

Altre

visioni

162

Fabrizio Cruciani, Claudio Meldolesi,
Franco Ruffini, Ferdinando Taviani

*Questo libro è stato pubblicato con il contributo
dell'Università di Genova*



Pensare il teatro

a cura di Roberto Cuppone

*con una lettera di
Eugenio Barba*

© Teatrino dei Fondi/ Titivillus Mostre Editoria 2024
via Zara, 58 – 56028 San Miniato (Pisa)
Tel. 0571 462825/35 – Fax 0571 462700
www.titivillus.it • www.teatrinodeifondi.it
info@titivillus.it • info@teatrinodeifondi.it

ISBN: 978-88-7218-481-3



Indice

- p. 7 Un pugno di cenere che nasconde diamanti
di Eugenio Barba
- 9 Questo non è un manuale
di Roberto Cuppone
- Pensare il teatro**
- 15 Pensare lo spazio
di Fabrizio Cruciani
- 31 Pensare l'attore
di Claudio Meldolesi
- 53 Pensare il testo drammatico
di Franco Ruffini
- 83 Pensare lo spettacolo
di Ferdinando Taviani
- 115 Istruzioni per l'uso
(r.c.)
- 121 Profilo biografico degli autori

UN PUGNO DI CENERE CHE NASCONDE DIAMANTI di Eugenio Barba

Caro Roberto

ho riletto con commozione i testi degli storici del teatro che hanno accompagnato e marcato la mia avventura teatrale. I loro consigli e la loro conoscenza hanno alimentato e tenuto viva la consapevolezza che il teatro sia essenzialmente il luogo dove ritornano spettri fatti di memoria.

Questa memoria non è informazione, spiegazione o culto per un particolare passato o artista. È una forma di vita che si confronta con la necessità pungente di dare un senso al proprio compito di regista, di guida di uomini e donne che ripongono la loro fiducia in presentimenti e, a volte, in decisioni inflessibili. Quando parlavo con Fabrizio, Claudio, Nando e Franco diventavo consapevole, che io, esule e senza radici, possedevo un'eredità. Questo mio patrimonio diventava una forza che mirava al futuro, generava una tensione protesa in avanti, una successione di sats, di impulsi a risignificare in chiave personale le costanti che caratterizzavano i diversi spazi simultanei del teatro in cui mi muovevo: dalla dimensione intima e personale, a quella materiale del corpo-in-vita dell'attore, a quella storica del contesto in cui avveniva qui e ora la fugacità del nostro spettacolo, e a quella elusiva della memoria e del sistema nervoso di ogni singolo spettatore.

Grazie al dialogo serrato con i miei amici storici ho compreso che siamo noi a decidere di chi vogliamo essere eredi, stravolgendone le certezze, i risultati e le teorie per scoprire un destino che ci appartiene. Mi sento erede di Stanislavskij e di Isadora Duncan, eppure mi domando: cosa hanno in comune i loro spettacoli all'inizio del Novecento con quelli dell'Odin Teatret di oggi, un secolo più tardi?

Gli scritti che tu riproponi sono cenere e constatano un fatto. Non possiamo lasciare un'eredità a persone che conosciamo né è possibile avere

eredi. Eppure, ci saranno eredi ed è nostro obbligo lasciare il residuo di una fiamma che nasconde un senso e un valore.

Per questo ti ringrazio per spargere un pugno di cenere che nasconde diamanti e li palesa a chi sa frugare con mani affamate. Parole che pescano eredi. Anche a questo servono i testi di Fabrizio, Claudio, Nando e Franco che diventano per il lettore spazio concreto di apparizioni e colpi di fulmine. La scoperta di un nuovo che non ha età.

Con grato affetto

*Eugenio Barba
Holstebro, 25 settembre 2023*

QUESTO NON È UN MANUALE di Roberto Cuppone

Caro lettore – studente, studioso, attore, spettatore – caro compagno di strada, che hai pensieri di teatro, sul teatro. Per il teatro.

Ci sono tre modi di “pensare” il teatro: *com'è stato*, *come dovrebbe essere*, o *com'è*.

Pensare *com'è stato* significa dare (il necessario) peso ai documenti, alle testimonianze, insomma alle *prove*, stando però alle loro regole: quelle della filologia, in senso stretto e ampio, che si occupa della verifica e dell'organizzazione dei documenti; nonostante nel loro insieme queste *prove* – lo sappiamo – ci daranno sempre un ritratto così parziale di tutti i possibili che anche solo immaginare che possano essere in qualche modo rappresentative di *tutto* il teatro finisce per essere una ingenua presunzione. Così, tagliando queste riflessioni con l'accetta, potremmo associare questo primo modo di pensare alla storiografia di tipo tradizionale: “C'era una volta un teatro...”. Pensare *come dovrebbe essere*, cercare di definirlo nei suoi funzionamenti, è un esercizio di pensiero che apre la testa e illumina (ha illuminato, davvero) sull'importanza *antropologica* del teatro; ma talvolta (forse sempre) ne perde per strada i pezzi, la *realtà*: qui è la filosofia, sempre in senso generico, a prendere il sopravvento – quella che, sempre banalizzando un po', ama pensarsi come una pluralità di gesti, i *performance studies*; fino a trascinarci in un mondo di idee straordinariamente fecondo e interdisciplinare, epperò, man mano che vi ci si inoltra, sempre più lontano dalla *storia*, senza carne e senza sangue: una specie di “Te lo do io il teatro...”.

Pensare *com'è*, invece, è la vera sfida: vuol dire fare i conti con la propria esperienza – quella vera, non quella prodotta dalla scuola o dall'ignoranza; fare i conti con realizzazioni ma anche con utopie, corpi e sogni; con i pregiudizi, propri e altrui, e come e perché spesso coincidono; come tutti

questi si fanno costituenti del nostro oggetto *per il fatto stesso che lo contengono*. Vuol dire non guardare solo indietro, né solo avanti, ma *di fianco* – appunto come compagni di strada; prendere atto che qualsiasi pensiero sul teatro è anche *del* teatro, cioè va a farne parte, sempre e comunque degnamente, perché il bello è che appunto il teatro è la repubblica dei sintomi, il luogo dove ha diritto di esistere anche (soprattutto) l'inespresso e forse l'inesprimibile, e anzi è proprio ciò che lo costituisce; e che dunque, in questo senso, un "pensiero" non è solo quello della testa, ma prima ancora del corpo, inteso come interezza del nostro essere al mondo. Ecco perché questa "dispensa" – continuo a chiamarla così, ancora studente, quarant'anni dopo – scelse a suo tempo di intitolarsi

Pensare il teatro / Testi di / Fabrizio Cruciani, Claudio Meldolesi, / Franco Ruffini e Ferdinando Taviani / Pubblicazione interna del Dottorato di ricerca in Discipline dello / Spettacolo dell'Università di Bologna / [logo] / Pontedera, Centro per la sperimentazione e la ricerca teatrale, 1987.

E perché mi sembra che oggi valga ancora la pena di dividerla con te. Perché è *uno dei primi esempi militanti e pluralisti di orientamento allo studio del teatro* (il primo che io conosca); perché, di fatto, può considerarsi *una sintesi del DAMS-pensiero*, dell'unica vera rivoluzione pedagogica in campo universitario dell'ultimo mezzo secolo, a poco più di quindici anni dalla sua fondazione; e perché a immaginarla e comporla sono le quattro anime di quella 'rivoluzione' – Fabrizio Cruciani, Claudio Meldolesi, Franco Ruffini e Ferdinando Taviani – che in Italia, quanto agli studi teatrali, possono essere ricordati come la generazione della svolta. Dunque, anche al di là delle loro rispettive visioni – che naturalmente hanno poi sviluppato e precisato – per noi l'attualità della dispensa è in questa organicità (di modi di "pensare il teatro", appunto) che porta i tratti di un rovesciamento copernicano: dalla *filologia* alla *fisiologia* del teatro; dal dito alla luna e poi di nuovo al dito. Innanzitutto, da parte di tutti e quattro si ribadisce l'*indipendenza* degli studi teatrali da quelli letterari (erano quelli gli anni, ma non pensare che oggi non ce ne sia più bisogno):

guardare l'ambiente di uno spettacolo prima dell'inizio dell'azione drammatica è come guardare un giardino zen: si è di fronte non ad un accadere (accaduto), ma ad una imminenza (Cruciani);

la storiografia tradizionale merita *rispetto, non fiducia*. Così, almeno, la pensano gli autori di questo volumetto, secondo i quali le mutilazioni documentarie operate dai vecchi libri hanno comportato fraintendimenti degli stessi documenti presi in esame (Meldolesi);

alla critica drammatica, complessivamente [...] si possono muovere due addebiti: di *settorialità* e di *sconfinamento* [...] la critica drammatica postula una vocazione testuale del teatro, piuttosto che una vocazione teatrale del testo (Ruffini);

il campo del teatro si presenta popolato di opere molto stabili, ma letterarie, e di *statue di sale*, mentre i nostri occhi velati non riescono a vedere gli assai meno labili contorni artistici disegnati dalle tradizioni, dai tragitti individuali e di gruppo (Taviani).

Al centro di questa specificità stanno *l'assunzione dei pregiudizi, del "teatro che abbiamo in mente"* ("quando nel linguaggio quotidiano ci accade di usare metafore come 'scena', 'sipario', 'ribalta', 'palco', 'teatro', se le riportiamo alle immagini teatrali che ci evocano troviamo sempre una stessa tipologia di teatro: grosso modo quella del cosiddetto 'teatro all'italiana'; Cruciani); *il rispetto degli attori come (s)oggetti complessi e cangianti*, "atteggiamento che la storiografia non ha quasi mai avuto per *la specie degli attori*, per quella loro strana cultura, elastica e durevole" (Meldolesi); *l'interesse per il testo per come agisce e non per come viene agito* ("il testo drammatico è quella *tecnica del teatro* i cui materiali e i cui riferimenti culturali sono della letteratura"; Ruffini); *lo studio degli spettacoli come "congiunture"*, non tanto assimilabili "alle *opere d'arte*, quanto agli *avvenimenti artistici*" ("la difficoltà a comprendere molti degli spettacoli che hanno segnato la ricerca teatrale occidentale [...] consiste proprio nella difficoltà a comprendere che uno spettacolo può offrire più di quanto uno spettatore sia in grado di percepire"; Taviani). Dunque, caro lettore, se dovessi sintetizzare il senso di questa dispensa, sta in fondo in quello che *non è*: non è un manuale. 'Pensare' non vuol dire 'definire', semmai il contrario: diffidare delle definizioni. Prendi queste riflessioni di uomini illuminati e impegnati (le due cose non vanno mai separate) non come teoremi, ma come avvisi ai naviganti, di una navigazione di cui anche noi facciamo parte; non pensare davvero che il teatro *debba* essere così, né che *debba* essere in alcun modo: oggi, quarant'anni dopo, sarà, è sempre quello che pensi tu. E questa è la vera ragione per *pensarlo bene*.

P.S. Le note sono tutte mie, a volte troppo succinte, a volte superflue, lo so; bravo chi ci azzecca; spero almeno ti aiutino. Nei testi di accompagnamento ho largheggiato coi corsivi: qualcuno è mio, ma cosa faccio, mi metto a distinguermi ogni volta? Si dovrebbe, ma per questa volta sopporterai questa mia piccola sovrapposizione. Per il resto il testo è *talis et qualis*.

PENSARE LO SPAZIO di Fabrizio Cruciani

Fabrizio ci invita a riflettere su come il cosiddetto “spazio del teatro” nella nostra cultura agisca non come dato reale, ma come contenuto mentale (pregiudizio, ideale) variabile, in perenne equilibrio fra percezioni soggettive e oggettive; di fatto, pragmaticamente, “una convenzione culturale che diventa elemento attivo dell’espressione artistica, sia nel suo costruire visione, sia nel suo determinarsi come ambiente”: insomma “luogo dei possibili espressivi”, un limite che si fa risorsa, come direbbe Judith Malina.

Nella prima parte elenca le possibili accezioni dell’espressione: “si può voler parlare dell’edificio delegato alle funzioni rappresentative, della sua valenza urbanistica e dei suoi valori di luogo socioculturale; o si può voler parlare della forma della sala teatrale [...] o ancora ci si può riferire al luogo dell’azione drammatica, nella doppia (e non necessariamente omogenea) funzione di spazio del personaggio e di spazio dell’attore; o, più restrittivamente, allo spazio illusivo e/o allusivo della scenografia”.

La seconda parte ci consiglia dunque di pensare questo “luogo dei possibili” sempre *a partire dal presente*, perché di fatto “lo spazio del teatro nel ’900 conosce e usa i teatri esistiti nella storia e ne introietta la relatività”: “con la civiltà teatrale del XX secolo alle spalle, la storia dello spazio teatrale *non può essere che* l’esplorazione e gli usi dell’immaginario narrativo e figurativo e delle convenzioni culturali”. Il principio vale tanto per uno “spazio teatrale definito dagli oggetti”, dunque determinato per accumulo; quanto per uno pensato invece come contenitore di quegli oggetti, “in cui il vuoto assume forma e significato, cerca una definizione che lo individui *prima* di essere riempito”. Così Fabrizio ripercorre il teatro rinascimentale, per lui così fondativo in quest’ottica, e il processo per cui dal ’500 al ’900 si sedimenta “uno ‘spazio’ *del teatro* dopo gli spazi *della rappresentazione*”, fino a farsi addirittura “monumento della città”; mettendoci in guardia

come, tuttavia, proprio in questo suo attestarsi come *forma mentis*, lo spazio del teatro diventi al contrario una “prassi priva di ideologia creativa”, al punto che nel ’900 “il teatro esce dai teatri e ne crea di nuovi”, “la sala si adatta al suo essere non sedimentazione culturale ma servizio per lo spettatore”, finché ritorna ad essere quello che si diceva, *tout court* “un ambiente ‘caricato’ di un accadere”.

La terza parte si occupa di quel sottoinsieme della questione che chiamiamo scena e agli oggetti che la popolano, per il fatto che questa “si riferisce – sempre tendenzialmente – più alle convenzioni culturali che alla specificità dell’evento” e per questo sembra acquistare una sua autonomia: “come il testo, si sottrae all’effimero dello spettacolo e si propone come costante, ‘idea forte’ del teatro”; “sembra, come il testo, un più naturale oggetto della storia del teatro”; a riprova, Fabrizio cita un manuale americano che nella sua assertività (cinque modi di ideare una scenografia) sembra dare per scontata questa idea di arte autonoma; assunto che però non contrasta con l’idea di partenza, e cioè che tanto la scenografia che il testo, nel loro riferirsi a mondi espressivi e a destini museali diversi, siano pur sempre *tecniche* del teatro.

La quarta parte si ricongiunge con l’assunto di partenza, e cioè che per comprendere la storia dello spazio teatrale, *il suo farsi*, sia necessario prendere atto che oggi “il teatro come arte e quindi *come eccezione* tende a negare lo spazio ricevuto, a modificarlo o a inventarlo”: Fabrizio, nella consapevolezza che “può essere proficuo parlarne in termini non solo di figurazione, ma soprattutto di *progettazione ambientale*”, sembra anticipare quella diffusa (e talvolta un po’ abusata) cultura odierna del *site specific*.

1. Lo spazio del teatro, nella nostra cultura, non è un dato primario ma la risultante di interazioni complesse che si muovono tra i due poli della figurazione e dell’ambiente. Lo si pensa, in prima definizione, come il supporto visivo di un testo o meglio di una azione agita e/o raccontata: è la proiezione, fisica e/o figurativa, materiale e/o illusionistica, dello spazio in cui si colloca la finzione dell’azione drammatica, il luogo concreto e metaforico dei personaggi. In seconda definizione lo si pensa come lo spazio degli attori, qualificato dal suo essere separato o comunque extraquotidiano e dal suo essere luogo della rappresentazione, riservato agli attori e non pertinente agli spettatori (la ribalta ne è stato un simbolo). E in terza istanza è lo spazio destinato agli spettacoli, insieme di sala e scena (e anche degli spazi annessi di servizio e ancora delle valenze urbanistiche dell’edificio). Nell’insieme di questi sensi lo spazio teatrale è compreso tra i modi espressivi della visione-figurazione e quelli del volume-ambiente.

Lo spazio, inoltre, è ovviamente interconnesso con il tempo (Francastel¹ ricorda che in Cina si attribuiscono a settori dello spazio funzioni e qualità che la cultura europea classifica nella categoria del tempo); e sappiamo bene come sia difficile definire le funzioni elementari reciproche dello spazio e del tempo, come siano sempre in agguato, ad esempio, le interpretazioni di Leibniz dello *spatium ordo coexistendi*² o di Kant della forma del senso esterno in quanto virtuale³, e come sia difficile usare nella comune esperienza l’unità spazio-temporale di Einstein⁴. Lo spazio-tempo, comunque, ci si costruisce – soprattutto nell’esperienza artistica – oltre la lezione immediata dei sensi, spostandoci nel campo della memoria e dell’immaginario.

Lo spazio è così non soltanto una qualità della realtà fisica quanto piuttosto una struttura storica dell’esperienza: in arte, e nel teatro, è una dimensione del soggetto, che rimanda all’immaginario, all’attività fabulatrice dell’intelletto. Un esempio può essere dato dall’apparentemente neutra indicazione di spazio che può compiere un attore (dicendo: “guardate, ecco che viene da quella via...”); e saranno le convenzioni e le abitudini ricettive dello spettatore a connotare lo spazio indicato, ovviamente nei modi diversi dell’immaginario esistente in quella cultura e in quella situazione. La figurazione scenica che crea lo spazio dell’azione è un dato dell’immaginario culturale, sia in una scenografia dipinta o costruita, sia nel *tréteau nu*⁵. E lo è anche lo spazio teatrale nel senso della sala da spettacoli.

Lo spazio artificiale del teatro è quindi una convenzione culturale che diventa elemento attivo dell’espressione artistica, sia nel suo costruire visione, sia nel suo determinarsi come ambiente: un luogo dei possibili espressivi.

E dunque: nel dire “lo spazio del teatro” si può voler parlare dell’edificio

¹ Pierre Francastel (Parigi 8 giugno 1900, ivi 2 gennaio 1970), storico dell’arte noto per il suo approccio sociologico.

² Gottfried Wilhelm von Leibniz (o Leibnitz) (Lipsia 1° luglio 1646, Hannover 14 novembre 1716): l’idea di spazio nasce in noi dalla percezione contemporanea degli oggetti (diversamente dagli antichi, per cui era un assoluto).

³ Immanuel Kant (Königsberg 22 aprile 1724, ivi 12 febbraio 1804): è impossibile pensare un oggetto senza lo spazio che lo contenga, ma si può pensare uno spazio vuoto.

⁴ Albert Einstein (Ulma 14 marzo 1879, Princeton 18 aprile 1955): lo spazio, inscindibile dal tempo, è diverso a seconda dell’osservatore, dunque sempre relativo.

⁵ ‘Palcoscenico nudo’, vuoto; espressione cara a Jacques Copeau (Parigi 4 febbraio 1879, Beaulieu 20 ottobre 1949), cui Cruciani ha dedicato la monografia *Jacques Copeau o le aporie del teatro moderno*, Roma, Bulzoni, 1971.