical Past*, cit.

⁸²² «A differenza di concetti come modernismo, merce, gender, modi produttivi, inconscio, ideologia, queste cinque idee non hanno nulla a che fare con una strategia interpretativa, una posizione definitiva, un punto di vista privilegiato o la costruzione di modelli. La nostra disciplina fra teatro e performance è troppo varia e complessa per qualsiasi assunzione definitiva come queste. [...] Con una tale diversità di prospettive, i saggi illustrano la ricchezza contemporanea del pensiero nel campo della storia dello spettacolo». C. M. Canning, T. Postlewait, *Representing the Past. An Introduction in Five Themes*, in Id. (eds.), *Representing the Theatrical Past*, cit., p. 8.

Il motivo profondo, ancora una volta, si può rinvenire, fra l'altro, nel crollo delle dicotomie oppositive – gli studiosi le definiscono “false polarities” – che hanno segnato per anni il campo di studio storico-teatrale, tanto nei suoi momenti fondativi (come quella fra teoria e storia) che nei suoi sviluppi successivi (quella fra theatre e performance studies).⁸²³

Torneremo più avanti su questi temi, da un punto di vista più specifico e su alcune implicazioni più precise; per ora, ci è sufficiente annotare le modalità di sviluppo di una dinamica che conduce le teatrologie occidentali dai loro originari fondamenti dialettici a una loro discussione negli anni Novanta e, successivamente, nei Duemila, alla definizione di un approccio più fluido, che sembra aver assorbito – oltre i rischi di eclettismo che implica – anche le ricche potenzialità dell'adozione di una prospettiva performativa, vale a dire trasversale, relazionale e processuale. Si tratta ora, prima di tornare nel contesto degli studi italiani, di precisare a livello teorico questo tipo di tendenze.

Dedichiamo, infine, la nostra attenzione a *The Transformative Power of Performance*, libro pubblicato da Erika Fischer-Lichte nel 2004, in cui la teatrologa tedesca si propone di definire i presupposti e i fondamenti di una nuova estetica per lo studio delle arti performative.⁸²⁴ Secondo la studiosa, tale processo di ridefinizione epistemologica si rende necessario sia a fronte dei profondi mutamenti occorsi nel campo artistico – alcuni dei quali abbiamo potuto osservare anche nel contesto del “nuovo” Nuovo Teatro italiano –, che in relazione agli sviluppi di alcune opzioni teoriche accolte in campo teatrologico nel secondo Novecento.

Ripercorriamo le tappe del ragionamento di Erika Fischer-Lichte, che si svolge prima attraverso l'analisi di alcuni oggetti performativi e l'estrazione, attraverso di essa, di alcuni loro tratti distintivi; poi, si sposta sul piano della teorizzazione del concetto di performatività, per verificare come quegli stessi elementi siano stati affrontati e, dunque, quali possano essere i presupposti teorico-metodologici di riferimento per la costituzione della nuova estetica che la studiosa si propone di definire.

In primo luogo, Fischer-Lichte procede all'analisi di una performance del 1975 di Marina Abramovic, da cui – facendo comunque riferimento anche ad altre pratiche e idee performative primo- e secondonovecentesche, da dada a Fluxus al lavoro di Joseph Beuys o John Cage – individua alcuni elementi-chiave per definire il nuovo approccio artistico alla performance: istanze come l'ampliamento dei riferimenti al piano della cultura rituale-religiosa che accentuano la componente trasformativa dell'atto performativo e il pari coinvolgimento in questo processo di performer e astanti, la cui separazione diventa sempre più sfumata e ambigua; la ridefinizione che questo implica dei tradizionali rapporti (su piani nettamente divisi, quando non opposti) fra soggetto e oggetto dell'esperienza teatrale; il rimpasto fra il livello significativo-interpretativo dell'evento e quello invece materiale-significante; il pari coinvolgimento intellettuale-ermeneutico e percettivo-sensoriale di performer e spettatore; il mescolamento di processo e prodotto, di rappresentazione e produzione del reale; lo slittamento dell'opera d'arte da oggetto a situazione, evento, esperienza; l'abbattimento della netta separazione, fino a quel momento determinante, fra il livello della produzione, dell'opera-prodotto, e della sua ricezione – l'insieme complesso di tutti questi elementi di cui le pratiche performative inaugurate negli anni Settanta sono portatrici, implicherebbe – secondo Fischer-Lichte – consistenti slittamenti della prospettiva con cui si possono affrontare, così come dei correlati strumenti teorico-critici e approcci metodologici. Uno di questi, come si può intuire, ha a che fare con l'esaurimento dell'utilità dei modelli dialettici, con la dissoluzione della rigidità che essi hanno imposto all'analisi dei processi (anche) performativi e, dunque, con il crollo delle modalità oppositive che tradizionalmente reggevano la costituzione delle categorie (di

⁸²³ «We knew that we were not interested in restaging tired debates based upon false polarities (such as history versus theory, theatre studies versus performance studies)».

(«Sapevamo che non eravamo interessati a riprendere discussioni ormai esaurite basate su false polarità (come storia contro teoria, theatre studies contro performance studies)». Ivi, p. 2.

⁸²⁴ E. Fischer-Lichte, *The Transformative Power of Performance*, cit.

frequente in coppie dicotomiche piuttosto stabili) alla base delle prospettive teorico-critiche. Così riassume la situazione Erika Fischer-Lichte:

«This aspect is of particular importance for developing an aesthetics of the performative. As the introductory examples from theatre and performance and action art revealed, dichotomous pairs such as subject/object and signifier/signified lose their polarity and clear definition in performance; once set in motion they begin to oscillate».⁸²⁵

La studiosa, poi, procede a verificare l'operatività di tale prospettiva all'interno della teoria della performatività, cominciando dal lavoro di Austin sugli Speech Acts, riprendendo alcuni tratti epistemologici del momento fondativo della *Theaterwissenschaft* primonovecentesca e valutando come le intuizioni ivi avanzate vengano portate a compimento a fine secolo, in coincidenza a una serie di fenomeni che, una volta accantonato definitivamente il paradigma strutturalista, valorizzano le componenti performative in campo culturale e artistico.

Al centro del suo discorso, nel contesto di un'analisi dei tratti dominanti dell'oggetto-performance e della nozione di performatività, si colloca proprio l'idea che lo slittamento di paradigma in opera nelle teatologie occidentali a partire dagli anni Novanta, in coincidenza del compimento della svolta performativa, implichi un superamento della logica dialettica e, di conseguenza, la messa in crisi o addirittura l'abbattimento di alcune dinamiche oppostive fondanti il paradigma stesso degli studi fin dalla loro origine.⁸²⁶ Tuttavia, anche Fischer-Lichte tenta di porsi su crinali fra linee continuiste e nodi discontinuisti, dal momento che constata, da un lato, come l'effettiva operatività della prospettiva performativa si concretizzi in fase post-novecentesca, ma, dall'altro, che questa svolta sia appunto da considerarsi una maturazione di intuizioni avanzate in precedenza nel campo disciplinare (dal gesto teorico fondativo di Max Herrmann alla teoria degli Speech Acts di Austin); dunque, come la vocazione performativa appartenga a pieno titolo al patrimonio della tradizione disciplinare e non esclusivamente alle esperienze teatologiche più innovative degli ultimi anni.

Alla fine del volume, nel momento in cui Fischer-Lichte si trova a tirare le somme del suo percorso all'interno della definizione della prospettiva performativa e ad esplicitare i fondamenti

⁸²⁵ «Questo aspetto è di particolare importanza per sviluppare un'estetica della performatività. Come hanno rivelato gli esempi introduttivi tratti dal teatro e dalla performance, le coppie oppostive come soggetto/oggetto e significante/significato, all'interno della performance, perdono la loro polarità e la loro chiara definizione; una volta avviate, sembra che comincino ad oscillare». Ivi, p. 25.

⁸²⁶ «While the term “performative” has lost some of its appeal within its original discipline of language philosophy – specifically since speech act theory popularized the notion of “speaking as acting” – it experienced a second heyday in cultural studies and cultural theory of the 1990s. Until the late 1980s, the notion of “culture as text” dominated cultural studies. Specific cultural phenomena as well as entire cultures were conceived as structured webs of signs waiting to be deciphered. Numerous attempts to describe and interpret culture were launched and designated as “readings.” This notion specified the decoding and interpretation of texts as the central activity of cultural studies. Texts, preferably in foreign, nearly inscrutable, languages, were decoded and translated while other established texts were reread for their subtexts and thereby deconstructed in the act of interpretation.

In the 1990s, a shift in focus occurred, favoring the – hitherto largely ignored – performative traits of culture».

(«Mentre il termine “performativo” ha perso parte del suo fascino all'interno della sua matrice disciplinare, la filosofia del linguaggio – nello specifico da quando la teoria degli atti linguistici ha diffuso il concetto di “speaking as acting”, questa parola ha vissuto un secondo momento aureo nei cultural studies e nella teoria culturale degli anni Novanta. Fino alla fine degli Ottanta, la nozione di “cultura come testo” aveva dominato i cultural studies. Gli specifici fenomeni culturali così come le culture venivano concepiti come reti strutturate di segni che aspettavano di essere decifrati. Numerosi tentativi di descrivere e interpretare la cultura venivano proposti e definiti come “letture”. Questa nozione specificava la decodifica e l'interpretazione dei testi come attività centrale dei cultural studies. I testi, preferibilmente stranieri, al limite dell'imperscrutabile, sono stati decodificati e tradotti mentre altri testi più convenzionali sono stati riletti alla ricerca dei loro sottotesti e decostruiti nell'atto dell'interpretazione.

Negli anni Novanta, si è verificato uno slittamento di prospettiva, che ha favorito i – fino ad allora ampiamente ignorati – tratti performativi delle culture»). Ivi, p. 26.

dell'approccio estetico che intende proporre, in un paragrafo intitolato proprio *Collapsing Dichotomies*, così riassume la questione:

«After Austin had distinguished between the binary of constative and performative speech acts, he allowed his distinction to fail. His decision feeds the suspicion that performative, self-referential speech acts set in motion a dynamic which collapses terminological binaries and, as Sybille Kraemer puts it, “destabilizes the dichotomous terminological scheme as a whole” (Kraemer and Stahlhut 2001: 56). This suspicion is further supported by my analysis of the various performances. As we have seen, particularly those terminological binaries central to our culture, such as art and reality, subject and object, body and mind, man and beast, or signifier and signified, lose their unambiguous meaning, are set in motion, begin to oscillate, and possibly collapse entirely».⁸²⁷

Se le esperienze artistiche del secondo Novecento hanno lavorato, nel loro insieme, a sfumare i confini fra oggetto e soggetto (con l'accento sulla dimensione trasformativa della performance), fra segno e significato (concentrandosi contestualmente sul livello intellettuale e su quello della materialità), fra realtà e rappresentazione, produzione e riproduzione, processo e prodotto, la teoria degli Speech Acts ha contribuito a valorizzare sul piano teorico la possibilità di disinnescare di tali coppie tradizionali di categorie oppostive. In questo contesto, le pratiche e le prospettive legate alla performatività sembrano possedere la “capacità di destabilizzare o addirittura abbattere le opposizioni dicotomiche” («another characteristic of the performative lies in its ability to destabilize and even collapse binary oppositions»)⁸²⁸. Le polarità in gioco, invece che sostenersi reciprocamente attraverso forme di tensione dialettica, tendono a sfumare l'una nell'altra, disegnando dinamiche dalla modalità oscillatoria che ristrutturano i rapporti oppostivi tradizionalmente consolidati come quelli fra oggetto e soggetto, realtà e finzione, significato e significante. Secondo la studiosa, quindi, una teatrologia che si occupi degli aspetti performativi dei propri oggetti deve sviluppare “concetti e categorie che possano afferrare questo tipo di trasformazioni indistinte e fusioni esplosive” («an aesthetics of the performative, founded in performance, must therefore develop concepts and categories that grasp these indistinct transformations and explosive fusions»)⁸²⁹.

L'estetica della performatività proposta da Erika Fischer-Lichte implica una serie di conseguenze pratiche e definizioni teoriche, all'interno di cui – per procedere con il nostro discorso – possiamo per il momento selezionarne due di particolarmente pregnanti ai fini del presente studio: la prima appartiene al processo che abbiamo descritto del venir meno delle polarità oppostive e specificamente si lega alla possibilità di coinvolgere contestualmente, nelle pratiche performative e nelle loro analisi, il livello etico e quello estetico; la seconda, invece, illumina un particolare aspetto

⁸²⁷ «Dopo che Austin ha distinto il sistema binario degli atti illocutori constatativi e performativi, egli permise alla sua distinzione di fallire. La sua decisione alimenta il sospetto che gli atti illocutori performativi e auto-referenziali inneschino dinamiche che fanno crollare le opposizioni binarie e, come dice Sybille Kraemer, “destabilizzano interamente il modello dicotomico”. Questo sospetto è inoltre supportato dalla mia analisi delle diverse performance. Come abbiamo visto, le opposizioni binarie centrali nella nostra cultura – come arte e realtà, soggetto e oggetto, corpo e mente, uomo e animale, significante e significato – perdono la loro inequivocabilità; vengono messe in moto, cominciano a oscillare e forse crollano del tutto». Ivi, p. 169. Il testo cui sta facendo riferimento la studiosa è un contributo di Sybille Kraemer e Marco Stahlhut incluso nel dossier sulla teoria della performatività curato da Fischer-Lichte con Christoph Wulf nel 2001 per la rivista tedesca «Paragrana», che si occupa di antropologia storica: S. Kraemer, M. Stahlhut, *Das “Performative” als Thema der Sprach- und Kulturphilosophie*, in E. Fischer-Lichte and C. Wulf (eds.), *Theorien des Performativen*, «Paragrana», 10.1, 2001, pp. 35-64.

⁸²⁸ E. Fischer-Lichte, *The Transformative Power of Performance*, cit., p. 25.

⁸²⁹ Ivi, p. 51.

di una possibile teatrologia che si occupi della performatività: quello dell'attenzione, più che sulle pratiche di definizione di concetti ed elementi, sulle dinamiche di relazione che li connettono. La prima implicazione dell'estetica della performatività tracciata da Erika Fischer-Lichte che prenderemo in considerazione, si diceva, ha a che fare con la tradizionale tensione oppositiva che si instaura fra il livello etico-socio-antropologico dei fatti performativi e quello estetico, una dinamica che abbiamo visto segnare gli sviluppi della teatrologia occidentale fin dal momento della sua fondazione primonovecentesca e sostanzarsi poi, nella seconda metà del secolo, insieme alle sperimentazioni sviluppate dalle esperienze teatrali della neoavanguardia. La proposta di Fischer-Lichte si situa a metà fra le due polarità, accogliendone il ricco portato relazionale a fondamento della propria prospettiva, comunque già implicito – constata la studiosa – nella logica dialettica che sostiene la formazione di tali coppie di opposti:

«In view of this analysis, the idea of an autonomous art has to be reconsidered.

At least the performances under discussion here cannot be adequately described with the help of a binary that insists on diametrically opposing aesthetic and non-aesthetic spheres. Instead, the performances in question postulate that the aesthetic melts into the social, the political, and the ethical. While oppositional binaries claim these categories to be strictly apart, performance blends them together as if naturally. In fact, each category cannot be conceived without the other; each category already is its dialectic other, supposedly opposite, contradictory one.

Herein lies the peculiarity of aesthetic experience as offered in these performances.

In them, the aesthetic wonderfully, if not to say magically, incorporates its respective “opposites” – the social, political, and ethical. The aesthetic fuses with the non-aesthetic, blurring the boundaries between the two. The autonomy of art itself becomes the object of self-reflection in performance as the opposition between art and reality, and between the aesthetic and the non-aesthetic collapses. The very collapse of these oppositions, their fusion, is to be understood as a performative reflection on and radical questioning of the autonomy of art».⁸³⁰

L'altro elemento che è utile cogliere dal complesso percorso della teatrologia alla volta della definizione di un'estetica della performatività si rinviene al livello dell'attenzione per le dinamiche transizionali: se le polarità dicotomiche in gioco nei fatti teatrali non sono più stabilmente legate da una logica dialettica che impone loro ruoli (oppositivi) specifici, l'attenzione della studiosa si volge spontaneamente all'analisi delle modalità sempre rinnovate e rifondate in cui tali categorie entrano in relazione reciproca; in una tale situazione analitica i confini fra le categorie sfumano, anzi, oscillano fra polarità un tempo solidamente definite. Si tratta dunque, a questo punto, della revisione di un ulteriore concetto fondante la logica dialettica e la nettezza delle categorie che tratta: quello di limite. L'estetica della performatività tracciata da Fischer-Lichte, secondo la studiosa,

⁸³⁰ «Nel contesto di questa analisi, è necessario riconsiderare l'idea dell'autonomia dell'arte.

Gran parte delle performance che abbiamo qui discusso non possono essere descritte adeguatamente con il supporto di sistemi binari che insistono sull'opposizione fra le sfere dell'estetica e della non-estetica. Invece, le performance in questione postulano che l'estetica si fonda con il sociale, la politica e l'etica. Mentre le opposizioni dicotomiche sostengono la netta separazione di queste categorie, la performance le mescola spontaneamente insieme. Infatti, ciascuna di esse non può essere concepita senza l'altra; ogni categoria è già il suo altro dialettico, presunto opposto, contraddittorio.

Qui giace la particolarità dell'esperienza estetica così come si presenta in queste performance.

In esse, l'estetica meravigliosamente – per non dire magicamente – incorpora i suoi rispettivi opposti: il sociale, la politica e l'etica. L'estetica si fonde con la non-estetica, sfumando i confini reciproci. Nella performance, la stessa autonomia dell'arte diventa un oggetto di auto-riflessività, nel momento in cui crolla l'opposizione fra arte e realtà e fra estetica e non-estetica. La caduta autentica di queste opposizioni, la loro fusione, può essere compresa nei termini di una riflessione performativa e un'indagine radicale sull'autonomia dell'arte». Ivi, p. 172.

«valorizza le dinamiche di trasgressione e transizione»; in questo contesto, «i confini si convertono in soglie, che non separano ma connettono» anche territori e concetti tradizionalmente distanti e così, invece che «opposizioni incommensurabili» ci si trova di fronte a «differenziazioni graduali».⁸³¹

Interessante che la teatrologa, a questo punto, si preoccupi di sgombrare il campo da eventuali equivoci legati a quello che abbiamo già visto nei termini di una minaccia di eclettismo che comporterebbe, nelle sue versioni più degradanti, anche opzioni di omogeneizzazione e normalizzazione:

«The aesthetics of the performative does not pursue the project of homogenization [...]. Rather, its aim is to transcend rigid oppositions and to convert them into dynamic gradations. The project of the aesthetics of the performative lies in collapsing binary oppositions and replacing the notion of “either/or” with one of “as well as.” It is an attempt to reenchant the world by transforming the borders established in the eighteenth century and opening them up into thresholds».⁸³²

Possiamo dire che qualcosa di simile accada anche all'interno del contesto teatrologico italiano. Abbiamo già detto per quanto riguarda il piano della mutazione nel campo della pratica teatrale, così come viene percepita dagli studiosi: si presentano simili istanze che valorizzano la dimensione processuale-trasformativa, situazionale, ostensiva-autoreferenziale dell'esperienza performativa. Se nel campo degli studi si trovassero risonanze simili, potremmo supporre di accogliere come indicazioni metodologiche preziose le ipotesi e le proposte avanzate in queste pagine con il contributo di Erika Fischer-Lichte. Non scenderemo ora nel dettaglio della produzione teatrologica italiana post-novecentesca – è un compito che andremo a svolgere lungo tutti i prossimi capitoli –, ma ne passeremo in rassegna alcuni episodi particolarmente significativi al fine di verificare l'esistenza di un processo omologo di messa in crisi della logica dialettica e delle dinamiche dicotomiche, così come della contestuale messa a punto di una prospettiva relazionale, intenzionata – più che a inscrivere stabilmente e rigidamente la propria prospettiva all'interno di perimetrazioni concettuali già date – a concentrarsi più che altro sulle modalità di connessione fra categorie tradizionalmente distinte in termini oppositivi.

Basterebbe forse citare la stessa nozione programmatica di “tradition de la naissance”, così come si presenta alla fine degli anni Ottanta nella formulazione di Fabrizio Cruciani:⁸³³ riprendendo alcuni passi che abbiamo già citato, si profila l'immagine di una disciplina dinamica («per vedere meglio occorre dislocare lo sguardo, conquistarsi di volta in volta il punto di vista»),⁸³⁴ attenta sul piano teorico-metodologico, più che al proprio centro o assieme ad esso, alle “zone di confine”, che vanno rimappate di volta in volta e i cui limiti debbono essere sempre ricostruiti,⁸³⁵ e, su quello invece tematico, ad aspetti che a tutti gli effetti si potrebbero definire performativi della cultura, del teatro e

⁸³¹ «In contrast to the dominant principle of division and partitioning, the aesthetics of the performative emphasizes moments of transgression and transition. The border turns into a frontier and a threshold, which does not separate but connects. In the place of unbridgeable oppositions we find gradual differences».

(«A differenza del principio dominante della divisione e della partizione, l'estetica della performatività enfatizza i momenti di trasgressione e transizione. I confini si convertono in frontiere e soglie, che non separano ma connettono. Al posto di opposizioni incommensurabili troviamo differenziazioni graduali»). Ivi, p. 204.

⁸³² «L'estetica della performatività non persegue un progetto di omogeneizzazione [...]. Il suo scopo è, invece, trascendere le opposizioni rigide e convertirle in gradazioni dinamiche. Il progetto dell'estetica della performatività si rinviene nell'intenzione di far cadere le opposizioni dicotomiche e di sostituire il concetto di “altrimenti/oppure” con quello di “così come”. È un tentativo di re-incanto del mondo attraverso la trasformazione dei confini stabiliti nel Settecento e la loro apertura in soglie» (ibidem).

⁸³³ F. Cruciani, *Comparazioni*, cit.

⁸³⁴ Ivi, p. 10.

della società;⁸³⁶ una teatrologia intenta, insomma, a riscrivere di volta in volta il proprio approccio, il proprio oggetto e il disegno stesso della propria cornice epistemologica – che è l'implicazione più densa e forse più significativa della proposta avanzata da Cruciani con la definizione di “tradition de la naissance” e con il suo correlato teorico che implica la ricostruzione, ogni volta, dell'erudizione dello storico.

Per giungere a momenti più prossimi al nostro oggetto di studio e per verificare l'operatività di tale ipotesi teorica, che vedrebbe – almeno ipoteticamente – la costituzione di una teatrologia fondata sull'adozione di una prospettiva processuale e di una logica relazionale, possiamo citare due casi a titolo esemplificativo, all'interno dello specifico del piano della produzione scientifica della disciplina nella sua fase post-novecentesca (su cui poi si tornerà abbondantemente nelle prossime pagine): l'auto-superamento intrapreso da Cruciani per quanto riguarda il versante estetico all'interno del suo percorso legato alla pedagogia registica del primo e secondo Novecento; il tentativo di ricomposizione fra polarità produttivo-attoriale e polarità spettatoriale profilato da Taviani a partire dagli anni Duemila, a rimarginare in parte la determinante divaricazione fra le due culture, su cui lo studioso aveva insistito sul piano teorico-metodologico fra anni Settanta e Ottanta.⁸³⁷

Su questi fronti, addentrandoci qualche momento nello specifico della produzione teatrologica post-novecentesca potremmo anche aggiungere i casi esemplari in cui si mischiano effettivamente – e non solo al livello programmatico degli intenti – versanti concettuali tradizionalmente opposti, al fondamento stesso della cornice epistemologica della disciplina. Si potrebbe citare l'esperienza di De Marinis nel campo della testualità, in cui lo studioso – il caso è *Visioni della scena* – tenta un intreccio interessante fra la dimensione processuale e del prodotto e fra sapienza “interna” ed “esterna” del teatro: i fatti testuali sono così affrontati andando, da un lato, ad approfondirne gli aspetti generativi (si parla infatti di “rapporti fra teatro e scrittura”, più che di testo o drammaturgia) e, dall'altro, lavorando su alcune “visioni” *del* e *sul* teatro. Su altri versanti, si può richiamare il lavoro fra la dimensione della teoria e quello della pratica portato avanti dalla fine degli anni Ottanta da Franco Ruffini, nel quadro concettuale della ricerca intorno al “valore del teatro”, prima con Artaud e poi con Stanislavskij, fino ai più recenti lavori su Craig e Grotowski.⁸³⁸

Del resto, all'interno delle impostazioni della teatrologia italiana novecentesca, sono già presenti in nuce opzioni che vanno nella direzione della critica alla modellizzazione dialettica e della costituzione di un approccio più fluido. Basti pensare a due campi disciplinari che si riveleranno, in fase post-novecentesca, entrambi oggetto di trasformazioni piuttosto radicali: l'antropologia teatrale e l'iconografia teatrale. Nel primo caso, seppure, come si è visto, si noti – almeno fino agli anni Ottanta – una tendenza a valorizzare prevalentemente la prospettiva produttivo-attoriale (in relazione alla contestazione di quello che potremmo definire con Barba il dominante “etnocentrismo dello spettatore”), si tratta di un approccio che accoglie costitutivamente al proprio interno un'ipotesi relazionale e propriamente processuale: numerosi studiosi sono intervenuti, negli anni,

⁸³⁵ «Il problema della storiografia teatrale è quello di circoscrivere il proprio oggetto: il che significa costruirne i confini, e cioè non darli per noti e acquisiti, ma appunto costruirli, determinare di volta in volta le zone di confine». Ivi, pp. 9-10.

⁸³⁶ «Si tratta cioè di farsi strada attraverso gli inquadramenti, le definizioni, le abitudini, le incrostazioni, le risposte insomma che si sono erette a tradizione; e ritrovare le modalità, il luogo delle scelte e degli scarti, i percorsi di fondazione, le domande insomma che esigono assunzione di responsabilità e di valori». Ivi, p. 11.

⁸³⁷ Su tali questioni, centrali per il nostro studio, ci sarà modo di tornare nel dettaglio più avanti. Si precisa subito che il riferimento alla recupero della dimensione estetica nel campo degli studi pedagogici cruciani si profila alla fine degli anni Ottanta, in un testo prodotto dallo studioso in reazione alla pubblicazione de *Il Performer* di Jerzy Grotowski e pubblicato sul numero 5 di «Teatro e Storia»; quello alla proposta di Taviani sul recupero della dimensione spettatoriale si sostanzia di diversi interventi in proposito dello studioso, resi pubblici nel contesto di alcune riviste a partire dagli anni Duemila (in particolare sul numero 7-8 di «Culture Teatrali», sul 22 e sul 31 di «Teatro e Storia»). Cfr. F. Cruciani, *Di fronte al testo-testimonianza*, «Teatro e Storia», III, 5, ottobre 1988, pp. 281-286; F. Taviani, *Ovvietà per Cruciani*, cit.; Id., *Grotowski posdomani*, cit.; Id., *Attor fino*, cit.

sulla questione. Riporteremo, a titolo esemplificativo, la testimonianza di Mirella Schino, estratta da una conversazione privata e, in particolare, da un passaggio in cui si andava proprio a ragionare sulle tendenze ibridative della teatrologia negli ultimi anni:

«L'elemento più interessante dell'antropologia teatrale è che, attraverso la definizione della pre-espressività, ha suggerito che l'attore, in scena, si muove in maniera diversa e, di conseguenza, che, per guardare il teatro, sia necessario osservare questi aspetti riflessi nello sguardo dello spettatore. Insegna a ragionare per coppie. Il teatro va guardato attraverso le relazioni: tra piede e spina dorsale, tra voce e corpo, tra testo e oggetto, ma anche tra chi guarda o scrive e chi lo fa».⁸³⁹

Vedremo come tali presupposti, già geneticamente processuali alla loro origine, si andranno poi a riversare in campo teatrologico, nel momento in cui, a partire dalla fine degli anni Ottanta, l'antropologia teatrale incorre in alcuni profondi mutamenti epistemologici, convertendosi dallo stretto campo applicativo di un oggetto di studio (la pre-espressività) a metodo di indagine, sperimentabile anche in altri settori che non siano quelli propriamente legati al sapere attoriale e specificamente alle sue tecniche trans-culturali.

Una simile opzione relazionale – che secondo Mirella Schino è attiva, dunque, all'interno dell'impostazione dell'antropologia teatrale fin dalle sue origini nella strutturazione della nozione della pre-espressività – si può ritrovare anche nei precedenti novecenteschi dell'iconografia teatrale, approccio teorico che sarà anch'esso oggetto di radicali riassetti in fase post-novecentesca.

Nel numero di «Quaderni di Teatro» dedicato al magistero di Ludovico Zorzi, è pubblicato un contributo di Lia Lapini che riassume il senso complesso del suo insegnamento, così come si è manifestato nei corsi all'Università di Firenze nei suoi ultimi anni di attività.⁸⁴⁰ Solitamente ritroso – così lo ricorda, come abbiamo visto, Claudio Meldolesi, nel medesimo contesto⁸⁴¹ – all'esplicitazione e alla disamina del proprio approccio su un piano esclusivamente teorico, il lavoro di Zorzi si dischiude con precisione su questi livelli in occasione di alcune lezioni seminariali dei primi anni Ottanta, i cui contenuti sono fedelmente riportati nel testo e debitamente commentati da Lapini. Le preoccupazioni di Zorzi erano, come quelle che abbiamo già incontrato altrove, quelle di lavorare al settorialismo e all'isolamento della storia del teatro, che – forse proprio per queste ragioni – «in quanto disciplina autonoma e autosufficiente rimane ancora in attesa di una sua

⁸³⁸ Anche queste sono questioni che verranno affrontate dettagliatamente nelle prossime pagine, ma che, già ora, necessitano di alcune specificazioni alla volta di contestualizzarne la pregnanza e l'operatività. Il percorso nel campo della testualità di De Marinis si presenta in modo organico nel libro *Visioni della scena*, ma si ripropone – con qualche integrazione di interesse – nell'ultimo *Il teatro dopo l'età d'oro*; va aggiunto che l'accento posto dallo studioso sulla dimensione generativa della testualità attraverso la nozione di “écriture” si pone a fondamento di un più ampio lavoro teatrologico che affronta la questione del testo in senso processuale e performativo (portato avanti anche, ad esempio, da Gerardo Guccini e Siro Ferrone). Il lavoro di Ruffini sul “valore del teatro” fra il lavoro teorico e pratico di alcuni maestri del Novecento si propone di affrontare contestualmente entrambi i versanti dentro e fuori lo stretto campo del teatrale, allo scopo di evidenziare, appunto, il senso della ricerca umana e artistica, sottraendosi alle comuni chiavi interpretative che tendono a collocarla esclusivamente nell'uno o nell'altro versante (la questione è esplicitata ad esempio in un testo su Artaud e Stanislavskij apparso su «Teatro e Storia» nel 1992); qui si potrebbe aggiungere che il lavoro dello studioso sulla ricombinazione del livello della teorizzazione con quello delle pratiche torna anche in altri percorsi sul senso dell'esperienza della regia novecentesca, come quello di Mirella Schino. Cfr. M. De Marinis, *Visioni della scena*, cit.; Id., *La prospettiva post-drammatica*, in Id., *Il teatro dopo l'età d'oro*, cit., pp. 25-44; F. Ruffini, *Artaud tra il Giappone e Stanislavskij*, «Teatro e Storia», VII, 13, ottobre 1992, pp. 203-247; almeno Id., *I teatri di Artaud*, cit.; Id., *Stanislavskij*, cit.; Id., *Craig, Grotowski, Artaud*, cit.

⁸³⁹ Da un colloquio concesso all'autrice (Roma, 17 settembre 2012).

⁸⁴⁰ Lia Lapini, *Che cos'è la storia dello spettacolo? Testimonianze su alcune lezioni metodologiche di Ludovico Zorzi*, «Quaderni di Teatro», VII, 27, febbraio 1985, pp. 28-35.

⁸⁴¹ C. Meldolesi, *Il primo Zorzi...*, cit.

fondazione: non esiste”, ripeteva spesso» lo studioso.⁸⁴² La sua visione era quella di un'assenza – però fruttuosa – costitutiva dell'oggetto spettacolo, che proponeva quindi un lavoro di messa in relazione dei frammenti che ne sopravvivono (dal testo ai documenti sull'attore, dal luogo a quelli sullo spettacolo),⁸⁴³ la sua proposta, quella di coltivare tali singoli aspetti tanto sul piano sincronico che su quello contestuale-diacronico: «ognuno di questi elementi – riporta Lia Lapini dalla lezione zorziana – ha una sua vicenda storica, che sarebbe nostro compito indagare e ricostruire calandosi nella particolare realtà socio-culturale».⁸⁴⁴ Vedremo come gli stimoli di questa «storia di tipo acentrico, al di là di pregiudizi e settorialismi»,⁸⁴⁵ fondata contestualmente nella predilezione per gli aspetti visuali e su di una prospettiva relazionale, andrà poi a ricombinarsi, in fase post-novecentesca, alle differenti istanze formulate in campo più strettamente teatrale, spettacolare e poi performativo dalla linea di lavoro iconografico inaugurata da Cesare Molinari: l'esito teorico-metodologico che emerge dal loro incontro si arricchisce delle scosse dell'uno e dell'altro versante, tracciando il profilo di un approccio che si propone di affrontare anche gli oggetti figurativi (oltre che naturalmente quelli spettacolari) da una prospettiva saldamente processuale che condurrà ad acquisizioni primarie e ad aperture radicali nella fase post-novecentesca degli studi.

Ci sarà modo di tornare abbondantemente e nel dettaglio in questi campi e su queste questioni, cui, nelle prossime pagine, sono dedicati interi capitoli o discorsi specifici. Veniamo però ora a chiudere il cerchio con la nostra ricognizione circa la possibilità di individuare delle tendenze performative nella teatrologia post-novecentesca (anche e soprattutto italiana) e di definire preliminarmente i tratti.

Riassumendo, nella fase post-novecentesca, ci si trova di fronte a pratiche performative che manifestano consistenti dati di discontinuità – ferme restando le linee invece di continuità determinanti, cui abbiamo accennato – rispetto alle precedenti stagioni del Nuovo Teatro, che in diversi casi si erano dimostrate importanti per lo sviluppo e l'avanzamento della nuova teatrologia; queste nuove forme teatrali sembrano invocare, come si evince dalla testimonianza degli studiosi stessi, una sorta di rifondazione degli strumenti teorico-critici, delle definizioni e delle categorie tradizionalmente accettate ed utilizzate per l'analisi dei fatti performativi. È una richiesta – come si è visto – che preme sulla costruzione di prospettive capaci di affrontare gli aspetti della fluidità e della trasformabilità in gioco nell'esperienza teatrale, anche attraverso la revisione di alcune coppie di categorie i cui termini sono convenzionalmente legati da dinamiche di opposizione e reciproca esclusione. In coincidenza al generale esaurimento di validità dei modelli dialettici, abbiamo osservato che anche in campo teatrologico si manifestano opzioni che vanno in questa direzione, valorizzando in particolare gli aspetti processuali ed esperienziali del fatto teatrale, anche a fronte di un ritorno di interesse per oggetti comunemente considerati marginali o addirittura superati nelle precedenti stagioni della disciplina (come la questione del testo o gli studi di regia). Tanto in campo teatrale che teatrologico, si assiste a un generale ritorno di attenzione per la dimensione del prodotto – in un processo che implica in sé il recupero, inoltre, della polarità spettatoriale e degli aspetti estetici –, che viene però rivista, ridefinita e rifondata in senso processuale e generativo; questi sintomi si risolvono di frequente in tentativi di rinnovamento che si propongono di rielaborare il patrimonio del sapere teatrale e teatrologico novecentesco – una tradizione, come si è visto e vedremo, per molti versi assorbita in profondità – a fronte dei radicali mutamenti socio-culturali, artistici, umanistici propri della fase post-novecentesca.

A partire dagli anni Novanta, sembra sia necessaria una “nuova” nuova teatrologia. È quello che – come si è accennato e si vedrà – sembra proporre Marco De Marinis, nel momento in cui pone

⁸⁴² L. Lapini, *Che cos'è la storia dello spettacolo?*, cit., p. 29.

⁸⁴³ «Il teatro in quanto tale non esiste altro che nel momento della sua rappresentazione originale. Esauritasi questa, ne sopravvivono dei frammenti: il testo, il luogo, le notizie sull'attore e sulla messinscena. Lo spettacolo in sé non esiste più». Ivi, p. 28.

⁸⁴⁴ Ivi, p. 30.

⁸⁴⁵ Ivi, p. 35.

l'accento (dalla seconda edizione di *Capire il teatro* in poi) sui problemi metodologici della disciplina e comincia ad affrontarli nei fatti, ad esempio attraverso una revisione dei rapporti fra le dimensioni della teoria, della pratica e della storia.

È anche quello che rivendica Antonio Attisani quando, aprendo il suo *L'invenzione del teatro*,⁸⁴⁶ dichiara la necessità di «rifare la storia del teatro partendo dal presente»⁸⁴⁷ e apre a un'esplorazione teatrologica capace di combinare insieme gli stimoli di diversi approcci (neuroscientifici, filosofici, estetologici), così come di prendere in considerazione oggetti performativi comunemente distanti dal proprio campo di studio (su cui spicca l'analisi della “rivoluzione poetica” di San Francesco e della ricezione italiana di Benjamin), fianco a fianco ad altri più tradizionali (il grottesco mejercholdiano, il grand'attore fra la Duse e Bene, la ricerca grotowskiana). È un'esperienza di studio che pare volersi scrollare di dosso le eventuali tentazioni normative implicite in una rifondazione epistemologica – secondo lo studioso, si tratta piuttosto di «evidenziare le costanti generative dei molteplici processi osservati»⁸⁴⁸ – e che prova a rispondere alle urgenze di un presente che, in seguito al passaggio dal “cosa” al “come” imposto dalla svolta performativa, richiede oggi un ulteriore mutamento di prospettiva: la sua revisione nei termini del “perché”, a valorizzare il concetto di “invenzione” che si verifica in ogni opera e ad unire i poli tradizionalmente separati della vita e delle forme, che invece «si strutturano reciprocamente» nell'arte scenica, in quanto «processo e prodotto insieme del corpo-vita».⁸⁴⁹ Un'operazione che si fonda sull'abolizione delle logiche dicotomiche fondanti il sapere umanistico e teatrologico, in particolare – come scrive Attisani nei passaggi conclusivi del libro – sciogliendo il nodo dei suoi stessi fondamenti:

«È tempo di uscire dalla classica opposizione di trascendenza e immanenza e di pensare alla trascendenza *dell'immanenza*: una “transimmanenza” intesa come la differenza interna dell'immanenza stessa, come la resistenza dell'immanenza alla propria chiusura».⁸⁵⁰

6.2.1 TEORIA, PRATICA, STORIA. NUOVE IPOTESI DI CONTATTO, RAPPORTO, COLLABORAZIONE

In campo teatrologico, la dimensione dei rapporti che si sviluppano fra le polarità rappresentate dal versante teorico, quello della pratica e quello storico è uno dei piani maggiormente investiti dal fenomeno di crisi dei modelli dialettici.

Come si è visto nelle pagine di questo studio, tali nodi vanno a comporre, nel loro insieme, le coordinate fondamentali della cornice epistemologica del campo della nuova teatrologia italiana fin dalle sue origini che, come ricordava la testimonianza di Raimondo Guarino, si definisce e si sviluppa attraverso la modulazione delle relazioni che va a intrattenere con la pratica teatrale, con la riflessione storiografica e con il versante teorico-metodologico (nel senso orizzontale delle frequentazioni extra-disciplinari e in quello verticale del rapporto con la tradizione di studio).

A fronte dei fenomeni che abbiamo visto svilupparsi a partire dagli anni Ottanta – sul piano socio-culturale con la crisi delle ideologie e della dialettica, su quello performativo similmente con la tendenza all'ibridazione fra polarità tradizionalmente separate della cultura teatrale –, più voci sembrano invocare a una revisione delle modalità in cui tali rapporti si sviluppano e più esperienze e posizioni sembrano lavorare in questa direzione.

⁸⁴⁶ Antonio Attisani, *L'invenzione del teatro. Fenomenologie e attori della ricerca*, Bulzoni, Roma 2003.

⁸⁴⁷ Ivi, p. 25.

⁸⁴⁸ Ivi, p. 15.

⁸⁴⁹ Ivi, p. 26.

⁸⁵⁰ Ibidem.

Uno dei casi più significativi, in questo contesto, è il tentativo di revisione dei rapporti fra teoria, pratica e storia formulato da Marco De Marinis a partire almeno dalla nuova edizione di *Capire il teatro* (2008), con il proposito di risolvere lo scarto che, in fase post-novecentesca, si può cogliere fra il consolidamento del nuovo oggetto degli studi (riassunto dalla relazione teatrale) e il versante teorico-metodologico, in cui – secondo lo studioso – si collocano ancora «parecchi malintesi e non pochi equivoci».⁸⁵¹ Non torneremo qui nel dettaglio delle vicende e delle motivazioni che hanno condotto lo studioso, dalla metà degli anni Novanta, a tale intenzione epistemologica, cui si è dato largo spazio nell'introduzione del presente studio. Tuttavia, in quel caso, si è trattato di accogliere alcuni stimoli estratti da questi discorsi e soprattutto dalle loro successive riformulazioni per inquadrare preliminarmente i lineamenti del paradigma teatrologico novecentesco; ora, invece, riprenderemo a grandi linee la questione (soltanto nella sua enunciazione al momento definitiva) con propositi si potrebbe dire più contestuali, cioè per valutare tale proposta all'interno del quadro post-novecentesco degli studi teatrologici occidentali così come lo stiamo disegnando in queste pagine.

L'intenzione di De Marinis si articola su due piani fra loro connessi: della revisione, da un lato, dei rapporti fra teoria e pratica, e di quella, dall'altro, delle relazioni fra teoria e storia, entrambi livelli posti nel quadro dell'individuazione di alcune «condizioni indispensabili per una buona teatrologia».⁸⁵² Per quanto riguarda il primo punto, lo studioso procede a definire diverse tipologie di esperienza teatrale, collocando la posizione del teatrologo ad un livello intermedio fra quella produttivo-attoriale (il «fare teatro») e quella ricettivo-spettacolare (il «vedere teatro»): quello del «veder-fare teatro», che definisce nei termini di «esperienza pratica indiretta», che consiste nella necessità, da parte del teatrologo, di essere coinvolto nell'osservazione dei processi generativi del fatto performativo.⁸⁵³ Per quanto concerne invece il secondo livello, quello dei rapporti fra teoria e storia, De Marinis, distinguendo fra due diverse tipologie di metadiscorsi (il primo *del* teatro, prodotto dagli artisti, e il secondo *sul* teatro, proprio invece degli studi) che si possono dare nel campo della teoria teatrale, constata come nel caso di quella che chiama «Teoria 2» sia necessario il coinvolgimento della prospettiva storiografica.⁸⁵⁴

Concludendo il proprio percorso di revisione dei rapporti fra teoria e pratica, da un lato, e, dall'altro fra teoria e storia, lo studioso traccia esplicitamente il profilo epistemologico dell'approccio teatrologico per quanto concerne questo livello:

«In altre parole la teatrologia (gli studi teatrali), contrariamente a quel che a volte si pensa, non è una disciplina a *due* termini o livelli, teoria-pratica, ma a *tre*: *storia-teoria-pratica* (per maggiore chiarezza, potremmo scrivere *storia-pratica*→*teoria*)».⁸⁵⁵

L'interazione qui profilata per un riassetto metodologico della disciplina, evidentemente, ha poco a che fare, sul piano operativo, con le logiche dicotomiche (ad esempio, appunto, teoria/pratica o teoria/storia) che tradizionalmente avevano governato il campo del sapere teatrale (ma anche più in generale artistico, culturale e umanistico). Se ci spostiamo in contesti teatrologici diversi, in fase post-novecentesca troviamo comunque la salienza e la pregnanza a livello costitutivo – quanto meno sul piano dei programmi e delle intenzioni – dell'indispensabile interrelazione fra le polarità che fanno capo alla dimensione teorica, a quella pratica e a quella storica.

Va anticipato subito che il percorso che ci apprestiamo a intraprendere per indagare le possibilità e le modalità che la teatrologia italiana post-novecentesca ha espresso nel campo della rifondazione dei rapporti, da un lato, di teoria e storia, dall'altro di teoria e pratica, si svolge nel contesto della

⁸⁵¹ M. De Marinis, *Capire il teatro. Lineamenti...*, cit., p. 14.

⁸⁵² M. De Marinis, *Capire il teatro. Lineamenti...*, cit., p. 17.

⁸⁵³ Ivi, p. 15.

⁸⁵⁴ Ivi, pp. 17-18.

⁸⁵⁵ Ivi, p. 18.

verifica di un'ipotesi specifica: vale a dire quella dell'esistenza di una linea di sviluppo che procede a profilare, a quest'altezza, delle opportunità di ricomposizione fra elementi e categorie tradizionalmente definiti reciprocamente in rapporto di opposizione dialettica. Il livello di lavoro storico e quello teorico, ad esempio, sono stati versanti comunemente separati con una certa nettezza nella tradizione teatologica novecentesca. Per introdurre la questione possiamo fare riferimento al lavoro di Erika Fischer-Lichte sui rapporti fra il teatro e altri contesti socio-culturali, così come si è condensato nel suo *The Show and the Gaze of Theatre*.⁸⁵⁶ Il libro, pubblicato nel 1997, è già di per sé un chiaro esempio di come l'indagine storica possa combinarsi fruttuosamente con il piano della riflessione teorica. Così scrive la studiosa nell'introduzione:

«It is impossible to pursue theatre historiography without applying theoretical and analytical tools; to analyze performance without theoretical and historical context; to theorize on theatre without drawing on historical material and the analysis of one's own aesthetic experience of theatrical performance».⁸⁵⁷

E poi constata, chiudendo il suo ragionamento: «Thus, the conclusion that can be drawn that the traditional distinction in theatre studies between theatre historiography, performance analysis, and theory are senseless».⁸⁵⁸ L'idea è all'incirca quella espressa dalle riflessioni di De Marinis riguardo la necessaria interazione fra teoria, pratica e storia – ci sarà modo di tornare abbondantemente su questi fronti. Quello che ci interessa ora cogliere, ai fini del nostro discorso, dal lavoro di Fischer-Lichte, si lega alla necessità, da parte della studiosa, una volta concluso il suo percorso all'interno della storia degli scambi fra il teatro e il mondo esterno nell'Europa moderna, di mettere in luce le modalità in cui questi tre diversi versanti per lungo tempo siano stati nettamente distinti tanto nella cornice epistemologica storica che in quella teatologica.⁸⁵⁹ Fischer-Lichte, come si è già avuto occasione di accennare in precedenza, fa risalire questa divisione – nel contesto della tradizione di studio – all'originario discrimine fra il piano estetico (dello studio del testo drammatico) e quello storico (pertinenza invece tracciata dalla *Theaterwissenschaft* delle origini);⁸⁶⁰ tale dinamica oppositiva si è poi nuovamente sostanziata nella fase della rifondazione della disciplina, ad esempio nel caso dei performance studies o in altre teatologie continentali, nel momento in cui vengono a fronteggiarsi una “vecchia” storia del teatro basata su un'impostazione neo-positivistica e una “nuova” opzione di studio fondata invece sulle qualità della ricerca empirica (in particolare della performance analysis) e sull'esplosione delle esperienze meta-riflessive.⁸⁶¹ Occorre specificare due elementi a riguardo. Il primo, riguarda il costituirsi, su questi fronti, di una nuova polarità dialettica, proprio in seno all'alveo delle nuove tendenze di studio nate negli anni Settanta: vedremo come

⁸⁵⁶ E. Fischer-Lichte, *The Show and the Gaze of Theatre*, cit.

⁸⁵⁷ «È impossibile perseguire una storiografia teatrale senza applicare strumenti analitici e teorici; analizzare lo spettacolo senza il suo contesto storico e teorico; formulare teorie sul teatro senza lavorare su materiali storici e sulla propria esperienza estetica delle performance teatrali». Ivi, p. 10.

⁸⁵⁸ «Dunque, la conclusione che si può trarre è che la tradizionale distinzione in campo teatologico fra storiografia teatrale, analisi spettacolare e teoria è insensata». Ibidem.

⁸⁵⁹ E. Fischer-Lichte, *Theatre Historiography and Performance Analysis. Different fields, common approaches?*, ivi, pp. 338-352.

⁸⁶⁰ «From its very origins, theatre studies (Theaterwissenschaft) has embraced two apparently conflicting approaches: theatre studies was founded as an aesthetic as well as a historical discipline».

(«Fin dalle loro origini, gli studi teatrali hanno sposato due approcci apparentemente conflittuali: sono stati contestualmente fondati come una disciplina sia estetica che storica»). Ivi, p. 338.

⁸⁶¹ «It was against this academic tradition that a new generation of theatre scholars rebelled in the 1970s and in the 1980s. They criticized the current practices not only for their inherent positivism but also for totally excluding performance of contemporary theatre. [...] In this way, a sharply distinct opposition was *never* intended to be an opposition in principle between theatre history and performance analysis. Rather, performance analysis was promoted as a critique of theatre research because the latter totally excluded the only available works of art [...] and pursued history exclusively on positivistic terms».

proprio i versanti dell'indagine empirica e della teorizzazione andranno, in seguito, a porsi reciprocamente in termini oppositivi ed esclusivi, per giungere a una sorta di ricomposizione soltanto in fase post-novecentesca. Il secondo elemento di specificazione si lega all'"anomalia italiana", anche teatrologica, che, come si è visto nei capitoli precedenti, distingue tale contesto dalle vicende di altri scenari geografico-culturali: su questi versanti, va puntualizzato che per la particolarità della vicenda della rifondazione teatrologica italiana, non si danno così nettamente, almeno fra anni Sessanta e Settanta, due versanti facenti capo uno a una "vecchia" storia teatrale e l'altro a nuove forme di analisi spettacolare; semmai, se proprio si volesse rinvenire qualche spunto di risonanza, una situazione del genere si verifica più tardi, internamente alla disciplina, laddove si esplora e mette a punto il paradigma della cultura materiale del teatro. Ma, in ogni caso, non è certo un percorso che si può legare a quello che Erika Fischer-Lichte definisce nel quadro della "performance analysis". Interessante notare, su questo punto, come la studiosa faccia risalire l'origine di questa opzione di lavoro all'avvento della semiologia teatrale: abbiamo già visto come il contesto teatrologico italiano si differenzi dalle altre esperienze semiologiche continentali per la quasi totale assenza di quelle modalità di analisi empirica che altrove hanno invece definito in maniera determinante la cosiddetta "avventura semiologica" della nuova teatrologia. Anche se per certi versi è distante, dunque, dallo specifico del nostro oggetto di studio, il discorso di Erika Fischer-Lichte può tornare utile, invece, sul piano generale dei rapporti fra teoria, pratica e storia e specificamente nel momento in cui la studiosa si appresta a descrivere i mutamenti post-novecenteschi delle condizioni di separazione e opposizione che abbiamo visto segnare i rapporti fra questi piani del lavoro teatrologico. Questa situazione, secondo Fischer-Lichte, viene infatti in seguito a riequilibrarsi, in coincidenza si potrebbe dire della svolta performativa, che impone agli studi storici (non solo teatrali) una urgenza di ridefinizione del proprio approccio e li conduce dunque a ibridare il versante rigoroso della ricerca documentaria, spogliato di eventualità velleità oggettivistiche o deterministiche, con quello più ampio della teorizzazione, in un legame di reciprocità in cui un livello di indagine assume stimoli vitali dall'altro e viceversa. Ecco, infatti, come si chiude il percorso della studiosa:

«Recently, it increasingly happens that scholars are no longer willing to respect the division of the discipline and pursue projects in both fields. This has given rise to the idea that oft-asserted and strict borderlines between the two fields are somewhat fictitious; at the very least, they seem to collapse».⁸⁶²

La conclusione che la studiosa trae dalle nuove manifestazioni che si profilano in tale campo riguarda, di nuovo, lo specifico dei rapporti fra theatre studies e performance analysis; in ogni caso, può diventare produttivo accoglierla, per cominciare ad affrontare invece le modalità in cui gli studi italiani procedono a una rifondazione dei rapporti fra teoria e pratica e fra teoria e storia.

Proprio su questi versanti si verificano alcune delle più fruttuose sperimentazioni teatrologiche post-novecentesche; magari non nell'ottica compiuta e sistematica di un così radicale e trasversale mutamento epistemologico, quanto piuttosto come una serie (in ogni caso significativa già di per sé)

(«È contro questa tradizione accademica che una nuova generazione di studiosi di teatro si è ribellata negli anni Settanta e Ottanta. Si criticavano le pratiche di studio correnti, non solo per il loro intrinseco positivismo, ma anche in quanto escludevano totalmente gli spettacoli di teatro contemporaneo. [...] In questo senso, tale netta distinzione non è mai stata intesa come un'opposizione di principio fra la storia del teatro e la performance analysis. Piuttosto, quest'ultima è stata promossa come critica della ricerca teatrale perché l'altra escludeva totalmente le uniche opere artistiche disponibili e [...] perseguiva la storia esclusivamente in termini positivistici»). Ivi, p. 340.

⁸⁶² «Di recente, capita sempre più spesso che gli studiosi non siano più disposti a rispettare la divisione della disciplina e che perseguano progetti in entrambi i campi. Ciò ha profilato l'idea che i confini rigorosi e condivisi fra i due campi possano essere in qualche modo fittizi; alla fine, essi sembrano crollare». Ibidem.

di tentativi singolari ed episodi specifici, che si muovono – più o meno esplicitamente – in queste direzioni.

Si intende porre l'innescò di questo percorso di analisi dei modi in cui gli sforzi teatrologici si esprimono sul piano dei rapporti fra teoria e storia sotto l'egida di un'opera-limite, pubblicata proprio negli anni che scandiscono il crinale post-novecentesco: *Fondamenti del teatro italiano*, il libro sulla regia di Claudio Mellolesi del 1984.⁸⁶³ Ci sarà la possibilità di tornare spesso, e per ragioni diverse, a questo lavoro che intreccia la vicenda della regia critica alla sua origine novecentesca e alla sua possibile eredità successiva; quello che ci interessa per ora notare si lega invece più precisamente alla struttura del libro, che esprime una qualità metodologica particolarmente pertinente rispetto al discorso che ci apprestiamo a svolgere. Si legge, nell'introduzione del volume, come esso sia composto di «due libri intrecciati, distinti, anche se non separabili»: quello dei capitoli (scritti in “tondo”) dedicati al racconto della vita dei registi e (in “corsivo”) il “libro dei fondamenti”, in cui si esprimono le coordinate di inquadramento teorico, giustapposti allo scopo di cogliere l'oggetto di studio contestualmente dalla prospettiva del “flusso contingente” e da quella del “condizionamento strutturale”.⁸⁶⁴

Mellolesi si impegna anche ad esplicitare la natura del rapporto fra questi due piani di analisi:

«E i due libri, con le loro tangenze, si sono come serviti a vicenda: gli episodi del piano generazionale mostravano di poter varcare la soglia dell'aneddotismo, solo se provocati da un rigido sistema di domande generali; mentre il pericolo delle risposte pregiudiziali – proprio al piano teorico – risultava evitabile solo grazie a continui confronti con una storia più accertata, quella generazionale appunto».⁸⁶⁵

Singolare notare come tale necessità di combinare un approccio strutturale, capace anche di rendere conto di fenomeni di lunga durata, a uno più microstorico, focalizzato su eventi ed episodi precisi e nettamente definiti, si rilevi trasversalmente centrale anche nelle altre teatrologie occidentali e, si potrebbe presumere, nel più ampio campo della storiografia novecentesca. Thomas Postlewait, ad esempio, aprendo il suo volume sulla storiografia teatrale per la serie di Cambridge dedicata alle introduzioni teorico-metodologiche, insiste sul bisogno di integrare reciprocamente le due esperienze storiografiche che hanno segnato, in maniera diametralmente opposta, forse anche antitetica, la pratica di studio del Novecento: la storia strutturale delle *Annales*, fondata sulla nozione di contesto e votata ad ampia analisi descrittive di impronta appunto strutturalista, e quella post-strutturale della microstoria, basata invece sul concetto di evento e di racconto. La proposta di Postlewait, fra l'altro, si inserisce esplicitamente sul piano di un tentativo di ricomposizione fra due tradizioni di pensiero e ricerca distinte, valutando l'ipotesi, appunto, di “ripensare la natura stessa della logica binaria” («the solution is to rethink the nature of binarism»).⁸⁶⁶ Vedremo come alcune esperienze teatrologiche italiane post-novecentesche vadano anch'esse a lavorare in questa direzione, che si profila – seppure nei termini di una giustapposizione e di una corrispondenza, più che di una compiuta possibilità di ricomposizione – già dalla struttura che Mellolesi ha scelto per il racconto e l'analisi della vicenda della regia italiana.

Questo, certo, è un caso eclatante, per molti versi estremo, se guardiamo al modo in cui si espone la riflessione dello studioso sulle interazioni fra pratica e storia; un'opera-limite, appunto. Ma si può anche considerare più ampiamente come l'intero percorso di Mellolesi vada ad esprimersi sui frangenti accidentati dei rapporti fra teoria e storia, fra necessità di inquadramento prospettico e racconto delle vicende, fra il grande respiro della lunga durata e la materiale densità delle piccole

⁸⁶³ C. Mellolesi, *Fondamenti del teatro italiano*, cit.

⁸⁶⁴ C. Mellolesi, *Fondamenti e generazioni*, ivi, p. 4.

⁸⁶⁵ Ivi, p. 5.

⁸⁶⁶ Thomas Postlewait, *The Cambridge Introduction to Theatre Historiography*, Cambridge University Press, Cambridge 2009, pp. 10-11.

storie del teatro, spesso sommerse o marginali rispetto al grande corso della storia convenzionalmente accettata. Basti pensare, al di là dell'opera-limite dei *Fondamenti*, a tutto il lavoro sulle culture attoriali, al tentativo di recupero di un sapere marginale di cui sono portatrici, come supporto dirompente della storia “globale” non solo teatrale. Meldolesi non è solo su questi frangenti: si pensi, sul piano del riscatto della cultura attoriale in senso globale, al lavoro di Siro Ferrone sulla *Commedia dell'Arte*, che presenta un intreccio simile a quello “escogitato” da Meldolesi in quella «struttura per campi lunghi e primi piani basata sull'asimmetria cronologica»⁸⁶⁷ (Taviani) che scandisce il libro sui *Fondamenti. Attori mercanti corsari*, allo scopo di ricostruire la «vita materiale del teatro», combina – fin dall'immagine evocata nel titolo – le vicende degli attori e il più ampio sfondo degli accadimenti dell'Europa del Cinque e Seicento; il successivo libro sull'Arlecchino Martinelli, ancora più precisamente, ricostruisce la vicenda di un comico, Tristano Martinelli, fin nei suoi episodi minimi, leggendo attraverso di essa anche quella dell'intera vicenda dei comici e della storia europea moderna, fra l'impatto delle sue politiche estere e i fenomeni migratori, il senso socio-culturale del viaggio (anche teatrale) e la differenza di cui erano portatori i comici.⁸⁶⁸

Lo sforzo ricompositivo di Meldolesi – anche su piani più specifici come quello dell'intreccio fra cultura d'attore e cultura registica –, capace di ricombinare, oltre le polarità di teoria e storia, anche quelle estetico-poetiche e socio-antropologiche, va a costituire – insieme ad altri episodi teatrologici particolarmente pregnanti che abbiamo visto e vedremo – una delle coordinate di orientamento alla base, non solo di questo discorso, ma più in profondo dell'ipotesi a cui lavora tutto il presente studio.

Il problema dei rapporti fra storia “particolare” (del teatro) e storia “globale” sembra andare a costituire una delle maggiori preoccupazioni degli studi in fase post-novecentesca e una delle tendenze più consistenti nel campo della produzione teatrologica di quegli anni: è un fenomeno che osserveremo nel dettaglio lungo tutto il presente capitolo, anche perché, come si vedrà dopo una prima disamina di alcune opere di respiro più complessivo, gli studi teatrali italiani post-novecenteschi sembrano essere segnati da un prevalere di esperienze di indagine microstoriche, comunque vocate all'analisi del particolare. Per inquadrare subito la natura della questione, sgombrando il campo da qualche possibile malinteso (ad esempio, magari, quello dell'idea del profilarsi di una sorta di rinuncia alle visualizzazioni storico-teoriche complessive), ricorriamo ancora una volta alle analisi di Raimondo Guarino e, prima di approcciare un campo fertile e scivoloso come quello della “storia sotterranea” del teatro, procederemo all'analisi di qualche esplicita e dichiarata esperienza di sistemazione storica di ampio respiro, nel quadro di quello che qui si propone di definire – poi non tanto in senso provocatorio – il campo teatrologico post-novecentesco della “anti-manualistica”.

Abbiamo visto come l'adozione del paradigma della cultura materiale, durante gli anni Ottanta, implichi anche una prevalente concentrazione su oggetti ben definiti, a volte minimi, della storia del teatro; così – si è detto – molti dei nuovi studiosi specificamente formati, per la prima volta, in ambito teatrologico, vedono fondarsi il proprio training di studio nel campo delle storie cosiddette locali, «spesso una miniera tonificante per l'erudizione necessaria a una storiografia», ad avviso di Fabrizio Cruciani.⁸⁶⁹ Sarà ora opportuno tornare sull'argomento, per chiarire come le modalità dei rapporti fra teoria e storia si sviluppino, in fase post-novecentesca, non soltanto o non esclusivamente attraverso ricerche, prodotti ed esperienze dichiaratamente legati – come quelli che abbiamo appena citato – a una esplicita e complessiva rifondazione dei rapporti fra teoria e storia, ma che in ogni caso vi contribuiscano in maniera sostanziale, seppure in parte occultata o celata, anche laddove si tratti di ricognizioni storiografiche più specifiche.

⁸⁶⁷ Ferdinando Taviani, *Lavori gettati* (1997), in Id., *Contro il mal occhio*, cit., p. 252.

⁸⁶⁸ Siro Ferrone, *Attori mercanti corsari. La Commedia dell'Arte in Europa tra Cinque e Seicento*, Einaudi, Torino 1993; Id., *Arlecchino. Vita e avventure di Tristano Martinelli attore*, Laterza, Roma-Bari 2006.

⁸⁶⁹ F. Cruciani, *Teatro: storiografia...*, cit., p. 648.

Abbiamo già introdotto, grazie alla testimonianza di Raimondo Guarino (ma anche di Maria Ines Aliverti) la centralità, all'interno del percorso formativo della prima generazione specificamente formata in ambito teatrologico, delle esperienze di lavoro all'interno del contesto delle storie cosiddette "locali". Ora si tratta di esplicitare e approfondire la questione, per comprendere come essa abbia contribuito a plasmare l'approccio storiografico degli studiosi e, nello specifico, come tale pratica microstorica possa essere andata invece a interagire con più ampi livelli di riflessione teorica. Così Guarino spiega la funzione svolta dall'esperienza di microstoria locale nella formazione degli studiosi della sua generazione:

«Del mio apprendistato – come, penso, di quello degli altri della cosiddetta seconda generazione – fanno parte discussioni (chiuse e aperte, a due e a più voci) interminabili su quanto fosse utile, opportuno, proficuo misurarsi con le categorie introdotte dagli storici delle *Annales*, anche in termini di contraddizione. Si tratta sicuramente di un riferimento fondamentale per reinventare l'andatura, la gerarchia di attenzione degli oggetti. Questo è stato importante, ad esempio, nella formazione della seconda generazione a livello di strumentario – prima ancora che l'idea dei tempi lunghi valesse per la dimensione dei laboratori e la dialettica fra cultura teatrale e spettacoli –, non nel senso negativo di "strumentale", ma proprio a livello di acquisizione di strumenti, per definire la qualità degli oggetti e dei percorsi della ricerca. Mi ricordo che è stata decisiva – non solo per chi l'ha realizzata, ma anche per chi sapeva soltanto che si stava facendo – la ricerca sugli uomini di teatro nell'Emilia-Romagna del Settecento: c'era una limitazione geografica e una sorta di tentativo di censimento dei minori, che significava però una ridefinizione della densità del campo della ricerca. Un diverso livello di attenzione che richiedeva e imponeva – scelgo questo termine non a caso – una specie di livello di pre-espressività della ricerca negli studi teatrali, che significava confrontarsi con oggetti che prescindevano – come dire – dalla profondità e dalla direzione interpretativa: si trattava di verificare l'esistenza, di reperire la biografia minima. E questo, prima ancora di acquisire concetti che – pur avendo un significato specifico – potrebbero essere considerati polivalenti, come "microstoria" o "microsocietà". Ho parlato di pre-espressività, perché erano esperienze che ci inducevano ad intercettare ed analizzare quello che potremmo chiamare il grado zero della traccia: il dato esistenziale, economico, relazionale, strutturale al di sotto dell'interpretabile, non legato alla storia degli stili recitativi o alle modalità organizzative delle imprese di spettacolo; erano proprio le percezioni minime».⁸⁷⁰

Questo tipo di percorsi, ad avviso dello studioso, implica già in sé l'innescò di una riflessione storiografica profonda e condivisa all'interno degli ambienti di studio e delle équipes di lavoro:

«Si trattava di qualcosa che era allo stesso tempo terreno di disciplina e apprendistato della ricerca storica, focalizzato sul ragionamento su cosa persiste, su cosa rimane nel documento e a che livello sia rilevante; poi, dagli elementi minimi occorre procedere alla ricostruzione storica, dunque assumere delle categorie di pertinenza che non sono quelle degli stili o delle ideologie, spesso nemmeno quelle della ricostruzione dell'identità, ma che si declinano proprio al livello della configurazione delle tracce. Si trattava di fare il gesto minimo dello storico: creare connessioni fondate in termini documentati».

⁸⁷⁰ Da un colloquio concesso all'autrice (Roma, 19 settembre 2012).

E, concludendo, Guarino esplicita tanto le modalità in cui questo tipo di ricognizioni nelle microstorie locali si ponessero in connessione con lo spessore delle nervature della storia “globale”, quanto come esse abbiano rappresentato una possibilità di innesco di una riflessione teorica di ampio respiro volta alla rifondazione stessa dei termini della ricerca e della prospettiva storica:

«Dunque, c'è stata una pratica della ricerca, su cui contemporaneamente si sono potute proiettare le discussioni metodologiche. Allora, è comprensibile che si discutesse di microsocietà o di storia globale, perché c'era la necessità di mettere in relazione immediatamente le tracce di cui parlavo con una dimensione economica. Ad esempio: che rapporto c'è tra la proprietà terriera o le attività costruttive di edificazione e la continuità delle stagioni teatrali? Chi investiva i soldi, chi li gestiva? Quali erano le tipologie di contratto? Quali erano i rapporti fra accademie e professionisti? Si tratta di una specie di livello “neutro” delle nozioni e delle tracce, che richiedeva un'attenzione specifica – quella che, poi, si è chiamata la cultura materiale dello spettacolo. È stata una connessione decisiva: la nozione braudeliana che derivava da una certa percezione delle dimensioni di spazio e di tempo della storia, per noi era, non solo pensabile, ma letteralmente attuale; non si trattava di aggrapparvisi, ma di riscoprirla per conto nostro, per capire il valore, l'orizzonte, il contesto di quelle ricerche».

Dunque, il piano – eminentemente pratico – delle microstorie (anche locali) implica, da un lato, le modalità del loro rapportarsi alle linee più ampie della storia “globale” e, dall'altro, l'attivarsi di una meta-riflessione sul lavoro dello storico che si rinforza anche attraverso la riscoperta (non l'introduzione) di opzioni teoriche formulate nel quadro delle avanguardie delle discipline storiche. Nel complesso, questo tipo di esperienze e di fenomeni – stando a Raimondo Guarino, ma a breve lo potremo verificare in concreto – si profilavano con il proposito di “reinventare l'andatura” dello storico e della storia, tracciando i termini dirompendi di un tipo di “attenzione specifica”, quella che, appunto, si è poi definita con l'adozione e la sperimentazione della prospettiva della “cultura materiale dello spettacolo”.

Riprenderemo di nuovo, e in più casi, il ragionamento su questi fronti, che però si è qui deciso di cominciare ad esplorare a partire dalle possibili opzioni di rifondazione dei rapporti fra teoria e storia (e poi fra teoria e pratica), piano di ragionamento preliminare e generale cui converrà ora tornare.

Si è già detto del fenomeno della proliferazione della manualistica a partire dal crinale post-novecentesco e – per affrontare ancora più nel particolare e in maniera diretta la questione di una revisione dei rapporti fra le polarità che stiamo esaminando – si è anche presentato il campo di quella che abbiamo cercato di definire nei termini di un’“anti-manualistica” della nuova teatologia: l'esperienza fondativa di opere come *Lo spazio del teatro* di Fabrizio Cruciani ed esperienze successive e più pienamente post-novecentesche come *Profilo del teatro italiano* di Mirella Schino e *Il teatro nella storia* di Raimondo Guarino disegnano, nel loro insieme, opzioni storiche saldamente ancorate al piano della meta-riflessione storiografica e prospettive teoriche altrettanto profondamente radicate al livello delle loro applicazioni in campo storico.⁸⁷¹ Complessivamente, sono proposte di riscrittura dell'idea stessa di storia generale del teatro, che lavorano sulla decostruzione delle ideologie teatrali dominanti – sia al livello appunto generale della possibilità stessa di scrivere una storia del teatro, che nello specifico dei diversi argomenti che affrontano –, esponendo la modalità in cui tali idee di teatro si sono formate, affastellate e ricombinate attraverso le epoche e trasmesse al presente, e allo stesso tempo – attraverso l'adozione del paradigma della cultura materiale – restituendo un profilo sfaccettato e non univoco degli oggetti che prendono in

⁸⁷¹ F. Cruciani, *Lo spazio nel teatro*, cit.; M. Schino, *Profilo del teatro italiano*, cit.; R. Guarino, *Il teatro nella storia*, cit.

esame, composto dalle diverse qualità di quelle stesse ideologie e delle loro successive stratificazioni. Inoltre, sono tutte ipotesi di storiografia che non decantano nella consueta periodizzazione storica e storico-teatrale, ma – pur prendendo in considerazione tale aspetto laddove si rende necessario – si articolano più che altro per temi e problemi, si potrebbe dire attraverso idee di teatro: il libro di Cruciani si sviluppa infatti attraverso sette aree di concettualizzazione, che si innescano a partire dalle convenzioni del “teatro che abbiamo in mente”, ripercorrendo le modalità in cui il modello di spazio del “teatro all’italiana” si è imposto come ideologia teatrale dominante; affronta poi il problema dell’alterità, con un capitolo dedicato al “magazzino del nuovo” (sia esso antico, popolare o extra-occidentale) cui, negli anni, si è attinto per rifondare le modalità spaziali della scena; si sofferma infine consistentemente sulle rivoluzioni novecentesche, sia per rendere conto delle aperture che hanno operato, ma anche per trattare dei rapporti che hanno intessuto con le altre arti e, in conclusione, per valutare quelle esperienze radicali che, nel secolo scorso, hanno proposto – anche per quanto riguarda le soluzioni spaziali – altre idee e funzioni per il teatro. Il percorso di Mirella Schino nel teatro italiano è un viaggio per campi di studio, composto da esplorazioni di alcuni concetti-chiave del pensiero teatrale, dalla pluralità performativa rinascimentale – con attenzione ad alcune categorie particolarmente pregnanti per affrontarla, come quella della festa – alla successiva specificazione del canone teatrale moderno; si sofferma su diversi aspetti della Commedia dell’Arte, alcuni dei quali abbiamo esplorato nel presente studio (il problema della differenza culturale del professionismo teatrale, quello della costruzione del mito della commedia improvvisa e quello della letteratura d’attore); procede con la grande spettacolarità barocca e si sofferma poi sulla questione della cultura attoriale sette-ottocentesca, per giungere infine, con il Novecento, al discorso dell’“anomalia” e del “ritardo” italiani espressi in coincidenza all’avvento della regia. Il lavoro di Guarino si inaugura con una densa riflessione sulla sostanza del lavoro storico che si propone innanzitutto di decostruire il luogo comune dell’assenza costitutiva dell’oggetto degli studi teatrali, anche attraverso il supporto alle conquiste novecentesche della storiografia: «la metodologia storica – scrive Guarino – ha smantellato la categoria dell’evento», così quella più propriamente teatrologica può risolvere il problema dell’assenza costitutiva dell’oggetto-spettacolo e procedere a una più fruttuosa «estensione dell’indagine alla sfera delle relazioni personali».⁸⁷² Lo studioso valuta la variabilità di presenza del “teatro nella storia” – categoria crucianiana sotto la cui egida si pone il suo studio – e sancisce l’impossibilità dell’autonomia artistica dei fatti performativi, definendo un approccio storiografico decisamente e dichiaratamente fondato su presupposti relazionali e processuali: da un lato, sul piano dei rapporti fra passato e presente («come insegna qualsiasi approccio sensato, la parola storia non isola il passato, ma concerne la sua relazione con il presente») e, dall’altro, su quello delle relazioni fra teatro e storia («il teatro è una sfera in cui il presente sta in particolare rapporto con la coscienza storica»)⁸⁷³ L’esito di questa impostazione storico-teorica è un percorso fra continuità e discontinuità dell’oggetto-teatro, fra le sue possibilità di persistenza nella memoria degli spettatori e nel sapere degli attori e il crinale dei suoi mutamenti, un’indagine su categorie di lunga durata che non si sottrae in ogni caso all’attenzione alla microstoria di elementi più marginali o evenemenziali. Il racconto storico di Guarino viaggia attraverso la “disintegrazione” del tempo storico convenzionale implicata dall’assunzione della categoria del “teatro nella storia”, inseguendo le modalità sempre diverse in cui si è andata a definire e trasmettere l’ideologia teatrale, confrontandola anche con l’esistenza e la sostanza materiale del teatro di un certo periodo. Ma questo anti-manuale si dedica soprattutto alla disamina di problemi storiografici trasversali (come quello dello spazio teatrale, della cultura attoriale, della testualità e degli aspetti visuali), prendendo anche in considerazione come ciascuno di essi sia andato a ridefinirsi nelle diverse epoche storiche

⁸⁷² R. Guarino, *Il teatro nella storia*, cit., p. VII.

⁸⁷³ Ivi, pp. X-XI.

e andando a decostruire le “visioni di teatro” che ci hanno consegnato alcune opzioni sulle forme performative classiche, medievali, rinascimentali, e così via.

Lasciando momentaneamente da parte l'attrazione esercitata, all'interno del nostro campo di indagine, da questi oggetti singolari, su cui ci sarà modo di tornare per diverse ragioni più specifiche, andiamo a verificare l'esercizio del rapporto fra teoria e storia all'interno di territori più precisi, delimitati dalla cornice di campi di studio più definiti.

Sarà opportuno a questo punto introdurre un doppio problema emerso a più riprese durante la ricerca che presiede la stesura di questo lavoro, sia in coincidenza alla ricognizione della produzione teatologica che all'interno del programma di incontri con alcuni degli studiosi di teatro che si è realizzato. Si tratta di una questione almeno duplice, connessa col discorso che stiamo ora svolgendo nel campo dei rapporti fra teoria e storia e della loro possibile revisione: da un lato, un fenomeno su cui è andato spesso a porsi l'accento è quello della carenza, in fase post-novecentesca, di esperienze di storicizzazione o almeno di inquadramento storico di oggetti teatrali appartenenti al teatro presente, linea di lavoro invece – come si è visto nei capitoli precedenti – piuttosto vivacemente frequentata nelle altre stagioni della disciplina; dall'altro, gli studiosi hanno spesso constatato la netta prevalenza delle indagini microstoriche e la relativa assenza, invece, di imprese storico-teoriche di ampio respiro, altro tratto piuttosto caratterizzante il campo di studio negli anni passati.

Richiamiamo, a titolo esemplare, il ragionamento sviluppato a riguardo da Lorenzo Mango.⁸⁷⁴ Prima di tutto lo studioso, analizzando a grandi linee le tendenze teatrali in atto, rileva la carenza – a partire dal crinale post-novecentesco – di esperienze di storicizzazione dei fenomeni del Nuovo Teatro:

«Occupandomi in particolare di Nuovo Teatro italiano e, in questi anni, programmandone la ricostruzione storica con i dottorandi dell'Università L'Orientale di Napoli, all'interno di un gruppo di ricerca in cui ognuno si occupa di un lavoro diverso, con il mio coordinamento, ci siamo accorti che, fino alla fine degli anni Ottanta, c'è una pubblicistica consistente, costituita di libri o saggi lunghi, anche per quanto riguarda il teatro cosiddetto sperimentale, che, di lì in poi, sparisce: non si è più data una ricostruzione dei fenomeni. Probabilmente è a causa della loro eccessiva prossimità, ma trovo che sia un dato interessante».

La carenza di ipotesi storiografiche di ampio respiro sul teatro italiano post-novecentesco è un'ipotesi sostenuta anche da Gerardo Guccini, sempre nel suo studio sul problema della “rimozione storiografica” degli anni Ottanta.⁸⁷⁵ Così lo studioso delinea il fenomeno:

«Ai caratteri di questo periodo la ricerca intellettuale ha fatto corrispondere numerosi studi monografici che hanno illuminato le attività di Barba, di Brook, del Living, di Grotowski, la linea di documentazione espressa da Franco Quadri e brillanti elaborazioni teoretiche (centrali i nomi di Giuseppe Bartolucci e Ferdinando Taviani), ma non significative visualizzazioni storiche – ammutolite o interrotte da una mancanza di sbocchi comuni e portatori di senso».⁸⁷⁶

Ma torniamo al discorso di Mango, riprenderemo a breve il filo del ragionamento di Guccini. In seguito, Lorenzo Mango allarga il campo della sua riflessione, considerando come, negli anni recenti, si trovino «poche scommesse di letture di respiro più ampio», a differenza delle stagioni

⁸⁷⁴ Da un colloquio concesso all'autrice (Terni, 18 ottobre 2012).

⁸⁷⁵ G. Guccini, *Teatri verso il terzo millennio*, cit.

⁸⁷⁶ Ivi, p. 20.

precedenti degli studi, in cui «si azzardavano delle letture complessive, mentre oggi si trovano rarissimamente, e non solo nel campo degli studi teatrali».⁸⁷⁷ La prevalenza degli studi microstorici è un fenomeno fra l'altro non soltanto italiano, ma certificato anche sugli scenari teatrologici internazionali: Shannon Jackson, nel suo studio sulle genealogie dei performance studies, rileva come l'adozione della nozione geertziana di “blurred genres” fra i tratti del paradigma disciplinare imponga il concentrarsi dell'attenzione – in una modalità secondo la studiosa in effetti profilata da Geertz stesso – sulla dimensione del particolare dei *case studies*.⁸⁷⁸

Data la pregnanza dei sintomi, si tratta evidentemente di un fenomeno non unicamente legato alla neutralità di motivazioni contestuali quali il processo di consolidamento della nuova teatrologia o il mutamento delle tendenze teatrali e performative. Sarà bene dunque procedere a esaminarne qualche ragione possibile. Tornando al discorso di Lorenzo Mango, ci interessa ora passare a un piano di concettualizzazione ulteriore, proprio nel contesto di una ricognizione delle premesse che potrebbero aver consentito un così profondo mutamento di approccio sul piano teorico:

«È un fenomeno che in realtà ho osservato soprattutto nel campo della storia dell'arte, che per molti anni ha vissuto di grandi prospettive storiografiche e metodologiche, mentre oggi – semplificando – si nota più un'attenzione per il particolare che per il generale.

Credo sia qualcosa legato anche al nostro *zeitgeist*: se spostassimo l'asse di analisi del nostro discorso, potremmo chiederci quali visioni prospettiche ci offra, in questo momento, la storia, rispetto, ad esempio, a quando si parla di una società che ha perso la nozione del futuro. In passato, l'approccio non si sviluppava rispetto alla domanda se il futuro sarebbe stato migliore, ma quando lo sarebbe stato. Non che fossimo più felici, ma c'erano delle visioni di futuro: chi pensava alla lotta di classe, chi alla rivoluzione, all'anarchia o alle grandi feste della liberazione esistenziale. È stato il Novecento, il secolo delle ideologie. Oggi è facile dire che sono nefaste – lo sono state –, ma sono state anche vitali, perché erano tutte visioni prospettiche. Poi, si sono trasformate in abominio; per la mia generazione, è stata una sconfitta storica totalmente traumatizzante, scoprire che quello in cui credevi avesse dentro di sé un mostro terribile. Oggi abbiamo una struttura sociale in cui ci sono delle strategie di sopravvivenza: qual è la visione prospettica? Uscire dalla crisi è una visione prospettica? Quando ne sono uscito cosa ho ottenuto? Questa è sopravvivenza. La mancanza di visione prospettica complessiva credo sia la grande crisi della sinistra italiana ed europea (al di là degli uomini che la rappresentano) ed è ovvio che questo si rifletta anche al livello degli studi specialistici, in cui è facile richiudersi dentro un *particolare* settoriale, anziché azzardare letture complessive».⁸⁷⁹

⁸⁷⁷ «Fino a una ventina-trentina di anni fa, si azzardavano delle letture complessive, mentre oggi si trovano rarissimamente, e non solo nel campo degli studi teatrali. C'è qualche bellissima monografia e una proliferazione di testi di divulgazione, ma si tratta credo di un problema editoriale, non legato alle metodologie di studio. Mi sembra ci siano dappertutto poche scommesse di letture di respiro più ampio». La riflessione è sempre tratta da un colloquio concesso all'autrice (Terni, 18 ottobre 2012).

⁸⁷⁸ «Perhaps less explicitly, but no less importantly, Geertz's second identified trend – the focus on the particular – also legitimated performance as a domain, a method, and a mode of attention. In an intellectual climate that resisted large-scale abstraction in favor of case study, that addressed the minute movements of the everyday in “thickly described” local contexts, the imaginative life of performance was an appropriate match».

(«Forse in modo meno esplicito, ma non meno importante, anche la seconda tendenza identificata da Geertz – l'attenzione per il particolare – ha legittimato la performance come dominio, metodo e modalità di attenzione. In un clima intellettuale che resisteva alle astrazioni su ampia scala in favore dei casi di studio, che si indirizzava ai gesti minimi della quotidianità nei “densamente descritti” contesti locali, la vita immaginaria della performance ha rappresentato una corrispondenza appropriata»). S. Jackson, *Professing Performance*, cit., p. 147.

⁸⁷⁹ Da un colloquio concesso all'autrice (Terni, 18 ottobre 2012).

In effetti, ad una mappatura degli interessi teatrologici post-novecenteschi, si nota un netto prevalere delle indagini microstoriche o degli studi definiti in senso monografico, mentre sembra essersi esaurita la tendenza – assieme a quella della storicizzazione del teatro presente – alla proposta di letture di ampio respiro, sia sul piano storico della lunga durata, che su quello teorico della definizione di approcci metodologici capaci di farsi globalmente carico della cornice epistemologica della disciplina.

Prima di procedere oltre con l'analisi dei rapporti fra teoria e storia, anche dei livelli problematici che una loro revisione comporta a questa altezza, approfondiremo brevemente il campo delle ragioni che possono aver provocato questo mutamento che, beninteso, si manifesta nei toni piuttosto pessimistici dell'incapacità di procedere a visualizzazioni storiografiche di ampio respiro, alla produzione di opzioni teoriche trasversalmente condivisibili e alla storicizzazione del teatro del presente, ma si può valutare nel complesso come soprattutto un insieme di sintomi di una trasformazione in atto nel campo della teoria, della storia e delle loro reciproche relazioni. Per integrare la ricognizione delle motivazioni che possono aver presieduto simili slittamenti, accogliamo ancora una volta l'opinione di Gerardo Guccini, che, come si accennava, individua alcune forme di responsabilità della teatrologia corrente, oltre che per quanto riguarda il problema della rimozione del passaggio degli anni Ottanta, anche nella mancata visualizzazione storica del teatro degli ultimi anni. Così descrive lo studioso le difficili condizioni in cui si trova ad operare la disciplina in contesto post-novecentesco:

«Lo storico, dopo aver lungamente ispirato il suo modo di leggere il passato alle sollecitazioni e agli esempi della contemporaneità, si trova ora a rintracciare bandoli di continuità in un mondo non più solcato dalla Storia. In un mondo, insomma, che pur trasformandosi come non mai, non memorizza i suoi stessi mutamenti, non li comprende, non ne ricava senso. Non c'è dunque da stupirsi se il povero storico sembra tergiversare in una condizione di neutralità e debolezza [...]».⁸⁸⁰

Lo studioso traccia così i termini di un piano causale di afferenza contestuale, legato al più ampio campo delle tendenze in atto nel mondo della cultura umanistica di fine Novecento, su cui si era andata a collocare anche la prospettiva di Lorenzo Mango. Guccini, però, integra tali aspetti con un ulteriore ordine di ragionamento, procedendo a considerare nello specifico le conseguenze delle scelte e delle impostazioni della teatrologia novecentesca, dunque, inquadrando la questione, l'influenza che la sua eredità può esercitare nei confronti delle condizioni successive degli studi:

«Gli studi novecenteschi, facendo corrispondere agli eventi del teatro un senso che, come avviene nell'organizzazione della frase, risulta dalla concatenazione delle parti, hanno infatti *scolpito il secolo*. E cioè hanno asportato con gesti chiarificatori (ma reversibili) le parti inerti, isolato le nervature di senso e messo in rilievo i momenti di continuità e di svolta, di gestazione e realizzazione, componendo una struttura che, in quanto espressione di conoscenze acquisite, è definitiva e statica: un monumento [...]».⁸⁸¹

Interessante notare, nonostante non sia questo il momento in cui ci dedicheremo alla questione, che Guccini specifica che non si tratta esclusivamente, per la tradizione novecentesca, di un'eredità monumentale e aggiunge – laddove si è attuata l'elisione del suo discorso per i fini del ragionamento che stiamo svolgendo – come essa, se «assimilata in quanto strumento di

⁸⁸⁰ G. Guccini, *Teatri verso il terzo millennio*, cit., p. 18.

⁸⁸¹ *Ibidem*.

comprensione e ricerca», si converta in una materia ancora fonte di stimoli, «organica, vibrante, aperta agli interrogativi e alle sollecitazioni». ⁸⁸²

Oltre che attraverso la preziosa opzione contestuale avanzata da Lorenzo Mango e le ipotesi più strettamente teatrologiche formulate su versanti molto prossimi da Gerardo Guccini, questo tipo di fenomeni si potrebbe leggere anche nel quadro dell'assunzione, in campo teatrologico, del paradigma della cultura materiale, che, negli anni, ha condotto molti studiosi a verificare – a parte l'operatività delle ideologie teatrali dominanti, di cui si è diffusamente detto – gli andamenti di linee storiche che si potrebbero definire “sotterranee”, il cui svolgimento può condurre parimenti alla revisione delle convenzioni storico-teatrali comunemente accettate e al racconto di una diversa storia dei teatri. ⁸⁸³ Se la teatrologia sul crinale post-novecentesco ha prediletto la scarsa visibilità delle microstorie, le ragioni possono essere molteplici; certo è che, a livello degli esiti scientifici di tale scelta, si tratta nel complesso di esperienze che hanno contribuito sostanzialmente all'avanzamento degli studi, producendo spostamenti di prospettiva e inneschi di altre storie del teatro che sono oggi a tutti gli effetti parte del bagaglio teatrologico, sia sul piano dei singoli risultati che più ampiamente su quello della generale impostazione dei rapporti fra teoria, pratica e storia. Questo livello della produzione teatrologica, infatti, ci conduce ad avvicinare il versante in cui i rapporti fra teoria e storia si approssimano a quelli con la pratica teatrale, in quanto buona parte delle acquisizioni materiali e concettuali conquistate nel campo che si potrebbe definire della “storia sotterranea del teatro” vanno a collocarsi al centro di quella triangolazione definita da Marco De Marinis nel suo tentativo di affrontare i problemi metodologici della disciplina. Si pensi, solo per portare qualche esempio, al percorso intrapreso da Franco Ruffini all'interno del campo delle tecniche (non solo teatrali) di allenamento dell'attore, così come si presenta nel libro dedicato ai rapporti fra teatro e boxe: tale piano di relazione diventa occasione per dimostrare – di contro alla tendenza di molte interpretazioni correnti che fraintenderebbero la dinamica fra credibilità e leggibilità della presenza e dell'azione attoriale – l'esistenza di una scienza dell'attore che il teatro del Novecento ha cercato di sviluppare anche dilatando – appunto – il proprio specifico alla ricerca dell'azione efficace, di cui Ruffini segue poi il filo in tutto il Novecento teatrale (da Stanislavskij a Copeau, da Ejzenstein ad Artaud). ⁸⁸⁴

Si può considerare anche il lavoro svolto dallo studioso su Artaud “con i piedi per terra” (la definizione è di Ruffini stesso), ⁸⁸⁵ mirato a sottrarre, attraverso l'adozione di una prospettiva materiale, la figura dell'artista e teorico a quei luoghi comuni che ne hanno disegnato il profilo. ⁸⁸⁶ Obiettivo, questo, del resto al centro di altre due esperienze capitali degli studi artaudiani italiani: quello sviluppato da Nicola Savarese sull'incontro fra Artaud e il teatro balinese e quello svolto da Marco De Marinis sul “secondo Teatro della Crudeltà”. ⁸⁸⁷

⁸⁸² Ibidem.

⁸⁸³ Esiste, inoltre, un'altra possibilità per spiegare questo tipo di fenomeni, in cui la nuova teatrologia sembra almeno in apparenza volersi sottrarre alla proposta di interpretazioni complessive anche del proprio presente teatral-culturale: è un'ipotesi che, affiancando gli stimoli dei discorsi toccati finora – il ragionamento svolto con Lorenzo Mango sui mutamenti post-novecenteschi, quello di Gerardo Guccini sul problema della “rimozione storiografica” anche all'interno dell'eredità teatrologica e quello di Shannon Jackson sull'impossibilità di procedere a teorizzazioni di ampio respiro in un'epoca segnata dallo sfumare delle categorie e in un campo di studio che ha eletto tale tratto fra i fondamenti del proprio paradigma –, si lega alle modalità di assorbimento del patrimonio del sapere che compone la tradizione degli studi teatrali, che però prenderemo direttamente in esame in seguito, nonostante si renda necessario introdurre l'eventualità già a quest'altezza.

⁸⁸⁴ F. Ruffini, *Teatro e boxe*, cit.

⁸⁸⁵ Franco Ruffini, *Artaud coi piedi per terra. Le ultime parole*, «Teatro e Storia», XX, 27, 2006, pp. 41-102.

⁸⁸⁶ F. Ruffini, *I teatri di Artaud*, cit.; Id., *Craig Grotowski Artaud*, cit.

⁸⁸⁷ Marco De Marinis, *La danza alla rovescia di Artaud. Il Secondo Teatro della Crudeltà (1945-1948)*, Bulzoni, Roma 1999; Nicola Savarese, *Paris/Artaud/Bali. Antonin Artaud vede il teatro balinese all'Esposizione Coloniale di Parigi del 1931*, Textus, L'Aquila 1997.

In tutti e tre i casi, attraverso lo scavo meticoloso dei documenti, gli studi teatrologici sono riusciti a portare alla luce opzioni interpretative fino ad allora impensate sul percorso di Artaud nel teatro e nella cultura novecentesche e dunque a spiegare anche più precisamente la consistente persistenza del suo ruolo all'interno di essi. Scrive Savarese alla fine dell'introduzione del suo libro *Paris/Artaud/Bali*, parlando del percorso di ricerca e dei suoi esiti: «E lentamente quello che all'inizio mi era apparso un enigma sfaccettato e confuso si trasformò in un'emblematica storia, una delle tante storie segrete del teatro».⁸⁸⁸

Un altro caso esemplare che si può citare a proposito della fruttuosità dell'incontro fra i piani della teoria, della storia e della pratica teatrale all'interno dell'alveo della storia sotterranea del teatro tracciato dal paradigma della cultura materiale è, appunto, la tensione che ha scandito l'intero percorso teatrologico di Savarese, che risulta in effetti contrappuntato di quelle che lo studioso ha definito le “tante storie segrete del teatro”. È così nella sua celebre ricognizione fra teatralità occidentali e orientali, in cui, più che raccontare la storia dei teatri asiatici o analizzarne le tecniche, fin dall'inizio del suo percorso, lo studioso procede a una disamina dei rapporti fra Oriente e Occidente, riscrivendone le vicende a partire dall'epoca classica per giungere poi ad esplorare i consistenti punti di contatto che hanno influenzato gli sviluppi del Novecento teatrale.⁸⁸⁹ Qualcosa di simile avviene nel suo lavoro sulla performatività latina, in cui si tratta di sottrarre la materiale pluralità a quelle letture posteriori che hanno consegnato alla cultura teatrale contemporanea visioni falsamente unitarie (e fondate soprattutto sulla prevalenza della prospettiva letteraria).⁸⁹⁰ L'approccio è simile anche nella definizione di un'area “eurasiana” della cultura teatrale, ma il proposito con cui si costruisce ed instaura una prospettiva materiale fra teatri occidentali e asiatici è sensibilmente differente, visto che si tratta – più che di analizzare un sistema di scambi e contatti nella storia – di definire ed esplorare una «regione del sapere dove le iridescenti tradizioni dei teatri classici dell'Asia [...] si intrecciano con le tradizioni del teatro europeo e occidentale. Un territorio dunque dove Euripide, Kalidasa, Shakespeare, Zeami, la *Poetica* di Aristotele e il *Natyashastra*

Lo studio di Savarese intende ricostruire le modalità di incontro fra Artaud e il teatro-danza balinese, così come si sono svolte nel contesto dell'Esposizione Coloniale parigina del '31, per rendere conto della centralità che tale occasione assume all'interno del *Teatro e il suo doppio* e dell'intera teorizzazione teatrale artaudiana. «Mi chiesi – scrive Savarese nell'introduzione – se il teatro balinese fosse realmente – o fosse stato allora – così sconvolgente da scatenare una tale reazione» (p. 10). Di qui si innesca il viaggio raccontato nel libro, che conduce lo studioso sia a ricostruire lo specifico dell'evento, che ad esplorare la cultura performativa balinese e quella della Parigi degli anni Trenta (con incursioni anche ben al di fuori dello stretto campo del teatrale).

De Marinis, invece, si propone di prendere in esame gli ultimi anni di vita e di attività di Artaud, comunemente poco valutati dagli studi in relazione a una (apparente) carenza di produzione a livello teatrale, e più precisamente di valutarli nei termini di «una riflessione organica e fortemente originale rispetto alle famose visioni degli anni Trenta». «Letti con l'attenzione senza pregiudizi che meritano – scrive lo studioso –, questi materiali dimostrano in maniera oserei dire inconfutabile che è esistito, esiste, un *altro* Teatro della Crudeltà [...]» (da cui, appunto la definizione di “secondo” per il periodo che va dal 1945 al '48, p. 16). L'approccio di De Marinis si rivela interessante anche perché permette in parte di spiegare l'attenzione riscossa da Artaud nella fase post-novecentesca della teatrologia italiana, in particolare per quanto riguarda il versante che abbiamo definito della “storia sotterranea del teatro” e che stiamo affrontando in questo passaggio. Lo studioso, aprendo il proprio volume, da un lato, si e ci interroga sulle ragioni che hanno presieduto la persistente centralità del discorso artaudiano («le ragioni della sua grandezza risultano, almeno a prima vista, più difficili da cogliere che in altri casi: perché Artaud non è stato un grande drammaturgo, né un grande attore e neppure, a quanto sembra, un regista di particolare talento. Eppure [...] è fuor di dubbio che egli abbia inciso profondamente sul teatro contemporaneo (e non solo sul teatro) [...]», p. 13); dall'altro, si impegna a sgombrare il campo da «un equivoco, tenace e pericoloso», quello che vedrebbe Artaud come «un utopista campato per aria, un teorico folle perso dietro visioni affascinanti ma prive di concretezza e irrealizzabili» (p. 14). Prendendo in considerazione queste due riflessioni di De Marinis, è probabilmente più facile comprendere le ragioni che hanno determinato la qualità, la densità e la vivacità dei percorsi artaudiani della teatrologia italiana che abbiamo citato, dal momento che la vicenda di Artaud, fra le “storie sotterranee del teatro” da svelare e valorizzare sembra forse uno dei campi più fertili e urgenti.

⁸⁸⁸ N. Savarese, *Paris/Artaud/Bali*, cit., p. 16.

⁸⁸⁹ Nicola Savarese, *Teatro e spettacolo fra Oriente e Occidente*, Laterza, Roma-Bari 1992.

⁸⁹⁰ Nicola Savarese (a cura di), *Teatri romani. Gli spettacoli nell'antica Roma*, Il Mulino, Bologna 1996.

indiano convergono nei confini di un unico patrimonio di conoscenze teatrali».⁸⁹¹ Il lavoro di Savarese sulla riscrittura delle storie dei teatri occidentali e orientali, fra l'altro, si avvicina sempre più a un crinale in cui il problema dei rapporti fra teoria e storia – colto nelle sue versioni più pragmatiche – si approssima sempre più nettamente al piano delle relazioni con la pratica; la questione è ben evidente, in particolare, proprio nel *Teatro eurasiano*, laddove la nozione è sviluppata a partire da quella barbiana di pre-espressività, volendo con essa inquadrare un «nucleo comune del sapere professionale attraverso la comparazione di principi tecnici di differenti civiltà teatrali presenti nell'Eurasia».⁸⁹²

Un altro caso esemplare, nel campo delle “storie sotterranee” che hanno scosso le convenzioni storiografiche comunemente accettate è il lavoro di Franco Perrelli sul teatro di regia: a partire da un'angolazione prospettica singolare, quella della scena scandinava, lo studioso ha prodotto una serie di studi che, anche nelle loro specificazioni monografiche, hanno contribuito considerevolmente alla composizione di una lettura diversa della teatralità europea fra Otto e Novecento. L'episodio più celebre è quello della *Seconda creazione*, in cui lo studioso espone una ricerca che si propone di rivedere la storia della regia moderna integrandola con l'analisi delle fasi pre-registiche dell'Ottocento francese, a partire da alcune informazioni raccolte sulla sua centralità in alcune fonti teatrologiche scandinave.⁸⁹³ Ma ci sarà modo di tornare nel dettaglio su questi fronti, per il momento ci interessa inquadrare a grandi linee il lavoro di scavo storico sviluppato da alcuni studiosi allo scopo di portare alla luce nervature e linee di forza nascoste dal fluire della storia generale dei teatri; ciò è particolarmente evidente ed esplicito anche in altri lavori di Perrelli: *Echi nordici di grandi attori italiani* intende ripercorre le tournée degli italiani nel Nord-Europa, mentre *Ludvig Josephson e l'Europa teatrale* è dedicato al lavoro e alla vita di un maestro della regia scandinava.⁸⁹⁴ Quello che ci interessa ora dell'uno e dell'altro caso è lo sforzo in senso globale espresso dallo studioso che, attraverso il racconto di vicende ben definite, quasi biografiche – là quella dei viaggi dei grand'attori, lì quella di un regista svedese dell'Ottocento –, apre a squarci storiografici che comprendono all'interno di queste la più ampia storia del teatro europeo, contribuendo a rivederne delle parti, delle acquisizioni assodate e delle visioni egemoniche. Le tournée dei grand'attori, ad esempio, sono un oggetto utilizzato per affrontare anche la costruzione all'estero del mito del teatro italiano, ma allo stesso tempo per restituirgli alcuni aspetti di irriducibile materialità, come gli enormi dati di differenza culturale che queste esperienze rappresentavano tanto per attori come la Duse, la Ristori o Ernesto Rossi che per il loro pubblico (anche specializzato e del settore) straniero. Il lavoro di Josephson, invece, come si evince dal titolo stesso del libro, si inserisce nel campo aperto dagli studi precedenti sulla proto-regia ottocentesca, illuminando, attraverso la vicenda teatrale del regista svedese, parti della storia della «più ampia scena continentale», in particolare focalizzando quel passaggio «della transizione dalla proto-regia alla regia moderna».⁸⁹⁵

È fuori di dubbio che, seppure sottratta dai piani dell'esplicitazione di formulazioni teoriche di vocazione globalizzante e di visualizzazioni storiografiche di ampio respiro, l'esperienza microstorica della teatrologia italiana post-novecentesca nel campo della “storia sotterranea” del teatro abbia rappresentato uno dei territori di ricerca più fertili degli ultimi anni; e che, in ogni caso, i suoi esiti abbiano, magari non sempre detto a chiare lettere, ma spesso rappresentato punti di rottura consistenti delle convenzioni culturali e di studio, dunque comportando costitutivamente

⁸⁹¹ Nicola Savarese, *Il teatro eurasiano*, Laterza, Roma-Bari 2002, p. IX.

⁸⁹² Ivi, p. 21. Savarese, inoltre, in un capitolo esplicitamente dedicato a *Barba e il teatro eurasiano*, specifica la matrice originaria della nozione nel quadro delle esperienze dell'Ista, in particolare per quanto riguarda il suo ruolo nella definizione di una “scienza dei teatri” attraverso l'acquisizione della loro conoscenza “interna” (ivi, pp. 118-120).

⁸⁹³ F. Perrelli, *La seconda creazione*, cit.

⁸⁹⁴ Franco Perrelli, *Echi nordici di grandi attori italiani*, Le Lettere, Firenze 2004; Id., *Ludvig Josephson e l'Europa teatrale*, Bonanno, Roma 2012.

⁸⁹⁵ F. Perrelli, *Ludvig Josephson...*, cit., p. 9.

implicazioni che, una volta riversate sul piano teorico e storiografico, maturano spesso in conseguenze epistemologiche complesse, capaci di condurre o almeno invitare alla rifondazione – oltre il campo minimo definito volta per volta dall'oggetto di studio – anche di tutto il contesto del sapere che sta loro intorno. Di più, gli esiti più compiuti di esplorazione della “storia sotterranea” del teatro, ci avvicinano al secondo livello di analisi che si propone qui di indagare, nel doppio passaggio preliminare che introduce all'esposizione dell'ipotesi cui ha lavorato la presente ricerca: quello del piano dei rapporti fra teoria e pratica.

Anche questo – va specificato prima di tutto – è un campo i cui termini, tradizionalmente, si sono posti e definiti reciprocamente in tramite rapporti dicotomici e spesso esclusivi. Non sarà necessario probabilmente, per certificare questa condizione, richiamare le numerose testimonianze degli studiosi stessi a sostegno dell'ipotesi, né forse tutti quei casi in cui essi tornano a rivendicare trasversalmente la centralità dei rapporti con la pratica teatrale, così come non si procederà di nuovo a ripercorrere nel dettaglio le modalità in cui la nuova teatrologia coltiva, fin dai suoi esordi, tale possibilità a livello epistemologico, dall'assunzione pionieristica delle implicazioni legate nella definizione della rivoluzione registica alla successiva esperienza, nel contesto del processo di consolidamento della disciplina, di acquisizione di forme di sapienza teatrale “interna”. Fra l'altro, nelle prossime pagine, si troverà un capitolo esplicitamente legato a questi temi, nello specifico del trattamento che essi subiscono – ancora una volta in chiave ricompositiva, è bene anticiparlo – nella fase post-novecentesca degli studi. Per ora ci limiteremo a verificare la validità dell'ipotesi che, in questi ultimi trent'anni, si siano date – seppure non sempre compiutamente o sistematicamente – delle opzioni di rifondazione dei rapporti fra teoria e pratica nel quadro epistemologico della disciplina, attraverso la considerazione, di nuovo, di alcuni episodi teatrologici che si dimostrano particolarmente significativi a tale scopo. Occorrerà in ogni caso precisare, prima di procedere, che la nozione di “pratica teatrale” cui ci si poggia nello svolgere il presente discorso, non rimanda soltanto ad esperienze di frequentazione diretta del lavoro degli artisti della scena, ma fa riferimento a quella concezione più ampia e complessa che abbiamo delineato nelle pagine precedenti. Così, ad esempio, si includono al suo interno possibilità che vanno ben oltre la creazione e l'esposizione di spettacoli, andando a comprendere anche le esperienze di scrittura e altre forme del lavoro di ricerca non necessariamente finalizzate al prodotto testuale o performativo.

Comunque, è naturale introdurre questo livello del discorso attraverso lo specifico di alcune esperienze di contatto e di frequentazione della pratica teatrale che hanno segnato la biografia scientifica e la produzione di alcuni teatrologi italiani, seppure questa scelta potesse a prima vista implicare rischi di parzialità o forzatura: come si è visto, il rapporto che fra gli anni Settanta e Ottanta si sviluppa fra studiosi come Cruciani, Ruffini, Taviani, ma anche poi Meldolesi e De Marinis, con alcune esperienze della neo-avanguardia teatrale e i loro esiti di ricerca più estremi (il riferimento va soprattutto al lavoro di Jerzy Grotowski ed Eugenio Barba) rappresenta un episodio eccezionale, si potrebbe dire un caso-limite; eppure, tornarvi può essere utile e legittimo non soltanto perché molti dei lavori teatrologici che hanno tentato di rifondare i termini del rapporto fra teoria e pratica, in effetti, si originano proprio da questo contesto, ma l'opzione può dimostrarsi produttiva anche sul piano qualitativo, forse proprio a causa di questo sua sorta di “estremismo” che la rende, magari non rappresentativa sul piano quantitativo e proporzionale, ma forse comunque preziosa su quello qualitativo come riferimento emblematico. Per approcciare la questione del ruolo svolto dall'antropologia teatrale negli sviluppi degli studi teatrologici ci rifaremo a due posizioni particolarmente significative e produttive ai fini del nostro discorso: una che proviene dal crinale stesso del passaggio post-novecentesco e che si presenta come una preliminare riflessione di Franco Ruffini sui rapporti fra teatro e pedagogia, scritta come presentazione di un numero di «Quaderni di Teatro» dedicato nel 1984 alla *Trasmissione dell'esperienza in teatro*; l'altra, invece, più recente, espressa da Marco De Marinis nel contesto del “riesame” dell'antropologia teatrale tracciato nel suo

Il teatro dell'altro.⁸⁹⁶ Entrambe, oltre naturalmente ad offrire una prospettiva sullo specifico del loro oggetto, ci possono essere utili per illuminare delle questioni trasversalmente importanti nel processo di ridefinizione dei rapporti fra teoria e pratica, che potremmo dunque poi accogliere come indicazioni metodologiche per affrontare questo piano di riflessione a livello più ampio.

Ruffini, introducendo il numero monografico di «Quaderni di Teatro» dedicato alla pedagogia teatrale, constata come i contributi che lo compongono abbiano origine da un medesimo contesto, quello, duplice, dei rapporti fra teoria e pratica. Nello specifico, secondo lo studioso, tale numero della rivista

«[...] nasce, se non *da*, certo *in* una zona di intersezione: quella tra riflessione storica-teorica e momenti di verifica e/o ricerca applicata [...]. È una zona duplice: letteralmente, che non dimezza i campi di indagine e competenza, ma, sovrapponendoli, li duplica. Cioè una zona *doppia*».⁸⁹⁷

Ruffini procede poi a descrivere la qualità di questa “zona doppia” dove si intreccerebbero teoria e pratica: la descrive nei termini di una “zona di compromesso”, approfondendo la genealogia di tale termine a partire dalle sue origini in ambito giudiziario (“comporre una lite”); in questo senso, la zona “doppia” e di “compromesso” che vede interagire teoria e pratica e duplicarsi, sovrapponendosi, i due campi di indagine che appartengono loro, si specifica in termini piuttosto prossimi al discorso che stiamo svolgendo (in questo caso e in tutto il presente studio): si tratta della creazione di un “terreno neutro” capace di accogliere le diversità delle prospettive che accoglie, delle loro istanze e dei loro approcci, senza dover porle in termini oppositivi o reciprocamente esclusivi.⁸⁹⁸ Così si conclude l'exkursus teorico di Ruffini volto a tracciare il piano, non più dicotomico, all'interno di cui – anche grazie alle esperienze di frequentazione diretta del lavoro teatrale che in quegli anni andavano svolgendosi – si possono realizzare i rapporti, rifondati, fra teoria e pratica: «comporre le liti non è eliminare le ragioni di conflitto o di contraddizione [...]: è solo accettarle cercando di convivervi».⁸⁹⁹ Abbiamo già accennato (e vi torneremo ancora) a come tale opzione di integrazione vada a sostenere l'intero percorso teatrologico di Franco Ruffini intorno al “valore” del teatro, fra visualizzazioni teoriche e approfondimenti tecnico-materiali, un itinerario, del resto, che sembra aver offerto – come si vedrà – i suoi frutti più compiuti soprattutto nella fase post-novecentesca degli studi (per ragioni che presto andremo a esaminare con il supporto dello studioso stesso).

L'impostazione di Ruffini, comunque, ci è utile per inquadrare i termini generali in cui gli studiosi di teatro procedono, sul crinale post-novecentesco, a una revisione dei rapporti fra teoria e pratica: seppure diversi esiti di questo tipo di esperienze, a quell'altezza, si vadano a configurare – come si è visto – secondo ulteriori e diverse logiche dialettiche (si pensi alla divaricazione fra sapienza interna e visioni di teatro, fra cultura materiale e ideologia teatrale), si può cogliere, all'interno del quadro teorico in cui esse vanno a svolgersi, una tendenza propriamente ricompositiva, che mira a sfaldare l'operatività di una tensione binaria fondante il sapere teatrologico (anche se, appunto, in prima battuta, abbiamo visto che tali polarità tendono ad essere esplorate soprattutto separatamente).

La riflessione di Marco De Marinis che si vuole richiamare, invece, si addentra più nello specifico delle possibilità di rifondazione dei rapporti fra teoria, pratica e storia nel contesto teatrologico

⁸⁹⁶ Franco Ruffini, *Presentazione*, «Quaderni di Teatro», VII, 23, febbraio 1984 (*La trasmissione dell'esperienza in teatro*), pp. 3-5; M. De Marinis, *Prima Parte. Antropologia teatrale: un riesame*, in Id., *Il teatro dell'altro*, cit., pp. 33-97.

⁸⁹⁷ F. Ruffini, *Presentazione*, p. 3.

⁸⁹⁸ «Ora, comporre una lite non è distribuire equamente, e incompatibilmente, ragione e torto (*o* si ha ragione, *o* si ha torto), ma creare un terreno neutro, uno spazio franco: un luogo, comunque, in cui cessino di aver vigore le intransigenti ragioni della ragione *o* del torto». Ibidem.

⁸⁹⁹ Ivi, p. 5.

novocentesco e post-novocentesco e ci è utile ad ampliare il discorso sulla dimensione della pratica, non soltanto nel quadro di una possibile relazione fra studiosi e artisti, ma proprio nell'alveo stesso della germinazione teorica. Basti pensare che, nel suo percorso volto a “riesaminare” gli sviluppi dell'antropologia teatrale, fra le tre linee di mutazione della teoria che individua, una riguarda proprio il «progressivo accentuarsi della [...] dimensione verticale, storica»,⁹⁰⁰ all'interno di un quadro di teorizzazione in origine formulato soprattutto a partire dall'osservazione e dall'esperienza pratica dirette. Su questo punto, che innesca la possibilità del convertirsi di tale oggetto o campo di indagine in metodo di studio, si è già detto, e comunque si potrà tornare.

Fermiamoci per il momento invece a considerare come lo studioso definisce, seguendo il discorso teorico di Eugenio Barba, l'antropologia teatrale: De Marinis raccoglie, in questo caso, diversi elementi alla volta di descrivere la «natura doppia, androgina» di tale «“scienza” bifronte», allo stesso tempo «analitica e/o pragmatica», dal momento che, così com'è espressa nella *Canoa di carta*, «si muove su un duplice piano, quello analitico-scientifico e quello tecnico-pratico», e addirittura, infine, a inquadrare tale qualità «anfibia» come la condizione stessa dei saperi artistici.⁹⁰¹ Si può aggiungere, inoltre, che con il profilarsi di una «ipotesi forte sulla natura e sui fondamenti biologici della pre-espressività»⁹⁰² – parte dei cui esiti abbiamo già visto nell'introduzione alla presente ricerca –, vale a dire con la possibilità di applicare i suoi principi anche ad altri oggetti oltre quello originario dello studio della presenza umana in situazione di rappresentazione, la teoria dell'antropologia teatrale non riesca soltanto a eludere il piano convenzionale che vede opporsi o separarsi teoria e pratica, concettualizzazione ed analisi empirica, ma anche debordare dal proprio contesto di origine (quello biologico e attoriale), aprendo il campo così a possibilità di ibridazione ulteriori (come, ad esempio, quelle fra processo e prodotto, versante estetico-spettacolare e analitico-scientifico, polarità attoriale e spettatoriale, eccetera).

Abbiamo visto come presupposti di questo tipo conducano De Marinis, ad esempio, a una profonda revisione della concezione stessa di pratica a teatro (nel senso del “fare” teatro). Su fronti come questi si aprono strade – tutte post-novocentesche – inedite e ancora da esplorare, che, a guardarne soltanto alcuni esiti (come, appunto, quello appena citato), possono anche presiedere a opzioni di più profonda revisione degli approcci delle discipline teatrologiche.

6.2.2 DALLA TEORIA ALLE PRATICHE. ASSORBIMENTI APPLICATIVI DOPO LA FINE DELLE GRANDI NARRAZIONI

Continuiamo la nostra esplorazione della crisi dei modelli dialettici in fase post-novocentesca e dei relativi tentativi di ricomposizione delle polarità tradizionalmente opposte in tensioni dicotomiche fondanti il sapere teatrologico, prendendo in considerazione un'altra questione che si rivelerà centrale nell'inquadramento teorico del presente studio. L'ipotesi si formula a partire da fenomeni che in qualche modo riprendono il problema della carenza, a quest'altezza, di visualizzazioni storico-teoriche di ampio respiro, di cui abbiamo parlato nelle pagine precedenti: una vicenda simile e parallela riguarda il venir meno dei riferimenti ad approcci teorici di inquadramento complessivo, come erano stati ad esempio, nelle stagioni passate della nuova teatrologia, quello semiologico o quello socio-antropologico, e, più tardi, quello iconografico. A partire dagli anni Novanta, infatti, si assiste – non certo solo in campo teatrologico – sia a una sorta di sottrazione rispetto alle opportunità metodologiche offerte dal confronto con modelli teorici globalizzanti, che, più in generale, a una diffusa scarsità di espliciti riferimenti extra-disciplinari. Sono numerosi gli studiosi che, nel programma di colloqui che ha preceduto la stesura del presente studio, sono andati ad

⁹⁰⁰ M. De Marinis, *Il teatro dell'altro*, cit., p. 49.

⁹⁰¹ M. De Marinis, *Il teatro dell'altro*, cit., pp. 86-87.

⁹⁰² Ivi, p. 89.

insistere su questo tipo di fenomeni: Claudio Longhi, ad esempio, pone l'accento su una sorta di «ripiegamento – senza con ciò implicare alcun giudizio di valore – verso la concentrazione su di una dimensione strettamente teatrologica in senso sincronico e in senso diacronico»,⁹⁰³ versanti su cui – come in parte si è visto – si situa anche il ragionamento di Lorenzo Mango, che riprenderemo a breve, quando lo studioso si trova a constatare «un grande collettivo ritrarsi delle discipline critiche dentro i loro territori», anche al di fuori del campo strettamente teatrologico.⁹⁰⁴ E, in ogni caso, qualora si verificano esperienze di collaborazione extra-disciplinare, esse si configurano comunque nei taciti termini delle applicazioni e delle pratiche: si rimanda, su questo, alla posizione di Gerardo Guccini per quanto riguarda i rapporti fra testo e teatro, e a quella di Renzo Guardenti sulle relazioni fra studi teatrali e filone iconografico – non a caso ciascuna portatrice di una prospettiva su alcuni dei campi e delle tendenze di studio che si potrebbero definire più pienamente post-novecentesche.⁹⁰⁵ Su questi versanti, si potrebbe anche richiamare come caso esemplare il progressivo esaurimento dell'approccio semiologico, un'eredità invece più propriamente novecentesca, che sembra andare successivamente dispersa.

Se il contesto generale dei rapporti extra-disciplinari (non solo in campo teatrologico) si presenta segnato, a partire dagli anni Novanta, da un “collettivo ritrarsi delle discipline dentro i loro territori” e, invece nel campo degli studi teatrali, tale ipotesi si sostiene con il fenomeno di una diffusa e trasversale concentrazione sullo specifico disciplinare; se le tradizionali collaborazioni con le scienze umane e sociali sembrano perdere la loro centralità e capacità di attrazione, mentre le nuove opzioni di rapporto extra-disciplinare si presentano già all'origine attraverso qualità non esplicite e sotterranee; annotati tutti questi dati, si dovrebbe dunque supporre che, in fase post-novecentesca, possa essere venuta meno l'originaria vocazione extra-territoriale della nuova teatrologia italiana. L'ipotesi che si intende seguire qui, a partire da questi stessi fatti, è di tutt'altro segno e coinvolge le modalità stesse di trasmissione del sapere teatrologico anche per quanto riguarda le possibilità di assorbimento della sua tradizione novecentesca.

Cominciamo a introdurre questa diversa ipotesi a partire dall'osservazione empirica di un caso specifico: quello particolarmente emblematico della (presunta) conclusione dell'“avventura semiotica” della nuova teatrologia italiana. Abbiamo visto come le semiotiche cosiddette “particolari” (anche quella del teatro), nel corso degli anni Settanta, si elaborino nel contesto di una sorta di vocazione globalizzante della prospettiva linguistica, che, a quell'altezza, «sviluppa una forte capacità espansionistica, cercando di annettersi ogni oggetto o evento dell'universo culturale che possa essere studiato come fenomeno di significazione e/o comunicazione». ⁹⁰⁶ Abbiamo anche osservato come, in seguito, si manifesti in campo teatrologico una certa insofferenza rispetto a mire di questo tipo, soprattutto da parte di quegli studiosi che si sono specificamente ed esplicitamente occupati delle possibilità di instaurare un approccio semiotico al fatto teatrale. Possiamo aggiungere che, negli anni seguenti, la prospettiva della semiologia teatrale va incontro a un progressivo

⁹⁰³ Da un colloquio concesso all'autrice (Bologna, 1 ottobre 2012).

⁹⁰⁴ Da un colloquio concesso all'autrice (Terni, 18 ottobre 2012).

⁹⁰⁵ In particolare, Guccini – in una conversazione svoltasi a Bologna il 6 luglio 2012 –, parlando dei rapporti fra teatro e letteratura e del particolare ritorno di attenzione di cui sono stati oggetto negli ultimi anni, così descrive il piano dei loro rapporti: «Ad essere sincero, trovo che la collaborazione fra la faccia testualistica e la faccia più strettamente teatrologica sia una risorsa “strisciante”, cioè non troppo valorizzata in sé, ma che agisce con grandissima forza a livello delle conoscenze e degli approcci».

Renzo Guardenti – sempre nel contesto di un colloquio nel quadro della presente ricerca, svoltosi a Firenze il 17 luglio 2012 – pone invece l'accento su una sorta di incontro “mancato” fra iconografia teatrale e studi teatrologici: «Mi sembra che – anche a fronte del grande fermento che ha caratterizzato la seconda metà degli anni Ottanta e i primi Novanta – la prospettiva di indagine iconografica non abbia prodotto grandi cambiamenti dal punto di vista metodologico [...]. In termini generali, si potrebbe dire che la potenzialità e la pertinenza, anche la necessità degli studi iconografici in rapporto alla storiografia teatrale nel suo complesso, non sia stata colta».

⁹⁰⁶ M. De Marinis, *Capire il teatro. Lineamenti...*, cit., p. 42.

indebolimento, fino quasi (almeno in apparenza) a scomparire del tutto dal patrimonio teorico-metodologico degli studi teatrali, almeno a livello esplicito.

Un esaurimento così repentino, praticamente portato al suo estremo nel giro di soli dieci-quindici anni, di un approccio teorico che – nonostante la vocazione globalizzante – aveva dimostrato di poter aprire stimolanti campi di indagine ed opzioni teoriche fertili, è quantomeno sospetto. Cerchiamo di affrontare il problema, ancora una volta, con il supporto stesso dei teatrologi, in particolare delle riflessioni formulate da Marco De Marinis nel suo *Capire il teatro*.

Lo studioso, infatti, a partire dagli anni Ottanta, prospetta egli stesso ben altre possibilità nel campo di una possibile collaborazione fra semiologia e teatrologia, rispetto alla versione tradizionale e un po' ingombrante che si era profilata nel campo delle semiotiche "particolari": nella prima introduzione del libro, De Marinis, considerando l'oggetto-teatro dal punto di vista relazionale, rivendica l'utilità del contributo delle scienze umane e sociali, in particolare della semiotica, ma lo inserisce nel quadro di una serie di funzioni «epistemologiche e propedeutiche, di controllo e coordinamento unitario, nei confronti dei vari altri modi d'approccio ai fenomeni teatrali».⁹⁰⁷ L'idea, all'epoca – la citazione è tratta dalla prima introduzione, risalente al 1988 – si colloca più che altro nel contesto di un programma di intenti, non della descrizione e analisi di fenomeni in corso. Tuttavia, le possibilità che si prospettano in questa direzione (di cui diversi esiti sono contenuti nella seconda parte, "applicativa", del libro) troveranno poi in parte riscontro negli anni successivi, ad esempio – per citare solo il caso più eclatante –, nel campo delle possibili interazioni fra discipline semiotiche e storiche, tradizionalmente approcci di studio agli antipodi l'uno dell'altro o comunque nettamente separati nelle pratiche di ricerca. Torneremo presto su questi fronti, per analizzare il fenomeno e introdurre così uno dei tratti che si dimostrano più determinanti per tentare di descrivere le condizioni post-novecentesche degli studi teatrologici.

Invece, abbandonando momentaneamente il contesto del nostro oggetto di studio, procediamo a verificare la presenza di tendenze simili anche in altre geografie teatrologiche: quella in cui forse fenomeni di questo tipo emergono con maggiore evidenza è quella anglosassone, probabilmente a causa delle profonde frizioni e tensioni che, nel secondo Novecento, hanno provocato delle scissioni piuttosto nette all'interno del campo di studio. Il riferimento capitale, su questi fronti, va alla separazione originaria, esplicita, anche per molti versi epistemologica fra theatre e performance studies, una condizione appunto determinante tanto al livello pratico della politica accademica quanto sul piano teorico degli approcci di studio. In coincidenza al processo di istituzionalizzazione, nel corso degli anni Ottanta, abbiamo visto come i performance studies si trovino progressivamente a mettere in discussione e in parte a rivedere alcuni dei tratti portanti attraverso cui il campo di studio si era definito fin dalle sue origini; per quanto riguarda la maturazione di questo processo in fase post-novecentesca, abbiamo segnalato, in particolare, il graduale ingresso, sempre più importante, di oggetti considerati tradizionali, o comunque inseriti al pari di altri nel continuum performativo che definisce l'ampio spettro dell'approccio di tale prospettiva di indagine, così come – fenomeno altrettanto singolare – il recupero della dimensione storica e storiografica, in un primo momento piuttosto marginale rispetto invece alle pratiche legate all'analisi empirica e poi all'elaborazione teorica.

«There has never been enough theatre scholarship, historical or otherwise, to attain critical mass, either locally in departments or nationally in organizations. [...] Obviously, I think that this infrastructural dilemma is important for the question of what research in theatre and performance studies will be like for generations to come. The success of history as a discipline requires a constantly regenerative reciprocity between specialized research and expansive conceptual thinking».⁹⁰⁸

⁹⁰⁷ Ivi, p. 28.

Questo accento sui rapporti fra la dimensione del particolare e quella della globalità, con l'insistenza sulla centralità dell'approccio storico, sulla necessità di interazione fra gli specialismi teatrali e le discipline storiche, potrebbe sembrare tipica di una prospettiva teatrologica continentale o anche italiana; invece, è l'opinione di Joseph Roach (nel contesto di una inchiesta pubblicata su «Theatre Survey» sugli studi teatrali del nuovo millennio), il cui intero percorso teatrologico si potrebbe leggere, fra l'altro, attraverso la prospettiva della fruttuosa possibilità di interazione fra i campi – tradizionalmente nettamente divisi – dei theatre e dei performance studies, dell'approccio storico e teorico. Allievo prima di Oscar Brockett e poi di Marvin Carlson, negli anni Ottanta ha diretto il programma dottorale e alcuni corsi di studio di teatro alla Northwestern University e nei Novanta il dipartimento di Performance Studies della Tisch School della New York University – due delle più antiche e prestigiose istituzioni accademiche statunitensi legate ai performance studies. I suoi lavori più maturi si possono, senza esitazione, definire delle esperienze “cross-disciplinari” a base storica: mischiano una prospettiva saldamente performativa – dunque attenta a processi trasformativi e generativi anche non soltanto nel campo strettamente teatrale – a un rigoroso lavoro storiografico, le possibilità che possono venire dall'acquisizione della sapienza “interna” del teatro a meticolose analisi dei prodotti performativi (anche spettacolari).⁹⁰⁹

È evidente come questa serie di revisioni teorico-metodologiche portino, da un lato, a un sostanzarsi della prospettiva dei performance studies anche al di fuori di alcune rigidità di impostazione delle origini, ma, dall'altro, che sembri condurli a una sorta di dissoluzione dello specifico del campo di studio, avvicinandone i termini – in prima battuta a livello delle pratiche – a quelli di contesti scientifici prima nettamente distinti. Il processo di riavvicinamento fra drama, theatre e performance studies – ovviamente con tutti i suoi correlati specifici, cui abbiamo in parte accennato – è forse il fenomeno più saliente all'interno delle tendenze del mondo teatrologico anglosassone post-novecentesco; e anche, va da sé, una delle questioni più discusse dagli studiosi stessi.

L'esistenza del fenomeno è certificabile, ad esempio, assumendo come fonte il campo più neutro di «Theatre Research International», la rivista dell'associazione mondiale degli studi teatrali: lì, il riferimento, negli ultimi anni, va nel complesso a una formula che comprende insieme “theatre and performance studies”, riassumendo in sé tanto l'indebolimento dello specifico disciplinare di quest'ultimo campo di studio, quanto anche la ricchezza dell'apporto rappresentato negli anni passati dai suoi stimoli teorici per una revisione delle permanenti tentazioni storiciste tardo-positiviste nel contesto degli studi teatrali tradizionali.⁹¹⁰ In realtà, negli ultimi anni, anche gli studiosi anglosassoni stessi si muovono su versanti piuttosto simili. Porteremo soltanto alcuni casi esemplari per rendere conto della diffusione e della pregnanza del fenomeno.

Decisamente significativo è il fatto che Janelle Reinelt e Joseph Roach, scrivendo la nuova introduzione del loro *Critical Theory and Performance*, nel 2007, valutando i mutamenti incorsi

⁹⁰⁸ «Non si è mai data abbastanza ricerca teatrale, di carattere storico o altro, fino ad attrarre una massa critica, nemmeno a livello locale nei dipartimenti o nelle associazioni nazionali. [...] Ovviamente, penso che questo problema strutturale sia importante per rispondere alla domanda di come sarà la ricerca negli studi teatrali e di performance per le generazioni a venire. Il successo della storia come disciplina richiede una forma di reciprocità costante e rigenerativa fra il pensiero concettuale globale e la ricerca specialistica». Joseph Roach, *The History of the Future*, in *Theatre History in the New Millennium*, «Theatre Survey», 45.2, November 2004, pp. 275-278.

⁹⁰⁹ Cfr. almeno: Joseph R. Roach, *The Player's Passion*, cit.; Id., *Cities of the dead. Circum-Atlantic performance*, Columbia University Press, New York 1996; Id., *It*, University of Michigan Press, Ann Arbor 2007.

⁹¹⁰ Si veda, a titolo puramente esemplificativo, il bilancio tracciato da tre direttori della rivista (la direzione turna ogni tre anni), Brian Singleton, Christopher Balme e Freddie Rokem, che comprende grossomodo gli anni Duemila, pubblicato da «Theatre Research International» nel 2010. In particolare, Rokem (la cui direzione si è sviluppata fra il 2007 e il 2009) insiste sulla necessità di ricomposizione fra theatre e performance studies, che egli stesso dichiara di aver perseguito negli ultimi anni. Cfr. B. Singleton, C. Balme, F. Rokem, “*Theatre Research International*”’s *Cambridge Years: A Retrospective*, «Theatre Research International», 35.1, October 2010, pp. 222-231 (cfr. in particolare pp. 228-231)

negli anni che li separano dalla prima edizione del libro, segnalino gli sviluppi delle relazioni fra theatre e performance studies come uno dei fenomeni più importanti nel campo degli studi, dando, fra l'altro, una descrizione piuttosto ampia e dettagliata delle nuove condizioni dei campi di ricerca:

«During the past decade, performance studies has emerged in relation to theater studies in such a way that new generations of Ph.D. students engage with scholarship that touches on the many points of mutual interest between these different but fruitfully interdependent terrains. Performance Studies now maintains a focus group within the Association of Theatre Higher Education, is everywhere integrated into programs sponsored by the American Society for Theatre Research, and has its own international organization and journal. Theatre studies, meantime, continues to develop, as can be seen from picking up any one of the field's key journals [...]. «The Drama Review» («TDR») continues to emphasize performance studies, but not to the exclusion of scholarship that would be at home in any of the other journals, just as «Theatre Journal» publishes many “crossover” essays. The same authors can be found in «Theatre Journal», «Modern Drama», or «Performance Research International». In academic departments, colleagues who were trained in one or the other tradition teach side by side and frequently collaborate».⁹¹¹

Oppure, sempre nell'ottica di certificare la pregnanza di tale fenomeno, si potrebbe richiamare la modalità in cui Thomas Postlewait, introducendo un lavoro dichiaratamente (e forse, si potrebbe dire, tradizionalmente) storiografico – nel già citato volume per la serie “Cambridge Introduction” – tenti di mantenere insieme, all'interno della propria prospettiva theatre e performance studies: è una necessità di cui lo studioso si premura di rendere conto attraverso una dettagliata ricognizione della recente pubblicistica di entrambi i contesti (ma, ormai, si potrebbe dire forse del settore), dal momento che, a suo avviso, essi, negli ultimi vent'anni, insieme «hanno ridefinito e ampliato i metodi storici in un ampio campo di studio».⁹¹² In un intervento all'interno della già inchiesta di «Theatre Survey» su *Theatre History in the New Millennium*, Postlewait, addirittura, su versanti molto prossimi, definisce quella che si è andata instaurando fra theatre e performance studies come una «falsa dicotomia», ancora una volta valutando la centralità della dimensione storica in entrambi i campi di studio.⁹¹³

⁹¹¹ «Negli ultimi dieci anni, i performance studies si sono posti in relazione con i theatre studies in una maniera in cui le nuove generazioni di dottorandi entrano in contatto con pratiche di ricerca che si legano a numerosi punti di interesse condivisi fra questi diversi ma fruttuosamente interdipendenti territori. Ad oggi, i performance studies hanno un gruppo di lavoro all'interno dell'Association of Theatre Higher Education, sono ovunque integrati nei corsi di studio sostenuti dall'American Society for Theatre Research, hanno la loro associazione internazionale e il loro giornale. Nel frattempo, i theatre studies continuano a svilupparsi, come si può vedere osservando una qualsiasi delle riviste importanti del settore [...]. «The Drama Review» («TDR») continua a valorizzare i performance studies, ma non escludendo pratiche di studio che potrebbero sentirsi a casa in qualsiasi altra rivista, così come «Theatre Journal» pubblica numerosi saggi interdisciplinari. Gli stessi autori si possono trovare in «Theatre Journal», «Modern Drama» o in «Performance Research International». Nei dipartimenti universitari, colleghi che si sono formati nel quadro dell'una o dell'altra tradizione di studio insegnano fianco a fianco e spesso collaborano fra loro». Janelle G. Reinelt, Joseph R. Roach, *Preface to Second Edition*, in Id. (eds.), *Critical Theory and Performance*, cit., p. XI.

⁹¹² «[...] have refined and expanded historical methods in the broad field of study». T. Postlewait, *The Cambridge Introduction...*, cit., p. 8.

⁹¹³ «Why study theatre history – that old, constricted discipline of yesterday – when we can do cultural and performance studies? But of course this is a false dichotomy that fails to do justice to our scholarship today . [...] The diversity of topics and approaches is quite impressive. Yet despite their variety, they all share a commitment to historical research. Indeed, these studies – whatever their topics, methodologies, and perspectives – reveal how crucial historical understanding is for theatre and performance studies».

In tale contesto di discussione, si trovano numerosi ragionamenti che si muovono su crinali piuttosto simili, seppure affrontando la questione del riavvicinamento fra theatre e performance studies da punti di vista sensibilmente diversi e in ogni caso tutti rilevando la rinnovata centralità della dimensione storica e storiografica nelle esperienze di studio più recenti. Prenderemo ora in considerazione, a titolo esemplificativo e rappresentativo, dopo gli sguardi di Roach e Postlewait, alcune altre prospettive che vi appartengono: quella di Marvin Carlson e di Shannon Jackson. Carlson valuta alcune condizioni di tale fenomeno rispetto ai cambiamenti occorsi nel campo degli studi teatrali e al contributo che è venuto e potrebbe venire da un rapporto coi performance studies:

«The rise of performance studies toward the end of the previous century was viewed by some theatre historians as a mere fad and distraction and by others as a potentially threatening rival; but this new approach, or group of approaches, to the processes of human culture was on the whole more successful than much theatre history has been in avoiding two of the constraints that have traditionally limited the latter field. (...) As we move into the new millennium, the broadening of theatre history to consider popular, nonliterary theatrical forms seems to be becoming more and more acceptable».⁹¹⁴

Shannon Jackson, invece, ragiona più in generale sull'improduttività delle logiche dicotomiche che hanno segnato tali tradizioni di studio; del resto, è questa l'impostazione alla base del suo *Professing Performance*, percorso in cui la studiosa si propone di riscrivere le genealogie disciplinari dei performance studies comprendendovi anche ovviamente linee di eredità e punti di contatto rispetto ai campi degli studi letterari e teatrali.⁹¹⁵ Nell'intervento per «Theatre Survey», Jackson prende in particolare in considerazione quella fra teoria e storia, alla base – secondo la studiosa – del fronteggiarsi delle distinte prospettive, fino a un certo punto scarsamente conciliabili, di theatre e performance studies.

«I think that living as a scholar of theatre and performance in the twenty-first century will involve a loosening of anxieties, prescriptions, and oppositions around the T-word and the P-word. Oppositions between theatre and performance, between “theatre history” and “performance studies,” between theatricality and performativity also have a discontinuous history and are by no means equivalent to each other. There might be no better way to untie those terminological knots than to recognize and value the institutional heterogeneity that supports scholars working under these and related labels.

(«Perché studiare la storia del teatro – questa vecchia, costrittiva disciplina del passato – quando possiamo studiare cultural o performance studies? Ma ovviamente questa è una falsa dicotomia, che non rende giustizia alla nostra pratica di studio di questi anni. [...] La diversità dei temi e degli approcci è piuttosto impressionante. Eppure, nonostante la loro varietà, essi condividono l'impegno nella ricerca storica. Inoltre, questi studi – qualsiasi siano i loro temi, metodi e prospettive – rivelano quanto la comprensione storica sia centrale per gli studi di teatro e performance»). Thomas Postlewait, *Theatre History and Historiography: A Disciplinary Mandate*, in *Theatre History in the New Millennium*, «Theatre Survey», 45.2, November 2004, pp. 182-183.

⁹¹⁴ «L'avvento dei performance studies alla fine del secolo scorso è stato considerato, da alcuni storici del teatro, come un semplice moda o distrazione e da altri come un rivale potenzialmente pericoloso; ma questo nuovo approccio, o gruppo di approcci, ai processi della cultura umana, nel complesso, ha avuto più successo di tanta storia del teatro nell'evitare due dei vincoli che hanno tradizionalmente limitato tale campo. [...] Se ci spostiamo nel nuovo millennio, il processo di apertura della storia del teatro verso la considerazione delle forme teatrali popolari e non letterarie sembra diventato molto più accettabile». Marvin Carlson, *Become Less Provincial*, in *Theatre History in the New Millennium*, «Theatre Survey», 45.2, November 2004, p. 177.

⁹¹⁵ S. Jackson, *Professing Performance*, cit. Cfr. in particolare i capitoli dedicati ai rapporti fra testualità e performance, in cui l'eredità letteraria si declina, secondo la studiosa, nella sostanziale dicotomia fra versante teorico e versante pratico (*Practice and Performance: Modernist Paradoxes and Literary Legacies*, pp. 109-144), e ai rapporti fra performance e storia (*History and Performance: Blurred Genres and the Particularizing of the Past*, pp. 146-175).

Rather than neat oppositions, rather than fights over which term plays umbrella to whom, our interdiscipline is better characterized as a collection of practices that bear more and less relationship to each other depending upon person, context, topic, and approach». ⁹¹⁶

Raccogliendo quest'ultimo stimolo da Shannon Jackson, che va nella direzione di un pragmatismo capace, di volta in volta, di presiedere all'incontro di approcci differenti, si potrebbe legare il mutamento di condizioni che consente l'avvicinamento fra theatre e performance studies con un altro fenomeno interno a quest'ultimo campo, quello che si potrebbe definire un venir meno dello slancio teorico. Di questo, parla anche Freddie Rokem nel già citato contributo per il trentacinquennale di «Theatre Research International», che consiste nell'analisi delle condizioni teatrologiche in coincidenza al suo periodo di direzione della rivista, fra il 2007 e il 2009. Introducendo il discorso, Rokem ricorda un episodio che si è verificato all'inizio di questo suo percorso, ponendo tutto il racconto che segue, in qualche modo sotto l'egida di un fenomeno di rientro delle proposte teoriche di ampio respiro: nell'incontro annuale di Performance Studies International, svoltosi a Londra nell'estate del 2006, nel contesto di un focus sulle riviste di teatro e performance studies organizzato per i cinquant'anni di «The Drama Review», Richard Schechner – ricorda Rokem – ha tracciato le attuali condizioni teatrologiche nei termini di un «interregno» fra l'esaurimento delle opzioni teoriche un tempo dominanti e la «ricerca di nuovo paradigma teorico alternativo». ⁹¹⁷

È giunto ora il momento di tornare in contesto italiano, al nostro oggetto di studio, e di avanzare qualche ipotesi interpretativa rispetto a questo tipo di fenomeni, che altrimenti potrebbero rischiare di venir letti nella chiave esclusivamente pessimistica di un indebolimento teorico delle teatrologie post-novecentesche o, al contrario, come tendenze unicamente attive soltanto in alcune geografie teatrologiche. Per farlo, richiameremo nuovamente la conversazione realizzatasi con Lorenzo Mango nel contesto dello svolgimento della presente ricerca: ragionando sull'ipotesi di un'attuale fase transdisciplinare della nuova teatrologia – di contro a una passata stagione inscritta nei termini dell'«interdisciplinarietà» implicata nell'operatività delle teorie globalizzanti come la semiotica o l'antropologia –, lo studioso formula alcune riflessioni che contribuiranno alla definizione dell'atteggiamento teorico in fase post-novecentesca.

⁹¹⁶ «Penso che uno studioso di teatro e performance del ventunesimo secolo possa constatare un venir meno delle ansie, prescrizioni e opposizioni intorno al “T-word” e al “P-word”. Le opposizioni fra teatro e performance, fra storia del teatro e performance studies, fra teatralità e performatività hanno avuto vicende discontinue e senza dubbio non si equivalgono l'una all'altra. Non c'è modo migliore di sciogliere questi nodi terminologici che riconoscere e valorizzare l'eterogeneità istituzionale che supporta gli studiosi che lavorano in questi campi e in quelli ad essi legati. Invece che con opposizioni nette o lotte su quale termine sia di riferimento a chi, la nostra interdisciplina è meglio descrivibile come una serie di pratiche che intrattengono maggiori o minori relazioni fra loro, in base alla persona, al contesto, al tema e all'approccio». Shannon Jackson, *Resist Singularity*, in *Theatre History in the New Millennium*, «Theatre Survey», 45.2, November 2004, p. 244.

⁹¹⁷ «In the summer of 2006, at the time when I was taking over the full editorial responsibilities of «TRI», the annual PSi conference met in London, at Queen Mary University. The organizers of this conference [...] had put together a panel of theatre/performance journal editors to honour the fiftieth anniversary issue of «TDR» [...]. At this panel, Richard Schechner [...] quite forcefully declared that the existing theory formations in the field had played out their role; that we had entered a period of interregnum, in search of a new, alternative theoretical paradigm; and that only after finding or constructing such a paradigm could we make any significant progress in our field». («Nell'estate del 2006, all'epoca in cui stavo cominciando ad assumere la responsabilità editoriale di «TRI», l'incontro annuale di Performance Studies International si svolse a Londra, alla Queen Mary University. Gli organizzatori del convegno [...] predisposero un focus di curatori di riviste di teatro e performance in onore del cinquantesimo anniversario di «TDR» [...]. In questo panel, Richard Schechner [...] dichiarò abbastanza con forza che le formazioni teoriche esistenti nel campo di studio hanno compiuto il loro ruolo; che si è inaugurato un periodo di interregno, alla ricerca di un nuovo paradigma teorico alternativo; e che solo dopo averlo trovato o costruito potremmo ottenere qualche avanzamento significativo»). F. Rokem, *Part Three: 2007-9*, in Id., B. Singleton, C. Balme, «Theatre Research International's Cambridge Years», cit., p. 228.

Nel contesto di una domanda sulle mutazioni dei rapporti fra discipline teatrali e discipline storiche, lo studioso osserva il recente apparente ridimensionamento di tale campo di relazioni attraverso un venir meno della necessità e dell'abitudine di esplicitare i riferimenti teorici utilizzati nello specifico dell'approccio teorico:

«In occasione del recente convegno veneziano dedicato a Luigi Squarzina, sono tornato a leggere alcuni suoi scritti, in cui ricorrono diversi riferimenti a Lukacs. Probabilmente è un atteggiamento che fa parte di quel momento storico, come a voler marcare il proprio territorio culturale attraverso dei riferimenti espliciti. Allo stesso tempo, credo che tale fenomeno si leghi allo sviluppo della disciplina, che all'epoca era giovane e aveva bisogno forse di stabilire nuovi parametri, anche appoggiandosi a delle direttrici che non fossero quelle storico-letterarie. Era comunque un'epoca in cui il sapere voleva degli orientamenti forti, dei macro-modelli: erano gli anni del pensiero “forte”, mentre oggi questo è venuto meno, ma non la considererei come una perdita, soltanto come dato di fatto».⁹¹⁸

Abbiamo, dunque, già due ordini di ipotesi per definire la connotazione dei rapporti extra-disciplinari propri della fase novecentesca della nuova teatrologia: da un lato, un contesto storico-culturale dominato da teorie “forti”, che accoglieva come consuetudine si potrebbe dire indispensabile quella dell'esplicitazione degli specifici riferimenti teorici; dall'altro, la storia particolare della disciplina, che, al momento della sua fondazione, probabilmente era tenuta a definire il proprio approccio in uno specifico che si avvalsesse di supporti disciplinari lontani dalla sua matrice storico- e critico-letteraria. Sempre riportando la discussione svoltasi con Lorenzo Mango, si può aggiungere qualcos'altro sul piano delle motivazioni che hanno presieduto lo sviluppo delle teorie “forti” in campo teatrologico e delle ragioni che hanno poi sancito il loro indebolimento. Lo studioso, per distinguere questa fase successiva, fa riferimento alla nozione di “pensiero debole” di Gianni Vattimo per descrivere un atteggiamento in cui – oltre il già citato fenomeno della non esplicitazione dei riferimenti teorici – si vanno a combinare stimoli e contributi di diversa provenienza in un unicum metodologico fondato su una prospettiva che non è eccessivo definire pragmatica:

«All'epoca si dava la mappatura del concetto: era l'introduzione di una nozione esterna per la comprensione del fatto teatrale. Oggi questo non c'è più o, almeno, non si svolge più a livello di modelli; si potrebbe parlare di “un'appropriazione debole”: ad esempio, non c'è più la necessità di individuare e definire il codice strutturale, ma, semplicemente, si applica all'analisi testuale o spettacolare.

È evidente che nozioni come la distinzione saussuriana fra *langue* e *parole* producono un impatto talmente forte in senso rivelatore, nel momento in cui vengono assunte, che si avverte la necessità di attribuire loro il contesto complessivo del pensiero d'origine, mentre in seguito si è verificato un lungo processo di metabolizzazione. Oggi, ad esempio, non stupisce nessuno che si usino contemporaneamente una metodologia di tipo semiologico con integrazioni storiografiche, mentre negli anni Settanta la semiologia era la negazione dell'approccio storiografico e viceversa.

È un processo che potremmo definire di passaggio dalle metodologie forti alle applicazioni metodologiche».

È a partire da questi presupposti, concettualizzati nel corso della conversazione, sullo stimolo provocato dalla proposta di definire le attuali tendenze delle condizioni teoriche teatrologiche

⁹¹⁸ Da un colloquio concesso all'autrice (Terni, 18 ottobre 2012)

secondo una prospettiva trans-disciplinare, che, poi, lo studioso procede a delineare il fenomeno, altrettanto caratterizzante per la teatrologia post-novecentesca e intimamente legato a questo discorso, che consisterebbe nella prevalenza degli studi particolari e nella contestuale carenza di proposte teoriche di respiro ampio e complessivo; è sempre di qui che Mango, dunque, procede ad avanzare l'ipotesi di un profondo mutamento socio-culturale che, come si è visto, separa le spinte di rinnovamento del secondo Novecento dalla situazione attuale.

Applicazioni metodologiche deboli di stimoli teorici di provenienza e operatività varia; tendenza all'ibridazione degli approcci; prospettive pragmatiche, legate alle pratiche di studio, più che alla definizione di modelli generali di riferimento, che vengono ridefinite e rinegoziate di volta in volta secondo l'oggetto, il contesto, lo studioso. Se si va a guardare nel dettaglio, questo fenomeno – inquadrato nei termini che abbiamo descritto – potrebbe anche considerarsi una sorta di compimento, seppure certo non formalizzato in senso definitivo o sistematico, di quella teatrologia pluridisciplinare e sperimentale auspicata da Marco De Marinis in *Capire il teatro*.

Nel definire i limiti di una collaborazione a livello di coordinamento epistemologico della semiologia e i requisiti che avrebbe dovuto conquistare, lo studioso individua proprio un problema legato alla parziale rinuncia, da parte di tale disciplina alla sua «purezza teorica», che andrebbe a contaminarsi con gli altri approcci e metodologie con cui entrerebbe in contatto nel campo degli studi teatrali. Possiamo ora venire a come De Marinis descriva, nel complesso, il passaggio da una iniziale semiologia con vocazioni globalizzanti a una sorta di revisione nel quadro di una «centralità meta- o trans-disciplinare» e, in quanto tale, “debole”:

«Rinunciando alla pretesa di essere l'unica disciplina cui spetti il compito di studiare il funzionamento comunicativo del teatro, e quindi all'illusione di poter fondare su tale esclusiva un approccio del tutto nuovo e indipendente dal resto del discorso teatrologico, in questi ultimi anni la semiotica teatrale sta riscoprendo un'antica vocazione propedeutica ed epistemologica proponendosi come cornice teorica globale, quadro metadisciplinare, appunto, per il coordinamento e l'unificazione parziale dei diversi approcci all'oggetto-teatro, al tempo stesso centro propulsivo e punto di riferimento di una nuova teatrologia allargata». ⁹¹⁹

D'altra parte, il senso della teatrologia «pluridisciplinare e sperimentale» profilata da De Marinis si rinviene proprio, invece che nel «dare vita a una serie di nuove discipline autonome», piuttosto nel «mettere a frutto correttamente gli apporti che ciascuna di queste prospettive [...] può fornire per lo studio dei differenti livelli di funzionamento dei processi teatrali e della pluralità di fattori [...] che li determinano». ⁹²⁰

L'altro ostacolo, oltre quello della “purezza teorica”, secondo De Marinis, era rappresentato dalla vocazione a-storica della disciplina: valutare le successive fruttuose ricombinazioni fra semiotica e storia, nel contesto italiano e internazionale, potrebbe essere già un buon indizio per comprendere quanto la situazione sia cambiata negli ultimi trent'anni, e in che direzioni.

Le applicazioni teoriche “deboli”, le loro potenzialità ibridative e le ricadute che simili approcci possono avere sul piano epistemologico; la loro vocazione pragmatica, con la rinuncia alla individuazione o alla costituzione di modelli teorici “forti”, capaci di venire trasversalmente utilizzati; la loro vivace tendenza trans-disciplinare che combina stimoli della provenienza più varia – nel complesso, questi elementi sembrano i segni più distintivi della fase post-novecentesca delle teatrologie occidentali.

Scrivendo significativamente Marvin Carlson a metà degli anni Novanta, concludendo la nuova edizione del suo *Teorie del teatro*: «In un'epoca di discorsi conflittuali, sembra sempre meno

⁹¹⁹ M. De Marinis, *Capire il teatro. Lineamenti...*, p. 36.

⁹²⁰ Ivi, p. 27.

importante [...] chiedersi quale teoria del teatro sia corretta; meglio chiedersi per chi e per quali scopi è stata elaborata una teoria, e per quali obiettivi è stata, o può essere, utilizzata». ⁹²¹ Sembra questa l'ottica corretta, dunque, all'interno di cui collocare una prospettiva che intenda analizzare le tendenze teoriche in atto nella teatrologia (anche italiana) post-novecentesca, per tentare di coglierne, oltre il rischio di eclettismo, al di là della minaccia della normalizzazione, dei pericoli rappresentati da alcuni episodi neo-conformistici, anche il portato di innovazione e valutarne le acquisizioni e gli avanzamenti. Prima di procedere, però, a una ricognizione concreta e dettagliata delle conseguenze di tali nuove impostazioni nel campo della produzione scientifica, sarà necessario fermarsi a valutare la centralità di un'ultima, importante implicazione attiva in questo quadro: quella che qui si vuole definire rispetto a un "predominio" (invece che delle teorie) degli oggetti di studio, all'interno della definizione dell'approccio teorico-metodologico.

6.2.3 IL DOMINIO DEGLI OGGETTI. LA NUOVA ATTRAZIONE ESERCITATA DAL CAMPO DI STUDIO, FRA IL RITORNO DEL PRODOTTO E IL RECUPERO DI UNA PROSPETTIVA ESTETICA

Come si vedrà nelle prossime pagine e come forse si è potuto intuire dal discorso precedente, nel presente studio si riserva una particolare, diffusa attenzione agli oggetti di studio, che occupano il campo di indagine con maggiore insistenza e pregnanza rispetto, ad esempio, alle possibilità di collaborazione extra-disciplinare o alla mappatura delle opzioni teoriche (che, comunque, ovviamente non è che non siano prese in considerazione). Il problema delle culture attoriali, quello della *text-renaissance*, quello delle origini della regia – campi di indagine particolarmente frequentati in fase post-novecentesca dagli studi – torneranno diffusamente, sia a livello generale, che nello delle riflessioni ad essi dedicato. Questa, è importante precisarlo subito, non è una scelta arbitraria o una decisione legata a qualche impostazione teorica di riferimento, ma si lega con decisione al profilo stesso assunto dalle tendenze teatrologiche a questa altezza; potrà sembrare paradossale, perché si tratta di oggetti e di campi di studio, ma si potrebbe dire che questa è una delle indicazioni teorico-metodologiche più forti e ricorrenti nel campo degli studi teatrologici italiani post-novecenteschi. Si pensi alla centralità conquistata, ad esempio, dal campo degli studi di regia: al di là della dimensione evenemenziale del dibattito, e anche dei suoi specifici contenuti (che comunque esamineremo), tale settore di indagine si manifesta innanzitutto come un "problema storiografico", secondo l'accezione che ne ha definito Lorenzo Mango in un suo studio: ⁹²² vale a dire come un territorio di lavoro che, a causa della frequenza e della vivacità che manifesta all'interno della disciplina – come abbiamo accennato –, può essere utilizzato per analizzare le qualità dei diversi approcci che gli studiosi mettono in campo intorno al medesimo oggetto di indagine. In pratica, attraverso l'osservazione di un determinato campo di ricerca, per via della sua centralità, è possibile di contro, quasi paradossalmente, risalire allo specifico delle differenti impostazioni teorico-metodologiche che vi si coagulano intorno. Lo stesso succede se prendiamo il problema dell'attore: quelle esperienze di studio che vi si intrecciano e confrontano, una volta spogliate momentaneamente del loro portato evenemenziale, possono essere valutate anche sul piano dei loro presupposti, approcci e obiettivi teorico-metodologici, siano esse parte dei tentativi di rifondazione della definizione attoriale tentata dal gruppo di lavoro di «Culture Teatrali» o degli sforzi operati da Meldolesi e Guarino per il recupero del sapere teatrale – specificamente, dell'attore come fonte per la storiografia – nel quadro della storia globale. ⁹²³ Per non dire della cocente questione del "ritorno del testo", campo in cui buona parte dei teatrologi italiani si è trovata a

⁹²¹ M. Carlson, *Teorie del teatro*, cit., p. 575.

⁹²² L. Mango, *La nascita della regia*, cit.

⁹²³ Cfr. M. De Marinis (a cura di), *Seminario sull'attore*, cit.; C. Meldolesi, *L'attore, le sue fonti, i suoi orizzonti*, cit.; Id., *La microsocietà degli attori. Una storia di tre secoli e più*, «Inchiesta», XIV, 67, gennaio-giugno 1984, pp. 102-111; R. Guarino, *Il teatro nella storia*, cit.

confrontarsi e a lavorare, anche qui nell'ottica di una vera e propria rifondazione teorico-metodologica. Abbiamo già accennato alla pregnanza di tali questioni, e presto vi faremo ritorno nel dettaglio.

Indizi, in questo senso, provengono anche dalle testimonianze stesse degli studiosi, raccolte nel programma di colloqui e incontri svolto nel contesto della presente ricerca. Ad esempio, Gerardo Guccini, sullo stimolo di una domanda sulla ricca potenzialità interdisciplinare attivata dai suoi interventi nel campo del teatro musicale, così risponde:

«Non si tratta di me, ma dell'opera, che mobilita insieme musica e teatro: l'oggetto di studio opera lirica richiede una mobilitazione e un confronto fra le competenze. È l'oggetto in sé».⁹²⁴

La prospettiva trova particolare declinazione all'interno della conversazione svoltasi con Nicola Savarese, precisamente in un contesto in cui lo studioso andava ad esplicitare il particolare rapporto che ha legato i teatrologi al lavoro teorico-metodologico delle discipline storiche, dall'École des Annales alla microstoria:

«Ma, una volta che si erano letti quei libri, ci si accorgeva che comunque il metodo è qualcosa di personale: ognuno crea il proprio, perché l'oggetto di studio obbliga a trovare un metodo adatto a sé. Studiando, sicuramente, ci si fa un'idea e, attraverso aggiustamenti progressivi si trova una buona griglia, che magari può anche essere utile a qualcun altro – nessuno lo mette in dubbio –, però è qualcosa che proviene dall'oggetto di studio».⁹²⁵

Simili opzioni interpretative emergono anche, ancora una volta, dalla ricognizioni degli scenari teatrologici internazionali, prospettando qualche indicazione metodologica ulteriore per la valutazione del fenomeno che, come si è detto, è determinante per compiere un'analisi della produzione della teatrologia italiana post-novecentesca, per quanto riguarda lo specifico della nuova centralità degli oggetti, ma anche il conseguente mutato rapporto con la dimensione delle relazioni extra-disciplinari, che abbiamo osservato nelle pagine precedenti.

Introducendo un numero di «Theatre Research International» dedicato nel 2001 al tema dell'interdisciplinarietà, Maria Shevtsova, curatrice del volume, rileva come l'originario dato extra-territoriale delle discipline teatrologiche, in tempi recenti, sia andato incontro a profondi e importanti mutamenti, che hanno cambiato la sostanza stessa, la modalità e il senso del rapporto fra i diversi approcci teorici in gioco su questo piano di relazione.⁹²⁶

In particolare, la studiosa osserva le caratteristiche di tale fenomeno nel più ampio contesto delle trasformazioni socio-culturali, anche accademiche, del secondo Novecento e lo mette così in diretta connessione con gli atteggiamenti che si erano verificati nelle stagioni precedenti degli studi, sempre per quanto riguarda i rapporti extra-disciplinari: rinviene l'origine dell'interdisciplinarietà nell'alveo delle spinte di mutamento degli anni Sessanta e Settanta, laddove si manifestano forme di critica e contestazione nei confronti della rigidità dei campi di studio all'epoca esistenti; la rivoluzione culturale, le lotte politiche accese intorno al Sessantotto, la messa in discussione delle istituzioni e delle gerarchie dominanti, anche all'interno del contesto accademico, hanno nell'insieme provocato la nascita di un atteggiamento – appunto, interdisciplinare – volto a garantire la pluralità delle pratiche di studio.⁹²⁷

⁹²⁴ Da un colloquio concesso all'autrice (Bologna, 6 luglio 2012).

⁹²⁵ Da un colloquio concesso all'autrice (Roma, 20 marzo 2012).

⁹²⁶ Maria Shevtsova, *Introduction. Social Practice, Interdisciplinary Perspective*, «Theatre Research International», 26.2, July 2001, pp. 129-136.

In un secondo momento, fra gli anni Settanta e Ottanta, avrebbe a suo avviso giocato un ruolo chiave lo slittamento di prospettiva – di dichiarata matrice socio-antropologica – che conduce gli studiosi a spostare la propria attenzione dal “cosa” (ossia dalle pratiche volte alla definizione del proprio oggetto di studio) al “come” tale oggetto sia e venga costruito, un mutamento come abbiamo visto anche fortemente sostenuto dall'impatto degli sviluppi del pensiero francese post-strutturalista.⁹²⁸

Il nuovo corso, che Shetsova descrive nei termini di una dialettica disciplinare («a dialectics of disciplines»), su questo punto ci sarà modo di tornare più avanti),⁹²⁹ implica, secondo la studiosa, l'indispensabile riconoscimento di quella che definisce la “multidimensionalità” dell'oggetto di studio: rileva come – qualsiasi sia stata la vicenda della contestazione e comunque essa si sia svolta, anche rispetto alle conseguenze (non solo accademiche o teatrologiche) che ha provocato – una delle maggiori eredità di quel passaggio, per quanto riguarda i rapporti extra-disciplinari, si possa rinvenire nell'assunzione di consapevolezza rispetto alla molteplicità dei livelli coinvolti nel campo di studio. «Quello che era individuale diventava anche sociale, il personale era politico, il politico era culturale, era economico, era storico, e così via, in tutti i grovigli in cui un filo, se tirato, ne poteva andare a svelare molti altri»: la sperimentazione interdisciplinare degli anni Sessanta e

⁹²⁷ «The structuration and definition of disciplines – an eighteenth- and nineteenth-century project – gave way, in the second half of the twentieth century in the European and American academies, to their destructurement, although certainly not everywhere, nor to unanimous approval. For all the resistance that it has encountered, however, this movement towards the dissolution of disciplinary boundaries has taken root. It can be traced back to the 1960s, a period whose economic growth and economic optimism freed up mental space, allowing energies to focus on political and sociocultural injustices and inequalities and thereby fermenting that “cultural revolution” for which the 1960s are now most remembered in the affluent “western” world.

[...] The stakes were, of course, as in other domains, the status quo and its privileges for some, and an alternative, more democratic view as to how capital in the form of cultural goods, knowledge among them, could be distributed differently, equitably. The protection of disciplines – their conservation, even, in the face of perceived social disintegration – was embroiled in the “cultural revolution” (which was not solely cultural), as was, indeed, its counterpoint, the contestation of disciplines, which questioned their alleged intellectual autonomy and institutional rule. Interdisciplinarity was born here, in between the arguments».

(«La strutturazione e la definizione delle discipline – un progetto del diciottesimo e diciannovesimo secolo – ha ceduto, nella seconda metà del ventesimo secolo, nelle università europee e americane, alla loro destrutturazione, anche se certo non dappertutto e non con un'approvazione unanime. Comunque, al di là di tutte le resistenze che ha incontrato, questo movimento nell'ottica della dissoluzione dei confini disciplinari si è radicato. Può essere fatto risalire agli anni Sessanta, un momento di crescita e di ottimismo economico che ha liberato uno spazio mentale, consentendo alle energie di concentrarsi sulle ingiustizie politiche e socio-culturali e, così, di far decantare e sviluppare quella “rivoluzione culturale” per cui oggi gli anni Sessanta vengono ricordati nel ricco mondo “occidentale”».

[...] Come in altri settori, la posta in gioco erano ovviamente lo *status quo* e i privilegi di alcuni e una prospettiva alternativa, più democratica, di come il capitale in forma di beni culturali, soprattutto di conoscenze, avesse potuto essere ridistribuito diversamente ed equamente. La protezione delle discipline – la loro conservazione, anche di fronte a quella che veniva percepita come la disgregazione sociale – restò invischiata nella “rivoluzione culturale” (che non fu solo culturale), il cui contrappunto fu, infatti, la contestazione delle discipline, atteggiamento che criticava la loro presunta autonomia intellettuale e il loro ruolo istituzionale. L'interdisciplinarietà è nata qui, all'interno di queste discussioni»). Ivi, p. 129.

⁹²⁸ «An approach guided by the social sciences was to be found in the United States, as Marvin Carlson points out. Coming a decade later [...], it was largely spearheaded by Richard Schechner whose first references were Victor Turner and Erving Goffman.

[...] We could argue that the problematics no longer focused on the object of study, the ceremonies of a given people, say, but on how the construction of the object was *constructed*».

(«Come ha notato Marvin Carlson, un approccio influenzato dalle scienze sociali si sviluppa negli Stati Uniti. Emerso dieci anni più tardi [...], è stato guidato soprattutto da Richard Schechner, i cui primi riferimenti erano Victor Turner ed Erving Goffman.

[...] Possiamo supporre che il problema non si focalizzasse più sull'oggetto di studio, ad esempio le cerimonie di determinate persone, ma su come la costruzione dell'oggetto fosse stata *costruita*»). Ivi, p. 131.

⁹²⁹ Ivi, p. 130.

Settanta, dunque, ha implicato soprattutto la percezione del proprio oggetto di indagine nei termini di una “rete” (il termine è di Shevtsova), le cui connessioni interne si rivelavano ricche, complesse, innumerevoli e per certi versi inestricabili; e «una consapevolezza del genere significa anche la scelta di metodologie adeguate al compito di trattare con oggetti di studio multidimensionali». ⁹³⁰

Se nel secondo Novecento la rivoluzione interdisciplinare aveva provocato la consapevolezza della pluralità di aspetti coinvolti nel campo e nelle pratiche di ricerca, si tratta, successivamente, dunque, di rinvenire approcci metodologici adatti a tale complessità, vale a dire capaci di rendere contestualmente conto della molteplicità del proprio oggetto di studio, senza privilegiare in senso autoritario l'una o l'altra prospettiva, ma anche delle relazioni interne che fra tali prospettive possono intercorrere.

La studiosa, a questo punto, richiama gli esempi delle definizioni che alcuni studiosi statunitensi di performance – come abbiamo visto piuttosto vivacemente coinvolti sul fronte dell'individuazione degli approcci teorici in gioco nel proprio campo di studio – hanno formulato per descrivere il mutato atteggiamento nei confronti dei rapporti extra-disciplinari: in particolare, la definizione di “anti-discipline” avanzata da Joseph Roach (espressa, come abbiamo visto, in conclusione del volume di Carlson dedicato alla performance) e quella di “post-discipline” di Sue-Ellen Case – formulazioni che, insieme, si distinguono da quella originaria di “interdisciplinarietà” in quanto non evocano o implicano un «senso di campo unificato» («a sense of a unified field»), ⁹³¹ si potrebbe dire omogeneo, o comunque livellato dalla prevalenza di uno o dell'altro approccio di studio (com'era accaduto, ad esempio, con la semiologia teatrale o la sociologia del teatro). In entrambi i casi, Shevtsova individua una tendenza all'ibridazione e alla collaborazione extra-disciplinare – più che alla selezione di apporti e contributi che potrebbero venire dall'uno o dall'altro ambito di studio – che richiama la definizione barthesiana di interdisciplinarietà: “la costruzione di un nuovo oggetto che non appartiene a nessuno”, più che il confronto di diversi approcci (che “non si lascerebbero mai andare”) su un medesimo tema. ⁹³²

⁹³⁰ «Wherever the 1960s dynamic occurred, and however its balance was tipped [...], it was clear then – and, with historical hindsight, has become clearer since – that all action was a web: what was individual was social, the personal was political, the political was cultural, was economic, was historical, and so on in any number of entanglements in which one thread, when pulled, unravelled many. Interdisciplinarity was also, in some measure, an acknowledgement of how interwoven social existence really was. Such recognition implied methodologies adequate to the task of dealing with multidimensional objects of study».

(«Ovunque le dinamiche degli anni Sessanta si siano verificate, e comunque gli equilibri siano stati rovesciati [...], era chiaro allora – e, con il senno di poi, è diventato ancora più chiaro dopo – che ogni azione era una rete: quello che era individuale diventava anche sociale, il personale era politico, il politico era culturale, era economico, era storico, e così via in tutti i grovigli in cui un filo, se tirato, ne andava a svelare molti altri. In qualche misura, l'interdisciplinarietà ha implicato anche il riconoscimento di quanto l'esistenza sociale fosse stratificata. Una consapevolezza del genere significa anche la scelta di metodologie adeguate al compito di trattare con oggetti di studio multidimensionali»). M. Shevtsova, *Introduction...*, cit., p. 130.

⁹³¹ Ivi, p. 132. La citazione fa riferimento all'intervento di Sue-Ellen Case che segue nella rivista: S. Case, *Feminism and Performance: a post-disciplinary couple* (pp. 145-152); la definizione di “antidiscipline” è invece tratta da M. Carlson, *Performance: a Critical Introduction*, cit., p. 206 e comunque ripreso anche nel contributo dello studioso pubblicato sulla rivista: M. Carlson, *Theatre and Performance at Time of Shifting Disciplines* (pp. 137-144).

⁹³² «Interdisciplinarity, about which so much is being said, is not about confronting already constituted disciplines. (None of them, in fact, is willing to let itself go). In order to do interdisciplinary work it is not enough to choose a “subject” (a theme) and gather two or three disciplines around it. Interdisciplinary work consists in creating a new object that does not belong to anybody».

(«L'interdisciplinarietà, su cui è stato detto molto, non consiste nel confronto fra discipline precostituite. (Nessuna di loro, infatti, vi si lascerebbe andare). Per realizzare un lavoro interdisciplinare non è abbastanza scegliere una “materia” (un tema) e radunare due o tre discipline intorno ad esso. Il lavoro interdisciplinare consiste nel creare un nuovo oggetto che non appartiene a nessuno»). M. Shevtsova, *Introduction...*, cit., p. 132. La citazione è tratta da: Roland Barthes, *Jeunes chercheurs*, in Id., *Le bruissement de la langue*, Seuil, Paris 1984; trad. it., *Giovani ricercatori*, in Id., *Il brusio della lingua*, Einaudi, Torino 1988, p. 100.

In conclusione, la studiosa muove a definire le modalità e le qualità di questo mutato atteggiamento extra-disciplinare proprio in relazione alla nuova centralità conquistata dall'oggetto di studio all'interno della definizione del campo di indagine e degli approcci, sempre nuovi, che sono utili a studiarlo:

«Interdisciplinarity, in academic terms, is first and foremost, a matter of methodology. This does not necessarily mean that a range of discrete studies has to be brought together, whether to produce an allegedly unified point of view, or, for that matter, its contrary – a scale of disparate points of view from given specialized perspectives. Thus the latter, as has been evident in certain types of academic interdisciplinary initiatives gives, say, a structuralist, semiotic, phenomenological, feminist, psychoanalytical, anthropological point of view (although “approach” is the term most frequently used by them). Nor does putting methodology at the forefront of priorities necessarily mean establishing a set of premises, procedures, rules, and formats – in short, something of a toolkit to apply to a number of different objects of study. For a start, this is a purely instrumentalist and mechanistic notion of methodology and implies that it can do away with theory. Whereas, in fact, the “-ology” (logos) of the term implies a conceptual and discursive organization of thought through which methods are formulated and practised: in other words, a methodology necessarily entails theory. Secondly, an instrumentalist notion of methodology assumes that it can be applied across the board, randomly, one might say, since it is prefabricated and, as such, presumed to fit. Whereas, in fact, a selected object of study largely shapes the methodology in terms of which this object itself is constructed, understood, explained, situated and contextualized».⁹³³

Comunque si voglia chiamarlo – nel presente studio, per motivi che si espliciteranno a tempo debito, si è scelta la definizione di “transdisciplinarietà” – l'atteggiamento extra-disciplinare che emerge dalle teatologie occidentali post-novecentesche è molto prossimo alla descrizione fornita da Maria Shevtsova: a differenza delle tendenze interdisciplinari, esso sembra sottrarsi ai rischi impliciti in un'omologazione dei punti di vista che verrebbero a profilarsi nel momento in cui diversi approcci entrano in contatto, determinando di norma il prevalere di uno sugli altri; allo stesso tempo, non si tratta nemmeno, appunto, della selezione di una prospettiva pre-determinata, applicabile poi indistintamente a vari e diversi oggetti di studio. Però, le nuove tendenze teatologiche transdisciplinari sembrano sfuggire anche alle (pur legittimamente implicite) tentazioni di un eclettismo che vedrebbe combinarsi, all'interno di un medesimo approccio e del suo bagaglio di conoscenza, i diversi contributi e apporti che possono venire dall'uno o dall'altro campo

⁹³³ «In termini accademici, l'interdisciplinarietà è, prima di tutto e soprattutto, una questione di metodologia. Ciò non significa necessariamente che una serie di studi distinti vengano messi insieme allo scopo di produrre una prospettiva allargata e unificata, o il suo contrario – una varietà di punti di vista disparati prodotti da prospettive specializzate. Riguardo a quest'ultimo punto, si è dimostrato evidente come certe tipologie di interdisciplinarietà accademica impongano, ad esempio, una prospettiva strutturalista, semiotica, fenomenologica, femminista, psicoanalitica, antropologica (anche se il termine usato più di frequente è “approccio”). E mettere la questione metodologica in primo piano fra le priorità non significa nemmeno stabilire una serie di premesse, procedure, regole e disposizioni – in breve, qualcosa come una “cassetta degli attrezzi” da applicare ai diversi oggetti di studio. Innanzitutto, queste sono nozioni di metodologia strumentali e meccanicistiche, che implicano che si possa fare a meno della teoria. Mentre, infatti, il suffisso “-logia” (logos) implica un'organizzazione di pensiero concettuale e discorsiva attraverso cui i metodi vengono formulati e praticati: in altre parole, la metodologia comporta necessariamente la teoria. In secondo luogo, una nozione strumentale di metodologia suppone che essa possa essere applicata indifferentemente e arbitrariamente, si potrebbe dire, perché dal momento stesso in cui è precostituita, implica il fatto di essere adattabile. Invece, un determinato oggetto di studio plasma ampiamente la metodologia in base al modo in cui questo stesso oggetto è costruito, recepito, spiegato, collocato e contestualizzato». M. Shevtsova, *Introduction...*, cit., p. 134.

di studio. Il motivo di questa condizione è (si fa per dire) semplice; lo è quantomeno la chiarezza delle sue ragioni e il loro riconoscimento. L'abbiamo rilevato prima con la testimonianza degli studiosi italiani – la constatazione di Guccini nel campo dell'opera musicale, la riflessione di Nicola Savarese e il ragionamento di Lorenzo Mango – e poi sostanziato con il supporto del discorso di Maria Shetsova: «un determinato oggetto di studio – riprendendo le stesse parole della studiosa, appena citate – plasma ampiamente la metodologia» con cui viene affrontato, così essa «deve essere *appropriata a e appropriata da*» l'oggetto che si propone di studiare.⁹³⁴

Ricorreremo più avanti – nello specifico di un discorso propriamente dedicato all'interdisciplinarietà e ai suoi mutamenti post-novecenteschi – alla molteplicità di riflessioni e alla densità di contributi che questo numero di «Theatre Research International», aperto da una riflessione così pregnante di stimoli, contiene.

Ma torniamo, ora, al nostro tentativo di inquadramento teorico del problema del “predominio” degli oggetti nella teatrologia post-novecentesca. Le possibilità di influenza che, su questi fronti, si prospettano fra la dimensione dell'oggetto e quella delle impostazioni teorico-metodologiche utilizzate per affrontarlo, in termini di reciproca influenza, sono piuttosto interessanti ai fini del nostro discorso. Le riprenderemo, in concreto, a tempo debito: quando si tratterà, nelle prossime pagine di verificarne la presenza e l'operatività all'interno della produzione teatrologica italiana post-novecentesca.

Invece, per quanto riguarda questa esplorazione di carattere metodologico, al fine di andare preliminarmente a comporre una cornice teorica di riferimento, occorre aggiungere un ultimo passaggio legato al doppio fenomeno che vede costituirsi un atteggiamento che abbiamo definito transdisciplinare, regolato di volta in volta dalla nuova centralità assunta dall'oggetto di studio all'interno della definizione dell'approccio di indagine. Quello che abbiamo cominciato a definire nel quadro del “predominio degli oggetti”, vale a dire della forza di attrazione teorica esercitata, nella fase post-novecentesca, dalla materialità dei campi di studio, acquista ulteriore pregnanza se osservata in relazione a un altro ordine di fenomeni che abbiamo già avuto l'opportunità di introdurre: quelli che fanno capo al cosiddetto “ritorno delle opere”, cioè del recupero, all'interno della prospettiva di studio, dei prodotti performativo-spettacolari. Questo processo implica, in sé, una conseguenza di forte impatto a livello teorico: quella di una sorta di tentativo di riassorbimento, nel quadro epistemologico delle tendenze teatrologiche, della dimensione estetica e, di conseguenza, anche di alcune polarità in precedenza piuttosto marginali o secondarie rispetto al centro degli interessi della disciplina, come, da un lato, quella spettatoriale e, dall'altro, quella legata ai prodotti performativi, come quelli testuali e spettacolari. Sarà bene tornare a precisare subito che non si tratta, come potrebbe sembrare, di un rientro delle ambizioni performative della nuova teatrologia, di un ridimensionamento della sua attenzione nei confronti dei processi di lavoro teatrali (e attoriali in particolare) o di un riassorbimento delle potenzialità dirompenti dell'acquisizione della sapienza “interna” del teatro, tramite un suo accantonamento o una sua rimozione; anzi, si potrebbe supporre che, a questa altezza, dopo aver messo a punto e verificato le possibilità aperte dall'adozione della prospettiva processuale, si tenti di applicarne i presupposti, i metodi e i propositi anche al piano dei “prodotti” teatrali e delle dinamiche che si innescano nella loro fruizione, con la costituzione di una prospettiva che assume i propri oggetti – di qualsiasi natura e sostanza essi siano – in un'ottica generativa.

Abbiamo già visto a suo tempo come l'emarginazione del livello estetico e degli approcci ad esso correlati, in campo teatrologico, sia un fenomeno che si sostanzia insieme alle condizioni originarie, primonovecentesche della disciplina: seguendo il filo del ragionamento di Erika Fischer-Lichte abbiamo osservato come il gesto teorico che sancisce l'inaugurazione del campo di studio si configuri anche nei termini di una scissione fra il livello storico-teorico e quello estetico-empirico dell'approccio teatrologico (secondo la studiosa, il primo legato alla storia del teatro e il secondo a

⁹³⁴ «The methodology would be *appropriate to*, and *appropriated by*, the object of study». Ibidem.

quella che definisce performance analysis, analisi spettacolare);⁹³⁵ su medesimi fronti, ma approfondendo il punto di vista delle modalità generative della teatrologia rispetto alla sua culla letteraria, abbiamo accolto una prospettiva sulla storia degli studi teatrali occidentali firmato da Ron Vince – per il volume metodologico curato da Postlewait e McConachie alla fine degli anni Ottanta –, in cui lo studioso riflette sulla necessità, agli inizi della vicenda degli studi, di stabilire con esattezza lo specifico disciplinare e in particolare di distinguerne i territori di indagine rispetto all'originaria matrice critico- e storico-letteraria.⁹³⁶ In breve, questi dati costitutivi e originari della fondazione teatrologica sembrano, nel complesso, aver implicato forme di esclusione rispetto agli aspetti estetici dell'oggetto-spettacolo, sia in quanto tradizionalmente di pertinenza degli ambiti letterari, ma anche in relazione alla scelta di orientamento storicistica della neonata *Theaterwissenschaft*, che a quell'altezza implica il correlato teorico della (presunta) assenza costitutiva dell'oggetto di studio (e dunque della necessità di procedere a una sua ricostruzione fondata su forti basi critico-filologiche e documentarie).

Abbiamo anche osservato poi come tale impostazione sembra essersi nuovamente sostanziata nella successiva fase di rifondazione della teatrologia occidentale, nella seconda metà del ventesimo secolo, in coincidenza con la definizione del paradigma dell'efficacia, fondato sulle capacità trasformative e sul valore d'uso delle esperienze teatrali, e, di conseguenza, con il porsi dell'attenzione disciplinare in prossimità di versanti socio-antropologici.⁹³⁷

Nello specifico della geografia teatrologica italiana si potrebbe dire che accada – con i dovuti aggiustamenti, di cui abbiamo reso conto nel dettaglio nei capitoli precedenti – qualcosa di piuttosto simile: fra anni Sessanta e Settanta, in coincidenza alla perimetrazione del campo di studio, si profila l'ipotesi di un oggetto (l'oggetto-spettacolo) la cui assenza costitutiva esclude di norma eventuali approcci estetologici, anche qui forse in relazione a una indispensabile distinzione rispetto alle origini letterarie degli studi teatrali; la prospettiva si rideclina, come si è visto, fra anni Settanta e Ottanta, dove l'accento sulla dimensione socio-antropologica del teatro si accompagna esplicitamente a una sorta di “sospensione del giudizio” estetico mirata a valorizzare innanzitutto questioni come la cultura di gruppo, anche nella sua differenza rispetto al globale contesto socio-culturale, e quella attoriale, in particolare per quanto riguarda gli aspetti dell'allenamento e della tecnica. «Non erano infatti gli spettacoli la cosa più importante – scrive Mirella Schino nel suo studio su Pontedera e sul teatro di gruppo –, o non lo sembrarono: ma la vita dei gruppi». E, si potrebbe aggiungere, la differenza culturale di cui essi erano portatori, ma anche lo slancio utopico volto alla trasformazione – attraverso il teatro – della società circostante.⁹³⁸

Torniamo ora, da un punto di vista meno contestuale e più teorico, sulla questione.

Per comprendere le ragioni e le conseguenze, ma anche per verificare l'esattezza e la validità, di un presunto processo di emarginazione del livello estetico anche nelle esperienze teatrologiche italiane, inauguriamo il nostro percorso con l'incipit di *Teatro nel Novecento. Registi pedagoghi e comunità teatrali* di Fabrizio Cruciani.⁹³⁹ Nella sua premessa, scritta nel 1985 in vista della prima edizione del libro, lo studioso apre con la constatazione dello spessore e della pregnanza della rivoluzione teatrale novecentesca, che sarà il campo, poi, all'interno di cui si muoverà la sua indagine: nonostante «la continua instabilità di poetiche e di risultati, di linguaggi e di affinità culturali, di

⁹³⁵ E. Fischer-Lichte, *The Show and the Gaze...*, cit., pp. 338-352.

⁹³⁶ R. Vince, *Theatre History as an Academic Discipline*, cit., p. 7.

⁹³⁷ Del resto, lo stesso Richard Schechner, aprendo la nuova edizione del suo *Performance Theory*, scrive: «With two exceptions, I wrote the essays in this book between 1966 and 1976. It was a very busy decade. My interests had dramatically shifted from theater to performance and from aesthetics to the social sciences».

(«A parte due eccezioni, ho scritto i saggi contenuti in questo libro fra il 1966 e il 1976. È stata una decade veramente impegnativa. I miei interessi si sono sensibilmente spostati dal teatro alla performance e dall'estetica alle scienze sociali»). R. Schechner, *Preface to Routledge Classic Edition*, in Id., *Performance Theory*, cit., p. IX.

⁹³⁸ Per questo tipo di questioni si rimanda ancora una volta alle riflessioni formulate a riguardo da Mirella Schino. M. Schino, *Il crocevia...*, cit., p. 317.

⁹³⁹ F. Cruciani, *Registi pedagoghi e comunità teatrali...*, cit.

sistemi di produzione e di organizzazione della società», è evidente che sul crinale fra il diciannovesimo e il ventesimo secolo si sia verificato un «mutamento consapevole», che si manifesta nel senso di «inadeguatezza del teatro esistente rispetto al dover esistere del teatro».⁹⁴⁰ Questi, oggi forse più di allora, sono dati di discontinuità comunemente e trasversalmente accettati; li abbiamo introdotti, usando le parole di Cruciani, per vedere poi come lo studioso definisca e costruisca l'approccio a tale oggetto di studio, su versanti molto prossimi al discorso che stiamo svolgendo. Cruciani inaugura il racconto della vicenda della rottura novecentesca introducendo la fase naturalista regolata dal lavoro dei Meiningen e di Antoine, la successiva reazione di artisti come Appia e Craig, la soluzione stanislavskiana che intreccerebbe le spinte di entrambi i versanti, la questione dei rapporti fra rito e teatro all'interno di cui spiccano Fuchs e Artaud; e così via, come del resto stabiliscono le convenzioni storiografiche vigenti, tracciate dalle storie della regia all'epoca consolidate.⁹⁴¹ Per Cruciani, il modo e il senso di raccontare così la storia della rivoluzione novecentesca non è sufficiente: quella rappresentata dalla «sequenza delle continue e sempre diverse innovazioni, unificate in astratto» della regia è solo «la faccia visibile del teatro del XX secolo», e «anche costruendone una mappa più articolata se ne resta insoddisfatti».⁹⁴² Ancora una volta, dunque, si tratta dunque di “dislocare lo sguardo”, di conquistare la propria prospettiva così come richiesto dall'oggetto di indagine: «perché non si comprende come questo teatro sia il passato del nostro presente, non una parentesi da archiviare ma una tradizione da conquistare per potercisi confrontare e rendere attiva».⁹⁴³ La scelta di Cruciani si risolve dunque in un percorso di segno diverso rispetto a quello degli spettacoli, dei personaggi e degli episodi celebri e celebrati dalla tradizione dalle linee convenzionali della storiografia teatrale:

«Per capirlo meglio mi è sembrato utile guardare questo teatro controcorrente, conoscerne la faccia nascosta, cercarne delle unità; ho creduto utile tenere polemicamente vivo il senso di scontentezza verso le sistemazioni di valori e gli inquadramenti riduttivi. Per questo ho costruito una mappa che possa tener conto nel teatro anche della pedagogia dei Padri Fondatori e dei teatri fuori del teatro, delle esposizioni universali e delle scuole Dalcroze, dei teatri popolari e agitprop e delle feste, dei “piccoli teatri” e dei gruppi separati delle scuole per un altro teatro; prendendo in considerazione il programma di verità che fondava i diversi teatri e le parole – categorie ricorrenti – quali “il teatro è...”, “la morte del teatro”, “la lotta contro l'istituzione teatrale” come segni tangibili dell'insoddisfazione verso un presente rifiutato in sé come passato, e di un futuro (possibile) vissuto come una realtà e tradizione. Tenendo ben presente che nel XX secolo il teatro è luogo di forze centripete del sociale, forze che

⁹⁴⁰ Ivi, p. 15.

⁹⁴¹ «Le trattazioni diverse sul teatro partono sempre dalla constatazione dell'esistere in questi cinquanta anni circa, di stili i diversi ed esperienze estetiche non omologabili, di tradizioni e di novità; nei diversi paesi si rintracciano le stesse idee e prassi ma in tempi diversi e in modi non unificabili. [...] L'esito parallelo è poi la sequenza delle continue e sempre diverse innovazioni, unificate in astratto – al di là delle divergenze delle poetiche – nella “teoria” della Regia. La storia del teatro del XX secolo si sistematizza così prendendo come sua origine il naturalismo, quelle istanze cioè che riproducono la realtà sulla scena, tra l'unitarietà e veridicità dell'organizzazione rappresentativa dei Meiningen e il realismo con la “quarta parete” di Antoine; nella reazione al naturalismo si precisa l'estetica (utopica) del teatro con il rigore di Appia e l'estremismo di Craig, i quali fanno della scena un linguaggio. Delle due dimensioni partecipa Stanislavskij, dal realismo archeologico al realismo lirico, alla “verità” dell'attore. Da Fuchs, per molte vie, fino ad Artaud, il teatro si vuole rito e cerimonia di rigenerazione. Copeau da un lato e Mejerchol'd dall'altro arrivano a costruire la complessità della scena teatrale in un suo linguaggio. La storia si intrica poi delle diverse poetiche del simbolismo, del futurismo, dell'espressionismo, delle avanguardie storiche e dei movimenti politici, di Pirandello, di Brecht, di Artaud, e anche di Eliot, del teatro di repertorio, dei “piccoli teatri”, e ancora della Duse. Il teatro è un oggetto della cultura e un luogo “protetto” dell'organizzazione sociale. Questa è la faccia visibile del teatro del XX secolo». Ivi, pp. 15-16.

⁹⁴² Ivi, p. 16.

⁹⁴³ Ivi, p. 17.

sono eversive e insoddisfatte nel teatro. Di questo parlano i capitoli del libro che segue: della diversità di un movimento del teatro che fugge un teatro per cercare teatro; del senso e dei modi di un teatro che si vuole e si pensa “more than theatre”. Cominciando a guardarlo a mo di introduzione, attraverso quel luogo emblematico che è il buco nel sipario». ⁹⁴⁴

Procedendo oltre, vediamo anche come lo studioso introduce la questione della pedagogia, più avanti nel libro:

«La storia del teatro nel '900 non è certo stata solo la storia degli spettacoli fatti e visti in quegli anni (e basta confrontare ciò di cui parla un qualsiasi libro di storia e ciò che è oggetto delle cronache coeve perché risalti con piena evidenza quanta parte dell'iceberg teatro sia sommersa dalla storiografia). Appia, Craig, Fuchs, Stanislavskij, Reinhardt, Mejerchol'd, Copeau... gli uomini di teatro che sono la storia del teatro nel '900 hanno costruito culture e poetiche, e non è possibile racchiuderli tutti in uno o più spettacoli. Nel secolo che ci stiamo lasciando alle spalle le linee di tensione del teatro sono state le utopie, le fondazioni sempre ricominciate del teatro del futuro, i nuclei culturali che si sono aggregati intorno e attraverso il teatro; è una cultura di teatro in cui ha senso cominciare (e durare, ma non sviluppare, maturare, concludersi, perpetuarsi); ed è una cultura che si agglutina intorno al fare teatro come un alone, a circondare con maggiore capacità di durata e di penetrazione quei fragili e temporanei oggetti (gli spettacoli) in cui pure trovava consistenza la passione e l'opera degli uomini di teatro. Scuole, ateliers, laboratori, centri, e simili, sono stati i luoghi in cui si è espressa con più precisa determinazione la creatività teatrale». ⁹⁴⁵

E, infine, le conclusioni che Cruciani trae dal suo percorso nei teatri del Novecento:

«Studiando il teatro del XX secolo stiamo, con fatica e approssimazione, prendendo coscienza che la grande rivoluzione del teatro che il nostro passato ha vissuto, nelle sue varie forme e dimensioni e nelle fasi successive e nelle ricorrenti tensioni, era qualcos'altro. Non era la Regia, il teatro come arte; era una diversa esperienza di uomini nel teatro e con il lavoro di teatro, esperienza che ha certo costruito mezzi espressivi e tecniche e cultura, ma soprattutto è stata la ricerca per definirsi in nuove situazioni». ⁹⁴⁶

È evidente che il proposito di Cruciani, qui, non è certo quello di rimuovere il livello estetico di un oggetto teatrale complesso come quello della rivoluzione primo-novecentesca, quanto piuttosto più pertinentemente di affiancare alle interpretazioni consolidate – anche sul versante estetico – una storia diversa, preziosa; come abbiamo visto accadere spesso, nei lavori teatrologici sul crinale post-novecentesco, si tratta di percorrere la strada di una “storia sotterranea” del teatro, alla volta di riscattare una complessità culturale molto spesso a rischio di diverse semplificazioni. Dalle parole di Cruciani, il senso e lo spessore di propositi come questo sono chiaramente percepibili, così come il rigore dell'impostazione, che non mira a riscrivere, ma precisamente ad integrare le esistenti visioni di teatro. Eppure, se si vanno a leggere le pagine che abbiamo riportato nel dettaglio, si notano almeno due ordini di fenomeni che farebbero rientrare questo percorso all'interno del nostro ragionamento: prima, quando lo studioso passa in rassegna i luoghi comuni della storiografia tradizionale, emerge (come nei fatti della produzione teatrologica in effetti è) una netta prevalenza o

⁹⁴⁴ Ibidem.

⁹⁴⁵ Ivi, pp. 55-56.

⁹⁴⁶ Ivi, p. 227.

almeno una ricorrenza della questione rappresentativa e anti-rappresentativa sperimentata dalle Avanguardie Storiche; poi, quando si dedica agli altri e ulteriori aspetti, in qualche modo la “storia sotterranea” della rivoluzione primo-novecentesca sembra allontanarsi dalla superficie degli spettacoli per rivelare le idee di teatro che vi agivano intorno e pare iscriversi – in nessun altro modo sarebbe comprensibile la possibilità di riunire la pluralità di fenomeni trattati nel libro sotto l’egida del termine unitario di “pedagogia” o “comunità” – soprattutto nel quadro dell’approccio al teatro “secondo il suo valore d’uso”, vale a dire per fini altri e diversi da quelli tradizionali dell’intrattenimento o anche dell’artisticità. In questa direzione vanno, secondo Cruciani, tutte quelle esperienze che fanno a diverso titolo e in vario modo parte «di un movimento del teatro che fugge un teatro per cercare teatro; del senso e dei modi di un teatro che si vuole e si pensa “more than theatre”». Il teatro oltre il teatro, il teatro più del teatro – l’abbiamo visto nei capitoli precedenti – è tante volte, un teatro senza (o almeno al di là dello) spettacolo; così, questa preziosa incursione nella «faccia nascosta» della rivoluzione novecentesca, si potrebbe dire, sembra poter fare a meno – quantomeno a livello teorico e contestuale – del versante estetico. Con questo, non si intende certo tracciare i termini di una nuova logica dicotomica che vedrebbe fronteggiarsi, nel contesto dell’oggetto-regia, un versante pedagogico e uno invece artistico-produttivo (anche se, in effetti, tanto del teatro del Novecento, soprattutto nei suoi esiti più estremi, ha seguito questa strada). Ma è importante, a questa altezza, valorizzare la straordinaria componente di discontinuità rappresentata dal pensiero di Cruciani, il portato innovativo di un’opera-limite che è stata scelta non a caso per introdurre la questione del recupero dell’estetica nella fase teatrologica post-novecentesca. Vedremo, comunque, che le cose non stanno esattamente così, in particolare per quanto riguarda la ricezione dell’impostazione qui tracciata da Fabrizio Cruciani, anche nell’alveo stesso degli sviluppi successivi degli studi sulla regia.

Per ora ci interessa rilevare come, sul crinale post-novecentesco, si formulino i termini di una eredità di pensiero e cultura teatrale rispetto al secolo precedente, almeno fondata *anche* su basi diverse da quelle estetiche. E, contestualmente, anche grazie alla pregnanza dell’impostazione di Cruciani nel campo della rivoluzione teatrale novecentesca, sgombrare il campo da un possibile equivoco che potrebbe prospettarsi, invece, a una valutazione delle tendenze, certo di segno diverso, che distinguono la fase post-novecentesca, teatrale e teatrologica. Si potrebbe infatti supporre che fenomeni come il ritorno del testo o la nuova attenzione per la questione registica, più in generale il processo di recupero del prodotto performativo-spettacolare all’interno del campo degli studi e della pratica, e con esso della dimensione estetica, vadano a configurarsi nei termini di una rimozione di istanze come quella crucianiana legata alla pedagogia e più diffusamente del punto di vista “interno” del sapere teatrale. Invece, approcci, concetti, opzioni interpretative e pratiche di studio come queste – e le altre che abbiamo esaminato in precedenza nel presente studio – vanno a costituire parte del patrimonio della teatrologia italiana post-novecentesca; magari in modo tacito, forse troppo sotterraneamente, vengono successivamente assorbite – nel senso che abbiamo descritto delle applicazioni metodologiche “deboli”, con Lorenzo Mango e altri supporti teorici – nel quadro della tradizione del campo di studio. Si tratta, come afferma Marco De Marinis, di una serie di pratiche che, nel loro insieme, configurano una discussione che «ha quale vera posta in gioco la ridefinizione della natura e dei fondamenti, culturali e biologici, dell’esperienza estetica, e in particolare di quella teatrale»;⁹⁴⁷ nonostante lo studioso avesse formulato tale considerazione rispetto allo specifico di un dibattito attivo fra antropologia e performing arts, si auspica non apparirà eccessivamente forzato volerla qui chiamare a guida di un discorso che ipotizza una ricombinazione dell’eredità teatrologica (quella che fa capo alla linea della ricerca del teatro oltre il teatro), di dichiarata matrice etica e socio-antropologica, con aspetti della teatralità un tempo distinti e anzi, per molti versi opposti, come quelli legati al versante estetico.

⁹⁴⁷ M. De Marinis, *Il teatro dell’altro*, cit., p. 202.

Un indizio consistente, in questo senso, si rinviene se si scava in profondità nei territori più frequentati dalla teatrologia post-novecentesca: proprio in quanto tradizione di studio, le rivoluzioni del Novecento teatrale (e teatrologico) fanno parte della cornice epistemologica del pensiero post-novecentesco e, in quanto tali, sono oggetto di processi di riattivazione, risignificazione, anche rielaborazione, a fianco dell'emersione dei nuovi fenomeni e delle tendenze inedite che abbiamo visto. Questi ultimi forse assumono più evidenza proprio in quanto nuovi – “nuovi” nuovi, si potrebbe dire, evocando ancora la posizione di Guccini –, quindi capaci di attirare l'attenzione e gli interessi dentro e fuori dal campo di studio; ma ciò non implica certo – almeno, non direttamente – una qualche forma di accantonamento o marginalizzazione delle proposte teorico-metodologiche più dirompenti del secolo scorso, siano esse provenienti dagli studi o dal teatro stesso.

Magari sono esempi che ci porteranno un po' fuori dalla scansione temporale su cui si poggia il presente studio, approssimandosi pericolosamente a questi anni, ma è importante almeno citarne l'esistenza, per rendere conto della complessità teatrologica post-novecentesca, nel campo particolare dei rapporti che va ad intrattenere con le linee genealogiche che la legano al lavoro passato degli studi. Altrimenti, il rischio è quello, duplice, di valutare i fenomeni recenti come univocamente innovativi, e dunque innescati a partire da un vuoto di difficile comprensione; e di disperdere, nei fatti, i frutti di quel lavoro teatrologico svolto nel secondo Novecento, sottraendolo alle possibilità di riattivazione che si danno successivamente.

7. IL PROGETTO DI RICOMPOSIZIONE DELLA TEATROLOGIA POSTNOVECENTESCA IN TRE CASI DI STUDIO

7.1 PREMESSA.

ALCUNE COORDINATE DI INQUADRAMENTO DEL FENOMENO

È giunto il momento di esplicitare l'ipotesi che si intende sostenere nel presente studio, vale a dire quello della possibilità di descrivere – fatte salve tutte le forzature e il rischio di parzialità impliciti in un approccio di questo tipo – la pluralità, la varietà e la specificità delle tendenze teorico-metodologiche in atto nella teatrologia italiana post-novecentesca attraverso la prospettiva unitaria dell'esistenza di un progetto di ricomposizione che le percorre – si potrebbe dire, le sostiene – trasversalmente, anche al di là degli esiti particolari cui esse conducono. Si tratta, ovviamente, della scelta di una linea teorica tendenziosa, specifica, se si vuole per certi versi univoca, ma potrà forse essere difesa – o quantomeno distinta – dal naturale pericolo della parzialità e della forzatura, quando si fa presente che essa non rappresenta una opzione interpretativa arbitrariamente fondata o la formalizzazione di una prospettiva tracciata a priori, ma è una ipotesi maturata durante la ricerca che ha presieduto questo studio, tanto nel percorso di ricognizione bibliografica quanto dalla serie di incontri e conversazioni che si sono svolti. E che non si intende certo, con l'adozione di tale punto di vista, forzare la vivace molteplicità degli studi teatrologici post-novecenteschi in un quadro omogeneo, livellandone la specificità degli slanci e disinnescandone le contraddizioni. Il proposito è piuttosto quello, dopo aver riscontrato alcune forme di ricorrenza e linee di impostazione teorica particolarmente frequenti e pregnanti – anche dal punto di vista della continuità della tradizione di studio, oltre che del portato innovativo che esse rappresentano – e di averne verificato la reciproca risonanza, di andare ad esplorare i campi in cui quello che si è voluto definire il progetto di ricomposizione della teatrologia italiana post-novecentesca sembra attuarsi: quello che si manifesta come l'adozione di una prospettiva processuale (che andrebbe a ricomporre le polarità legate al processo e quelle legate al prodotto); quello che, ricombinando i saperi “interni” ed “esterni” del teatro, sembra andare a configurarsi come l'instaurazione di una “doppia sapienza” per gli studi teatrologici; quello, infine, che fa capo all'atteggiamento transdisciplinare che emerge, a questa altezza, andando a ricomprendere in una prospettiva unitaria gli stimoli teorici legati all'oggetto di studio e quelli invece più propri degli approcci teorico-metodologici. Non che essi, per concludere, siano gli unici territori in cui il proposito del progetto ricompositivo – qualora si voglia accogliere l'ipotesi alla base del presente studio – vada a sperimentarsi o realizzarsi: sono soltanto i tre campi in cui, a quanto pare, tale fascio di spinte – che non sembra esagerato descrivere come volte a una nuova rifondazione disciplinare – si esprimono con maggiore intensità e chiarezza, e dunque sono osservabili più nettamente, anche rispetto al piano dei rapporti con la tradizione di studio.

Dunque, un progetto di ricomposizione, per descrivere – almeno temporaneamente – la complessità della fase teatrologica italiana post-novecentesca; analizzato, poi, in tre casi di studio che si svolgono parallelamente nei termini di un'analisi diacronica e sincronica, anche rispetto alla produzione teatrologica post-novecentesca, e che mischiano al proprio interno questioni metodologiche, pressioni tematiche, aspetti teorici e dati contestuali capaci contemporaneamente di legarne e distinguerne l'operatività rispetto alle stagioni precedenti della disciplina. Non che tale

ipotesi possa suonare nuova, a questo punto: si potrebbe dire che le sue manifestazioni vanno a comporre un fascio di linee forza che ha percorso più o meno sotterraneamente tutto lo svolgersi del presente studio e ha attratto a sé, di volta in volta, i diversi campi tematici, i discorsi teorici e probabilmente anche le ricostruzioni storiche di cui è costituito.

Prima di procedere all'analisi concreta di tale ipotesi, nel campo della produzione scientifica degli studi fra anni Novanta e Duemila e della storia della nuova teatrologia italiana, sarà utile riepilogare alcuni punti, che andranno a costituire delle importanti coordinate di orientamento per il procedere dell'indagine nelle prossime pagine. Riprenderemo, in breve, prima i dati di innovazione che sembrerebbero distinguere la teatrologia italiana post-novecentesca su particolari crinali di rottura e differenza rispetto alla tradizione degli studi; in secondo luogo, torneremo a riassumere alcuni punti, invece, fondanti per le stagioni precedenti della disciplina e, come in parte si è già dimostrato, in ogni caso operanti – seppure in modo silenzioso o diverso – anche nei suoi sviluppi successivi. Sono naturalmente, in entrambi i casi, elementi che si trovano a caratterizzare quello che si presume essere il progetto di ricomposizione perpetrato dalla nuova teatrologia italiana nella sua fase post-novecentesca, anche nello specifico dei tre territori di indagine in cui verrà osservato nel dettaglio.

Cominciamo con il riepilogo di alcuni nodi distintivi e propri della fase post-novecentesca degli studi, che abbiamo introdotto e analizzato in precedenza nel presente studio.

Con il supporto dei percorsi analitici intrapresi da diversi studiosi – da Marco De Marinis a Marvin Carlson, da Erika Fischer-Lichte a Claudio Meldolesi e Gerardo Guccini –, abbiamo accolto l'ipotesi che, a partire dal crinale post-novecentesco, si sia verificata una svolta epistemologica che abbiamo definito – grazie a quei contributi – performativa, avviatasi prima nel campo delle pratiche sceniche e poi consolidatasi, in tempi più recenti, in quelle di studio (la cui operatività però, come si è visto, è rintracciabile anche in precedenza). A fronte di questo mutamento – che è forse il più pregnante per descrivere le tendenze innovative di questa fase, o comunque se ne configura come centro propulsore e nucleo di sintesi –, si possono considerare alcuni fenomeni paralleli e tangenti di afferenza non strettamente teatrologica: da un lato, la maturazione di alcuni esiti del superamento del paradigma strutturalista, che si sostanzia anche attraverso le esperienze decostruttive e la riconversione degli approcci politici negli anni Ottanta e si risolve, più tardi, in quella che abbiamo introdotto come una generale crisi dei modelli dialettici che si sviluppa nel più ampio campo del sapere e della cultura; dall'altro, il profilarsi di un “nuovo” nuovo della teatralità coeva, che sembra rendere parzialmente inutilizzabili le prospettive e gli strumenti adottati fino a quel momento per affrontare il teatro del presente e pare richiedere la messa a punto di nuovi approcci.

Alla fine del nostro discorso, ci siamo trovati a maneggiare un Nuovo Teatro dalle manifestazioni piuttosto singolari: che privilegia i dati trasformativo-processuali pure riassumendo al suo interno con intensità la dimensione dei prodotti; che, riattivando il piano dei rapporti con la dimensione della spettatorialità, pone l'accento sugli aspetti situazionali dell'esperienza teatrale; che, infine, mischia pratiche ostentivo-presentative di produzione del reale agli stimoli di quelle propriamente rappresentative, se vogliamo più tradizionali. Un Nuovo Teatro, insomma, che, recuperando tanto le sperimentazioni linguistiche delle avanguardie che il lavoro socio-antropologico dei loro estremi esiti secondo-novecenteschi, procede alla produzione di opere ibride di difficile catalogazione e interpretazione. E ci siamo trovati a trattare con approcci teatrologici che valorizzano i dati generativi e le prospettive processuali, pure procedendo anch'essi a ricomprendere, all'interno del campo di studio, elementi un tempo presunti tradizionali, consolidati o superati, come il testo o la regia; tendenze di studio che tentano di farsi contestualmente carico della polarità produttivo-creativa e di quella spettatoriale, ri-assumendo anche il piano dei prodotti in chiave performativa.

Siamo giunti a formulare l'ipotesi dell'esistenza e l'operatività di un progetto teatrologico che abbiamo definito di ricomposizione sia per le diverse ipotesi anche fruttuose di ibridazione di polarità un tempo considerate in termini di tensione dialettica o addirittura di logica oppositiva, che si verificano tanto nel teatro che negli studi a partire dagli anni Novanta; l'idea però non emerge

soltanto dall'analisi del campo della produzione teatrologica post-novecentesca, ma anche dalle possibilità di ricostruzione storica di alcune vicende occorse al livello dello sviluppo della comunità scientifica, osservate soprattutto nel campo di quelli che abbiamo definito “laboratori-teatro”, vale a dire quegli ambienti di lavoro teatrologico che, a questa altezza (ma anche tradizionalmente, in verità), si coagulano intorno alle riviste del settore: qui, sono emerse alcune linee di forza che sembrano andare da condizioni di pluralità scandite dal progressivo estremizzarsi delle posizioni a intenti trasversali – appunto – di ricomposizione dei versanti. Di più – di nuovo con il supporto di quelle proposte teoriche che si possono riassumere con il concetto dell’“anomalia italiana” –, abbiamo segnalato come le possibilità decostruttive e i percorsi ricostruttivi facciano contestualmente parte del patrimonio culturale della nuova teatrologia fin dalle sue origini: così, nel momento in cui si assiste a “una crisi senza precedenti dei modelli dialettici” che implica la progressiva caduta di tante certezze e categorie consolidate, abbiamo voluto presumere che le discipline teatrologiche non abbiano proceduto soltanto a decostruire il proprio bagaglio epistemologico e la propria tradizione di studio, ma anche, allo stesso tempo, a riattivarli, rielaborarli e ricostruirli secondo mutate esigenze.

Il problema dei numerosi “crolli” di certezze e possibilità precedenti che si verificano sul crinale post-novecentesco e il suo correlato teorico del politeismo, come si è visto, prospettano nello stesso tempo minacce di eclettismo e spinte innovative, che però è possibile gestire sia attraverso forme di riattivazione del patrimonio tradizionale del sapere teatrologico, che tramite l'emersione di nuovi spunti di auto-regolazione: i tentativi di rifondazione dei rapporti fra teoria, pratica e storia dischiudono possibilità di lavoro teatrologico inedite; il fenomeno dell'esaurimento della centralità dei modelli teorici “forti” conduce alla messa in pratica di approcci metodologici “deboli”, che consentono atteggiamenti pluridisciplinari riconsiderabili di volta in volta; la nuova attrazione esercitata dal piano degli oggetti di studio sembra proporsi come nodo di coordinamento di tali tendenze transdisciplinari, andando a costituire un piano di reciproca influenza, dunque di unitarietà fra oggetti e metodi di studio.

Abbiamo anche preso in considerazione alcune delle maggiori preoccupazioni epistemologiche della teatrologia italiana post-novecentesca. Il problema del duplice settorialismo, che implica, da un lato, un alto grado di frammentazione interna della disciplina e, dall'altro, forme di isolamento rispetto ad altri contesti dello studio e del sapere, sembra venire affrontato sia sul piano degli intenti programmatici che su quello, forse meno evidente, delle pratiche di studio, lasciando emergere ipotesi di risposta di una certa pregnanza su entrambi i versanti. Anche per questo, qui, si è voluto parlare di un possibile progetto di ricomposizione della teatrologia italiana post-novecentesca: esso si attuerebbe sia all'interno del campo disciplinare, con il riassorbimento degli estremismi che avevano contribuito a lacerare l'unitarietà teorica in sub-articolazioni autonome, che nel piano dei suoi rapporti verso l'esterno, come si è provato a dimostrare in queste ultime pagine.

Abbiamo anche ipotizzato che la fase post-novecentesca degli studi si distingua, su un piano generale, dalle precedenti, per l'assunzione dell'oggetto-teatro, nelle sue complesse qualità relazionali, al centro della propria cornice epistemologica e per la conseguente inaugurazione di nuove correlate sperimentazioni teorico-metodologiche che si muovono nell'ottica della messa a punto di una prospettiva processuale-performativa. L'ipotesi è formulata a partire anche dalle constatazioni espresse da Marco De Marinis nelle due diverse introduzioni del suo *Capire il teatro* (datate rispettivamente 1988 e 2008): nella prima lo studioso certifica una difficoltà sia sul piano della definizione dell'oggetto degli studi teatrologici, oltre che su quello teorico-metodologico; nella seconda, vent'anni più tardi, testimonia invece l'avvenuta elaborazione dell'oggetto teorico al centro del campo di studio (tornando invece, da tutt'altra prospettiva, sui possibili malintesi a provocare difficoltà a livello metodologico).

Sono elementi che abbiamo definito nel quadro dei mutamenti occorsi, a quest'altezza, alla cornice epistemologica della disciplina e che, dunque, si potrebbero fruttuosamente mettere in relazione con

i tratti che lo avevano definito in precedenza, per comprendere come tali elementi di innovazione si vadano a situare rispetto ad essi contestualmente in termini di continuità e di rottura.

Infatti, percorreremo, ora, una fase che si potrebbe definire di “raccordo” fra il crinale dei mutamenti teatrologici post-novecenteschi e il piano dell'eredità di studio: quella legata all'analisi degli sviluppi del paradigma disciplinare, osservati in particolare dal punto di vista della definizione dell'oggetto di studio, un riepilogo che si rivela indispensabile per inquadrare a livello teorico il nostro discorso sul progetto ricompositivo che si darebbe in campo teatrologico a questa altezza e per osservare alcune delle sue manifestazioni.

La rifondazione operata dalla nuova teatrologia, fra anni Sessanta e Settanta, si configura anche attraverso un processo di individuazione dello specifico disciplinare che, per quanto riguarda l'oggetto di indagine, si declina nell'assunzione del fatto spettacolare al centro della neonata cornice epistemologica, di contro alla matrice critico- e storico-letteraria da cui essa proveniva. Questa vicenda, si è visto, culmina con la definizione dell'oggetto-teatro, che va a complicare l'impostazione teorico-metodologica originaria e che si potrebbe riassumere nei termini della “relazione teatrale”: vale a dire con una concezione più ampia e complessa dei livelli coinvolti negli oggetti performativi, in particolare per quanto riguarda i processi creativo-produttivi e ricettivi che li fondano, per richiamare una formulazione di Marco De Marinis, cui appartiene anche la presente definizione dell'oggetto di studio in termini relazionali.

Nelle pagine precedenti, si è inoltre proposta una revisione in termini applicativi e contestuali di tale processo, che consuetamente – almeno, nelle altre geografie teatrologiche occidentali – si articolerebbe in due step successivi e distinti (appunto, il passaggio dall'oggetto-testo all'oggetto spettacolo e, da questi, all'oggetto-teatro) che si svolgono il primo all'inizio del Novecento e il secondo fra anni Sessanta e Settanta. Con il supporto delle varie opzioni interpretative legate al concetto dell’“anomalia italiana” – che, riassumendo, si potrebbe descrivere come il mancato assorbimento della stagione modernista nel nostro Paese, e dunque di un passaggio non mediato da condizioni pre-moderne al pensiero postmoderno –, si è avanzata l'ipotesi che tale processo potesse leggersi nei termini unitari di un continuum di rielaborazione epistemologica, che si svolge interamente fra anni Sessanta e Settanta, durante il momento di rifondazione della disciplina, le cui implicazioni però vengono condotte a maturazione soltanto in seguito. In particolare, si è voluto proporre che l'assunzione dell'oggetto-teatro come opzione teorica dominante e determinante il campo di studio, pur essendosi profilata già nei primi anni Settanta, nelle stagioni successive sia stata verificata e messa a punto: fra gli anni Settanta e Ottanta, si è notato, tale impostazione viene esplorata soprattutto nei termini della separatezza dei due versanti che la compongono, quello produttivo e quello ricettivo (ad esempio, con la contrapposizione di ideologia teatrale e cultura materiale, e con i percorsi di acquisizione del sapere “interno” del teatro), fino a far constatare a Marco De Marinis, al momento della pubblicazione del suo *Capire il teatro*, nel 1988, che gli studi ancora non avessero chiarito e precisato sistematicamente quale fosse il loro oggetto di indagine (e a fargli avanzare, appunto, la proposta che va sotto il nome di “relazione teatrale”). Per concludere il discorso sugli sviluppi del paradigma teatrologico, si è infine voluto proporre che l'assunzione dell'oggetto-teatro all'interno del campo di studio si sia configurata attraverso due passaggi (distinguibili ovviamente solo a livello teorico): quello della sperimentazione della relazione teatrale come oggetto o campo di studio – si è visto, nei termini distinti e separati delle due polarità che la compongono – e quello della sua adozione a livello metodologico, che rappresenterebbe una maturazione o almeno una esplicitazione delle implicazioni teoriche in essa contenute e si andrebbe a configurare come l'assunzione, da parte degli studi teatrologici, di una prospettiva che abbiamo definito performativa, in grado di rifondare, al proprio interno, i rapporti fra i piani determinanti della teoria, della pratica e della storia. Quest'ultimo processo, naturalmente, è quello che si può osservare nella fase post-novecentesca degli studi, che a breve andremo ad analizzare nelle sue manifestazioni concrete, in parte già introdotte nel presente capitolo.

Per sostenere, di nuovo, queste ipotesi, si può richiamare lo schema con cui si è proposto di descrivere il funzionamento del paradigma disciplinare teatrologico, inizialmente con il supporto della vicenda, per molti versi esemplare, dell'antropologia teatrale, così com'è stata analizzata da alcuni degli studiosi che vi hanno preso parte. Attraverso l'analisi della "linea balistica" (Taviani) di tale prospettiva di studio si sono enucleate tre fasi che procedono verso una progressiva astrazione della teoria, così come di un suo graduale svincolamento presso gli oggetti e i campi di studio per cui era stata formulata: con il supporto dei ragionamenti di Ferdinando Taviani (estratti dal suo studio su una possibile "scienza" dei teatri), del discorso di Marco De Marinis (svolto nel percorso di "riesame" della teoria) e dell'analisi di Franco Ruffini (parte di una testimonianza diretta dello studioso), si è osservato il passaggio della nozione di pre-espressività da oggetto a campo di studio – legato all'analisi dei principi pre-culturali (pre-espressivi) che regolano il comportamento umano in fase di rappresentazione organizzata –, fino alla definizione, infine, di un metodo di indagine, svincolato dallo specifico del lavoro attoriale attraverso cui essa era stata formulata e applicabile, dunque, anche ad altre tipologie di oggetto (come, per citare gli esempi considerati, il testo o la recitazione nella *Commedia dell'Arte*).⁹⁴⁸ A questo punto, allo scopo di valutare come tale ipotesi di sviluppo possa essere accolta anche in altri casi, si potrebbe descrivere questa mutazione come un processo che si innesca su un campo (all'epoca) di confronto extra-disciplinare (il sapere "interno" del teatro), produce poi una possibilità teorica di vocazione globalizzante, che si risolve, infine, in un atteggiamento trasversale e meno vincolante; dunque, un passaggio dall'impulso di una teoria "forte" a un assorbimento, attraverso le pratiche di studio, che ne stabilisce in seguito un apporto "debole" – per usare la terminologia proposta da Lorenzo Mango in altri frangenti, e senza con ciò, come si è visto, implicare alcun effettivo indebolimento del contributo teorico derivante dall'assorbimento applicativo delle possibilità metodologiche. Questa descrizione del funzionamento del paradigma teatrologico dal punto di vista degli sviluppi che incorrono alla sua impostazione teorica è utilizzabile, come si diceva, sia per analizzare il complesso della vicenda degli studi (dunque per mettere a fuoco la distinzione della sua fase post-novecentesca e transdisciplinare), che per osservare, nello specifico, i mutamenti occorsi ai singoli approcci (siano essi quelli che fanno riferimento all'antropologia teatrale, alla semiologia, all'iconografia o altro). Dunque, lo schema che abbiamo costruito per descrivere le modalità di ampliamento della prospettiva teatrologica è anche quello che può aiutarci a definire le ragioni della centralità epistemologica, soprattutto post-novecentesca, degli oggetti di studio e anche a spiegare un po' meglio i presupposti del coevo mutamento in senso trans-disciplinare. Dalle teorie "forti" alle applicazioni metodologiche "deboli", dall'interdisciplinarietà alla transdisciplinarietà, dalla centralità dei modelli teorici a quella degli oggetti di studio, dagli oggetti ai campi ai metodi: questa è la linea di sviluppo che si potrebbe chiamare a presiedere il prefigurarsi di condizioni teatrologiche propriamente post-novecentesche.

Per riprendere, invece, gli elementi caratterizzanti della tradizione teatrologica italiana così come si è venuta a definire nel corso del secondo Novecento, richiameremo prima i tre punti attraverso cui si è andato a definire il paradigma degli studi nel momento della rifondazione e come questi si siano declinati durante il processo del consolidamento della disciplina. L'opportunità, qui, è quella di andare a individuare anche i caratteri di continuità che legano la teatrologia italiana degli anni Novanta e Duemila al lavoro teatrologico novecentesco.

In seguito alla ricostruzione delle vicende della rifondazione teatrologica, fra anni Sessanta e Settanta, e all'analisi della correlata produzione scientifica, si è proposto di inquadrare tre elementi caratterizzanti, capaci di specificare l'impostazione del paradigma disciplinare: quelli che abbiamo definito come un ampio spettro "dialettico", un'extra-territorialità a più dimensioni e la "tradition de

⁹⁴⁸ F. Taviani, *Lettera su una scienza dei teatri*, cit., pp. 171-197; Id., M. Schino, *Il segreto della Commedia dell'Arte...*, cit.; Id., *Un vivo contrasto...*, cit.; M. De Marinis, *Il teatro dell'altro*, cit., pp. 33-98; F. Ruffini, *L'attore e il dramma*, cit.

la naissance”. Quest'ultimo punto fa riferimento alla possibilità e alla necessità degli studi di procedere, di volta in volta, alla perimetrazione del proprio campo di indagine, assunzione che determina, così, l'assorbimento all'interno del quadro epistemologico della nuova teatrologia della qualità del gesto teorico stesso della rifondazione. Tale impostazione si rideclina nella fase di consolidamento della disciplina soprattutto sui frangenti legati all'esplorazione della doppia prospettiva teorica dell'ideologia teatrale e della cultura materiale del teatro, che nel suo insieme implica l'inaugurazione di consistenti esperienze decostruttive. I suoi esiti post-novecenteschi si manifestano, in particolare, nel processo di abbattimento di alcune dicotomie oppostive fondanti l'impostazione teorica della disciplina.

Il discorso dell'extra-territorialità, dunque del senso di estraneità e di alterità che domina il campo di studio, si è osservato come determinante fin dalla fase generativa della nuova teatrologia, sia rispetto ai suoi riferimenti teorico-metodologici che per quanto riguarda la definizione di una tradizione passata degli studi; inutile forse specificare come questo livello vada, nella fase del consolidamento degli studi a sostanzarsi attraverso l'acquisizione del sapere “interno” e della differenza culturale rappresentata dagli aspetti riassumibili nei termini del “valore d'uso” del teatro. Si potrebbe supporre che, in fase post-novecentesca, tali istanze abbiano assorbito la ricchezza di potenzialità implicita nel paradigma della cultura materiale, che si esprimono in modalità però che tentano di ricomprendere al proprio interno, contestualmente, la polarità creativa e quella spettatoriale, la sapienza “interna” e le “visioni” di teatro. L'ingresso della polarità spettatoriale, fra l'altro, implica – come si è accennato – originali possibilità di sperimentazione metodologica, l'inaugurazione di nuovi campi di ricerca e il profilarsi di ulteriori oggetti di studio inediti.

Venendo al primo nodo che abbiamo individuato per descrivere il quadro epistemologico di riferimento della nuova teatrologia, si potrà ricordare come la definizione di “ampio spettro dialettico” si sia formulata, da un lato, per richiamare l'apertura – sia originaria che poi progressiva – che caratterizza il campo di studio fin dalle sue origini (da qui il riferimento al “broad spectrum” dei performance studies) e, dall'altro, per sottolineare allo stesso tempo il suo forte radicamento nel campo del teatrale (causato anche dall'apertura costitutiva di tale concezione in ambito continentale), che definisce queste ipotesi di apertura nei termini dell'istituzione di una logica dialettica riassumibile nei termini della formulazione crucianiana di “teatro e...”. A partire dal crinale post-novecentesco, questo tipo di impostazione dialettica che valuta volta per volta la possibilità di collaborazione con altri contesti e saperi, si configura in termini – potremmo dire – di forme di “dialogo”, all'interno di cui si prospettano tendenze di ibridazione (anch'esse in ogni caso saldamente legate al dominio del teatrale) determinate e regolate dalla nuova centralità assunta dagli oggetti di studio. Prospettive di diversa provenienza, di volta in volta, si coagulano intorno a medesimi aspetti e problemi, dando vita a specifiche possibilità di confronto extra-disciplinare, che comunque sembrano anche aver fatto tesoro delle esperienze nel contesto delle cosiddette teorie “forti” sperimentate nelle fasi di consolidamento della disciplina: si è visto infatti come alcuni apporti specifici maturati a quell'altezza vadano poi a configurarsi – attraverso un processo che potremmo qui riassumere con la formula di una sorta di “deriva delle teorie” – nel quadro di applicazioni metodologiche certo “deboli”, ma piuttosto fondanti nel senso delle funzioni (anche sotterranee o latenti) di coordinamento epistemologico e teorico rispetto alla varietà delle tendenze transdisciplinari.

Per quanto riguarda quest'ultimo punto, è interessante integrare gli scenari così tratteggiati con un ulteriore fenomeno che sembra manifestarsi nella fase post-novecentesca della teatrologia italiana, dunque tornando alle qualità di innovazione e rottura che esprime. Abbiamo visto come una delle maggiori preoccupazioni degli studiosi, a questa altezza, si definisca rispetto all'isolamento del campo di studio che essi percepiscono rispetto al più ampio contesto dei saperi culturali e storici; è uno dei due aspetti di quello che, con Marco De Marinis e altri, abbiamo definito e specificato come il rischio del duplice settorialismo che sembra minacciare gli studi teatrologici (non solo italiani).

Abbiamo accennato anche a quali tipologie di prospettiva gli studiosi ricorrono per prospettare qualche possibilità di soluzione di questo tipo di problemi, e presto le analizzeremo nel dettaglio. Però, una risposta possibile possiamo profilare già adesso. Il motivo di tale anticipazione è duplice: da un lato, si tratta di un fenomeno decisamente recente, che si colloca per il momento in gran parte sul piano degli intenti e dei programmi e dunque che sembra non aver ancora dato esiti sistematici o frutti compiuti tali da poter essere considerati al livello dell'analisi della produzione teatrologica di questi anni; dall'altro, nel suo complesso, sembra andare a rappresentare una tendenza emblematicamente significativa, che riassume al proprio interno numerose delle questioni che abbiamo affrontato e ora riassunto. Si ritiene, quindi, produttivo collocare sotto l'egida di queste nuove intenzioni teatrologiche il percorso di analisi che seguirà, concentrato sull'analisi delle linee di sviluppo della teatrologia italiana post-novecentesca. Potremmo dire che, in fase post-novecentesca, si verifichi una forma ulteriore di apertura, che si distingue (o, almeno, potrebbe distinguersi) nettamente sul piano epistemologico della disciplina: diversi fra gli studiosi che abbiamo incontrato nel contesto della presente ricerca, hanno fatto esplicitamente riferimento a una dimensione ad “ampio spettro” in cui non si tratta semplicemente dell'acquisizione di un nuovo oggetto di studio o di un ulteriore apporto metodologico, quanto piuttosto di una concreta fuoriuscita della teatrologia all'esterno del proprio dominio disciplinare, nel proposito di supportare altre e diverse prospettive attraverso la ricchezza e la complessità degli strumenti e dei metodi che, negli anni, ha messo a punto.

Utilizzeremo, per avvicinare il fenomeno, prima un ragionamento di Claudio Longhi, che fungerà da spunto di inquadramento teorico generale, e poi il discorso di Gerardo Guccini, in cui la tendenza in oggetto si declina su versanti concreti e specifici.⁹⁴⁹

Il contesto all'interno di cui si sviluppa il discorso di Longhi è quello, ancora una volta, della domanda sui comportamenti extra-disciplinari della teatrologia italiana, nella tradizione di studio e in tempi più recenti. Lo studioso passa prima in rassegna le tendenze che hanno segnato gli studi negli anni Settanta e Ottanta, considerandole in rapporto al più ampio contesto socio-culturale cui appartenevano:

«Credo che ovviamente gli studi teatrali abbiano seguito il diagramma di evoluzione generale del sistema culturale, in senso lato: in *statu nascendi*, la semiotica ha avuto una forza e un'incisività sugli studi teatrali legata alla forza e all'incisività che avevano in quegli stessi anni i modelli semiotici; poi, non dico sia tramontata la stagione della semiotica, ma quantomeno che si sia osservato un maggior distacco rispetto al suo paradigma. Da questo punto di vista, credo ci siano state delle evoluzioni negli studi che definisci “di seconda generazione”, per ragioni in qualche modo esterne a una logica disciplinare in senso stretto, ma proprio a causa di una sorta di adeguamento e di dialogo con quello che è l'evoluzione del panorama culturale e scientifico dentro al quale lavoriamo. Penso, ad esempio, alla recente apertura sul fronte delle neuroscienze, un dialogo che inizialmente non era certo fra i fili conduttori, nella fase di fondazione della disciplina, e che credo oggi obbedisca a una logica o a uno sguardo di altra natura proveniente dal sistema culturale in senso lato».

Ad avviso dello studioso, dunque, parte delle pressioni extra-disciplinari che hanno segnato gli sviluppi della nuova teatrologia si possono leggere anche attraverso le tendenze generali in atto nel mondo della cultura e del sapere: gli esempi che porta – quello originario della semiologia e quello successivo dei dialoghi con le neuroscienze – dimostrano in effetti un ampio catalogo di pertinenze

⁹⁴⁹ Entrambi i discorsi appartengono a conversazioni svoltesi nel contesto del presente studio: entrambe a Bologna, quella con Claudio Longhi il 1 ottobre 2012, quella con Gerardo Guccini il 6 luglio 2012.

e ricorrenze rispetto a quello che rispettivamente accadeva e accade in altri campi scientifici e in diversi contesti culturali, artistici e del sapere.

A partire da queste basi, vale a dire dal piano del rapporto fra studi teatrologici e i contesti con cui entrano in contatto, Longhi procede a formulare un'ulteriore considerazione, che si concretizza su crinali più pienamente novecenteschi, non solo a livello tematico ma anche epistemologico. Lo studioso prospetta una diversa possibilità di apertura per le discipline teatrali, in cui non è un contributo esterno, in qualsiasi modo pregnante, a intervenire nello sviluppo dei loro approcci, ma sarebbe una eventuale fuoriuscita teatrologica a contribuire alla proposta di modelli e strumenti per l'interpretazione dei contesti e delle tendenze culturali in atto:

«In questo contesto, mi viene fatto di osservare una questione: sono veramente convinto che Claudio Meldolesi abbia colto nel segno quando ha cominciato a parlare di “umanesimo performativo”; non so cosa intendesse esattamente, ma so che è una nozione che è arrivata a me: con questo, intendo la consapevolezza di venire da secoli di tradizione in cui la cultura umanistica fa tutt'uno con la *res publica* letteraria, un paradigma che – legando il territorio dell'umanesimo a quello delle *humanae litterae* – ha retto credo da Dante fino ai nostri giorni e che sta venendo progressivamente scalzato da un'idea di umanesimo che si fonda, non più su di una dimensione letteraria, ma per l'appunto sulla dimensione del – direi – “performare”, più che della performance (per disambiguare la questione e legarla a un concetto più mobile ed ampio). Credo sia un dato incontestabile, se pensiamo, ad esempio, alla diffusione del reading o alla body art: in tutte le arti ormai il performare è ritornato ad essere una dimensione centrale dell'esperienza artistica, ma non solo, diciamo, appunto, anche umanistica.

Credo che questa costituirebbe una grande chance per gli studi teatrali, che però mi sembra non la stiano cogliendo: ho l'impressione che, in questo momento, ci troveremmo ad avere la delega all'elaborazione di modelli concettuali e allegorico-metaforici che potrebbero essere veramente determinanti per l'orientamento del discorso umanistico, per la lettura dell'universo discorsivo dell'umanesimo in senso lato».

Longhi incastona dunque possibilità inedite per la teatrologia all'interno di quella che abbiamo più volte definito e inquadrato – con Marco De Marinis, Erika Fischer-Lichte, Marvin Carlson, Joe McKenzie – nei termini della “svolta performativa”, che si collocherebbe a partire dagli anni Novanta e si rintraccerebbe nella diffusione di nozioni e approcci di provenienza (anche) teatrologica, per affrontare questioni e problemi propri di altri campi: quello artistico e socio-culturale innanzitutto, ma, con il già citato supporto di Carlson e McKenzie, potremmo dire almeno anche quello economico e tecnologico. Va precisato, però, che l'ipotesi avanzata da Longhi non si colloca sul piano dell'analisi di tendenze effettivamente in atto all'interno del campo degli studi teatrologici: infatti, poco dopo, lo studioso – in un passaggio già citato in precedenza – giunge a considerare come tale opportunità di coordinamento e stimolo presso il nuovo paradigma dell’“umanesimo performativo” sembra ancora non essere stata colta dagli studi, che invece paiono parallelamente in questi anni ritrarsi all'interno del proprio campo e dunque concentrarsi soprattutto su oggetti di decisa afferenza teatrale.

Nonostante, dunque, questa sia una tendenza nel campo delle eventualità e delle possibilità teatrologiche post-novecentesche, e in ogni caso appartenga senza dubbio a una serie di processi in fieri e addirittura ancora in via addirittura di definizione ed elaborazione, essa va a costituire uno stimolo piuttosto interessante. Di più, essa si dimostra pregnante anche perché, se si tenta un riscontro nelle tendenze effettivamente in atto nel campo degli studi, si osservano indizi e fenomeni – seppure episodici, singolari, o ancora non del tutto compiuti in senso sistematico – che sembrano andare in questa direzione. Esempi si possono rinvenire nel già citato caso di Antonio Attisani, nello

specifico del suo tentativo di rifondazione teatrologica che si presenta in *L'invenzione del teatro* – fra approcci teorici ibridi e un catalogo di oggetti di studio piuttosto particolare, come si è visto –, o anche passando in rassegna i “nuovi paradigmi” per l'esperienza estetica e teatrale profilati da Marco De Marinis; ma anche in tutti quegli sforzi di carattere più strettamente storiografico sviluppati a livello internazionale e volti a precisare e dimostrare il possibile contributo specificamente teatrale alla storia cosiddetta “globale”, ad esempio nel campo della revisione delle fonti storiche attraverso i materiali propri della cultura attoriale. In questo senso si muove anche la testimonianza di Gerardo Guccini, che, in una conversazione realizzata nel contesto del presente studio, prospetta anch'egli intense possibilità di fuoriuscita per gli studi teatrologici, nello specifico del campo della performance epica (ovviamente non solo teatrale).

Il contesto in cui si presenta tale possibilità è di nuovo quello della discussione sulle tendenze transdisciplinari presumibilmente in opera nella teatrologia italiana post-novecentesca:

«Indubbiamente è un fenomeno molto forte ed interessante, soprattutto perché rimanda ad un altro, più generale: la funzione e la fortissima influenza sugli studi teatrali che, in questo momento, stanno esercitando studi d'altra matrice, sia essa iconografica-visuale, riferita ai performance studies, legata alle prospettive di gender o quant'altro. Personalmente, sono molto interessato a queste forme di influenza perché possono convertirsi – potrà sembrare brutale – in ausili alla sopravvivenza: penso che quanto più gli studi teatrali si aprono a influenze diverse – soprattutto a quelle che hanno un carattere maggioritario negli equilibri culturali contemporanei –, tanto più acquistano la possibilità di interagire, di svolgere delle azioni di risposta, di manifestare il valore di competenze aggiunte che possono avere una certa capacità di rivelazione in altri ambiti, come quello iconografico o performativo. Ne sono profondamente convinto, così come anche del fatto che gli studi teatrali non debbano avere timore di perdere le proprie coscienze a misura in cui le confrontano ad oggetti apparentemente – o anche realmente – distanti, se questi risultano coinvolgibili in un processo autentico di conoscenza, cioè interni a una dialettica analitica».

Si potrebbe supporre dunque che, anche secondo lo studioso, l'adozione trasversale di un approccio transdisciplinare non si verifichi esclusivamente sul piano delle conseguenze teatrologiche della inedita modalità di gestione di apporti provenienti da altri campi dello studio, del sapere e della cultura; anche in questo caso, la teatrologia non è soltanto oggetto di revisione in senso transculturale, ma, essendo osservata anche in termini della risposta che può dare a questo diverso tipo di relazioni – non a caso, con lo stimolo delle neuroscienze, le abbiamo definite come “dialoghi” –, si converte contestualmente in soggetto attivo, capace allo stesso tempo di acquisire stimoli esterni ma anche di offrire, in cambio, i propri a quei campi con cui entra in contatto.

Guccini procede specificando la propria idea attraverso un esempio concreto, quello di uno studio sulle forme della performance epica messe a punto e in scena da figure non direttamente afferenti e in contesti non appartenenti al mondo del teatrale:

«Per esempio, richiamo uno studio che ho recentemente pubblicato su «Acting Archives», rivista diretta da Lorenzo Mango, sulla nuova performance epica, dove prendo in esame anche le forme di narrazione agite da giornalisti o da scrittori, da Corrado Augias a De Luca a Travaglio.⁹⁵⁰ Si tratta – come dire – di oggetti teatrologicamente spuri, perché è ovvio che non c'è uno spessore propriamente attoriale; ma c'è una performatività del parlato che secondo me è importante indagare, perché fa

⁹⁵⁰ L'articolo cui lo studioso fa riferimento è: Gerardo Guccini, *Recitare la nuova performance epica*, «Acting Archives», I, 2, novembre 2011.

parte dei linguaggi contemporanei. A questo proposito, le competenze teatrologiche possono fornire un apporto forte, determinando un livello di coinvolgimento analitico; il che non significa naturalmente perdere di vista l'esigenza di tornare a posare le proprie convinzioni più radicate e sensibili nella zona del teatro propriamente detto e del performativo propriamente esercitato. È qualcosa di diverso, vale a dire, a partire da essi, stabilire dei piani analitici che possano includere anche episodi di costume, che – se investiti da una prospettiva efficace – rivelano una ulteriore possibilità di contenuto di cui gli studi teatrologici sono momento promotore. Sono abbastanza convinto che gli studi teatrologici debbano avere il coraggio di spendersi fuori degli argomenti che li fondano, perché sono capaci di chiavi analitiche di natura assolutamente centrifuga».

Ovviamente, si potrebbe leggere questo tipo di fenomeni attraverso la lente – ancora una volta presa a prestito dai performance studies, piuttosto esperti in simili questioni – della recente importante diffusione del paradigma performativo al di fuori del proprio alveo originario di definizione e applicazione. È un fenomeno in effetti osservabile sul crinale fra Novecento e Duemila, in diversi campi del sapere e della cultura. Però, in attesa di esiti più compiuti e sistematici su tali fronti, sarà opportuno di nuovo specificare che non si tratta, qui, di forme di ibridazione volte a normare un campo di pertinenza della teatralità o della teatrologia, né, peggio, a sancire una sorta di egemonia teorico-metodologica rispetto a nuovi territori che l'approccio teatrologico potrebbe fruttuosamente colonizzare; il senso, ancora una volta – se seguiamo il filo del ragionamento di Guccini – è quello, magari minimo, ma certo piuttosto promettente, di episodi specifici che valutano la propria potenzialità di apporto in prospettiva transdisciplinare e processuale, quindi riverificandone di volta in volta la validità, l'utilità e la modalità rispetto all'erudizione implicata e richiesta dall'oggetto di studio preso in esame.

7.2 UNA PROSPETTIVA PROCESSUALE. TENTATIVI DI RICOMPOSIZIONE DI PROCESSO E PRODOTTO

7.2.0 PRESENTAZIONE.

LA RICOMPOSIZIONE DI PROCESSO E PRODOTTO: UNA PROSPETTIVA PROCESSUALE

L'ipotesi che la teatrologia italiana post-novecentesca tenda ad assumere una prospettiva processuale o performativa è ricorsa più volte, anche attraverso alcune delle sue manifestazioni, nello svolgersi del presente studio. Con il termine “processuale” – che si è preferito alla definizione di “performativo” in quanto pare consentire di porre maggiormente l'accento sulle linee di continuità che legano le diverse fasi teatrologiche, mentre quest'ultimo per diverse ragioni sembra denotarne di più le componenti di differenza – si intende la tendenza ad affrontare gli oggetti e i campi di indagine attraverso un'ottica che li valuta nei loro aspetti trasformativi, dunque, appunto, in quanto processi. Naturalmente, non si tratta di fenomeni che si profilano all'orizzonte disciplinare esclusivamente a partire dagli anni Novanta, ma si può a questo punto supporre che è a quest'altezza che essi si manifestano in maniera diffusa, ricorrente e per certi versi nel modo unitario di un vero e proprio programma di intenti volto a risolvere alcune problematiche epistemologiche e forse addirittura a rifondare alcuni tratti del paradigma disciplinare.

Probabilmente, la consistenza della possibilità della prospettiva processuale si manifesta a quest'altezza in modo più esplicito e sistematico anche per l'incidenza di alcuni tipi di fenomeni che tendono a porre in risalto le potenzialità: in questo senso, il processo di ricomprensione, all'interno del campo di studio, di oggetti che si potrebbero a tutti gli effetti definire prodotti teatrali-performativi, anche addirittura in diversi casi considerati superati o comunque marginali nelle stagioni precedenti della disciplina (l'esempio classico è quello del ritorno del testo), è un fenomeno che sicuramente aiuta a evidenziare i possibili contributi che verrebbero dalla costituzione di un approccio processuale-performativo. Comunque, vedremo che in coincidenza della sperimentazione della prospettiva processuale, si danno contestualmente anche ipotesi di revisione e ridefinizione dei tratti originari degli esperimenti già profilati dalla disciplina in questo settore.

Questo tipo di possibilità, infatti, non solo non si manifestano per la prima volta in contesto post-novecentesco, ma si possono inoltre far risalire attraverso linee genealogiche piuttosto chiare ad alcuni fasci di esperienze sperimentati in precedenza dagli studi: ad esempio, l'acquisizione, nel corso degli anni Settanta e Ottanta, di un punto di vista “interno” al teatro, anche attraverso la frequentazione diretta degli artisti della scena, ha implicato una inedita concentrazione sui processi di lavoro teatrali. Gli eventuali rischi di chiusura – ad esempio la predilezione per l'analisi dell'allenamento attoriale, dei meccanismi generativi della creazione, eccetera – derivanti da esperienze di questo tipo sembrano in parte risolversi sul crinale post-novecentesco, in coincidenza, appunto, a un ritorno di interesse per il piano dei prodotti teatrali e performativi. In questo contesto, si può assumere, fra l'altro, anche l'innescare di forme di attenzione per la polarità fruitivo-ricettiva che pertiene al campo della spettatorialità, all'interno di cui si danno ipotesi di indagine sia sul piano intellettuale-interpretativo che (maggiormente, per quanto riguarda il contesto italiano) su quello sensoriale-percettivo.

Da questo punto di vista, si potrebbe leggere tutta la vicenda della teatrologia italiana, dalla rifondazione in poi, come un percorso di progressiva destabilizzazione della propria dimensione oggettuale e della sperimentazione, dunque, della prospettiva processuale. È quello che faremo nelle prossime pagine, riprendendo brevemente alcuni nodi della tradizione teatrologica novecentesca e osservando i successivi processi di rielaborazione di cui sono oggetto, nell'ottica di stabilire delle premesse epistemologiche possibili di quelle tendenze post-novecentesche che, appunto in termini

processuali, sembrano orientarsi – come ha ipotizzato Marco De Marinis – a «considerare le opere, siano esse testi o spettacoli, dal punto di vista processuale, ovvero dal *punto di vista performativo*».⁹⁵¹

Il crinale post-novecentesco, infatti, non ha certo cancellato o rimosso la ricchezza delle possibilità teatrolgiche apertesesi negli anni Settanta e Ottanta, ma sembra piuttosto manifestare una loro rielaborazione, anche a fronte delle mutate condizioni di lavoro teatrale e teatrolgico, da un lato, e, dall'altro, delle trasformazioni in opera nel più ampio campo della società, della cultura e del sapere. Per definire la centralità e la consistenza di questo tipo di fenomeni, possiamo rimandare alle constatazioni formulate da Claudio Meldolesi e Gerardo Guccini, sulle pagine di «Prove di Drammaturgia», laddove procedono a istituire un approccio capace di rispondere alla commistione fra processo e prodotto emersa nei quadri delle sperimentazioni coeve del Nuovo Teatro; o richiamare il tentativo già citato di Erika Fischer-Lichte alla volta della costituzione di una nuova estetica performativa, che si fonda anche sulla commistione fra la dimensione processuale e quella dei prodotti. Come chiarisce bene Marvin Carlson nella sua introduzione al libro, lo scarto più interessante e determinante che si profila nella sua prospettiva si fonda nel passaggio dalla considerazione dell'esperienza artistica in quanto oggetto ad evento, un'intuizione secondo la studiosa già compresa nel progetto primonovecentesco della *Theaterwissenschaft*, ma le cui implicazioni sono state condotte a maturazione soltanto in seguito.⁹⁵² È questo cruciale passaggio epistemologico, infatti, che consente di affrontare con solidità il fenomeno del crollo dei modelli dialettici e delle dicotomie oppositive e che permette alla studiosa, per esempio, di innestare all'interno della propria prospettiva nozioni come quella di “auto-poiesi”: come nota ancora Carlson, tale concetto mutuato dai biologi Humberto Maturana e Francisco Varela – che l'avevano proposto alla volta di definire le capacità autogenerative dei sistemi viventi – è centrale nel percorso di elaborazione teorica di Fischer-Lichte proprio in quanto va a porre l'accento su situazioni, condizioni e meccanismi che si situano al bivio fra dimensione del processo e quella del prodotto, comprendendole entrambe.⁹⁵³

Procediamo ora nel tentativo di illuminare le linee genealogiche sottese a quello che, altrimenti, si prospetterebbe esclusivamente come un nodo di rottura propriamente post-novecentesco, mentre acquista forse più senso e valore – o almeno maggiori possibilità di comprensione – se valutato anche alla luce delle precedenti stagioni della disciplina, dunque delle sue sperimentazioni fra processo e prodotto, in vista del successivo tentativo di ricomposizione.

Verremo, in seconda battuta, ad analizzarne nel dettaglio le modalità, con una ricognizione di alcune sue manifestazioni nel campo della produzione teatrolgica degli anni Novanta e Duemila: in particolare, nell'area di pertinenza di due “prodotti” di primaria salienza in ambito teatrolgico post-novecentesco, l'innescò di interesse per la dimensione testuale nel contesto della cosiddetta “text-renaissance” e il ritorno di attenzione per l'oggetto-regia. Lungi da rappresentare forme di regressione epistemologica verso contesti di indagine più tradizionali, vedremo come in entrambi i casi – supportati, appunto, dalle esperienze teatrolgiche novecentesche – si producano prospettive generative capaci di sottrarre tali oggetti al rigido e stabile dominio dei prodotti, per valutare anch'essi come precipitazioni formali temporanee di complesse dinamiche processuali in opera sia a livello produttivo che ricettivo. Tale possibilità, fra l'altro, sarà certificata anche da ulteriori piani di carattere ricompositivo, che, nell'uno e nell'altro caso, sembrano presiedere all'origine di inediti e

⁹⁵¹ M. De Marinis, *Il teatro dopo l'età d'oro*, cit., p. 47.

⁹⁵² M. Carlson, *Introduction. Perspectives on Performance...*, cit., pp. 3-4; E. Fischer-Lichte, *The Transformative Power of...*, cit.

⁹⁵³ «While all other kinds of machine produce something different from themselves, autopoietic systems are simultaneously producers and products, circular systems that survive by self-generation».

(«Mentre tutte le altre tipologie di meccanismo producono qualcosa di diverso da se stesse, i sistemi auto-poietici sono allo stesso tempo processi e prodotti, sistemi circolari che sopravvivono ai processi generativi»). M. Carlson, *Introduction...*, cit., p. 7.

curiosi ibridi teatrologici, oggetti fondati dalla commistione di prospettive un tempo nettamente separate (ad esempio, attore-testo, testo-regia, attore-regia) che paiono in parte anche rispondere ai problemi legati alla settorializzazione interna della disciplina.

7.2.1 GENEALOGIE.

LA NUOVA TEATROLOGIA ITALIANA DI PROCESSO E PRODOTTO:

DALL'OGGETTO-TESTO ALL'OGGETTO-SPETTACOLO, FINO ALL'OGGETTO-TEATRO

Dicevamo, si potrebbe leggere, da un certo punto di vista ben definito, l'intera vicenda teatrologica italiana come un processo di progressiva destabilizzazione della componente oggettuale del campo di studio, sancita al momento della definizione della disciplina (con l'identificazione dell'oggetto-spettacolo) anche in corrispondenza all'assunzione del paradigma strutturalista, che, come si è visto, andava a privilegiare forme di analisi interna dei propri oggetti e opzioni di modellizzazione astratta capaci di spiegarne il funzionamento sincronico; lungo gli anni Settanta e Ottanta si verificano, infatti, una serie di esperienze e sperimentazioni volte a mettere in discussione la rigidità (anche storiografica) di una simile impostazione teorica, sostenute anche dall'intensità di rapporti che a questa altezza si vanno a intrattenere con le avanguardie della scena, che negli stessi anni – come si è visto – sembrano perseguire intenti piuttosto simili di destrutturazione dello specifico teatrale vigente e comunemente accettato. Sul crinale post-novecentesco, invece, si passa – come considera Marvin Carlson nell'introduzione al suo libro sul paradigma performativo, dopo averne constatato la trasversale diffusione in diversi campi del sapere – dall'epistemologia del “cosa” (dell'oggetto) a quella del “come” (del processo). Così descrive il mutamento lo studioso statunitense:

«The rise of an interest in performance reflects a major shift in many cultural fields from the what of culture to the how, from the accumulation of social, cultural, psychological, political, or linguistic data to a consideration of how this material is created, valorized, and changed, to how it lives and operates within the culture, by its actions».⁹⁵⁴

E quella che si profila in contesto post-novecentesco, appunto, sembra essere una teatrologia di spiccata vocazione processuale, che intende ricomprendere processi e prodotti performativi all'interno di un'ottica fluida e relazionale, capace di rendere conto delle qualità di entrambi sia dal punto di vista delle dinamiche generative che da quello delle loro momentanee decantazioni formalizzate.

Tale possibilità si manifesta, appunto, con il processo di ricomprensione dei prodotti all'interno del campo di studio, ma anche tramite tentativi di revisione dell'approccio ai processi, rispetto a come era andato definendosi negli studi lungo gli anni Settanta: abbiamo visto e vedremo ora nel dettaglio che, per le forme teatrologiche post-novecentesche, non è sufficiente – seppure prezioso – considerare l'oggetto-regia attraverso l'univocità, pure dirompente, della prospettiva pedagogica, ma pare indispensabile integrare questa possibilità interpretativa – forse proprio per valorizzarla al meglio – con il contributo dell'analisi di altri aspetti dell'oggetto in questione, ad esempio quello legato al versante estetico della produzione spettacolare; così come non basterebbe considerare la ricchezza della componente creativa del lavoro dell'attore, o della ricerca su di sé, perché – a quanto pare – tali ipotesi trovano ulteriori sbocchi, se utilizzate in concreto, ad esempio in quelle

⁹⁵⁴ «L'avvento dell'interesse per la performance rispecchia un più ampio cambiamento in diversi campi dal “cosa” della cultura al “come”, dall'accumulo di dati sociali, culturali, psicologici, politici o linguistici, alla valutazione di come questo materiale viene creato, valorizzato e trasformato, a come esso vive e opera all'interno della cultura, tramite le sue azioni». M. Carlson, *Performance: a Critical Introduction*, cit., p. IX.

esperienze che si impegnano a definire il sapere attoriale – anche sul piano esterno, estetico, spettatoriale dunque – come fonte per la storia dello spettacolo.

In entrambi i casi, si potrebbe avanzare qualche ipotesi sul piano delle ragioni e degli obiettivi: si potrebbe dire che quelle cruciali e fondanti esperienze che, fra gli anni Settanta e gli Ottanta, si trovano a stabilire i termini processuali degli oggetti teatrologici, si siano però, a quell'altezza, limitate a osservare i processi come oggetti, vale a dire sul piano tematico; quindi si potrebbe supporre che le fasi teatrologiche seguenti, invece, abbiano proseguito su quella strada inaugurata durante il processo di consolidamento della disciplina, portandone in parte a compimento le premesse e instaurando una prospettiva che, svincolata dalle caratteristiche specifiche del proprio campo di studio, può affrontare dal punto di vista processuale qualsiasi oggetto di indagine (processo o prodotto che sia).

Fermiamoci per un momento sulle fasi di rifondazione della nuova teatrologia, così come le abbiamo viste profilarsi fra la seconda metà degli anni Sessanta e i primi Settanta. Si è detto che il gesto teorico fondamentale attraverso cui è possibile riassumere il processo di definizione della disciplina – ma non certo esaurirne la complessità – consiste nella distinzione dall'alveo originario presso cui le cose teatrali venivano all'epoca studiate, nella fattispecie soprattutto quello critico- e storico-letterario, attraverso dinamiche di individuazione dello specifico del nuovo campo di studio. Una di queste compete alla definizione di un nuovo oggetto di indagine, fino a quel momento emarginato dalle pertinenze dei campi storico-artistici e letterari: il fatto spettacolare. Anche se fin dall'inizio, nei primi anni Settanta, alcune rigidità comprese in tale impostazione vengono discusse a livello esplicito della teoria o a quello implicito delle pratiche di studio, questa originaria scelta epistemologica sembra tutto sommato radicare nei territori di lavoro della nuova teatrologia, con conseguenze metodologiche che persisteranno anche successivamente alla sua messa in crisi.

Lo spostamento di prospettiva provocato dalla rifondazione teatrologica è di grande spessore: esso contribuisce a riscattare forme di sapere e conoscenza, oltre che oggetti, fino ad allora piuttosto emarginati negli studi dei fenomeni culturali e artistici. In particolare, esso si può anche leggere come una manifestazione della rivolta anti-testocentrica che in quegli anni si andava prospettando in diversi settori delle arti e del sapere, nel contesto di una rivendicazione di autonomia rispetto all'egemonia della prospettiva letteraria, che, soprattutto, imponeva non solo la selezione di determinati oggetti (i testi), escludendone altri (ad esempio gli spettacoli), ma anche il predominio di alcune opzioni interpretative che andavano a valorizzare alcuni aspetti di quegli oggetti piuttosto che altri (si potrebbe citare la prevalenza di analisi estetico-sincroniche su quelle contestuali-diacroniche). Il territorio, comunque, era già stato dissodato dall'operatività di alcune linee di mutamento interne al sapere letterario stesso, come abbiamo visto con alcuni casi (Giovanni Macchia, Mario Apollonio, ma anche Giovanni Getto) che si riveleranno poi apripista per la gemmazione dell'opzione teatrologica e della sua indipendenza in quanto campo autonomo del sapere artistico-culturale. Tuttavia, da un altro punto di vista, ma senza nulla togliere alla pregnanza determinante di queste prime scelte – lo si ribadisce, legate soprattutto alla necessità di stabilire uno specifico disciplinare anche in termini di negazione o almeno distinzione rispetto alla matrice letteraria –, si potrebbe dire che il gesto rifondativo della nuova teatrologia italiana abbia spostato di poco quello che poi si rivelerà un suo problema centrale: potremmo dire quello dell'"oggettualità" del proprio oggetto. Qualche forma di influenza, su questi piani, è indubbiamente esercitata dal paradigma strutturalista – o almeno, a posteriori, vi si può legare con una certa pertinenza –, prevalente discorso di riferimento teorico, all'epoca, nei campi del sapere umanistico: questo tipo di impostazione teorica consiste, fra l'altro, nella predilezione per le analisi sincroniche, interne, ed empirico-descrittive degli oggetti di studio, da un lato, e, dall'altro, in una vocazione modellizzante che mirerebbe a distillarne le regole di funzionamento, allo scopo di costruire sistemi descrittivi astratti capaci di spiegare l'articolazione e le manifestazioni di oggetti che presentano, fra loro, una certa omogeneità morfologica. Senza contare che, almeno inizialmente, lo strutturalismo di

impronta saussuriana implica un certo prevalere – come si è visto – della prospettiva linguistica, quindi, di nuovo, una sorta di egemonia del testuale, anche se solo a livello di metafora o di riferimento metodologico. Come si è già dimostrato ampiamente, nel campo teatrologico italiano, questo tipo di impostazione non presenta fortunatamente i rischi che invece si manifestano altrove, rispetto al reperimento di una grammatica di base dei diversi sistemi linguistici ed espressivi, né per quanto concerne il dilagare delle analisi empiriche. Tuttavia, essa sembra comunque configurare, appunto, qualche forma di influenza se si vanno a considerare le modalità di definizione dell'oggetto di studio all'epoca del processo di rifondazione disciplinare: un passaggio, certo fondante e originale, dal testo allo spettacolo; ma, in ogni caso, un salto da uno ad un altro oggetto, che non mette a frutto l'investimento che forse avrebbe potuto prospettarsi da una presa in carico teorica della complessità anche socio-culturale del nuovo campo di studio.

È tuttavia legittimo rendere conto dell'ampiezza dello scarto operato dalla prima teatrologia degli anni Sessanta, rispettandone l'agenda delle priorità; anche perché, di lì a breve, saranno gli stessi studiosi che hanno provveduto a tale formulazione a discuterla dall'interno, procedendo a un progressivo ampliamento di campo che si potrebbe già cogliere, nei primi anni Settanta, in senso almeno relazionale. I lavori, ad esempio, che si possono far risalire al progetto della costruzione di una storia documentaria del teatro italiano per Il Saggiatore – quello di Taviani sulle polemiche anti-teatrali contro i comici, quello di Cruciani sulla teatralità rinascimentale, il percorso di Marotti sulla testualità barocca e quello sui trattati scenografici e scenotecnici, poi integrato anche dalla competenza di Ruffini, ma anche il libro di Molinari sul grande spettacolo barocco⁹⁵⁵ – non rispecchiano certo approcci che si limitano all'analisi interna delle opere di spettacolo. Anzi, forse nessuno di essi, in realtà, si occupa direttamente di questo tipo di questioni, prendendo questi studi, nel loro insieme, in considerazione tutt'altra tipologia di elementi, da quelli socio-antropologici a quelli artistico-culturali, più che altro per la ricostruzione del contesto culturale e teatrale-performativo (più che delle forme di spettacolo) del periodo preso in esame.

Questo tipo di originaria apertura di campo – che abbiamo in precedenza descritto –, praticamente contestuale al processo di definizione dello specifico disciplinare che intenderebbe porre al centro della cornice epistemologica della neonata disciplina l'oggetto-spettacolo, va a costituire una delle ragioni per cui si sono voluti comprendere insieme in un continuum unitario di elaborazione teorica i due passaggi comunemente distinti che descrivono gli sviluppi del paradigma disciplinare degli studi teatrologici: in contesto italiano, sembra che il salto dall'oggetto-testo all'oggetto-spettacolo e, da questi, all'oggetto-teatro si manifesti nell'unità del processo di rifondazione degli studi, fra anni Sessanta e Settanta. Ma le implicazioni contenute nel suo secondo step, come si è verificato, verranno portate a maturazione e compimento soltanto in seguito.

Lungo gli anni Settanta, infatti, complice una serie di punti di contatto e di esperienze di frequentazione delle coeve avanguardie della scena e alcuni mutamenti strutturali a livello socio-culturale, la possibilità processuale compresa in nuce nella nuova teatrologia si sostanzia: questo tipo di fenomeni conduce molti studiosi alla presa di coscienza di un punto di vista “interno” del teatro, di un suo sapere teorico-tecnico specifico, anche capace di distinguerlo in parte dal contesto socio-culturale in cui opera, e delle modalità in cui i processi di lavoro teatrali si sviluppano.

La sperimentazione teatrologica che, in quegli anni, si dà delle potenzialità dell'assunzione dell'oggetto-teatro al centro della cornice epistemologica degli studi, come si è dimostrato, sembra

⁹⁵⁵ Abbiamo voluto comprendere, in quest'area, sia lavori esplicitamente prodotti nel contesto di un lavoro commissionato dall'editore Il Saggiatore di Mondadori, che quelli invece di altra matrice, comunque riferibili al lavoro del gruppo di studiosi che, fra anni Sessanta e Settanta, hanno operato in vista della rifondazione teatrologica. Si citano di seguito le opere di maggiore riferimento tutte insieme, in ordine alfabetico.

F. Cruciani, *Il teatro del Campidoglio e le feste romane del 1513*, cit.; F. Marotti (a cura di) – L. de' Sommi, *Quattro dialoghi...*, cit.; Id. (a cura di) – F. Scala, *Il teatro delle favole rappresentative*, cit.; Id., *Storia documentaria del teatro italiano*, cit.; Id., *Lo spazio scenico*, cit.; C. Molinari, *Le nozze degli dèi*, cit.; F. Taviani – N. Barbieri, *La Supplica*, cit.; Id., *La commedia dell'arte e la società barocca*, cit.

risolversi nella separazione dell'approccio a quelle forme di conoscenza "interna" da quelle, invece, legate alla percezione esterna, spettatoriale dei fatti teatrali. La divaricazione fra cultura materiale e ideologia teatrale porta con sé un'altrettale distinzione fra la cultura del teatro e degli attori e quella del contesto e degli spettatori; il modo in cui la consapevolezza dei processi (teatrali e non) si radica nel pensiero teatrologico, a questa altezza, è quella della differenza culturale del mondo teatrale rispetto agli ambienti circostanti. Va riconosciuto poi che la logica cosiddetta del "teatro senza spettacolo", sembra implicare una sorta di privilegio, all'interno di questa distinzione, per la considerazione del sapere "interno" e dei processi di lavoro del teatro, più che delle "visioni esterne"; come si è osservato, queste, comunque vengono studiate, ma soprattutto nel contesto di imprese decostruttive mirate a svelarne il funzionamento, attraverso l'individuazione delle loro successive stratificazioni, e a restituire all'oggetto-teatro le sue condizioni materiali, effettive a livello storico. La separazione fra performatività e spettacolarità, come ha ben segnalato Marco De Marinis per quanto riguarda le sperimentazioni teatrali degli anni Settanta e Ottanta, è forse il segno più consistente per descrivere quel periodo della scena e degli studi; e, appunto per questo, esso in seguito si converte come una delle linee di eredità più sostanziose e promettenti.

Per tentare, ora, di riannodare questo filo richiamiamo un ragionamento di Franco Ruffini, di molto successivo. È un discorso che apre il suo *Craig, Grotowski, Artaud*. Si è detto di come tutto il percorso dello studioso si sviluppi intorno al problema del "valore del teatro" all'interno della ricerca e del lavoro "interno" di alcuni maestri del Novecento teatrale. La riflessione che apre questo libro – che si può considerare uno degli ultimi esiti di tale percorso –, però, significativamente parla anche di produzione e spettacoli. È al crinale fra questi e i processi di ricerca, secondo lo studioso, che si rinviene quello "stato di invenzione" del teatro che è l'oggetto del libro. Come si può leggere nell'introduzione, dove Ruffini procede all'esposizione della propria prospettiva, la questione dei rapporti fra attore e regia, fra modalità produttiva e ricerca, fra etica ed estetica è quanto mai intrecciata:

«Anche nella più mercantile delle ditte comiche c'è l'altra cosa, anche nel teatro laboratorio più ascetico scorre il fiume dello spettacolo, della sua produzione e del suo commercio. Credo che il teatro sia doppio per sua natura. Quando è prevalente la pressione dello spettacolo, l'altra cosa sta lì a rammentargli il valore. Quando si verifica il contrario, lo spettacolo gli rammenta la concretezza».⁹⁵⁶

E il percorso che si svolge nel libro, appunto, è un viaggio fra teoria e prassi, fra idee e materialità, contesti culturali e spettacoli, vita e libri, ricerca su di sé e ricerca sul teatro, in un itinerario fra tre maestri – Gordon Craig, Jerzy Grotowski e Antonin Artaud – che «rappresentano per eccellenza lo stato di invenzione del teatro del Novecento, al crinale tra spettacolo e un'"altra cosa"».⁹⁵⁷ Entrambe hanno un senso di straordinaria pregnanza all'interno del nostro discorso, soprattutto nella loro presa in carico contestuale.

Va anche constatato che la vivace pluralità di ipotesi teoriche e percorsi di studio che si inaugura in Italia fra gli anni Settanta e Ottanta, come vedremo a breve, pone le basi per ulteriori e profonde mutazioni dell'approccio teatrologico. Tali possibilità, infatti, a partire dagli anni Novanta, in parte spogliate del loro originario e fruttuoso estremismo, sembrano andare a combinarsi produttivamente con alcuni fenomeni specificamente post-novecenteschi, come quelli che appartengono al campo del cosiddetto "ritorno delle opere" o dei prodotti performativo-spettacolari.

Il fenomeno del "ritorno del prodotto" potrà sembrare implicare, a prima vista, forme di rientro o riassorbimento delle possibilità più interessanti ed estreme profilate in precedenza dalla nuova teatrologia italiana; invece, anche attraverso forme di riattivazione proprio di quelle linee distintive

⁹⁵⁶ F. Ruffini, *Craig, Grotowski, Artaud*, cit., p. XIX.

⁹⁵⁷ Ivi, p. XVIII.

dell'eredità disciplinare, la nuova teatrologia post-novecentesca pare reagire all'eventuale rischio del neo-conformismo almeno attraverso due diverse tendenze.

In primo luogo, come si è accennato, non si tratta di un vero e proprio “ritorno del prodotto”, ma di un suo recupero all'interno della prospettiva processuale, che dà vita a possibilità di analisi dei meccanismi generativi anche di oggetti considerati tradizionali come quelli di pertinenza testuale o spettacolare; di più, la rinnovata attenzione per la dimensione ricettivo-spettacolare implica, si potrebbe dire, un approccio duplicemente processuale: oltre al piano delle dinamiche creativo-produttive viene affrontato in chiave performativa anche quello delle pratiche della ricezione e fruizione. Il prodotto, così si trova al centro di una serie di processi che ne sono premessa ed esito; una sua eventuale analisi, in questo contesto, lo approccherebbe come formazione soltanto momentanea di un complesso mobile di condizioni precedenti e di sviluppi successivi.

Il discorso della spettatorialità ci conduce alla seconda opzione attraverso cui gli studi teatrologici post-novecenteschi sembrano reagire alla propria tradizione disciplinare: oltre al fenomeno – forse più vistoso – del recupero della dimensione legata al prodotto spettacolare-performativo, sembrano procedere a una verifica o revisione del lavoro teatrologico novecentesco svoltosi nel campo dei processi produttivi, creativi, attoriali. È un percorso che, naturalmente, interviene anche qui con la rivendicazione della necessità di prendere in esame contestualmente gli aspetti generativi ma anche quelli ricettivi rispetto a un determinato oggetto di studio (sia esso un libro, una performance, il lavoro dell'attore, il luogo teatrale o altro). In questo senso, si potrebbe azzardare un'ulteriore ipotesi: pur trattandosi, in quei casi, di approcci di studio che si propongono di studiare i processi teatrali – dunque dinamiche fluide, instabili, in divenire e presumibilmente di un certo portato trasformativo per chi li fa e li recepisce –, da un lato assumendoli come oggetti di studio e dall'altro osservandoli anche indipendentemente dalle loro possibilità di fruizione, essi spesso volte sono stati trattati – se non proprio come prodotti – quantomeno, appunto, come oggetti, con il rischio dunque di vanificare in parte il potenziale performativo di cui erano portatori.

Qui non si intende certo procedere ad una revisione del portato innovativo, anche dirompente, delle passate sperimentazioni teatrologiche, magari allo scopo di valorizzare quello invece della stagione degli studi che stiamo prendendo in esame. Più che altro, si intende illuminare ulteriori possibilità interpretative di tali fenomeni, anche con il supporto degli studiosi stessi, per comprendere le ragioni per cui e le modalità in cui la teatrologia italiana post-novecentesca possa procedere ad un superamento di tali istanze, pur riattivandone i presupposti al suo interno, fra i suoi nuclei propulsori teorici. Qui, in particolare, si tratta di rilevare come forse il percorso di destrutturazione e sostituzione del paradigma strutturalista non si sia risolto in qualche episodio o evento eclatante, lasciando spazio, nel giro di breve, alla formulazione di nuove ipotesi di discorso per l'orientamento del sapere umanistico; ma che, molto più probabilmente, si sia trattato di un insieme di processi disomogenei e specifici, inseriti in un percorso accidentato e di più lunga durata, all'interno di cui sono andate a sovrapporsi spinte di segno diverso, ad esempio fra l'istinto di auto-conservazione del sistema vigente e gli stimoli di nuove possibilità teoriche, il profondo radicamento del suo paradigma nelle pieghe del sapere e della cultura e le spinte che muovono a verificarlo, discuterlo e anche in certi casi superarlo. La coesistenza di modelli teorici e discorsi epistemologici differenti, negli anni Settanta e Ottanta, dopo l'avvento e il fallimento delle grandi utopie (non solo politiche) della contestazione, sono forse uno dei segni più tangibili e riconoscibili per inquadrare il periodo; la complicazione delle linee genealogiche che vi affondano e vi transitano, un rischio di cui farsi carico per valorizzarne almeno in parte l'eredità.

Cerchiamo di ammorbidire la questione, tornando ancora una volta al pensiero di un testimone e protagonista di questo passaggio, Ferdinando Taviani; cercando, attraverso le sue parole, di comprendere la possibilità del mutamento teatrologico post-novecentesco in termini sia di rottura che di continuità rispetto alle stagioni precedenti della disciplina:

«L'oggetto della storia dell'arte scenica è sempre uno spettacolo-ed-il-suo-pubblico, un-attore-e-il-suo-spettatore. Ciò che noi studiamo non è mai un'opera ma sempre una relazione. La storia del teatro ha perciò oggetti cangianti, che somigliano a quelli delle altre arti, ma si rivelano presto simili a quelli della storia tout court, attenta alle relazioni umane, alle congiunture, basata sui documenti e non sulle opere del passato».⁹⁵⁸

Il punto, ancora una volta, sembra essere in realtà quello della conduzione a compimento delle istanze teoriche implicite nell'adozione del paradigma della cultura materiale, frutto anch'esso complesso di quella stagione vivace e inquieta che fu il passaggio fra anni Settanta e Ottanta e che, a quell'altezza, propose la possibilità dell'approfondimento della sapienza “interna” del teatro in termini almeno distinti dalle sue visioni “esterne”.

In questa sede, abbiamo proposto di interpretare gli atteggiamenti della teatrologia italiana post-novecentesca nel quadro dell'adozione di una prospettiva processuale che, qualunque sia l'oggetto cui si applica (anche i prodotti teatrali-performativi), si definisce come l'osservazione delle dinamiche trasformative (generative e ricettive) che si attivano sia sul versante della produzione che in quello della fruizione. Ma abbiamo anche detto che questo tipo di tendenza – oltre il portato di rottura del recupero della dimensione del prodotto (anche spettacolare) e della polarità spettatoriale – si va a inserire coerentemente all'interno di alcune linee genealogiche che la legherebbero all'operato delle precedenti esperienze teatrologiche. Per conciliare questa contraddizione apparente – per esempio, l'accostamento fra l'acquisizione della sapienza “interna” o addirittura l'idea del “teatro senza spettacolo” con analisi incardinate in contesto drammaturgico o appunto spettacolare –, torneremo a ribadire che, nella fase post-novecentesca, non si tratta di oggetti, ma in ogni caso di processi, qualunque sia il campo di studio in cui si vanno ad osservare. E l'acquisizione di una simile consapevolezza, chiaramente, si è resa possibile solo a fronte di una profonda – e per certi versi, in qualche misura, anche estrema – esplorazione di quel sapere altro del teatro, della sua cultura materiale; anche della possibilità di sottrarlo al fine dello spettacolo per osservarlo o per verificarne la potenzialità trasformativa a scopi ben diversi, ad esempio di afferenza socio-antropologica.

Verremo ora ad analizzare in concreto e nel dettaglio, nello specifico di due campi di studio (quello che fa capo alla cosiddetta *text-renaissance* e quello invece degli studi di regia), come si manifestino le tendenze teatrologiche post-novecentesche fra la dimensione dei processi e quella dei prodotti. L'orizzonte è quello della definizione di una teatrologia fluida, situazionale, relazionale; per tornare alle constatazioni di Marco De Marinis, un campo di studio «pluridisciplinare e sperimentale», che sembra «privilegiare i *processi* rispetto ai *prodotti*, da un lato, e ai *sistemi astratti*, dall'altro» e occuparsi degli «*aspetti performativi* dei fenomeni teatrali»,⁹⁵⁹ insomma, una disciplina che tenta al suo interno di procedere alla ricomposizione fra le polarità un tempo distinte e poi per un certo periodo anche opposte di processo e prodotto, adottando una prospettiva processuale capace si presume di affrontarle contestualmente entrambe.

7.2.2 INDIZI, PRODOTTI, EFFETTI, OVVERO LA PROSPETTIVA PROCESSUALE IN PRATICA #1: *TEXT-RENAISSANCE*, UN “LUOGO TURBOLENTO D'OGGETTI MUTANTI”

Le tendenze differenti e plurali che qui consideriamo sotto l'egida della cosiddetta “text-renaissance” vanno nell'insieme a comporre forse il fenomeno distintivo più vistoso della fase post-novecentesca degli studi, tanto nel contesto teatrologico italiano che sugli scenari internazionali.

⁹⁵⁸ F. Taviani, *Ovvietà per Cruciani*, cit., p. 20.

⁹⁵⁹ M. De Marinis, *Capire il teatro. Lineamenti...*, cit., p. 27; Id., *Il teatro dopo l'età d'oro*, cit., p. 47.

Magari, a prima vista, potrebbe sembrare che si tratti del naturale recupero di un oggetto in precedenza emarginato – per gli ovvi motivi di distinzione del processo di rifondazione disciplinare – dalle priorità dell'agenda del campo di studio; in questo senso, si tratterebbe, da un lato, del venir meno della necessità di definizione dello specifico disciplinare, ormai consolidato, e, dall'altro, della consueta attrattiva esercitata dal campo degli studi teatrali per oggetti in precedenza poco o nulla considerati, processo come abbiamo visto attraverso cui esso procede a rigenerare costantemente le proprie pertinenze e a rifondare le proprie possibilità epistemologiche. Le cose, ovviamente, non sono così semplici, anche se naturalmente, all'interno della nostra prospettiva debbono rientrare anche questo tipo di ragioni contestuali. Il “recupero del testo” che si verifica a partire dagli anni Novanta è tutte queste cose insieme – il riscatto di una marginalità, la seduzione di un territorio inedito, la completezza del campo di studio, la risposta al settorialismo interno, il riconoscimento di una tradizione fondante della cultura occidentale, e via dicendo –, ma è anche qualcosa di più. Qui si sostiene si tratti di un vero e proprio percorso di rifondazione epistemologica che conduce ad esperienze di autentica riconsiderazione del testo, non in quanto mero oggetto di studio di afferenza drammaturgica, ma come insieme di dinamiche generative e fruttive, tanto in rapporto al suo prima (la creazione drammatica, la scrittura anche attoriale, il discorso sull'oralità e sulla voce, eccetera) e al suo possibile dopo (ad esempio, in campo editoriale); vale a dire, contestualmente, di un percorso che ricomprende al suo interno lo spettacolo come momento congiunturale determinante fra la polarità creativo-ricettiva e quella ricettivo-spettacolare. Il che, come vedremo a breve, oltre a determinare una nuova collocazione teorica per il livello testuale, sul piano concreto della produzione teatrologica dà anche vita ad alcuni ibridi particolarmente interessanti, anticipiamo per il momento nel campo delle commistioni che si possono dare dal punto di vista della storia dell'attore (e della sua drammaturgia), di quella della regia (fra drammaturghi, dramaturg e registi-autori) e di quella dell'editoria (fra libro e spettacolo, letteratura e teatro): lo spazio letterario del teatro e quello epistemologico del recupero del testuale, sono – per citare una immagine efficace di Ferdinando Taviani – un «luogo turbolento d'oggetti mutanti».⁹⁶⁰

A tutti gli effetti, dunque, le esperienze di studio che vanno sotto il nome di “text-renaissance” non vanno soltanto a costituire il fenomeno distintivo più vistoso della fase post-novecentesca della teatrologia e del teatro, ma sono uno dei campi in cui le nuove tendenze che emergono in questi anni si manifestano forse nella maniera più cristallina.

Diciamo subito, anche per convalidare questo tipo di ipotesi, che i fenomeni anche teatrologici inquadrati nella definizione della “text-renaissance” che si sviluppa fra teatro e studi almeno a partire dalla seconda metà degli anni Ottanta, comportano una serie di conseguenze di rilievo. Riprendendo uno studio recente sul tema di Marco De Marinis, possiamo individuare almeno tre piani di operatività nel campo della ridefinizione del problema del testuale in contesto teatrologico:

- a) «una profonda ridefinizione del testo drammatico come oggetto storico-teatrale, invece che storico-letterario»;
- b) «la drastica revisione in senso non testocentrico dei rapporti dramma-spettacolo nella storia teatrale occidentale»;
- c) «lo spostamento di attenzione dai prodotti drammatici ai processi di composizione drammatica».⁹⁶¹

Queste, grossomodo, sono le linee-forza lungo cui si svilupperà il nostro ragionamento: le manifestazioni di un percorso volto ad attirare anche la dimensione testuale fuori dal predominio

⁹⁶⁰ F. Taviani, *Uomini di scena uomini di libro*, cit., p. 16.

⁹⁶¹ M. De Marinis, *La prospettiva post-drammatica*, in Id., Gerardo Guccini (a cura di), *Dramma vs Postdrammatico. Atti del Convegno Internazionale di Studi*, «Prove di drammaturgia», XVI, 1, giugno 2010 (*Dramma vs Postdrammatico: polarità a confronto*, a cura di G. Guccini), pp. 12-16; ora in Id., *Il teatro dopo l'età d'oro*, pp. 25-44 (pp. 29-30).

dell'approccio letterario, che si risolve in molti casi in una profonda revisione della concezione stessa della nozione di testo, ma contemporaneamente, anche di quella di spettacolo, e delle loro possibilità di rapporto, nel contesto di un più generale mutamento di attenzione dal livello dei prodotti teatrali-performativi ai processi che li fondano, che – come si è annunciato – pare originare prospettive ibride capaci di ricomprendere al proprio interno entrambe le polarità. Tuttavia, vedremo ben presto che questo breve riepilogo introduttivo non va certo ad esaurire le possibilità di rifondazione della questione del testuale nel campo teatrologico post-novecentesco e che le esperienze di studio che qui si realizzano – pure collocandosi in modo pertinente nell'area teorica così tracciata – vanno a specificare in modo proprio e originale i singoli problemi che di qui emergono. Non solo. Vanno a toccare corde teatrologiche propriamente post-novecentesche anche non esplicitamente o direttamente legate a queste questioni, ad esempio quelle della ricomposizione della sapienza interna ed esterna del teatro, fra polarità produttiva e ricettiva, con ricadute anche di carattere storiografico e meta-riflessivo; anche, dunque, quelle pertinenti ai rapporti fra oggetto e metodo di studio, e ai piani delle loro reciproche influenze – problemi, come si è detto, che verranno affrontati singolarmente altrove ma che, è bene ribadirlo, sono nel complesso sempre contemporaneamente attivi nei diversi campi e approcci di studio.

Possiamo considerare, in apertura, il lavoro determinante di Ferdinando Taviani che, a metà degli anni Novanta, con *Uomini di scena uomini di libro*, avanza la proposta dell'esistenza di uno “spazio letterario del teatro” che prevede altre modalità di operatività diciamo teatrale anche per gli oggetti testuali e letterari.⁹⁶² In realtà, il percorso dello studioso all'interno del dominio del testuale e di una sua possibile rifondazione è piuttosto complesso e si svolge almeno lungo vent'anni, dai primi Novanta alla fine del primo decennio dei Duemila. Prima del volume in oggetto, infatti, il percorso si apre su «Teatro e Storia»: nel 1990, sul numero 8 della rivista, fa la sua comparsa un prototipo della poi celebre nozione di “teatro-in-forma-di-libro” (però con la parola “spettacolo” a fondare il rapporto con la dimensione testuale) e la profonda connessione fra questo aspetto della cultura teatrale e il versante spettacolare (“spettacolo-in-forma-di-tempo” o “di-evento”), oltre a constatarsi, inoltre, come la “affinità” fra libri e teatri vada a costituire un tratto distintivo della cultura occidentale.⁹⁶³ Nel 1995 c'è la pubblicazione del libro. Nel 2001, di nuovo su «Teatro e Storia» (numero 23), viene diffuso il saggio *La scena sulla coscienza*, che andrà a integrare la nuova edizione di *Uomini di scena uomini di libro*, pubblicata nel 2010.⁹⁶⁴ Il proposito, che si chiarisce lungo lo svolgersi di tale percorso, è quello di indagare i rapporti fra teatro e letteratura, teatro e scrittura, andando a rivedere la nozione stessa di “teatro” (oltre a quelle ovviamente legate alla testualità). Il senso, quello di sottrarre la dimensione del testo ad approcci consolidati che lo priverebbero di molti aspetti vitali, in un processo di continue riaperture che riversano nel campo della scrittura e della letteratura teatrale ben altri oggetti e campi di studio rispetto a quelli tradizionali drammaturgici. «La pubblicazione dei testi letterari drammatici – scrive Taviani nel suo saggio del 1990 – è *uno dei modi* del teatro-in-libro, non l'unico e non sempre il più importante».⁹⁶⁵ Gli esempi vanno dal lavoro di Luciano Mariti sulla commedia ridicolosa alla singolare vocazione per il testuale manifestata da artisti come Gordon Craig e Antonin Artaud, che «fondano attraverso il libro l'immagine di un teatro libero dall'ipoteca della scrittura».⁹⁶⁶

La definizione dello “spazio letterario del teatro” è centrale, per noi, per diverse ragioni. Sicuramente, perché vi trasuda l'intenzione di «pensare in maniera meno rigida di quanto accada in genere il legame tra artigianato letterario e artigianato scenico», che agisce su una dicotomia

⁹⁶² F. Taviani, *Uomini di scena uomini di libro*, cit.

⁹⁶³ «L'affinità elettiva fra teatri e libri, fra pubblicazioni tramite rappresentazioni e produzioni a stampa è stata più volte sottolineata in questi ultimi anni e si configura ormai come uno dei caratteri distintivi della storia del teatro occidentale moderno». F. Taviani, *Centouno anni...*, cit., p. 121.

⁹⁶⁴ F. Taviani, *La scena sulla coscienza*, cit..

⁹⁶⁵ F. Taviani, *Centouno anni...*, cit., p. 122.

⁹⁶⁶ Ibidem.

oppositiva fondante la cultura (non solo teatrale) occidentale, quella fra testo scritto e azione;⁹⁶⁷ poi perché, venendo al contesto teatrologico, non si tratta certo di «voler rispingere il pensiero storico sul teatro nelle valli ben coltivate delle storie letterarie», quanto piuttosto, al contrario, di «lavorare affinché anche la drammaturgia ne fuoriesca»;⁹⁶⁸ ancora, si è già accennato, perché questo percorso contiene la possibilità, non solo di recuperare un oggetto per diverso tempo marginalizzato all'interno del campo di studio e dunque di rispondere in parte al problema del settorialismo interno della disciplina, ma anche di riconoscere, nel campo del testuale, una delle linee distintive della tradizione (anche teatrale) occidentale. Infine, possiamo aggiungere almeno altre due indicazioni metodologiche di grande rilievo, legate fra loro come due aspetti – in effetti lo sono – della medesima operazione di rifondazione teorica: l'approccio in chiave processuale ai prodotti testuali-teatrali e la revisione della concezione stessa, oltre che della nozione di testualità, di pratica teatrale, percorso di apertura che si inaugura già con *Uomini di scena uomini di libro* e andrà a costituire poi una delle coordinate teoriche di riferimento per i lavori teatrologici che vanno a svolgersi in questo campo. Ecco come introduce la questione Taviani:

«[...] la nozione di spazio letterario del teatro non è così ovvia come sembra. Non indica solo l'insieme dei testi letterari drammatici, ma tutta la letteratura che *fa teatro* anche senza dramma: facendo critica, storia, polemica, memoria e racconto».⁹⁶⁹

Cruciale notare, poi, come in questi squarci che vanno a rendere pluri-dimensionale contestualmente sia la nozione di spazio letterario del teatro che di pratica teatrale, vadano a inserirsi anche tutti quei percorsi che lo studioso definisce “visioni”, cioè “teorie”, di teatro, perché «alcune delle opere fondamentali del teatro del Novecento sono “teorie” che hanno la consistenza di un'opera creativa non meno d'un complesso di testi drammatici o di spettacoli» e così «non vanno considerate come discorsi *sul* teatro, ma come vere e proprie opere *di* teatro». «Sono – conclude lo studioso – uno dei modi di *fare teatro*».⁹⁷⁰ Interessante inoltre che questo nuovo alveo di possibilità per la pratica e la testualità teatrali vada a comprendere anche il lavoro teatrologico e storico-teatrale.⁹⁷¹

Riassumendo, lo spazio letterario del teatro definito da Ferdinando Taviani, accoglie le diverse modalità di fare teatro che si esprimono nel campo della scrittura, della teorizzazione e della letteratura ad esso legate:

«*Fare teatro* ha molte possibilità: allestire spettacoli, oppure scrivere pièces, o immaginare ed organizzare scuole e laboratori per le arti della scena [...]; oppure ancora ricostruire l'immagine di un teatro assente, attraverso una visione profetica o storiografica».⁹⁷²

Ma va specificato che questa interessante premessa teorica – su cui, si ribadisce, si fonderanno anche i diversi percorsi di rifondazione della testualità teatrale che andremo a prendere in esame – non si concretizza a pieno nella prima edizione di *Uomini di scena uomini di libro*: come specifica lo studioso stesso, nelle sue pagine ci si concentrerà prevalentemente «sulle opere drammatiche,

⁹⁶⁷ F. Taviani, *Uomini di scena uomini di libro*, p. 6.

⁹⁶⁸ F. Taviani, *Centouno anni...*, cit., p. 121.

⁹⁶⁹ F. Taviani, *Uomini di scena uomini di libro*, pp. 16-17.

⁹⁷⁰ Ivi, p. 17.

⁹⁷¹ «Le “visioni” di teatri possibili sono altrettanto efficaci degli spettacoli e dei testi, e sono quasi sempre basate su una reinterpretazione dei teatri del passato. È questo un fatto particolarmente significativo per l'Italia, che non ha avuto importanti “visionari” ma importanti “storici” capaci di far mutare, attraverso gli strumenti loro propri, il modo di pensare la scena». Ibidem.

⁹⁷² Ibidem.

[...] solo una porzione del teatro e neppure sempre la più importante», in un viaggio che si sviluppa fra i grandi autori drammatici del teatro italiano novecentesco (da D'Annunzio a Pirandello, da Viviani a Eduardo, fino a Dario Fo), che tuttavia si conclude con un'apertura che si colloca più pienamente sulla linea aperta in fase introduttiva, andando a toccare anche possibilità non drammaturgiche o non consuetamente drammaturgiche del testuale (l'epistolario di Eleonora Duse, il lavoro critico di Ripellino, il percorso di registi come Squarzina e Pandolfi, quello di intellettuali come Pasolini, Macchia, Arbasino, fino a Mario Apollonio e all'impresa dell'Enciclopedia dello Spettacolo).⁹⁷³ Questa possibilità di apertura in senso multi-dimensionale della testualità teatrale trova invece una maturazione nell'edizione successiva del libro – la cui nuova parte (*La scena sulla coscienza*) è dedicata interamente a Pasolini, Garboli, Macchia e Campanile⁹⁷⁴ –, così come nelle diverse operazioni di rifondazione epistemologica del discorso della testualità teatrale e nelle differenti esperienze di ricognizione all'interno del nuovo campo di indagine che procederemo ora ad affrontare.

La strada nella dimensione del testuale che si apre all'inizio degli anni Novanta, si diceva, è una delle più fertili e vivaci battute dalla nuova teatrologia nella sua fase post-novecentesca. Nel contesto di queste ricerche, la formalizzazione del teatrale sulla pagina (sia esso in chiave di testo drammatico, teorizzazione, quaderno di regia, memoria d'attore o quant'altro) viene osservata almeno da un doppio punto di vista relazionale: sul piano dei rapporti fra testualità e teatralità, nelle linee di trasformazione che reciprocamente si danno dall'uno all'altro ambito, e viceversa. Non ci soffermeremo ora ad approfondire come questa tipologia di relazioni si sia evoluta nel corso di quei vent'anni di lavoro teatrologico che si può porre sotto l'egida (anche) della *text-renaissance*. Sarà sufficiente richiamare lo spessore del gran lavoro sulla dimensione del testuale che si svolge, in campo teatrologico, a partire dalla fine degli anni Ottanta, ad esempio con il percorso di Siro Ferrone a partire dalla Commedia dell'Arte o quello di Franco Ruffini sugli scritti di Artaud e Stanislavskij, ma anche con le posizioni di Marco De Marinis o Valentina Valentini sulle modalità sceniche coeve di superamento di una concezione tradizionale della testualità teatrale.⁹⁷⁵ E citare la misura dello scarto che intercorre fra la prima e la seconda edizione di *Uomini di scena uomini di libro* per rendere il senso del mutamento di approccio: se in una prima fase si è trattato di sottrarre anche l'oggetto-testo al dominio delle letterature per recuperarlo in quello del teatrale, successivamente la situazione sembra più pacificata, capace di accogliere al suo interno senza porli

⁹⁷³ Ibidem.

⁹⁷⁴ Ivi, pp. 213-286. Una prima versione del testo, come si accennava, è comparsa sul numero 23 di «Teatro e Storia», nel 2010 (cfr. F. Taviani, *La scena sulla coscienza*, cit.).

⁹⁷⁵ Per quanto riguarda il lavoro, in questo contesto, di Franco Ruffini si rimanda almeno alla sua preliminare ricognizione delle possibilità di approccio al testuale attraverso l'impostazione teorica dell'antropologia teatrale (apparsa sul numero 5 di «Teatro e Storia», nel 1988) e ai primi oggetti teatrologici che di lì si sviluppano, sui teatri-in-forma-di-libro di Antonin Artaud e di Stanislavskij (che lo studioso, all'epoca della pubblicazione del libro su Artaud, definisce però «teatro di libro»).

Il percorso di rifondazione dell'approccio al testuale di Siro Ferrone si sviluppa più o meno negli stessi anni: si rimanda almeno alla sua revisione dei processi di scrittura teatrale nel campo della Commedia dell'Arte (pubblicata sul «Castello di Elsinore» nel 1988), all'elaborazione delle nozioni di drammaturgia preventiva e consuntiva (molta parte di questo percorso si rinviene, fra l'altro, sulle pagine della rivista diretta dallo studioso, «Drammaturgia») e alla successiva riflessione sul tema sempre nel campo della Commedia dell'Arte, ma ampliato anche ad altre tipologie di materiali testuali, nell'introduzione al doppio volume che pubblica le *Corrispondenze* dei comici.

Il richiamo alle posizioni di De Marinis e Valentini, invece, fa riferimento ad alcuni contributi degli studiosi pubblicati a metà degli anni Ottanta che analizzano le nuove condizioni drammaturgiche che si andavano profilando in quegli anni nel teatro italiano: la seconda proponendo la definizione di «postdrammaturgia» nel 1986, il primo richiamandovi esplicitamente poco tempo dopo, allo scopo di affrontare sistematicamente il problema del ritorno del testo nelle scene coeve della ricerca.

Cfr. F. Ruffini, *L'attore e il dramma*, cit.; Id., *I teatri di Artaud*, cit.; Id., *Stanislavskij*, cit.; S. Ferrone, *Drammaturgia e ruoli teatrali*, cit.; Id., *La drammaturgia "consuntiva"*, cit.; Id., *Scrivere per lo spettacolo*, cit.; Id., *Introduzione*, in C. Buratelli, D. Landolfi, A. Zinanni (a cura di), *Comici dell'arte. Corrispondenze*, cit., pp. 11-51; M. De Marinis, *Postdrammaturgia: ritorno al futuro?*, cit.; V. Valentini, *La drammaturgia del disgelo*, cit.

in tensione reciproca le polarità del testo e quelle dello spettacolo, in un riassorbimento del rapporto dialettico che inizialmente sembrava aver segnato la nuova prospettiva in questo campo. È lo stesso Taviani ad affrontare la questione, nelle *Notizie introduttive* apposte all'edizione 2010 del suo libro, rispetto a cui, constata lo studioso, rispetto alla prima versione «la differenza, l'alleanza e il conflitto fra uomini di scena e uomini di libro cessa d'essere interessante, e persino d'essere pertinente», in quanto ormai acquisita e consolidata nella cultura teatrale (lo studioso porta alcuni esempi dello scarto, fra cui il conferimento del Premio Nobel per la Letteratura a Dario Fo nel 1997).⁹⁷⁶

Sarà possibile, dunque, scindere il lavoro teatrologico post-novecentesco nel campo del testuale in almeno due fasi, una diciamo preliminare – che prospetta le potenzialità di un recupero della dimensione letteraria – e una più pienamente compiuta, che invece, muovendosi a partire da quei presupposti, sviluppa approcci – di carattere processuale – capaci di prendere in considerazione parimenti entrambe le polarità in gioco all'interno del piano dei rapporti fra teatro e testo.

Per comodità teorica, allo scopo di tentare di ordinare una mappatura così mossa, procederemo nell'esplorazione di tale campo di studio attraverso l'individuazione di tre aree di indagine, ribadendo che, in questa sede, si sono selezionati quegli approcci e quegli stimoli che si inseriscono nel quadro dell'adozione della prospettiva processuale allo scopo di rifondare epistemologicamente l'oggetto-testo. Abbiamo individuato almeno tre aree di operatività fra quelle più frequentate e discusse dai teatrologi fra anni Novanta e Duemila:

- 1) quella che si potrebbe unitariamente definire nel quadro della nozione di “scrittura”, così come proposto da Marco De Marinis nel suo *Visioni della scena*, una concezione che invita a porre l'accento, appunto, sugli aspetti processuali dei rapporti fra teatro e testualità;⁹⁷⁷
- 2) quella che fa capo a tentativi di apertura della multi-dimensionalità degli aspetti testuali del fatto performativo, che in particolare, a partire dagli anni Duemila, sembrano concretizzarsi nella possibilità di indagini, da un lato, sul piano dei rapporti fra testo e spazio e, dall'altro, intorno al problema della vocalità e dell'oralità;
- 3) quella pertinente all'ambito della storia materiale del libro, che invece, a guardare con attenzione, va a sviluppare dei percorsi già attivi fin dagli anni di rifondazione della disciplina, almeno dai primi Settanta.

Sarà opportuno innanzitutto precisare che, in ogni caso, tutte le esperienze di scavo nel campo della testualità che ci accingiamo a prendere in esame si inquadrano nell'impostazione dell'adozione del paradigma della cultura materiale del teatro; sono dunque tutte riferibili, seppure in maniera diversa e per differenti gradi, all'ultima area definita nel presente schema, che – innestandosi nell'alveo della tradizione teatrologica novecentesca – va a configurarsi come un macro-livello di riferimento per le diverse opzioni di lavoro in tale ambito. Va dunque precisato che, in questo contesto, saranno riferite al punto 3) esclusivamente quelle esperienze di studio che si concentrano sulla storia materiale del testo in quanto libro, dunque come prodotto e processo editoriale; ma va appunto anche tenuto a mente che l'area di pertinenza di una simile prospettiva è comunque ben più ampia.

⁹⁷⁶ F. Taviani, *Uomini di scena uomini di libro*, cit., p. 11.

⁹⁷⁷ Il concetto di “scrittura” compare addirittura nel titolo del libro (*Visioni della scena. Teatro e scrittura*). De Marinis, nelle pagine introduttive, procede ad esplicitare la propria scelta: «Tuttavia, come si sarà notato, il sottotitolo del libro preferisce a “letteratura” il termine, apparentemente più generico, di “scrittura”. L'intenzione è duplice: da un lato, riannodare il filo con le formulazioni pre-semiologiche di Giuseppe Bartolucci alla fine degli anni Sessanta (“scrittura drammaturgica” e “scrittura scenica”), cui fecero seguito quelle di Carmelo Bene sulla “scrittura di scena”; dall'altro, e soprattutto, recuperare, oggi, in era post-semiologica, le implicazioni critiche ed epistemiche della nozione di *écriture*, così come fu tematizzata da teorici del calibro di Jacques Derrida e Roland Barthes». M. De Marinis, *Visioni della scena*, cit., p. XV.

Infine, va considerato che tale divisione agisce solo sul piano dell'utilità teorica, mentre naturalmente i percorsi e le pratiche di studio, nei fatti, sono profondamente intrecciati fra loro in un viluppo di tensioni e slanci che non è facile e forse nemmeno opportuno o legittimo districare. Lo faremo momentaneamente, in questa sede, per rendere conto nel dettaglio e con precisione di alcune delle esperienze più innovative nel campo della revisione dei rapporti fra testualità e teatralità.

Procediamo ad avvicinare il primo campo, quello che si fonda sulle modalità di rapporto fra teatro e scrittura. Abbiamo deciso di inaugurarlo con le scelte e le impostazioni attivate da De Marinis nel suo *Visioni della scena*, non solo perché è un contesto in cui tale approccio teorico viene debitamente esplicitato e contestualizzato; su un piano più generale, uno dei maggiori punti di interesse di questo libro si rinviene proprio nell'intenzione di applicare, a oggetti teatrologici di diversa densità e qualità, il medesimo approccio processuale, che combina al suo interno l'attenzione per i meccanismi e i dispositivi generativi a quello per la ricezione e la fruizione (anche storiografica) del materiale testuale, così come intreccia tale prospettiva appunto performativa con la dimensione dell'analisi delle forme assunte da tali processi, in chiave di prodotti teatrali. Abbiamo già visto – ma sarà utile a questo punto ricordarlo – come questa ricognizione delle possibilità di rapporto fra teatro e scrittura si vada a porre nel contesto di una profonda revisione del concetto stesso di pratica teatrale: l'introduzione riprende una discussione fra lo studioso ed Eugenio Barba, pubblicata su «Teatro e Storia» all'epoca della pubblicazione della *Canoa di carta*, che riflette appunto sulle diverse modalità di “fare teatro” e ne amplia la concezione, fino ad includervi anche le esperienze ricettive, il lavoro storiografico e i percorsi di elaborazione teorica (anche formulati dagli artisti stessi).⁹⁷⁸ Si prospettano, così, inedite possibilità di approccio alla questione del testuale, che, ad esempio, nel libro si declinano nell'osservazione di oggetti differenti: dalla teoria teatrale della *Poetica* di Aristotele alle centrali concettualizzazioni sulla festa di Rousseau, dai rapporti fra teatro e poesia alla letteratura autobiografica d'attore, dalla narrativa pirandelliana a quella artaudiana.

Il senso, pienamente post-novecentesco, di questa ricognizione nei territori del testuale e la differenza di approccio rispetto al passato teatrologico, anche a livello dell'apertura preliminare del campo nei primi anni Novanta – però consentito proprio anche da queste forme dell'eredità disciplinare –, è riassunto con efficacia dallo studioso, in apertura del libro:

«Il teatrologo oggi non può non spostarsi di continuo fra la dimensione del teatro nella letteratura e quella, complementare, della letteratura nel teatro, prendendo definitivamente atto che il rapporto testo drammatico-spettacolo è ben lungi dall'esaurire [...] il complesso delle relazioni letteratura-teatro nella nostra cultura».⁹⁷⁹

È in tale complesso e vivace contesto che si collocano alcune delle più interessanti esperienze teatrologiche post-novecentesche, impegnate, nel loro insieme – forzando transitoriamente la loro specifica pluralità –, nell'analisi – come diceva Taviani – di «tutta quella letteratura che *fa teatro* anche senza dramma»;⁹⁸⁰ ma, si potrebbe dire a posteriori, anche di tutti quegli episodi che fruttuosamente lo fanno *con* il dramma.

Partiamo, inizialmente, da questo punto: quello della revisione della concezione della letteratura più propriamente e strettamente drammatica, cioè della rifondazione che si verifica sul piano dei rapporti effettivi, diretti fra testo e teatro, fra drammaturgia e spettacolo. Il primo pensiero, qui, va ovviamente alle due riviste del settore esplicitamente dedicate al tema, «Drammaturgia» e «Prove di drammaturgia», fondate più o meno negli stessi anni (precisamente 1994 e 1995) rispettivamente a Firenze da Siro Ferrone e a Bologna da Claudio Meldolesi e Gerardo Guccini, di cui si è già

⁹⁷⁸ M. De Marinis, *Introduzione*, ivi, cfr. in particolare pp. V-XI. Lo scambio con Eugenio Barba cui si fa riferimento è reperibile in: E. Barba – M. De Marinis, *Due lettere sul pre-espressivo dell'attore*, cit.

⁹⁷⁹ Ivi, p. XIV.

⁹⁸⁰ F. Taviani, *Uomini di scena uomini di libro*, cit., p. 17.

diffusamente parlato, in diversi contesti e anche a questo proposito, nel presente studio. I ragionamenti, le pratiche di studio e i tentativi di concettualizzazione che sono stati ospitati sulle loro pagine naturalmente ricorrono spesso fra i riferimenti del nostro discorso: entrambe, negli ultimi vent'anni, hanno rappresentato – seppure in modo diverso – spazi non predeterminati di riflessione sulla dimensione del testuale e dei suoi rapporti con la performatività e hanno accolto buona parte dei percorsi di rifondazione epistemologica che sono andati a collocarsi entro tali campi di studio.

Per addentrarci, invece, nelle «modalità [...] di questo meticcio estetico-culturale» (Guccini)⁹⁸¹ che mira a ricomprendere anche il piano più propriamente afferente al livello testuale-drammaturgico all'interno del discorso teatrologico, richiamiamo più direttamente il lavoro sviluppato da Siro Ferrone sulle nozioni di drammaturgia preventiva e consuntiva a partire dal campo della Commedia dell'Arte.

Uno dei primi contesti in cui tale percorso si esplicita pubblicamente è un intervento pubblicato nel 1988 sul «Castello di Elsinore», intitolato *Drammaturgia e ruoli teatrali* e presentato nel contesto di un convegno svoltosi a Torino pochi mesi prima.⁹⁸² Il testo si dipana tutto all'insegna dell'apertura e della pluralità (non solo testuale): prende avvio dal riconoscimento del processo di monumentalizzazione operatosi sul proprio oggetto e sulla necessità di sottrarlo all'univocità imposta da tali linee interpretative, ancora una volta grazie all'adozione del paradigma della cultura materiale: «La cosiddetta “invenzione del teatro” – scrive Ferrone – si sarebbe paralizzata nel tempo e nello spazio [...] se non ci fossero state, nel concime della storia bassa, le condizioni materiali per far convergere le pratiche teatrali verso uno o numerosi “prototipi” possibili: patologie collettive, associazioni cittadine, consorterie professionali e religiose, al centro dei quali si definirono i “ruoli” sociali e anche i “ruoli” teatrali».⁹⁸³ Di qui lo studioso procede a decostruire l'egemonia della testualità convenzionale del teatro, sancita fin da questi primi passi della teatralità professionistica moderna in coincidenza con l'invenzione della stampa, con il proposito di restituire il dominio del testuale (anche) alla polarità degli attori e delle compagnie. Il viaggio di Ferrone muove dall'originarsi del sistema dei ruoli fra Cinque e Seicento per arrivare fino al primo Novecento, dove questo schema comincia a sgretolarsi, per analizzare le modalità in cui quella linea egemonica del testo drammatico (presunto) preventivo si sia sviluppata e consolidata nella cultura teatrale italiana. Nonostante la “drammaturgia preventiva o letteraria” sia il modello più diffuso, constata lo studioso, «il testo diventa drammaturgia solo in dipendenza della sua identificazione nello spazio e nel tempo della messa in scena», così, conclude «la drammaturgia è sempre una “scrittura seconda”» e quella “preventiva”, invece, soprattutto una «illusione drammaturgica».⁹⁸⁴

Questo è il contesto in cui il percorso di Ferrone nel campo della testualità comincia a profilarsi, alla fine degli anni Ottanta; all'interno di esso, come si vedrà, sono presenti in nuce alcune intuizioni teoriche destinate a fondare le tappe successive di questo itinerario che condurrà, nel suo complesso, a una ipotesi consistente di rifondazione dell'approccio alla testualità in campo teatrologico. Una di queste si formalizza sul primo numero di «Drammaturgia», a metà degli anni Novanta.⁹⁸⁵ La prima parte di *Scrivere per lo spettacolo*, che introduce a un'originale analisi della riforma goldoniana dal punto di vista della tensione fra polarità drammaturgica e attoriale-scenica, è di carattere teorico: ne estrarremo qualche punto utile a rappresentare significativamente cosa si intenda qui per rifondazione della dimensione del testuale in campo teatrologico, per quanto concerne il livello dei rapporti fra testo e spettacolo.

⁹⁸¹ Gerardo Guccini, *Editoriale. In conclusione al progetto “Scritture per la scena”: l'incontenibile nozione di “polarità”*, «Prove di drammaturgia», XVI, 1, giugno 2010, p. 3.

⁹⁸² S. Ferrone, *Drammaturgia e ruoli teatrali*, cit.

⁹⁸³ Ivi, p. 38.

⁹⁸⁴ Ibidem.

⁹⁸⁵ S. Ferrone, *Scrivere per lo spettacolo*, cit.

Il primo obiettivo dello studioso sembra essere quello di rompere la tradizionale relazione dicotomica che lega testo e spettacolo, ma anche autore e teatro, spettacolo e spettatore, testo e lettore: «In ogni caso – scrive –, i dati extra-testuali compongono un intreccio di libertà e di obblighi così complicato che difficilmente il rapporto del lettore, e dello spettatore, con l'autore può essere ridotto a una questione bilaterale».⁹⁸⁶ Il piano delle dinamiche creative e generative testuali viene anch'esso frantumato a fronte della sua presunta omogeneità e unitarietà, con il concetto di "officina collettiva" «anche imprevedibile e non preveduta dallo scrittore»: una concezione di autorialità dinamica e processuale anche prima dell'approccio ai piani di relazione fra testo e spettacolo, che va a riconsiderare l'alveo stesso dei processi di scrittura, attraverso il livello dei loro contatti e riferimenti con campi extra-testuali o extra-drammaturgici. Quello dei rapporti fra testo e spettacolo viene rivisto attraverso l'introduzione della questione delle relazioni fra copione e soluzioni editoriali successive, ma anche dei processi di riattivazione del testuale operati in vista della messinscena.

Per comprendere come l'ipotesi di rifondazione degli aspetti testuali degli oggetti teatrologici vadano considerati anche e soprattutto in relazione all'adozione di una prospettiva di studio processuale, richiameremo le parole dello stesso Ferrone, nel momento in cui lo studioso si trova a introdurre un'altra questione di cruciale importanza nel nostro discorso, quella dei rapporti fra il testo e la sua ricezione:

«Muovendo dal detrito scenico che si trova irrigidito nel testo letterario, il lettore critico (sia esso intenzionato a interpretare teoricamente o a produrre spettacolo) procede per vie congetturali ad un *blow up* che smaschera le azioni sottese alle parole. Scioglie, in altre parole, il fossile in una nuova vita. Integra il canovaccio di partenza in modo diverso da come aveva fatto lo stesso attore-autore quando aveva scritto distesamente la commedia. È una lettura drammaturgica che non è teorizzabile [...] ma che si affida ad una *inventio* basata su una conoscenza della cultura materiale del teatro».⁹⁸⁷

Il passo citato ci è utile per trasmettere il senso fluido, instabile, dinamico che gli approcci teatrologici al testuale si apprestano ad accogliere a questa altezza; come si diceva, essi si pongono in termini processuali sia dal punto di vista delle prospettive teoriche adottate che a livello della definizione dei propri oggetti, andando a preferire spesso quegli aspetti che pongono l'accento sulle dinamiche appunto performative e trasformative. Ma le parole di Ferrone ci servono anche a completare il discorso, facendo esse riferimento, dopo aver toccato elementi afferenti al campo delle questioni generative del testo, alla polarità ricettiva-interpretativa (anche qui, interessante notare, compresa quella storico-critica): come è evidente, si tratta non tanto di polarità in tensione reciproca, men che meno oppositiva, ma di opzioni che si intrecciano fra loro in profondità fra creazione e fruizione, riattivazione ed interpretazione, tanto che risulterebbe quanto meno inopportuno tentare di andarne a dipanare il groviglio di possibili reciproci rimandi ed influenze.

Si può aggiungere, poi, che questo intervento teorico di ridefinizione della testualità teatrale apre un numero della rivista (il primo, sarà bene ricordarlo) dedicato al tema della pluralità autoriale in gioco nel livello drammaturgico che – dopo una serie di altri saggi sul tema – va a concludersi con una discussione a più voci «che intende disarticolare l'idea di collettivo, osservando la questione drammaturgica secondo punti di vista anche conflittuali: quello dell'attore, del dramaturg, del regista e dello scrittore».⁹⁸⁸

Nel contesto teorico definito da Ferrone che lega il testo alle sue forme di ricezione e riattivazione, anche sul piano critico-storiografico, si potrebbero poi richiamare produttivamente alcune delle più

⁹⁸⁶ Ivi, p. 7.

⁹⁸⁷ Ivi, p. 11.

⁹⁸⁸ Ivi, p. 21. La sezione della rivista cui si fa riferimento è: *Dibattito. L'attore il regista il dramaturg* (ivi, pp. 165-201).

importanti esperienze teatrologiche in questo campo che, nel loro complesso, danno vita a una serie di curiosi nuovi oggetti ibridi che si propongono di legare insieme le polarità in precedenza separate del livello testuale-drammaturgico e di quello spettacolare-registico: da quella decennale di Roberto Alonge nel campo dell'analisi della drammaturgia soprattutto ottocentesca al lavoro sviluppato da Franco Perrelli su alcuni autori-chiave del teatro moderno, da Strindberg a Ibsen, entrambi percorsi di studio che non a caso frequentano insieme, anche contestualmente, i versanti della drammaturgia e della regia. Ma su questo tema ci sarà modo di tornare più pertinentemente nel prossimo capitolo. Per ora, restando nell'ampio campo dello studio delle relazioni fra testo e spettacolo e di una loro possibile rifondazione – ma, per valorizzare la centralità degli approcci processuali che stiamo esaminando, sarebbe più pertinente parlare di rapporti fra testualità e spettacolarità, nell'ampia accezione di entrambi che in queste pagine si sta definendo – si può inoltre richiamare il recente percorso di Raimondo Guarino nel campo degli studi shakespeariani, così come si manifesta nel suo libro del 2010, preceduto da diversi studi su tematiche più precise pubblicati a partire dagli anni Duemila.⁹⁸⁹

Già da come lo studioso definisce il campo di studio che si appresta ad indagare, è fruibile un approccio di carattere propriamente processuale alla dimensione del testuale, che non scardina la tensione oppositiva soltanto fra testo e spettacolo, ma che agisce anche sui diversi piani ad essa correlati:

«La stratificazione delle scritture drammatiche, concordata con la costellazione dei documenti frammentari sullo spettacolo nella vita londinese intorno al 1600, può essere sondata come il deposito della relazione tra scrittori e attori, fra teatranti e spettatori, tra ascolti e letture, fino alla nostra lettura che rianima i testi come segnali tra generazioni lontane e diversi valori del teatro».⁹⁹⁰

Questo è il contesto all'interno di cui si incardina l'obiettivo dello studio formalizzato da Guarino, un percorso che si presenta come «tentativo di descrizione del fenomeno della letteratura per il teatro nel tempo di Shakespeare»,⁹⁹¹ che però, nel suo svolgersi, va a toccare e coinvolgere anche ben altri piani rispetto a quelli puramente testuali-drammaturgici. Il nodo, ancora una volta, si può rinvenire nell'adozione di quel paradigma denominato della cultura materiale del teatro che impone progressivamente agli studi la presa in carico contestuale del complesso irriducibile degli aspetti del teatrale secondo il modo specifico in cui si sono manifestati alle diverse altezze storiche. E, di nuovo, che, nel campo degli studi teatrologici post-novecenteschi, non si tratta (solo) di prodotti o oggetti (siano essi testi, spettacoli, processi creativi o ricettivi), quanto piuttosto di tensioni dinamiche che mettono in relazione diversi piani e aspetti del teatrale, e al limite decantano o precipitano provvisoriamente in una opportunità formale, comunque mai prestabilita né definitiva. Esempio è, in questo senso, l'approccio di Guarino, che non si tratta il proprio oggetto di studio come a un territorio stabile – fra l'altro, forse uno dei campi letterari e teatrologici frequentati dagli studiosi –, ma si avvicina alla scrittura shakespeariana a livello di «interrogare il funzionamento di una forma di vita», più che di «ricostruire una forma scenica».⁹⁹²

Nel libro si vanno a intrecciare le ricostruzioni storiche del contesto performativo ma anche più ampiamente socio-culturale dell'età elisabettiana e l'approfondimento della biografia – non solo teatrale, ma letteraria – shakespeariana, l'analisi – appunto – materiale delle vicende editoriali dei suoi testi, fra scrittura, messinscena e stampa, e un'intensa ricognizione delle diverse stratificazioni interpretative e storiografiche che si sono riunite, negli anni, intorno all'oggetto di studio. Al centro,

⁹⁸⁹ Raimondo Guarino, *Shakespeare: la scrittura nel teatro*, Carocci, Roma 2010; cfr. almeno Id., *Storia del libro, storia del teatro*, cit.; Id., *Alla musa di fuoco*, cit.

⁹⁹⁰ R. Guarino, *Shakespeare*, cit., p. 10.

⁹⁹¹ Ivi, p. 11.

⁹⁹² Ivi, p. 9.

ancora una volta, la nozione di “scrittura” più che di testualità o drammaturgia: di nuovo, dunque, l'intenzione di affrontare «la scrittura nel teatro come processo materiale».⁹⁹³

Infine, nel campo della revisione dei rapporti fra testo e teatro – coordinata, come si è visto, dalla prospettiva materiale e processuale della *écriture* –, si può prendere in considerazione il lavoro svolto da Claudio Meldolesi, reso pubblico a partire dagli anni Novanta, sul dramaturg e più in generale sul superamento di una concezione statica e rigida di testo drammatico, visibile, ad esempio, sulle pagine di «Prove di Drammaturgia», insieme all'importante apporto di Gerardo Guccini. Quest'ultimo frangente viene definito dagli studiosi nel segno di un'epoca del «dopo-dramma», in un numero della rivista dedicato esplicitamente ai processi generativi della testualità teatrale, intitolato efficacemente *Scritture nascoste* allo spettatore, che si sviluppano nell'alveo del processo creativo e si concretizzano anche in oggetti teatrologici spuri come i quaderni di regia o la drammaturgia dell'attore, i meccanismi compositivi del teatro di narrazione o del teatro di gruppo.⁹⁹⁴ È in questa concezione di testualità teatrale allargata, affrontata in prospettiva processuale e relazionale, colta nelle sue dinamiche materiali e sostenuta da una particolare attenzione per i percorsi creativi, che si può collocare il lavoro sviluppato da Meldolesi sul dramaturg: un altro oggetto teatrologico inedito e ibrido, indagato insieme a Renata Molinari, in un percorso di ricerca – come ricorda la studiosa su un successivo numero di «Prove di drammaturgia» – durato più di quindici anni intorno, più e oltre che alle nuove possibilità del testuale, invece alle opportunità di «rivitalizzazione dell'attore», dunque di nuovo, anche in questo caso, centro propulsore del lavoro teatrologico dello studioso.⁹⁹⁵

Ma questa concezione allargata e dinamica dei rapporti fra testualità e performatività, tracciata dal lavoro organizzato nel campo della drammaturgia da Meldolesi e Guccini a partire dalla metà degli anni Novanta, è inoltre il contesto in cui si sviluppa tutto il lavoro successivo di «Prove di drammaturgia» e, anche, un numero della rivista di particolare importanza per questo nostro discorso, dedicato nel 2010 a *Dramma vs Post-drammatico*.⁹⁹⁶ Nonostante la collocazione temporale di tale oggetto fuoriesca in parte dalle possibilità di pertinenza del presente studio, si preferisce trasgredire ai limiti cronologici che naturalmente si sono imposti alla ricerca e richiamarne qualche spunto, per via della pregnanza e dell'utilità che vi si rinviene ai fini del nostro ragionamento.

L'editoriale firmato da Gerardo Guccini, in questo senso, è già di per sé estremamente significativo. Ne seguiremo alcuni passaggi, prima di passare allo stimolo dei contributi contenuti nella rivista – che rappresentano alcune delle linee di ricerca più recenti all'interno di questo campo –, per

⁹⁹³ Ivi, p. 11.

⁹⁹⁴ Questo l'incipit dell'editoriale firmato da Guccini e Meldolesi: «Le pratiche teatrali presentano un'ampia gamma di tipologie testuali. Anche se siamo abituati a immaginare il testo scritto per la scena come un insieme di personaggi in azione, resi teatrali dal loro continuo dialogare, esistono scritture diverse traducibili in altri testi per la scena. Questo numero di Prove recupera le matrici sommerse di tale testualità, che generalmente affiora solo in forma di didascalia: si pensi ai flussi dell'oralità creativa propria alle prove, ai diari degli attori, ai piani di allestimento, alle narrazioni propedeutiche all'interpretazione, agli sviluppi di testualità parallele o di servizio... Dal punto di vista dello spettatore si tratta di scritture nascoste, spesso inaccessibili, ma non per questo meno essenziali. Le scritture nascoste possono infatti proliferare ai margini del testo, contribuire alla sua composizione oppure sostituire in tutto o in parte il dettato stesso, fornendo, in tal caso, reti di materiali significativi che orientano la visione registica e l'azione del performer». Claudio Meldolesi, Gerardo Guccini, *Editoriale. Scritture nascoste: per un diverso inquadramento della testualità*, «Prove di drammaturgia», XII, 2, dicembre 2006, p. 3.

⁹⁹⁵ Renata Molinari, *Oltre il dramma. L'attore nello spazio del dramaturg*, «Prove di drammaturgia», XVI, 1, giugno 2010, p. 51; C. Meldolesi, R. Molinari, *Il lavoro del dramaturg*, cit.

⁹⁹⁶ «Prove di drammaturgia», XVI, 1, giugno 2010 (*Dramma vs Postdrammatico: polarità a confronto*, a cura di Gerardo Guccini). Il numero della rivista – come precisa Guccini nel suo editoriale – è da considerarsi un esito del progetto *Scritture per la scena* organizzato dal Cimes (Centro di Musica e Spettacolo del Dipartimento delle Arti dell'Università di Bologna) e da UNIVERSITEATRALI (Università di Messina), con la collaborazione del Premio Riccione, e svoltosi fra il 2008 e il 2009 attraverso una fitta articolazione di incontri, seminari, laboratori, giornate di studio e spettacoli.

integrare la nostra prospettiva con opzioni teoriche che si ritengono più pienamente post-novecentesche, anche se naturalmente la loro gemmazione è stata consentita dall'intenso lavoro preliminare di ricognizione e concettualizzazione svoltosi in campo teatrologico, come si è visto, durante gli anni Novanta.

Non spaventi il termine “vs”, *versus*, al centro del titolo di questo numero monografico di «Prove di drammaturgia»: le modalità di rapporto che qui si presentano ed esplorano fra la testualità cosiddetta tradizionale e quella invece post-drammatica si configurano in diverse direzioni, eccezion fatta, appunto, per quelle che vedrebbero fronteggiarsi oppure addirittura opporsi le due polarità in questione.

Secondo Guccini, infatti, uno degli atteggiamenti più ricorrenti negli approcci al testuale emersi durante il progetto *Scritture per la scena* si rinviene nella possibilità di concepire nuove modalità di relazione fra i due termini: «segni – constata lo studioso –, indubbiamente, d'una equilibrata maturità degli studi, ma anche – continua – del fatto che dramma e postdrammatico s'innestano ormai l'uno nell'altro, e con esiti decisamente evidenti, al livello delle pratiche teatrali».⁹⁹⁷

Vediamo come Guccini valuta il mutamento di condizioni teoriche che presiede, non solo all'emersione della possibilità post-drammatica in distinzione rispetto alle forme drammaturgiche tradizionali, ma anche e soprattutto rispetto a un eventuale processo di ricomposizione in opera fra i due versanti:

«Confrontato al novecentesco conflitto fra *dramma* e *teatro*, che contrapponeva i sostenitori dell'autore ai fautori dell'autonomia dei linguaggi scenici, l'attuale confronto fra dramma e postdrammatico si ambienta diversamente nell'orizzonte degli studi e nei percorsi dei singoli studiosi perché il drammatico, al quale fa riferimento, è – all'opposto dell'idea letteraria del *dramma* – manifestazione diretta e spesso inscindibile del teatrale».⁹⁹⁸

Con queste parole di Gerardo Guccini, possiamo compiere, seppure momentaneamente – almeno a livello teorico –, il nostro percorso all'interno delle possibilità di rifondazione dei rapporti fra testo e teatro, fra drammaturgia e spettacolo. Un ultimo riferimento su questo versante viene ancora dal medesimo numero di «Prove di drammaturgia» e precisamente dal già citato contributo di Marco De Marinis sulla prospettiva post-drammatica. La posizione dello studioso consente di recuperare il filo del nostro ragionamento sulle modalità di approccio della teatrologia italiana post-novecentesca al problema della *text-renaissance*: considerando la questione anche a livello esplicitamente dei mutamenti occorsi in campo teatrologico, lo valuta come un «passaggio da un punto di vista (esclusivamente) incentrato sul prodotto a un punto di vista (prevalentemente) incentrato sul processo».⁹⁹⁹

Possiamo ora procedere a verificare come l'adozione della prospettiva performativa nel campo del testuale vada e dischiudere anche possibilità di indagine ulteriori rispetto a quelle che si attivano nel campo dei rapporti fra testualità e spettacolarità. Sempre sulla scorta del numero di «Prove di drammaturgia» dedicato ai rapporti fra dramma e postdrammatico possiamo ora venire al secondo punto, quello del campo delle possibili aperture del testuale in relazione alla considerazione degli aspetti drammaturgici in rapporto ad altri elementi del teatro. La rivista, nelle sue pagine, dopo un denso contributo di Hans-Thies Lehmann, ospita diversi approcci che si muovono su questi

⁹⁹⁷ Gerardo Guccini, *Editoriale. In conclusione del progetto “Scritture per la scena”: l'incontenibile nozione di “polarità”*, «Prove di drammaturgia», XVI, 1, giugno 2010 (*Dramma vs Postdrammatico: polarità a confronto*, a cura di G. Guccini), p. 3.

⁹⁹⁸ Ibidem.

⁹⁹⁹ M. De Marinis, *La prospettiva post-drammatica*, cit., pp. 30-31.

versanti: sono le trascrizioni degli interventi del convegno internazionale *Dramma vs Postdrammatico*, svoltosi all'Università di Bologna nel novembre 2009.¹⁰⁰⁰

Abbiamo voluto includere, in questa seconda area, almeno due aree particolarmente battute e che sembrano dischiudere, ad oggi, consistenti possibilità di lavoro: quella che si sviluppa nel campo dei rapporti fra testo e spazio e quella invece legata alla dimensione orale-vocale del testo. Si tratta, in entrambi i casi, non ancora di campi di studio compiutamente perimetrati, definiti ed esplorati, quanto piuttosto di una serie di esperienze singolari che, a partire dagli anni Duemila, si propongono come interessanti ipotesi di lavoro sia nell'uno che nell'altro campo.

Per quanto concerne invece l'altro settore, quello che si potrebbe definire dei "teatri di voce",¹⁰⁰¹ va innanzitutto precisato che si tratta di un campo di ricerca apertosi, nella teatrologia italiana, soltanto in anni molto recenti. Per restare nel campo descritto dal numero di «Prove di drammaturgia» dedicato ai rapporti fra dramma e postdrammatico, possiamo richiamare almeno la posizione di Valentina Valentini e quella di Piersandra Di Matteo, entrambe studiose tuttora all'opera nel campo dei rapporti fra teatro e vocalità.¹⁰⁰² Di più, tutte e due, nel contesto del proprio intervento, rilevano come le esperienze performative e teatrali post-novecentesche abbiano posto l'accento sulla centralità della dimensione dell'oralità nei processi di scrittura, rinnovando dunque anche le possibilità delle modalità di attenzione teatrologica sulla questione. Valentini, in particolare, introduce il problema della non linearità di alcune possibilità drammaturgiche contemporanee, sviluppando una ricognizione che andrebbe a far collassare anche le polarità di preventivo e consuntivo nel campo della creazione testuale teatrale. Di Matteo, invece, passa in rassegna la pluralità di problemi che emergono in relazione all'avvento della prospettiva postdrammatica, che la studiosa inquadra in relazione alla definizione dello «spazio della verbalità nei fenomeni teatrali post-novecenteschi»:¹⁰⁰³ in questo contesto, si sofferma ad esplicitare i rischi impliciti, e spesso concretizzati, di una eventuale rimozione del livello più propriamente testuale del fatto performativo. Di Matteo procede infine a definire la "testualità polimorfa" che si colloca in modo vitale e centrale rispetto al lavoro di alcuni artisti della scena contemporanea e che consentirebbe, ad avviso della studiosa, una doppia opzione di rifondazione dei rapporti fra teatro e scrittura a partire dal piano dell'oralità che va a costituire un livello teorico particolarmente pregnante ai fini del nostro discorso: da un lato, su un piano che si potrebbe definire di pertinenza della materialità, si tratterebbe di «riscoprire [...] il corpo materico della parola» e, dall'altro, si porrebbe l'obiettivo, su un livello invece legato al significato, contestualmente, di «aprire e problematizzare, attraverso il linguaggio [...] la questione del senso».¹⁰⁰⁴

Passeremo ora oltre il campo, pure interessante, dei rapporti fra testo e teatro al livello orale-vocale, e di appropinquiamo un'altra questione: quella degli sviluppi post-novecenteschi della storia materiale del testo e del libro.

Introduciamo la questione richiamando di nuovo un discorso sviluppato da Raimondo Guarino, intorno al tema della gestione dei repertori e degli archivi documentari della storiografia teatrale:

«A 560 anni dall'invenzione della stampa, nessuno è mai stato così consapevole di cosa sia un libro stampato: è un'acquisizione storiografica fondamentale, perché, quando parliamo di cultura o civiltà materiale, ciò implica includere anche ciò che costituisce

¹⁰⁰⁰ M. De Marinis, G. Guccini (a cura di), *Dramma vs Postdrammatico*, cit., pp. 12-50.

¹⁰⁰¹ Dal titolo del numero monografico di «Culture Teatrali» dedicato al tema nel 2010, a cura di Lucia Amara e Piersandra Di Matteo.

¹⁰⁰² Piersandra Di Matteo, *Il post(o) del dramma*, in M. De Marinis, G. Guccini (a cura di) *Dramma vs Postdrammatico*, cit., pp. 22-26; Valentina Valentini, *Dispositivi dell'oralità*, ivi, pp. 36-39.

¹⁰⁰³ P. Di Matteo, *Il post(o) del dramma*, cit., p. 22.

¹⁰⁰⁴ Ivi, p. 23.

materialmente il documento, che corrisponde alle pratiche di memorizzazione e conservazione di una certa società in quanto processi materiali». ¹⁰⁰⁵

Il campo dei rapporti fra libri e teatro è, in effetti, come constata altrove lo studioso un «problema ingente» che a quest'altezza, come si può intuire, va a coinvolgere addirittura – e proprio sul piano della testualità – il lavoro stesso dello storico, perché implica, al proprio interno – seguendo l'inquadramento della questione profilato dallo studioso nel suo *Il teatro nella storia* – «il valore documentario della drammaturgia, della trattatistica, delle molteplici tipologie di scritture che attraversano e contribuiscono a definire il campo del teatrale». ¹⁰⁰⁶ Dunque, una nuova opportunità per osservare l'approccio processuale alla dimensione del testuale: quello delle pratiche di memorizzazione che, a tutti gli effetti, si sono concretizzate, all'interno della cultura (anche teatrale) occidentale, nella forma dei documenti scritti (tanto che lo studioso non esita a definirla «egemonica». Infatti, uno dei campi più attivi e vivaci degli studi teatrali della fase post-novecentesca è costituito trasversalmente dalle questioni che fanno capo alle pratiche di memorizzazione e trasmissione del sapere: un campo profilatosi come si è visto lungo gli anni Settanta e Ottanta, che, pur esprimendo esiti forse più compiuti o almeno più evidenti in altri settori teatrologici (quello degli studi sull'attore, ad esempio, che prenderemo in considerazione più avanti), produce episodi di un certo interesse anche in quello legato alla dimensione della testualità. Il riferimento, di nuovo, va all'inquadramento teorico delineato da Ferdinando Taviani e Marco De Marinis sulle molteplici possibilità di «fare teatro», anche, come si è visto, dei libri, delle teorie e delle scritture.

Guarino, nel suo ragionamento, richiama come caso esemplare il lavoro di Franco Ruffini sui testi di Stanislavskij: a suo avviso, «sono dei materiali vivi determinanti, sono dei gesti di trasmissione e come tali vanno studiati». ¹⁰⁰⁷ Approfondire, seppure brevemente, questo campo può essere utile per trasmettere il senso, la sostanza e il proposito dell'adozione, in campo teatrologico, della prospettiva processuale, e dei suoi consistenti esiti nel campo del testuale. Lo faremo con le parole stesse di Ruffini, espresse in un passaggio che introduce un discorso sui libri di Stanislavskij e Artaud:

«Un libro (un insieme di libri) che voglia essere l'equivalente di un'esperienza non può affidarsi solo alla lettura; attraverso la lettura, in più, deve chiedere al lettore di cogliere il percorso d'azione che vi è nascosto, e di rifarlo nella propria persona: seguendo il ritmo, l'anima (che è altra cosa da capire i significati) del libro». ¹⁰⁰⁸

Di nuovo siamo a un crocevia di rifondazione epistemologica del livello testuale che riunisce intorno a sé, nel quadro imposto dalla prospettiva della cultura materiale, libri e teatro, teorie e pratiche, scrittura e lettura; processi (teatrali) e prodotti (editoriali), ma anche percorsi di ricezione e di studio; le opportunità di trasmissione del sapere e le loro possibili riattivazioni. In una cornice teorica che assume la necessità di affrontare contestualmente il problema del testo e quello del teatro, e allo stesso tempo non si sottrae, andando a rivedere l'uno, di riconsiderare anche l'altro. E, ancora, eccoci di fronte a nuove possibilità di ibridazione, capaci in parte di rispondere al problema che abbiamo definito della frammentazione interna della disciplina, che sul crinale post-novecentesco andava articolandosi in sotto-settori separati abbastanza nettamente: le ultime esperienze che abbiamo preso in considerazione si pongono fruttuosamente a metà fra oggetti

¹⁰⁰⁵ Da un colloquio concesso all'autrice (Roma, 18 settembre 2012).

¹⁰⁰⁶ R. Guarino, *Il teatro nella storia*, cit., p. 104.

¹⁰⁰⁷ «È lo stesso del problema che ci poniamo ancora oggi su cosa siano i libri di Stanislavskij, nell'interpretazione di Ruffini: non sono dei contenitori di massime, ma sono dei materiali vivi determinanti, sono dei gesti di trasmissione e come tali vanno studiati». Da un colloquio concesso all'autrice (Roma, 18 settembre 2012).

¹⁰⁰⁸ F. Ruffini, *I libri di Stanislavskij e Artaud*, in Id., *Per piacere*, cit., p. 19.

teorici un tempo piuttosto distinti fra loro – testo, lavoro dell'attore e spettacolo, per citare solo i casi di commistione più vistosi.

Senza esplicitarlo con chiarezza, ci siamo in parte già addentrati in quella che abbiamo definito come la terza area di operatività della rifondazione dei rapporti fra teatro e testualità: il campo che abbiamo definito svilupparsi intorno ai rapporti fra teatro ed editoria, nel quadro più ampio della storia materiale del libro, e che abbiamo detto in ogni caso svilupparsi fin dai momenti aurorali della nuova teatrologia italiana. Ne fanno parte, a pieno titolo e in senso pienamente post-novecentesco, le esperienze di indagine sulle pratiche di memorizzazione e trasmissione dell'esperienza teatrale che abbiamo appena passato in rassegna; ma occorre rimandare, a questo punto, anche a tutte quelle esperienze preliminari che, a partire dagli anni Settanta, hanno lavorato alla riconsiderazione del testuale soprattutto al livello delle sue potenzialità documentarie: quel campo – che, nei tempi più recenti, abbiamo visto ha proposto fioriture teoriche e pratiche di un certo rilievo – ha dissodato, in tempi certo più angusti per la questione della testualità e della drammaturgia, i territori in cui, più tardi, la dimensione testuale si è potuta considerare come nodo congiunturale da cui partire per indagare i tanti livelli dei rapporti fra teatro e testo, di cui in questa sede abbiamo preso in esame soltanto una piccola – seppure ci si augura significativa – porzione.

7.2.3 INDIZI, PRODOTTI, EFFETTI, OVVERO LA PROSPETTIVA PROCESSUALE IN PRATICA #2:

LA REGIA, OLTRE IL PROBLEMA STORIOGRAFICO, COME INNESCO DI NUOVI IBRIDI FRA ATTORIALITÀ E TESTUALITÀ

Anche per quanto riguarda il tema degli studi post-novecenteschi nel campo della regia, si potrebbe cominciare sgombrando il campo da un possibile luogo comune, di nuovo legato alla possibilità – in coincidenza del profilarsi del fenomeno – di un rientro delle istanze più radicali espresse dalla nuova teatrologia italiana o di una qualche forma di regressione rispetto a stati precedenti della ricerca. Il campo degli studi di regia, infatti, come si è visto nella prima parte del presente studio, si è inaugurato nella stagione aurorale della disciplina, andando a costituirne – tanto sul piano tematico che su quello metodologico – uno dei territori elettivi. L'impatto della nozione di regia in contesto teatrologico sembra, in effetti, inseparabile dagli sforzi epistemologici espressi alla volta del processo di definizione e perimetrazione del campo di studio intorno al centro propulsore dell'oggetto-spettacolo. Nei fatti teatrologici post-novecenteschi si assiste sicuramente a una serie di tentativi di riannodare questo filo della tradizione disciplinare, in parte emarginato dall'attenzione degli studi fra anni Settanta e Ottanta; ma gli studi di regia che si sviluppano fra gli anni Novanta e Duemila, come si potrà intuire, procedono a una riscrittura di tale campo di studio arricchendolo anche del patrimonio teatrologico acquisito al livello della conoscenza della sapienza “interna” del teatro, dei processi creativi e del lavoro dell'attore. Si potrebbe riassumere, a grandi linee e forzando momentaneamente la straordinaria pluralità di prospettive coinvolte, le esperienze teatrologiche post-novecentesche che si occupano del problema della regia nel quadro di una serie di imprese di riscrittura delle vicende, delle manifestazioni e anche delle forme collaterali assunte dalla questione registica. Tale opzione di rifondazione si sviluppa naturalmente in una revisione in senso processuale del lavoro registico e si potrebbe notare che si articola almeno su due livelli: da un lato con la ricomprensione, all'interno del campo della regia, del versante attoriale-pedagogico – che si potrebbe ulteriormente legare al piano della ricerca su di sé – e, dall'altro, di quello invece spettatoriale-estetico, che invece andrebbe pertinentemente a inserirsi nella concezione della regia come modo produttivo; ma, in entrambi i casi, non si tratta di polarità in rapporti di reciproca tensione o di opzioni teoriche alternative, perché il senso e lo scopo della riscrittura teatrologica post-novecentesca, in campo registico, si ritrova ancora una volta al livello dell'assunzione contestuale, in senso processuale, di aspetti differenti del medesimo oggetto di indagine.

Naturalmente, questo non è da considerarsi l'unica impostazione teorica possibile per approcciare e descrivere l'intensa vitalità dimostrata dal tale campo di studi in tempi recenti; ma è stata qui selezionata perché è forse quella che consente di andare a verificare in maniera più chiara e diretta gli effetti dell'adozione della prospettiva processuale negli studi teatrologici post-novecenteschi.

La rifondazione di cui sono oggetto gli studi di regia, a partire almeno dagli anni Duemila, ha come esito anche la formazione di alcuni curiosi ibridi teatrologici, quale correlato conseguente probabilmente allo sforzo ricompositivo che vede intrecciarsi, nelle prospettive di studio, oggetti e piani tradizionalmente distanti o almeno separati (come attore e regia, testo e regia).

L'assunzione della prospettiva processuale, nel campo degli studi di regia, si manifesta con forme di ibridazione che vanno ad esprimersi almeno a due livelli del lavoro teatrologico, che saranno entrambi presi in considerazione nel presente caso di studio:

- a) quello, più generale, dell'impostazione teorico-metodologica e storiografica, con esperienze teatrologiche che lavorano contestualmente sulle polarità storiografiche della continuità e della discontinuità, rispetto, in particolare, al crinale di rottura novecentesco;
- b) quello, più specifico e tecnico, del livello tematico: come abbiamo accennato, in quest'ultimo frangente vanno a collocarsi esperienze di commistione che rivedono lo statuto stesso dell'oggetto sul piano delle relazioni con altri aspetti e componenti del fatto teatrale e performativo.

Nell'insieme, questo tipo di spinte, operano, si diceva, nel senso di una rifondazione che si esprime soprattutto al livello della possibilità di ricomporre versanti e campi tradizionalmente distinti, quando non addirittura opposti in termini di opzioni teoriche alternative, che vanno a illuminare così aspetti differenti della vicenda registica novecentesca e non solo. Occorre precisare che anche il campo degli studi di regia, nei suoi esiti post-novecenteschi, sembra conoscere un'apertura preliminare – diciamo nei primi anni Duemila – che contribuisce a una ricognizione del territorio di studio e porre le basi teoriche per una serie di processi successivi che non è azzardato definire ricompositivi (che si manifestano, invece, sul finire del decennio). Saranno queste esperienze, quelle che si potrebbero definire più compiutamente post-novecentesche nell'accezione che abbiamo voluto tracciare, fra continuità e rottura, di tale termine, che verranno prese in considerazione in questa indagine.

Cominciamo ad analizzare il primo ordine di problemi, quello che – si è detto – fa capo a questioni più legate al versante della concettualizzazione e dell'elaborazione teorica del quadro storiografico in cui va a collocarsi l'oggetto-regia. In questo contesto, si accennava, uno dei filoni più significativi si esprime intorno al problema della rottura novecentesca e alla possibilità di valutarla in termini di continuità o discontinuità rispetto alle esperienze teatrali precedenti. La scelta è ricaduta su questo livello del discorso, non solo perché è uno di quelli maggiormente frequentati (e accesi) fin dalla riemersione del problema registico sul crinale post-novecentesco, ma anche in quanto è quello in cui è più evidente la produttività tanto dell'adozione di una prospettiva processuale-performativa, che, più in generale, l'operatività del progetto di ricomposizione.

Per affrontare la questione, faremo ricorso di nuovo a uno studio già citato di Lorenzo Mango, che affronta il ritorno degli studi di regia – soprattutto nel caso di quelli che si concentrano sul problema delle origini – come “problema storiografico”, vale a dire più come opportunità per osservare le modalità stesse di definizione teorico-metodologica della questione.¹⁰⁰⁹

La prima indicazione che viene dall'impostazione tracciata dallo studioso riguarda la forte componente di discontinuità implicita nel problema dell'individuazione delle origini della regia: si tratta, a suo avviso, di un'impostazione in sé disponibile ad essere osservata in chiave più

¹⁰⁰⁹ Lorenzo Mango, *La nascita della regia*, cit.

storiografica che storica, in quanto intende rintracciare un «momento aurorale che indica una soglia, che definisce un passaggio» fra un modo di concepire e fare il teatro e un altro.¹⁰¹⁰

E, in effetti, a riprendere i nodi più accesi e frequentati del dibattito teatrologico che si attiva su questi fronti negli anni Duemila, la questione si dimostra particolarmente saliente; anzi, forse rappresenta il luogo teorico intorno a cui si sono maggiormente riunite le posizioni e le discussioni, facendone – appunto – più e oltre che un oggetto di studio, uno spazio particolarmente interessante – proprio per la sua alta densità di frequentazione e di occasioni di confronto – per osservare il fare teatrologico post-novecentesco stesso e le tendenze teorico-critiche che lo percorrono.

La questione della regia, centrale negli studi almeno fino ai primi anni Settanta, torna con insistenza a porsi, a tutt'altro livello, sul crinale post-novecentesco – si ricordino a titolo esemplare due opere-limite che si occupano di regia, quella di Fabrizio Cruciani e quella di Claudio Meldolesi, entrambe edite a metà degli anni Ottanta¹⁰¹¹ –, e riemerge successivamente in tutta la sua produttività teorica una quindicina d'anni più tardi. All'inizio degli anni Duemila, precisamente nel 2003, Franco Ruffini pubblica il suo libro su Stanislavskij e Mirella Schino un lavoro intitolato *La nascita della regia*, entrambi – per riprendere i termini di una doppia recensione firmata da Ferdinando Taviani – «inquadrono le loro indagini sullo sfondo d'una “fame di vita” che pervade certe esperienze teatrali all'inizio del Novecento [...] che contraddice la superficie della pratica teatrale», a livello della rappresentazione e della finzione.¹⁰¹² Ma vedremo che non è l'unico punto, secondo lo studioso, che i due libri condividono, e che, nel nostro caso, si potranno porre come punti di risonanza anche per le altre opere che, in fase post-novecentesca, vanno ad affrontare il problema della regia. Per il momento sarà sufficiente annotarle come prospettive che osservano la vicenda novecentesca della regia, nel percorso di quei maestri del teatro che sono stati definiti Padri Fondatori del Novecento teatrale. Si aggiunga che, nello stesso anno, Lorenzo Mango dà alle stampe un volume sulla *Scrittura scenica*, che – con il recupero teorico-critico della vicenda teatrale e teatrologica della nozione – va a inserirsi anch'esso senza dubbio nel vigoroso ritorno di attenzione di cui sono oggetto negli anni Duemila le pratiche e le teorie della messinscena.¹⁰¹³ Senza ripercorrere nel dettaglio la vicenda editoriale che si svolge su questi fronti e concretizza il lavoro teatrologico in atto, ricorderemo che, negli stessi anni, vengono pubblicati il volume sul *Teatro di regia* di Umberto Artioli (2004), *La seconda creazione* di Franco Perrelli (2005) e *Il teatro dei registi* di Roberto Alonge (2006); a questo, vi si aggiungano i diversi appuntamenti di carattere convegnistico, almeno le giornate di studio organizzate a Torino nel 2006 e quelle bolognesi del 2007, che trovano poi formalizzazione editoriale.¹⁰¹⁴

Se i lavori di Schino e Ruffini si collocano sul frangente della rivoluzione teatrale primonovecentesca, quelli di Perrelli e Alonge muovono invece a partire dai suoi precedenti ottocenteschi, in particolare francesi e nordeuropei. Dunque, abbiamo almeno due fronti di lavoro teatrologico: una che valuta l'operatività registica come fatto novecentesco e soprattutto nel quadro di un percorso svolto al fine di una ricerca *attraverso* il teatro, ma che mira ad andare *oltre* il teatro, che va a inserirsi pienamente nelle linee genealogiche della tradizione disciplinare, sia rispetto all'impostazione aurorale del problema come rottura con il canone teatrale vigente (e legato, ad esempio, nel lavoro di Ferruccio Marotti ai «processi rivoluzionari, vale a dire di trasformazione radicale e irrimediabile, che hanno attraversato il secolo»),¹⁰¹⁵ che con i percorsi successivi – magari

¹⁰¹⁰ Ivi, p. 129.

¹⁰¹¹ F. Cruciani, *Registi pedagoghi e comunità teatrali...*, cit.; C. Meldolesi, *Fondamenti del teatro italiano...*, cit.

¹⁰¹² F. Taviani, *Discutere Regia*, cit., p. 9.

¹⁰¹³ L. Mango, *La scrittura scenica*, cit.

¹⁰¹⁴ M. Schino, *La nascita della regia teatrale*, cit.; F. Ruffini, *Stanislavskij*, cit.; L. Mango, *La scrittura scenica*, cit.; U. Artioli, *Il teatro di regia*, cit.; F. Perrelli, *La seconda creazione*, cit.; R. Alonge, *Il teatro dei registi*, cit.; Id. (a cura di), *La regia teatrale*, cit.; «Prove di drammaturgia», XIII, 2, ottobre 2007 (*Le radici della regia*, a cura di C. Meldolesi e G. Guccini),

¹⁰¹⁵ L. Mango, *La nascita della regia*, cit., p. 138.

non in tutto ancorabili alla questione registica – intorno alle possibilità del teatro inteso secondo il suo valore d'uso, come strumento di ricerca socio-antropologico operativo a livello individuale e collettivo. Il secondo fronte, invece, lavora sullo studio degli antecedenti della rivoluzione registica novecentesca, sulle pratiche teatrali dell'Ottocento europeo, e soprattutto si distingue dal primo in quanto – almeno inizialmente – va a collocarsi invece in una corrente storiografico-teatrale che inquadra il problema registico sul piano delle modalità produttive e, in questo senso, implica una possibile lunga durata della questione del coordinamento e della direzione del fatto scenico. È un'opzione che, con il contributo teorico-critico di Mango, possiamo far risalire al lavoro di Cesare Molinari, che nella propria storia del teatro propone un'anticipazione ulteriore del fenomeno registico al Settecento, e in realtà anche al successivo contributo dello studioso nel contesto del numero di «Prove di drammaturgia» dedicato alla regia, dove Molinari procede a un'analisi esplicita della questione della rottura novecentesca (sul piano della poetica e dell'autorialità artistica) rispetto a precedenti registici o proto-registici che, in quanto funzione del teatro, si possono far risalire fino alla fondazione stessa del teatro occidentale nella Grecia classica;¹⁰¹⁶ e in realtà, soltanto per quanto riguarda il piano di osservazione incardinato sulla regia in quanto modalità produttiva del teatrale, anche valutare rispetto alle posizioni espresse da Claudio Meldolesi, nel suo ragionamento fra modi produttivi e culture professionali sviluppato ad esempio nei *Fondamenti del teatro italiano*.¹⁰¹⁷ Poi, c'è una regia propriamente novecentesca e una proto- o pre-regia ottocentesca, anche al di là della distinzione fra gli aspetti etici e produttivi del lavoro teatrale, se è vero che Perrelli rinviene, nei percorsi fra testo e messinscena del romanticismo francese, già istanze interpretativo-espressive che distinguono l'impostazione proto-registica dalle precedenti prassi sceniche. Ad avviso di Mango, la posizione di Perrelli, fra l'altro, si inserirebbe legittimamente in quella che definisce l'opzione teorica della “terza via”, un approccio inaugurato in contesto italiano dal lavoro di Umberto Artioli che tenderebbe a «defilarsi dalla giustapposizione frontale delle due tesi» comunemente operative nel campo di studio:¹⁰¹⁸ l'una che leggerebbe il problema della regia come fatto eminentemente novecentesco, l'altra invece orientata a interpretarla come possibilità organizzativa del teatrale attiva nelle diverse epoche.

Si può rievocare come queste posizioni differenti, in un primo momento, siano andate in parte a fronteggiarsi anche forse in termini di esclusività, e procedere all'analisi del dibattito intorno alla opportunità di considerare i fenomeni registici come un fatto propriamente novecentesco o, invece, come una modalità permanente della teatralità, se sia essa un fatto artistico o meramente produttivo, e quando si vada a compiere l'eventuale scarto fra l'una e l'altra impostazione. Per passare oltre, richiamiamo un'immagine piuttosto efficace del problema disegnata da Ferdinando Taviani:

«Se uno decidesse per esempio (e con pieno diritto) di chiamare “regia” quel che Goldoni faceva nel sovrintendere alla messinscena delle sue pièces, potrebbe, perché no?, dire anche che la regia c'era già ai tempi di Goldoni. Sarebbe solo un'innocua, un po' buffa tautologia. Se poi indicasse nel Settecento goldoniano il natale della regia, pomperebbe le idee giocando con le parole. Tutto questo, è vero, non tocca niente di sostanziale. Ma è anche vero che quando il lessico non solo influisce sul comprendonio (com'è normale), ma lo striminzisce e ne usurpa la sostanza, smette d'essere strumento e diventa buono per l'imboscata verbale [...]. Libero ciascuno di personalizzare il proprio lessico, sarebbe però un po' troppo pretendere che differenti personalizzazioni fossero proposte di storiografiche (distinte o contrapposte) campiture. Non dico che

¹⁰¹⁶ Cesare Molinari, *Storia del teatro*, Laterza, Roma-Bari 1996; Id., *Parole, opinioni e qualche fatto*, «Prove di drammaturgia», XIII, 2, ottobre 2007 (*Le radici della regia*, a cura di Claudio Meldolesi e Gerardo Guccini), pp. 43-46.

¹⁰¹⁷ C. Meldolesi, *Fondamenti del teatro italiano*, cit.

¹⁰¹⁸ L. Mango, *La nascita della regia*, cit., p. 129.

siano ragionamenti del pesce, ma forse pura ginnastica di parole sì. Sudata aerobica, utilissima per farsi i muscoli e ingarellarsi senza sudare su niente d'impegnativo». ¹⁰¹⁹

Per quanto potrebbe rivelarsi interessante la discussione ai fini di una ricostruzione delle vicende teatrologiche post-novecentesche, è anche possibile spogiarla del suo portato più evenemenziale e osservarla invece alla luce dei rapporti che va a intrattenere con le precedenti stagioni degli studi. Come vedremo, è un'indicazione che si sostanzia dell'opinione stessa dei teatrologi, così com'è maturata negli anni successivi. Il fine è quello di comprendere come questo sviluppo degli studi di regia possano considerarsi un prodotto pienamente post-novecentesco, vale a dire capace di segnare un nodo di svolta rispetto alla tradizione della disciplina, in parte anche riattivandone alcune istanze teoriche cruciali, e giungere così a disegnare una base epistemologica su cui sia possibile fondare le opportunità di ibridazione cui esse danno luogo, che verranno affrontate nella seconda parte del presente capitolo.

A proposito dei percorsi di Franco Ruffini e Mirella Schino, Ferdinando Taviani individua sul piano dell'impostazione teorica e storiografica un punto di condivisione fondamentale, si potrebbe dire determinante e basilare:

«I libri di Ruffini e di Schino, malgrado tutte le loro differenze, hanno in comune uno stesso modo di piazzarsi al centro della lite della Regia: di quelle vecchie discussioni che allora a noi sembravano tanto serie, non se ne occupano proprio, e quando vi passano accanto distolgono subito lo sguardo come se si trattasse di futilità. Loro s'occupano di estremismi e del resto quasi non si curano.

Raccontano storie appassionanti. Per ambedue la prima mossa è un dribbling». ¹⁰²⁰

Anche se potrebbe sembrare una forzatura, vorremmo accogliere qui la riflessione di Taviani come indicazione metodologica, e provare a verificarne l'operatività anche nel contesto di altre esperienze post-novecentesche all'interno del campo di studi che si definisce intorno al problema della regia, oltre il discorso sulle origini. Vorremmo intraprendere la strada indicata dal "dribbling" attraverso cui gli studiosi vanno a sgombrare il campo dalle istanze attive nelle "vecchie discussioni" e nella "lite della Regia", per spostare invece l'attenzione su altri e diversi crinali.

In effetti, il punto di condivisione maggiore che si può rinvenire fra le diverse esplorazioni post-novecentesche nel campo della regia che abbiamo richiamato consiste nella modalità in cui esse vanno a distinguersi dalle linee tracciate al suo interno dalle precedenti esperienze teatrologiche e, più in particolare, dalla nettezza e chiarezza con cui tali traiettorie sono state disegnate. Si troveranno poi, man mano, nello svolgersi dell'analisi, ulteriori punti di contatto.

Prenderemo ad esempio solo due casi particolarmente pregnanti, posto che il discorso – con i dovuti aggiustamenti – si potrebbe applicare anche ad altri: *La seconda creazione* di Franco Perrelli e *La nascita della regia teatrale* di Mirella Schino. ¹⁰²¹

¹⁰¹⁹ Ferdinando Taviani, *Promoveatur et amoveatur*; «Prove di drammaturgia», XIII, 2, ottobre 2007 (*Le radici della regia*, a cura di C. Meldolesi e G. Guccini), p. 32.

Occorre fare una precisazione rispetto alle elisioni di cui è contrappuntata la citazione; in una di queste Taviani procedeva a tracciare una metafora che si intende in nota riportare per intero, per permettere la comprensione del ragionamento dello studioso: «Ma è anche vero che quando il lessico non solo influisce sul comprendonio (com'è normale), ma lo striminzisce e ne usurpa la sostanza, smette d'essere strumento e diventa buono per l'imboscata verbale e la freddezza, secondo il paradigma "pescia/pesce". "Come si riconosce – diceva Fortunello, il Fortunello dei salamini – come si riconosce il pesce dalla pescia, il pesce maschio dal pesce femmina? Non lo sai? Te lo spiego io. Vai in una peschiera, ci butti un poco di pane: se viene su lui, è un pesce maschio; se viene su lei, è un pesce femmina". Secondo me, i fatti che vengono su dai piccoli laghi dei teatri, quando ci gettiamo "regia", rischiano di mimare ragionamenti secondo la logica inversa del "pescia/pesce"».

¹⁰²⁰ F. Taviani, *Discutere Regia*, cit., p. 6.

¹⁰²¹ F. Perrelli, *La seconda creazione*, cit.; M. Schino, *La nascita della regia teatrale*, cit.

Fra l'altro, è proprio Perrelli, in una riflessione successiva, a indicare altre vie per la comprensione della discussione post-novecentesca intorno al problema della regia:

«Se si fosse in grado di creare interconnessioni fra questo e decine di altri coevi episodi, più o meno di analogo significato, avremmo un reticolo storico più complesso e senz'altro più completo. Pertanto, non è proprio il caso di *litigare* sulla regia, ma di cedere al fascino della complessità e della molteplicità dei processi (anche meno clamorosi e periferici) in atto e in continuità fra Otto e Novecento e di restare refrattari agli schemi ereditati e mai messi alla prova»¹⁰²²

La seconda creazione di Franco Perrelli si inaugura in modo singolare: con un capitolo dal titolo di per sé molto significativo (*La regia: "soggetto complesso"*) e a partire da geografie e cronologie inconsuete per gli studi di regia, la *mise en scène* del romanticismo francese – quella che Eugène Scribe descrisse come una “seconda creazione”, rispetto alla prima, letterario-drammaturgica, da cui il titolo del libro – e l'opera di un regista svedese del secondo Ottocento, Ludvig Josephson, in particolare di un suo trattato sulla regia del 1892. L'introduzione si sviluppa poi con un'ampia ricognizione storiografica, che enuclea grossomodo le opzioni teoriche sul problema della regia che abbiamo fin qui delineato. E se, a tutti gli effetti, anche esplicitamente, Perrelli traccia una posizione critica diametralmente opposta a quella invece che distingue il senso della rottura novecentesca (la linea Ruffini-Schino, si potrebbe dire, come la identifica lo studioso stesso), va anche contemporaneamente notato come egli proceda innanzitutto a riconoscere la legittimità storiografica di entrambe le possibilità, ma soprattutto a riconoscere, a fianco e a monte del proprio percorso, la sostanziale discontinuità rappresentata dalla svolta novecentesca. Anche volendo affrontare il problema delle cosiddette origini della regia attraverso un'analisi del dibattito sviluppatosi fra i due versanti che abbiamo enucleato, non si darebbe, dunque, in ogni caso, una opzione propriamente distintiva e men che meno oppositiva. In questo senso, il percorso intrapreso da Perrelli, mira piuttosto – di nuovo, con l'assunzione del paradigma della storia materiale del teatro – a illuminare linee genealogiche differenti del problema registico, a scavarne gli sviluppi sotterranei e a definirne persistenze di più lunga durata, andando a scavare nel secondo Ottocento europeo, ad avviso dello studioso un passaggio spesso storiograficamente sottovalutato, che invece avrebbe il merito di «aver formato, sulla scorta di un dibattito teorico pregno di consapevolezza funzionali e poetiche, la professione del regista-demiurgo».¹⁰²³

Una fase che naturalmente si distingue dalla successiva novecentesca, anche in quanto orientata a fini commerciali, ma che non si risolve esclusivamente sul piano produttivo o estetico e, accogliendo anche questioni di una certa pregnanza teorica, in qualche modo, dunque, ne va a preparare il terreno.

Il lavoro di Perrelli, così come si manifesta nel libro in questione, si svolge nel pieno della tradizione teatrologica che abbiamo fin qui delineato: è un percorso che sottrae la materialità del fare e del pensare teatro alle successive stratificazioni dell'ideologia teatrale che vi si sono affastellate intorno, procedendo a decostruire molte delle convenzioni vigenti e delle impostazioni storiche comunemente accettate in campo registico. A partire, ad esempio, dal problema dei Meininger: la cui consolidata centralità storiografica viene messa in discussione e rovesciata, attraverso la decostruzione di una presunta centralità che invece viene utilizzata dallo studioso – con il supporto, sempre importante, di documenti appartenenti all'area nord-europea – addirittura come indicazione metodologica per fondare l'impostazione del proprio studio nel quadro della teatralità

¹⁰²² F. Perrelli, *Protoregia...*, cit., p. 22.

¹⁰²³ Ivi, p. 25.

parigina del secondo Ottocento. E per finire, invece, col lavoro di Antoine, «che si configura in una diversa prospettiva, che toglie alcune priorità artistiche alla sua azione, ma non tutti i meriti». ¹⁰²⁴

Si chiede Perrelli:

«E siamo veramente sicuri che con Antoine si sia verificata quella “mutazione” (ovviamente “brusca”) di cui parla Dort, per cui finalmente di un dramma si è cercato (come si legge nella *Causerie*) di interpretare e “determinare il vero carattere”, rivelandolo “una presa di coscienza della significazione estetica della nuova attività” registica (“un passaggio dalla quantità alla qualità. Un salto dialettico”)». ¹⁰²⁵

Il senso di rapporto con la tradizione storiografica preesistente, quello dell'urgenza di riscrivere il proprio oggetto e campo di studio, per poterlo affrontare *iuxta propria principia* – queste componenti fondanti il paradigma teatrologico delle origini sono ben presenti nell'approccio teorico di Perrelli. Ma c'è dell'altro, che rimanda invece a stagioni successive del lavoro teatrologico: fra lo spiazzamento dei Meininger e la revisione del ruolo di Antoine, in mezzo a questi poli che inaugurano e chiudono la vicenda, c'è la storia del riscatto della cultura materiale del teatro di fronte alle idee storiografiche che l'hanno fermata in monumento, che si muove fra la riemersione di esperienze rimosse dalle linee storiche dominanti, anche scavando sul piano micro-storico degli eventi, allo scopo però di collocarli su un piano di risonanze di più ampio respiro.

Però, il percorso realizzato da Perrelli è, allo stesso tempo, anche propriamente post-novecentesco, nel senso che si colloca parimenti su un crinale di innovazione o almeno di rifondazione che si distingue dalle linee della tradizione disciplinare, e non solo rispetto alle acquisizioni che produce o agli esiti cui giunge. Anche qui, è un discorso di impostazione teorica: c'è innanzitutto il piano di ragionamento fra l'opzione continuista – quella che vedrebbe la regia come funzione permanente del teatrale – e discontinuità (legata invece alla rivoluzione delle avanguardie), e il loro tentativo di integrazione – quella che con Mango potremmo definire la “terza via” inaugurata da Artioli –, seppure lo studio vada poi a svolgersi su altri frangenti (che però, in realtà, si possono valutare anche come nodi di raccordo, più che di rottura, fra la tradizione teatrale europea e la rottura novecentesca). In questo senso, l'impostazione teorica e il lavoro svolto nella *Seconda creazione*, illuminando i precedenti proto-registici, potrebbe addirittura procedere a valorizzare in maniera diversa la rottura novecentesca, predisponendole, a monte, un terreno di riflessione teorica e di prassi scenica da cui poi partire per analizzare, invece, i tratti più profondamente originali delle esperienze primonovecentesche. Poi, c'è la questione della prospettiva nordica – che è opportuno ora discutere frontalmente, seppure in breve – e quella della centralità francese e parigina in particolare: in nessuno dei due frangenti si tratta di stabilire o ristabilire una sorta di priorità nei fatti o a livello prospettico, quanto di integrare le interpretazioni storiografiche preesistenti con ulteriori possibilità di riflessione, ma di scavare in quella «fascia europea di consonanza» – certo attratta da una certa centralità francese, ma non in senso prevaricante – intorno all'assorbimento della funzione registica (entro cui, in effetti, si colloca anche il successivo lavoro dedicato a Ludvig Josephson). ¹⁰²⁶

Muovendoci invece per riflesso, possiamo infine introdurre un ulteriore elemento di interesse propriamente post-novecentesco, a partire dal lavoro di Franco Perrelli sulla regia, richiamando una riflessione di Mirella Schino, espressa nelle pagine del già citato numero di «Prove di drammaturgia» dedicato alla regia:

«Quella di Perrelli è una proposta interessante. Riprende le fila di un tema molto dibattuto – la continuità e la discontinuità tra Otto e Novecento, tra spettacoli

¹⁰²⁴ Ivi, p. 136.

¹⁰²⁵ Ivi, p. 127.

¹⁰²⁶ Ivi, p. 51. F. Perrelli, *Ludvig Josephson...*, cit.

d'eccezione e regia. Un tema anche rischioso, perché deve necessariamente privilegiare una delle facce della regia. In genere, la cura del complesso dello spettacolo, oltre alla presenza di un autore forte. Si tratta, a mio parere, di un'ottica utile, soprattutto per capire i rapporti tra la nascita della regia e il suo pubblico.

Ci aiuta a comprendere la rapidità con cui gli spettatori contemporanei hanno riconosciuto il fenomeno della cosiddetta "arte teatrale moderna", e gli hanno dato un posto (almeno nella teoria) centrale. Per poter ferire in profondità, una esperienza tanto nuova quanto quella dei primi decenni del Novecento doveva per forza essere ricollegata – per chi guardava – a qualche esperienza precedente». ¹⁰²⁷

Abbiamo dunque, anche il piano che mirerebbe a ricomprendere il livello dei prodotti teatrali-performativi (in questo caso più propriamente spettacolari) – analizzandoli però nel quadro dei processi che presiedono alla messinscena – e quello della loro ricezione, seppure tali dinamiche siano osservate soprattutto nel campo del pubblico "specializzato" composto dalla cultura teatrale ottocentesca francese ed europea. La riflessione di Mirella Schino qui ripresa, fra l'altro, apre a un ulteriore piano di ibridazione che rifonda le modalità di approccio alla questione registica: quello, aperto dal lavoro di Claudio Meldolesi, dei rapporti fra cultura professionale e modi produttivi del teatro d'attore; è interessante notare come a fianco di entrambi i lavori che hanno risollevato il problema della regia negli anni Duemila, si vadano in effetti a collocare percorsi (quelli di Perrelli e Schino, nella fattispecie) volti all'indagine dell'attorialità fra Otto e Novecento.¹⁰²⁸ Ma su questo punto torneremo fra poco.

Veniamo, ora, al lavoro di Mirella Schino, per guadagnare qualche altro elemento sulle modalità di trattamento post-novecentesche del problema registico, anche qui lasciando momentaneamente da parte la questione sulla possibile continuità o discontinuità del fenomeno sul crinale fra Otto e Novecento, allo scopo di concentrarci invece sulle modalità in cui la tradizione teatrologica venga, a questa altezza, riattivata e rielaborata. Del resto, anche Schino procede, in primo luogo, a descrivere le tensioni storiografiche precedenti intorno al problema, allo scopo di definire la propria genealogia di studio ma anche per fondare un piano di distinzione, come vedremo, piuttosto netto.

La prospettiva di Mirella Schino nel suo *La nascita della regia teatrale* si colloca, infatti, all'interno di una precisa tradizione di studio, che ne lega l'impostazione teorica sia al senso di rottura espresso dalle posizioni della rifondazione, che alla ricerca oltre il teatro indagata in tempi più recenti della nuova teatrologia. Ma, comprendendo entrambe le istanze all'interno del proprio oggetto, la studiosa sembra fondare una possibilità di approccio sensibilmente diversa. Leggiamo come la presenta nelle pagine introduttive del libro:

«La regia nacque come un rinnovamento estetico del teatro. Fu anche, per gli artisti di teatro, lo strumento d'un riscatto sociale e culturale, più tardi persino etico e spirituale. Comportò l'affermarsi di un responsabile unico, di un autore dello spettacolo, e quindi di un mestiere nuovo, quello del regista, senza il quale, in pochi anni, sembrò che la vita teatrale non potesse fare a meno.

Ma fu anche altro.

Fu creazione di spettacoli che ebbero la consistenza, la molteplicità, l'interna diversità della materia organica. Prima del Novecento, per quanto grandi fossero gli attori in scena, non era mai stato così. Dopo, quando si concluse il periodo della nascita, la regia come modo alternativo di vivere il creato, come invenzione di una nuova materia organica, come sogno materializzato d'una natura differente, di un'anti-natura, cessò, in

¹⁰²⁷ M. Schino, *Quel che resta*, cit., p. 36.

¹⁰²⁸ F. Perrelli, *Echi nordici di grandi attori italiani*, cit.; Mirella Schino, *Il teatro di Eleonora Duse*, Il Mulino, Bologna 1992; Id., *Racconti del grande attore. Tra la Rachel e la Duse*, Edimond, Città di Castello 2004.

linea di massima, d' esistere. Rimase la novità della regia come interpretazione critica e invenzione scenica "d'autore".

Nei primi trent'anni del Novecento, nel periodo della nascita della regia, fare spettacolo significò, invece, prodigarsi per generare grandi nodi di materia vivente, tali da occupare l'intero spazio scenico. Cosa che comportava, tra l'altro, un lavoro lungo e specifico, diverso da quello necessario per una "semplice" creazione artistica». ¹⁰²⁹

Il percorso svolto da Mirella Schino intorno alla *Nascita della regia teatrale*, si muove, dunque, fra il versante dell'estetica e quello della ricerca interna, stimolata anche da pressioni etiche; fra la creazione di spettacoli e l'urgenza di trovare una nuova funzione per il teatro; si combina sul piano di una ricerca d'efficacia anche estetica, alla volta di indagare i percorsi intorno all'individuazione di una «nuova organicità del teatro, del teatro come creazione di una anti-natura». ¹⁰³⁰ C'è la tensione alla fuoriuscita dal teatro e dal teatrale, alla volta di una possibilità di produzione – non di imitazione o citazione – del reale, differente, diversa; ma, non è solo quella che abbiamo conosciuto con la linea del lavoro dell'attore su se stesso o della ricerca della sua condizione creativa, della regia pedagogica: è un approccio che – si potrebbe dire – li trova i suoi fondamenti, ma procede anche oltre, su crinali più propriamente post-novecenteschi.

Così la studiosa specifica la propria posizione rispetto alla tradizione di studi da cui si muove:

«La prospettiva sulla regia che questo libro propone si distingue, anche se non in maniera dissonante, da quella di questo filone di studi, che resta un punto di partenza obbligato, all'interno del quale l'essenza della regia è stata vista di volta in volta in un principio estetico unitario; nella ricerca di un uomo nuovo; nella ricerca di un nuovo valore nel teatro; in una estrema utopia; in una rivolta completa e forse andata a male. Ma oltre che con la ricerca di un'unità di tipo estetico, bisogna fare i conti anche con l'esistenza di una pulsione verso un tipo d'unità tutto diversa, che si potrebbe definire quella propria al vivente, organica. Non è in contraddizione con la prima, ma va indagata con logiche non sempre coincidenti. Dal punto di vista della comprensione del risultato, dello spettacolo, questo punto di vista può fornire diverse utili precisazioni. Ma per quanto riguarda la comprensione dei processi di lavoro – scelte tecniche, sistemi d'orientamento, proporzione fra i tempi dedicati al lavoro degli attori su di sé e i tempi dedicati alla composizione degli spettacoli – è invece decisiva, altrimenti si rischia di considerare bizzarrie eroiche o misteriose quelle che sono invece precise scelte tecniche». ¹⁰³¹

Si potrebbe supporre, dunque, che il percorso di Mirella Schino sul progetto di nuova organicità, di anti-natura della regia primo-novecentesca, intenda accogliere al proprio interno posizioni un tempo distinte – così come le ha precisate la studiosa stessa –, fra la necessità di rifondazione del teatro espressa dai Padri Fondatori e il piano della ricerca estetica, fra ricerca e spettacolo, processo e prodotto; in un percorso che pare avere fra i suoi esiti proprio la sottrazione degli oggetti performativi e del loro livello estetico dal dominio dei prodotti – dove erano stati relegati dalle linee consuete della storiografia teatrale – e la loro osservazione al livello dei processi di ricerca, che solo temporaneamente vanno a formalizzarsi sul piano dei risultati. In questo senso, accadrebbe qualcosa di simile a quello che è successo con il recupero della dimensione testuale, che, a partire dagli anni Novanta si è tentato di sottrarre alla staticità e univocità delle convenzioni epistemologiche consolidate e di attrarre nel campo di approcci votati alla logica processuale e relazionale.

¹⁰²⁹ M. Schino, *La nascita della regia teatrale*, cit., p. V.

¹⁰³⁰ Ibidem.

¹⁰³¹ Ivi, p. VII.

L'itinerario di Mirella Schino all'interno della nascita della regia tocca spettacoli che hanno fatto epoca – come *Il gabbiano* di Stanislavskij (anche nello sguardo di Angelo Maria Ripellino), *l'Amleto* mancato con Gordon Craig, *la Turandot* di Vachtangov – e approfondisce i nodi più intense di alcune ricerche cruciali per la rottura novecentesca nel campo della rifondazione della concezione dello spazio e delle possibilità del movimento (dagli “screens” di Craig agli esperimenti di Appia, al lavoro di Mejerchol'd); intercetta gli incontri fra questi maestri della scena e il sapere di alcuni grandi attori (Craig e Irving, Stanislavskij e Salvini) e ne valorizza l'attività teorica attraverso l'analisi dei libri; ma è un percorso che accoglie molti stimoli dalla ricostruzione del contesto storico coevo: sociale, con la crisi rappresentata dal primo conflitto mondiale e dall'avvento dei totalitarismi, ma anche culturale, fra le rivoluzioni scientifiche che andavano scuotendo le convenzioni percettive del reale vigenti, così come andava facendo anche il piano sempre più intenso di contatti con altre culture.

E anche in questo caso si tratta, a tutti gli effetti, di una forma di rifondazione delle convenzioni della storiografia teatrale. Constata la studiosa: «la nascita della regia non coincide del tutto con l'origine di ciò che noi oggi riconosciamo come “regia”», in quanto, a suo avviso, «contiene al suo interno un nocciolo dalla natura sfuggente» attraverso cui essa ha fondato e tramandato un altro modo di pensare e vedere il teatro;¹⁰³² che non è, però, solo quello delle sue linee interne, ma – secondo la studiosa – anche quello di una serie unitaria di episodi specifici di ricerca che si sono concretizzati in «esperimenti sull'organicità, le forme di vita, o di anti-natura».¹⁰³³

Si può aggiungere, inoltre, che anche l'impostazione delineata da Mirella Schino mira a ricomprendere, almeno a livello potenziale, la polarità spettatoriale-ricettiva all'interno della propria prospettiva, insieme a quella produttivo-registica; anche qui, però, si tratta di un versante spettatoriale-ricettivo costituito eminentemente da un pubblico “specializzato”: da un lato, quello dei registi stessi, e, dall'altro, anche da coloro che hanno voluto studiarli. Perché, se è vero che «i protagonisti di questa stagione ci hanno regalato non solo un teatro nuovo, ma anche una nuova storia del teatro, un modo diverso di intenderne il passato, un diverso modo di porsi domande sui fondamenti della professione scenica»,¹⁰³⁴ di cui in parte si è detto nelle pagine precedenti, è altrettanto saliente il piano dei rapporti interni fra i maestri del teatro del primo Novecento, un insieme di questioni che va a occupare buona parte dello studio di Mirella Schino. In effetti, la dimostrazione dell'unitarietà del fenomeno, per poterlo leggere nel quadro di un processo unitario di rifondazione del teatro anche alla volta dell'individuazione della sua organicità, è una preoccupazione teorica fondante all'interno della *Nascita della regia teatrale*: sia per quanto riguarda gli incontri effettivi fra i primi registi (di fatto o attraverso i libri e gli spettacoli), che sul più ampio piano della definizione di una serie di risonanze capaci di mettere in relazione sistematica i diversi percorsi dei Padri Fondatori della scena, qualcosa di «sotterraneo», un «nodo unificante» in grado di tenere insieme – come emerge anche dalle loro testimonianze dirette, e dagli esiti che hanno avuto le loro esperienze – le differenti linee teoriche e poetiche (Schino usa la bella immagine di un “cespuglio” di linee evolutive).¹⁰³⁵

¹⁰³² Ivi, p. VII.

¹⁰³³ Ivi, p. 167.

¹⁰³⁴ Ivi, p. VI.

¹⁰³⁵ Scrive Mirella Schino: «Gli incontri di Copeau, specie se messi a confronto con quello tra Appia e Craig, sono un buon esempio. Ci mostrano una prima incrinatura rispetto al volto apparentemente semplice e unitario di quel fenomeno tanto particolare che è la regia in stato nascente. I primi registi rappresentano un gruppo unitario, rafforzato da una rete complessa di conoscenze ed influenze reciproche. Non costituiscono, tuttavia, quel che si potrebbe chiamare un “movimento”: sono piuttosto un gruppo che si muove a tentoni, quasi alla cieca, pieno di influenze e di incomprensioni, verso direzioni talvolta uguali, talvolta divergenti. Con qualcosa in comune che non sono le teorie (assai diverse) né lo stile del fare spettacoli, spesso addirittura opposto.

Qualcosa accomuna Copeau a Craig, da lui diversissimo, o ad Appia. Ma lo stesso Copeau non sa definire cosa sia ad unirli, e contempla le distanze quanto le vicinanze. Qualcosa dividerà Squarzina da coloro che lui stesso considererà “padri”, eppure non sa di che cosa si tratti. Un segreto». Ivi, p. X.

Il punto, ancora una volta, non è certo quello di fondare una sorta di storia dello spettatore capace di prendere in carico le modalità percettivo-materiali e intellettuali-interpretative che si attiverebbero nell'esperienza teatrale. Vedremo, più avanti, che nelle esperienze teatrologiche italiane post-novecentesche si trovano ipotesi anche in questa direzione. Ma qui – come negli altri percorsi che stiamo a questa altezza prendendo in esame – non si tratta esattamente di pubblico o di spettatori o di fruizione, quanto più propriamente di spettatorialità, vale a dire dei processi ricettivi che si innescano intorno al fatto teatrale o performativo. E questo piano comprende, naturalmente, un'ampia e varia tipologia di oggetti, il cui maggiore nodo di ricorrenza si colloca, appunto, nell'essere affrontati in quanto processi di ricezione, fruizione e interpretazione.

Se poi, infine, si va a passare in rassegna la pluralità di “linee evolutive” espressa dalla “regia nascente”, i “rami” di quel “cespuglio”, si torna nuovamente alla questione della definizione di una prospettiva teorica che intende farsi carico delle eventuali ibridazioni che occorrono al proprio oggetto di studio: dal piano della ricerca estetica a quello della riproducibilità tecnica, quindi dei modi produttivi, dai rapporti con la tradizione del teatro d'attore a un nuovo modo di rapportarsi all'attore e all'uomo in scena, fino alla rifondazione delle possibilità di relazione con la dimensione testuale operata non solo attraverso le possibilità della messinscena ma anche al livello dell'elaborazione teorica.

L'esaurimento di questa logica dicotomica, che si sviluppa – nel più ampio contesto della crisi dei modelli dialettici e del crollo della logica binaria – attraverso la ricomprensione, al proprio interno, sia delle possibilità di valorizzare la discontinuità della rivoluzione teatrale novecentesca, che di illuminarne interessanti precedenti a diversi livelli, e in ogni caso mantenendo insieme una prospettiva interna teatrale e una esterna spettatoriale o storiografica capace di rivedere anche il piano dei prodotti attraverso la logica relazionale e dinamica dell'ottica dei processi, è forse uno dei fenomeni più interessanti e distintivi attivi nel campo degli studi teatrologici negli ultimi anni. Venendo ora al secondo punto, quello in cui si manifestano pratiche ricompositive afferenti al livello tematico del lavoro storico-teatrale, sarà bene precisare una questione: tali opzioni di lavoro teatrologico non si manifestano esclusivamente sul piano dei prodotti performativi, vale a dire, ad esempio, ricombinando gli aspetti drammaturgici con i loro esiti spettacolari o con le modalità di presenza attoriale, e viceversa; di nuovo, nel campo post-novecentesco degli studi, abbiamo a che fare con possibilità teatrologiche che mirano a prendere in considerazione contestualmente il livello del prodotto e quello dei processi che vi si sviluppano intorno (prima, dopo, durante, e poi di nuovo dopo), cioè a valutare, nel complesso, le interazioni che si possono dare, ad esempio, fra i meccanismi della creazione registica e quelli del lavoro attoriale o autoriale, i processi di scrittura, messinscena, recitazione, però insieme ai loro esiti (editoriali, spettacolari, recitativi). È su questo piano che si sviluppano le esperienze di ibridazione teatrologica più interessanti nel campo degli studi registici, ed è a questo livello che si può parlare più pienamente – come vedremo – della possibilità di una rifondazione del campo che si fa carico anche di riattivare alcune linee che appartengono al patrimonio dell'eredità disciplinare.

In quest'area, procederemo ora a valutare soltanto due possibilità di ricomposizione che si attuano al livello della definizione tematica del campo degli studi di regia: quello legato alla dimensione testuale e quello che invece si attiva rispetto al piano del lavoro dell'attore. Di nuovo, la scelta ricade – con tutti i suoi rischi di parzialità – su tali fronti per ragioni di pertinenza rispetto al quadro tracciato in questo capitolo: l'osservazione di tentativi di ridefinizione epistemologica che si muovono anche su lungo linee di continuità rispetto alla tradizione disciplinare e si esprimono eminentemente tramite l'adozione di una prospettiva che mira a ricomprensione in sé le polarità del piano dei prodotti e del piano dei processi teatrali.

Per quanto riguarda il primo settore, quello dei rapporti fra testo e regia, va precisato che probabilmente è un campo di possibilità che si dischiude anche in relazione ai fenomeni che vanno sotto il nome di “text-renaissance”, così come li abbiamo richiamati e descritti nel capitolo

precedente. Il dato di interesse, però, in questo caso, è che tali percorsi sono in grado di mettere in luce e portare l'attenzione degli studi su campi precedentemente poco centrali o poco frequentati dalla nuova teatrologia: un'area che sommariamente si potrebbe descrivere come quella dei rapporti fra autorialità drammaturgica e autorialità registica.

A questo livello, è esemplare il lavoro svolto fra il problema della regia e il campo della drammaturgia, soprattutto del secondo Ottocento europeo, da Roberto Alonge e Franco Perrelli, indizio che si è potuto cogliere come teoricamente determinante anche grazie a una riflessione sul tema dei rapporti fra testualità e regia nelle esperienze teatrologiche post-novecentesche formulata da Gerardo Guccini.¹⁰³⁶

Anche questo è un piano in cui si vanno a intrecciare pressioni proprie del piano estetico con quelle invece appartenenti al livello delle modalità e delle funzioni produttive del teatro: seppure Alonge inauguri il proprio libro sulla regia attraverso l'esplicitazione di un'impostazione teorica volta a scardinare il primato della rottura novecentesca tramite l'osservazione dei fenomeni registici in quanto modi di produzione del teatro, un «nuovo mestiere dell'industria dello spettacolo»,¹⁰³⁷ e rivendichi la necessità della costituzione di una «*storia del teatro materiale*, che deve cogliere – anche, prima di tutto – la dimensione *bassa*, commerciale»¹⁰³⁸ del proprio oggetto di indagine, lo studio procede poi anche nell'analisi dei prodotti teatrali (gli spettacoli, di norma uno scelto come caso esemplare per ogni regista trattato), affrontandoli come esempio significativo verso cui converge il complesso dei processi della ricerca registica e teatrale.

Il sottotitolo del libro è emblematico per molti versi: la concezione che definisce il mestiere della regia dal punto di vista sia degli “scopritori di enigmi” (rispetto al testo che vanno a mettere in scena) e “poeti della scena” (per quanto riguarda invece quelle esperienze che fondano da sé la propria drammaturgia) evidentemente assume al proprio interno un fitto intreccio fra storia materiale dei modi produttivi e organizzativi del teatro, ma anche il piano della ricerca estetica; di più, la polarità descritta da questa definizione rimanda, in primo luogo, a due differenti modalità di rapporto fra regia e testualità. Tale dimensione relazionale è, in effetti, il *fil rouge* lungo cui si dipana tutto il libro, dal lavoro di Antoine a quello di Stanislavskij, da Mejerchol'd a Brecht, fino alla regia critica italiana e alle esperienze del secondo Novecento del Living Theatre, Grotowski, Brook, Barba, Kantor e Mnouchkine.

E, proprio su questi frangenti, lo studioso imposta un'ottica relazionale che si propone di lavorare certo sul piano dei prodotti – prova ne sia l'esclusione di alcune figure celebri, come Appia o Artaud, secondo lo studioso «nomi straordinari di registi senza regie»¹⁰³⁹ –, ma affrontandoli dal punto di vista dei processi che hanno consentito di portarli a compimento: su versanti di questo tipo, non entrano ovviamente soltanto aspetti legati alla materialità della prassi scenica, ma anche tutto il viluppo di questioni teoriche, di ipotesi di lavoro, di progetti di rifondazione del teatrale che sono stati avanzati e sviluppati dai registi del Novecento teatrale (anche attraverso, ma anche oltre i loro spettacoli).

Scriva Alonge, specificando il discorso sui rapporti fra le due polarità autoriali:

«La grande regia, a ben vedere, non giura mai in maniera fanatica sulle tavole del testo. Il testo, per quanto sacro, può essere anche tagliato. Qualche volta si modifica la *lettera*

¹⁰³⁶ «Anche gli studi sulla regia di Alonge e di Perrelli, secondo me, non per niente individuano la loro altra faccia negli straordinari approfondimenti analitici su Strindberg e su Ibsen: studiare regia porta a una penetrazione conoscitiva del testo, perché, in fin dei conti, si tratta dell'analisi di un'altra forma di messa in rappresentazione del testo». Da un colloquio concesso all'autrice (Bologna, 6 luglio 2012).

¹⁰³⁷ R. Alonge, *Il teatro dei registi*, cit., p. IX.

¹⁰³⁸ Ivi, p. 8.

¹⁰³⁹ Ivi, p. X.

*del testo per essere fedeli allo spirito del testo. E qualche volta [...] per essere fedeli allo spirito del regista».*¹⁰⁴⁰

Un'altra opzione che si profila, qui, si rinviene nell'introduzione e si lega di nuovo quella di una riscrittura o almeno di una differente illuminazione della storia della proto-regia europea, soprattutto nell'Ottocento francese, sotto forma di un riscatto di una vicenda sommersa dalle grandi linee della storiografia ufficiale; ma Alonge, nelle pagine introduttive del suo libro, non si ferma a valutare la crucialità di tali esperienze per la cultura teatrale occidentale moderna al livello generale delle modalità e delle prassi produttive, quanto piuttosto ne utilizza lo stimolo per andare a rivedere il rapporto fra autori e registi, proponendo l'orizzonte di una gemmazione dell'opzione registica dal fertile alveo della drammaturgia francese ottocentesca – di preciso dalla «pulsione *registica* della scuola drammatica francese»¹⁰⁴¹ – e prospettando, così, anche una revisione della vicenda della regia dal punto di vista dei suoi rapporti con la dimensione della testualità.

È questa un'ulteriore possibilità storiografica dischiusa dal lavoro di Franco Perrelli, su cui converrà, seppure brevemente, tornare. Il discorso si lega a un nodo centrale de *La seconda creazione*, cui si è badato, nelle pagine precedenti, di non dare troppo risalto, per poterlo trattare a questo punto in maniera dettagliata e pertinente; va specificato subito, comunque, che è uno dei tratti distintivi della ricognizione dello studioso nella questione registica.¹⁰⁴² La parte centrale del libro, infatti, è occupata quasi interamente dal lavoro di artisti i cui nomi suonerebbero piuttosto singolari rispetto alle linee della storiografia registica convenzionale: sono, appunto, autori dell'Ottocento francese, cui Perrelli dedica un'insolita attenzione. La ragione si trova nelle loro modalità di coinvolgimento nei processi di allestimento scenico, cui prendevano parte in varia misura: dalla scelta degli attori al lavoro con loro alle prove, alla definizione dello spazio scenico, fino a funzioni, non solo di coordinamento, ma propriamente di ricerca teatrale che avvicinerrebbero molta parte di queste esperienze alle modalità registiche convenzionalmente accettate. Si parte dall'esperienza preliminare di Adolphe Montigny per indagare poi la prassi esplorata e consolidata da una serie di suoi allievi nel secondo Ottocento, nel quadro di ricostruire «l'ampio fermento di tecniche di palcoscenico e di idee che aveva pure prodotto intorno agli anni Settanta e Ottanta del diciannovesimo secolo un diffuso dibattito sulla messinscena», in parte oscurato dalla storiografia teatrale anche attraverso l'avvento della fase naturalista, e di recuperare, così, una «storia teatrale dei vinti», altrimenti rimossa dal sapere teatrale.¹⁰⁴³

Di nuovo, la proposta che si avanza in questo contesto – spogliata del discorso sulle “origini” – va a rappresentare una delle molteplici strade attraverso cui si svolge la storia materiale del teatro. Nell'esplorazione della via sotterranea che conduce alle esperienze proto-registiche dei drammaturghi francesi dell'Ottocento, sembra, in fondo, andarsi a scardinare il discorso stesso delle origini e, con esso, la logica discontinuista che ha dominato tradizionalmente il problema della regia in campo storico-teatrale: uno degli esiti forse più preziosi di questo percorso fra testualità e regia, fra drammaturgia e messinscena, infatti, si potrebbe rinvenire nella sua capacità di illuminare alcuni nodi di congiuntura fra le diverse culture teatrali, quelli che si inseriscono non nell'invenzione di una nuova modalità operativa, ma piuttosto come un innesto che fiorisce gradualmente all'interno di prassi sceniche consolidate ed accettate fra le convenzioni vigenti, lungo l'Ottocento, della cultura teatrale europea.

Sul livello dei rapporti fra regia e testualità, però, va a collocarsi anche tutt'altra linea di ricerca: quella che, col lavoro sui libri dei maestri del Novecento di Franco Ruffini, potremmo inquadrare su un piano operativo più prossimo ai rapporti fra regia e lavoro attoriale. In questo contesto si situa anche una delle linee di ricerca esplorate da Marco De Marinis nel suo *In cerca dell'attore*, in

¹⁰⁴⁰ Ivi, p. 84.

¹⁰⁴¹ Ivi, p. 35.

¹⁰⁴² F. Perrelli, *La seconda creazione*, cit.

¹⁰⁴³ Ivi, p. 53.

particolare nel capitolo dedicato alle pratiche di “notazione” dello spettacolo, che comprende al suo interno una riflessione fra attorialità e regia che muove dalla centralità dei “teatri in forma di libro” del primo Novecento alla “crisi del libro di regia” alla fine del secolo, in coincidenza (come si vedrà a breve) alla progressiva assunzione di centralità del lavoro attoriale nel processo creativo-produttivo del teatro.¹⁰⁴⁴

Con l'esplorazione di quest'ultimo versante possiamo dunque venire alla seconda area di ibridazione del problema della regia: quella che si attiva nei confronti dei territori di studio legati all'attorialità. In questo contesto si collocano esperienze di studio che sembrano nel complesso mirare a riscrivere le vicende registiche anche alla luce del punto di vista della storia e del lavoro dell'attore. È un campo che più pertinentemente ci spinge verso il prossimo capitolo, dedicato ai rapporti fra sapienza “interna” ed “esterna” del teatro; motivo per cui, qui, se ne affronteranno soltanto alcuni esiti, rimandando l'analisi di altri alle prossime pagine.

Si è già accennato a come numerosi degli studiosi coinvolti nel dibattito intorno al problema della regia, intorno agli anni Duemila, coltivino percorsi anche all'interno del campo degli studi d'attore; in particolare si è fatto riferimento al duplice itinerario fra Otto e Novecento di Franco Perrelli e Mirella Schino, per usare le parole della studiosa sviluppato «sui legami di affetto, ammirazione, stima, e [...] anche di paradossale ma intensa *continuità*, che esistono tra grandi maestri del Novecento e alcuni Grandi Attori».¹⁰⁴⁵

Si è anche evocata una possibile collocazione di questa linea all'interno della tradizione disciplinare, con Claudio Meldolesi, su cui ora si dovrà tornare.¹⁰⁴⁶ Singolare, in ogni caso, notare come questa opportunità di incontro fra il lavoro attoriale e quello registico si dischiuda in relazione a quella che abbiamo definito l'“anomalia italiana”, che vede avvicinarsi, al proprio interno, la grande tradizione della cultura attorica e l'avvento del nuovo modo produttivo della regia.

Fondamenti del teatro italiano, pur consistendo – come specifica il sottotitolo – di una ricerca sulla regia, si inaugura con un capitolo dedicato al problema del grand'attore, che Meldolesi articola su una scala temporale composta di cinque passaggi, fra Ottocento e primo Novecento.¹⁰⁴⁷ Il percorso, riprendendo le parole dello studioso, è quello dalla definizione del sistema del prim'attore a quello dell'avvento della regia, del regime delle sovvenzioni e dell'attore (ad esse) funzionale; Meldolesi si sofferma in particolare su quest'ultimo passaggio e, per introdurre la questione della regia, analizza la disgregazione della cultura attorica e l'avvento del modello della “recitazione funzionale”, nel quadro di un processo di collocazione dell'attore in condizioni di subalternità rispetto al nuovo sistema. Così lo studioso descrive il nuovo modello recitativo:

«L'attore dell'antilingua, costruendo il personaggio – ora pensoso, ora disinvolto, ora elegante – non pensa; piuttosto si preoccupa di non sbagliare [...]: un'idea o un intervento incontrollato della *sua* personalità potrebbero perderlo, perché egli è e si sente parte di un ingranaggio che deve funzionare senza sorprese».¹⁰⁴⁸

In questo senso, quello di Meldolesi è (anche) un percorso all'interno degli sviluppi di una modalità produttiva che si impone in coincidenza al consolidamento della fase matura del capitalismo occidentale, insieme alle altre figure di coordinamento e mediazione che emergono a quell'altezza, e, anche, con le esperienze totalitarie che le accompagnano. Un percorso nella regia, ma a partire dal problema dell'attore. Lo stesso che si dà, in tutt'altro modo, con un differente punto di vista,

¹⁰⁴⁴ M. De Marinis, *In cerca dell'attore*, cit. (cfr. in particolare il capitolo *Dal copione all'ipertesto: la notazione dello spettacolo fra regia e teatro d'attore*, pp. 73-99).

¹⁰⁴⁵ M. Schino, *Continuità e discontinuità*, cit., p. 251.

¹⁰⁴⁶ C. Meldolesi, *Fondamenti del teatro italiano*, cit.

¹⁰⁴⁷ Cfr. in particolare il capitolo *Vecchi caratteri ereditari*, ivi, pp. 10-53.

¹⁰⁴⁸ Ivi, p. 32.

nell'altra opera-limite sulla rivoluzione registica, quella del lavoro di Fabrizio Cruciani nel campo della pedagogia.¹⁰⁴⁹

Tale piano di ibridazione fra questioni d'attore e di regia, comunque, non si sostanzia solo nel pure pregnante campo di indagine dell'avvento della cultura registica – che, certo, rende maggiormente visibili le modalità di rapporto fra i due piani –, ma produce esiti anche rispetto ad altri oggetti di studio. Questa opzione implica un vertiginosa progressione temporale, che però è necessario assumere, per valutare il compimento delle tendenze che abbiamo descritto in termini più pienamente post-novecenteschi.

Si rimanda, innanzitutto, il lavoro svolto da Marco De Marinis, nel suo *In cerca dell'attore*.¹⁰⁵⁰ Già il titolo del libro si pone su piani di particolare significazione, soprattutto nel momento in cui lo studioso specifica – nelle pagine introduttive – come questo sia «anche un libro sulla regia».¹⁰⁵¹

È una storia della vicenda teatrale novecentesca dal punto di vista dell'attore, che, nel suo svolgersi, procede ad illuminare i nodi di congiuntura intorno a cui, nel secolo scorso, si è andato a rifondare il modo e il senso di pensare e fare teatro. Intorno, appunto, a una ricerca del o sull'attore, che giunge a porsi come centrale anche, ad esempio, nell'analisi della crisi del modello registico nel secondo Novecento e alla definizione, dunque, delle modalità di una fase post-registica del teatro. Essa, infatti, secondo De Marinis, si profila come «superamento della regia» in relazione a una «perdita di centralità creativa, che indubbiamente caratterizza il ruolo del regista nel Novecento» e alla correlata assunzione di centralità del teatro d'attore, che, a suo avviso, implicherebbe in se stesso le possibilità di superamento che vanno a definire, a fine secolo, i termini di una opzione post-registica.¹⁰⁵² Polarità attoriale e polarità registica si situano sul medesimo piano, nel quadro dello svolgimento dei processi teatrali, attraverso una prospettiva che lo studioso definisce di “drammaturgia” o “montaggio”: «ciò vuol dire che è possibile individuare – constata lo studioso –, nel processo creativo a teatro, due drammaturgie principali [...] una drammaturgia dell'attore e una drammaturgia del regista; e in entrambe risulta decisivo il lavoro di montaggio, cioè di composizione».¹⁰⁵³

¹⁰⁴⁹ F. Cruciani, *Registi pedagoghi e comunità teatrali...*, cit.

¹⁰⁵⁰ M. De Marinis, *In cerca dell'attore*, cit.

¹⁰⁵¹ Ivi, p. 10.

¹⁰⁵² Ivi, pp. 67-68.

¹⁰⁵³ Ivi, p. 68.

7.3 LA “DOPPIA SAPIENZA”.

TENTATIVI DI RICOMPOSIZIONE DEL PUNTO DI VISTA “ESTERNO” ED “INTERNO” DEL TEATRO

7.3.0 PRESENTAZIONE.

LA RICOMPOSIZIONE DEL PUNTO DI VISTA “INTERNO” ED “ESTERNO”: LA “DOPPIA SAPIENZA” DEL TEATRO

La separazione fra dimensione teorica e dimensione pratica è una delle distinzioni fondanti, non solo della cultura teatrologica, ma più in generale del pensiero umanistico occidentale. È questo, in realtà, il contesto in cui si colloca pertinentemente il discorso che ci apprestiamo a svolgere, che mira invece a riconsiderare due diverse opzioni di approccio al teatrale – attraverso una sapienza cosiddetta “interna”, propria del versante produttivo-creativo e quella “esterna” appartenente invece alle percezioni che si danno dal punto di vista spettatoriale –, non in termini distintivi o esclusivi, ma su un piano di reciprocità che pone in fruttuosa relazione tali polarità e, in qualche caso, procede anche a forme di integrazione con propositi che non pare eccessivo definire ricompositivi. Il discorso del sistema di conoscenze “doppio” della teatrologia, interno ed esterno, va a innestarsi nel campo dei rapporti fra teoria e pratica teatrali per ovvie ragioni: si è visto come proprio grazie allo smantellamento di tale logica dicotomica, tanto sul piano teorico che nei fatti, la disciplina vada, lungo gli anni Settanta, ad assumere la consapevolezza della necessità dell'acquisizione del sapere “interno” del teatro, fino a quel momento scarsamente considerato dalla storiografia; qui, tuttavia, la “doppia sapienza” del teatro, come si potrà intuire, viene esplorata spesso in termini internamente distintivi, a volte addirittura alternativi. Mentre – e questo è forse un altro dei fenomeni più interessanti e singolari della teatrologia italiana post-novecentesca –, in seguito, pare che gli studiosi procedano a forme di ricomprensione delle due polarità all'interno di una prospettiva unitaria. I campi in cui emerge una simile possibilità sono, fra la fine degli anni Ottanta e i primi Novanta, innanzitutto quelli dell'elaborazione teorica; però, qualche tempo dopo, si potrà anche godere – come faremo nella seconda parte del presente caso di studio – di alcuni prodotti teatrologici in questo senso piuttosto compiuti, come se la questione fosse andata a radicare in profondità, fino a determinare, oltre che degli orientamenti di intento, anche effetti sul piano delle pratiche di studio. Buona parte di questi frutti teatrologici post-novecenteschi della “doppia sapienza”, come si vedrà, si vanno a rinvenire nei campi più propriamente storici e storiografici; o, almeno, è qui che essa sembra esprimere con maggiore evidenza le potenzialità più interessanti, anche rispetto a diversi sviluppi – alcuni dei quali anche insoliti – di determinate linee della tradizione teatrologica, in particolare quelle che più si erano distinte nei settori dello scavo del sapere “interno” del teatro.

Per approcciare la questione, in questo passaggio introduttivo, andremo a riprendere un ragionamento sul tema formulato da Ferdinando Taviani nel 2005, nel già citato intervento sull'“amatorialità” pubblicato sul numero 26 di «Teatro e Storia».¹⁰⁵⁴

Analizzando l'apporto rappresentato da un potenziale confronto delle culture teatrali asiatiche, con il loro alto grado di specificazione e definizione, con gli sviluppi di quelle occidentali, lo studioso rinviene un elemento che appartiene al livello di formalizzazione del sapere teatrale così come si configura nell'una e nell'altra: nei teatri occidentali, secondo Taviani, si osserva la «mancanza di una *teatrologia interna*, persino di una nomenclatura sufficientemente dettagliata per classificare e rendere distinguibili i procedimenti attorici e le diverse sfaccettature del rapporto con gli spettatori».¹⁰⁵⁵

¹⁰⁵⁴ F. Taviani, *Amatorialità*, cit.

¹⁰⁵⁵ Ivi, p. 266.

La spiegazione di Taviani rispetto alla sua scelta terminologica ci può aiutare, in questa sede, a specificare anche parte delle ragioni per cui si è voluto parlare del sapere teatrale in termini di punto di vista “interno” ed “esterno”, oltre che a portare il discorso su territori più prossimi al nostro oggetto di studio e a contestualizzare la questione al livello delle priorità espresse dalla cultura teatrale occidentale moderna sul piano dei rapporti fra studio e pratica:

«Teatrologia interna: per i linguisti è normale distinguere, per esempio, “una linguistica interna”, che studia gli ingranaggi del linguaggio o delle lingue, e i loro mutamenti osservati per così dire dal di dentro; ed una “linguistica esterna” che connette i mutamenti alle circostanze storiche, agli influssi e ai contatti, all'evoluzione del comportamento e delle mentalità. Con diverse accentuazioni, l'equilibrio fra lo sguardo “interno” e quello “esterno” dà peso, volume e dialettica ad ogni disciplina che abbia diretta e obbligata attinenza con una qualche pratica creativa [...]. Con il teatro, nella tradizione di matrice europea, le cose sono andate diversamente. Il sapere teatrale ha avuto il suo centro di gravità nei libri, si è condensato e approfondito attorno ai problemi drammatici, su di essi ha combattuto le sue battaglie e fondato la propria *scientia*: su tutto ciò, in altre parole, che sta al di qua e al di là dello spettacolo.

La cultura degli attori è rimasta a lungo relegata in una zona di aneddoti e silenzio, nei segreti del mestiere, da “rubare”, più che da apprendere».¹⁰⁵⁶

Si potrebbe, in effetti, leggere tutta la vicenda teatrologica novecentesca, almeno nelle geografie di studio italiane, a partire dal punto di vista dell'assunzione di consapevolezza di trovarsi alle prese con, da un lato, «un mestiere senza teoria, e dall'altro una teoria senza mestiere».¹⁰⁵⁷ Potrebbero essere queste, in parte, le ragioni che sostengono tanto le esperienze pionieristiche di studio prima della formalizzazione della disciplina, quanto le imprese di definizione della fase della rifondazione, che poi, più propriamente ed esplicitamente, del percorso di approfondimento del sapere “interno” del teatro che prende avvio negli anni Settanta.

Il crinale teatrologico post-novecentesco, anche in questo caso, sembra dimostrare un'operatività duplice, distintiva: da un lato, pare andare a recuperare, assorbendoli e riattivandoli, alcuni nodi della tradizione di studio (anche e soprattutto quelli più dirompenti rispetto alla questione); dall'altro, manifesta tratti decisamente innovativi, tentando di ricomprendere, al proprio interno, sia le potenzialità che possono venire dall'acquisizione del sistema di conoscenze “interno” al teatro, che dalla valorizzazione, invece, del punto di vista “esterno”, su di esso.

7.3.1 GENEALOGIE.

LA NUOVA TEATROLOGIA ITALIANA FRA PUNTO DI VISTA “INTERNO” ED “ESTERNO”:

DALLA DIMENSIONE CONTESTUALE ALL'APPROFONDIMENTO DEL PROCESSO CREATIVO, FINO ALLA “DOPPIA SAPIENZA” DEL TEATRO

Nelle pagine precedenti del presente studio si è visto come il piano dei rapporti che la nuova teatrologia va a intrattenere, più o meno direttamente, con gli artisti della scena assume una funzione fondamentale, non tanto sugli eventuali livelli di reciproca influenza che si potrebbero andare a delineare, quanto, più in generale, rispetto all'identificazione stessa del teatrale. Quello dei rapporti fra scena e studi è un percorso lungo, articolato e differenziato. Diciamo che, ai nostri attuali fini, si potrebbe osservare attraverso almeno due passaggi, che però non vanno considerati come scarti, quanto punti di emersione di uno stesso continuum di lavoro epistemologico: quello

¹⁰⁵⁶ Ivi, p. 267.

¹⁰⁵⁷ Ibidem.

che si manifesta in coincidenza alle fasi di rifondazione della disciplina e quello che si profila, più avanti, durante il suo consolidamento. Per quanto riguarda il primo step, abbiamo visto come, ad esempio, l'acquisizione della nozione di regia – a livello concreto ma anche indiretto – giochi un ruolo cruciale all'interno della definizione stessa dello specifico disciplinare; abbiamo osservato anche all'impatto di alcuni spettacoli-chiave, che vanno a scuotere all'inizio degli anni Settanta la concezione stessa del teatro; abbiamo assistito, infine, proprio a partire da quegli anni, all'inaugurazione di rapporti sistematici e diretti fra studi e arti sceniche. Così Siro Ferrone, in una conversazione svoltasi nel contesto del presente studio, riassume il ruolo centrale svolto dai rapporti fra studi e pratica teatrale all'interno degli sviluppi della disciplina:

«A questo punto è successo qualcosa: la forte intensità della vita teatrale degli anni Settanta ha finito per riversarsi anche sugli studi di storia del teatro. Il teatro e la militanza vanno tenuti in considerazione come ulteriore elemento che ha formato la mentalità degli studiosi. Direi, da una parte una grande innovazione legata alla forza di attrazione di alcune figure registiche, per altro giunte a un compimento di maturità avanzato, ormai storicizzabile: penso ad esempio a Giorgio Strehler o a Luca Ronconi; d'altra parte, invece, il teatro di sperimentazione della neoavanguardia – da Carmelo Bene a Leo de Berardinis, Giuliano Scabia, Remondi e Caporossi, che ho amato molto... E infine c'è l'esperienza significativa del Terzo Teatro, cioè la linea che da Jerzy Grotowski giunge a Eugenio Barba. Qui si produce sicuramente una grande novità: alcuni degli studiosi di storia del teatro – legati a una matrice storicista anche con venature politiche, che ponevano l'accento sul rapporto fra cultura e società – radicano la propria attenzione nei rapporti fra teatro e contemporaneità».¹⁰⁵⁸

Di qui, si dipana un groviglio di possibilità di interazione che potremmo riassumere unitariamente, osservando le vicende teatrologiche degli anni Settanta, come un percorso di approfondimento della sapienza “interna” del teatro. Si è visto come, su questi frangenti, tale possibilità – ovviamente cruciale per un sistema di conoscenza che vuole occuparsi dell'arte scenica – vada a collocarsi però nel contesto di una “rottura” che frantuma, a quell'altezza, anche sul piano teorico, l'unità dei teatri: nel versante, appunto, “interno” del lavoro dell'attore e del microcosmo del gruppo e nel dato di differenza culturale che esso manifesta rispetto invece al versante “esterno” del contesto in cui agisce e vive.

Approcciando le stagioni successive della disciplina si potrebbe credere, a prima vista, di trovarsi di fronte a un rientro di tali possibilità eversive della storiografia tradizionale; si è anche certificata, attraverso le testimonianze degli studiosi stessi, una sorta di riassorbimento delle forme più intense della militanza degli studi, in quello che appare a tutti gli effetti come un processo di ridimensionamento della centralità dei rapporti fra teatrologia e arti della scena.

Ipotizzeremo che questo processo di effettivo riassorbimento di centralità teorica dello studio dei processi e della sapienza “interna” del teatro non vada a costituire una qualche forma di regressione rispetto alle acquisizioni conquistate nelle stagioni precedenti degli studi, ma che invece molto più probabilmente vada a rappresentare un tentativo inedito di rifondazione del senso dei rapporti fra la dimensione “interna” ed “esterna” del teatro, volta – si suppone – a trarre anche tutto l'alveo delle possibilità ricettive, percettive e interpretative nel quadro di un approccio processuale capace di rendere conto contestualmente di entrambe e soprattutto – in questo caso – di strutturare un sistema di conoscenza fondato sulla loro reciproca interrelazione. Per comprendere come tale ipotesi possa considerarsi valida o almeno pertinente, seguiremo per qualche momento il recente percorso di Ferdinando Taviani all'interno di tale problema. Lo faremo avvalendoci di due testi pubblicati su «Teatro e Storia», il primo all'inizio degli anni Duemila, il secondo alla fine del decennio.

¹⁰⁵⁸ Da un colloquio concesso all'autrice (Firenze, 27 settembre 2011).

Il primo è l'introduzione del dossier *Grotowski posdomani*, che abbiamo già citato e che si configura nei termini – appunto – di “ventuno riflessioni sulla doppia visuale”.¹⁰⁵⁹ Teniamo conto, ovviamente, che i ragionamenti qui formulati dallo studioso pertengono soprattutto un oggetto di studio specifico, che è il percorso nel e oltre il teatro di Jerzy Grotowski. Ma, come si è visto, si tratta di un oggetto piuttosto pertinente al nostro discorso, e il titolo del saggio, che inquadra la questione della “doppia visuale”, torna a testimoniare. Di più, vedremo presto che il testo condurrà a qualche indicazione metodologica utile anche al di fuori di un possibile approccio al lavoro grotowskiano, nel più ampio campo della definizione dei rapporti fra dimensione “interna” ed “esterna” del teatro. Qui Taviani riflette sul tema, che abbiamo visto svilupparsi lungo tutto il suo percorso teatrologico, della differenza culturale rappresentata dal mondo del teatro rispetto al contesto socio-culturale in cui agisce; vi torna, però, da una prospettiva diversa e con propositi, come vedremo, sensibilmente differenti.

Abbiamo, come si è già annotato, «due geografie del teatro»: prendendo la relazione teatrale come soglia, si dà un'opzione verso l'esterno, «che consiste nel nuovo territorializzarsi dell'ambiente, dello spazio e degli insiemi di spettatori, dei confini economici, sociali e mentali della scena» e una, invece, «che riguarda il paesaggio interno ed interiore dell'individuo, che lo modella attraverso finzioni efficaci, lo riscatta dall'ordine sommario della psicologia corrente, dalle nebbie del pressapoco e dall'instabilità emotiva».¹⁰⁶⁰ In questo testo, però, ci sono almeno due ordini di problemi nuovi da valutare, rispetto a tale questione, che abbiamo già visto porsi come centrale nel pensiero di Taviani.

Veniamo al primo, che si colloca propriamente nell'alveo della sapienza “interna” del teatro:

«Quando il teatro viene spinto oltre i suoi limiti di routine o oltre i suoi limiti conosciuti, sembra che a un certo punto si trovi di fronte a questa biforcazione: o si addenta nel territorio dell'attore, oppure in quello dello spettatore. In quest'ultimo caso, lo spettacolo incarna il valore e la forza del teatro nel suo insieme. Nel primo caso, invece, lo spettacolo può essere persino un di più, mentre il centro e la fonte del valore diventa il sapere e l'esperienza dell'attore come lavoro dell'essere umano su se stesso».¹⁰⁶¹

Dunque, non si tratta solo di intervenire sul carattere di separatezza fra mondo/conoscenza del teatro e del contesto circostante, ma di scavare anche dentro a quella sapienza “interna”; per ritrovarci due “fini” del teatro, appunto quello dell'attore e quello dello spettatore. È uno spunto interessante, che ci rimanda al piano della possibile interazione fra la dimensione dei processi e quella dei prodotti, così come l'abbiamo concettualizzata nel contesto del primo caso di studio.

Ma passiamo ora, invece, al secondo ordine di questioni, che si innesta invece più propriamente sugli argomenti trattati in questa sede:

«La biforcazione segna probabilmente una complementarità. Probabilmente le due geografie non possono che riecheggiare l'una nell'altra. Ci mancano, però, gli strumenti concettuali per una comprensione unificata di queste forze complementari [...].

E conseguentemente non abbiamo ancora gli strumenti concettuali per ragionare sensatamente dell'energia potenziale prodotta dal dislivello tra la *sfera del fra* e la *sfera dell'in* nel teatro contemporaneo, cioè dall'apparente incompatibilità, varcati certi limiti, della *esplorazione-per-lo-spettatore* e dell'*esplorazione-per-l'attore*».¹⁰⁶²

¹⁰⁵⁹ F. Taviani, *Grotowski posdomani*, cit.

¹⁰⁶⁰ Ivi, p. 396.

¹⁰⁶¹ Ivi, p. 395.

¹⁰⁶² Ivi, p. 396.

La considerazione è utile ai nostri fini perché innanzitutto, oltre il piano della differenza fra dimensione “interna” ed “esterna” del teatro, pone l'accento sulla loro probabile “complementarietà”, che è in effetti l'ipotesi che si intende verificare in questa sede, per quanto riguarda il lavoro teatrologico post-novecentesco. Inoltre, vi si rinviene un ulteriore elemento di interesse: quello di andare a costituire – in senso pienamente relazionale – quello che pare un autentico campo di studio legato all’“energia potenziale prodotta dal dislivello” fra le due dimensioni del teatrale.

Il secondo testo che prendiamo in considerazione è pubblicato nel recente numero di «Teatro e Storia» dedicato a Claudio Meldolesi, Torgeir Wethal e Alessandro d'Amico – da poco scomparsi – e ad «altri attori»: consiste in «undici appunti in prima persona dedicati a un'arte in via d'estinzione», quella attoriale appunto.¹⁰⁶³

In questo contesto, Taviani procede a disincrostare la ricchezza della prospettiva sul e dell'attore da una serie di «errori», come li definisce, in cui dice di essere negli anni «incappato»;¹⁰⁶⁴ uno di questi, si lega, appunto alla prevalenza dell'attenzione per i processi di lavoro teatrali e attoriali e alla conseguente emarginazione degli aspetti legati invece al prodotto spettacolare e, dunque, anche alla polarità spettatoriale: «non prendevo abbastanza sul serio – constata lo studioso – la natura di questa ipotetica “amputazione?”».¹⁰⁶⁵

Taviani riflette a lungo sulle condizioni che l'hanno condotto, in passato, a pensare al percorso e al ruolo attoriale nel senso di uno “yoga”, utile soprattutto per chi lo esercita, in un contesto di pensiero in cui «il valore della ricerca sopravanza il valore della rappresentazione».¹⁰⁶⁶ Riporta la natura delle lunghe discussioni che emergevano, a riguardo, all'interno dell'ambiente di «Teatro e Storia»: dibattiti fra chi era a favore o contro della possibilità del “teatro senza spettacolo”. E così Taviani richiama la propria posizione:

«Mi pareva ovvio perciò difendere non solo l'utilità di studiare il teatro prescindendo dagli spettacoli, ma anche la potenziale forza che potrebbe derivare al teatro nel momento in cui rinunciaste ai suoi spettacoli e si concentrasse sul suo sapere interno».¹⁰⁶⁷

È quello che accaduto, come si è visto, in diverse estreme conseguenze delle esperienze radicali delle neoavanguardie teatrali degli anni Settanta, in particolare all'interno del percorso di Jerzy Grotowski (cui, in effetti, lo studioso fa esplicitamente risalire buona parte delle sue riflessioni). È l'esperienza di quello che Taviani definisce, con un'immagine particolarmente efficace, la “schiena” del teatro: «ma – constata subito dopo – questo teatro dalla bella schiena non potrebbe nemmeno avercela, una schiena, perdendo tutta la parte davanti», vale a dire quella dello spettacolo, della messinscena, del rapporto con lo spettatore e con una componente, in ogni caso, altrettanto materiale della vita teatrale.¹⁰⁶⁸ Perché, assieme all'enorme e prezioso dato di differenza culturale che rappresenta, il teatro non è un fatto attoriale, creativo, produttivo o spettatoriale, spettacolare, ricettivo, ma – conclude Taviani – consiste nella «congiunzione dei due», nonostante – ma si potrebbe dire forse soprattutto per – l'elemento di estraneità che caratterizza queste due polarità.¹⁰⁶⁹

Ad avviso dello studioso, infine, gli studi sull'attore meriterebbero, a questo punto, dei tentativi di rifondazione. Per esempio utilizzando lo stimolo delle tecniche – su cui tanti si sono concentrati fra

¹⁰⁶³ Ferdinando Taviani, *Attor fino. Undici appunti in prima persona sul futuro di un'arte in via d'estinzione*, «Teatro e Storia», XXV, 31, 2010, pp. 61-83.

¹⁰⁶⁴ Ivi, p. 74.

¹⁰⁶⁵ Ivi, p. 75.

¹⁰⁶⁶ Ibidem.

¹⁰⁶⁷ Ivi, p. 76.

¹⁰⁶⁸ Ivi, p. 75.

¹⁰⁶⁹ Ivi, p. 76.

anni Settanta e Ottanta, ma anche in seguito, alla volta di studiare le modalità di allenamento dell'attore, di ricerca su di sé o della sua condizione creativa – come «materiale da cui arguire, ricostruire, immaginare – e naturalmente fraintendere – un modo di ordire il legame con lo spettatore. In altre parole: le tecniche non come grammatica del teatro, ma come indizi e spie d'un possibile modo di modellare l'unione fra l'attore e il suo spettatore, cellule di organismi immaginabili». ¹⁰⁷⁰ Ed è interessante come, infine, Taviani esprima come quello che definisce un proprio “errore” si sia profilato perché fosse convinto che quella del “teatro senza spettacolo” fosse l'unica via possibile per preservare la cultura dell'attore, mentre, invece, in questo intervento, constata come le strade siano molte e che, in ogni caso, quella che vede la disgiunzione della polarità spettatoriale da quella attoriale implichi una «distinzione non possibile», come quella che si potrebbe tentare e fallire separando il peso dal volume di un qualsiasi oggetto. ¹⁰⁷¹ Sono numerosi gli studiosi che tornano sulla necessaria complementarietà del punto di vista “interno” ed “esterno” del teatro all'interno degli studi teatrologici. Per restare nel quadro tracciato attraverso le considerazioni di Ferdinando Taviani, sarà importante rimandare a una riflessione di Fabrizio Cruciani successiva di qualche anno rispetto alla pubblicazione del libro sulla regia pedagogica: sul numero 5 di «Teatro e Storia», nel 1988, lo studioso torna sul tema, disarticolando il lavoro pedagogico in campo teatrale – dunque agendo anch'egli sul piano della sapienza “interna” del teatro – in due polarità che fanno capo a due diversi livelli della ricerca, quella tesa «verso l'uomo e l'origine (le condizioni e le possibilità) del suo atto creativo» e quella invece «verso l'attore in situazione di rappresentazione». ¹⁰⁷² Così Cruciani riassume la questione:

«Nella rifondazione etica dell'arte attorica nel Novecento c'è all'origine l'uomo che fa l'attore, che è costante preoccupazione e orientamento della pedagogia teatrale di questo secolo; e c'è la finalità, a volte sentita come necessità costitutiva, a volte come occasione e modalità, della situazione rappresentativa. Non credo che siano, né che siano stati, sensi in contraddizione, né credo che l'uno venga prima o sia più importante dell'altro: né che siano, quindi, divergenti o diversi. Credo che siano (debbono essere) polarità dialettiche, connesse al problema – né scontato né risolto – dell'agire creativo in una cultura raffinatissima e barbara quale è quella del nostro secolo». ¹⁰⁷³

Interessante notare come questo discorso sulla “doppia visuale” e sulla necessità di fondarla mantenendo in relazione la polarità della ricerca interna del teatro che muove sul piano umano e antropologico e quella invece finalizzata allo spettacolo e dunque allo spettatore, provenga anch'essa da una riflessione intorno al lavoro di Jerzy Grotowski (in particolare, si inserisce nel contesto di una serie di “risposte” al suo testo *Il Performer*, pubblicato sullo stesso numero della rivista).

Una volta prese in considerazione simili prospettive, è difficile valutare la fase post-novecentesca esclusivamente come un momento di esaurimento della militanza teatrologica o addirittura rispetto alla possibilità di un venir meno delle componenti più dirompenti della tradizione disciplinare, come quelle che si delineano nei percorsi di approfondimento della dimensione “interna” del teatro. Pare, invece, che, sul crinale post-novecentesco, come si è già accennato più volte, si vadano a porre esplicitamente le basi per una rifondazione della concezione dei rapporti fra teoria e pratica: si è citato il tentativo di revisione del concetto stesso di “fare teatro” operato Marco De Marinis e quello sviluppato da Ferdinando Taviani in *Uomini di scena uomini di libro*. ¹⁰⁷⁴ In entrambi i casi, si tratta di prospettive che mirano a considerare nel quadro della “pratica” teatrale anche tipologie di esperienza, comunque di carattere produttivo, che però non si legano direttamente alla creazione

¹⁰⁷⁰ Ivi, p. 82.

¹⁰⁷¹ Ivi, p. 76.

¹⁰⁷² Fabrizio Cruciani, *Di fronte al testo-testimonianza*, «Teatro e Storia», III, 5, ottobre 1988, p. 283

¹⁰⁷³ Ivi, p. 285.

comunemente intesa: gli esempi che si possono richiamare sono, nel primo caso, quello della collocazione intermedia degli approcci di studio nel “saper-fare teatro”, una forma di competenza “passiva” ed “esplicita” fra l'esperienza pratica diretta degli artisti (con il loro portato di competenze “attive” ed “esplicite”) e la competenza “passiva” ed “implicita” degli spettatori; per quanto riguarda il secondo, si potrebbe ricordare l'apertura di campo che consiste nell'assunzione dei percorsi teorici degli artisti (espressi spesso nelle loro esperienze editoriali) nel quadro delle pratiche del teatro. Entrambi gli studiosi, fra l'altro, risultano a quell'altezza fra i più convinti sostenitori – almeno, sul piano esplicito dei lavori pubblicati – della necessaria interrelazione fra i due tipi di sapienza e competenza, e in particolare della produttività dell'integrazione, all'interno della prospettiva teatrologica, del sistema di conoscenze proprio delle pratiche teatrali.

Però, parallelamente, come si è visto nel capitolo precedente, si manifesta anche la necessità di rimarginare la divaricazione operata nella tradizione teatrologica novecentesca fra sapienza “interna” ed “esterna”, fra la cultura materiale del teatro e lo scarto operato dalle sue “visioni”, fra polarità creativo-produttiva e ricettivo-spettacolare. Così, l'opzione teorica che si profila sul crinale post-novecentesco è quella di una “doppia” sapienza del teatro, fruttuosamente composta dalle interazioni dei due sistemi culturali e di conoscenza che la compongono. Vedremo nelle prossime pagine in che termini e secondo quali modalità.

Ma, pure riconoscendo l'importanza e la pregnanza di un simile passaggio, i problemi che si innescano sul piano dei rapporti fra teoria e pratica, fra studi e teatro, non vengono certo risolti con un semplice scarto teorico. La strada della rifondazione dei rapporti fra le due sapienze del teatro, seppure ovviamente di grande interesse, sembra fertile e accidentata, anche di nuovi problemi e questioni che non si limitano ai piani della differenza culturale fra il teatro e il suo contesto. Sembra, anzi, che nella fase post-novecentesca degli studi, si dia un tentativo di rielaborare parte della tradizione disciplinare – una porzione piuttosto difficile, fra l'altro, per la qualità e lo spessore dei percorsi che la compongono e delle assunzioni teoriche che la sostengono – e di andarla a riassorbire anche in campi inediti, per cui magari non era stata formulata.

«Che cosa significa storia dell'attore oggi, una volta che questo territorio è stato riconosciuto come centrale rispetto ad un insieme definito che è la storia del teatro? È qualcosa che problematizza fortemente e forse definitivamente, anzi proprio rimette in questione sul piano metodologico e epistemologico la disciplina, e quindi il rapporto fra sapere nel teatro e sapere sul teatro? È la parte di un tutto oppure è una specie di elemento dirompente?».

Sono interrogativi che si pone, ad esempio, Raimondo Guarino. È evidente che, su frangenti del genere, le questioni della sapienza “interna” e della conoscenza “esterna” del teatro non vengono più colte in termini di separatezza o, addirittura, com'è successo in qualche caso, di tensione oppositiva; quanto piuttosto in termini di reciprocità che, se può sembrare eccessivo definire ricompositivi o ibridativi, almeno consentono a ciascuna polarità di trarre una straordinaria ricchezza di stimoli l'una dall'altra.

¹⁰⁷⁴ E. Barba, M. De Marinis, *Due lettere sul pre-espressivo...*, cit.; M. De Marinis, *Introduzione*, in Id. *Visioni della scena*, cit.; Id., *Capire il teatro. Lineamenti...*, cit.; F. Taviani, *Lettera su una scienza...*, cit.; Id., *Uomini di scena uomini di libro*, cit.

7.3.2 INDIZI, PRODOTTI, EFFETTI, OVVERO LA “DOPPIA SAPIENZA” IN PRATICA: ALTRE STORIE A PARTIRE DAL PUNTO DI VISTA DEL TEATRO

Abbiamo visto come i processi di acquisizione della sapere e del punto di vista “interno” del teatro, fra anni Settanta e Ottanta, vadano a concretizzarsi in percorsi che si propongono di analizzare le tecniche di lavoro dell'attore o le modalità dei processi creativi; ma anche che, soprattutto, essi si riuniscono intorno all'adozione, nella messa a punto e nell'esplorazione del doppio paradigma della ideologia teatrale/cultura materiale del teatro, i cui versanti vanno a costituire una coppia dialettica e vengono spesso esplorati nei termini, non tanto dicotomici – anche se sul piano teorico si trovano anche opzioni in questo senso, lo si è visto –, quantomeno alternativi della sapienza “interna” teatrale e delle visioni “esterne” di teatro. Uno degli esiti che si profilavano all'inizio degli anni Ottanta, era, ad esempio, quello della costituzione di una storia dell'attore. Non è questa la via attraverso cui tali istanze vanno a maturare e in parte a compiersi sul crinale post-novecentesco degli studi teatrologici: l'opzione che rappresentano piuttosto è, di nuovo, quella dell'assorbimento in profondità di tali istanze; e, in questo senso, prospettano anche percorsi di studio o ipotesi di lavoro piuttosto singolari, alcune delle quali addirittura innovative.

Esploreremo il campo che abbiamo definito delle “altre storie” a partire dal “punto di vista del teatro” (inteso come insieme complesso e indistricabile di relazioni fra i diversi livelli implicati) che si originano nella fase teatrologica post-novecentesca, attraverso la guida della definizione di tre aree di operatività definite in rapporto alle linee genealogiche della tradizione disciplinare presso cui vanno a inserirsi:

- a) il filone della ricerca interna e della concezione del teatro secondo il suo “valore d'uso”;
- b) il filone della ricerca nel campo “storia sotterranea” del teatro;
- c) il filone della riconsiderazione del sapere teatrale come fonte storica (non solo teatrale).

La prima area individuata prende avvio, ad esempio, dal già citato lavoro di Fabrizio Cruciani nel campo della pedagogia o da quello di Franco Ruffini intorno al “valore” del teatro, nel quadro della ricerca dell’“efficacia” dell'azione; si sviluppa, nella fase teatrologica post-novecentesca, in alcune esperienze già richiamate nel campo degli studi di regia (come quella di Mirella Schino o di Marco De Marinis), che rielaborano al proprio interno gli orientamenti metodologici che fondano tali approcci, integrandoli con questioni più pienamente post-novecentesche come quella spettatorialità. Inoltre, sempre su questa linea genealogica, potrebbe andare a collocarsi in modo pertinente tutti i percorsi che negli anni recenti si sono dischiusi a partire dai “dialoghi” fra teatro e neuroscienze; trattandosi tuttavia di una questione più propriamente afferente al campo di indagine preso in esame nel terzo caso di studio (i mutamenti occorsi alle modalità di relazione extra-disciplinare), si rimanda alle prossime pagine per una disamina più dettagliata.

Anche il secondo punto, quello che fa riferimento al campo della “storia sotterranea” del teatro, è stato più volte toccato nel corso del presente studio e, in effetti, va a costituire una delle pressioni che definiscono trasversalmente le pratiche di studio nella fase post-novecentesca.

Su un piano generale, si potrebbe dire che l'intera vicenda dell'acquisizione del punto di vista “interno” del teatro è un percorso che va a collocarsi pienamente nel quadro del lavoro sulle linee che percorrono sotterraneamente il corso della storiografia ufficiale. Per quanto riguarda l'intero percorso di Fabrizio Cruciani – certamente quello in campo pedagogico, ma non solo –, Claudio Meldolesi parla di «vie di coniugabilità scenica *per linee interne*», la cui “praticabilità”, secondo lo studioso, era stata intuita dal lavoro su Copeau e sostanziata poi dall'incontro con Eugenio Barba.¹⁰⁷⁵

¹⁰⁷⁵ C. Meldolesi, *Il teatro di Cruciani*, cit., p. 31.

Così, di converso, il lavoro di Meldolesi sulle “invenzioni sprecate” del teatro – quelle effettivamente comprese nel libro omonimo, ma anche quelle contenute nella ricognizione sulle culture attoriale e registica¹⁰⁷⁶ – potrebbe andare a inserirsi a pieno titolo nel campo, sommerso, del sapere “interno” del teatro.

Fra la polarità attoriale, testuale e registica, nel campo delle storie sotterranee che scavano i sistemi di conoscenza e il punto di vista “interni” del teatro, in realtà, potrebbero andare a inserirsi anche buona parte delle esperienze teatrologiche più compiutamente post-novecentesche che abbiamo fin qui incontrato: di nuovo, l'itinerario teatrologico di Ruffini intorno alla ricerca del “valore” del teatro e, su tutt'altro piano, ma per ragioni simili, quello di Franco Perrelli nel secondo Ottocento francese; così come il lavoro di Nicola Savarese fra Oriente e Occidente o quello di Marco De Marinis, tanto nel campo del testuale che in quello dei rapporti fra attorialità e regia, che, ancora, nelle indagini artaudiane che hanno condotto lo studioso a definire un “secondo” momento del Teatro della Crudeltà, di fronte a opzioni interpretative che comunemente considerano chiusa la vicenda teatrale di Artaud dopo l'internamento a Rodez.

Come constata lo stesso De Marinis per quanto riguarda il discorso sulla regia, in effetti, se è possibile descrivere il lavoro sul versante pedagogico nei termini di esplorazioni de «l'altra faccia della luna» (dal titolo del paragrafo dedicato al tema), cioè di una «faccia nascosta del pianeta regia», ciò implica quasi automaticamente alludere «a una dimensione più propriamente artistico-produttiva». ¹⁰⁷⁷ È questo il senso di riattivazione che pervade le esperienze teatrologiche post-novecentesche, anche quelle non direttamente legate alla linea degli studi nel campo della pedagogia teatrale: l'attenzione per la dimensione delle relazioni che si formano fra i versanti diversi, la loro possibile integrazione non nel senso di un tentativo di omogeneizzazione delle parti o di disinnescamento del portato radicale di alcune opzioni storiografiche, ma come un'ulteriore possibilità di riconsiderazione della storia teatrale capace di valorizzarle nuovamente, mettendole a fianco, a confronto e in contatto con altre tipologie di istanze.

Non sono certo queste esperienze di studio inseribili in quella possibile “storia dell'attore” che andava profilandosi nel programma di intenti della nuova teatrologia sul crinale post-novecentesco; ma sono, in modo diverso, tutte possibili storie diverse, alternative, rispetto alle linee della storiografia ufficiale, alcune delle quali anche riscritte a partire dal punto di vista dell'attore e della sua centralità. E sembrano, in questo, almeno altrettanto preziose: perché, nelle loro ipotesi di rifondazione storiografica, con lo scavo delle linee sotterranee del lavoro teatrale, con l'approfondimento delle sue conoscenze e prospettive “interne” e con l'adozione di una prospettiva materiale sul teatro, vanno a ricomprendere insieme anche il punto di vista “esterno”, legato ai contesti presso cui il lavoro teatrale si andava a svolgere e, in molti casi, anche a presentare.

Il terzo punto, quello che fa riferimento alla riconsiderazione del sapere teatrale come fonte storiografica, è forse, fra le aree di lavoro teatrologico presentate, quella più interessante e promettente, anche radicale e, in certa misura, più propriamente post-novecentesca. Lo approcceremo grazie al lavoro preliminare e fondativo svolto da Claudio Meldolesi nel campo della storia cosiddetta dell'attore; di lì, oltre ad alcune indicazioni cruciali di carattere teorico-metodologico, si osserveranno originarsi alcune ipotesi di revisione e riapertura dell'oggetto di studio che tratteranno le condizioni di partenza per alcune esperienze di ricerca successive decisamente interessanti al livello dell'interazione fra la sapienza “interna” del teatro e le sue immagini “esterne”. In particolare, andremo a selezionare i campi che si aprirebbero, da un lato, tramite la considerazione dell'energia che scaturisce dislivello fra l'identità dell'oggetto di studio (l'attore, il teatro) e i documenti attraverso cui si andrebbe a studiare (prodotti dal contesto in cui esso opera); dall'altro, con l'acquisizione della memoria del corpo dell'attore come fonte per la storia

¹⁰⁷⁶ C. Meldolesi, *Fondamenti del teatro italiano*, cit.; Id., *Fra Totò e Gadda...*, cit.

¹⁰⁷⁷ M. De Marinis, *La regia e il suo superamento...*, cit., p. 159.

del teatro. Svilupperemo questi due nodi teorici di grande pregnanza rispettivamente con l'osservazione del lavoro storiografico di Siro Ferrone e con quello di Raimondo Guarino.

Cominciamo con la constatazione, da parte dello studioso, di un'attivazione dell'attenzione per i temi legati alla storia degli attori: secondo Meldolesi, negli anni Ottanta, «la storiografia dell'attore [...] ha ritrovato una sua centralità all'interno della storia del teatro».¹⁰⁷⁸ Lo studioso traccia brevemente una vicenda che vedrebbe alcune intuizioni cruciali nel campo della storia dell'attore (si pensi al suo frequente richiamo al lavoro pionieristico di Mario Apollonio), poi in parte accantonate in coincidenza all'attivazione degli interessi teatrologici nel campo tracciato dall'impatto della nozione di regia, fino a giungere, appunto, di recente, a un ritorno di attenzione; Meldolesi, inoltre, constata come, a questo livello, si diano almeno due tendenze simili eppure sensibilmente differenti: una che vorrebbe rivedere o aggiornare la storia dell'attore e un'altra, invece, che ritiene che il campo sia ancora «in via di fondazione» e che «è portato a guardare in altro senso, a cercare un impatto vivo di questa storia con la storia e la cultura in generale».¹⁰⁷⁹ Questo secondo filone è quello in cui ci addenteremo a questa altezza: a partire dalle proposte di Claudio Meldolesi, per arrivare fino a esperienze di studio più propriamente post-novecentesche. Quello degli studi sull'attore è un campo, seppure non sia andato a costituire – fortunatamente, si potrebbe dire, in parte – una sezione autonoma e autosufficiente della storia teatrale, che a quest'altezza si rivela centrale, in senso epistemologico, per la definizione degli approcci di studio e che è oggetto – come si vedrà – di un vero e proprio tentativo di rifondazione. Questo testo di Meldolesi, naturalmente, va in quest'ultima direzione, fin dalla sua premessa:

«Con lo scritto seguente vorrei chiarire come l'onda lunga di queste ricerche abbia determinato una frattura nello studio dell'attore nel nostro paese e come lo storico specialista si trovi oggi di fronte a scelte di orientamento che in passato non si ponevano o non sembravano così qualificanti».¹⁰⁸⁰

Un venir meno della convinzione, quanto mai consolidata nel campo degli studi teatrologici (a dire il vero non solo italiani, dell'impossibilità di studiare il lavoro dell'attore, che al limite poteva venire desunto attraverso l'incrocio di materiali documentari eterogenei come quelli testuali o iconografici; la nuova prospettiva invocata invece dalle nuove ricerche di cui parla Meldolesi e anche dai documenti stessi, oltre che dalla pratica della scena, propone di affrontare il problema dell'attore in sé: «l'attore – scrive lo studioso – richiede di essere considerato un artista impegnato a mobilitare in senso spettacolare le risorse espressive del corpo e della mente nelle condizioni date».¹⁰⁸¹ Meldolesi, a questo punto, individua quattro livelli di operatività dell'attore:

- il livello delle immagini esterne (degli spettacoli);
- il livello delle immagini intime (delle risorse);
- il livello delle tecniche (della mobilitazione);
- il livello contestuale (delle condizioni date).

Questo schema, ripreso con esattezza dalla formulazione dello studioso, va naturalmente a prospettare altrettante aree di attività per il lavoro storico sul problema dell'attore, vale a dire a rappresentare quanto livelli documentari.

¹⁰⁷⁸ Alcuni indizi che lo studioso porta a sostegno di tale ipotesi: «Penso alla politica culturale del Museo-Biblioteca dell'Attore di Genova, ai libri recenti di Molinari, a certe rivisitazioni di Ferrone e di Livio, alle aperture tematiche della Aliverti sull'iconografia settecentesca e di Savarese sui teatri orientali, alle acquisizioni di Taviani e della Schino [...]». C. Meldolesi, *L'attore, le sue fonti...*, cit., p. 199.

¹⁰⁷⁹ Ivi, p. 213.

¹⁰⁸⁰ Ivi, p. 199.

¹⁰⁸¹ Ivi, p. 200.

Lo studioso, preliminarmente, valuta come la storiografia tradizionale abbia considerato solo parte di queste possibilità, in particolare quelle più legate al fatto spettacolare: dal punto di vista degli spettatori, quei documenti che li vedono «autori di recensioni e descrizioni, saggi biografici, voci di almanacco e di dizionario e, eccezionalmente, per un numero ben selezionato di trattati e documenti iconografici» e, per quanto riguarda gli attori, come «portatori di dati tecnici e di costume», riferendosi, in pratica, soltanto al primo e al terzo livello (quello degli spettacoli e delle tecniche, seppure, vedremo, in modo parziale) e invece ignorando il secondo e il quarto (quello delle immagini intime e del contesto).¹⁰⁸² Meldolesi constata come questo tipo di approcci abbiano operato una selezione determinante all'interno del campo di studio, fino a mutilarlo; e, precisa lo studioso, “mutilazione” non è da considerarsi in questo contesto un termine eccessivo, perché la storia del teatro tradizionale ha, nei fatti, «sfigurato il suo oggetto». ¹⁰⁸³ Il fondamento dell'arte attorica – continua – non si rinviene certo nel dominio della cultura, ossia in un ambito decisamente esterno – per quanto «comodo e rassicurante» – costituito dalle memorie e dalle convenzioni imposte dal contesto socio-culturale degli spettatori; considerando invece l'attore in modo autonomo, il «suo *prius* diventa l'arte degli attori che lo hanno preceduto», mentre «la cornice estranea perde senso». ¹⁰⁸⁴

Si prospetta, dunque, quello che Meldolesi definisce un «salto di dimensione» fra l'identità dell'oggetto di studio e i documenti attraverso cui si dovrebbe studiarlo; ma lungi da rappresentare una qualche forma di ostacolo o indebolimento per l'approccio al problema dell'attore, questo stato delle cose «avvicina di molto lo storico dell'attore allo storico generale, abituato alla frammentarietà documentaria, alla disomogeneità delle fonti e al carattere effimero degli avvenimenti», in quanto la sua «materia prima» è parimenti costituita da «detriti e frammenti». ¹⁰⁸⁵

Qui, Meldolesi compie il gesto teorico che è di nostro interesse ai fini del presente discorso: pone al centro del lavoro storiografico sull'attore (e più in generale sul teatro) il piano della memoria, che andrebbe assunto alla base dell'approccio, a validare lo storico in quanto «esperto delle dinamiche del ricordare» e ad allargare «la base materiale del nostro sapere». ¹⁰⁸⁶

In seguito, lo studioso procede ad analizzare ciascuno dei quattro livelli di operatività del problema dell'attore e, di conseguenza, di attività del lavoro storiografico su di esso. Per quanto riguarda il nostro ragionamento, ci soffermeremo in particolare sul nodo che fa capo alle immagini intime, il secondo, e quello legato alle dinamiche contestuali, il quarto – non a caso i due ambiti che Meldolesi ha segnalato come “mutilati” dalla storiografia tradizionale. Vedremo a breve come quelli che si possono considerare a tutti gli effetti gli esiti post-novecenteschi di una simile impostazione vadano proprio a lavorare su questi due piani storiografici, e come lì si diano i loro frutti più promettenti.

Nella parte dedicata al livello del “contesto”, oltre a riconoscere le recenti acquisizioni teoriche e storiche della nuova teatrologia nel campo della storia materiale e delle microstorie, lo studioso affronta direttamente il problema della memoria, in un paragrafo intitolato *La memoria del corpo*. ¹⁰⁸⁷ Non si tratta propriamente di un'appendice del relativo livello storiografico, quanto piuttosto di un'indicazione metodologica che andrebbe ad agire trasversalmente, integrandoli, sui diversi contesti di ricerca. Valutando le dinamiche del lavoro e dell'arte attoriali in quanto «cultura di accumulazione», ¹⁰⁸⁸ scandita da forti linee genealogiche interne, in cui la tradizione si ricombina con il dato personale, anche eventualmente innovativo, del singolo attore, Meldolesi propone l'approccio alla “memoria del corpo dell'attore” come scelta metodologica determinante per l'avanzamento degli studi teatrali. Per farlo, naturalmente, è consigliata una frequentazione diretta

¹⁰⁸² Ivi, p. 201.

¹⁰⁸³ Ibidem.

¹⁰⁸⁴ Ivi, p. 203.

¹⁰⁸⁵ Ibidem.

¹⁰⁸⁶ Ivi, p. 204.

¹⁰⁸⁷ Ivi, p. 208.

delle coeve pratiche teatrali: « non c'è miglior correttivo antiburocratico, per lo storico dell'attore, di coltivare un interesse nei confronti degli attori viventi». Non solo. Un'impostazione simile non rimanda soltanto a quello che abbiamo definito uno dei nodi della tradizione teatrologica – il rapporto vitale fra studi e scena –, ma inoltre, di nuovo, anche alle modalità operative e alle impostazioni concettuali della storia *tout court*, perché «è un po' lo stesso principio per cui gli storici del metodo globale hanno affermato che la storia nasce dal presente». ¹⁰⁸⁹

«La memoria della recitazione è misteriosa, ma non insondabile – conclude lo studioso [...] perciò dell'attore si può fare storia, sebbene in forme metonimiche e con ampie zone oscure». ¹⁰⁹⁰

Un altro livello di grande interesse – anche ai fini del nostro discorso – è quello che lo studioso sviluppa intorno alla questione delle “immagini intime”, comunque in rapporto allo scarto da esse rappresentato rispetto a quelle “esterne” e ai contesti in cui vengono tracciate. Su questi frangenti, Meldolesi rileva come centrale, per lo sviluppo dell'arte e del lavoro attoriali, il rapporto fra il piano della sensibilità individuale e della dimensione del singolare e quello invece della sensibilità collettiva; è qui che lo studioso formula la nota definizione di attore come «uomo simile agli altri uomini», ¹⁰⁹¹ concetto che implica in sé tanto – come del resto quello molto prossimo di “microsocietà”, sviluppato dagli stessi anni insieme a Ferdinando Taviani – il dato di differenza della cultura attoriale rispetto a quella della società coeva, che la sua necessaria e parziale omologia rispetto ad essa. Come ebbe a constatare, di recente, Raimondo Guarino, tutta la vicenda teatrologica meldolesiana è leggibile attraverso la lente del tentativo di porre in relazione la dimensione particolare del teatro con quella generale della cultura e della società, dando vita a una concezione di storiografia della lunga durata da cui emergono alcune singolarità in tutta la loro materiale unicità (come del resto accade, lo si è visto, nel libro sulla regia). ¹⁰⁹²

Quello di “uomo simile agli altri uomini”, in particolare, è un concetto che, con la sua dote di estraneità e di appartenenza a un dato contesto culturale, viene ripreso e sviluppato da Meldolesi in più battute: emerge in un testo precedente a quello che abbiamo ora considerato, intitolato *La microsocietà degli attori* e pubblicato nel 1984; torna nell'altrettanto centrale *I nostri attori ottocenteschi come persone simili a persone*, compreso nel numero 26 di «Teatro e Storia», nel 2005, in un contesto applicativo che affronta appunto il problema nel concreto del campo del grand'attore dell'Ottocento. ¹⁰⁹³ Disegna un campo di studio e delle ipotesi di lavoro che prende in considerazione esplicitamente e frontalmente – vorrei dire anche epistemologicamente – gli spazi dell'*infra* che si collocano tra la cultura teatrale e attoriale e invece quella della società circostante, prospettando un tipo di approccio eminentemente processuale e relazionale.

Prima di passare, ora, a prendere in considerazione quelle che si potrebbero considerare ulteriori e differenti maturazioni di questo tipo di prospettive, può essere utile, in conclusione, introdurre un'ulteriore considerazione, di carattere generale, sempre assunta dagli studi di Claudio Meldolesi. Raimondo Guarino, presentando la riedizione di alcuni dei testi dello studioso sul numero 31 di «Teatro e Storia» (fra i quali diversi di quelli che si potrebbero legare a questo piano di riflessione)

¹⁰⁸⁸ Ivi, p. 209. Questa la descrizione formulata dallo studioso in merito alle dinamiche che definiscono quella attoriale come una “cultura di accumulazione”: «Il nuovo attore si forma imitando il vecchio, per poi offrirsi all'imitazione dei successori, e ad ogni passaggio, insieme alle varianti dell'arte personale, si accumulano delle eredità nei corpi dei recitanti. [...] giungendo fino noi, dunque, questa memoria del corpo dell'attore si offre alla sensibilità dello storico, educandola a ri-pensare».

¹⁰⁸⁹ Ibidem.

¹⁰⁹⁰ Ivi, p. 210.

¹⁰⁹¹ Ivi, p. 213.

¹⁰⁹² Raimondo Guarino, *L'isola di Claudio Meldolesi. Sulla “microsocietà” e una storia a parte che diventa necessaria*, «Teatro e Storia», XXV, 31, 2010, pp. 43-60.

¹⁰⁹³ Claudio Meldolesi, *La microsocietà degli attori. Una storia di tre secoli e più*, «Inchiesta», 67, gennaio-giugno 1984, pp. 102-111; poi riedito in «Teatro e Storia», XXV, 31, 2010, pp. 85-109; Id., *I nostri attori ottocenteschi come persone simili a persone. In particolare sui rapporti fra quelli “romantici negativi”, “grandi” e “artisti”*, «Teatro e Storia», XIX, 26, 2005, pp. 427-437.

constata come – nel caso specifico de *La microsocietà degli attori* – Meldolesi vada a profilare un campo di relazioni sia con le scienze umane che con quelle storiche volto, non tanto a supportare o legittimare l'approccio storico teatrale, quanto piuttosto per «discutere le omissioni» di queste rispetto ad una fertile possibilità di interazione con gli studi di teatro.¹⁰⁹⁴ In effetti, le prime pagine del testo in questione, quella che Meldolesi definisce la “prima premessa”, si concentrano proprio criticamente sulle modalità di rapporto fra storici “puri” e storici del teatro, inquadrando come i lavori della storia *tout court*, anche quelli direttamente legati ai temi della spettacolarità, abbiano dimostrato una sorta di reticenza rispetto alle possibilità che potrebbero venire da una comprensione, all'interno della loro prospettiva, delle fonti e delle pratiche di studio, del livello dell'attorialità. Meldolesi, qui, torna sul concetto di “uomo simile all'uomo” e prospetta un arricchimento per gli approcci della storia cosiddetta “globale” legato proprio a questa forma di «asimmetria rispetto ai livelli di cultura del suo tempo», ma anche all'utilità di una concezione del teatrale come «chiave di volta della spettacolarità», determinante per approcciare questioni di densità diversa, dalla performatività cerimoniale alle consuetudini della quotidianità al piano della definizione delle interazioni sociali.¹⁰⁹⁵

«Che cos'è un repertorio se non la memoria tematica di un teatro che scandaglia la particolarità del suo pubblico?»,¹⁰⁹⁶ si chiede, ad esempio, molto significativamente Meldolesi, in un percorso che, oltre a riprendere tanto le questioni legate allo studio delle sensibilità e delle culture, quanto più tangenzialmente quelle della memoria del corpo, riflette anche, evidentemente, su una ricombinazione fra la polarità del sapere “interno” del teatro e quella “esterna” dei suoi contesti, in un'ottica che non pare eccessivo, a questo punto, definire in termini ricompositivi. Si tratta, infatti, di una modalità di rapporto effettiva, che agisce non tanto o non solo sul piano del riavvicinamento degli oggetti ma anche e soprattutto su quello teorico-metodologico, proponendo di ricomprendere nei fatti la “particolarità” del sapere teatrale nel quadro ampio della “globalità” della cultura umana, non solo performativa. È un testo, in effetti, che riflette innanzitutto sulle opportunità che potrebbero venire da un rapporto più diretto, reciproco e proficuo fra la storia “particolare” del teatro e quella “globale” e che, a questo livello, offre una risposta concreta, anche innovativa, al problema del settorialismo inteso come isolamento delle storie teatrali rispetto al più ampio alveo di quelle generali, dei saperi umanistici e della cultura: «si dimentica – constata Meldolesi – che ogni storia particolare deve essere coltivata, all'interno dei suoi confini (peraltro poco delimitabili), come una storia globale».¹⁰⁹⁷

Così, abbiamo delineato un campo possibile per la ricomposizione della “doppia sapienza” del teatro, in senso sia tematico che più ampiamente metodologico; un territorio di nuovo percorso da pressioni che si muovono in un'ottica relazionale e da un interesse a ricomprendere al proprio interno prodotti e processi, creazione e fruizione, l'arte degli attori e le immagini che di esse sono state trasmesse dagli spettatori; di più, è un piano di lavoro che potrebbe prospettare una qualche forma di possibile soluzione per la separatezza che governa il campo della storia del teatro rispetto agli altri ambiti della storia e della cultura. Verremo ora a osservare, a titolo esemplificativo, due esperienze teatrologiche che si possono legittimamente collocare su questi frangenti: al livello disegnato dai rapporti fra il teatro e i suoi contesti, affronteremo il metodo della “doppia visuale” applicato da Siro Ferrone nel campo della Commedia dell'Arte; a quello invece legato alla memoria del corpo come fonte storica, prenderemo in considerazione il lavoro di Raimondo Guarino.

¹⁰⁹⁴ R. Guarino, *L'isola di Claudio Meldolesi*, cit., p. 43. La raccolta di testi meldolesiani cui si fa riferimento segue nel medesimo numero della rivista: Anna Laura Mariani, Ferdinando Taviani (a cura di), *Scritti rari di Claudio Meldolesi. Dossier*, «Teatro e Storia», XXV, 31, 2010, pp. 85-138. Il testo invece richiamato, su cui si svolge il ragionamento di Guarino è: C. Meldolesi, *La microsocietà degli attori*, cit.

¹⁰⁹⁵ C. Meldolesi, *La microsocietà degli attori*, cit., pp. 86-88.

¹⁰⁹⁶ Ivi, p. 105.

¹⁰⁹⁷ Ivi, p. 94.

Veniamo ora al lavoro di Siro Ferrone, che si sostanzia anche e soprattutto di una netta messa in pratica delle opportunità insite nel paradigma della “doppia sapienza” del teatro, nel contesto – che abbiamo definito grazie al lavoro di Meldolesi – della possibilità di intervenire sui salti e gli scarti che uniscono e separano la dimensione individuale, singolare degli attori e del teatro da quella generale del contesto socio-culturale coevo. Questa ricognizione si avvarrà di una sorta di percorso leggibile nella produzione teatologica dello studioso a partire dalla metà degli anni Novanta, per valutare come l’iniziale intuizione della “doppia sapienza” sia oggetto di uno sviluppo e di un assorbimento di tutto rilievo: prima inquadrata sul piano teorico ed esplorata, però, in termini come vedremo piuttosto distinti rispetto alle due polarità, teatrale e contestuale, che la compongono (nel lavoro dedicato alle *Corrispondenze* dei comici e in *Attori mercanti corsari*), verrà in seguito condotta a maturazione in modo unitario nello studio che sostiene il libro dedicato a Tristano Martinelli.¹⁰⁹⁸

Cominciamo con il primo passaggio che abbiamo definito nel processo di assunzione della prospettiva della “doppia sapienza” da parte di Siro Ferrone nei suoi lavori sulla Commedia dell’Arte.

L’introduzione di *Attori mercanti corsari* si apre con la constatazione della frequente coincidenza fra l’ottica dello spettatore (e dello storico) con quella della scena – lo studioso cita gli esempi del teatro di corte e dello spettacolo proprio della cultura borghese ottocentesca –, ma rileva anche come spesso non sia così: «sono le epoche del teatro che più ci interessano», conclude Ferrone, inaugurando così un libro che oscilla fra le vicende occorse ai comici e quelle che intanto scuotevano i contesti sociali, politici, culturali in un viaggio dentro e fuori la Commedia dell’Arte, colta come momento di «massimo scarto fra i punti di vista di chi fa e di chi vede lo spettacolo».¹⁰⁹⁹

Prima, però, procede a definire le modalità in cui gli studi teatrali possano procedere ad affrontare oggetti storici in cui si dà uno scarto fra le condizioni “interne” del teatro e le sue visioni “esterne”, e le ragioni di interesse che derivano da un simile dislivello:

«Quel teatro ha il merito di obbligare lo storico a compiere uno sforzo, a sdoppiare il suo punto di vista, situandosi, nello stesso momento, dalla parte dello spettatore e dalla parte degli attori».¹¹⁰⁰

E, più avanti, lo studioso torna sul tema, dichiarando di «essere ben lieto che le due visuali siano difformi. Perché nel varco intermedio che si apre lo storico trova la sua ragione di esistere».¹¹⁰¹ Si coglie, dunque, nell’impostazione tracciata dallo studioso una opportunità vitale e generativa – di nuovo, anche epistemologica – per il malinteso che può nascere da questo scarto, dalla «variabile tremula che congiunge, mediante lo scarto e il combaciare, spettatori e teatranti».¹¹⁰²

Gli esempi che porta a sostegno della sua tesi sono di notevole pregnanza, soprattutto – come vedremo – per i successivi sviluppi di questa prospettiva, presenti già in nuce in questo frangente di elaborazione teorica: Ferrone, esplorando il dato di differenza rappresentato dal mondo degli attori rispetto alla società coeva, per esempio, si sofferma sugli attori del Ruzante, descrivendo una doppiezza di identità e presenza che congiunge direttamente e in concreto il piano estetico e creativo con quello socio-antropologico; «essi non imitano i conflitti di modelli o prototipi letterari – riflette lo studioso – ma li vivono», nell’esposizione di un dato di estraneità che è allo stesso

¹⁰⁹⁸ C. Buratelli, D. Landolfi, A. Zinanni (a cura di), *Comici dell’arte. Corrispondenze*, cit.; S. Ferrone, *Attori mercanti corsari*, cit.; Id., *Arlecchino*, cit.

¹⁰⁹⁹ S. Ferrone, *Attori mercanti corsari*, cit., p. XVII.

¹¹⁰⁰ Ivi, p. XVIII.

¹¹⁰¹ Ivi, p. XXVIII.

¹¹⁰² Ivi, p. XVIII.

tempo autentico, materiale (della persona dell'attore), ma anche proprio del personaggio, quindi del mondo della finzione, ideale.¹¹⁰³

Così, Siro Ferrone delinea quella che egli stesso definisce una «tecnica del doppio punto di vista»,¹¹⁰⁴ fondata sulle due prospettive che interagiscono nella vita materiale del teatro.

Tuttavia, si può dire che il crinale degli anni Novanta rappresenti una sorta di passaggio preliminare per la messa a punto di una simile opzione teorico-metodologica. Come dichiara lo studioso stesso, infatti, tale doppia prospettiva è certo attiva nel libro, ma è maggiormente evidente nella valutazione del lavoro di *Attori mercanti corsari* insieme a quello ricerca sugli epistolari dei comici poi confluita nella pubblicazione delle *Corrispondenze* (lo stesso anno). Quest'ultima, riflette Ferrone, ha rappresentato l'«occasione per poter sperimentare davvero l'altro punto di vista (del costruttore dello spettacolo), sdoppiando il ruolo consueto di spettatore che è proprio dello storico»; il libro che va introducendo, invece, si andrebbe a contestualizzare nella necessità di «tornare al punto di vista dello spettatore», nel riconsiderare – dopo l'affondo nella dimensione “interna” del teatro – le prospettive “esterne” concretizzate dai documenti su di esso.¹¹⁰⁵ Non che *Attori mercanti corsari* si sviluppi esclusivamente intorno a questo tipo di fonti: esso prende anche direttamente in considerazione la produzione (ad esempio letteraria) dei comici, le condizioni di lavoro, quelle della politica culturale. Però, in effetti, come si potrebbe cogliere fin dal titolo, il dato di interesse di questo studio si trova soprattutto nell'analisi delle relazioni, dei contatti, delle pertinenze fra la vita e il lavoro dei comici e le convenzioni e le condizioni della società circostante.

Invece, il libro sull'*Arlecchino*, pubblicato nel 2006, pare riuscire a comprendere entrambe le polarità all'interno di una prospettiva unitaria: la vicenda di Tristano Martinelli, lì, è contestualmente esplorata, da un lato, attraverso una minuziosa ricognizione biografica che prende in considerazione anche documenti diretti, personali dell'artista, e non solo legati alla sua attività teatrale; dall'altro, è osservata sullo sfondo dei grandi rivolgimenti che andavano trasformando l'Europa cinque-seicentesca, sul crinale della nascita del capitalismo moderno, con il supporto di fonti proprie della storia “globale” come gli approcci socio-antropologici e culturali, quelli geografico-culturali, quelli sociologici ed economici. L'esito è quello di un racconto che si svolge in un continuo andirvieni fra la grande storia e le microstorie dei comici, la loro appartenenza al mondo (anche politico) in cui operavano e vivevano, e il dato di differenza di cui erano portatori; fra le vicende biografiche, le decisioni personali, i rapporti fra i singoli e l'ampio respiro della politica estera, anche culturale, così come i flussi migratori o le innovazioni tecnologiche. Possiamo prendere come significativo della modalità operativa di questa “tecnica del doppio punto di vista”, ad esempio, il passaggio in cui Ferrone è impegnato a ricostruire il momento di strutturazione della compagnia dei Martinelli, attraverso un documento notarile vergato ad Anversa; di qui, analizzando le correzioni e gli aggiustamenti del testo, lo studioso procede a immaginare come sarebbe potuto svolgersi il dialogo fra i fratelli Martinelli, Tristano e Drusiano, i committenti che garantivano per loro e le autorità pubbliche che presenziavano; e passa, subito dopo, a tratteggiare il contesto vivacemente multiculturale della città fiamminga, in un disegno di ampio respiro capace di trasmettere tanto l'urgenza dei viaggi che vi portavano (anche i comici), per sfuggire alle guerre e alle epidemie dell'Europa centro-meridionale, il crogiolo di culture e di commerci che vi avvenivano e, dunque, le opportunità che si profilavano per i comici di quegli anni, ma anche il senso di sospetto che essi provocavano nell'autorità pubblica e il correlato generale di reticenza verso gli stranieri. E, infine, attraverso l'analisi di un dipinto fiammingo della seconda metà del Cinquecento, Ferrone torna ad avvicinarsi al mondo dei comici, riprendendo il filo dei loro viaggi, la descrizione delle loro condizioni di lavoro e, in conclusione, anche l'analisi dei membri che componevano la compagnia dei Martinelli.

¹¹⁰³ Ivi, p. XX.

¹¹⁰⁴ Ivi, p. XXI.

¹¹⁰⁵ Ivi, p. XXV.

Questo è soltanto un sommario a grandi linee, piuttosto superficiale e vagamente esplicativo, capace di rispecchiare solo in parte la pluralità e le meticolosità del metodo attraverso cui lo studioso applica al campo della Commedia dell'Arte quella che egli stesso ha definito la “tecnica del doppio punto di vista”; l'operazione, però, risulterà magari più interessante, se si valuta alla luce della possibilità di interazione fra i due punti di vista *del* e *sul* teatro espresse anche in questo breve excursus; e, nondimeno, che è su prospettive come queste che lo studioso va a poggiare l'indagine sulle modalità di creazione, definizione e sviluppo della maschera di Arlecchino, personaggio che Martinelli costruisce alla fine del Cinquecento, destinato a cambiare la vita del comico ma anche più in generale quella dei teatri a venire – che l'oggetto proprio di studio del libro di Siro Ferrone.

Veniamo ora al secondo piano che scaturisce dalla rifondazione metodologica provocata dall'assunzione del problema dell'attore come nucleo propulsore per la ridefinizione della cornice epistemologica della teatrologia italiana nella sua fase post-novecentesca.

Sul piano delle pratiche di studio che hanno lavorato, in fase post-novecentesca, alla considerazione della memoria “interna” del teatro e in particolare del corpo dell'attore, assumendola come possibile fonte storica, c'è naturalmente il caso esemplare di Ferdinando Taviani sulle tecniche recitative della Commedia dell'Arte: in uno studio pubblicato sul primo numero di «Teatro e Storia», nel 1986 – che si potrebbe leggere a completamento del lavoro prospettato in precedenza nel *Segreto della Commedia dell'Arte*, scritto pochi anni prima con Mirella Schino –, lo studioso procede a un'ipotesi di ricostruzione delle modalità interpretative e recitative dei comici del Cinque e Seicento integrando le consuete fonti testuali e iconografiche con nozioni estratte dalla sapienza “interna” del teatro, in particolare dalla definizione dei principi in cui è organizzato il livello “pre-espressivo” dell'attore, secondo la teoria dell'antropologia teatrale attivo nelle diverse culture teatrali (evidentemente, non solo in senso geografico, come potrebbe sembrare fino a quel momento, ma anche in campo storico).¹¹⁰⁶ Come si è accennato in un capitolo precedente, lo studioso giunge così a proporre l'articolazione di un doppio canone recitativo, che vedrebbe intrecciarsi la linea della “lingua energica” con quella della “linea elegante”, e individua proprio nel piano delle interazioni fra le due possibilità attoriali alcune delle ragioni di ricchezza espressiva e dunque di successo della Commedia dell'Arte.

Nel campo di indagine così prospettato da Meldolesi alla fine degli anni Ottanta si vanno a collocare, come si accennava, alcune delle opportunità più interessanti di lavoro teatrologico nella fase post-novecentesca degli studi. Prenderemo, ora, in considerazione due esempi, che si dimostrano fra i più pregnanti e promettenti, entrambi attivi – come proposto da Meldolesi – sia sul piano della concettualizzazione tematica del problema dell'attore, che su quello invece metodologico e storiografico: il lavoro di Raimondo Guarino sulla memoria dell'attore come fonte per la storia dello spettacolo e non solo e quello di Fabrizio Deriu volto alla riconsiderazione delle arti performative come pratiche di trasmissione del sapere.¹¹⁰⁷ Si precisa subito che entrambi si collocano in un campo di intersezione fra oggetto e metodo di indagine, argomento che verrà preso in considerazione nel terzo e ultimo caso di cui si compone il presente studio.

Il lavoro storiografico di Raimondo Guarino, in generale legato alla dimensione di relazione fra la storia “particolare” del teatro e quella “globale”, soprattutto per quanto concerne la produttività dei rapporti che fra di esse si possono instaurare, si esprime in tale campo, ad esempio, in una sezione del suo *Il teatro nella storia* specificamente dedicata al tema delle culture attoriali.¹¹⁰⁸

Il quadro teorico tracciato dallo studioso comprende al suo interno, come coordinate di orientamento e riferimento, da un lato, la strada nella storia della corporeità inaugurata dai lavori di Michel Foucault sulle tecnologie del sé, poi al centro della riflessione del nuovo storicismo sulle strategie di rappresentazione, e, dall'altro, l'idea di “conoscenza tacita” del teatro definita da

¹¹⁰⁶ F. Taviani, *Un vivo contrasto...*, cit.; Id., M. Schino, *Il segreto della Commedia dell'Arte*, cit.

¹¹⁰⁷ R. Guarino, *Il teatro nella storia*, cit.; F. Deriu, *Performático*, cit.

¹¹⁰⁸ R. Guarino, *Memorie e culture degli attori*, in Id., *Il teatro nella storia*, cit., pp. 61-103.

Eugenio Barba, che convoca un punto di vista più “interno” al sapere del teatro. Così, si giunge a una riformulazione del problema dell'attore sul piano storiografico:

«Nella sua esperienza del passato e del presente, l'attore non è l'artista di un'arte che attraversa i secoli, il creatore di un prodotto che confluisce nelle scansioni del tempo e nelle forme di trasmissione del manufatto artistico, ma il soggetto che detiene, manifesta e trasmette una conoscenza tacita sulla creazione e conservazione di pratiche simboliche espresse nell'azione fisica».¹¹⁰⁹

In questo senso, il problema dell'attore si colloca, dunque, anche rispetto a quello delle fonti della storiografia (per il momento) teatrale. All'interno di tale contesto teorico, Guarino definisce l'operatività di almeno due livelli di fonti, e dunque di “memoria”: una “esterna”, costituita da «documenti che sono oggetti, scritture o immagini» a partire da cui lo storico lavora alla volta della «ricostruzione [...] di una cultura che si caratterizza con procedimenti e metodi di trasmissione dell'azione», e un'altra che è «il nucleo dell'azione simbolica, cioè la memoria interna che costituisce la fonte del fare rappresentazioni, dei suoi strumenti e delle sue condizioni organizzative e creative».¹¹¹⁰

Su questi fronti si delinea, anche, più esplicitamente un piano di rapporti con la tradizione disciplinare, non soltanto nel quadro del lavoro preliminare sviluppato da Claudio Meldolesi nel campo delle culture attoriali, ma più in generale rispetto a tutto il lavoro teatrologico che, negli anni, si è coagulato intorno allo scavo del sapere “interno” del teatro. E c'è anche l'opportunità di spogliare momentaneamente tali esperienze del loro portato si potrebbe dire evenemenziale o almeno tematico, per valutarle in una prospettiva esclusivamente metodologica, che è la linea genealogica presso cui va a lavorare l'approccio di Guarino, nel contesto di una riattivazione poco prevedibile di alcune delle istanze più di rottura rispetto alle convenzioni storico-teatrali consuete. Così lo studioso descrive il rapporto fra la propria proposta nel campo dello scavo della memoria corporea performativa e del teatro in quanto insieme di modalità di trasmissione del sapere rispetto alla tradizione di studio che si sviluppa intorno ai piani della ricerca pedagogica:

«Sopravvivenza, imitazione, eredità, sintesi personale. Questo è il tessuto connettivo dell'esperienza in teatro. Il Novecento l'ha chiamato con enfasi pedagogia perché ha sostituito alle complesse, tacite e implicite usanze del mestiere l'ambizione e la necessità di formare identità umane e artistiche».¹¹¹¹

Guarino, ipotizzando che «la storia del teatro concerne l'elaborazione e la persistenza e la trasmissione di pratiche», definisce un livello di lavoro storiografico che non si fonda su «una memoria che non è fatta né di scritti, né di oggetti e neanche di parole tradotte in scritti e in oggetti», ma appunto, sull'esplorazione anche di una “conoscenza tacita” che, nel campo del teatrale, assume le forme anche della “memoria del corpo”.¹¹¹²

La memoria del corpo dell'attore diventa, dunque, – richiamando un passaggio in cui lo studioso cita il lavoro di Claudio Meldolesi – un «essenziale strumento integrativo alla documentazione scritta» o di altro tipo alla ricostruzione della cultura performativa di una data epoca e, più in generale, per la comprensione delle pratiche rappresentative e delle tecniche che le presidono.¹¹¹³

A partire di qui, Guarino delinea potenzialità storiografiche piuttosto interessanti per gli oggetti che pertengono al campo degli studi attoriali e dei saperi “interni” del teatro, in un passaggio che

¹¹⁰⁹ Ivi, p. 62.

¹¹¹⁰ Ivi, p. 64.

¹¹¹¹ Ivi, p. 68.

¹¹¹² Ivi, p. 65.

¹¹¹³ Ivi, p. 66. Il passo di Meldolesi citato proviene da C. Meldolesi, *L'attore, le sue fonti...*, cit.

presuppone anche la fuoriuscita del sapere e dell'approccio teatrologico dal dominio del teatrale, a collocarlo nel più ampio campo del lavoro storiografico *tout court*:

«Il sapere dell'attore è relegato in una riserva marginale per una sfasatura nelle graduatorie scientifiche correnti. Se leggiamo correttamente nelle costellazioni presenti del lavoro storico, il malinteso si dissipa e le graduatorie si ribaltano. Tutto dipende dalla storia che si cerca, dalla rotta che si disegna. [...] Possiamo interrogarci sugli stili di performance o di regia, ricavare dalle fonti i rapporti di committenza, o il senso delle funzioni del rappresentare in un assetto sociale. Oppure cambiare punto di vista e interrogarci su questioni determinanti, non per l'aggiornamento ma per la sostanza e l'urgenza, nel laboratorio storiografico, come l'appropriazione dei simboli, la produzione e la rappresentazione delle identità sociali e sessuali, la trasmissione dei saperi, l'uso simbolico delle azioni fisiche e le relative prerogative e mediazioni. Seguendo queste domande le ricerche sulla prospettiva e la definizione dell'attore non appaiono centrali soltanto nella ricognizione del passato teatrale. Le memorie operanti, le tradizioni non scritte, le trame e i conflitti di identità e individualità portano le rotte dello studio del teatro nel mare aperto delle scoperte e dei sondaggi». ¹¹¹⁴

Però, fino a questo punto, per quanto possa essersi dimostrata fruttuosa, almeno a livello potenziale, la prospettiva che indaga il teatro come insieme di pratiche di trasmissione del sapere (non solo teatrale) e la memoria corporea dell'attore come fonte per la storiografia (non solo del teatro), potrebbe sembrare che si tratti, qui, innanzitutto e soprattutto, appunto, di un sapere “interno” al campo delle arti performative. Per comprendere, invece, come esso vada pienamente a collocarsi sui piani di correlazione e anche di integrazione dei sistemi di conoscenza cosiddetti “interno” ed “esterno” al teatro, coinvolgendo produttivamente entrambi i punti di vista, sarà opportuno allontanarci momentaneamente dalla cultura teatrologica italiana e tentare una breve ricognizione delle impostazioni teoriche attive in quella anglosassone, in cui prospettive di questo tipo si dimostrano anche lì operative da diversi anni.

¹¹¹⁴ R. Guarino, *Il teatro nella storia*, p. 103.

7.4 TRANSDISCIPLINARITÀ.

TENTATIVI DI RICOMPOSIZIONE DI OGGETTO E METODO DI STUDIO

7.4.0 PRESENTAZIONE.

LA RICOMPOSIZIONE DI OGGETTO E METODO DI STUDIO: TRANSDISCIPLINARITÀ

Per quanto riguarda le condizioni di contatto e dialogo extra-disciplinare nella fase post-novecentesca della teatrologia italiana, si è già riportata l'opinione, piuttosto frequente, che rileva una sorta di rientro, almeno in senso quantitativo ed esplicito, della fertilità della vocazione interdisciplinare espressa dal campo di studio in momenti precedenti del suo sviluppo. Si è parlato, grossomodo, di un ritirarsi delle discipline (non solo teatrologiche) all'interno dei propri campi di pertinenza e dei propri specifici interessi, in seguito a stagioni, invece, di vivace confronto fra i diversi contesti del sapere, delle arti e della cultura.

Però, di contro, a questo livello, c'è da prendere in considerazione, non soltanto la ricorrenza permanente – seppure magari meno diretta o esplicita – del contributo delle scienze umane e sociali e delle discipline storiche (come si è visto tutt'altro che sopito), ma soprattutto l'emersione di fenomeni inediti e originali che vanno propriamente a inserirsi su questi crinali. Com'è possibile spiegare la rinnovata vitalità che assume il campo dell'iconografia teatrale a partire dagli anni Novanta, la riconversione di cui è oggetto l'antropologia teatrale dalla fine degli Ottanta o, in tempi più recenti, l'inaugurazione di un terreno di dialogo del tutto nuovo come quello che si instaura con le scienze “dure” a partire dagli anni Duemila, a fronte della constatazione di un generale rientro delle discipline entro i loro campi di studio, di un esaurimento della fertilità dei rapporti fra di essi e dell'apparente riaccentramento nel quadro degli specifici disciplinari?

D'altro canto, c'è da tenere conto della logica del “politeismo”, che sembra imporsi come determinante a partire dal crinale post-novecentesco: in coincidenza all'esaurimento dei modelli dialettici e al crollo di alcune dicotomie oppositive fondanti per la cultura umanistica, si danno possibilità di confronto, anche di intreccio e addirittura di ibridazione fra aspetti e componenti un tempo chiaramente distinti o addirittura opposti all'interno degli approcci teorici. L'opportunità è anche quella di fare i conti con la tradizione del sapere e della cultura (umanistica, storica, teatrale, teatrologica), magari assorbendone qualche punta più avanzata ed estrema, ma anche procedendo a riattivarne la dimensione operativa su piani di utilità inediti. Si pensi, ad esempio, a ciò che è accaduto, negli ultimi vent'anni al campo dei performance studies statunitensi, nel momento in cui l'“anti-disciplina” ha subito un processo di “disciplinizzazione” che l'ha posta in contatto con altre modalità di organizzazione del sapere e dello studio; all'esplosione di opportunità che ha comportato, in questo contesto, l'assunzione della dimensione storica all'interno delle prospettive teoriche; si consideri, su un più ampio piano degli scenari teatrologici internazionali, l'impatto del processo di recupero della dimensione del testuale; ma anche tutte le possibilità di integrazione – prima di tutto quella attiva fra il piano dei processi e quello dei prodotti, della polarità produttiva e ricettiva – che si sono profilate, come abbiamo in parte visto, nel contesto di lavoro italiano.

Valutando la pregnanza dei contatti extra-disciplinari che comunque emergono, in questi anni, all'interno delle discipline teatrologiche – seppure non nel quadro di operazioni generali e sistematiche –, insieme alle generali condizioni e convenzioni umanistiche e culturali, si è anche ipotizzato, però, che una tendenza di questo tipo, più che come un esaurimento della centralità dei rapporti extra-disciplinari, possa leggersi legittimamente nel quadro di un mutamento del modello che coordina e sostiene tale dimensione di relazioni. Il cosiddetto crollo delle “grandi narrazioni”, da un lato, e l'assorbimento della svolta pragmatica dall'altro, si suppone abbiano nel complesso creato le condizioni teoriche per una profonda revisione delle modalità di rapporto fra i diversi

campi del sapere: rispettivamente, almeno, un indebolimento della loro presenza, almeno a livello esplicito, e una loro rifunzionalizzazione. In breve, si è concluso col supporre uno schema di sviluppo delle modalità di contatto extra-disciplinare per la teatrologia italiana post-novecentesca che consiste nel passaggio da un modello relazionale “forte” (in cui tali rapporti si concretizzano nell'importazione di strumenti e metodi da altri ambiti, spesso con vocazione normativa e in qualche caso anche globalizzante) a delle opzioni di contatto “deboli”, che agiscono, più o prima che sul piano teorico, a livello delle dimensioni applicative e delle pratiche di studio.

Questo stato delle cose sembra implicare almeno due ordini di conseguenze sul livello teorico-metodologico della teatrologia post-novecentesca: innanzitutto, pare consentire, da un lato, di applicare contestualmente, all'interno di uno specifico approccio di studio, contributi di diversa provenienza e formazione – siano essi strumentazioni, apparati metodologici o stimoli teorici –, anche ponendo su un piano di confronto e collaborazione prospettive tradizionalmente distinte o addirittura scarsamente conciliabili in passato (si pensi al caso della semiologia e della storia); inoltre, le modalità in cui tali differenti campi del sapere si incontrano, si possono descrivere, più che nei termini di un confronto interdisciplinare – in cui l'uno o l'altro campo offrono un contributo rispetto alle proprie pertinenze specifiche –, come forme di dialogo intorno a medesime questioni o problemi in comune, che attivano insieme i diversi apporti, in una discussione diretta, in divenire; infine, si può ipotizzare che le nuove condizioni epistemologiche emerse con l'indebolimento delle teorie e delle categorie convenzionalmente di riferimento e con l'adozione di una prospettiva pragmatica, permettano di ridefinire l'approccio teorico-metodologico di volta in volta, secondo le esigenze specifiche manifestate da un determinato oggetto di studio.

Per questo tipo di tendenze che si osservano in atto nella teatrologia post-novecentesca, si potrebbe parlare senza eccessi di una sorta di “deriva degli oggetti”. Si pensi agli sviluppi degli apporti che, in questi anni, vengono, ad esempio, dall'antropologia teatrale o dall'iconografia: come si vedrà, entrambe nascono come oggetti di studio (il lavoro dell'attore e l'immagine di teatro), si ampliano in campi di indagine; rivendicando anche in qualche caso la propria problematica autonomia, si propongono come teorie “forti”, ma si convertono infine in approcci determinanti all'interno della cornice teorica e della strumentazione metodologica complessive del sapere e delle pratiche teatrologiche.

Forse, così, contaminandosi con le richieste degli oggetti e dei campi con cui entrano in contatto e avviando dialoghi di volta differenziati e specificamente orientati, le teorie e le metodologie si espongono al rischio dell'eclittismo, della dispersione, della rinuncia alla purezza disciplinare. Lo verificheremo presto, nei fatti. Ma ricordiamo per ora che la teatrologia “pluridisciplinare” e “sperimentale” auspicata alla fine degli anni Ottanta da Marco De Marinis si profilava proprio nel senso di «mettere a frutto correttamente gli apporti che ciascuna di queste prospettive [...] può fornire».¹¹¹⁵ E, si potrebbe aggiungere a questo punto, anche quelli che la teatrologia potrebbe offrire ad altri campi del sapere. Potrà sembrare una soluzione retorica, invece è una vicenda, magari non compiuta, ma di certo già iniziata; si pensi all'“umanesimo performativo” citato da Claudio Longhi, alla vitalità potenziale dei rapporti con la ricerca storica o ai dialoghi con le neuroscienze. Sono tutti casi in cui si aprono livelli di reciprocità e di effettività del rapporto in passato di difficile reperimento, nel quadro delle modalità di relazione extra-disciplinare degli studi teatrologici.

Per questo si propone di descrivere l'atteggiamento relazionale degli studi, in fase post-novecentesca, nei termini di “transdisciplinarietà”. Lo scopo, con l'adozione di tale prefisso, è quello di rendere il senso dinamico, relazionale, performativo – nel senso di trasformatività e di efficacia descritto in precedenza – con cui si definiscono le modalità di rapporto extra-disciplinare a questa altezza. Si sarebbero potute usare certamente altre soluzioni terminologiche. Ad esempio quella proposta da Josette Féral all'interno della nuova versione dell'antologia teorico-metodologica curata

¹¹¹⁵ M. De Marinis, *Capire il tetto*. Lineamenti..., cit., p. 27.

da Janelle Reinelt e Joseph Roach nel 2007: per descrivere le modalità di interazione culturale contemporanee, la studiosa sceglie il concetto di “transaction”, un composto che ricombina al proprio interno il prefisso “trans-” (appunto perché evoca un senso di movimento) e la parola “action”, che, a suo avviso, rende l'idea sia di intenzionalità dell'azione che dell'impatto che provoca, dunque che si pone in termini evidentemente processuali. La prospettiva di Féral, fra l'altro, è interessante perché richiama insieme le potenzialità dell'eclettismo di questi ultimi anni, anche con il senso di frammentazione che implica, e il parallelo processo di chiusura delle discipline, smascherando la logica del crollo dei confini, dei muri e delle frontiere attraverso la constatazione di una loro nuova e diversa collocazione.¹¹¹⁶

Avremmo avuto, dunque – come in effetti abbiamo –, una teatrologia “transazionale”. La scelta è ricaduta, invece, su “transdisciplinarietà” per diversi motivi, oltre quello ovvio della comodità linguistica. Un primo ordine di ragioni si ritrova nell'intenzione di mantenere, all'interno della prospettiva teorica, la nozione di “disciplina”: potrà sembrare un termine desueto o un riferimento a una logica in parte superata – e lo vedremo a breve nel dettaglio –, ma non si voleva rinunciare, in questa sede, a evocare – assieme al senso dinamico e fluido – la necessità di mantenere saldo il livello della specificità dei campi del sapere implicati nei dialoghi extra-teatrologici; non è solo una convinzione personale, ma, come si vedrà, una condizione di lavoro spesso indispensabile per le diverse esperienze di studio che prenderemo in esame.

In generale, il concetto e i suoi significati sono stati sottoposti a diversi studiosi coinvolti nel programma di colloqui che ha sostenuto gli sviluppi della presente ricerca; tutto sommato, hanno incontrato un consistente, anche in certa misura inaspettato, consenso su diversi versanti.

Poi, c'è un'ordine di motivazioni che è più propriamente definito da alcuni riferimenti.

Un pensiero va ai ragionamenti in merito di Fabrizio Cruciani sulla produzione teatrologica alla fine degli anni Ottanta, così come si sono manifestati nel già citato contesto della sua rubrica su «L'Informazione Bibliografica»: nel 1989, lo studioso si trova a riflettere sulla genetica apertura disciplinare del campo di studi teatrologico e sui problemi, paralleli, del suo isolamento rispetto agli altri ambiti del sapere; per descrivere la ricchezza di tale condizione di extra-territorialità (e probabilmente anche evocare le potenzialità che verrebbero inaugurando piani di relazione definiti da condizioni di maggiore reciprocità), Cruciani parla di “transdisciplinarietà”, un atteggiamento che descrive come «ridefinire la propria erudizione, confrontarsi con l'estremo, dislocare lo sguardo per poter imparare a vedere conoscenze altrimenti anchilosate e offuscate dalle “certezze” tradizionali».¹¹¹⁷

In anni più recenti, anche Antonio Attisani ha parlato di “tensione transdisciplinare”: il contesto è quello già citato del suo recente volume sulle “fenomenologie e gli attori della ricerca”, in particolare nel campo – importante ai fini del nostro discorso – dei dialoghi fra teatrologia e scienze “dure”. Lo studioso utilizza questa definizione per invocare una modalità di approccio che combini al proprio interno la possibilità di dialogo fra «esponenti di culture diverse» e una forma di consapevolezza rispetto alla «relatività storica» dei sistemi e dei metodi di conoscenza.¹¹¹⁸

Ma un richiamo altrettanto pregnante va a un concetto più specifico del campo di studio, almeno diciamo più vincolante: quello di “transculturalismo”, con cui, notoriamente, si indica la tendenza – a base comparativistica – a rintracciare elementi di risonanza, comuni fra campi e oggetti diversi (tenendo conto, naturalmente, anche del piano delle loro specificità culturali): perché «tende a superare i dati culturali di partenza e, se e in quanto produce esperienza reale, autentica, mette in questione le identità codificate, sia individuali che collettive, mirando addirittura – a volte – a una certa oggettività, pre- o post-culturale».¹¹¹⁹ È una definizione di Marco De Marinis, che ci aiuta a

¹¹¹⁶ Josette Féral, *Every Transaction Conjures a New Boundary*, in J. G. Reinelt, J. R. Roach (eds.), *Critical Theory and Performance*, cit. pp. 49-66.

¹¹¹⁷ F. Cruciani, *Teatro: storiografia...*, cit., p. 641.

¹¹¹⁸ A. Attisani, *L'invenzione del teatro*, cit., p. 75.

¹¹¹⁹ M. De Marinis, *Il teatro dell'altro*, cit., p. 9.

introdurre un altro nodo della questione, che sarà indispensabile affrontare a questo punto, per sgombrare il campo da eventuali equivoci: assumendo una terminologia che fa riferimento anche alla nozione di transculturalismo, potrebbe sembrare, a prima vista, che si voglia descrivere degli atteggiamenti disciplinari, appunto, solo a livello pre- o post-culturale; è vero che i diversi apporti che si coagulano intorno ai problemi teatrologici post-novecenteschi in qualche modo vanno ad accantonare momentaneamente i dati della loro purezza epistemologica, per disporsi al confronto. Ma, si ribadisce, si tratta – come vedremo nelle prossime pagine – di episodi in cui l'incontro extra-disciplinare si pone su piani di effettività (di concretezza, nei fatti) e di reciprocità (rispetto a questioni già attive nell'uno o nell'altro campo del sapere). In questo senso, le connotazioni specifiche delle diverse culture implicate dalle traiettorie transdisciplinari della teatrologia post-novecentesca si rivelano altrettanto importanti, determinanti si potrebbe dire, della loro elasticità; entrambi i due aspetti, insieme, vanno a fondare la possibilità di entrare in collaborazione in senso transdisciplinare con altri campi del sapere.

Le definizioni sono formulate da De Marinis per descrivere i termini del transculturalismo e dell'interculturalismo nel campo del teatro occidentale moderno, e la necessità della loro interazione, della loro complementarità; quelle di Attisani per lo specifico del dialogo fra sapere teatrale-umanistico e scientifico; quelle di Cruciani si propongono invece al livello dell'osservazione degli atteggiamenti teatrologici, ma risalgono al crinale post-novecentesco, ormai a venticinque anni fa; tuttavia tenteremo di assumerle anche qui, nell'indagine della teatrologia post-novecentesca, e verificheremo nelle prossime se la scelta della descrizione di una serie di esperienze che tendono ad atteggiamenti transdisciplinari – intesi nella pluralità di sensi che abbiamo brevemente evocato in queste pagine – possa essere appropriata e adeguata.

7.4.1 GENEALOGIE.

LA NUOVA TEATROLOGIA ITALIANA FRA IL SUO OGGETTO E LE QUESTIONI DI METODO:

DALL'EXTRA-TERRITORIALITÀ ALLE TEORIE “FORTI”, FINO ALLE SPERIMENTAZIONI TRANSDISCIPLINARI

Si potrebbe, in effetti, leggere la vicenda della teatrologia italiana anche dal punto di vista degli sviluppi e dei mutamenti incorsi alle sue modalità di relazione extra-disciplinare, vale a dire attraverso l'ottica della maniera in cui essa, a diverse altezze e in differenti fasi, è entrata in contatto, in rapporto o addirittura in collaborazione con altri campi del sapere e altri contesti della cultura.

In questo caso, potremmo delineare uno schema che conduce dalla connotazione extra-territoriale che ha scandito il momento della rifondazione, basato in parte sulla vitalità – come si è visto – delle diverse provenienze, formazioni e interessi dei primi teatrologi; che si rideclina, in coincidenza al processo di consolidamento della disciplina, attraverso fenomeni di relazione che non è eccessivo descrivere nei termini dell'“interdisciplinarietà”, intendendo, con questo, modalità di rapporto definite dall'operatività di alcune teorie “forti”, provenienti soprattutto dagli ambiti delle scienze umane e sociali, che si impongono come riferimento e guida per gli altri saperi umanistici e storico-artistici, implicando anche forme di importazione rispetto ai loro apparati teorico-metodologici; e che si risolve (per il momento), a partire dal crinale post-novecentesco, in condizioni di carattere più collaborativo e partecipativo, che prospettano occasioni di dialogo extra-disciplinare fondate su presupposti paritetici e di reciprocità: vedremo che sono situazioni – che abbiamo definito “transdisciplinari” – in cui diversi campi del sapere si riuniscono a discutere e collaborare intorno a nodi salienti e problematici comuni.

Abbiamo visto come, fra la fine degli anni Sessanta e i primi Settanta, la nuova teatrologia si possa definire in quanto disciplina autonoma anche grazie alla pluralità teorico-metodologica rappresentata dagli studiosi che hanno proceduto a perimetrare e preparare il campo di studio. Le testimonianze dei teatrologi stessi hanno richiamato la varietà delle provenienze personali e la

molteplicità degli interessi che si potevano confrontare in quei primi laboratori del sapere storico-teatrale.

Non sarà superfluo, a questo punto, puntualizzare come tali modalità di rapporto con altri campi scientifici e culturali non si vadano a definire già in termini interdisciplinari, ma presentino alcune specificità che li inquadrano, appunto, nella definizione di extra-territorialità che abbiamo assunto: prima di tutto per la spontaneità, diciamo la contingenza, che ne ha governato l'operato, il cui riferimento extra-disciplinare non emerge quasi mai a livello sistematico, ma si colloca nell'alveo delle pressioni individuali; insieme, ovviamente, all'apertura implicita dell'azione stessa di perimetrare un nuovo campo di studio, di stabilirne lo specifico. In secondo luogo, possiamo richiamare i termini dialettici attraverso cui si definisce l'"ampio spettro" della nuova teatrologia: in buona parte dei casi, si tratta di prospettive saldamente fondate nel nuovo dominio del teatrale, che ne fuoriescono a livello tematico o teorico per poi farvi ritorno e riversare, nel proprio campo di studio, la ricchezza di stimoli raccolta. Infine, si può ricordare la puntualizzazione espressa da Raimondo Guarino per quanto riguarda le forme di influenza delle discipline storiche, dalla Nouvelle Histoire alla microstoria: come constata lo studioso, si trattava soprattutto di un riferimento che si realizza nella pratica di studio, all'interno di cui alcune elaborazioni teoriche della storiografia si propongono come nodi di discussione, ma non sono oggetto di importazione, quanto al limite di verifica o riappropriazione nei fatti.

La fase successiva della nuova teatrologia, che abbiamo definito nei termini del processo di consolidamento della disciplina, si distingue, invece, per tentativi di confronto espliciti, diretti e più sistematici con altri campi del sapere e della cultura. Si è scelto di definire questa fase nel segno dell'interdisciplinarietà perché si ritiene che questo termine implichi una forma di rapporto vincolata da una opzione di ibridazione dei campi di studio legata all'assunzione di una o più impostazioni teoriche guida. Il passaggio degli anni Settanta, in effetti, si inserisce a pieno nel dominio delle cosiddette teorie "forti". Qui, l'esempio di riferimento potrebbe andare ovviamente all'"avventura semiologica", a tutte le semiotiche particolari che si sono prospettate e, più in generale, all'assunzione del ruolo-guida per le scienze umane e sociali che si è profilato a quest'altezza, implicando, a volte, anche forme di importazione degli strumenti metodologici e delle impostazioni teoriche. La vocazione globalizzante di discipline come la semiotica o la sociologia, secondo alcuni studiosi, prospetta addirittura il rischio di un "neo-colonialismo" umanistico, laddove gli studi teatrologici, da poco auto-proclamatisi indipendenti dalla matrice degli studi letterari, andrebbero incontro alla minaccia di nuove opzioni di annessione. Come si è visto, è l'opinione, ad esempio, espressa da Roberto Alonge, nell'introduzione alla *Storia del teatro moderno e contemporaneo* curata con Guido Davico Bonino (e confermata a voce, in un colloquio concesso dallo studioso per questa tesi).

Non si tratta, comunque, solo di semiologia teatrale o di sociologia del teatro, né di tutte le declinazioni che si potrebbero richiamare per descrivere la tendenza a fondare approcci teorici inediti con il supporto di altri campi del sapere. C'è una vocazione interdisciplinare, a quest'altezza, che si esprime anche nel più ampio dominio della cultura. Il riferimento, nel particolare del nostro oggetto di indagine, va alla dimensione dei rapporti fra studi e pratica scenica. Abbiamo visto come, fra anni Settanta e Ottanta, esso si ponga come determinante per alcuni sviluppi della nuova teatrologia: il sapere "interno" del teatro, per qualche momento, sembra assurgere a rappresentare una guida inedita per lo sviluppo di quello teatrologico, anche giungendo a posizioni che si potrebbe definire estreme, che rischiano di orientare l'intero campo di studio o parte di esso verso crinali che hanno minacciato di marginalizzare o eluderne alcune altre componenti, comunque fondanti. Certo, come si è visto, è proprio questo tipo di "estremismo" che ha consentito molti degli avanzamenti teorici e delle acquisizioni storiografiche della nuova teatrologia fra anni Settanta e Ottanta. Ma, una volta assunta la consapevolezza della crucialità e della necessità dell'approfondimento del sistema di conoscenze e delle condizioni "interne" del teatro, si è osservato come gli studiosi

procedano in seguito a reintegrarla anche con il punto di vista “esterno”, contestuale, anche spettatoriale.

In effetti, se mai è esistita, la storia delle teorie “forti”, in campo teatrologico, ha avuto però breve durata. Si pensi, ad esempio, che è proprio l'adozione della prospettiva della cultura materiale del teatro (e anche le forme di sua frequentazione diretta) ad infrangere le mire espansionistiche delle scienze umane e sociali, alla fine degli anni Settanta.

Scrivono Franco Ruffini, in quel periodo, su «Quaderni di Teatro»:

«La domanda del semiologo è radicale e senza appello: che significa? [...] Il fenomeno viene guardato come superficie trasparente di un qualcosa cui esso rimanda [...]. Così la gestualità (del training) viene spontaneamente osservata come piano di espressione di un piano di contenuto che può essere al momento ignoto e che si tratta dunque di scoprire [...].

Se le connessioni tra piano espressivo e contenuti non vengono trovate, se ne conclude [...] che la gestualità in esame non è comunicativa ma pratica. Ma basta spostare l'ottica: non cosa (e se) il complesso delle sequenze gestuali che chiamiamo training significhino, ma cosa significhi l'esistere e il confermarsi sempre più vasto di quell'alterità attorica (gestuale) nota sotto il nome di training.

Lo spostamento sembra implicare una diversa prospettiva professionale: non più il semiologo ma il sociologo e/o lo psicologo, e in parte è vero».¹¹²⁰

Abbiamo già osservato come la storia della nuova teatrologia si potrebbe leggere, a posteriori, come un processo di graduale destabilizzazione dell'“oggettualità” del campo disciplinare; diciamo ora che gli approcci definiti interdisciplinari e le teorie “forti” che li segnano, forse, implicavano in questo senso un ostacolo. Si pensi alle contestazioni emerse nel campo della semiologia teatrale: il problema era, non soltanto quello di gestire i rapporti con un contesto disciplinare che si proponeva anche in chiave globalizzante, ma anche, nello specifico, che questa globalità di approccio in un primo momento imponesse anche una forma di analisi interna dell'oggetto di studio, dunque, chiaramente ancorata alla dimensioni di stabilità e concretezza in contrasto con lo specifico degli studi teatrologici.

E richiamiamo, a questo punto, per approcciare il crinale post-novecentesco, l'auspicio formulato per la semiotica da Marco De Marinis alla fine degli anni Ottanta, nel suo *Capire il teatro*: alla volta di ridefinire la propria utilità e operatività nel campo degli studi teatrologici, secondo lo studioso, essa dovrebbe – come, poi, in effetti, in parte, è stato – rinunciare in parte, da un lato, alla sua vocazione globalizzante e, dall'altro, alla dimensione della purezza disciplinare, per proporsi, invece, sui piani epistemologici del coordinamento dei diversi apporti disciplinari che vanno a realizzarsi in campo teatrologico.

La fase post-novecentesca, nel campo degli studi teatrali, si è definita in queste pagine nel segno del politeismo, della performatività, dell'inter- e trans-culturalismo. Prenderemo in considerazione, prima di procedere all'analisi di come tali istanze si vadano a declinare in concreto nelle pratiche di studio, una serie di questioni teoriche preliminari, per comprendere come inquadrare quelle politiche di assorbimento metodologico “debole” che abbiamo descritto col termine di “transdisciplinarietà”, sia come fenomeni e tendenze originali, ma anche rispetto alla tradizione di studio.

Possiamo ammorbidire e relativizzare gli scarti e le forzature impliciti nello schema di sviluppo appena descritto richiamando una riflessione di Raimondo Guarino, che consente di illuminare alcune linee genealogiche all'interno della tradizione disciplinare che conducono con una certa

¹¹²⁰ Franco Ruffini, *Gesto dello spettacolo / gesto del teatro: osservazioni sul training*, «Quaderni di Teatro», I, 2, novembre 1978 (*Teatro e Attore*), p. 11.

esattezza all'attuale stato delle condizioni di relazione fra gli studi e altri campi della cultura e del sapere:

«Mi permetto di aggiungere che questo era un correttivo, un antidoto come dire all'idea che gli studi – questi come qualsiasi campo di studi – potessero essere l'applicazione di una disciplina forte, di una delle cosiddette scienze umane. In nessun caso – fortunatamente – è venuto in mente che si dovessero applicare principi o ricerche della semiologia, della sociologia, dell'antropologia: si doveva piuttosto intercettare quanto c'era di problematico nel rapporto tra l'antropologo e il popolo oggetto della ricerca etnografica; oppure tra il semiologo e la nozione stessa di linguaggio; oppure tra il sociologo e la definizione dei gruppi delle classi sociali. C'è sempre stata una forte attenzione per le scienze umane, mai una dipendenza, perché ci si basava su un presupposto di forza e di consistenza della propria posizione, come ho detto, fondata sulle premesse della stretta relazione col documento, con la pratica e con una consapevolezza metodologica dell'originalità del punto di vista. Quello che – in una frase – si direbbe: studiare il teatro *juxta propria principia*».¹¹²¹

Venendo allo specifico della declinazione post-novecentesca dell'extra-territorialità che distingue il campo degli studi teatrali – senza estremizzarne la modalità e dunque isolarla rispetto alla tradizione di studio –, si potrebbe almeno dire che le discipline, i saperi e le culture che si coagulano, insieme ad essi, intorno a problemi, questioni, domande comuni e ricerche condivise manifestino, un atteggiamento reciproco quantomeno più disinvolto rispetto al passato. L'esempio più eclatante, in questo senso, come si vedrà, è quello rappresentato dai rapporti che si sviluppano, a partire dagli anni Duemila, fra teatrologia e scienze “dure”; ma vedremo come non sia questo l'unico caso in cui si possono osservare approcci teorici più distesi, reciprocamente disponibili alla collaborazione e alla discussione.

Per questo tipo di tendenze c'è chi ha parlato di “transdisciplinarietà” (Cruciani e Attisani), di “transaction” (Féral), ma anche di “post-disciplinarietà” (Sue-Ellen Case) e di nuovi paradigmi “un po' indisciplinati” (Marco De Marinis). Luciano Mariti, Gabriele Sofia, Clelia Falletti, dal campo dei rapporti con le neuroscienze hanno parlato di “dialoghi”; dall'iconografia, altra prospettiva votata alla transdisciplinarietà in tempi recenti, arriva l'immagine della “partita senza fine” (fra teatro e arti visive, proposta da Sara Mamone); Enrico Pitozzi, che si occupa di un altro campo vivacemente frequentato in questi anni, quello delle possibilità (anche epistemologiche) dischiuse dalle tecnologie, descrive i rapporti extra-disciplinari in termini di “risonanze”, di “comune vibrazione”.¹¹²²

Assumeremo, a questo punto, ancora qualche stimolo dalle elaborazioni teoriche che sono emerse, negli ultimi anni: negli scenari tecnologici internazionali, riguardo ai problemi dei rapporti extra-disciplinari; considereremo anche le prospettive dei performance studies: si è visto sia come questo piano di ragionamento risulti determinante a livello epistemologico fin dalla loro stessa fondazione, e anche come il successivo tipo di processi che si profila a modificarlo sia e venga vissuto come particolarmente pregnante, determinante per lo sviluppo stesso del campo di studio.

Su questi fronti, possiamo fare riferimento anche al già citato numero di «Theatre Research International» dedicato nel 2001 all'interdisciplinarietà. Passeremo ora brevemente in rassegna alcune delle posizioni più interessanti che, in questo contesto, si manifestano in relazione a una

¹¹²¹ Da un colloquio concesso all'autrice (Roma, 19 settembre 2012).

¹¹²² F. Cruciani, *Teatro: storiografia...*, cit., p. 641; A. Attisani, *L'invenzione del teatro*, cit., p. 75; S. Case, *Feminism and Performance*, cit., p. 145; M. De Marinis, *Il teatro dopo l'età d'oro*, cit., p. 74; G. Sofia (a cura di), *Dialoghi tra teatro e neuroscienze*, cit.; Id., C. Falletti (a cura di), *Nuovi dialoghi tra teatro e neuroscienze*, cit.; S. Mamone, *Arte e spettacolo: la partita senza fine*, cit.; Enrico Pitozzi, *Logica della prossimità: verso un'estetica del tatto*, «Culture Teatrali», X, 18, primavera 2008, pp. 143-155.

rifondazione delle dinamiche di rapporto extra-disciplinare. Si vedrà, fra l'altro, come molte di esse vadano proprio a collocarsi nel quadro dell'indebolimento degli approcci teorici di vocazione globalizzante e nell'assunzione di centralità degli oggetti di studio, come attrattori che vanno a regolare di volta in volta – anche a livello epistemologico – i dialoghi, le collaborazioni e le discussioni che vi si coagulano intorno.

Per cominciare, riprendiamo l'interessante introduzione – già citata – firmata da Maria Shevtsova.¹¹²³ Attraverso il suo contributo abbiamo richiamato, nel capitolo precedente, un'idea di interdisciplinarietà – seppure espressa con questo termine che qui si è scelto di abbandonare – fondata sul concetto di “rete” e di “multidimensionalità” dell'oggetto di indagine, che – secondo la studiosa – richiederebbe approcci capaci di riconoscere, oltre la pluralità di livelli e connessioni, anche la sua capacità di plasmare le prospettive teorico-metodologiche che vi si applicano.¹¹²⁴

A questo punto, possiamo trarre ancora qualche stimolo ulteriore dalla posizione di Shevtsova, più pertinente al presente momento dell'indagine.

Innanzitutto, precisiamo la concezione di interdisciplinarietà che viene definita dalla studiosa: il termine si pone come pregnante per descrivere diverse modalità di approccio alla questione e di pratiche di studio; in particolare, sembra costituire una sorta di continuum teorico all'interno di cui tale pluralità di opzioni può andare a collocarsi. A un capo, abbiamo una “versione più dura” di interdisciplinarietà, che consiste in «una sorta di giustapposizione di diversi approcci disciplinari, o nella loro collezione o agglomerazione – ciascuno rilevante a dimostrare la pluralità di lingue, posizioni e visioni»; all'altro – che è il nodo che più ci interessa – una «variazione più raffinata», che «si può descrivere come una *dialettica fra discipline*, cioè uno scambio o un'influenza reciproca fra sistemi di conoscenza – concetti e metodologie – che possono così espandere i propri orizzonti anziché limitarli».¹¹²⁵

Vediamo ora, brevemente, cosa Shevtsova intenda per un'interdisciplinarietà descrivibile nei termini di «una relazione dialettica fra diverse discipline»; sarà l'occasione anche per riprendere, da un altro punto di vista, il problema della centralità dell'oggetto in questo contesto. La studiosa specifica la propria posizione introducendo il successivo contributo di Sue-Ellen Case, che, come si ricorderà, verte sulla proposta di definire la possibilità di un approccio “post-disciplinare”, a partire dall'analisi delle mutazioni occorse nelle prospettive di studio femministe:

«The methodology developed in relation to the object is interdisciplinary, as is evident from its frames of reference. Yet, its fluidity and, therefore, capacity to work *dialectically* (or *dialogically*, taking account of the nuances that distinguish the two) instead of working by mere reunion (disciplines compiled) would depend a great deal on its researchers' ability to criss-cross and layer, conceptually as well as practically, the complex thought/material at hand. The methodology would be *appropriate to*, and *appropriated by*, the object of study».¹¹²⁶

¹¹²³ M. Shevtsova, *Introduction. Social Practice...*, cit.

¹¹²⁴ Ivi, pp. 129-134.

¹¹²⁵ «Its cruder versions took the form of a meeting of disciplines, or of a kind of juxtaposition of different disciplinary approaches, or compilations or conglomerations of them – all relevant to the cause providing they manifested a plurality of idioms, positions and visions. Its more refined variation was what could best be described as a *dialectic of disciplines*, that is, an interchange and interinfluence between bodies of knowledge – concepts and methodologies – which would expand horizons instead of delimiting them, as was reputedly the vocation of disciplines».

(«La sua versione grezza assume la forma di un incontro fra discipline, o di una sorta di giustapposizione di diversi approcci disciplinari, o nella loro collezione o agglomerazione – ciascuno rilevante a dimostrare la pluralità di lingue, posizioni e visioni. La sua variazione più raffinata è ciò che può essere al meglio descritto come una *dialettica fra discipline*, cioè uno scambio o un'influenza reciproca fra sistemi di conoscenza – concetti e metodologie – che possono così espandere i propri orizzonti anziché limitarli, quale si ritiene sia la vocazione delle discipline»). M. Shevtsova, *Introduction. Social Practice...*, cit., pp. 129-130.

Un approccio metodologico fluido, capace di interagire a livello dialogico con altre prospettive teoriche e pratiche di studio – per parafrasare e riprendere il discorso di Maria Shevtsova –, secondo la studiosa deve intrattenere una certa forma di radicamento presso il proprio oggetto di indagine: deve essere *appropriato a* e *appropriato da* il proprio oggetto. È proprio il senso della transdisciplinarietà che nel presente studio si vuole invocare, e che nelle prossime pagine si andrà a verificare in concreto, all'interno della produzione teatrologica italiana post-novecentesca.

Procediamo ora a raccogliere qualche ulteriore stimolo, che potremmo convertire, laddove necessario, come indicazione metodologica, affrontando brevemente alcuni dei testi che compongono l'inchiesta di «Theatre Research International» sull'interdisciplinarietà; in particolare, prenderemo in esame alcune riflessioni espresse, nel proprio contributo, da Marvin Carlson, Sue- Ellen Case e Patrice Pavis.

Tornando sul problema dei rapporti, sempre più frequenti, intensi e diretti, fra theatre e performance studies, Carlson considera come esso vada a inserirsi in un più ampio contesto di messa in discussione e in crisi della rigidità dei confini fra i saperi. Lo studioso rileva come l'università moderna si sia fondata sul concetto stesso di disciplina, e sulla chiarezza dei confini che separano un campo del sapere dall'altro, «che, nel complesso, hanno stabilito e difeso i loro territori intellettuali». Lungo tutto il Novecento, secondo Carlson, si è trovata a dover gestire il problema crescente dell'interdisciplinarietà; in particolare, alla fine del secolo, i confini disciplinari sembrano venire contestati in ogni campo e – constata lo studioso – «queste messe in crisi hanno provocato la nascita di alcuni dei lavori più interessanti e stimolanti per il mondo della conoscenza»: «la linguistica si mescola alla psicologia, la psicologia alla biologia, la biologia con la chimica, la chimica con la fisica, la fisica con l'astronomia. I fisici e gli astronomi sviluppano modelli che sembrano più vicini alla filosofia o alla poesia che alla scienza [...], mentre i ricercatori delle scienze umane e sociali assumono modelli e metodologie dalla scienze dure e gli uni dagli altri».¹¹²⁷

In un contesto del genere, è forse più semplice comprendere come si possa parlare pacificamente di condizioni transdisciplinari o, come fa Sue- Ellen Case poco più avanti, di “post-disciplinarietà”.

La studiosa, innanzitutto, definisce il concetto in termini di distinzione rispetto a quello convenzionale di interdisciplinarietà: questo, a suo avviso, sembra evocare «una sorta di campo

¹¹²⁶ «La metodologia sviluppata in relazione al proprio oggetto è interdisciplinare, com'è evidente dalla sua cornice di riferimento. In ogni caso, la sua fluidità e anche la sua capacità di lavorare *dialetticamente* (o *dialogicamente*, tenendo conto delle sfumature che li distinguono), invece che operare per mera riunione (discipline collezionate), dipenderanno in buona parte dall'abilità dei suoi ricercatori di incrociare e stratificare, sia concettualmente che a livello pratico, il complesso teoria/pratica. La metodologia deve essere *appropriata a*, e *appropriata da*, l'oggetto di studio». Ivi, p. 134.

¹¹²⁷ «All through the twentieth century, universities struggled with the growing problem of interdisciplinarity. The modern university had grown up as a collection of more or less independent fields of study, disciplines which, on the whole, established and defended their intellectual territories just in the manner Foucault described. [...] In the late twentieth century, however, these carefully developed and institutionalized disciplinary boundaries seriously began to be challenged in almost every field, and these challenges gave rise to some of the most exciting and stimulating work appearing in the world of the intellect. Linguistics began to blend with psychology, psychology with biology, biology with chemistry, chemistry with physics, physics with astronomy. Physicists and astronomers developed models that seemed as close to philosophy or poetry as to science [...], while researchers in the social sciences and the humanities borrowed models and methodologies from the hard sciences and from each other».

(«Lungo tutto il ventesimo secolo, le università hanno dovuto gestire il crescente problema dell'interdisciplinarietà. L'università moderna si è sviluppata come una collezione di campi di studio più o meno indipendenti, discipline che, nel complesso, hanno stabilito e difeso i loro territori intellettuali nella maniera descritta da Foucault. [...]

Alla fine del Novecento, comunque, questi confini disciplinari sviluppati e istituzionalizzati così con cura, cominciarono a venire contestati praticamente in qualsiasi campo, e queste messe in crisi hanno provocato la nascita di alcuni dei lavori più interessanti e stimolanti per il mondo della conoscenza. La linguistica si mescola alla psicologia, la psicologia alla biologia, la biologia con la chimica, la chimica con la fisica, la fisica con l'astronomia. I fisici e gli astronomi sviluppano modelli che sembrano più vicini alla filosofia o alla poesia che alla scienza [...], mentre i ricercatori delle scienze umane e sociali assumono modelli e metodologie dalla scienze dure e gli uni dagli altri»). M. Carlson, *Theatre and Performance at Time...*, cit., p. 139.

unificato» prodotto dalla «convergenza storica di sottoculture, strutture sociali e pratiche di studio». Di contro, la post-disciplinarietà «non mantiene nulla della nozione di una coscienza condivisa o di un obiettivo comune che tiene insieme un'ampia serie di prospettive di studio diverse». Anzi, suggerirebbe addirittura che «le strutture stesse delle discipline non reggono più». Gli esiti di studio che Case va a riassumere con la definizione di “post-disciplinarietà” si manifestano nei termini di «congiunture condizionali di forze sociali e intellettuali», in quanto «gli studiosi non lavorano all'interno di campi disciplinari, ma nelle intersezioni di pratiche e teorie».¹¹²⁸

Gli sviluppi dell'approccio femminista – che Case, in questo saggio, si dedica ad esplorare – costituiscono effettivamente un esempio efficace del nuovo statuto epistemologico assunto dal campo delle relazioni disciplinari negli anni recenti. È quello, che, nella geografia teatrologica italiana, potrebbero rappresentare esperienze come i dialoghi con le neuroscienze, l'iconografia, i mutamenti dell'antropologia teatrale o della semiologia: prima oggetti ben definiti, poi approcci teorici con ambizioni di definizione teorica e di vocazione epistemologica; infine prospettive trasversali, ormai slegate dall'oggetto e dal campo di indagine per cui e presso cui erano state formulate. Certo risultano teoricamente più “deboli”, ma anche arricchite tanto dalle applicazioni ad altri oggetti quanto dal confronto con approcci diversi; e allo stesso tempo rinvigorite dall'assorbimento nelle pratiche di studio che ne hanno fatto delle metodologie di una certa elasticità, appunto di vocazione transdisciplinare, capaci anche di prospettare nuovi orizzonti per i percorsi di indagine che vi ricorrono.

Il contributo di Patrice Pavis offre uno spunto ulteriore di riflessione, che fuoriesce in parte dal piano convenzionale dei rapporti fra diversi campi del sapere comunemente intesi. Collocando la questione dell'interdisciplinarietà all'interno del più ampio contesto delle relazioni fra teoria e pratica, lo studioso invoca una rifondazione stessa del concetto che governa la dimensione del lavoro extra-culturale in campo teatrologico:

«Theoreticians and academics, therefore, must invent a new use of interdisciplinarity which is not an end in itself, but helps practitioners to invest immediately in their practice what “our” interdisciplinarity teaches them. More than sophisticated concepts for speaking about the object of investigation in a universal manner, we need a global project, and local observations and methods applicable to concrete theatrical work. This forces us, in turn, to modify our purely theoretical conception of interdisciplinarity. We have to construct theories which apply to several disciplines or fields rather than practice disciplines that are either too self-contained or, on the contrary, too broad. Instead of an interdisciplinarity in the strict sense (applying different kinds of knowledge to the theatre), we propose to establish connections between different theoretical viewpoints and stage practices.

¹¹²⁸ «We can imagine “interdisciplinary” as a term that signals a sense of a unified field, produced through the historical convergence of subcultures, social structures, and training practices. “Post-disciplinary” retains nothing of the notion of a shared consciousness, or of a shared objective that brings together a broad range of discrete studies. Instead, it suggests that the organizing structures of disciplines themselves will not hold. Only conditional conjunctions of social and intellectual forces exist, at which scholarship and performance may be produced. Scholars do not work within fields, but at intersections of materials and theories».

(«Possiamo immaginare l'“interdisciplinarietà” come un indizio di una sorta di campo unificato, prodotto dalla convergenza storica di sottoculture, strutture sociali e pratiche di studio. La “post-disciplinarietà” non mantiene nulla della nozione di una coscienza condivisa o di un obiettivo comune che tiene insieme un'ampia serie di prospettive di studio diverse. Invece, suggerisce che le strutture organizzative delle discipline stesse non reggono più. Esistono solo congiunzioni condizionali di forze intellettuali e sociali, e partire da cui si possono produrre performance e pratiche di indagine. Gli studiosi non lavorano all'interno di campi di studio, ma nelle intersezioni fra pratiche e teorie»). S. Case, *Feminism and Performance*, cit., p. 150.

Thus, we should attempt to make unexpected, or even impossible connections to put in contact theoretical and practical worlds which are usually taken to be mutually exclusive».¹¹²⁹

Inserita nel contesto tracciato da Marvin Carlson della messa in crisi delle strutture disciplinari tradizionali, la proposta di Pavis si orienta verso una forma di pragmatismo che dovrebbe intervenire su approcci interdisciplinari e interculturali fondati, com'è di consueto, soprattutto su piani puramente teorici; tutto sommato, non è molto distante dalla posizione di Sue-Ellen Case – che rivendica una disponibilità multidisciplinare aperta e passibile di volta in volta di revisioni, a seconda delle necessità che emergono dalle pratiche di studio – e da quella di Maria Shevtsova, che riflette invece sui piani di influenza reciproca fra oggetto e metodo di indagine. I rapporti fra i campi del sapere e della cultura, in fase post-novecentesca, si presentano come opzioni instabili e fluide, fondate sui principi della contingenza e della elasticità, in uno scenario teorico vivace, consistentemente piegato alle necessità effettive delle pratiche di ricerca e sull'assunzione di criteri di reciprocità a regolare le relazioni fra le diverse prospettive.

Passeremo ora a verificare se si diano simili tendenze nella pratica di studio della teatrologia italiana, analizzando come si comportino le nuove emersioni di relazione extra-disciplinare che segnano il campo nella sua fase post-novecentesca.

7.4.2 INDIZI, PRODOTTI, EFFETTI, OVVERO LA TRANSDISCIPLINARITÀ IN PRATICA:

NUOVE EMERSIONI METODOLOGICHE NELLE IPOTESI DI DIALOGO DAI CAMPI DI STUDIO POSTNOVECENTESCHI

Il campo dell'iconografia e dell'iconologia è indubbiamente uno fra quelli che esprimono maggiori tensioni di rinnovamento a quest'altezza; pertinenza preziosa della cornice epistemologica della nuova teatrologia italiana fin dalla sua rifondazione, si potrebbe dire che, a partire dagli anni Novanta, esso sia oggetto di un vero e proprio processo di rifondazione interna, che viene portato a maturazione e compimento a partire dagli anni Duemila. Infatti, se in un primo momento la rinnovata attenzione per il livello epistemologico che regola la gestione del materiale figurativo in campo teatrologico sembra proporsi come un campo di studio a se stante, o almeno capace di dimostrare una certa indipendenza, successivamente gli studiosi attivi al suo interno procedono ad un ammorbidimento delle tensioni che andrebbero a definire una iconografia teatrale autonoma rispetto al campo degli studi teatrali e riflettono soprattutto fra le possibilità di interazione e integrazione che si possono dare con questo e anche con altri contesti del sapere e della cultura. In questa fase, che potremmo definire più propriamente post-novecentesca, si notano possibilità di ridefinizione della tradizione di studio, così come si era andata delineando fin dagli anni Sessanta e Settanta, capaci di combinare prospettive teoriche in precedenza piuttosto distinte nelle impostazioni, nei metodi e nei propositi; d'altro canto, è a partire dagli anni Duemila che emergono opzioni teorico-metodologiche di particolare interesse, che rappresentano un certo dato di innovazione e rottura rispetto a quelle stesse linee genealogiche cui appartengono.

¹¹²⁹ «I teorici e gli studiosi devono tentare un nuovo uso dell'interdisciplinarietà che non sia fine a se stesso, ma che aiuti gli artisti a investire immediatamente nelle loro pratiche cosa la “nostra” interdisciplinarietà può insegnare loro. Più che di concetti sofisticati per parlare dell'oggetto di studio in maniera universale, abbiamo bisogno di un progetto globale e di osservazioni locali e metodi applicabili concretamente al lavoro teatrale. Questo ci conduce, di contro, a modificare la nostra concezione puramente teorica di interdisciplinarietà. Dobbiamo costruire teorie che possono applicarsi a diversi campi e discipline, invece che praticare discipline che sono già esse stesse troppo autosufficienti o, al contrario, troppo aperte. Invece di un'interdisciplinarietà in senso stretto (applicando diversi tipi di conoscenza al teatro), proponiamo di stabilire connessioni fra differenti prospettive teoriche e pratiche sceniche.

Così, potremmo ambire a realizzare contatti inaspettati o anche impossibili, mettendo in relazione il mondo teorico e quello della pratica, che sono comunemente assunti come mutualmente esclusivi». P. Pavis, *Theatre Studies and Interdisciplinarity*, cit., p. 156.

Anche qui, si potrebbe richiamare la pregnanza del passaggio da una teatrologia strutturalista, oggettuale, orientata allo studio dei prodotti (figurativi) a una teatrologia post-novecentesca, segnata invece dall'attenzione per le dinamiche generative, relazionali e processuali e per i contesti presso cui esse si vanno a sviluppare. Allo stesso modo, si osserva di conseguenza un'assunzione di consapevolezza rispetto alla crucialità di coinvolgere, all'interno della prospettiva di studio, tanto il punto di vista "interno" al teatro che quello "esterno" sul teatro; vedremo come questa constatazione generica, altrove definita a un certo livello della "doppia sapienza" teatrale (ad esempio rispetto alla cultura attoriale), vada in questo campo a costituire un piano teorico specifico, presso cui si attuano alcune delle più interessanti esperienze di studio fra teatro e arti visive. Alcune di queste si legano, naturalmente, alla riflessione sulla prospettiva spettatoriale e sull'immaginario cui appartiene; altre direzioni di indagine vanno a rifondare la funzione del documento figurativo all'interno della storia teatrale, e anche i criteri di pertinenza che ne regolano la gestione.

Ma soprattutto, il campo dell'iconografia, nella sua fase più recente, dimostra particolari tendenze per quanto riguarda i rapporti che si istituiscono fra oggetto e metodologia d'indagine. A seguito della nostra ricognizione volta all'elaborazione di un quadro teorico pertinente il fenomeno della transdisciplinarietà, potrà sembrare anomalo che il primo caso di studio in cui se ne vanno a verificare le modalità operative consista in un campo del sapere tutto sommato piuttosto unitario. Le ragioni della scelta sono molteplici: innanzitutto, come si vedrà, il territorio che si delinea a partire dalla considerazione degli aspetti visivi del teatro e della cultura è tutt'altro che omogeneo, andando esso a coinvolgere di volta in volta una discreta quantità e una certa varietà di apporti teorici e metodologici differenti (non fossero altro quelli necessari all'analisi dei documenti figurativi); in secondo luogo, l'opportunità che sembrava interessante rispetto all'indagine dell'iconografia teatrale, era quella di osservare il crinale stesso del mutamento che conduce da una concezione tradizionale di disciplina e di interdisciplinarietà a condizioni di collaborazione transdisciplinare e al contributo che queste possono offrire alla ridefinizione di una teatrologia in chiave processuale.

Qualcosa di simile si potrebbe dire per le nuove opportunità manifestatesi nel quadro del possibile incontro fra il sapere teatrale e il campo delle cosiddette scienze "dure": territorio di lavoro inedito, dischiusosi per la teatrologia italiana a partire dagli anni Duemila, presenta già all'origine tutti i caratteri di quella che abbiamo definito la versione post-novecentesca del campo di studio: l'attenzione per i processi e per i prodotti performativi, la ricombinazione del punto di vista "interno" ed "esterno", una vocazione transdisciplinare che convoca incontri paritetici e concreti fra diverse aree del sapere e della cultura. In particolare, come anche nel caso dell'iconografia, uno dei dati di maggiore interesse e di particolare portato innovativo si rinviene nell'inesco di una certa attenzione per le dinamiche ricettive, oltre che generative, rispetto al fatto teatrale. Anche qui, tuttavia, si tratta dell'analisi di un piano di relazione extra-disciplinare piuttosto unitario. Diversamente dal campo dell'iconografia, però, quello dei "dialoghi" fra teatrologia e scienze "dure" sarà preso in considerazione, non solo per la tendenza a richiamare al proprio interno anche apporti di segno e provenienza diversa, ma proprio per le specifiche caratteristiche di contatto, relazione e collaborazione che vi si sono definite. E, nonostante tali opzioni si presentino ancora, per il momento, più come possibilità teoriche che attraverso esiti concreti sistematici, l'incontro fra teatro e scienze va a comunque costituire un territorio particolarmente promettente, sia ai fini dell'analisi delle tendenze transdisciplinari della teatrologia italiana post-novecentesca, che in generale in vista dei suoi possibili avanzamenti nei prossimi anni.

Il caso doppio caso di studio che si analizza in queste pagine si articola in due step di indagine successivi, all'interno di cui si intrecciano e giustappongono gli stimoli e le riflessioni dell'uno e dell'altro contesto di relazione, quello con la dimensione visiva, pertinente all'iconografia teatrale, e quello sviluppato con le scienze "dure": in prima battuta, si procederà a una disamina di carattere teorico, volta a specificare, attraverso le considerazioni emerse all'interno della discussione teatrologica, le modalità di rapporto extra-disciplinare definite, parimenti e diversamente, in termini

di “dialogo” transdisciplinare; in secondo luogo, si prenderanno in esame le conseguenze di queste impostazioni nel concreto della produzione scientifica, passando in rassegna alcune delle esperienze di studio più interessanti e innovative, sempre selezionate attraverso i criteri di pertinenza imposti dal presente studio (l'afferenza di tali oggetti alle richieste teorico-metodologiche del paradigma che si va definendo per la teatrologia italiana post-novecentesca).

Prenderemo in considerazione, prima di tutto, il concetto di “dialogo” così come si è sviluppato e ha attecchito nell'uno e nell'altro campo di relazione disciplinare.

Per quanto riguarda il lavoro iconografico, si è già accennato all'esplosione di attenzione di cui è stato oggetto a partire dall'inizio degli anni Novanta e si è anche osservato come, almeno in un primo momento, si profili come una opzione di specificazione della nuova teatrologia, valutabile anche nel più ampio contesto del settorialismo interno della disciplina, che, come abbiamo visto, in quegli anni, si faceva progressivamente sempre più urgente. Sarà sufficiente richiamare la celebre constatazione di Ludovico Zorzi, che già alla fine degli anni Settanta rilevava come «senza la storia dell'arte, la storia dello spettacolo rischierebbe di rimanere una disciplina senza oggetto»; cui Renzo Guardenti, vent'anni più tardi, sembra rispondere con un'altra “affermazione paradossale” (la definizione è dello studioso stesso): «se la storia dello spettacolo fosse praticata correttamente, l'iconografia teatrale come disciplina autonoma [...], forse, non avrebbe motivo di esistere».¹¹³⁰

In tempi più recenti, gli studiosi paiono invece concordare nel definire tale campo soprattutto come una pratica di studio che integra il sapere teatrologico. Ad esempio nel 2005, su «Ariel», nel contesto di una rubrica curata dallo studioso sul tema (*Lontane visioni*), Guardenti torna a interrogarsi più frontalmente e articolatamente sul problema: si chiede se l'iconografia del teatro sia una disciplina autonoma o un campo di studio; conclude che la scelta dovrebbe ricadere su questa seconda possibilità, passando in rassegna gli sviluppi che vi sono occorsi per condurre dall'uno all'altro polo: all'inizio degli anni Duemila, l'iconografia del teatro si manifesta come una «materia debordante, che sgorga via articolandosi in mille rivoli toccando territori e contesti liminari al teatro».¹¹³¹

Potremmo aggiungere che, a livello di orientamenti, il futuro che si prospetta in questi anni per tale *campo* è quello di venire assunto, se le condizioni saranno produttive, come *metodo* di indagine, secondo lo schema di sviluppo del paradigma teatrologico che abbiamo definito. Una volta venuta meno, per esempio, la logica oppositiva che vedeva fronteggiarsi, sulla questione della pertinenza documentaria, un versante che sosteneva il criterio di teatralità (la necessità di confrontarsi soprattutto con materiali chiaramente afferibili alle pratiche performative) e un altro votato invece alla ricostruzione, attraverso questi e altri tipi di documenti “indiretti”, dei contesti culturali nel loro complesso, l'iconografia teatrale procede – assumendo al proprio interno entrambe le opzioni – a concentrarsi su altre questioni, meno legate alle urgenze di perimetrazione del campo disciplinare e più prossime, invece, a riscattarne l'utilità rispetto alla storia teatrale e anche a quella, più in generale, delle arti e della cultura. Scrive Maria Ines Aliverti nel 2008:

«Ce n'est pas au sens de l'histoire de l'art que les images de théâtre sont des monuments, mais en tant que textes interprétables à des niveaux de leur organisation signifiante (en

¹¹³⁰ Entrambe le citazioni appartengono all'introduzione di Renzo Guardenti del dossier sull'iconografia teatrale da lui curato per la rivista «Teatro e Storia» nel 2004: R. Guardenti, *Questioni di metodo*, in Id. (a cura di), *Teatro e iconografia. Un dossier*, «Teatro e Storia», XVIII, 25, 2004, p. 13. La riflessione di Ludovico Zorzi è tratta da: *Figurazione pittorica e figurazione teatrale*, in *Questioni e metodi. Storia dell'arte italiana* (vol. I), Einaudi, Torino 1979, p. 421.

¹¹³¹ Renzo Guardenti, *Al limite dell'iconografia teatrale*, «Ariel», XX, 1, gennaio-aprile 2005, pp. 195-196; Id., *Della riluttante necessità dell'iconografia teatrale*, «Ariel», XVIII, 2, maggio-agosto 2003, p. 122. Si specifica che questi argomenti vengono in seguito ripresi nel complesso nel già citato intervento su «Teatro e Storia», che è contrappuntato da riflessioni di carattere metodologico firmate da Renzo Guardenti.

partant de la relation, explicite et plurivoque de codes plus complexes reliant ces textes aux pratiques qui tiennent de l'histoire sociale et de l'histoire de la culture)». ¹¹³²

L'immagine che si può richiamare per descrivere le nuove modalità di relazione che regolano i rapporti fra storia del teatro e iconografia è quella della “partita senza fine” che, secondo Sara Mamone, continua a svolgersi fra teatro e arti visive, sempre feconda di nuove opzioni di rifondazione epistemologica nell'intersezione fra l'uno e l'altro campo del sapere. ¹¹³³

Specifichiamo innanzitutto che tale proposta si origina dalla constatazione di uno slittamento di paradigma interno all'iconografia teatrale, che, a metà degli anni Novanta, sembra sottrarsi alla tradizionale egemonia dei saperi storico-artistici per rinvenire una sua identità nel campo del teatrale; una volta operato questo scarto, si propongono i termini di una concezione della «natura della rappresentazione (e quindi della sua storia)» in chiave, non “oggettuale”, ma in quella «ben più complessa» del campo delle relazioni e della storia della cultura. ¹¹³⁴ Così, l'iconografia si può dedicare a questioni determinanti – per la sua cornice epistemologica, ma anche per gli stimoli che ne possono venire per la storia teatrale, artistica, culturale e globale – a livello della critica documentaria, come l'intenzionalità dell'autore della fonte o i rapporti fra arti performative e performance socio-culturali, e sul più ampio piano della rifondazione epistemologica della teatrologia post-novecentesca, proponendo un orizzonte di approccio che «fonda le sue radici nella comunicazione e la metodologia della sua conoscenza nella costruzione di reti di relazione espressive e rappresentative» ¹¹³⁵ e una definizione del campo di studio nei termini di «una disciplina senza oggetto tuttavia capace di intrattenere relazioni feconde, anzi costitutive, con gran parte dello scibile». ¹¹³⁶

Da qui, la proposta di Sara Mamone di descrivere il campo delle relazioni fra arte e spettacolo come una “partita senza fine”, un territorio di incontro, scambio e confronto capace di dischiudere nuovi orizzonti per l'uno e l'altro campo del sapere:

«In questo dinamismo atletico, in questo scambio di colpi continuo, palla su palla, in questo ping pong vedrei le possibilità più fruttuose del rapporto, in questo spiazzamento e nel conseguente recupero, nella correzione continua dell'errore del compagno di gara. Ricordando che, nei grandi matches, più che il risultato è la qualità del gioco che dà piacere». ¹¹³⁷

Veniamo ora, brevemente, prima di lasciare il passo al piano più concreto dell'indagine, alle proposte di definizione teorica che emergono nel campo dell'incontro fra teatrologia e neuroscienze, per quanto riguarda lo specifico delle modalità di relazione fra i due contesti.

Per introdurre in concreto la ricognizione dei rapporti attuali fra teatrologia e scienza, richiamiamo all'attenzione – si vedrà, non poi così tanto – pretestuosamente il titolo che gli studiosi romani hanno scelto per i propri convegni: *Dialoghi tra teatro e neuroscienze*. «Noi siamo convinti – scrive Clelia Falletti – che gli studi delle scienze e delle arti debbano dialogare, che ci siano dei punti importanti di contatto che è urgente identificare e descrivere per conquistarci un linguaggio, non per costruire un discorso comune, bensì un dialogo». ¹¹³⁸ È interessante notare, innanzitutto, come

¹¹³² «Non è in questo senso della storia dell'arte che le immagini di teatro sono dei monumenti, quanto piuttosto dei testi interpretabili ai livelli della loro organizzazione significativa (e dunque della relazione, esplicita e plurale dei codici più complessi che legano questi testi alle pratiche pertinenti alla storia sociale e alla storia della cultura)». M. I. Aliverti, *Chercheurs d'images...*, cit., p. 35.

¹¹³³ S. Mamone, *Arte e spettacolo...*, cit.

¹¹³⁴ Ivi, p. 62.

¹¹³⁵ Ivi, p. 81.

¹¹³⁶ Ivi, p. 61.

¹¹³⁷ Ivi, p. 84.

¹¹³⁸ C. Falletti, *Dal punto di vista della cultura teatrale*, cit., p. 13.

l'approccio al momento extra-disciplinare, in tale ambito di relazione, sia del tutto peculiare: al di fuori di ogni ambizione inter-disciplinare (sempre a rischio di reciproco riduzionismo, o, quantomeno, di approcci strumentali) e multidisciplinare (prospettiva in cui il coinvolgimento paritario di più ambiti spesso ne compromette le specificità), sembra che i rapporti fra teatro e scienze si configurino piuttosto attraverso un atteggiamento transdisciplinare, ovvero una modalità di incontro che riunisce diversi saperi intorno a questioni condivise, costruendo un dibattito specificamente orientato e rivendicando una sostanziale autonomia dei saperi coinvolti.

La relazione fra i due ambiti non è, come si potrebbe pensare, univocamente legata ai risultati attuali delle relazioni fra teatro e scienza, che provvederebbero a un necessario riassetto epistemologico; contemporaneamente, gli esiti di una profonda rilettura dei rapporti pregressi fra teatro e scienza porta ad emergere nuovi nodi di indagine in senso tematico e metodologico, che rilanciano la domanda posta oggi dalla teatrologia alla ricerca scientifica. Come si accennava in apertura, si tratta di una doppia tensione, in cui una polarità, mentre è protagonista di un rilancio tematico e metodologico che incide sulle modalità di ricerca dell'altra, allo stesso tempo è influenzata dagli esiti della seconda, che a sua volta non può prescindere dagli sforzi concretizzati dalla prima. Più avanti, vedremo nel dettaglio come.

«(...) Parole come “azione”, “fare”, “imitare”, “ripetere”, “agire”, “muovere”, “attenzione”, “creare”, “intenzione”, “decidere”, “memorizzare”, “imparare”, “dimenticare”, “sentire”, “energia”, “esprimere”, “immagine”, “immaginare”, “impulso”, “movimento”, “presenza”, “rappresentazione” e molti altri»,¹¹³⁹ a cui si potrebbero aggiungere: esperienza, intenzione, coscienza, emozione, empatia. Ma anche esperimento, laboratorio, comunità.

E poi domande sulla percezione, sull'interpretazione, sull'immaginazione; ma anche sull'azione, sulla realtà e sulla simulazione.

«C'è da chiedersi perché l'attore debba contrastare la gravità e l'inerzia, e farlo in modo non casuale ed estemporaneo».¹¹⁴⁰ E: «Che cos'è la presenza dell'attore? Perché, eseguendo le stesse azioni, un attore è credibile e l'altro no? Il talento è anche una tecnica? Un attore immobile può tener desta l'attenzione dello spettatore? In che consiste l'energia a teatro? Esiste un lavoro pre-espressivo?». ¹¹⁴¹ E ancora: «Se comprendere significa simulare, quale differenza sussiste tra comprendere un'azione osservata e immaginarla?». ¹¹⁴²

Questi esempi terminologici, queste tematiche e questi interrogativi, queste linee di indagine che premono per una verifica e un ulteriore rilancio, appartengono, oggi, sia al teatro che alle scienze “dure”. In corrispondenza a un decisivo cambio di paradigma nell'uno e nell'altro versante disciplinare, teatrologi e scienziati si trovano a dover fare i conti, dichiaratamente, con questioni e problematiche comuni; dunque, con la possibilità – e forse la necessità – di instaurare un confronto disciplinare.

I tentativi di avvicinamento e di inquadramento dei rapporti che attualmente si realizzano fra teatro e scienza si sono inaugurati con la lista di termini che Jonathan Schranz e Richard Muscat – rispettivamente studioso teatrale e neuroscienziato, coinvolti in un percorso di indagine comune pluriennale – hanno posto all'inizio del proprio dialogo su tale argomento all'interno di una lezione del seminario interdotto *Teatro e neuroscienze* dell'Università di Bologna,¹¹⁴³ come a presentare l'evidenza dei punti di contatto che coinvolgono entrambi i versanti disciplinari. Un discorso simile

¹¹³⁹ Richard Muscat, John J. Schranz, *What is to be human. A theatre neuroscience perspective*, «Culture Teatrali», IX, 16, primavera 2007 (*Teatro e neuroscienze. L'apporto delle neuroscienze cognitive a una nuova teatrologia sperimentale*, a cura di Francesca Bortoletti), p. 89.

¹¹⁴⁰ Franco Ruffini, *ISTA*, in Nicola Savarese, *Anatomia del teatro. Un dizionario di antropologia teatrale*, La casa Usher, Firenze 1983, p. 86.

¹¹⁴¹ E. Barba, *La canoa di carta*, cit., p. 7.

¹¹⁴² Vittorio Gallese, *Il corpo teatrale: mimetismo, neuroni specchio, simulazione incarnata*, «Culture Teatrali», IX, 16, primavera 2007 (*Teatro e neuroscienze. L'apporto delle neuroscienze cognitive a una nuova teatrologia sperimentale*, a cura di Francesca Bortoletti), p. 21.

si può fare per le citazioni seguenti: una questione posta dal teatrologo Franco Ruffini; le domande che aprono *La canoa di carta* di Eugenio Barba, regista fondatore dell'Odin Teatret; un interrogativo proposto da Vittorio Gallese, neuroscienziato parte dell'équipe che ha scoperto l'esistenza dei neuroni specchio.

Ma, a ben vedere, il confronto fra teatro e scienze “dure” – avviato specificamente negli anni Duemila – non vive soltanto di corrispondenze tematiche, teoriche e concettuali. Sulla spinta nata da tale contatto, infatti, si possono individuare anche alcune questioni metodologiche che, per l'una e l'altra disciplina, vanno ad agire sul *corpus* distintivo in senso epistemologico e pragmatico; così come su alcune delle problematiche centrali nell'attuazione dell'indagine: dalla necessaria ricomposizione, in fase di analisi così come di esposizione, della dimensione oggettiva e soggettiva (dello storico o dello scienziato), alla necessità di operare generalizzazioni concettuali a partire dall'osservazione diretta di un fenomeno (e viceversa di verificare, con l'applicazione ad altri fenomeni dello stesso genere, le ipotesi formulate), fino all'impasto di momento teorico e ricerca sul campo.

È giunto il momento, a questo punto, di valutare nel concreto gli esiti che si danno a partire da queste impostazioni teoriche. Prenderemo in considerazione, di nuovo, prima il campo dell'iconografia e poi quello dell'incontro con le neuroscienze. In entrambi i casi, va specificato che non si tratta certo di una ricognizione esaustiva, ma che si è cercato di selezionare quelle esperienze teatrologiche particolarmente pertinenti con il discorso che si va svolgendo in questa parte, riguardo le rinnovate modalità di collaborazione transdisciplinare e, più in generale, con i caratteri che abbiamo definito propri della fase post-novecentesca della teatrologia italiana. Inoltre, per tutte e due le aree di indagine, si è nuovamente privilegiato quegli approcci capaci di dimostrare contestualmente dati di differenza e innovazione rispetto alla tradizione disciplinare, ma anche consistenti riferimenti genealogici rispetto ad alcuni suoi aspetti.

Nel campo dell'iconografia teatrale prenderemo in considerazione alcuni esiti, particolarmente significativi in questo senso, dei percorsi teatrologici di Renzo Guardenti e di Maria Ines Aliverti. Provenienti da formazioni distinte e appartenenti a correnti di studio sensibilmente differenti, il lavoro degli studiosi – seppure in modo diverso e specifico – si propone, in fase post-novecentesca, nei termini di una revisione della prospettiva iconografica al fine di una sua collocazione più trasversale e di un suo contributo più generale alla storia del teatro e al discorso storiografico in generale. In entrambi i casi, il quadro è quello della definizione di un approccio processuale, relazionale: attento più alle dinamiche generative degli oggetti figurativi (che al livello della loro oggettualità o monumentalità) e ai rapporti che essi possono intrattenere con il più ampio contesto storico-teatrale e storico-culturale.

In un passaggio del contrappunto teorico-metodologico che accompagna il suo dossier pubblicato su «Teatro e Storia», Renzo Guardenti richiama la discussione sulla teatralità che ha segnato gli albori del rinnovamento della prospettiva iconografica all'inizio degli anni Novanta, un dibattito intorno al problema della pertinenza documentaria che vedeva fronteggiarsi – riprendendo la ricostruzione delineata dallo studioso –, come si è accennato, un versante al sostegno dei documenti di diretta afferenza teatrale e un altro che valutava invece «soggetti che si collocano nella sfera dell'iconografia teatrale in quanto riflessi di una possibile “teatralità” che va a insinuarsi in contesti

¹¹⁴³ La lezione, dal titolo *What it means to be Human: a Theatre Science perspective*, si è tenuta il 20 aprile 2007 presso la Sala Rossa della Scuola Superiore di Studi Umanistici dell'Università di Bologna, all'interno del seminario interdotto *Teatro e neuroscienze. L'apporto delle neuroscienze cognitive a una nuova teatrologia pluridisciplinare e sperimentale* curato da Marco De Marinis, Francesca Bortoletti, Maria Giulia Guiducci e organizzato dal Dipartimento di Musica e Spettacolo dell'Università di Bologna in collaborazione con la Scuola Superiore di Studi Umanistici e l'Istituto Italiano di Scienze Umane. La lezione, assieme agli altri interventi del seminario, ha trovato pubblicazione, con il medesimo titolo, all'interno del numero già citato di «Culture Teatrali» dedicato a *Teatro e neuroscienze* (16, primavera 2007, pp. 73-87).

figurativi non direttamente riferibili al teatro in quanto tale». ¹¹⁴⁴ L'esaurimento di tale dinamica oppositiva e l'opportunità di integrazione di entrambi gli approcci, sembra dare origine a un progressivo ampliamento del concetto stesso di "teatralità", in cui documenti figurativi diretti e indiretti agiscono pariteticamente – seppure in misure e modi differenti – all'interno della pratica di studio; questa opzione, nei fatti, va ad aprire ulteriori livelli di operatività per la prospettiva iconografica, ben lontani dall'esclusiva mira della ricostruzione del fatto spettacolare o performativo. La componente di "teatralità", secondo Guardenti, infatti non è una «qualità intrinseca» di un documento figurativo, ma «può definirsi in quanto processo», perché «spesso, per trovare il teatro, bisogna andarlo a cercare dove, almeno in apparenza, non c'è». ¹¹⁴⁵

La constatazione conclusiva di questo testo è particolarmente efficace per descrivere le rinnovate condizioni epistemologiche della prospettiva iconografica: «il che non vuol dire ricondurre tutto allo spettacolo o vedere il teatro dove non c'è, ma significa invece spostare l'attenzione dall'oggetto di studio al processo compositivo che lo ha determinato». Secondo Guardenti, occorre «attivare una drammaturgia interiore», posizione che lo studioso specifica anche in una conversazione realizzata nell'ambito del presente studio, con la definizione di "drammaturgia dello sguardo":

«Si tratta di avere un approccio si potrebbe dire – tra molte virgolette – "drammurgico", come se, all'interno di una figurazione si andasse ad attivare una vera e propria drammaturgia; ho pubblicato in proposito un saggio su «Ariel» che si intitola *Drammurgia dello sguardo*, nel quale metto a fuoco questo processo. Al di là dell'identificazione dei soggetti contenuti nell'iconografia, dell'individuazione del simbolo, eccetera, a mio avviso è importante – proprio come approccio personale – la creazione di una rete di relazioni, che possono essere interne al soggetto figurativo, ma forse molto più spesso derivano dallo sguardo dello storico nei suoi confronti. Allora, si crea la dimensione di una teatralità che si potrebbe definire virtuale». ¹¹⁴⁶

Tornando al movimento di revisione teorico-metodologica prospettato dallo studioso sul dossier di «Teatro e storia», Guardenti propone l'ipotesi della "drammurgia dello sguardo" alla volta della definizione di «un teatro-della-visione interiore parallelo ai cosiddetti "teatri-in-forma-di-libro"»; un'ottica, insomma, volta ad approcciare un nuovo livello della ricerca, quello che lo studioso colloca sotto l'egida della definizione del concetto di "teatro-in-forma-di-quadro", in quanto spesso i "monumenti figurativi" non rimandano direttamente a uno specifico oggetto o evento performativo, ma sono piuttosto e più in generale «vere e proprie idee di teatro, il cui valore non risiede nell'aderenza a una ipotetica realtà fattuale, ma proprio nella loro virtualità». «C'è anche un teatro non agito – riconosce lo studioso – mai realizzato, di cui è possibile cogliere le potenzialità in una miriade di progettualità abortite, il cui senso non sta in una sua effettiva materializzazione scenica ma piuttosto nella capacità di influenzare e modellare creazioni successive». ¹¹⁴⁷

Nel passaggio teorico successivo, intitolato appunto *Teatri-in-forma-di-quadro*, Guardenti procede a sistematizzare, contestualizzare e specificare la propria proposta:

«I teatri della visione o le visioni di teatro, i teatri della memoria trovano una loro consistenza fenomenica in un patrimonio iconografico di cui le figurazioni sopra ricordate sono esempi rappresentativi, e possono essere sicuramente considerati come documenti attendibili dell'immagine mentale che un certo tipo di teatro ha prodotto sul suo pubblico». ¹¹⁴⁸

¹¹⁴⁴ Renzo Guardenti, *Immagini, teatralità, immaginario*, in Id. (a cura di), *Teatro e iconografia. Un dossier*, cit., p. 21.

¹¹⁴⁵ Ivi, p. 22.

¹¹⁴⁶ Da un colloquio concesso all'autrice (Firenze, 17 luglio 2012).

¹¹⁴⁷ R. Guardenti, *Immagini, teatralità, immaginario*, cit., pp. 24-25.

¹¹⁴⁸ Renzo Guardenti, *Teatri-in-forma-di-quadro*, in Id. (a cura di), *Teatro e iconografia. Un dossier*, cit., p. 27.

Per riepilogare, l'operazione concettuale di Guardenti, nel complesso, va a rivalutare la componente ricettiva, spettatoriale e contestuale all'interno della prospettiva iconografica, già comunque presente in nuce nel profilarsi stesso di tale approccio, negli anni Novanta, però valorizzata poi dalle aperture epistemologiche che abbiamo visto concretizzarsi nel campo della considerazione di questioni come gli aspetti legati all'immaginario, alla cultura e alla società. Allo stesso tempo, in questo contesto, lo studioso va a introdurre un'ulteriore dimensione di incidenza della revisione in senso transdisciplinare e processuale della prospettiva iconografica: quella che si manifesta nel suo rapporto con il più ampio piano del discorso storiografico, nello specifico della relazione metodologica che si va di volta in volta a instaurare fra lo studioso e il proprio oggetto di indagine, concepito dinamicamente al centro di una rete di relazioni fra elementi differenti, presumibilmente la cui identità, operatività e connessione è passibile di volta in volta di revisione, a seconda delle esigenze manifestate dall'oggetto di studio stesso.

Il lavoro di Maria Ines Aliverti, seppure in modo diverso e a partire da altri presupposti, sembra agire anch'esso su piani molto prossimi. Le possibilità che si dischiudono a margine delle sue indagini fra dimensione testuale e dimensione figurativa, fra modelli e pratiche performativi e il loro contesto socio-culturale – tanto sul ritratto d'attore del Settecento, quanto sulla *poésie fugitive* o nel campo della Commedia dell'Arte –, prospettano anch'esse opportunità di profonda revisione teorico-metodologica, sia per quanto concerne lo specifico della prospettiva iconografica e dell'apporto che da essa può venire, ma più in generale anche per l'avanzamento degli studi teatrologici stessi.

In un passaggio di una conversazione realizzata nel quadro della presente ricerca, Aliverti ricostruisce la vicenda editoriale del suo *Il ritratto d'attore nel Settecento francese e inglese*, pubblicato in Italia nel 1986 e in Francia nel 1998,¹¹⁴⁹ valutando il contesto in cui è stato prodotto e diffuso tale studio:

«Penso alla collana in cui è stato editato il libro in Francia – non una traduzione, ma un volume completamente nuovo –, “Le Temps des image”, fondata da François Lissarrague – antichista, ellenista, studioso di letteratura greca e archeologia greca – e Jean-Claude Schmitt, storico del medioevo. Non era una collana di teatro e al suo interno sono stati pubblicati volumi di studiosi delle più disparate discipline; la linea comune si trovava nella consapevolezza che l'immagine fosse un documento storico tanto quanto quelli scritti.

In un certo senso, si proseguiva la battaglia intellettuale svolta dagli storici del teatro sul proprio oggetto, legata alla pari dignità del testo spettacolare rispetto a quello drammatico. Il documento storico preminente era considerato quello scritto e, anche per via del mio background, ero molto sensibile rispetto al valore delle immagini come documenti storici. È stato ed è un oggetto di dibattito molto interessante, che, sviluppandosi, si concretizza oggi nella consapevolezza che non si può fare storia senza fare anche storia della cultura e che, per capire un periodo, occorra analizzare tutte le tipologie di fonti, non solo quelle scritte.

Era quello che cercavo di fare col teatro [...]. Credo sia stato questo il mio apporto: tutti i miei studi successivi si sono basati sull'idea del documento visivo come possibilità di approccio alla storia della cultura e a quella del teatro come realtà polivalente e pluridisciplinare (quindi legata alla storia della cultura)».¹¹⁵⁰

¹¹⁴⁹ M. I. Aliverti, *Il ritratto d'attore...*, cit; trad. fr., *La naissance de l'acteur moderne. L'acteur et son portrait au XVIIIe siècle*, Paris, Gallimard 1998.

¹¹⁵⁰ Da un colloquio concesso all'autrice (Pisa, 16 luglio 2012).

Abbiamo dunque, in prima battuta, il profilarsi di un'opzione di ridefinizione epistemologica più ampia rispetto a quella interna della prospettiva iconografica, che coinvolge il piano delle sue relazioni con la storia del teatro (ma, più in generale, si potrebbe immaginare anche con le altre storie “particolari” e anche con quella “globale”), in un processo che si inserisce con precisione all'interno di una linea genealogica attiva nella tradizione teatrologica italiana novecentesca: laddove permangono, a livello documentario, possibilità di privilegio per la dimensione testuale, la prospettiva e il percorso, ad esempio, di Maria Ines Aliverti hanno lavorato al riscatto della pertinenza e della specificità di altri tipi di fonti (in particolare quelle visive e figurative, ma è un discorso che naturalmente si potrebbe applicare anche ad altri episodi che abbiamo osservato di rifondazione della prospettiva storiografica), così come a concretizzare la ricchezza che potrebbe derivare da un loro apporto più esplicito, specificamente definito e organico.

L'intero percorso della studiosa si potrebbe leggere, nel complesso, come una serie di sforzi alla messa a punto di una prospettiva iconologica capace di studiare il teatro e i suoi aspetti di figurazione nel quadro più ampio delle tensioni e delle pressioni che segnano il coevo contesto culturale e sociale. Per riassumerlo, richiamiamo una sua recente riflessione a riguardo:

«Una mise en jeu de la perspective iconologique semble aujourd'hui une tâche aussi importante que celle de la recherche iconographique (découvrir et cataloguer les images, et les mettre à la disposition des chercheurs). Dans l'impasse actuelle de l'histoire du théâtre en tant que discipline historique, l'iconologie théâtrale serait une ressource fondamentale pour comprendre la place du théâtre dans l'histoire, considérée en tant qu'histoire des mentalités et histoire des représentations».¹¹⁵¹

L'iconografia teatrale, nei suoi esiti più recenti, sembra aver contribuito in modo determinante alla revisione della cornice teorico-metodologica della teatrologia nella sua fase post-novecentesca, concretizzando sistematicamente le possibilità che derivano dall'adozione di una prospettiva processuale; valorizzando lo specifico apporto che può venire da una ridefinizione del punto di vista “esterno” del teatro, a livello epistemologico; rispondendo al duplice settorialismo teatrologico sia sul piano interno – con un ammorbidimento in senso trasversale di quello che inizialmente si proponeva come un approccio autonomo – che su quello del suo isolamento, proponendo aree di riflessione storiografica che si dimostrerebbero produttive e cruciali anche in altri contesti del sapere. Qualcosa di simile si può dire per i promettenti territori e orizzonti delineati, a partire dagli anni Duemila, dai “dialoghi” fra teatro e neuroscienze.

Per entrare nel merito della questione, vediamo come tale approccio ha lavorato rispetto a quello che, per l'uno e l'altro campo di indagine, si può considerare un problema cruciale: l'azione reale. Si possono individuare due ordini di discorso attraverso cui articolare il ragionamento sulla concretezza dell'azione dalla prospettiva della relazione fra teatro e scienza: uno legato al problema dell'empatia e uno, invece, alla questione dell'intenzionalità. Procederemo, ora, a passarli in rassegna brevemente entrambi.

Per quanto riguarda preliminarmente la dimensione metodologica, le recenti scoperte delle neuroscienze e il potenziale rapporto che la teatrologia può andare a costruire con esse, chiama in causa lo statuto stesso dello studiare il fatto teatrale. Il riferimento, qui, va di nuovo alla proposta di Marco De Marinis – che, ripresa in questa sede dimostra una sorprendente dimensione previsionale – di revisione del concetto stesso di “fare teatro” che, a metà degli anni Novanta, opera un profondo mutamento di impostazione nell'approccio alla questione spettatoriale: l'idea che la relazione

¹¹⁵¹ «Un'entrata in scena della prospettiva iconologica, oggi, sembra un obiettivo altrettanto importante di quello della ricerca iconografica (scoprire e catalogare le immagini, e metterle a disposizione degli studiosi). Nell'attuale impasse della storia del teatro come disciplina storica, l'iconologia teatrale andrà a costituire una risorsa fondamentale per comprendere il posto del teatro nella storia, considerata sia come storia delle mentalità che come storia delle rappresentazioni». M. I. Aliverti, *Chercheurs d'images*, cit., p. 38.

teatrale in opera fra attore e spettatore si declini, appunto, attraverso diverse modalità di *fare teatro*, coinvolgendo in tale dimensione attiva anche l'osservazione e lo studio – e andando così a rivedere profondamente il concetto di “pratica teatrale” che, in questo senso, coinvolge anche l'attività ricettiva – e constatando come, appunto, si possa fare teatro «non soltanto *producendo* degli spettacoli, ma anche *guardandoli*, studiandoli, scrivendo su di essi, facendone la storia, indagandone i processi». ¹¹⁵²

Procederemo ora a passare in rassegna alcune delle questioni più interessanti emerse nel campo del dialogo fra teatro e neuroscienze; nonostante si tratti in buona parte di considerazioni di carattere teorico, non ancora sistematizzate organicamente nella produzione scientifica, può essere utile prendere in esame alcuni dei problemi che si pongono al centro di tali nuovi territori di indagine, per rendere conto delle potenzialità implicite in una loro strutturazione.

Un primo nodo concettuale cruciale si trova nella dibattuta questione dell'empatia: ambito tematico tradizionalmente scivoloso da un versante all'altro del sapere, è protagonista di una sostanziale revisione grazie alle più recenti scoperte legate ai neuroni specchio, che lo pone al centro dell'attenzione tanto in ambito umanistico che scientifico. Le ricadute potenziali di questa declinazione della scoperta in ambito teatrologico sono evidenti. Prendiamo ad esempio quello che Clelia Falletti chiama – secondo la celebre definizione di Rizzolatti – “spazio d'azione condiviso”, ¹¹⁵³ ovvero il luogo dedicato all'interno del cervello, al riconoscimento e alla comprensione delle azioni altrui, in cui l'individuo tecnicamente “rifà” l'azione che sta osservando. L'esistenza di questo spazio, oltre a sottolineare la concretezza della relazione teatrale fra attore e spettatore (e quindi, potenzialmente, anche la possibilità, anzi la necessità, di procedere a studi contestuali su entrambe le polarità), apre a nuovi spunti per quanto riguarda l'indagine sul lavoro teatrale, andando – secondo Falletti – a gettare nuova luce su quello che è stato definito il “segreto” dell'attore, che l'antropologia teatrale di Eugenio Barba ha individuato nel livello pre-espressivo, il cui nucleo «riguarda il carattere *reale* dell'azione dell'attore». ¹¹⁵⁴ Con le indagini sui processi emozionali, si è riusciti a dare una base sperimentale verificata alla nozione di empatia, per cui l'osservatore tende a produrre fisicamente (e non solo a livello neurologico) gli stati emotivi osservati; così, su questo piano di contatto fra teatro e neuroscienze, si prospettano, oltre che uno sviluppo per l'approfondimento del sapere “interno” del teatro, orizzonti del tutto inediti per eventuali indagini nel campo del lavoro spettatoriale.

Ma, per venire al secondo ordine di questioni, è tramite l'intenzionalità che il performer può mantenere il controllo di quello spazio d'azione condiviso all'interno del quale lo spettatore comprende (e riproduce) le sue azioni – questione oggi al centro delle ricerche dei neuroscienziati. Si è verificato, infatti, che il Sistema dei Neuroni Specchio (SNS), infatti, si attiva soltanto se l'azione è reale. Gabriele Sofia, all'interno del suo intervento per il secondo volume dei *Dialoghi*, richiama un recente esperimento realizzato da un'equipe di scienziati dell'Università di Modena sulle reazioni nei confronti di azioni non orientate a un obiettivo concreto. A ogni soggetto coinvolto, venivano mostrati tre tipi diversi di azione: mimate, simboliche, senza senso. I risultati ottenuti stabiliscono che «le azioni mimate con un obiettivo preciso, anche se solo immaginato, attivano nell'essere umano proprio le aree del cervello in cui è stato individuato il meccanismo specchio»; ciò significa – per riprendere la riflessione dello studioso – che «l'attore, tramite un attento lavoro sulle intenzioni è capace di attivare nello spettatore delle determinate *routines* motorie che lo sbilanciano e lo stimolano fisicamente». ¹¹⁵⁵ Vittorio Gallese, invece, cita un recente esperimento in cui ai soggetti veniva presentata la medesima azione (afferrare una tazza) provvista e

¹¹⁵² M. De Marinis, *Visioni della scena*, cit., p. VIII.

¹¹⁵³ Giacomo Rizzolatti, Corrado Sinigaglia, *So quel che fai. Il cervello che agisce e i neuroni specchio*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2006.

¹¹⁵⁴ C. Falletti, *Lo spazio d'azione condiviso*, cit. (la citazione di Eugenio Barba è tratta da *La canoa di carta*).

¹¹⁵⁵ G. Sofia, *Ritmo e intenzione scenica*, in Id., C. Falletti, *Nuovi dialoghi tra teatro e neuroscienze*, cit., pp. 90-91.

non di un contesto. Gli esiti stabiliscono che i neuroni specchio non si occupano soltanto di riprodurre il fenomeno osservato, ma anche di trovarvi una motivazione.¹¹⁵⁶

È utile qui richiamare l'impegno condiviso da tanti Maestri del Novecento teatrale nell'addestramento dell'attore alla concretezza dell'azione attraverso il controllo delle sue finalità – dal sats di Eugenio Barba («il punto in cui si è decisi a fare»¹¹⁵⁷) all'*otkaz* mejercholdiano, fino a Dalcroze, Decroux, Grotowski. I risultati ottenuti dai neuroscienziati riguardo al peso dell'intenzionalità dell'azione nei termini della sua comprensione – e dell'attivazione del rispecchiamento – non solo si dimostra una verifica di «quello che il teatro sapeva da sempre» – come ha fatto notare giustamente Peter Brook¹¹⁵⁸ –, ma apre, anche in questo caso, a ulteriori specificazioni, che lasciano emergere nuove istanze all'interno del rapporto attore-spettatore.

Un importante contesto di espressione teatrologico del rapporto che si è andato prospettando con le scienze “dure” è indubbiamente quello legato allo studio della spettatorialità. In questo campo, Luciano Mariti sta, da qualche tempo, affrontando il problema dal punto di vista delle forme temporali e ritmiche che scandiscono tanto l'esperienza ricettiva che le dinamiche compositive del fatto teatrale.¹¹⁵⁹

Qui, si può anche richiamare il recente percorso intrapreso da Marco De Marinis nell'indagine dei possibili “nuovi paradigmi” dell'esperienza estetica e teatrale, i cui esiti sono per il momento fruibili nel libro dedicato dallo studioso al problema dell'alterità: in un capitolo che si lega esplicitamente alla questione, la prospettiva scientifica e in particolare neuroscientifica e neurobiologica giocano un ruolo cruciale nel tentativo di definizione di un approccio al campo dell'esperienza spettatoriale; interessante però notare che essi vengano presi in considerazione non da soli, ma in un quadro teorico-metodologico che si avvale anche di apporti provenienti da altri campi del sapere (come l'approccio antropologico) e inoltre dal sapere “interno” della pratica teatrale.¹¹⁶⁰ E, continuando ad esaminare la produzione dello studioso, si trova anche una ulteriore prospettiva, in questo senso, particolarmente pregnante anche per la nostra indagine. In un intervento proposto per l'edizione 2011, la terza, dei *Dialoghi*, che verte soprattutto sul livello materiale, concreto e – appunto – corporeo dell'esperienza fruitiva a teatro, De Marinis prende anche in considerazione le possibilità epistemologiche che potrebbero venire da questo campo per quanto concerne il lavoro stesso dello studioso, in quella che definisce una possibile “embodied teatrology”: «una teatrologia incarnata, in cui anche il corpo del ricercatore, e dunque la sua soggettività, siano messi in gioco in qualche modo».¹¹⁶¹

Infine, un territorio che potrebbe rivestire un certo interesse si osserva nella ricaduta del dialogo fra teatro e neuroscienze su un campo più propriamente storiografico: in coincidenza dell'innescarsi di tali dinamiche relazionali, come si accennava, si annota una tendenza interna alla teatrologia italiana che conduce a riconsiderare i rapporti fra culture e saperi scenici e scienze “dure” a livello storico. È un itinerario svolto, almeno in parte, dal recente lavoro di Luciano Mariti, che si è profilato per ora in due esiti specifici: su un piano generale di revisione delle relazioni fra teatro e scienza nella storia moderna, sul primo volume dei *Dialoghi*, con un excursus, poi, in particolare intorno al

¹¹⁵⁶ Cfr. V. Gallese, *Il corpo teatrale*, cit., p. 19 ss.

¹¹⁵⁷ E. Barba, *La canoa di carta*, cit., p. 87.

¹¹⁵⁸ Il riferimento è all'introduzione di Giacomo Rizzolatti e Corrado Sinigaglia a *So quel che fai*, opera in cui lo scienziato e il filosofo tentano una diffusione della scoperta dei neuroni specchio oltre lo specifico ambito divulgativo scientifico. In apertura gli autori citano un'intervista rilasciata da Peter Brook in cui il regista segnalava la pre-esistenza in ambito performativo di alcune istanze sollevate dalla scoperta: «con la scoperta dei neuroni specchio le neuroscienze avevano cominciato a capire quello che il teatro sapeva da sempre». G. Rizzolatti, C. Sinigaglia, *So quel che fai*, cit.

¹¹⁵⁹ Luciano Mariti, *Sullo spettatore teatrale. Oltre il dogma dell'immacolata percezione*, «Teatro e Storia», XXV, 31, 2010, pp. 17-41 (poi riedito, con lo stesso titolo, in G. Sofia, C. Falletti (a cura di), *Nuovi dialoghi...*, cit., pp. 103-127).

¹¹⁶⁰ M. De Marinis, *Il teatro dell'altro*, cit.

¹¹⁶¹ M. De Marinis, *Corpo e corporeità a teatro*, cit., p. 88.

“paradigma dell'espressività” che ha guidato tale dimensione di relazione a partire dalla fine del Settecento. In realtà, tale possibilità comprende anche un interessante precedente, emerso ben prima dell'inaugurazione dei “dialoghi” fra teatro e scienza, negli anni Novanta; il caso è quello della pubblicazione delle *Lettere* di Johann Jakob Engels nel 1993, con la cura e una sostanziosa introduzione di Mariti, che lo studioso valuta, contestualizza e analizza nel quadro del processo, particolarmente attivo alla fine del Settecento, dell'acquisizione di uno “spessore scientifico” da parte della teoria della recitazione, in un campo di interessi che coinvolgeva parimenti arti sceniche e discipline scientifiche.¹¹⁶²

¹¹⁶² Luciano Mariti, *Appunti tra scienza e teatro*, «Biblioteca Teatrale», XXV, 71-72, 2004 (*Forme del sentire performativo*), pp. XIII-XXVII; Id., *Transiti tra Teatro e Scienza*, in G. Sofia (a cura di), *Dialoghi tra teatro e neuroscienze*, cit., pp. 47-96; Id. (a cura di) – Johann Jakob Engel, *Lettere intorno alla mimica*, Editori & Associati, Roma 1993 (cfr. in particolare l'introduzione: L. Mariti, *Tra scienza dell'uomo e scienza dell'attore*, pp. VIII-LXXI).

BIBLIOGRAFIA

AA. VV.

1993 *Il magistero di Giovanni Getto. Lo statuto degli studi sul teatro. Dalla storia del testo alla storia dello spettacolo*, Costa & Nolan, Genova 1993 (Atti del Convegno Internazionale, Torino 22 marzo 1991, Alba 8-10 novembre 1991).

Acca, Fabio

2005 *L'attore e il suo dopo*, in De Marinis, ed., 2005.

2004 *Artaud: dal volto all'opera. Alle fonti del teatro della crudeltà in Italia*, in De Marinis, ed., 2004.

Aliverti, Maria Ines,

2008 *Chercheurs d'images*, in Gilles Declercq, Jean de Guardia (éd.), *Iconographie théâtral et genres dramatique. Mélanges offerts à Martine de Rougemont*, Presses Sorbonne Nouvelle, Paris.

2007 *I due tempi della regia*, in Meldolesi-Guccini, eds., 2007.

1992 *Poesia fuggitiva sugli attori nell'età di Voltaire*, Bulzoni, Roma.

1989 *Per una iconografia della Commedia dell'Arte. A proposito di alcuni recenti studi*, «Teatro e Storia», IV, 6.

1986 *Il ritratto d'attore nel Settecento francese e inglese*, ETS, Pisa.

Allegri, Luigi,

1993 *La drammaturgia da Diderot a Beckett*, Laterza, Roma-Bari.

1988 *Teatro e spettacolo nel Medioevo*, Laterza, Roma-Bari.

Alonge, Roberto,

2010 *Goldoni il libertino. Eros, violenza, morte*, Laterza, Roma-Bari.

2009 *Spettri/Duse. Questioni di metodo*, «Il Castello di Elsinore», XXII, 59.

2007 *Prefazione*, in Alonge, ed., 2007.

2006a *Il teatro dei registi. Scopritori di enigmi e poeti della scena*, Laterza, Roma-Bari.

2006b *Lunga nota (umorale) su genialità e cialtroneria*, «Il Castello di Elsinore», XIX, 54.

2005 *Mirra l'incestuosa. Ovidio, Alfieri, Ristori, Ronconi*, Carocci, Roma.

2004a *Donne terrifiche e fragili maschi. La linea teatrale D'Annunzio-Pirandello*, Laterza, Bari-Roma.

2004b *Il primo cavaliere del Castello*, «Il Castello di Elsinore», XVII, 50.

2000 *Introduzione*, in Alonge-Davico Bonino, eds., 2000.

1997 *Madri, baldracche, amanti. La figura femminile nel teatro di Pirandello*, Costa & Nolan, Genova.

1996 *Scene perturbanti e rimosse. Interno ed esterno sulla scena teatrale*, NIS, Roma.

1995 *Ibsen. L'opera e la fortuna scenica*, Le Lettere, Firenze.

1993 *Getto e il teatro: storia del testo o storia dello spettacolo?*, in AA.VV., 1993.

1991 *Approcci goldoniani. Il sistema di Mirandolina*, «Il Castello di Elsinore», IV, 12.

1988a *Teatro e spettacolo nel secondo Ottocento*, Laterza, Roma-Bari.

- 1988b Spettri, Zacconi e un agente tuttofare: traduttore, adattatore (e anche un poco drammaturgo), «Il Castello di Elsinore», I, 1.
- 1978 *Struttura e ideologia nel teatro italiano fra Cinquecento e Novecento*, Edizioni Stampatori, Torino.
- Alonge, R., ed.,
2007 *La regia teatrale. Specchio delle brame della modernità*, Edizioni Di Pagina, Bari.
- Alonge, R., Davico Bonino, G., eds.
2000 *Storia del teatro moderno e contemporaneo*, Einaudi, Torino.
- Alonge, R., Livio, G.,
1993 *Presentazione*, in AA.VV., 1993.
- Alonge R., Tessari, R., eds.
1977 *Immagini del teatro contemporaneo*, Guida, Napoli.
- Amara, L., Di Matteo, P.,
2010 «Culture Teatrali», XII, 20 (*Teatri di voce*).
- Angelini, Franca,
1988 *Teatro e spettacolo nel primo Novecento*, Laterza, Roma-Bari.
- Artioli, Umberto,
2005 *Il ritmo e la voce. Alle sorgenti del Teatro della Crudeltà*, Laterza, Roma-Bari (1984¹).
2001 *Pirandello allegorico. I fantasmi dell'immaginario cristiano*, Laterza, Roma-Bari.
2000 *Le origini della regia teatrale*, in Alonge-Davico Bonino, eds., 2000, vol. II: *Il grande teatro borghese. Settecento-Ottocento*.
1995 *Il combattimento invisibile. D'Annunzio tra romanzo e teatro*, Laterza, Roma-Bari.
1989 *L'officina segreta di Pirandello*, Laterza, Roma-Bari 1989.
1978 *Teatro e corpo glorioso. Saggio su Antonin Artaud*, Feltrinelli, Milano.
1972 *Teorie della scena dal Naturalismo al Surrealismo. I – Dai Meininger a Craig*, Sansoni, Firenze.
- Artioli, U., ed.
2004 *Il teatro di regia: genesi ed evoluzione, 1870-1950*, Carocci, Roma.
- Attisani, Antonio,
2003 *L'invenzione del teatro. Fenomenologie e attori della ricerca*, Bulzoni, Roma.
1987 *Solitarietà, sinergia forse*, in Attisani 1987, ed.
1978a *Teatro come differenza*, Feltrinelli, Milano 1978 (seconda ed. Essegi, Ravenna 1988).
1978b *Il mulino non c'è più ma il vento c'è ancora*, «Scena», III, 3-4.
- Attisani, Antonio, ed.
1987 *Le forze in campo. Per una nuova cartografia del teatro, Atti del convegno, Modena, 24-25 maggio 1986*, Mucchi editore, Modena.
1980 *Enciclopedia del teatro del '900*, Feltrinelli, Milano.
1977 *La scoperta del teatro*, «Scena», II, 1.

- Attolini, Giovanni,
1988 *Teatro e spettacolo nel Rinascimento*, Laterza, Roma-Bari.
- Auslander, Philip,
2002 *Live from my Cyberspace, or, I was sitting at my computer this guy appeared he thought I was a bot*, «PAJ», 24.1 (ora in Reinelt-Roach, eds., 2007).
1994 *Presence and Resistance. Postmodernism and Cultural Politics in Contemporary American Performance*, University of Michigan Press, Ann Arbor.
- Azzaroni, Giovanni, ed.
1990 *Il corpo scenico ovvero La tradizione tecnica dell'attore*, Nuova Alfa Editoriale, Bologna.
- Balász, Béla,
1980 *Scritti di teatro. Dall'arte del teatro alla guerriglia teatrale*, La casa Usher, Firenze.
- Balme, C., Erenstein, R., Molinari, C., eds.
2002 *European theatre iconography. Proceedings of the European Science Foundation Network (Mainz, 22-26 July 1998; Wassenaar, 21-25 July 1999; Poggio a Caiano, 20-23 July 2000)*, Bulzoni, Roma.
- Barba, Eugenio,
1999 *Il prossimo spettacolo*, Textus, L'Aquila.
1996 *Teatro. Solitudine, mestiere, rivolta*, Ubulibri, Milano
1993 *La canoa di carta. Trattato di antropologia teatrale*, Il Mulino, Bologna.
1985 *Aldilà delle isole galleggianti*, Ubulibri, Milano.
1980 *Antropologia teatrale: prime ipotesi*, in Barba, 1985.
1976 *Terzo Teatro*, in Barba 1996.
- Barba, E., De Marinis, M.,
1994 *Due lettere sul pre-espressivo dell'attore, il mimo e i rapporti fra pratica e teoria*, «Teatro e Storia», IX, 16.
- Barba, E., Savarese, N.,
2005 *L'arte segreta dell'attore. Un dizionario di antropologia teatrale*, Ubulibri, Milano.
- Barberio Corsetti, Giorgio,
1987 *Metamorfosi*, in Attisani, ed., 1987.
- Barsotti, Anna,
2009 *La lingua teatrale di Emma Dante. 'Mpalermu, Carnezzaria, Vita mia*, ETS, Pisa.
2007 *Eduardo, Fo e l'attore-autore del Novecento*, Bulzoni, Roma.
2001 *Alfieri e la scena: da fantasmi di personaggi a fantasmi di spettatori*, Bulzoni, Roma.
1988 *Eduardo drammaturgo: fra mondo del teatro e teatro del mondo*, Bulzoni, Roma.
- Bartolucci, Giuseppe,
2007 *Testi critici 1964-1987*, Bulzoni, Roma.
1988 *Dalle cantine ai gruppi emergenti*, in Ponte Di Pino 1988.

- Bial, Henry, ed.
2004 *The Performance Studies Reader*, Routledge, London-New York.
- Blau, Herbert,
2007 *Virtually Yours: Presence, Liveness, Lessness*, in Reinelt-Roach, eds., 2007.
- Bortoletti, F., ed.
2007 «Culture Teatrali», IX, 16 (*Teatro e neuroscienze. L'apporto delle neuroscienze cognitive a una nuova teatrologia sperimentale*).
- Botti, G., ed.
1996 «Biblioteca Teatrale», XXVI, 37-38, (*Immagini di teatro*).
- Bottoms, Stephen J.,
2003 *The Efficacy/Effeminacy Braid: Unpacking the Performance Studies/Theatre Studies Dichotomy*, «Theatre Survey», 13.2.
- Brockett, Oscar G.,
1968 *History of the Theatre*, Allyn and Bacon, Boston 1968 (trad. it. *Storia del teatro. Dal dramma sacro dell'antico Egitto agli esperimenti degli anni Ottanta*, Marsilio, Venezia 1988).
- Buratelli, C., Landolfi, D., Zinanni, A., eds.
1993 *Comici dell'arte. Corrispondenze* (edizione diretta da S. Ferrone), Le Lettere, Firenze.
- Calbi, Antonio,
1998 *Isole di disordine*, in Calbi, ed., 1998.
- Calbi, Antonio, ed.
1998 *Teatri 90. La scena ardita dei nuovi gruppi*, Milano.
- Caligaro, Giulia, ed.
2005 *Teatro e università. Viaggio negli atenei italiani dove si studia teatro*, «Hystrio», XVIII, 2.
- Canning, C. M., Postlewait, T.,
2010 *Representing the Theatrical Past. Essays in Performance Historiography*, University of Iowa Press, Iowa City.
- Cappuccio, Massimiliano, ed.
2006 *Neurofenomenologia. Le scienze della mente e la sfida dell'esperienza cosciente*, Bruno Mondadori, Milano.
- Carandini, Silvia,
1990 *Teatro e spettacolo nel Seicento*, Laterza, Roma-Bari.
- Carlson, Marvin,
2008 *Introduction. Perspectives on Performance: Germany and America*, in Fischer-Lichte, 2008.
2007 *Semiotics and Its Heritage*, in Reinelt-Roach, eds., 2007.
2004a *Performance: a Critical Introduction*, Routledge, London-New York (1996¹).

- 2004b *Become Less Provincial*, «Theatre Survey», 45.2.
- 2003 *The Haunted Stage. The Theatre as Memory Machine*, The University of Michigan Press, Ann Arbor.
- 2001 *Theatre and Performance at Time of Shifting Disciplines*, «Theatre Research International», 26.2.
- 1991 *The Theory of History*, in Case-Reinelt, eds., 1991.
- 1993 *Theories of the Theatre. A Historical and Critical Survey, from the Greeks to the Present*, Cornell University Press, Ithaca 1993 (1984¹; trad. it. *Teorie del teatro. Panorama storico e critico*, Il Mulino, Bologna 1997; prima ed. 1988).
- 1989 *Theatre Audiences and the Reading of Performance*, in Postlewait-McConachie, eds., 1989.
- Carravetta, Peter,
1991 *Postmodern Chronicles*, in Cervigni, ed., 1991.
- Cascetta, Annamaria,
2009 *La tragedia nel teatro del Novecento. Coscienza del tragico e rappresentazione in un secolo limite*, Laterza, Roma-Bari.
- 2000 *Il tragico e l'umorismo. Studio sulla drammaturgia di Samuel Beckett*, Le Lettere, Firenze.
- 1995 *L'Alceste di Samuele di Alberto Savinio*, Vita e Pensiero, Milano.
- 1983 *Invito alla lettura di Giovanni Testori*, Mursia, Milano.
- Case, Sue-Ellen,
2001 *Feminism and Performance: a post-disciplinary couple*, «Theatre Research International», 26.2.
- Case, S, Reinelt, J. G., eds.
1991 *The Performance of Power. Theatrical Discourse and Politics*, University of Iowa Press, Iowa City.
- Casini Ropa, Eugenia,
1978 *Béla Balász e il teatro operaio*, «Biblioteca Teatrale», VIII, 21-22.
- 1974 *L'animazione teatrale e la rivista "Cooperazione educativa"*, «Biblioteca Teatrale», IV, 10-11.
- Casini Ropa, E., ed.
1990 *Alle origini della danza moderna*, Il Mulino, Bologna.
- Casini Ropa, E., Calore, M., Guccini, G., Valenti, C.,
1986 *Uomini di teatro nel Settecento in Emilia-Romagna. Il teatro della cultura*, Mucchi, Modena.
- Cavallo, Michele
2010 *L'eccedenza del sentire performativo: le scienze umane per una rettifica delle neuroscienze*, in Falletti-Sofia 2010.
- Cavallo, M., ed.
2004 «Biblioteca Teatrale», XXIV, 71-72, (*Forme del sentire performativo*)

- Cavallo, M., Ambrosio, I.,
 2004 *Studi sull'emozione tra psicologia e teatro*, «Biblioteca Teatrale», XXIV, 71-72, (*Forme del sentire performativo*, a cura di M. Cavallo).
- Cervigni, Dino S., ed.
 1991 *Italy 1991: The Modern and the Postmodern*, «Annali d'Italianistica», IX.
- Ceserani, Remo,
 1997 *Raccontare il postmoderno*, Bollati Boringhieri, Torino.
- Chalmers, David J.,
 1999 *The Conscious Mind. In Search of a Fundamental Theory*, Oxford University Press, New York (trad. it. *La mente cosciente*, McGraw-Hill, Milano 1999).
- Chinzari, S., Ruffini, P.,
 2000 *Nuova scena italiana. Il teatro dell'ultima generazione*, Castelvechi, Roma 2000.
- Consolini, Marco,
 2003 *Le riviste del Novecento fra processi di creazione e processi di ricezione*, «Culture Teatrali», V, 7-8 (*Storia e storiografia del teatro, oggi. Per Fabrizio Cruciani*).
- Cruciani, Fabrizio,
 1995 *Registi pedagoghi e comunità teatrali nel Novecento (e altri scritti inediti)*, E & A Editori associati, Roma (1985¹).
- 1993 *Problemi di storiografia dello spettacolo*, «Teatro e Storia», VIII, 14.
- 1992 *Lo spazio del teatro*, Laterza, Roma-Bari.
- 1991 *Problemi di storiografia*, in Cruciani-Savarese, eds., 1991.
- 1990 *Studi di teatro: mercato, storia, creatività*, «L'Informazione Bibliografica», XVI, 4.
- 1989a *Comparazioni: la "tradition de la naissance"*, «Teatro e Storia», IV, 6.
- 1989b *Teatro: storiografia e strumenti attuali*, «L'Informazione Bibliografica», XV, 4.
- 1988a *Presentazione*, in P. Francastel, *Guardare il teatro* (a cura di F. Cruciani), Il Mulino, Bologna.
- 1988b *Di fronte al testo-testimonianza*, «Teatro e Storia», III, 5.
- 1988c *Studi di teatro 1987-1988*, «L'Informazione Bibliografica», XIV, 4.
- 1983 *Teatro nel Rinascimento. Roma 1450-1550*, Bulzoni, Roma.
- 1982 *Il buco nel sipario. Frammenti di teatro nel Novecento*, «Quaderni di Teatro», V, 16, (*Le visioni del teatro*).
- 1980 *Materiali del teatro – teatro materiale: la scena, gli attori*, «Quaderni di Teatro», III, 10, (*La cultura materiale del teatro*).
- 1979 *Introduzione*, in Keržencev 1979.
- 1978a *Alla ricerca di un attore non progettato*, «Quaderni di Teatro», I, 2 (*Teatro e attore*).
- 1978b *Sul teatro di agitazione e propaganda*, «Biblioteca Teatrale», VIII, 21-22.
- 1976a *Prefazione*, in Lacis 1976.
- 1976b *Presentazione*, in Cruciani, ed., 1976.
- 1976c *Prospettive della scena: "Le Bacchidi" del 1531*, in Cruciani, ed., 1976.
- 1971 *Jacques Copeau o le aporie del dramma moderno*, Bulzoni, Roma.
- 1968 *Il teatro del Campidoglio e le feste romane del 1513*, Il Polifilo, Milano.

- Cruciani, F., ed.
 1976 «Biblioteca Teatrale», VI, 15-16, (*L'invenzione del teatro. Studi sullo spettacolo del Cinquecento*).
- Cruciani, F., Falletti, C., eds.
 1989 *Promemoria del teatro di strada*, Teatro Tascabile-Bergamo/Teatro Telaio-Brescia, Bergamo.
 1986 *Civiltà teatrale nel XX secolo*, Il Mulino, Bologna.
- Cruciani, F., Savarese, N., eds.
 1991 *Guide bibliografiche. Teatro*, Garzanti, Milano.
- Cruciani, F., Seragnoli, D., eds.
 1987 *Il teatro italiano del Rinascimento*, Il Mulino, Bologna.
- Cruciani, F., Taviani, F.,
 1988 *Introduzione all'edizione italiana*, in Wickham 1988.
- Cusset, François,
 2003 *French Theory. Foucault, Derrida, Deleuze & Cie et les mutations de la vie intellectuelle aux États-Unis*, La Découverte, Paris (trad. it., *French Theory. Foucault, Derrida, Deleuze & Co. all'assalto dell'America*, Il Saggiatore, Milano).
- Davis, Tracy C.,
 1989 *Question for a Feminist Methodology in Theatre History*, in Postlewait-McConachie, eds., 1989.
- Davis, T. C., ed.
 2008 *The Cambridge Companion to Performance Studies*, Cambridge University Press, Cambridge.
- De Berardinis, Leo,
 1987 *Il teatro è l'attore. Ma l'attore dov'è?*, in Attisani, ed., 1987.
- De Marinis, Marco,
 2013 *Il teatro dopo l'età d'oro. Novecento e oltre*, Bulzoni, Roma.
 2011a *Il teatro dell'altro. Interculturalismo e transculturalismo nella scena contemporanea*, La casa Usher, Firenze 2011.
 2011b *New Theatrology and Performance Studies. Starting Points Towards a Dialogue*, «TDR» 55.4.
 2010a *Corpo e corporeità a teatro: dalla semiotica alle neuroscienze. Piccolo glossario interdisciplinare*, in Falletti-Sofia, eds., 2010 (ripubblicato come *Corpo e corporeità a teatro: piccolo lessico portatile sulla relazione teatrale e dintorni*, in De Marinis 2013).
 2010b *Prefazione. Appunti per una storia dei movimenti teatrali contemporanei*, in Giannangeli 2010 (ripubblicato come *Teatri invisibili. Appunti per una storia dei movimenti teatrali contemporanei in Italia*, in De Marinis 2013).
 2008a *Capire il teatro. Lineamenti di una nuova teatrologia*, Bulzoni, Roma (1988¹).
 2008b *Seminario sulla rappresentazione. Testo-base*, in De Marinis, ed., 2008.

- 2005 *Dopo l'età d'oro: l'attore post-novecentesco tra crisi e trasmutazione*, in De Marinis, ed., 2005.
- 2004a *Visioni della scena. Teatro e scrittura*, Laterza, Roma-Bari.
- 2004b *Artaud/microstorie: introduzione*, in De Marinis, ed., 2004.
- 2003a *Fabrizio Cruciani (1941-1992)*, «Culture Teatrali», IV, 7/8, (*Storia e storiografia del teatro, oggi. Per Fabrizio Cruciani*).
- 2003b *Cruciani e gli studi teatrali sul Novecento*, «Culture Teatrali», V, 7-8 (*Storia e storiografia del teatro, oggi. Per Fabrizio Cruciani*).
- 2000a *In cerca dell'attore. Un bilancio del Novecento teatrale*, Bulzoni, Roma.
- 2000b *Presentazione*, in De Marinis, ed., 2000.
- 1999a *La danza alla rovescia di Artaud. Il Secondo Teatro della Crudeltà (1945-1948)*, Bulzoni, Roma.
- 1999b *Dopo i Maestri*, «Culture Teatrali», I, 1, (ripreso in De Marinis 2000a).
- 1999c *La regia e il suo superamento nel teatro del Novecento*, «Culture Teatrali», I, 1, (ripreso in De Marinis 2000a).
- 1997 *Ri-pensare il testo drammatico*, «Quindi», 17 (ripubblicato come *Il testo drammatico: un riesame* in De Marinis 2004).
- 1993 *Mimo e teatro nel Novecento*, La casa Usher, Firenze.
- 1987a *Il nuovo teatro 1947-1970*, Bompiani, Milano.
- 1987b *Postdrammaturgia: ritorno al futuro?*, «Nuovo Teatro», 2-3 (ripubblicato in De Marinis 2013).
- 1985 *Nota introduttiva*, in De Marinis, ed., 1985.
- 1983a *Al limite del teatro. Utopie, progetti e aporie nella ricerca teatrale degli anni Sessanta e Settanta*, La casa Usher, Firenze.
- 1983b *Semiotica del teatro: una disciplina al bivio?*, «Versus. Quaderni di studi semiotici», XIII, 34.
- 1982a *Semiotica del teatro. L'analisi testuale dello spettacolo*, Bompiani, Milano.
- 1982b *Capire il teatro: per una semiotica storica come epistemologia delle discipline teatrali*, «Versus. Quaderni di studi semiotici», XII, 33.
- 1981 *Vers une pragmatique de la communication théâtrale*, «Versus. Quaderni di studi semiotici», XI, 30.
- 1979 *Lo spettacolo come testo II*, «Versus. Quaderni di studi semiotici», IX, 22, (*Teatro e comunicazione gestuale*).
- 1978 *Lo spettacolo come testo I*, in De Marinis, ed., 1978.
- 1977 *Saggio bibliografico. Materiali per una semiotica del teatro*, in De Marinis-Bettetini, 1977.
- 1975 *Problemi e aspetti di un approccio semiotico al teatro*, «Lingua e Stile», X, 2.
- 1974 *Teatro politico: progetto e utopia*, «Biblioteca Teatrale», IV, 9.

De Marinis, M., ed.

- 2008 «Culture Teatrali», X, 18 (*Rappresentazione/ Theatrum Philosophicum. Due seminari del gruppo di lavoro*).
- 2005 «Culture Teatrali», VII, 13 (*Seminario sull'attore*).
- 2004 «Culture Teatrali», VI, 11 (*Artaud/microstorie*).
- 2000 «Culture Teatrali», II, 2-3, (*Quarant'anni di Nuovo Teatro italiano*).
- 1997 *Drammaturgia dell'attore*, I quaderni del Battello Ebbro, Porretta Terme.
- 1985 «Versus. Quaderni di studi semiotici», XV, 41 (*Semiotica della ricezione teatrale*).
- 1980 *Mimo e mimi. Parole e immagini per un genere teatrale del Novecento*, La casa Usher, Firenze.
- 1978 «Versus. Quaderni di studi semiotici», VIII, 21 (*Teatro e semiotica*).

- De Marinis, M., Bettettini, G.,
1977 *Teatro e comunicazione*, Guaraldi, Rimini-Firenze.
- De Marinis, M., Magli, P.,
1975 *Materiali bibliografici per una semiotica del teatro*, «Versus. Quaderni di studi semiotici», V, 11.
- Deriu, Fabrizio,
2013 *Mediologia della performance. Arti performative nell'epoca della riproducibilità digitale*, Le Lettere, Firenze.
2012 *Performatico. Teoria delle arti dinamiche*, Bulzoni, Roma.
2004a *Opere e flussi. Osservazioni sullo spettacolo come oggetto di studio*, Bulzoni, Roma.
2004b *Un diverso stato di esperienza. Liminalità performativa e "spazio potenziale"*, «Biblioteca Teatrale», XXXIV, 71-72 (*Forme del sentire performativo*, a cura di M. Cavallo).
1988 *Il paradigma teatrale. Teorie della performance e scienze sociali*, Bulzoni, Roma.
- Di Matteo, Piersandra,
2010 *Il post(o) del dramma*, in Guccini, ed., 2010.
2005 *Un attore con diversi gradi di realtà*, in De Marinis, ed., 2005.
- Doglio, Maria Luisa,
1993 *Il teatro barocco di Giovanni Getto*, in AA.VV., 1993.
- Dolan, Jill,
1993 *Geographies of Learning: Theatre Studies, Performance, and the "Performative"*, «Theatre Journal», 45.4.
- Drumbl, Johann,
1981 *Quem Quaeritis. Teatro sacro dell'Alto Medioevo*, Bulzoni, Roma.
1976 *Questioni metodologiche e problematica del gruppo destinatario*, in Cruciani, ed., 1976.
- Drumbl, J., ed.
1989 *Il teatro medievale*, Il Mulino, Bologna.
- Eco, Umberto,
1990 *I limiti dell'interpretazione*, Bompiani, Milano.
1985 *Segni, pesci e bottoni. Appunti su semiotica, filosofia e scienze umane*, in Id. *Sugli specchi e altri saggi. Il segno, l'illusione, la rappresentazione, l'immagine*, Bompiani, Milano.
1979 *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, Bompiani, Milano.
1964 *Apocalittici e integrati. Comunicazioni di massa e teorie della cultura di massa*, Bompiani, Milano.
1962 *Opera aperta. Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*, Bompiani, Milano.
- Fabrizi, M., Garbero Zorzi, E., Petrioli Tofani, A. M., eds.
1975 *Il luogo teatrale a Firenze. Palazzo Medici Riccardi – Museo Mediceo, Firenze 31 maggio-31 ottobre 1975*, Electa, Milano.

- Falletti, Clelia,
2010 *Dal punto di vista della cultura teatrale: trasmissione, improvvisazione, re(l)azione*, in Falletti-Sofia, eds., 2010.
2009 *Lo spazio d'azione condiviso*, in Sofia, ed., 2009.

- Falletti, C., Sofia, G., eds.
2012 *Prospettive su teatro e neuroscienze. Dialoghi e sperimentazioni*, Bulzoni, Roma.
2010 *Nuovi dialoghi tra teatro e neuroscienze*, Editoria & Spettacolo, Roma.

- Fazio, Mara,
2006 *Regie teatrali. Dalle origini a Brecht*, Laterza, Roma-Bari.
2003 *Lo specchio il gioco e l'estasi. La regia teatrale in Germania dai Meininger a Jessner, 1874-1933*, Bulzoni, Roma.

- Féral, Josette,
2008 *Introduction: Towards a Genetic Study of Performance – Take 2*, «Theatre Research International», 33.3.
2007 *Every Transaction Conjures a New Boundary*, in Reinelt-Roach, eds., 2007.

- Ferrone, Siro,
2006 *Arlecchino. Vita e avventure di Tristano Martinelli attore*, Laterza, Roma-Bari.
1994 *Scrivere per lo spettacolo*, «Drammaturgia», I, 1, (*Drammaturgia a più mani*).
1993a *Attori mercanti corsari. La Commedia dell'Arte in Europa tra Cinque e Seicento*, Einaudi, Torino.
1993b *Il personaggio Goldoni*, «Il Castello di Elsinore», VI, 17.
1993c *Introduzione*, in Buratelli-Landolfi-Zinanni, eds., 2003.
1992 *La drammaturgia "consuntiva"*, in Jader Jacobelli (ed.), *Non cala il sipario. Lo stato del teatro*, Laterza, Roma-Bari.
1988 *Drammaturgia e ruoli teatrali*, «Il Castello di Elsinore», I, 3.
1977 *Il teatro invisibile*, «Scena», II, 1.
1976a *Il teatro del Signore*, «Scena», I, 6.
1976b *Il "Terzo Teatro" di Eugenio Barba. Note di Siro Ferrone*, «Scena».

- Ferrone, S., ed.
1982 *Il teatro del Cinquecento. I luoghi, i testi e gli attori*, Sansoni, Firenze.

- Ferroni, Giulio, ed.
1981 *La semiotica e il doppio teatrale*, Liguori, Napoli 1981 (atti del convegno *Testo, comunicazione, spettacolo / Il doppio teatrale*, Arcavacata di Rende (CS), 13-16 settembre 1979).

- Fischer-Lichte, Erika,
2008 *The Transformative Power of Performance: a New Aesthetics*, Routledge, London-New York (prima ed. tedesca, *Ästhetik des Performativen*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 2004).
1997 *The show and the gaze of theatre: an European perspective*, Iowa University Press, Iowa City.
1989 *Theatre and the Civilizing Process. An approach to the History of Acting*, in Postlewait-McConachie, eds., 1989.

- Fischer-Lichte, E., Riley, J., Gissenwehler, M., eds.
 1990 *The Dramatic Touch of Difference. Theatre, Own and Foreign*, Gunter Narr, Tübingen.
- Fukuyama, Francis,
 1992 *The End of History and the Last Man*, Free Press, New York (trad. it. *La fine della storia e l'ultimo uomo*, Rizzoli, Milano 1992).
- Gallese, Vittorio,
 2007 *Il corpo teatrale: mimetismo, neuroni specchio, simulazione incarnata*, in Bortoletti, ed., 2007.
- Gallese, V., Fadiga, L., Fogassi, L., Rizzolatti, G.,
 1996 *Action Recognition in Premotor Cortex*. «Brain», 119.2.
- Gandolfi, Roberta P.,
 2006 *Gli studi sulla regia teatrale*, «Annali Online di Ferrara-Lettere», I, 1.
 2003 *La prima regista. Edith Craig, fra rivoluzioni della scena e cultura delle donne*, Bulzoni, Roma.
- Garbero Zorzi, E., Lapini, L., Mamone, S., Ventrone, P., Zorzi, A., eds.
 1993 *Ludovico Zorzi. Tra ricerca, didattica e organizzazione culturale. Catalogo della mostra, Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, 15-31 marzo 1993*, Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze/Istituto Ludovico Zorzi, Firenze.
- Geertz, Clifford,
 1984 *Antropologia interpretativa*, Il Mulino, Bologna.
 1983 *Local Knowledge. Further Essays in Interpretative Anthropology*, Basic Books, New York.
 1980 *Blurred Genres. The Refiguration of Social Thought*, «American Scholar», 49.2, ora in Geertz, 1983 (trad. it. *Generi confusi: la rappresentazione allegorica del pensiero sociale*, in Geertz 1984).
- Geraci, Stefano,
 2010 *Lessico familiare: lettera per Sandro d'Amico*, «Teatro e Storia», XXIV, 31.
- Giacché, Piergiorgio,
 1995 *Un'equazione fra antropologia e teatro*, «Teatro e Storia», X, 17.
 1987 *Punti fermi*, in Attisani, ed., 1987.
 1981 *La scuola di Barba e il teatro di gruppo*, «Scena», VI, 10.
- Giannangeli, Pierfrancesco,
 2010 *Invisibili realtà. Memorie di Re Nudo e Incontri per un nuovo teatro 1987-2009*, Titivillus, Corazzano.
- Gourfinkel, Nina,
 1979 *Teatro russo contemporaneo. Teatri della Russia sovietica: linee e fenomeni*, Bulzoni, Roma (trad. dal francese *Théâtre russe contemporain*, Paris 1930).

- Grazioli, Cristina,
 2007 *La Theaterwissenschaft e la nascita della regia nei paesi di lingua tedesca*, in Alonge, ed., 2007.
- Guardenti, Renzo,
 2009 *Dalla scena alla carta e alla tela: traduzioni, sfasature, slittamenti nella memoria visiva del teatro*, «Ariel», XXIV, 2-3.
 2005 *Al limite dell'iconografia teatrale*, «Ariel», XX, 1.
 2004a *Questioni di metodo*, «Teatro e Storia», XVIII, 25.
 2004b *Immagini, teatralità, immaginario*, «Teatro e Storia», XVIII, 25.
 2004c *Teatri-in-forma-di-quadro*, «Teatro e Storia», XVIII, 25.
 2003 *Della riluttante necessità dell'iconografia teatrale*, «Ariel», XVIII, 2.
 1996 *Il quadro e la cornice: iconografia e storia dello spettacolo*, in Botti, ed., 1996.
 1995 *Le fiere del teatro. Percorsi del teatro forain del primo Settecento. Con una scelta di commedie rappresentate alle Foires Saint-Germain e Saint-Laurent (1711-1715)*, Roma, Bulzoni.
 1990 *Gli italiani a Parigi. La Comédie italienne (1660-1697). Storia, pratica scenica, iconografia*, Bulzoni, Roma.
- Guardenti, R., ed.
 2008 *Sguardi sul teatro. Saggi di iconografia teatrale*, Bulzoni, Roma.
 2005 *Attori di carta. Motivi iconografici dall'antichità all'Ottocento*, Bulzoni, Roma.
- Guardenti, R., Molinari, C., eds.
 2006 *Dionysos Archivio di iconografia teatrale*, Titivillus, Corazzano.
- Guarino, Raimondo,
 2010a *Shakespeare: la scrittura nel teatro*, Carocci, Roma.
 2010b *L'isola di Claudio Meldolesi. Sulla "microsocietà" e una storia a parte che diventa necessaria*, «Teatro e Storia», XXV, 31.
 2005 *Il teatro nella storia*, Laterza, Roma-Bari.
 2003 *Teatro e Storia*, «Culture Teatrali», IV, 7/8, (*Storia e storiografia del teatro, oggi. Per Fabrizio Cruciani*).
 2001 *Alla musa di fuoco. Introduzione ai cori dell'Enrico V*, «Teatro e Storia», XVI, 23.
 2000 *Storia del libro, storia del teatro. Studi shakespeariani*, «Teatro e Storia», XV, 22.
 1992 *Torelli a Venezia. L'ingegnere teatrale tra scena e apparato*, «Teatro e Storia», VII, 12.
 1989 *Immagini di spettacolo a Venezia nel tardo Quattrocento. Riflessioni sul Carpaccio di Ludovico Zorzi*, «Teatro e Storia», IV, 6.
- Guarino, R., ed.
 2008 *Teatri, luoghi, città*, Officina, Roma.
 1988 *Teatro e culture della rappresentazione. Lo spettacolo in Italia nel Quattrocento*, Il Mulino, Bologna.
- Guccini, Gerardo,
 2011 *Recitare la nuova performance epica*, «Acting Archives», I, 2.
 2010a *Editoriale. In conclusione del progetto "Scritture per la scena": l'incontenibile nozione di "polarità"*, in Guccini, ed., 2010.
 2010b *Per una fisiologia del testo, ovvero il primato dell'actio*, in Guccini, ed., 2010.

- 2004 *Il teatro narrazione: fra "scrittura oralizzante" e oralità-che-si-fa-testo*, in Guccini, ed., 2004.
- 2001 *Poetiche antiche, nuove estetiche*, in Valenti, ed., 2001.
- 2000 *Teatri verso il terzo millennio: il problema della rimozione storiografica*, in De Marinis, ed., 2000.
- 1995 *La lezione di Fabrizio Cruciani*, «Teatro e Storia», X, 17.

Guccini, G., ed.

- 2010 «Prove di drammaturgia», XVI, 1, (*Dramma vs Postdrammatico: polarità a confronto*).
- 2006 «Prove di drammaturgia», XII, 2, (*Scritture nascoste*).
- 2005 «Prove di drammaturgia», XI, 2 (*Ai confini della performance epica*).
- 2004 «Prove di drammaturgia», X, 1 (*La nuova performance epica*).
- 1988 *Il teatro italiano nel Settecento*, Il Mulino, Bologna.

Guccini, G., Marino, M., Ottolenghi, V., Valenti, C.,

- 1999 *Teatro Popolare di Ricerca. Una nozione in progress*, «Prove di drammaturgia», IV, 2, (*Teatro Popolare di Ricerca*).

Guccini, G., Valenti, C., ed.

- 1992 *Tecniche della rappresentazione e storiografia*, Synergon, Milano.

Habermas, Jürgen

- 1985 *Der philosophische Diskurs der Moderne. Zwölf Vorlesungen*, Surkamp, Frankfurt am Main (trad. it. *Il discorso filosofico della modernità. Dodici lezioni*, Laterza, Roma-Bari 1987).
- 1981 *Moderno, postmoderno e neoconservatorismo*, «Alfabeta», III, 22.

Infante, Carlo,

- 1987 *Il teatro come analogia del movimento del mondo*, in Attisani, ed., 1987.

Jackson, Shannon,

- 2004a *Professing Performance. Theatre in the Academy from Philology to Performativity*, Cambridge University Press, Cambridge.
- 2004b *Resist Singularity*, «Theatre Survey», 45.2.

Jansen, Monica,

- 2002 *Il dibattito sul postmoderno in Italia. In bilico tra dialettica e ambiguità*, Franco Cesati Editore, Firenze.

Keržencev, Platon Michajlovič,

- 1979 *Il teatro creativo. Teatro proletario negli anni Venti in Russia*, Bulzoni, Roma (trad. dall'edizione tedesca *Des schöpferische Theater*, Hamburg 1922; prima ed. russa 1918).

Kirshenblatt-Gimblett, Barbara,

- 2002 *Performance Studies*, in Bial, ed., 2004.

- Lacis, Asja,
 1976 *Professione: rivoluzionaria*, Feltrinelli, Milano (trad. dal tedesco, *Revolutionär im Beruf. Berichte über proletarisches Theater, über Mejerchol'd, Brecht, Benjamin und Piscator*, Rogner und Bernhard, München 1971).
- Lapini, Lia,
 1985 *Che cos'è la storia dello spettacolo? Testimonianze su alcune lezioni metodologiche di Ludovico Zorzi*, in Mamone, ed., 1985..
- Lanteri, Jacopo, ed.
 2009 *Iperscene 2*, Editoria & Spettacolo, Roma.
- Lehmann, Hans-Thies,
 2010 *Cosa significa teatro postdrammatico?*, in Guccini, ed., 2010.
 1999 *Postdramatisches Theater*. Verlag der Autoren, Frankfurt am Main (trad. fr. *Le théâtre postdramatique*, L'Arche, Paris 2002).
- Longhi, Claudio,
 2010 Marisa Fabbri. *Lungo viaggio attraverso il teatro di regia*, Le Lettere, Firenze.
 2007 *La nascita della regia: prospettive filosofiche*, in Alonge, ed., 2007.
 2001 *Tra moderno e postmoderno. La drammaturgia del Novecento*, Pacini, Pisa.
 1999 *La drammaturgia del Novecento. Tra romanzo e montaggio*, Pacini, Pisa.
- Lyotard, Jean-François,
 1981 *Regole e paradossi*, «Alfabeta», III, 24.
 1979 *La condition postmoderne: rapport sur le savoir*, Éditions de Minuit, Paris (trad. it., *La condizione postmoderna. Rapporto sul sapere*, Feltrinelli, Milano 1981).
- Macchia, Giovanni,
 1999 *Scrittori al tramonto. Saggi e frammenti autobiografici*, Adelphi, Milano.
- Magris, Claudio,
 1993 *Il valore di un metodo*, in AA.VV., 1993.
- Mamone, Sara,
 1996 *Arte e spettacolo: la partita senza fine*, in Jerome de la Gôrce (éd.), *Iconographie et arts du spectacle*, Klincksieck, Paris.
- Mamone, S., ed.
 1985 «Quaderni di Teatro», VII, 27 (*Ludovico Zorzi e la "Nuova Storia" del teatro*).
- Mango, Lorenzo,
 2005 *La nascita della regia: una questione di storiografia teatrale*, in De Marinis, ed., 2005.
 2003 *La scrittura scenica. Un codice e le sue pratiche nel teatro del Novecento*, Bulzoni, Roma.
- Mariani, Anna Laura,
 2005 *L'attrice del cuore. Storia di Giacinta Pezzana attraverso le lettere*, Le Lettere, Firenze.
 1996 *Sarah Bernhardt, Colette e l'arte del travestimento*, Il Mulino, Bologna.

- 1991 *Il tempo delle attrici. Emancipazionismo e teatro in Italia fra Ottocento e Novecento*, Mongolfiera, Bologna.
- 1978 *Fanshen: rovesciare*, «Biblioteca Teatrale», VIII, 21-22.
- Mariti, Luciano,
- 2010 *Sullo spettatore teatrale. Oltre il dogma dell'immacolata percezione*, in Falletti-Sofia, eds., 2010.
- 2009 *Transiti tra Teatro e Scienza*, in Sofia, ed., 2009.
- 2004 *Appunti tra scienza e teatro*, in Cavallo, ed., 2004.
- 1978 *Commedia ridicolosa. Comici di professione, dilettanti, editoria teatrale nel Seicento*, Bulzoni, Roma.
- 1974 *Strutture ritmiche della commedia ridicolosa tardosecentesca*, «Biblioteca Teatrale», IV, 9.
- Mariti, L., ed.
- 1993 - Johann Jakob Engel, *Lettere intorno alla mimica*, Editori & Associati, Roma.
- 1980 *Alle origini del teatro moderno. La Commedia dell'Arte. Atti del convegno di studi, Pontedera 28-30 maggio 1976*, Bulzoni, Roma.
- Mariti, L., Ciancarelli, R., eds.
- 1981 *Progetto Artaud / L'utopia del teatro. Parte prima. L'attore e il suo doppio. Il teatro magico dell'isola di Bali. 13-18 giugno 1981*, Università degli Studi di Roma – Centro Teatro Ateneo.
- Marotti, Ferruccio,
- 1991 *Premessa*, in Marotti-Romei, 1991.
- 1984 *Il volto dell'invisibile. Studi e ricerche sui teatri orientali*, Bulzoni, Roma.
- 1976 *Trance e dramma a Bali. Per un teatro della crudeltà*, Studio Forma, Torino.
- 1974a *Lo spazio scenico. Teorie e tecniche scenografiche in Italia dall'età barocca al Settecento*, Bulzoni, Roma
- 1974b *Storia documentaria del teatro italiano. Lo spettacolo dall'Umanesimo al Manierismo. Teoria e tecnica*, Feltrinelli, Milano
- 1966a *Amleto o dell'Oxymoron. Studi e note sull'estetica della scena moderna*, Bulzoni, Roma.
- 1966b *La scena di Adolphe Appia*, Cappelli, Bologna.
- 1961 *Edward Gordon Craig*, Cappelli, Bologna.
- Marotti, F., ed.
- 1976 - Flaminio Scala, *Il teatro delle favole rappresentative*, 2 voll., Il Polifilo, Milano.
- 1971 - Leone de' Sommi, *Quattro dialoghi in materia di rappresentazioni sceniche*, Il Polifilo, Milano.
- Marotti, F., Romei, G.,
- 1991 *La commedia dell'arte e la società barocca. La professione del teatro*, Bulzoni, Roma.
- Marranca, Bonnie,
- 2006 *American Performance 1975-2005*, Bulzoni, Roma.
- Masini, Ferruccio,
- 1981 *Teatro politico come "possibilità"*, «Quaderni di Teatro», IV, 12, (*Il teatro politico*).

- Mazzoni, Stefano,
 2007 *Ripensando Ludovico Zorzi*, «Drammaturgia.it».
- 2003a *Atlante iconografico. Spazi e forme dello spettacolo in occidente dal mondo antico a Wagner*, Titivillus, Corazzano.
- 2003b *Studiare i teatri: un atlante iconografico per la storia dello spettacolo*, «Culture Teatrali», V, 7-8 (*Storia e storiografia del teatro, oggi. Per Fabrizio Cruciani*).
- McConachie, B., Hart, E., eds.
 2006 *Performance and Cognition. Theatre Studies and the Cognitive Turn*, Routledge, London-New York.
- McKenzie, Jon,
 2001 *Perform or Else: from Discipline to Performance*, Routledge, London-New York.
- Mei, Silvia,
 2009 *Ninfa. Un paradigma mutante per l'Iconografia della danza*, «Danza e Ricerca», I, 0.
 2008 *"In figura theatrum". Su archi e cornici come dispositivi (meta)teatrali*, in De Marinis, ed., 2008.
- Meldolesi, Claudio,
 2008 *Fondamenti del teatro italiano. La generazione dei registi*, Bulzoni, Roma (1984¹).
- 2003a *Il teatro di Cruciani*, «Culture Teatrali», IV, 7/8, (*Storia e storiografia del teatro, oggi. Per Fabrizio Cruciani*).
- 2003b *Sul dramaturg artista*, «Teatro e Storia», XVII, 24.
- 2005 *I nostri attori ottocenteschi come persone simili a persone. In particolare sui rapporti fra quelli "romantici negativi", "grandi" e "artisti"*, «Teatro e Storia», XIX, 26.
- 2001 *Introduzione. Appunti sul dopo-dramma. Dalla "morte della tragedia a quella del codice occidentale di scrittura per le scene, alle ubiquo tessiture*, in Valenti, ed., 2001.
- 1996 *Questo strano teatro creato dagli attori artisti nel tempo della regia, che ha generato l'avanguardia storica insieme al popolare. Come un editoriale*, «Teatro e Storia», XVIII, 18.
- 1995 *Militante nella storia del teatro. Sugli ultimi studi di Fabrizio Cruciani*, in Cruciani 1995.
- 1993 *Sugli incontri del teatro con le scienze della psiche. Qualche riflessione*, «Teatro e Storia», VIII, 15.
- 1989 *L'attore, le sue fonti e i suoi orizzonti*, «Teatro e Storia», IV, 7.
- 1988 *Il teatro dell'arte di piacere. Esperienze italiane nel Settecento francese*, «Teatro e Storia», III, 4.
- 1987a *Fra Totò e Gadda. Sei invenzioni sprecate dal teatro italiano*, Bulzoni, Roma.
- 1987b *Unificazione e politeismo*, in Attisani, ed., 1987.
- 1986 *Ai confini del teatro e della sociologia*, «Teatro e Storia», I, 1.
- 1985 *Il primo Zorzi e la "nuova storia" del teatro*, in Mamone, ed., 1985.
- 1984 *La microsocietà degli attori. Una storia di tre secoli e più*, «Inchiesta», XIV, 67 (poi riedito in «Teatro e Storia», XXV, 31, 2010).
- 1982 *Attenzione ai primattori*, «Scena», VII, 2.
- 1978 *Atti di fede e polemiche al tramonto dei teatriguf*, «Biblioteca Teatrale», VIII, 21-22.
- 1971 *Profilo di Gustavo Modena. Teatro e rivoluzione democratica*, Bulzoni, Roma.
- 1969 *Gli Sticotti. Comici italiani nei teatri d'Europa del Settecento*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma.

- Meldolesi, C., Guccini, G.,
 2007 *Editoriale. Le radici della regia*, in Meldolesi-Guccini, eds., 2007.
- 1999a *Un sentiero che si chiama Storia*, «Prove di drammaturgia», V, 2 (*Teatro Popolare di Ricerca*).
- 1999b “Prove” per il Duemila, «Prove di drammaturgia», V, 1.
- 1998 *L'orizzonte dei teatri viventi: progetti e identità. Presentazione*, «Prove di drammaturgia», IV, 2.
- 1995 *Editoriale*, «Prove di drammaturgia», I, 1-2.
- Meldolesi, C., Guccini, G., eds.
 2007 «Prove di drammaturgia», XIII, 2, ottobre 2007 (*Le radici della regia*).
- Meldolesi, C., Molinari, R.,
 2007 *Il lavoro del dramaturg. Nel teatro dei testi con le ruote. Dalla Germania all'area italo-francese, nella storia e in un percorso professionale*, Ubulibri, Milano.
- Meldolesi, C., Olivi, L.,
 1989 *Brecht regista. Memorie dal Berliner Ensemble*, Il Mulino, Bologna.
- Meldolesi, C., Taviani, F.,
 1991 *Teatro e spettacolo nel primo Ottocento*, Laterza, Roma-Bari.
- Molinari, Cesare,
 2007 *Parole, opinioni e qualche fatto*, in Meldolesi-Guccini, eds., 2007.
- 2004 *Sotto il velo dell'immagine*, «Teatro e Storia», XVIII, 25.
- 1996a *Bertolt Brecht*, Laterza, Roma-Bari.
- 1996b *Storia del teatro*, Laterza, Roma-Bari.
- 1992 *L'attore e la recitazione di Cesare Molinari*, Laterza, Roma-Bari.
- 1991 *Sull'iconografia come fonte della storia del teatro*, pubblicato in Botti, ed., 1996.
- 1986 *La (s)fortuna teatrale di Manzoni*, «Biblioteca Teatrale», XVI, 1.
- 1985a *La commedia dell'arte*, Arnoldo Mondadori Editore, Milano.
- 1985b *L'attrice divina. Eleonora Duse nel teatro italiano fra i due secoli*, Bulzoni, Roma.
- 1983a *Prefazione*, in Pier Maria Cecchini, *Le commedie* (a cura di C. Molinari), Italo Bovolenta Editore, Ferrara.
- 1983b *Storia universale del teatro*, Arnoldo Mondadori Editore, Milano.
- 1979 *Dal teatro di base al teatro di base*, «Quaderni di Teatro», II, 3 (*Gruppi e spazi teatrali*).
- 1978 *Appunti per una storia del repertorio*, «Quaderni di Teatro», I, 1 (*Il testo teatrale*).
- 1977a *Storia di Antigone da Sofocle al Living Theatre. Un mito nel teatro occidentale*, De Donato, Bari.
- 1977b *Gli scritti sullo spettacolo di Carlo Ludovico Ragghianti*, «Biblioteca Teatrale», VII, 18.
- 1971 *Teatro politico e società civile*, «Biblioteca Teatrale», I, 2.
- 1968 *Le nozze degli dèi. Un saggio sul grande spettacolo italiano nel Seicento*, Bulzoni, Roma.
- 1961 *Spettacoli fiorentini del Quattrocento. Contributi allo studio delle sacre rappresentazioni*, Neri Pozza, Venezia.
- 1959 *L'opera grafica di Gordon Craig (1-2-3)*, «Critica d'arte», VI, 31-32-34.
- 1958 *Regie e scenografie di Gordon Craig*, «Critica d'arte», V, 27-28.
- 1957 *Le teorie sul teatro di Gordon Craig*, «Critica d'arte», IV, 21.

Molinari, C., ed.

1994 *Il teatro greco nell'età di Pericle*, Il Mulino, Bologna.

1982 *Il teatro. Repertorio dalle origini a oggi*, Arnoldo Mondadori Editore, Milano.

Molinari, C., Mastropasqua, F.,

1970 *Ruzante e Arlecchino. Tre saggi sul teatro popolare del Cinquecento*, Studium Parmense, Parma.

Molinari, Renata,

2010 *Oltre il dramma. L'attore nello spazio del dramaturg*, «Prove di drammaturgia», XVI, 1.

1983 *Il ritorno del rimosso*, «Il Patalogo 5 & 6. Annuario 1983 dello spettacolo. Teatro», Ubulibri, Milano.

Molinari, R., Ventrucchi, C.,

2000 *Certi prototipi di teatro. Storie, poetiche e sogni di quattro gruppi teatrali*, Ubulibri, Milano.

Muscat, R., Schranz, J. J.,

2007 *What is to be human. A theatre neuroscience perspective*, in Bortoletti, ed., 2007.

Ottai, Antonella, ed.

1986 *Teatro Oriente Occidente*, Bulzoni, Roma.

Pavis, Patrice,

2001 *Theatre Studies and Interdisciplinarity*, «Theatre Research International», 26.2.

1997 *The State of Current Theatre Research*, «AS/SA. Applied Semiotics/Sémiotique appliquée», I, 3.

1990 *Le théâtre au croisement des cultures*, José Corti, Paris.

1981 *The Interplay Between Avant-Garde Theatre and Semiology*, «PAJ» 5.3.

Perrelli, Franco,

2012 *Ludvig Josephson e l'Europa teatrale*, Bonanno, Roma.

2009 *Strindberg. La scrittura e la scena*, Le Lettere, Firenze.

2007a *I maestri della ricerca teatrale. Il Living, Grotowski, Barba e Brook*, Laterza, Roma-Bari.

2007b *Protoregia o della complessità dei processi*, in Meldolesi-Guccini, eds., 2007.

2007c *Quando il regista intervistò se stesso*, in Alonge, ed., 2007.

2006a *Henrik Ibsen. Un profilo*, Edizioni di Pagina, Bari.

2006b *In prima persona*, «Il Castello di Elsinore», XIX, 54.

2005 *La seconda creazione. Fondamenti della regia teatrale*, Utet, Torino.

2004 *Echi nordici di grandi attori italiani*, Le Lettere, Firenze.

1997 *La prima fortuna di Strindberg sulle scene italiane*, «Il Castello di Elsinore», X, 30.

1992 *Due criptocapitoli dell'autobiografia mai scritta di Ibsen*, «Il Castello di Elsinore», V, 13.

1984 *Strindberg e Nietzsche. Un problema di storia del nichilismo*, Adriatica, Bari.

Petruzzello, Mauro, ed.

2007 *Iperscene*, Editoria & Spettacolo, Roma.

- Picchi, Arnaldo
 1992 *Conversazione sull'Enciclopedia dello Spettacolo con Alessandro d'Amico e Luigi Squarzina*, in Cut Bari Archivio dello Spettacolo – Regione Puglia Assessorato alla Cultura, Catalogo del Fondo d'Amico dell'Università di Lecce, Laterza, Bari.
- Pitozzi, Enrico,
 2008a *Al limite della rappresentazione: la logica della situazione come paradigma*, in De Marinis, ed., 2008.
 2008b *Logica della prossimità: verso un'estetica del tatto*, in De Marinis, ed., 2008.
 2005 *La "figura" oltre l'attore: verso una estetica digitale*, in De Marinis, ed., 2005.
- Ponte di Pino, Oliviero,
 1999 *Uno sguardo da fine secolo*, «Teatro e Storia», XIII-XIV, 20-21.
 1988a *Il nuovo teatro italiano 1975-1988. La ricerca dei gruppi: materiali e documenti*, La casa Usher, Firenze.
 1988b *L'angoscia e l'estasi. La parabola dei gruppi*, in Ponte di Pino, 1988a.
- Pitozzi, E., ed.
 2011 «Culture Teatrali», XIII, 21 (*On presence*).
- Pontremoli, Alessandro,
 2007 *"Il bel danzar che con virtù s'acquista..."*. Note sugli studi della danza in Italia, «Il Castello di Elsinore», XX, 56.
 2004 *La danza: storia, teoria, estetica nel Novecento*, Laterza, Roma-Bari.
 2002 *La danza sociale e la danza teatrale nella Lombardia spagnola del secondo Seicento*, «Il Castello di Elsinore», XV, 45.
- Postlewait, Thomas,
 2009 *The Cambridge Introduction to Theatre Historiography*, Cambridge University Press, Cambridge.
 2004 *Theatre History and Historiography: A Disciplinary Mandate*, «Theatre Survey», 45.2.
- Postlewait, T., Davis, T. C., eds.
 2003 *Theatricality*, Cambridge University Press, Cambridge.
- Postlewait, T., McConachie, B., eds.
 1989 *Interpreting the Theatrical Past. Essays in the Historiography of Performance*, University of Iowa Press, Iowa City.
- Pradier, Jean-Marie,
 2010 *Etnoscenologia, etologia e biologia molecolare*, in Falletti-Sofia, eds., 2010.
- Puppa, Paolo,
 2011 *Racconti del palcoscenico. Dal Rinascimento a Gadda*, Liguori, Napoli.
 2003 *Il teatro dei testi. La drammaturgia italiana nel Novecento*, UTET, Torino.
 1999 *Parola di scena. Teatro italiano tra Ottocento e Novecento*, Bulzoni, Roma.
 1990 *Teatro e spettacolo nel secondo Novecento*, Laterza, Roma-Bari.
 1986 *Il teatro di Svevo ovvero il Soggetto tagliato*, «Biblioteca Teatrale», XVI, 1.

- Quadri, Franco,
 2000 *Premessa a un Prototipo*, in Molinari-Ventrucci 2000.
 1998 *Premessa a Teatri 90*, in Calbi, ed., 1988.
 1987 *Avanguardia? Nuovo teatro*, in Attisani, ed., 1987.
 1979 *Introduzione*, in Quadri, ed., 1979.
 1977 *L'avanguardia teatrale in Italia (Materiali 1960-1976)*, Einaudi, Torino.
- Quadri, F., ed.
 1979 *Laboratorio '75*, Edizioni de La Biennale di Venezia, Venezia.
- Quinn, Michael L.,
 1991 *Theaterwissenschaft in the History of Theatre Studies*, «Theater Survey», 32.2.
- Randi, Elena,
 2009 *Primordi della regia. Nei cantieri teatrali di Hugo, Vigny, Dumas*, Edizioni Di Pagina, Bari.
 2007 *Victor Hugo mette in scena Angelo, tyran de Padoue*, in Alonge, ed., 2007.
 2001 *Anatomia del gesto. Corporeità e spettacolo nelle poetiche del romanticismo francese*, Esedra, Padova.
 1996 *Il magistero perduto di Delsarte. Dalla Parigi romantica alla modern dance*, Esedra, Padova.
- Reinelt, Janelle G.,
 2007 *Gender and Sexualities. Introduction*, in Reinelt-Roach, eds., 2007.
 2007 *After Marx. Introduction*, in Reinelt-Roach, eds., 2007.
 2002 *Approaching the Sixties: Between Nostalgia and Critique*, «Theatre Survey», 43.1.
- Reinelt, J. G., Roach, J. R., eds.
 2007 *Critical Theory and Performance*, The University of Michigan Press, Ann Arbor (1992¹).
- Risset, Jacqueline,
 1991 *La letteratura e il suo doppio. Sul metodo critico di Giovanni Macchia*, Rizzoli, Milano.
- Rizzolatti, G., Sinigaglia, C.,
 2006 *So quel che fai. Il cervello che agisce e i neuroni specchio*, Raffaello Cortina Editore, Milano.
- Roach, Joseph R.,
 2007 *It*, University of Michigan Press, Ann Arbor.
 2004 *The History of the Future*, «Theatre Survey», 45.2.
 1991 *Augustan Theater and the Empire of Visible*, in Case-Reinelt, eds., 1991.
 1996 *Cities of the dead. Circum-Atlantic performance*, Columbia University Press, New York.
 1989a *Power's Body. The Inscription of Morality as Style*, in Postlewait-McConachie, eds., 1989.
 1989b *Theatre History and the Ideology of the Aesthetic*, «Theatre Journal», 41.2.
 1985 *The players passion. Studies in the science of acting*, University of Delaware Press, Newark.
- Ruffini, Franco,
 2010 *L'attore che vola. Boxe, acrobazia, scienza della scena*, Bulzoni, Roma.
 2009a *Craig, Grotowski, Artaud. Teatro in stato di invenzione*, Laterza, Roma-Bari.
 2009b *Stanislavskij. Dal lavoro dell'attore al lavoro su di sé*, Laterza, Roma-Bari (2003¹).

- 2006 *Artaud coi piedi per terra. Le ultime parole*, «Teatro e Storia», XX, 27.
- 2004a *Treni, quadri. Premessa generale sui manuali*, «Primafila», 109.
- 2004b *Estremismo e teatro. Conclusione sui manuali*, «Primafila», 110.
- 2001a *Per piacere. Itinerari intorno al valore del teatro*, Bulzoni, Roma.
- 2001b *Conversazione a più voci*, in Ruffini, 2001b.
- 2000 *Paradosso e cultura del teatro. Elogio di Alessandro d'Amico*, «Teatro e Storia», XV, 22.
- 1999 *La stanza vuota. Uno studio sul libro di Jerzy Grotowski*, «Teatro e Storia», XIII, 20-21.
- 1998 *Introduzione all'edizione italiana*, in Carlson 1997.
- 1996 *I teatri di Artaud. Crudeltà, corpo-mente*, Il Mulino, Bologna.
- 1994a *Teatro e boxe. L'atleta del cuore sulla scena del Novecento*, Il Mulino, Bologna.
- 1994b *Il messaggio di Antonin Artaud*, «Teatro e Storia», IX, 16.
- 1993 *Precisione e corpo-mente. Sul valore del teatro*, «Teatro e Storia», VIII, 15.
- 1992 *Artaud tra il Giappone e Stanislavskij*, «Teatro e Storia», VII, 13.
- 1991 *Romanzo pedagogico. Uno studio sui libri di Stanislavskij*, «Teatro e Storia», VI, 10.
- 1988 *L'attore e il dramma. Saggio teorico di antropologia teatrale*, «Teatro e Storia», III, 5.
- 1986a *Commedia e festa nel Rinascimento. La Calandria alla corte di Urbino*, Il Mulino, Bologna.
- 1986b *Antropologia teatrale*, «Teatro e Storia», I, 1.
- 1985 *Calandro o del rovesciamento comico. Un'indagine sulla Calandria di Bernardo Dovizi da Bibbiena*, in Mamone, ed., 1985.
- 1984a *Presentazione*, «Quaderni di Teatro», VII, 23, (*La trasmissione dell'esperienza in teatro*).
- 1984b *Ricordi e riflessioni sull'ISTA*, «Quaderni di Teatro», VII, 23, (*La trasmissione dell'esperienza in teatro*).
- 1983 *Teatri prima del teatro. Visioni dell'edificio e della scena tra Umanesimo e Rinascimento*, Bulzoni, Roma.
- 1981 *Spettacolo comunicante / Spettacolo significante: l'in-comunicazione spettacolare*, in Ferroni, ed., 1981.
- 1979 *Introduzione*, in Gourfinkel 1979.
- 1978a *Semiotica del testo. L'esempio del teatro*, Bulzoni, Roma 1978.
- 1978b *Domande e riflessioni sul training*, in Ruffini, 2001a.
- 1978c *Testo finito/testo continuo: il "Terzo Teatro" e la parola*, «Quaderni di Teatro», I, 1, (*Il testo teatrale*).
- 1978d *Gesto dello spettacolo / gesto del teatro: osservazioni sul training*, «Quaderni di Teatro», I, 2, (*Teatro e attore*).
- 1978e *Pseudosemiotica, pseudoteatro: presentazione*, in Ruffini, ed., 1978.
- 1976a *Semiotica del teatro: per una epistemologia degli studi teatrali*, «Biblioteca Teatrale», VI, 14.
- 1976b *Analisi contestuale della "Calandria" nella rappresentazione urbinata del 1513: I. Il luogo teatrale*, «in Cruciani, ed., 1976.
- 1974a *Semiotica del testo: ricognizione degli studi*, «Biblioteca Teatrale», IV, 9.
- 1974b *Semiotica del teatro: la stabilizzazione del senso. Un approccio informativo*, «Biblioteca Teatrale», IV, 10-11.
- 1972 *Per una epistemologia del teatro del Settecento: lo spazio scenico in Ferdinando Galli Bibbiena*, «Biblioteca Teatrale», II, 3.
- Ruffini, F., ed.
- 1981 *La scuola degli attori. Rapporti dalla prima sessione dell'ISTA (International School of Theatre Anthropology)*, La casa Usher, Firenze.
- 1978 «Biblioteca Teatrale», VIII, 20, (*Dramma/spettacolo. Studi sulla semiologia del teatro*).

- Sacchi, Annalisa,
2011 *Sulla violenza e sul tocco: tre ipotesi intorno alla presenza dello spettatore sulla scena teatrale*, in Pitozzi, ed., 2011.
2008a *Prime cose e ultime. Per una politica della rappresentazione*, in De Marinis, ed., 2008.
2008b *Su un'abilità di Walter Benjamin: la citabilità del gesto*, in De Marinis, ed., 2008.

- Sauter, Willmar,
2010 *Back to the Future of Theatre Studies*, «Theatre Research International», 35.3.
2009 *Theatre Research in the Nordic Countries (2000-2008)*, «Theatre Research International», 34.1.

- Savarese, Nicola,
2002 *Il teatro eurasiatico*, Laterza, Roma-Bari.
1997 *Paris/Artaud/Bali. Antonin Artaud vede il teatro balinese all'Esposizione Coloniale di Parigi del 1931*, Textus, L'Aquila.
1992 *Teatro e spettacolo fra Oriente e Occidente*, Laterza, Roma-Bari.
1980 *Il teatro al di là del mare. Leggendario occidentale dei teatri d'Oriente*, Studio Forma, Torino.
1975 *Film didattici per il teatro (Interviste a Mario Raimondo, Torgeir Wethal, Paolo Benvenuti, Ferruccio Marotti)*, «Biblioteca Teatrale», V, 13.
1971 *Per un'analisi scenica dell'Orbecche di Giraldo Cinthio*, «Biblioteca Teatrale», I, 2.

- Savarese, N., ed.
1996 *Teatri romani. Gli spettacoli nell'antica Roma*, Il Mulino, Bologna.

- Schechner, Richard,
2003 *Performance Theory*, Routledge, London-New York 2003 (1988¹; trad. it. parziale in Schechner 1999 e Schechner 1984).
2002 *Performance Studies: An Introduction*, Routledge, London-New York.
1999 *Magnitudini della performance* (a cura di F. Deriu), Bulzoni, Roma.
1993 *The Future of Ritual. Writings on Culture and Performance*, Routledge, London-New York (trad. it. parziale in Schechner 1999).
1988 *Performance Studies: The Broad Spectrum Approach*, «TDR», 32.3.
1984 *Teoria della performance 1970-1983* (a cura di V. Valentini), Bulzoni, Roma.
1974 *From Ritual to Theater and Back: The Structure/Process of the Efficacy-Entertainment Dyad*, «Educational Theater Journal», 26.4 (ora in Schechner 2003).
1966 *Approaches to Theory/Criticism*, «The Tulane Drama Review», 10.4, (ora in Schechner 2003; trad. it. *Approcci*, in Schechner 1999).

- Schino, Mirella
2009 *Alchimisti della scena. Teatri laboratorio del Novecento europeo*, Laterza, Roma-Bari.
2008a *Notizie*, «Teatro e Storia», XXII, 29.
2008b *Sette punti fermi*, «Teatro e Storia», XXII, 29.
2007a *Continuità e discontinuità*, in Alonge, ed., 2007.
2007b *Quel che resta*, in Meldolesi-Guccini, eds., 2007.
2004 *Racconti del grande attore. Tra la Rachel e la Duse*, Edimond, Città di Castello.
2003 *La nascita della regia teatrale*, Laterza, Roma-Bari.
1999 *Breve storia dell'Odin Teatret*, in Barba, 1999.

- 1996 *Il crocevia del ponte d'Era. Storie e voci di una generazione teatrale 1974-1995*, Bulzoni, Roma.
- 1995a *Profilo del teatro italiano. Dal XV al XX secolo*, Carocci, Roma.
- 1995b *Controattore e attore-norma. Una proposta di continuità*, «Teatro e Storia», X, 17.
- 1993 *Vicini e lontani. Appunti per uno studio sul Teatro di Pontedera*, «Teatro e Storia», VIII, 14.
- 1992 *Il teatro di Eleonora Duse*, Il Mulino, Bologna.
- 1988 *Sul "ritardo" del teatro italiano*, «Teatro e Storia», III, 4.
- Segre, Cesare,
- 1995 *La critica semiologica in Italia*, «L'immaginazione», XII, 121.
- 1993 *Una crisi anomala*, in Id., *Notizie dalla crisi. Dove va la critica letteraria?*, Einaudi, Torino.
- Seragnoli, Daniele,
- 2003 *Riviste di teatro e storiografia: uno studio in (ricorrente) divenire. Quasi un racconto*, «Culture Teatrali», V, 7-8 (*Storia e storiografia del teatro, oggi. Per Fabrizio Cruciani*).
- 1989 *Elogio del disordine: annotazioni fra Cinque e Novecento*, «Teatro e Storia», IV, 7.
- Singleton, B., Balme, C., Rokem, F.
- 2010 *"Theatre Research International"'s Cambridge Years: A Retrospective*, «Theatre Research International», 35.1.
- Shevtsova, Maria,
- 2001 *Introduction. Social Practice, Interdisciplinary Perspective*, «Theatre Research International», 26.2.
- Sinisi, Silvana,
- 1988 *Oggetti in cerca d'autore*, «Il Castello di Elsinore», I, 1.
- Sofia, Gabriele,
- 2013 *Le acrobazie dello spettatore. Dal teatro alle neuroscienze e ritorno*, Bulzoni, Roma.
- 2010 *Ritmo e intenzione scenica. Ipotesi su teatro e neurofenomenologia*, in Falletti-Sofia, eds., 2010.
- 2009 *Dai neuroni specchio al piacere dello spettatore*, in Sofia, ed., 2009.
- Sofia, G., ed.
- 2009 *Dialoghi tra teatro e neuroscienze*, Edizioni Alegre, Roma.
- Squarzina, Luigi,
- 2005 *Il romanzo della regia. Duecento anni di trionfi e sconfitte*, Pacini, Pisa.
- 1988 *Da Dioniso a Brecht. Pensiero teatrale e azione scenica*, Il Mulino, Bologna.
- Taviani, Ferdinando,
- 2010a *Uomini di scena uomini di libro*, Officina Edizioni, Roma (1995¹)
- 2010b *Attor fino. Undici appunti in prima persona sul futuro di un'arte in via d'estinzione*, «Teatro e Storia», XXIV, 31.
- 2009 *Il volo dello sciancato: evoluzioni teatrali italiane*, in Ugo Volli (ed.), "Musica, Spettacolo, Fotografia, Design" (vol. IX), in *La Cultura italiana*, opera diretta da Luigi Luca Cavalli Sforza, 12 voll., Torino. UTET, 2009 (edito anche on-line sul sito web di «Teatro e Storia»).
- 2007 *Promoveatur et amoveatur*, in Meldolesi-Guccini, ed., 2007.

- 2006 *Amatorialità. Riflessioni a partire dal dilemma di Osanai Kaoru: teatro eurasiatico, teatrologia comparata e l'emisfero amatoriale*, «Teatro e Storia», XIX, 26.
- 2004 *Discutere Regia*, «Prima Fila», 107.
- 2003 *Ovvietà per Cruciani*, «Culture Teatrali», IV, 7/8, (*Storia e storiografia del teatro, oggi. Per Fabrizio Cruciani*).
- 2001 *La scena sulla coscienza*, «Teatro e Storia», XVI, 23.
- 2000 *Teatro Novecento: ovvietà*, «Teatro e Storia», XV, 22.
- 1999 *Grotowski posdomani. Ventuno riflessioni sulla doppia visuale*, in Taviani, ed., 1999.
- 1997a *Contro il mal occhio. Polemiche teatrali 1977-1997*, Textus, L'Aquila 1997.
- 1997b *Lavori gettati*, in Taviani, 1997a.
- 1996 *Immagini rivoltate*, in Botti, ed., 1996.
- 1992 *Lo spazio del teatro e Fabrizio*, in Taviani 1997a.
- 1990a *Centouno anni di teatro in un libro*, «Teatro e Storia», V, 8.
- 1990b *Lettera su una scienza dei teatri*, «Teatro e Storia», V, 9.
- 1988 *Tre note*, «Teatro e Storia», III, 4.
- 1987 *Cavaliere di bronzo*, in Attisani, ed., 1987.
- 1986 *Un vivo contrasto. Seminario su attrici e attori della Commedia dell'Arte*, «Teatro e Storia», I, 1.
- 1984a *Inverno italiano*, in Taviani, 1997a.
- 1984b *Schemi di riflessione su alcuni problemi di pedagogia teatrale*, «Quaderni di Teatro», VII, 23, (*La trasmissione dell'esperienza in teatro*).
- 1982a *Il segreto delle compagnie italiane note poi come Commedia dell'Arte*, in Taviani-Schino 1982.
- 1982b *Presentazione*, «Quaderni di Teatro», IV, 15, (*Le visioni del teatro*).
- 1980 *La professione: diversità e differenza*, in Mariti, ed., 1980.
- 1978a *Ideologia teatrale e cultura materiale: sul "teatro che fa a meno dei testi"*, «Quaderni di Teatro», I, 1, (*Il testo teatrale*).
- 1978b *Ideologia teatrale e cultura materiale: sugli attori*, «Quaderni di Teatro», I, 2, (*Teatro e attore*).
- 1977 *"Terzo teatro": vietato ai minori*, «Scena», II, 1 (ora in Taviani, 1997a).
- 1976 *La festa recisa, o il teatro. (Le "Sciomachie" di Rabelais, e note)*, in Cruciani, ed., 1976.
- 1974 *Lo spreco del teatro*, «Biblioteca Teatrale», IV, 10-11.
- 1972a *Del "Teatro povero". Tesi e parentesi*, «Biblioteca Teatrale», II, 3.
- 1972b *Materiali sull'Odin Teatret*, «Biblioteca Teatrale», II, 5.
- 1969 *La Commedia dell'Arte e la società barocca. La fascinazione del teatro*, Bulzoni, Roma.

Taviani, F., ed.

- 1999 *Grotowski posdomani*, «Teatro e Storia», XIII, 20-21.
- 1975 *I sintomi. Materiali di Ferdinando Taviani, Mario Raimondo, Franco Perrelli, Giorgio Fink; interventi di Julian Beck, Eugenio Barba, Teatr Laboratorium di Grotowski*, «Biblioteca Teatrale», V, 13.
- 1971 - Nicolò Barbieri, *La Supplica, discorso familiare a quelli che trattano de' comici*, Il Polifilo, Milano.

Taviani, F., Schino, M.,

- 1982 *Il segreto della Commedia dell'Arte. La memoria delle compagnie italiane del XVI, XVII e XVIII secolo*, La casa Usher, Firenze.

- Taylor, Diana,
 2003 *The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memories in the Americas*, Duke University Press, Durham-London.
- Tessari, Roberto,
 2003 *Mario Apollonio e la Commedia dell'Arte*, in Carlo Annoni (ed.), *Istituzione letteraria e drammaturgia. Atti del convegno "Mario Apollonio: I giorni e le opere"*, Vita e Pensiero, Milano.
 1993 *La drammaturgia da Eschilo a Goldoni*, Laterza, Roma-Bari.
 1995 *Teatro e spettacolo nel Settecento*, Laterza, Roma-Bari.
 1969 *La Commedia dell'Arte nel Seicento. "Industria" e "arte giocosa" della civiltà barocca*, Olschki, Firenze.
- Tinterri, A., ed.
 1990 *Il teatro italiano dal naturalismo a Pirandello*, Il Mulino, Bologna.
- Valenti, C., ed.
 2001 «Prove di drammaturgia», VII, 2 (*Esperienze di nuova drammaturgia*).
- Valentini, Valentina,
 2010 *Dispositivi dell'oralità*, in Guccini, ed., 2010.
 2007 *Mondi corpi materie. Teatri del secondo Novecento*, Mondadori, Milano.
 2006 *Dopo l'avanguardia: la performance della crisi*, in Marranca 2006.
 2005 *Presentazione*, in Valentini, ed., 2005.
 1998 *Avanguardia, tradizione e scrittura scenica. Rifondare il teatro / alimentare l'utopia*, «Biblioteca Teatrale», XXVIII, 48, (*La scrittura scenica di Giuseppe Bartolucci*, a cura di L. Mango).
 1989 *Dopo il teatro moderno*, Politi, Milano.
 1986 *La drammaturgia del disgelo*, «Frigidaire».
 1984 *Professione cartografo*, in Schechner 1984.
 1973 *Il dibattito sul teatro negli Usa*, «Biblioteca Teatrale», III, 6-7.
- Valentini, V., ed.
 2005 «Biblioteca Teatrale», XXXV, 74-76, (*Il teatro di fine millennio*).
- Vattimo, Gianni,
 1985 *La fine della modernità*, Garzanti, Milano.
 1982 *Irrazionalismo, storicismo, egemonia*, in AA.VV., *La cultura filosofica italiana dal 1945 al 1980*, Guida, Napoli.
- Vattimo, G., Rovatti, P., eds.
 1983 *Il pensiero debole*, Feltrinelli, Milano.
- Vicentini, Claudio,
 1988 *Il modello della recitazione naturalista nella drammaturgia di Pirandello*, «Il Castello di Elsinore», I, 1.
 1983 *Il teatro nella società dello spettacolo*, Il Mulino, Bologna 1983.

Vince, Ron W.,

1989 *Theatre History as an Academic Discipline*, in Postlewait-McConachie, eds., 1989.

Volli, Ugo,

1984 *Il bisogno di sapere: dieci anni di "pedagogia diffusa" in Italia*, «Quaderni di Teatro», VII, 23, (*La trasmissione dell'esperienza in teatro*).

Wickham, Glynne,

1985 *A History of the Theatre*, Phaidon, Oxford 1985 (trad. it., *Storia del teatro*, Il Mulino, Bologna 1988).

Zappareddu, Pierfranco, ed.

1974 *Odin Teatret: Barbagia e Salento. Prime relazioni*, «Biblioteca Teatrale», IV, 10-11.

Zorzi, Ludovico,

1990 *L'attore, la commedia, il drammaturgo*, Einaudi, Torino.

1988 *Carpaccio e la rappresentazione di Sant'Orsola. Ricerche sulla visualità dello spettacolo nel Quattrocento*, Einaudi, Torino.

1979 *Figurazione pittorica e figurazione teatrale*, in *Questioni e metodi. Storia dell'arte italiana* (vol. I), Einaudi, Torino.

1977 *Il teatro e la città. Saggi sulla scena italiana*, Einaudi, Torino.