

«Anni di teatrologia sotto pressione».
Per una storia della rifondazione
degli studi italiani di spettacolo

Roberta Ferraresi

**I. I “precedenti” degli studi teatrali italiani:
le basi di una «nascita apparentemente così improvvisa»**

Se è vero, come constatava Fabrizio Cruciani, che «la storia del teatro è sempre esistita», va anche riconosciuto che è però nel Novecento che «ha rivendicato la propria autonomia e la globalità del proprio campo di indagine»¹. È fra il XIX e il XX secolo infatti che – prima in Germania e poi nel resto dell’Occidente² – si profila all’orizzonte la possibilità di pensare lo studio dello spettacolo in maniera indipendente e di avviare il processo di istituzione della nuova disciplina all’interno dell’università. Fino a quel momento – salvo sporadiche eccezioni – il teatro veniva inquadrato nell’alveo degli studi di letteratura e affrontato soprattutto dal punto di vista del testo drammatico. I progetti otto-novecenteschi orientati alla

1. F. Cruciani, *Problemi di storiografia*, in F. Cruciani, N. Savarese, *Guide bibliografiche. Teatro*, Garzanti, Milano 1991, pp. 3-10 (p. 8).

2. Nonostante ciascuna tradizione di studio riconosca una propria specifica genealogia, naturalmente intessuta nella cultura peculiare del paese in cui si è sviluppata, è possibile delineare una vicenda tutto sommato condivisa rispetto alla nascita e allo sviluppo delle storiografie del teatro occidentali. Dopo alcuni importanti ma isolati precedenti settecenteschi, fra il XIX e il XX secolo si rintracciano i primi tentativi sistematici di una strutturazione accademica della materia: a partire dall’impresa convenzionalmente riconosciuta come pionieristica della *Theaterwissenschaft* mitteleuropea guidata da M. Herrmann e poi con altri importanti episodi in Francia, Gran Bretagna e Stati Uniti. Sul tema cfr.: C. Balme, *The Cambridge Introduction to Theatre Studies*, Cambridge University Press, Cambridge 2008; F. Cruciani, *Problemi di storiografia*, cit.; M. De Marinis, *Capire il teatro. Lineamenti di una nuova teatrologia* (1988), Bulzoni, Roma 2008²; E. Fischer-Lichte, *The Routledge Introduction to Theatre and Performance Studies*, Routledge, London-New York 2014 (ed. or. *Theaterwissenschaft: Eine Einführung in die Grundlagen des Fachs*, Francke, Stuttgart 2009); P. Puppa, *Storia e storie del teatro*, in *Storia del teatro moderno e contemporaneo*, a cura di R. Alonge e G. Davico Bonino, 4 voll., Einaudi, Torino 2003, vol. III, *Avanguardie e utopie del teatro. Il Novecento*, pp. 1267-1284; R. Vince, *Theatre History as an Academic Discipline*, in *Interpreting the Theatrical Past. Essays in the Historiography of Performance*, ed. by T. Postlewait and B.A. McConachie, University of Iowa Press, Iowa City 1989, pp. 1-18.

fondazione della nuova materia si distinguono anzitutto per la definizione di un nuovo e diverso oggetto di studio, lo spettacolo teatrale, e nella correlata necessità di identificare strumenti, metodi, prospettive d'indagine adeguati per indagarlo. Questo grossomodo accade anche in Italia, però diversi anni più tardi, dopo la metà del Novecento.

Fra gli anni Sessanta e Settanta, il nuovo paradigma storico-teatrale comincia a manifestarsi anche nel nostro paese, «mediante una più adeguata definizione e concettualizzazione» dell'oggetto di studio: «non più il testo, la letteratura drammatica, ma lo spettacolo», come rileva Marco De Marinis, che più volte è tornato a riflettere su tale processo. Dopodiché, in brevissimo tempo, «sullo slancio, e grazie anche a tutta una serie di congiunture favorevoli» a suo avviso «la nuova teatrologia italiana [...] si è dimostrata 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»³, giungendo nel giro di pochi anni alla messa in discussione dall'interno di alcune criticità implicite nella definizione del nuovo paradigma e prospettandone fin dagli anni Settanta una concezione più aperta e complessa che arriva a comprendere i «processi produttivi e ricettivi che lo spettacolo individua e che lo fondano, situandosi, per così dire, a monte e a valle di esso»⁴.

Se il duplice passaggio – riassumibile nel movimento prima nella transizione istitutiva dall'oggetto-testo all'oggetto-spettacolo e poi da questi all'oggetto-teatro, intendendo con la formula una più complessa elaborazione dell'oggetto di studio in termini processuali e relazionali – in buona parte delle culture di studio occidentali si svolge lungo l'intero Novecento (con il primo step collocato a inizio secolo e l'altro nella sua seconda metà), nel nostro paese, complici le discriminanti condizioni socio-culturali che segnano il “secolo breve”, i due fenomeni sembrano susseguirsi in tempi stretti fra gli anni Sessanta e gli Ottanta, andando a costituire 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 di spettacolo italiani. È dunque possibile osservare le dinamiche che scandiscono il loro processo di rifondazione almeno secondo le suddette due fasi di sviluppo – ovviamente disgiunte e separabili solo in astratto – che in questa sede si propone di affrontare tramite una prospettiva omogenea: un primo momento, fra gli anni Sessanta e Settanta, in cui si pongono le basi per l'indipendenza della nuova materia intorno alla specificità dell'oggetto-spettacolo; e un secondo passaggio, che si sviluppa fino alla metà degli anni Ottanta, in cui si procede a considerevoli ampliamenti d'approccio e di prospettiva, che giungono a mettere in discussione dall'interno i limiti impliciti nella definizione di quell'oggetto di studio e a favorire una sua profonda revisione da un più articolato punto di vista di carattere socio-antropologico-culturale.

3. M. De Marinis, *Visioni della scena. Teatro e scrittura*, Laterza, Roma-Bari, 2004, p. 97; sull'argomento cfr. inoltre Id., *Capire il teatro*, cit.

4. Ivi, p. 26.

Come proponeva Claudio Meldolesi vari anni fa in una riflessione sull'argomento, c'è in effetti da chiedersi «cosa c'era alle origini di quel movimento, ovvero quale fu il dentro originario che lo portò a una nascita apparentemente così improvvisa»⁵; quali sono i presupposti che consentono agli studi italiani – fino a quel momento frammentati in esperienze di ricerca individuali e spesso volte ancora legati a un'impostazione testocentrica – in un brevissimo giro d'anni di porsi all'avanguardia internazionale della storiografia dello spettacolo.

Per provare a comprendere le modalità di istituzione della disciplina in Italia e le peculiarità della nostra cultura di studio occorre fare qualche passo indietro, volgendo lo sguardo “a monte” del fenomeno e andando alla ricerca delle condizioni che si pongono alla base di un simile slancio. Indizi in questo senso si trovano nelle pubblicazioni della “prima generazione” della nostra storia dello spettacolo, all'interno di cui si rintraccia tutta una serie di consistenti e ricorrenti riferimenti alle passate esperienze in materia che permettono – se non proprio di raccontare una storia lineare dei “precedenti” della disciplina – quantomeno di provare a tracciare le linee di una sua possibile genealogia.

I primi richiami vanno ai maestri della “scuola storica” (Alessandro d'Ancona, Vincenzo de Bartholomaeis e altri), ai loro scavi filologici, alle ricerche erudite, ai repertori e raccolte di testi e documenti pubblicati in area positivista fra Otto e Novecento. Su questi fronti le prime imprese storico-teatrali italiane gemmate ai confini degli studi letterari si connettono in un certo senso a quanto accadeva all'incirca negli stessi anni nelle altre culture europee: l'impostazione di carattere strettamente storico-filologico provoca di frequente una serie di “fuoriuscite” rispetto agli approcci tradizionali, così – è Ferdinando Taviani a rilevarlo – «non v'è dubbio che in questa zona di transizione [...] crescessero le idee e le attese d'un altro modo di vedere il teatro»⁶.

Ma le possibili linee genealogiche che preparano la nascita della disciplina in Italia qui si arricchiscono e si complicano. Innanzitutto nel nostro paese il retaggio dell'erudizione positivista – che dal punto di vista metodologico connetterebbe la teatrologia italiana degli albori alle tendenze espresse dalle altre culture di studio europee – non viene assunto pacificamente, ma si declina e rimpasta con la proposta di superamento avanzata a inizio del XX secolo dal neoidealismo. Come ebbe a rilevare Siro Ferrone, gli stimoli provenienti dalle due tendenze dal dopoguerra «si trasfigurarono [...] in una storiografia del tutto rinnovata», così i tentativi – più o meno espliciti – di ricomposizione dialettica fra i due versanti vanno a costituire una delle cifre distintive della nostra tradizione di studio⁷. Il fenomeno si esprime

5. C. Meldolesi, *Il primo Zorzi e la “nuova storia” del teatro*, in «Quaderni di Teatro», VIII, 1985, 27 (*Ludovico Zorzi e la “Nuova Storia” del teatro*, a cura di S. Mamone), pp. 41-48 (p. 41).

6. F. Taviani, *Il volo dello sciancato: evoluzioni teatrali italiane*, www.teatroestoria.it/materiali/nando-sciancato.pdf, p. 72 (ed. or. in *La cultura italiana*, opera diretta da L.L. Cavalli Sforza, 12 voll., Utet, Torino 2009-2010, vol. IX, *Musica, Spettacolo, Fotografia, Design*, a cura di U. Volli, pp. 213-343).

7. S. Ferrone, *Introduzione*, in G. Strehler, “Memorie”. *Copione teatrale da Carlo Goldoni*, Le Lettere, Firenze 2005, pp. IX-XXVIII (p. X).

particolarmente in campo storico-teatrale, visti i consistenti interessi nel campo di studio di alcuni fra i maggiori esponenti di tali filoni (D'Ancona per lo storicismo e Benedetto Croce nell'ambito dell'idealismo): tra i suoi frutti più significativi possiamo rimandare ad esempio alle opere di lettura complessiva pubblicate fra gli anni Trenta e Quaranta da studiosi come Mario Apollonio e Silvio d'Amico o, ancora, all'impresa di rinnovamento e aggiornamento sostenuta nel dopoguerra da una serie di "artisti-intellettuali" nell'ottica di una globale ricostruzione – anche teatrale – del paese (il progetto dell'*Enciclopedia dello Spettacolo* voluto da d'Amico, vero e proprio laboratorio della storiografia teatrale italiana, è senza dubbio l'esempio più emblematico in questo contesto)⁸.

In tutti i casi si tratta di esperienze importanti e a loro modo fondative, nonostante non si possa osservare un impatto dirompente come quello provocato dal processo di istituzione della disciplina in Europa, perché in Italia manca ancora l'operatività programmatica volta complessivamente alla fondazione di un nuovo campo di studio. Ma, grazie a una valutazione e collocazione critica di tali episodi, la "nascita" della nostra storia dello spettacolo forse a questo punto sembrerà un po' meno inaspettata e "improvvisa". È proprio a causa del peso e del valore di

8. Non è possibile in questa sede rendere conto in dettaglio dei riferimenti espressi dagli studi italiani ai possibili "precedenti" della disciplina e ricostruirne così puntualmente le potenziali genealogie prima del suo ingresso nell'università. Per un approfondimento generale del tema si rimanda a: F. Cruciani, *Problemi di storiografia*, cit.; M. De Marinis, *Capire il teatro*, cit.; P. Puppa, *Storia e storie del teatro*, cit.; M. Schino, *Profilo del teatro italiano. Dal XV al XX secolo*, Carocci, Roma 1995; L. Squarzina, *Felsina all'avanguardia negli studi di teatro e di spettacolo. Sviluppi e problemi*, Conferenza di Ateneo (Bologna, 10 aprile 2000), Clueb, Bologna 2000; F. Taviani, *Il volo dello sciancato: evoluzioni teatrali italiane*, cit.; Id., *Uomini di scena uomini di libro* (1995), Officina Edizioni, Roma 2010². Per quanto riguarda M. Apollonio e S. d'Amico si rinvia in questo contesto essenzialmente alle opere menzionate e rispettivamente: del primo *Storia del teatro italiano*, 4 voll., Sansoni, Firenze 1938-1950, e del secondo *Storia del teatro drammatico*, Garzanti, Milano 1939-1940; se sul ruolo di Apollonio ci sarà modo di tornare a breve, per l'operato di S. d'Amico cfr.: *Tramonto (e risurrezione) del grande attore. A ottant'anni dal libro di Silvio d'Amico*, a cura di A. Mancini, Titivillus, Corazzano 2009; D. Orecchia, *Il critico e l'attore. Silvio d'Amico e la scena italiana di inizio Novecento* (2003), Accademia University Press, Torino 2012²; T. Viziano, *Silvio d'Amico & Co. 1943-1955. Allievi e maestri dell'Accademia d'Arte Drammatica di Roma*, Bulzoni, Roma 2005. Per l'*Enciclopedia dello Spettacolo* cfr., oltre gli 11 voll. dell'opera (Le Maschere, Roma 1954-1965): *Conversazione sull'Enciclopedia dello Spettacolo con Alessandro d'Amico e Luigi Squarzina*, a cura di A. Picchi, in *Catalogo del Fondo d'Amico dell'Università di Lecce*, F.lli Laterza, Bari 1992, pp. xxv-xliii; A. d'Amico, *La mia parte di storia, in Passione e dialettica della scena. Studi in onore di Luigi Squarzina*, a cura di C. Meldolesi, A. Picchi, P. Puppa, Bulzoni, Roma 1994, pp. 61-68. Per quanto concerne il contributo alla ricostruzione della storiografia teatrale italiana rappresentato dagli sforzi degli "artisti-intellettuali" del dopoguerra (come L. Squarzina, V. Pandolfi, G. De Bosio con L. Zorzi, P. Grassi e G. Strehler, ecc.) cfr.: S. Ferrone, *Introduzione*, in G. Strehler, *Memorie*, cit.; C. Meldolesi, *Fondamenti del teatro italiano. La generazione dei registi* (1984), Bulzoni, Roma 2008². Infine, sia rispetto al tema dei "precedenti" degli studi italiani che all'analisi dei loro sviluppi successivi, e per tutte le specificazioni bibliografiche, si rimanda alla tesi di dottorato discussa da chi scrive presso il Dipartimento delle Arti dell'Università di Bologna nel 2014 (*Una nuovissima teatrologia. Gli studi teatrali in Italia fra Novecento e Duemila*, Dottorato in Studi teatrali e cinematografici, XXV ciclo, tutor: prof. M. De Marinis), attualmente in corso di pubblicazione e di cui il presente contributo riprende, focalizza e sviluppa alcuni assi portanti.

questi importanti “precedenti” che per la strutturazione accademica della materia in Italia si parla, non di nascita *tout court*, ma piuttosto di “ri-fondazione”.

2. Il processo di rifondazione degli studi fra gli anni Sessanta e Settanta

Come si accennava, la vicenda della storia del teatro e dello spettacolo italiana si inaugura propriamente poco dopo la metà del XX secolo. I primi insegnamenti vengono istituiti dalla seconda metà degli anni Cinquanta: all’Università “Cattolica” di Milano, dove l’incarico è affidato a Mario Apollonio, e presso “La Sapienza” di Roma con il francesista Giovanni Macchia. Intorno al magistero di questi – e alcuni altri – «globali maestri giunti dalla letteratura a rivelare la differente cultura del teatro» (Meldolesi)⁹ si predispone in concreto il terreno per l’ingresso della materia all’interno dell’accademia e cominciano a formarsi le prime leve della nuova disciplina. Oltre a Milano e Roma, dove si sviluppano due fra i primi e più attivi ambienti di lavoro storico-teatrale, fra gli anni Sessanta e Settanta l’insegnamento si diffonde nel paese, fra Padova e Genova, Torino e Firenze, Parma e Pisa, Lecce e Salerno, poi Bologna, Bari, fino a estendersi a tutta la penisola¹⁰; si creano

9. C. Meldolesi, *Il teatro di Cruciani*, in «Culture Teatrali», V, 2002-2003, 7-8 (*Storia e storiografia del teatro oggi. Per Fabrizio Cruciani*), pp. 29-33 (p. 31).

10. M. Apollonio, impegnato nel campo di studio fin dalla sua tesi di laurea sulla *Commedia dell’Arte* (1923), insegna Storia del teatro all’Università “Cattolica” di Milano dal 1955, dando vita a un magistero presso cui si formeranno S. Dalla Palma e A. Cascetta, e più in generale rappresentando un riferimento di assoluto rilievo per lo sviluppo della disciplina in Italia. G. Macchia opera a “La Sapienza” di Roma, dove dirige l’Istituto del Teatro e sarà incaricato della materia dal 1958: qui lavora F. Marotti, prima suo allievo, che gli succederà nell’insegnamento pochi anno dopo; alla cattedra parteciperanno in veste di collaboratori e assistenti volontari F. Cruciani, C. Falletti, D. Gambelli, C. Meldolesi, V. Monaco, F. Taviani. A Torino, presso il magistero di G. Getto, italianista, si formano G. Davico Bonino, G. Livio, R. Alonge, R. Tessari (ma nell’ateneo piemontese insegnerà Storia del teatro anche G.R. Morteo, curatore per Einaudi di importanti opere di provenienza francese – dal Teatro dell’Assurdo ad Artaud –, attivo promotore del Teatro Stabile della città e poi impegnato nell’ambito dell’animazione). Sempre nel quadro degli studi letterari si possono aggiungere le figure di L. Caretti a Firenze (maestro di S. Ferrone) e di B. Marzullo a Bologna, grecista e fondatore del Dams (fra i suoi allievi, M. De Marinis). Vanno infine menzionate alcune importanti eccezioni rispetto ai contesti di gestazione della disciplina a carattere storico-letterario: Padova, dove l’insegnamento di Storia del teatro e dello spettacolo è affidato nel 1959 a G. Flores d’Arcais e più tardi passa a G. Calendoli (insieme dirigono il locale Istituto del Teatro, dove a metà degli anni Sessanta comincerà a lavorare U. Artioli); Genova, dove V. Pandolfi, prima importante esponente della “generazione dei registi” e poi sempre più coinvolto nell’ambito degli studi, insegna dal 1962-1963 fino al ’74, quando gli succederà E. Buonaccorsi; Lecce, dove A. d’Amico è incaricato della materia nel ’68, e dove presto arriveranno alcuni nuovi studiosi come F. Taviani e N. Savarese; infine, il percorso di A. Mango, all’opera presso l’ateneo salernitano dal ’69 e poi anche in quello di Bari. Altra importante esperienza del tutto peculiare è quella di C.L. Ragghianti, storico dell’arte all’Università di Pisa che ha giocato un ruolo primario all’interno del processo di istituzione della disciplina sia dal punto di vista teorico-metodologico che politico-accademico; presso il suo magistero si forma C. Molinari, che inizierà a insegnare a Parma dal ’67 e poi si trasferirà a Firenze tra la fine degli anni Settanta e i primi Ottanta. Infine, non va appunto dimenticata la vicenda discriminante di alcune figure che potremmo considerare “di cerniera” fra i “precedenti” degli studi italiani e la loro istituzionalizzazione accademica: come ricorda C. Meldolesi nella rifles-

i primi centri e progetti di ricerca condivisi, nonché gli strumenti divulgativi della nuova materia; mentre in quel breve giro d'anni vengono pubblicati numerosi libri fortemente innovativi. Sono, come li ha definiti Ferruccio Marotti, «anni di teatrologia sotto pressione»¹¹. Ed è forse proprio questa la chiave per comprendere il carattere dirompente di quei primi studi, la loro configurazione complessiva – osservate le dovute specificità – nei termini di un unitario processo di rifondazione della storiografia del teatro in Italia.

sione già menzionata (*Il teatro di Cruciani*, cit., p. 31), se la creazione delle condizioni necessarie alla definizione di una nuova, diversa idea dello studio del teatro va legata al magistero di alcuni «globali maestri» d'area soprattutto – ma non soltanto – letteraria, è a studiosi come L. Zorzi, C. Molinari e F. Marotti che va il merito di aver «sostanziato questa prospettiva». Zorzi, dopo un primo importante esordio – anche di carattere storico-teatrale – in ambito accademico presso l'Università di Padova tra la fine degli anni Quaranta e i primi Cinquanta (dove dirige con G. De Bosio il correlato centro teatrale e insieme al regista provvede alla celebre riscoperta scenica e storica del Ruzante), lascia per qualche anno l'università per lavorare al Centro Olivetti di Ivrea e vi rientra tra la fine degli anni Sessanta e i primi Settanta, invitato a tenere dei seminari di storia dello spettacolo prima da G. Getto a Torino e poi da L. Caretti a Firenze (contesto in cui si trasferirà definitivamente dal 1972). C. Molinari e F. Marotti invece fondano a partire dagli anni Sessanta un sodalizio duraturo che si esprime nella creazione dei primi strumenti divulgativi della neonata disciplina: la collana “Biblioteca Teatrale” (1966) e l'omonima rivista (1971). Cfr. da un punto di vista generale: *Dossier Teatro e università*, a cura di G. Calligaro, in «Hystrio», XVIII, 2005, 2, pp. 10-33; P. Puppa, *Storia e storie del teatro*, cit.; F. Taviani, *La Indisciplina*, in «Biblioteca Teatrale», n.s., XL, 2010, 93-94 (*Studi e testimonianze in onore di Ferruccio Marotti. I. Il Novecento dei teatri I*, a cura di G. Di Palma et al.), pp. 7-24. Per le varie figure dei «globali maestri» della storiografia teatrale italiana cfr. in ordine di menzione: «Comunicazioni Sociali», VIII, 1986, 3-4 (*Mario Apollonio. La parola responsabile*, a cura di A. Cascetta); *Istituzione letteraria e drammaturgia*, Atti del convegno *Mario Apollonio. I giorni e le opere* (Brescia-Milano, 4-7 novembre 2001), a cura di C. Annoni, Vita e Pensiero, Milano 2003; S. Locatelli, P. Provenzano, *Mario Apollonio e il Piccolo Teatro di Milano*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 2017; C. Meldolesi, *Mario Apollonio. Cultura dell'attore versus regia*, in Id., *Fra Totò e Gadda. Sei invenzioni sprecate dal teatro italiano*, Bulzoni, Roma 1987, pp. 89-107; F. Taviani, *Macchia*, in Id., *Uomini di scena uomini di libro*, cit., pp. 245-259; F. Marotti, *Memorie dal sottosuolo: il Teatro Ateneo dagli anni '60 ai primi anni '80*, in «Biblioteca Teatrale», n.s., XLII, 2012, 101-103 (*Memorie dalle cantine: teatro di ricerca a Roma negli anni '60 e '70*, a cura di S. Carandini), pp. 49-55; *Il magistero di Giovanni Getto. Lo statuto degli studi del teatro. Dalla storia del testo alla storia dello spettacolo*, Atti del convegno (Torino, 22 marzo 1991 / Alba, 8-10 dicembre 1991), Costa & Nolan, Genova 1993; B. Marzullo, in *Passione e dialettica della scena*, cit., pp. 37-41; M. De Marinis, *Il giullare e il grecista: per Dario Fo e Benedetto Marzullo*, 18 ottobre 2016, <https://cultureteatrali.dar.unibo.it/il-giullare-e-il-grecista-per-dario-fo-e-benedetto-marzullo/>; G. Liotta, *Postfazione. Il Dams delle origini. A braccetto con le utopie*, in *Il teatro e il suo dopo. Un libro di artisti in omaggio a Marco De Marinis*, a cura di F. Acca, S. Mei, Editoria & Spettacolo, Spoleto 2014, pp. 325-332; L. Squarzina, *Fèlsina*, cit.; *Drammaturgie della quète. Convegno di studi in ricordo di Umberto Artioli (1939-2004)*, Atti del convegno (Padova, 24-25 maggio 2005), a cura di E. Randi, C. Grazioli, Esedra, Padova 2006; E. Buonaccorsi, *Le discipline dello spettacolo*, in *Tra i palazzi di via Balbi. Storia della facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli studi di Genova*, a cura di G. Assereto, in «Atti della Società Ligure di Storia Patria», n.s., XLIII, 2003, 2, pp. 147-154; A. Sapienza, *Bibliografia critica di Achille Mango*, Delta 3, Grottaminarda 2004; C. Molinari, *Gli scritti sullo spettacolo di Carlo Ludovico Raggianti*, in «Biblioteca Teatrale», VII, 1977, 18, pp. 45-48; S. Mazzoni, *Ludovico Zorzi. Profilo di uno studioso inquieto*, in «Drammaturgia», XI, 2014, pp. 9-137; E. Garbero Zorzi et al., *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.

11. F. Marotti ha dato questa definizione del periodo in oggetto all'interno di un colloquio con l'autrice (2011), svolto nell'ambito della ricerca dottorale alla base del presente contributo.

Diverse per approccio, argomento, provenienza, le prime opere della nostra storia dello spettacolo condividono alcuni punti¹², la cui disamina lascia emergere i nodi salienti di un progetto di rinnovamento del campo di studio tutto sommato condiviso che accompagna la sua strutturazione accademica. Primo fra tutti, la diffusa, sistematica attenzione per la questione delle fonti: tanti di questi primi volumi si presentano proprio nei termini dell'edizione di testi e documenti accompagnati da minuziosi commenti critici, materiali inediti o quantomeno riletti da un punto di vista completamente rinnovato. La preoccupazione più urgente dei primi studiosi pare infatti essere quella di dotare l'approccio allo spettacolo di un solido fondamento storico-filologico. E poi si tratta di capire "come" fare storia del teatro: su quali basi, documenti e fonti incardinare l'ispezione dei nuovi oggetti di indagine; che tipo di itinerari critici costruirvi attraverso; e anche quali riferimenti usare ovvero che lavoro è già stato svolto, quanto rimane valido, quali lacune presenta – e quanto, e come, resta ancora da fare nel rinnovato campo di studio, rivendicando nei fatti l'urgenza di una rifondazione.

Questa viene poi realizzata soprattutto attraverso l'inquadramento delle possibili specificità dell'oggetto-spettacolo, talvolta in termini distintivi rispetto alla tradizionale impostazione di matrice letteraria. La rilettura dei testi drammatici in relazione alla questione inedita dell'attorialità, l'utilizzo del concetto di regia come

12. C. Meldolesi nota come il processo di rinnovamento degli studi italiani venga anzitutto annunciato da «una decina di libri chiave, diversi ma similmente rigorosi e non tradizionali», che accompagnano l'ingresso della materia all'interno dell'università (*Il primo Zorzi e la "nuova storia" del teatro*, cit., p. 41); negli anni vari studiosi hanno provveduto a un possibile "inventario" della produzione scientifica della rifondazione, per esempio: D. Seragnoli, *Elogio del disordine: annotazioni fra Cinque e Novecento*, in «Teatro e Storia», IV, 1989, 7, pp. 355-383; S. Mazzoni, *Ludovico Zorzi*, cit., pp. 74-75. Limitatamente agli argomenti esaminati su questi fronti e alle considerazioni che saranno illustrate nelle prossime pagine, cfr. almeno (in ordine alfabetico): R. Alonge, *Il teatro dei Rozzi di Siena*, Olschki, Firenze 1967; U. Artioli, *Teorie della scena dal Naturalismo al Surrealismo. I. Dai Meininger a Craig*, Sansoni, Firenze 1972; N. Barbieri, *La Supplica. Discorso famigliare a quelli che trattano de' comici*, a cura di F. Taviani, Il Polifilo, Milano 1971; F. Cruciani, *Il teatro del Campidoglio e le feste romane del 1513*, Il Polifilo, Milano 1968; S. Ferrone, *Il teatro di Verga*, Bulzoni, Roma 1972; Id., *Carlo Goldoni*, La Nuova Italia, Firenze 1975; A. Mango, *La commedia in lingua nel Cinquecento. Bibliografia critica*, Lerici, Milano 1966; F. Marotti, *Edward Gordon Craig*, Cappelli, Bologna 1961; Id., *Amleto o dell'Oxymoron. Studi e note sull'estetica della scena moderna*, Bulzoni, Roma 1966; Id., *La scena di Adolphe Appia*, Cappelli, Bologna 1966; C. Meldolesi, *Gli Sticcotti. Comici italiani nei teatri d'Europa del Settecento*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 1969; Id., *Profilo di Gustavo Modena. Teatro e rivoluzione democratica*, Bulzoni, Roma 1971; Id., *Spettacolo feudale in Sicilia. Testi e documenti*, Flaccovio, Palermo 1973; C. Molinari, *Spettacoli fiorentini del Quattrocento. Contributi allo studio delle sacre rappresentazioni*, Neri Pozza, Venezia 1961; Id., *Le nozze degli dèi. Un saggio sul grande spettacolo italiano nel Seicento*, Bulzoni, Roma 1968; Ruzante, *Teatro*, a cura di L. Zorzi, Einaudi, Torino 1967; F. Scala, *Il teatro delle favole rappresentative*, a cura di F. Marotti, 2 voll., Il Polifilo, Milano 1976; L. de' Sommi, *Quattro dialoghi in materia di rappresentazioni sceniche*, a cura di F. Marotti, Il Polifilo, Milano 1968; Id., *Lo spazio scenico. Teorie e tecniche scenografiche in Italia dall'età barocca al Settecento*, Bulzoni, Roma 1974; Id., *Storia documentaria del teatro italiano. Lo spettacolo dall'Umanesimo al Manierismo. Teoria e tecnica*, Feltrinelli, Milano 1974; F. Taviani, *La Commedia dell'Arte e la società barocca. La fascinazione del teatro*, Bulzoni, Roma 1969; R. Tessari, *La commedia dell'arte nel Seicento. Industria e arte giocosa della civiltà barocca*, Olschki, Firenze 1969.

nozione strutturante una possibile globalità d'approccio, il tema del *lieu théâtral* e le opportunità di visualizzazione delle pratiche performative del passato che scaturiscono dall'utilizzo – innovativo per l'epoca – delle fonti figurative sono alcune delle declinazioni che il nuovo campo di studio assume tra la fine degli anni Sessanta e i primi Settanta. E che portano i primi storici del teatro italiani a pionieristiche aperture di prospettiva, conducendoli ad attingere agli stimoli provenienti da altre e diverse aree del sapere. In questa fase non c'è un metodo a priori, una strumentazione critica predefinita o un approccio globale di riferimento: anche dal punto di vista teorico-metodologico, la nuova materia era tutta da costruire. Ed è quello che hanno fatto gli studiosi al tempo della rifondazione – fra l'altro in un'epoca in cui, intorno al giro di boa del Sessantotto, le modalità di funzionamento dell'idea di disciplina, la sua sostanza stessa, erano oggetto di una radicale messa in discussione¹³.

Ma non si tratta solo di inter- o multi-disciplinarità *ante litteram*. L'analisi dei diversi livelli dell'oggetto-spettacolo e la correlata necessità di approfondirli tramite l'apporto di altri e differenti saperi sembrano condurre gli studiosi verso un punto di non ritorno, destinato a profilare già un'ulteriore mutazione: aprendo le prospettive specifiche della nuova storia del teatro, almeno in potenza, agli orizzonti più ampi della storia cosiddetta "globale". Non appena la teatrologia italiana ha portato a compimento il proprio processo di istituzione, articolando in dettaglio e nei fatti il nuovo campo d'indagine, pare che essa sia già impegnata in una sorta di ridefinizione interna. Gli studiosi sembrano forzare i limiti teorici dell'oggetto di ricerca – lo spettacolo teatrale – che soltanto pochi anni prima aveva stabilito una possibile autonomia per la nuova materia; e che lungo gli anni Settanta comincia già in alcuni casi ad aprirsi al contesto dei fatti sociali, culturali, politici che caratterizzavano l'epoca in cui veniva prodotto e fruito, per diventare così strumento per investigazioni di più ampio respiro nelle culture del passato.

3. Dagli anni Settanta agli Ottanta. Oltre l'oggetto-spettacolo fra Nuovo Teatro e scienze umane

3.1. Studi teatrali e scienze umane

Tale slittamento di paradigma che accompagna la storia dello spettacolo italiana dalla definizione dell'oggetto-spettacolo a una valutazione più complessa dell'esperienza teatrale come parte integrante del contesto socio-culturale, già intuibile in alcune opere della rifondazione, si sviluppa a pieno lungo gli anni Settanta. Ci sono almeno due elementi che concorrono a questa forma di revisione interna del campo di studio: da un lato, i rapporti che si istituiscono in vari ambienti teatrologici con il cosiddetto Nuovo Teatro, che in quel momento va incontro a trasforma-

13. Per una discussione del fenomeno nell'ambito degli studi di teatro cfr. M. Shevtsova, *Introduction. Social Practice, Interdisciplinary Perspective*, in «Theatre Research International», XXVI, 2001, 2, pp. 129-136.

zioni radicali; dall'altro lato, le relazioni – altrettanto discriminanti per gli sviluppi della disciplina – che li legano alle avanguardie delle scienze umane e sociali, all'epoca anch'esse al centro di un importante processo di rinnovamento.

Per citare solo qualche episodio eclatante su quest'ultimo fronte, si può richiamare per esempio il lavoro svolto da Ludovico Zorzi dal momento del suo ritorno all'università, a Firenze negli anni Settanta: anche grazie agli stimoli raccolti nel periodo d'impiego al Centro Olivetti di Ivrea – secondo Stefano Mazzoni la sua «finestra sul Novecento europeo»¹⁴ –, lo studioso sperimenterà insieme a nutrite équipes di giovani collaboratori, studenti e studiosi, una globale impresa di ripensamento della storia del teatro che trova slancio proprio nel dialogo intenso con le aree più avanzate dei saperi storico-umanistici e conduce a una concezione allargata delle dinamiche spettacolari all'interno delle società di “antico regime”. In questo come in altri pionieristici casi – è Zorzi stesso a confermarlo – è la proposta di revisione elaborata nelle diverse fasi della “scuola delle Annales” a fungere da modello per la definizione di un nuovo approccio al lavoro storico e ai principi storiografici di base (ivi incluso l'indispensabile confronto da approntare con differenti campi del sapere e della conoscenza)¹⁵. Ampliando la prospettiva, si osserverà come la *nouvelle vague* d'impronta strutturalista, già orientata verso il suo superamento, favorisca contatti diretti e sistematici con alcune zone delle *humanities* al centro di un consistente movimento di rinnovamento: per citare solo qualche episodio fra i più significativi, si va dal rapporto con la sociologia, per esempio con Ferdinando Taviani – che ne sperimenta un'aurorale applicazione fin dal suo primo lavoro sulla *Commedia dell'Arte* – o con le iniziative di Achille Mango, che dalla metà degli anni Settanta cura l'edizione italiana di varie opere di interesse teatrale scritte da Jean Duvignaud¹⁶; alla semiologia, la cui vicenda – su cui torne-

14. S. Mazzoni, *Ludovico Zorzi*, cit., p. 63.

15. Cfr. L. Zorzi, *Parere tendenzioso sulla fase. Il Don Giovanni di Mozart come Werk der Ende*, in Id., *L'attore, la commedia, il drammaturgo*, Einaudi, Torino 1990, pp. 315-328 (e, relativamente all'approccio dello studioso, oltre alla già menzionata analisi di S. Mazzoni, cfr. inoltre L. Lapini, *Che cos'è la storia dello spettacolo? Testimonianze su alcune lezioni metodologiche di Ludovico Zorzi*, in «Quaderni di Teatro», VIII, 1985, 27, cit., pp. 28-35). Un altro storico del teatro italiano la cui prospettiva si confronta significativamente con le proposte della *nouvelle histoire* è C. Meldolesi, per cui cfr. all'interno del dossier dedicato all'argomento sul n. 31 di «Teatro e Storia» con la cura di L. Mariani e F. Taviani: *La microsocietà degli attori. Una storia di tre secoli e più* (1984), pp. 85-109 (originariamente pubblicato in «Inchiesta», XIV, 1984, 67); R. Guarino, *L'isola di Claudio Meldolesi. Sulla “microsocietà” e storia a parte che diventa necessaria*, pp. 43-60; e inoltre: Id., *Il teatro nella storia*, Laterza, Roma-Bari 2005; C. Meldolesi, *Pensare l'attore*, a cura di L. Mariani, M. Schino, F. Taviani, Bulzoni, Roma 2013. In generale, per i possibili punti di contatto fra le “Annales” e la storia dello spettacolo, italiana e non solo, cfr. M. De Marinis, *Storia e storiografia*, in Id., *Capire il teatro*, cit., pp. 71-130.

16. Cfr., limitatamente al passaggio fra anni Sessanta e Settanta: F. Taviani, *La Commedia dell'Arte e la società barocca*, cit.; J. Duvignaud, *Le ombre collettive. Sociologia del teatro*, Officina edizioni, Roma 1974 (ed. or. *Les ombres collectives. Sociologie du théâtre*, Presses Universitaires de France, Paris 1965); Id., *Sociologia dell'attore*, S. Ghisoni, Milano 1977 (ed. or. *L'acteur. Esquisse d'une sociologie du comédien*, Gallimard, Paris 1965; entrambi i volumi sono introdotti da A. Mango); A. Mango, *Verso una sociologia del teatro*, Celebes, Palermo 1978. In seguito, come vedremo, altri studiosi interverranno sul contributo che può venire dalla messa in dialogo fra studi di teatro e prospettiva sociologica; per una

remo a breve – risulta talmente emblematica rispetto al giro d'anni che stiamo osservando da richiedere un approfondimento a parte¹⁷; fino alle nuove correnti filosofiche, che diventeranno riferimenti sempre più ricorrenti nel percorso di Umberto Artioli, che inaugura fin dall'inizio del decennio in questione una tendenza che si rivelerà via via sempre più caratterizzante gli approcci teatrologici italiani¹⁸.

Su questi fronti, al di là delle esperienze individuali, è indispensabile rimandare ad alcuni veri e propri ambienti di ricerca che si strutturano intorno alla possibilità di dialogo fra le discipline artistiche e le nuove scienze umane. Per esempio nel fitto connubio fra teatro, teorie della comunicazione e nuovi media esplorato in ottica multidisciplinare nell'alveo della Scuola di giornalismo voluta da Mario Apollonio nel 1961 (poi Scuola superiore delle comunicazioni sociali), dove si coltiva un approccio plurale alla performatività vista come esperienza chiave nella definizione dell'identità umana e del suo rapporto con la comunità¹⁹. Un caso del tutto peculiare è rappresentato dal progetto del Dams di Bologna, fondato da Benedetto Marzullo nel 1970: corso di studio eminentemente votato alle arti, alla musica e allo spettacolo, una delle sue particolarità è quella di situare per la prima volta l'approccio al teatro non nell'alveo delle materie letterarie – com'era stato fino a quel momento –, ma nel contesto delle discipline storico-critico-artistiche, fra l'altro con il coinvolgimento diretto dei *praticien* (come per esempio, nel primo anno-pilota a carattere soltanto teatrale, il regista Luigi Squarzina e lo scenografo Gianni Polidori). Un'altra singolarità si rintraccia nella base comune a tutti gli indirizzi, che si fonda anzitutto sul tessuto concettuale formato dalle nuove o rifondate scienze della comunicazione, molte delle quali ancora non accademicamente strutturate (fra gli altri, con Umberto Eco, Furio Colombo, Tomás Maldonado). Presto arriveranno a insegnare al Dams anche vari fra i nuovi docenti di teatro, che cominceranno qui a lavorare insieme a un'altra leva di studenti e ricercatori, dando vita a uno dei più fertili laboratori storico-teatrali italiani²⁰.

Alcuni studiosi all'opera in tale centro di ricerca – da Franco Ruffini a Marco

disamina complessiva sull'argomento, anche rispetto alla ricognizione di varie proposte che emergono su questi versanti a livello internazionale, cfr.: M. De Marinis, *Sociologia*, in Id., *Capire il teatro*, cit., pp. 131-158; F. Deriu, *Il paradigma teatrale. Teoria della performance e scienze sociali*, Bulzoni, Roma 1988; C. Meldolesi, *Ai confini del teatro e della sociologia*, in «Teatro e Storia», I, 1986, 1, pp. 77-151.

17. Cfr. *infra*, nota 21.

18. Cfr. U. Artioli, *Teorie della scena*, cit., al cui interno sono già presenti riferimenti ai saperi filosofici nelle loro punte più avanzate, che si confermeranno sempre più centrali nel percorso successivo dello studioso, così come di altri ricercatori quali M. Grande, R. Tomasino, C. Vicentini (tutti provenienti da studi d'estetica e destinati dagli anni Ottanta ad avviare una consistente riflessione sul teatro a matrice filosofica, anche in relazione alla diffusione del nuovo paradigma post-strutturalista, che caratterizzerà la nostra cultura di studio negli anni a venire).

19. Per un approfondimento si rinvia ai diversi contributi degli stessi studiosi che fanno o hanno fatto parte dell'ambiente di studio in questione prodotti in coincidenza al cinquantennale di «Comunicazioni Sociali» nel 2016 e pubblicati sul sito web della rivista: <http://comunicazionisociali.vitaepensiero.it/>.

20. Cfr.: B. Marzullo, in *Passione e dialettica della scena*, cit.; M. De Marinis, *Il giullare e il grecista*, cit.; G. Liotta, *Postfazione. Il Dams delle origini*, cit.; L. Squarzina, *Fèlsina*, cit.

De Marinis e in parte Marotti²¹ – saranno promotori di una vicenda emblematica su questi fronti, quella della semiologia teatrale: percorso fondante, non tanto o non solo per gli specifici risultati scientifici, ma più in generale per aver contribuito a rilanciare, sostanziare e sviluppare il dibattito sull'autonomia invocata dal nuovo campo e oggetto di studio, e a favorire lo slittamento di paradigma verso una concezione più ampia e complessa del fatto teatrale.

In tutti questi casi e anche altrove con esperienze individuali, l'intreccio con le nuove o rinnovate *humanities* favorisce dunque l'opportunità di prospettare una visione allargata dell'oggetto-teatro ben oltre i confini del fatto spettacolare, offrendo un ricco repertorio di stimoli, riferimenti, strumenti teorici da sperimentare in questo senso.

3.2. Studi teatrali e Nuovo Teatro

Dall'altro lato, seppure non sempre si possa parlare di contatti diretti e continuativi, né sia opportuno stabilire generali vettori d'influenza tra il versante degli studi e quello della pratica, il processo di allargamento del concetto di teatro nel campo di studio va necessariamente valutato in relazione anche con quello che stava accadendo nel contesto delle avanguardie della scena, fin dagli esordi in diversi casi molto vicine al processo di rifondazione della storiografia dello spettacolo italiana. Fino a un certo punto questo tipo di relazioni si era irradiato intorno a singole esperienze di coinvolgimento personale nel teatro professionistico o in gruppi studenteschi; all'incontro con grandi, memorabili spettacoli o alla potenza di alcune visioni estetiche; all'impatto della proposta di nuovi linguaggi e più in generale di modi inediti di fare e pensare il teatro espressi tanto dalla maturazione della "generazione dei registi", quanto dall'affluenza nel paese delle punte dell'avanguardia internazionale e dall'emersione di un Nuovo Teatro tutto italiano²². Ma più avanti, dai primi anni Settanta, presso alcuni centri storico-teatrali delle nostre università – da Parma a Lecce, da Milano a Salerno, da Bologna a Roma o Bari – si

21. Per un approfondimento si rimanda soltanto alle opere complessive di carattere teorico-metodologico pubblicate dagli studiosi in tale ambito: F. Ruffini, *Semiotica del testo. L'esempio del teatro*, Bulzoni, Roma 1978; M. De Marinis, *Semiotica del teatro. L'analisi testuale dello spettacolo*, Bompiani, Milano 1982 (tenendo conto che gli interessi di F. Marotti nel campo della semiologia e della linguistica strutturale si esprimono per esempio nelle sue ricerche sul teatro antico già menzionate e inoltre nelle edizioni a sua cura dei testi di E.G. Craig e A. Appia per i tipi di Feltrinelli nella prima metà degli anni Settanta). In quest'ambito va segnalato anche l'operato di M. Grande, il cui argomento di laurea era uno dei capisaldi della semiotica del teatro, il Circolo linguistico di Praga, e che negli anni continuerà a occuparsi della questione, fino a giungere – come gli altri studiosi del settore – a un profondo ripensamento di tale approccio, come già anticipato anche in connessione all'avvento della logica post-strutturalista.

22. Cfr.: M. De Marinis, *Il nuovo teatro. 1947-1970*, Bompiani, Milano 1987; F. Quadri, *L'avanguardia teatrale in Italia (Materiali 1960-1976)*, 2 voll., Einaudi, Torino 1977; e i tre volumi consecutivi editi da Titivillus, che sono il frutto di un progetto di ricerca diretto da L. Mango all'Università di Napoli "L'Orientale": D. Visone, *La nascita del Nuovo Teatro in Italia 1959-1967* (2010); S. Margiotta, *Il Nuovo Teatro in Italia 1968-1975* (2013); M. Valentino, *Il Nuovo Teatro in Italia 1976-1985* (2015).

cominciano a organizzare seminari condotti da artisti della scena e più in generale gli episodi di contatto su questi fronti si intensificano sempre più²³.

Il progressivo avvicinamento fra studi e pratica si realizza fra l'altro in coincidenza a una particolarissima fase di sviluppo del Nuovo Teatro: sul crinale di quel processo di «messa in crisi teatrale [...] che si verifica in maniera massiccia intorno al Sessantotto» (De Marinis)²⁴ e che porta varie compagnie a rinnovarsi radicalmente. In questa fase, molti abbandonano le scene, altri lasciano il teatro ufficiale, altri ancora riassettano le proprie ricerche; mentre – sulla scia delle aperture sperimentate da alcuni maestri internazionali – si assiste in Italia a una proliferazione senza precedenti delle arti performative, poi posta sotto i nomi di teatro “di base” e “di gruppo”²⁵. Nel frattempo, il teatro diventa protagonista di un'attenzione eccezionale, trasversale in senso geografico, generazionale, disciplinare; tanto da rivendicare un ruolo primario nei processi collettivi di strutturazione dell'identità e di definizione dei rapporti interpersonali e da invocare una sostanziale ridefinizione della propria funzione all'interno della società.

Le neoavanguardie, più e oltre che «esperienze artistiche centrali nel nostro secolo», negli anni Settanta sono (e sono percepite) come «potenti trasmutatori del senso del teatro», constatava Ferdinando Taviani, rilevando come queste esperienze «obbligavano quindi gli storici attenti a riformulare le domande sul rapporto fra il teatro e la cultura»²⁶. Non tutti gli ambienti teatrologici aderiscono a queste tendenze: ci sono percorsi che le seguono da vicino e altri che procedono altrimenti²⁷, chi le sostiene e chi ne contesta i limiti. Ma la grande moltiplicazione degli studi teatrali, che si consolidano diffondendosi in tutto il paese proprio in quel periodo, si può leggere anche in rapporto a tali fenomeni; e in ogni caso, a scorrere i prodotti teatrologici degli anni Settanta, si nota indubbiamente una convergenza di temi e prospettive che si situa su territori piuttosto prossimi ai movimenti socio-politici e artistico-culturali dell'epoca: nel proposito di affrontare il teatro,

23. Per le notizie sulle esperienze pratico-seminariali sperimentate presso le cattedre di storia del teatro e dello spettacolo negli anni Settanta cfr.: M. Schino, *Il crocevia del ponte d'Era. Storie e voci di una generazione teatrale, 1974-1995*, Bulzoni, Roma 1996; F. Taviani, *Inverno italiano* (1984), in Id., *Contro il mal occhio. Polemiche teatrali 1977-1997*, Textus, L'Aquila 1997, pp. 90-104; M. Valentino, *Il Nuovo Teatro in Italia 1976-1985*, cit.

24. M. De Marinis, *Il nuovo teatro*, cit., p. 235; cfr. inoltre F. Perrelli, *I maestri della ricerca teatrale. Il Living, Grotowski, Barba e Brook*, Laterza, Roma-Bari 2007.

25. Per una lettura complessiva dei fenomeni dei teatri di base e del teatro di gruppo, cfr.: M. Schino, *Il crocevia del ponte d'Era*, cit.; M. De Marinis, *Al limite del teatro. Utopie, progetti e aporie nella ricerca teatrale degli anni Sessanta e Settanta* (1983), Cue Press, Imola 2016.

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

27. Un caso emblematico su questi fronti è quello di L. Zorzi: vicino alla pratica scenica fin dagli esordi (prima al centro teatrale dell'Università di Padova con G. De Bosio, poi proseguendo con la collaborazione anche con altri esponenti della “regia critica” come G. Strehler o L. Squarzina), si allontanerà progressivamente dall'operatività teatrale proprio lungo gli anni Settanta; per un approfondimento della questione, cfr.: A. d'Amico, *Testimonianza*, in «Quaderni di Teatro», VIII, 1985, 27, cit., pp. 5-6; S. Mazzoni, *Ludovico Zorzi*, cit., pp. 68-69; C. Meldolesi, *Il primo Zorzi e la “nuova storia” del teatro*, cit., p. 45.

non più soltanto come forma d'arte o d'intrattenimento (il suo "valore di scambio"), ma – come si diceva al tempo – nei termini del suo "valore d'uso", cioè come strumento efficace ad altri e più profondi fini.

Le qualità relazionali, il radicamento nel contesto sociale, la dimensione antropologica del fatto teatrale scandiscono in modo esplicito buona parte della produzione teatrológica italiana del periodo: dalla novità dei primi lavori sulle pratiche performative non occidentali²⁸, colte dal punto di vista del valore comunitario dell'esperienza artistica, alle ricerche che si occupano esplicitamente dei rapporti fra teatro e politica (con percorsi monografici su singoli artisti, riletture complessive del fenomeno, analisi di particolari movimenti e tendenze come il teatro popolare o agit-prop)²⁹; fino ai settori più tradizionali degli studi, come accade nella nuova

28. Apripista del filone in questione è anche in questo caso F. Marotti, che dal '68 è impegnato nella realizzazione di una serie di film documentari (il primo dei quali dedicato a Bali) e che fra anni Settanta e Ottanta segue una nuova leva di studiosi che diventeranno fra i maggiori esponenti del settore. Cfr., limitatamente al periodo preso in esame: F. 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; G. Ottaviani, *L'attore e lo sciamano. Esempi d'identità nelle tradizioni dell'estremo Oriente*, Bulzoni, Roma 1984; G. Azzaroni, *L'arte del kabuki. Tredici lezioni di Ichikawa Ennosuke*, La casa Usher, Firenze 1984; Id., *Dentro il mondo del kabuki*, Clueb, Bologna 1988.

29. Cfr. almeno: R. Alonge, *Teatro e società nel Novecento*, Principato, Milano 1974; «Biblioteca Teatrale», VIII, 1978, 21-22 (dedicato al teatro politico); G. Davico Bonino, *Gramsci e il teatro*, Einaudi, Torino 1972; F. Mastropasqua, C. Molinari, *Ruzante e Arlecchino. Tre saggi sul teatro popolare del Cinquecento*, Studium Parmense, Parma 1970; C. Meldolesi, *Su un comico in rivolta. Dario Fo il bufalo bambino*, Bulzoni, Roma 1978; C. Vicentini, *La teoria del teatro politico*, Sansoni, Firenze 1981; oltre a M. Castri, *Per un teatro politico. Piscator, Brecht, Artaud*, Einaudi, Torino 1973. Da menzionare inoltre un ricco filone incentrato sul teatro di agitazione e propaganda, per cui cfr.: B. Balász, *Scritti di teatro. Dall'arte del teatro alla guerriglia teatrale*, a cura di E. Casini Ropa, La casa Usher, Firenze 1980; A. Lacis, *Professione: rivoluzionaria*, con testi di F. Cruciani ed E. Casini Ropa, Feltrinelli, Milano 1976 (ed. or. *Revolutionär im Beruf. Berichte über proletarisches Theater, über Mejerchol'd, Brecht, Benjamin und Piscator*, Rogner und Bernhard, München 1971); N. Gourfinkel, *Teatro russo contemporaneo. Teatri della Russia sovietica: linee e fenomeni*, introduzione di F. Ruffini, Bulzoni, Roma 1979 (ed. or. *Théâtre russe contemporain*, La Renaissance du Livre, Paris 1931); P.M. Keržencev, *Il teatro creativo. Teatro proletario negli anni Venti in Russia*, introduzione di F. Cruciani, Bulzoni, Roma 1979 (trad. dall'ed. tedesca *Das schöpferische Theater*, Hoym, Hamburg 1922; ed. or. 1918). In questo settore vanno segnalate inoltre quelle aree di ricerca che si sviluppano a partire dall'esame di forme spettacolari alternative a quelle convenzionali: dal teatro popolare alle manifestazioni politiche, alle feste laiche e religiose, alle esperienze rituali; cfr., sempre rispetto alla produzione scientifica fra anni Settanta e Ottanta: C. Alberti, *Il teatro dei pupi e lo spettacolo popolare siciliano*, Mursia, Milano 1977; «Annali di Scuola Superiore delle Comunicazioni Sociali», V, 1977, 1-2 (numero monografico sul teatro popolare a cura di S. Dalla Palma); G. Azzaroni, *La rivoluzione a teatro: antinomie del teatro giacobino in Italia, 1796-1805*, Clueb, Bologna 1985; M. De Marinis, *Al limite del teatro*, cit., pp. 69-150 (che comprende diversi studi e ricerche sul tema della festa realizzati nel '77) e Id., *Rousseau: la festa come anti-teatro fra utopia e politica* (1979), in Id., *Visioni della scena*, cit., pp. 18-63; G. Isgrò, *Festa, teatro, rito nella storia di Sicilia*, Cavallo, Palermo 1981; F. Mastropasqua, *Le feste della rivoluzione francese 1790-1794*, Mursia, Milano 1976; C. Meldolesi, *Spettacolo feudale in Sicilia*, cit.; G.R. Morteo, *Il teatro popolare in Francia (da Gemier a Vilar)*, Cappelli, Bologna 1960; Id., *L'animazione come propedeutica al teatro*, Giappichelli, Torino 1977; *Animazione e città*, a cura di G.R. Morteo, L. Perissinotto, Musolini, Torino 1980 (relativamente a quest'ambito si rimanda anche all'impegno pluridecennale di G. Scabia, docente al Dams di Bologna dagli anni Settanta, autore-artista di assoluto rilievo e inoltre importante teorico

ondata di indagini sul teatro antico – dal Rinascimento alla Commedia dell’Arte³⁰ –, che viene affrontato secondo nuove prospettive di carattere socio-etno-antropologico; o negli studi sulle avanguardie del primo Novecento, il cui progetto di rinnovamento è rivisto alla luce dei rapporti fra arte e società (in questo senso, il ritorno di attenzione per il Futurismo e le sue *soirées* è a dir poco emblematico)³¹.

“Efficacia” è una delle parole chiave ricorrenti in tutte queste diverse aree di lavoro e nelle varie pubblicazioni. È un termine che ne travalica le specificità e che le convoca in un territorio teorico comune, in quanto viene utilizzato – da alcuni riformatori del Novecento come da vari teatrologi fra gli anni Settanta e Ottanta – per ridiscutere l’idea convenzionale di teatro, come accade in *Il ritmo e la voce* di Umberto Artioli³². Ma seguendo il percorso dello studioso scopriamo anche che

del teatro che poi si definirà “partecipativo”, contesto in cui lavora originariamente anche E. Casini Ropa, per la cui attività nel settore degli studi coreologici cfr. *infra*, nota 44).

30. Cfr., per quanto riguarda i nuovi studi sulla Commedia dell’Arte, una selezione dei lavori pubblicati fra anni Settanta e Ottanta: R. Tessari, *La Commedia dell’Arte. La Maschera e l’Ombra*, Mursia, Milano 1981; 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; C. Molinari, *La commedia dell’arte*, Mondadori, Milano 1985 (e inoltre P.M. Cecchini, *Le commedie*, a cura di C. Molinari, Italo Bovolenta, Ferrara 1983); *Commedie dell’Arte*, a cura di S. Ferrone, 2 voll., Mursia, Milano 1985 (diverse posizioni ed esperienze in merito sono inoltre reperibili in *Alle origini del teatro moderno. La Commedia dell’Arte*, Atti del convegno [Pontedera, 28-30 maggio 1976], a cura di L. Mariti, Bulzoni, Roma 1980). Per quanto concerne invece le nuove ricerche nel campo del Rinascimento, cfr.: L. Zorzi, *Il teatro e la città. Saggi sulla scena italiana*, Einaudi, Torino 1977; Id., *Carpaccio e la rappresentazione di Sant’Orsola. Ricerche sulla visualità dello spettacolo nel Quattrocento* (1980-1981), Einaudi, Torino 1988; F. Cruciani, *Teatro nel Rinascimento. Roma 1450-1550*, Bulzoni, Roma 1983; F. Ruffini, *Teatri prima del teatro. Visioni dell’edificio e della scena tra Umanesimo e Rinascimento*, Bulzoni, Roma 1983; Id., *Commedia e festa nel Rinascimento. La “Calandria” alla corte di Urbino*, Il Mulino, Bologna 1986 (ma oltre questi importanti lavori in cui si conducono a maturazione alcuni percorsi attivi sin dalle prime fasi della rifondazione, è necessario notare come proprio nel medesimo settore e nello stesso giro d’anni emerga tutta una serie di nuove proposte ad opera di alcuni nuovi ricercatori, la maggior parte delle quali – a parte qualche importante eccezione – giungeranno a compimento in volume più avanti; per una ricognizione in materia si rimanda alle pubblicazioni raccolte nella rivista «Quaderni di Teatro», che dal primo numero del ’78 si proporrà come territorio di confronto trasversale per studiosi di differente provenienza e specializzazione).

31. Cfr.: G. Antonucci, *Lo spettacolo futurista in Italia*, Nuova Universale Studium, Roma 1974; Id., *Cronache del teatro futurista*, Abete, Roma 1975; U. Artioli, *La scena e la dynamis. Immaginario e struttura nelle sintesi futuriste*, Patron, Padova 1975; G. Calendoli, *La suggestione del grottesco. Il rinnovamento del teatro italiano tra il primo e il secondo decennio del secolo*, Delta Tre, Padova 1976 (oltre a F.T. Marinetti, *Teatro*, a cura di G. Calendoli, 3 voll., Vito Bianco, Roma 1960); L. Lapini, *Il teatro futurista italiano*, Mursia, Milano 1977; G. Livio, *Il teatro in rivolta. Futurismo, grottesco e pirandellismo*, Mursia, Milano 1976; S. Sinisi, *Il teatro del colore di Achille Ricciardi*, Abete, Roma 1976; *Varieté. Prampolini e la scena*, a cura di Ead., Martano, Torino 1974. Per un’analisi generale del fenomeno cfr.: per quanto concerne il campo storico-critico teatrale italiano, S. Margiotta, *Riscoperta delle avanguardie storiche: il Futurismo*, in Id., *Il Nuovo Teatro in Italia 1968-1975*, cit., pp. 368-372; e più ampiamente G. Lista, *Futurismo. La rivolta dell’avanguardia*, Silvana Editoriale, Milano 2008 (ed. or. *Le Futurisme: création et avant-garde*, L’Amateur, Paris 2001; lo studioso, pur occupandosi principalmente delle declinazioni del fenomeno nell’ambito delle arti visive, ha dedicato attenzione – in un’ampia bibliografia e in un composito impegno divulgativo che comprende inoltre mostre, traduzioni, ecc. – anche alla questione delle pratiche performative).

32. Cfr. U. Artioli, *Il ritmo e la voce. Alle sorgenti del teatro della crudeltà* (1984), Laterza, Roma-Bari 2005².

la nozione è destinata a cambiare di segno e di senso proprio in quel giro d'anni: spostandosi dalla ricerca di una forma socio-comunitaria di condivisione a quella, più interiore, del lavoro su di sé.

Su questi fronti, un caso differente ma estremamente significativo è senza dubbio il passaggio dalle istanze di socializzazione espresse dal teatro di gruppo alla proposta teorica dell'antropologia teatrale formulata sul crinale fra i due decenni da Eugenio Barba³³. Lo spostamento non si dimostra come determinante soltanto in campo artistico, ma anche per gli storici che fin dagli esordi seguono il percorso del regista dell'Odin, che hanno partecipato alla crescita del Terzo Teatro e che dagli anni Ottanta saranno coinvolti nelle sessioni annuali itineranti dell'Ista (International School of Theatre Anthropology), in cui si costruirà uno spazio di confronto teorico-pratico a carattere transculturale che verte sull'analisi del lavoro dell'attore e che come vedremo condurrà a formulare proposte di consistente originalità anche nel campo degli studi.

Ma il mutamento non riguarda solo tale ambiente di ricerca, la cui vicenda risulta per molti versi emblematica. È questo infatti più ampiamente il nuovo orizzonte su cui va a riconfigurarsi la teatrologia italiana nel passaggio che porta dal fermento dei movimenti socio-culturali degli anni Sessanta e Settanta allo snodo cruciale degli Ottanta, che segna indelebilmente la società, il pensiero e la cultura occidentali. E anche gli studi di spettacolo, proprio nel momento in cui procedono a consolidarsi all'interno dell'università.

4. A metà degli anni Ottanta. Verso una teatrologia post-novecentesca

4.1. Sullo sfondo degli anni Ottanta: ripensare il teatro al tempo della “società dello spettacolo”

La storia che si apre a metà degli anni Ottanta si dimostra radicalmente diversa dalle fasi che l'hanno preceduta, tanto che per quanto riguarda il contesto delle arti sceniche Marco De Marinis ha proposto di parlare di una condizione “post-novecentesca”³⁴.

33. Cfr. E. Barba, *Antropologia teatrale: prime ipotesi* (1981), in Id., *Aldilà delle isole galleggianti*, Ubulibri, Milano 1985, pp. 135-144; e inoltre alcune opere di sistematizzazione della teoria pubblicate in seguito: Id., *La canoa di carta. Trattato di antropologia teatrale*, Il Mulino, Bologna 1993; E. Barba, N. Savarese (a cura di), *L'arte segreta dell'attore. Un dizionario di antropologia teatrale*, Edizioni di Pagina, Bari 2011 (ultima ed. rivista e aggiornata di un progetto editoriale la cui prima stesura risale al 1983). A titolo esemplificativo, una documentazione della sessione inaugurale dell'Ista è reperibile in F. Ruffini (a cura di), *La scuola degli attori. Rapporti dalla prima sessione dell'Ista*, La casa Usher, Firenze 1981. Per una ricognizione esaustiva si rimanda alla bibliografia contenuta in E. Barba, *Il prossimo spettacolo*, a cura di M. Schino, Textus, L'Aquila 1999, pp. 239-255; per un'indagine generale sulla teoria, cfr. M. De Marinis, *Il teatro dell'altro. Interculturalismo e transculturalismo nella scena contemporanea*, La casa Usher, Firenze 2011, pp. 34-97.

34. Cfr. M. De Marinis, *Il teatro dopo l'età d'oro. Novecento e oltre*, Bulzoni, Roma 2013 (in particolare per la definizione pp. 15 sgg.). Per un'analisi della scena italiana del periodo, cfr.: *Le forze in*

Il presente è inquadrabile con difficoltà rispetto ai canoni e agli schemi interpretativi fino a quel momento vigenti. E se le impressioni “a caldo” riguardano per lo più i rivolgimenti che scuotono le arti della scena, possiamo aggiungere che la situazione non appare poi così diversa in contesto teatrologico: da questo momento in poi si danno numerosi momenti di confronto e analisi dello stato dell’arte nel campo di studio, che spesso sfociano in episodi di consistente autocritica, talvolta individuando anche quei fenomeni che potrebbero indicare un processo di normalizzazione della disciplina rispetto ai suoi esordi dirimpenti (però, va anticipato, in buona parte dei casi nell’ottica di promuovere nuovi orizzonti e programmi di lavoro)³⁵.

A questo punto, con il profilarsi del processo di consolidamento della materia, si apre una stagione completamente diversa per i nostri studi di teatro. La crescente articolazione interna della storia dello spettacolo italiana dagli anni Ottanta, l’approfondimento e la specializzazione dei suoi campi di studio tradizionali, nonché l’emersione di nuovi temi tutti da esplorare, la sua proliferazione in termini di quantità e qualità – complice la moltiplicazione delle pubblicazioni, dei percorsi e dei centri di ricerca, favorita anche da alcune riforme accademiche³⁶ –, insomma

campo. Per una nuova cartografia del teatro, Atti del convegno (Modena, 24-25 maggio 1986), a cura di A. Attisani, Mucchi, Modena 1987; G. Guccini, *Teatri verso il terzo millennio: il problema della rimozione storiografica*, in «Culture Teatrali», II, 2000, 2-3 (*Quarant’anni di nuovo teatro italiano*, a cura di M. De Marinis), pp. 11-26; O. Ponte di Pino, *Il nuovo teatro italiano 1975-1988. La ricerca dei gruppi: materiali e documenti*, La casa Usher, Firenze 1988.

35. Per una ricognizione dei più significativi episodi di autoanalisi e confronto sullo stato dell’arte all’interno del campo di studio dalla metà degli anni Ottanta, cfr. (in ordine cronologico): F. Taviani, *Presentazione*, in «Quaderni di Teatro», V, 1982, 16 (*Le visioni del teatro*, a cura di Id.), pp. 3-11; C. Meldolesi, *Il primo Zorzi e la “nuova storia” del teatro*, cit.; s.a., *Editoriale*, in «Teatro e Storia», I, 1986, 1, pp. 155-156; M. De Marinis, *Capire il teatro*, cit.; F. Cruciani, *Studi di teatro 1987-1988*, in «L’Informazione Bibliografica», XIV, 1988, 4, pp. 595-607; Id., *Teatro: storiografia e strumenti attuali*, in «L’Informazione Bibliografica», XV, 1989, 4, pp. 641-652; Id., *Studi di teatro: mercato, storia, creatività*, in «L’Informazione Bibliografica», XVI, 1990, 4, pp. 623-633; G. Guccini, *Teatri verso il terzo millennio: il problema della rimozione storiografica*, cit.; «Culture Teatrali», V, 2002-2003, 7-8, cit. (cfr. in particolare la riflessione di M. De Marinis, *Cruciani e gli studi teatrali sul Novecento*, pp. 55-60); R. Alonge, *Introduzione*, in *Storia del teatro moderno e contemporaneo*, cit., vol. I, *La nascita del teatro moderno. Cinque-Seicento*, pp. XIX-XXV; *Studi sul teatro, lo stato dell’arte*, in «Il Castello di Elsinore», XIX, 2006, 54, pp. 23-66, Atti della tavola rotonda (Mantova, 29 settembre 2006), accompagnati da una serie di contributi in materia (cfr. in particolare gli interventi alla tavola rotonda di S. Ferrone e R. Alonge, *Lunga nota (umorale) su genialità e cialtroneria*, pp. 27-50; M.I. Aliverti, *Una lettera*, pp. 85-90; F. Perrelli, *In prima persona*, pp. 91-98; ulteriori saggi sull’argomento sono pubblicati sui numeri successivi 55 e 56); ma cfr. inoltre i recenti convegni promossi in questa prospettiva dalla Consulta universitaria del teatro: *Thinking the Theatre – New Theatreology and Performance Studies*, Università di Torino, 29-30 maggio 2015 (i cui atti sono pubblicati in *Thinking the Theatre – New Theatreology and Performance Studies*, a cura di G. Guccini, A. Petrini, Dipartimento delle Arti e AlmaDL – Area sistemi dipartimentali e documentali, Bologna 2018); *Storiografia e storia dello spettacolo: tradizioni e crisi. Colloquio fra scuole*, Università di Napoli “L’Orientale”, 15-16 giugno 2017.

36. Va osservato che in questo giro d’anni la disciplina si struttura sia tramite l’incardinamento dei suoi docenti, sia in coincidenza all’istituzione dei dipartimenti e dei dottorati di ricerca, contesto in cui si forma parte della nuova generazione degli studi. Il percorso radica lungo gli anni successivi giungendo al culmine con la fondazione nel 1990 di un’associazione del settore, l’Aduit (Associazione

la sua sorprendente molteplicità è uno degli aspetti che sancisce una fase del tutto nuova: dopo il momento di istituzione, perimetrazione, anche “invenzione” della materia al tempo del suo ingresso nell’università, si disegna un panorama altamente articolato e complesso, in cui l’assestamento della disciplina si caratterizza – una volta acquisiti i termini della definizione del campo di studio – per il suo scavo in profondità e in innumerevoli direzioni³⁷.

Come accade all’epoca anche in altri ambiti, la tendenza non è esente dal manifestare “a caldo” qualche rischio agli occhi dei suoi osservatori. Ma, come constatava Ferdinando Taviani commentando lo spiazzamento talvolta percepito rispetto alle arti sceniche degli anni Ottanta, se «gli strumenti critici che ci avevano guidato [...] non funzionano più», allora 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» – rifletteva lo studioso – «ci troviamo in piena trasformazione»³⁸.

Anche perché è proprio dalla metà del decennio in questione che vengono pubblicati alcuni dei libri più importanti del settore, certificando la maturazione dei percorsi di ricerca degli studiosi della rifondazione; che fanno il proprio debutto scientifico gli esponenti di una nuova generazione, la prima formata strettamente in ambito storico-teatrale; che vengono fondate (o rinnovate) quelle che diventeranno le riviste di riferimento e alcuni progetti di generale sistemazione del campo di studio; che da un lato alcuni argomenti tradizionali – come la drammaturgia o la regia – vengono rielaborati alla radice da prospettive inedite e che

docenti universitari italiani di teatro, poi Cut – Consulta universitaria del teatro), e con la creazione di nuovi corsi Dams, complice la cosiddetta riforma dell’“autonomia universitaria” (D.M. 3 novembre 1999, n. 509, pubblicato sulla «Gazzetta Ufficiale» del 4 gennaio 2000, n. 2; il dibattito sull’opportunità dell’istituzione dei nuovi corsi di studio è documentata nell’annuale “bollettino” pubblicato dall’Aduit a partire dal ’91).

37. Per via dei limiti della scansione temporale osservata in questa sede e per ragioni di pertinenza rispetto al tema trattato non è possibile ricostruire qui in dettaglio i singoli elementi del consolidamento e della diffusione della materia per come si sviluppa dagli anni Ottanta in poi. Tuttavia, nel proposito di rendere conto dello scarto, vale la pena accennare almeno ad alcuni fenomeni significativi che testimoniano l’avvio di una nuova e diversa fase della teatrologia italiana a quest’altezza cronologica. Fra questi, risulta particolarmente emblematico il processo di proliferazione delle riviste scientifiche: se fino a questo momento nel settore si osservava prevalentemente un unico contesto editoriale di riferimento (prima «Biblioteca Teatrale» dal 1971 al 1979 e poi «Quaderni di Teatro», 1978-1987), dalla metà degli anni Ottanta nascono «Teatro e Storia» e «Ariel» (1986), «Il Castello di Elsinore» (1988), mentre viene creata la nuova serie di «Biblioteca Teatrale» (sempre nell’86) e continua le pubblicazioni «Comunicazioni Sociali» (che ha assunto tale denominazione dal ’79, mutando la cadenza in trimestrale). La moltiplicazione e diversificazione della pubblicistica del settore certifica la diffusione della disciplina dalla metà degli anni Ottanta e la sua articolazione in diversi filoni e “scuole”, aprendo a una dinamica di progressivo ampliamento della materia in senso quantitativo e qualitativo che continuerà ad alimentarsi anche in seguito (già dalla metà del decennio successivo, con la nascita di «Drammaturgia» e «Prove di drammaturgia», e poi ancora di più dagli anni Duemila). Per una ricognizione generale cfr.: *Riviste di teatro e ricerca accademica. Un colloquio e un inventario*, a cura di G. Guccini, A. Petrini, Bonanno, Roma-Acireale 2016; *Le culture delle riviste*, a cura di M. Consolini, R. Gandolfi, in «Culture Teatrali», V, 2002-2003, 7-8, cit., pp. 255-361.

38. F. Taviani, *Inverno italiano*, cit., p. 99.

dall'altro, come vedremo, fioriscono nuovi indirizzi di ricerca che si muovono su orizzonti piuttosto inediti.

Ed è sempre in questo momento che, soprattutto, le ipotesi avanzate dagli studi nel Novecento vengono sottoposte a discussione, verifica, e a volte addirittura superate con nuove prospettive ed acquisizioni. E forse è proprio questo il nodo che consente di comprendere in un'ottica unitaria sia la molteplicità degli studi italiani recenti, sia la consistente spinta autocritica che esprimono; il punto comune fra i vari percorsi, prospettive e "scuole". Del resto, è proprio questo il senso complesso e profondo della nozione di "post-novecentesco": quello di un doppio rapporto con il passato che si muove fra tradizione e rinnovamento; che consiste cioè – nella scena come negli studi – nella possibilità di ripensarsi in continuità ma anche in discontinuità rispetto al patrimonio di conoscenze, metodi e strumenti accumulato in precedenza. La storiografia teatrale italiana degli ultimi trent'anni è attraversata da tendenze talmente nuove che ad un primo impatto sembrerebbero incommensurabili rispetto a quella che nel XX secolo si è consolidata come la sua tradizione di studio; ma che a guardar meglio si possono considerare il segno fertile di un diverso rapporto con essa, combinato a nuove e mutate esigenze.

In questo contesto plurale e dinamico è possibile rintracciare un importante nodo di convergenza fra le differenti prospettive, iniziative ed esperienze di ricerca: gli studi degli anni Ottanta paiono anzitutto impegnati in una profonda riflessione sul paradigma scientifico messo a punto e in realtà, ancora una volta, più ampiamente in un'interrogazione profonda sulla sostanza stessa dell'oggetto di studio. Si tratta di domande che per certi versi si innervano anche in una serie di generali mutamenti di contesto che trascendono i confini della disciplina e della sua storia, e che in quel periodo stavano contribuendo a stimolare il dibattito sulla sostanza stessa dell'esperienza teatrale. «Quale può essere la condizione e il destino di quella forma specifica di spettacolo che è il teatro in un mondo in cui tutto si risolve in spettacolo?», si domandava Claudio Vicentini introducendo in ambito teatrologico il celebre concetto debordiano all'inizio del decennio nella presentazione degli atti di un convegno dedicato al tema³⁹. «Ci si deve chiedere che cosa ne è del teatro nel momento di massima espansione dello spettacolo» all'interno di tutte le maglie della società, rifletteva similmente nello stesso periodo Maurizio Grande⁴⁰. Di lì a poco proverà a rispondere fra gli altri un giovane ricercatore piuttosto vicino allo studioso, Fabrizio Deriu, aprendo il dibattito sulla teoria della performance⁴¹, che si presenta come una delle zone epistemologiche più fertili degli ultimi trent'anni e che in quel periodo stava venendo introdotta in Italia dalla traduzione delle prime opere ascrivibili all'area dei Performance Studies sta-

39. C. Vicentini, *Presentazione*, in *Il teatro nella società dello spettacolo*, a cura di Id., Il Mulino, Bologna 1983, pp. 7-9 (p. 8).

40. M. Grande, *La distruzione del tempo* (1983), in Id., *La riscossa di Lucifero. Ideologie e prassi del teatro di sperimentazione in Italia (1976-1984)*, Bulzoni, Roma 1985, pp. 129-162 (p. 135).

41. Cfr. F. Deriu, *Il paradigma teatrale*, cit.

tunitensi da un lato⁴², e, dall'altro, dall'innesco del processo di rielaborazione in contesto teatrologico delle prospettive sulla performatività delineate dal percorso di Jerzy Grotowski⁴³.

Ma simili riflessioni sulla natura dell'oggetto-teatro gemmano anche all'interno di altri nuovi ambiti di ricerca che emergono e si strutturano sempre a partire dalla seconda metà degli anni Ottanta: com'è rintracciabile alle radici degli studi di danza, la cui novità si manifesta dal 1985 – prima con Giovanni Calendoli e poi con i percorsi fondativi di Eugenia Casini Ropa e di Alessandro Pontremoli –, anche in rapporto alle mutate condizioni socio-antropologico-culturali che segnano il passaggio in questione⁴⁴; o nel caso dell'iconografia teatrale, che reagisce alla celebre “provocazione” zorziana per cui «senza la storia dell'arte, la storia dello spettacolo rischierebbe di rimanere una disciplina senza oggetto» virando la prospettiva dalla fissità dell'evento-spettacolo alla sua “smaterializzazione” nei processi socio-culturali che lo circondano (con un particolare investimento sulla dimensione delle dinamiche legate all'immaginario)⁴⁵; oppure come accade nell'alveo

42. Cfr., limitatamente al periodo preso in esame: R. Schechner, *La teoria della performance 1970-1983*, a cura di V. Valentini, Bulzoni, Roma 1984; V. Turner, *Dal rito al teatro*, a cura di S. De Matteis, Il Mulino, Bologna 1986 (ed. or. *From Ritual to Theatre*, PAJ Publications, New York 1982).

43. Sempre alla metà degli anni Ottanta si trasferisce in Italia, al Centro di Pontedera, J. Grotowski, le cui prospettive andranno negli anni a costituire un riferimento importante per la definizione di un approccio peculiare al tema della performatività. Per una possibile ricognizione delle modalità di ricezione e rielaborazione del lavoro dell'artista nel campo degli studi teatrali italiani, cfr.: A. Attisani, *L'invenzione del teatro. Fenomenologie e attori della ricerca*, Bulzoni, Roma 2003; M. De Marinis, *Il teatro dell'altro*, cit.; F. Taviani, *Grotowski posdomani. Ventuno riflessioni sulla doppia visuale*, in «Teatro e Storia», XIII, 1998-1999, 20-21, pp. 391-420. Un primo esempio particolarmente significativo del processo in questione è legato alla pubblicazione nel 1988 di *Il performer* sul n. 4 di «Teatro e Storia», insieme a una serie di contributi che sul numero successivo della rivista ne discutono la proposta (fra cui quelli di F. Cruciani, F. Ruffini, F. Taviani); cfr.: J. Grotowski, *Il performer*, in «Teatro e Storia», III, 1988, 4, pp. 165-169 (ed. or. *Le performer*, éd. G. Banu, in «Art Press», VIII, 1987, 114, pp. 41-42); «Teatro e Storia», III, 1988, 5.

44. Cfr., sempre limitatamente agli anni Ottanta e ai soli lavori complessivi in materia: G. Calendoli, *Storia universale della danza*, Mondadori, Milano 1985; E. Casini Ropa, *La danza e l'agitprop. I teatri non teatrali nella cultura tedesca del primo Novecento*, Il Mulino, Bologna 1988; A. Pontremoli, P. La Rocca, *Il ballare lombardo. Teoria e prassi coreutica nella festa di corte del XV secolo*, Vita e Pensiero, Milano 1987 (riflessioni sulle possibili connessioni fra lo sviluppo degli studi coreologici italiani e il nuovo paradigma della “società dello spettacolo” sono reperibili sia nell'introduzione al volume di Calendoli, sia nella presentazione di S. Dalla Palma al libro di A. Pontremoli e P. La Rocca). Per una generale ricognizione sugli sviluppi di tale area di ricerca, cfr.: E. Casini Ropa, *Note sulla nuova storiografia della danza*, in «Culture Teatrali», V, 2002-2003, 7-8, cit., pp. 97-105; A. Pontremoli, *“Il bel danzar che con virtù s'acquista...”*. Note sugli studi della danza in Italia, in «Il Castello di Elsinore», XX, 2007, 56, pp. 129-153.

45. Cfr. L. Zorzi, *Figurazione pittorica e figurazione teatrale*, in *Storia dell'arte italiana*, 12 voll., Einaudi, Torino 1978-1983, vol. I, 1979, pp. 419-463 (p. 421). E inoltre, per quanto riguarda lo spostamento epistemologico in oggetto a partire dagli anni Ottanta: M.I. Aliverti, *Chercheurs d'images*, in *Iconographie théâtrale et genres dramatique. Mélanges offerts à Martine de Rougemont*, éd. G. Declercq, J. de Guardia, Presses Sorbonne Nouvelle, Paris 2008, pp. 17-38; *Teatro e iconografia. Un dossier*, a cura di R. Guardenti, in «Teatro e Storia», XVIII, 2004, 25, pp. 11-101; S. Mamone, *Arte e spettacolo: la partita senza fine* (1996), in Ead., *Dei, semidei, uomini. Lo spettacolo a Firenze tra neoplatonismo e realtà borghese (XV-XVIII secolo)*, Bulzoni, Roma 2003, pp. 26-67 (1ª ed. in *Iconographie et arts du*

dell'antropologia teatrale, che oltre a promuovere approfondimenti sul lavoro del performer in ottica transculturale invita parimenti a sondare le visioni e posizioni espresse dagli spettatori (anche “di professione”, e cioè critici e studiosi) e più ampiamente pone l'accento sulle convergenze e sulle sfasature fra le microsocietà del teatro e i contesti in cui si trovano a operare⁴⁶; o ancora nelle nuove ricerche sulla storia dell'attore – emerse sempre lungo il decennio in questione –, che, proprio per la natura cangiante dell'oggetto d'indagine e la profonda riflessione epistemologica che deriva dal suo studio favoriscono aperture per certi versi inaspettate nei confronti della storia cosiddetta “globale”⁴⁷.

Lungi da profilare un ridimensionamento o una marginalizzazione delle arti sceniche rispetto all'incalzare delle pratiche e dei discorsi techno-mediali, al dilagare della spettacolarità ben oltre i limiti del palcoscenico, in questi ragionamenti l'orizzonte, ribaltando i termini, è invece quello della ridefinizione di una differenza, specifica centralità del teatro che si delinea anche a fronte delle nuove tendenze sociali, culturali e artistiche e in parte in corrispondenza alle tattiche di rifondazione epistemologica che affiorano – pure in campo storiografico – con l'avvento del nuovo discorso post-strutturalista.

4.2. Una nuova rifondazione, una nuova teatrologia

86 La quantità e qualità dei ragionamenti sullo stato dell'arte all'interno del campo di studio che si manifesta dalla seconda metà degli anni Ottanta in poi, la consistenza dell'autoanalisi espressa dalla nostra storia dello spettacolo, insomma il fatto stesso che la disciplina cominci sistematicamente e profondamente a riflettere su se stessa – prima in alcune esperienze circoscritte e in occasioni contingenti, poi sempre più assumendo le forme di una discussione trasversale e diffusa – sono fenomeni che nell'insieme si possono valutare anch'essi come un indizio inequivocabile della solidità raggiunta dalla materia, come uno dei maggiori “sintomi” del suo assetto.

Ma non si tratta soltanto di questo: è qui che la dinamica del consolidamento si rivela in tutta la sua complessità. Sullo sfondo di un contesto socio-politico, arti-

spectacle, actes du Séminaire Cnrs [Paris, 1992], éd. J. De la Gorce, Klincksieck, Paris 1996, pp. 59-112); S. Mazzoni, *Ludovico Zorzi*, cit., pp. 112 sgg.; C. Molinari, *Sull'iconografia come fonte per la storia del teatro*, in *Immagini di teatro*, a cura di G. Botti, in «Biblioteca Teatrale», n.s., XXXVI, 1996, 37-38, pp. 19-40.

46. Cfr. *supra*, nota 33. Per le riflessioni in questione, cfr. M. De Marinis, *Antropologia*, in Id., *Capire il teatro*, cit., pp. 159-200; e relativamente alle mutazioni che lungo gli anni Ottanta conducono alle prime applicazioni della teoria dell'antropologia teatrale in campo storiografico: Id., *Il teatro dell'altro*, cit.; F. Ruffini, *Un calcio ai libri di ritorno dall'Ista*, in Id., *L'arca di Noè e altre storie di teatro*, a cura di V. Venturini, Editoriale Scientifica, Napoli 2014, pp. 107-120; F. Taviani, *Lettera su una scienza dei teatri*, in «Teatro e Storia», V, 1990, 9, pp. 171-197.

47. Cfr. *supra*, nota 15. E inoltre, riguardo all'aspetto in oggetto e limitatamente ai primi passi della nuova storia dell'attore negli anni Ottanta: C. Meldolesi, *L'attore, le sue fonti e i suoi orizzonti* (1989), in Id., *Pensare l'attore*, cit., pp. 79-90 (ed. or. in «Teatro e Storia», IV, 1989, 7, pp. 199-214); C. Molinari, *L'attrice divina. Eleonora Duse nel teatro italiano fra i due secoli*, Bulzoni, Roma 1985.

stico-culturale, scientifico-accademico completamente mutato, le riflessioni che si attivano a quest'altezza sulla natura dell'oggetto-teatro contribuiscono a rovesciare le eventuali prospettive normalizzanti sugli anni Ottanta fuori e dentro la disciplina perché, nel momento in cui vanno a rifrangersi sul campo di studio, innescano un radicale processo di revisione dello statuto epistemologico della materia che l'accompagnerà negli anni a venire e che si porrà a fondamento di un nuovo, vero e proprio slittamento del suo paradigma scientifico.

Il caso più significativo in questo senso – tanto per la sistematicità dell'operazione, quanto per la sua posizione d'apripista – è rappresentato da *Capire il teatro* di Marco De Marinis, pubblicato nel 1988 sia come una ricognizione degli studi, sia soprattutto, di lì guardando in avanti, nei termini di un progetto di profondo riassetto teorico-metodologico incentrato sulla ridefinizione dell'oggetto d'indagine nei termini della “relazione teatrale”, in un ampliamento di prospettiva mirato a comprendere nel campo di studio «il complesso dei processi produttivi e ricettivi che circondano, fondano e costituiscono lo spettacolo»⁴⁸. È verso questi orizzonti relazionali, processuali, che non è eccessivo definire *performativi* che si muoveranno tante delle ricerche storico-teatrali italiane dagli anni Ottanta in poi.

Non a caso il volume partiva dalla constatazione dell'esistenza nel nostro paese di «un vero e proprio dibattito che [...] sta[va] tentando di ridefinire in termini nuovi e più adeguati le finalità e l'oggetto stesso degli studi teatrali»; e proponeva di indicare questo processo di rinnovamento, certificato con esempi tratti da diverse aree e ambienti di ricerca, con il termine “nuova teatrologia” (altri, ricorda lo studioso, la chiamavano “nuova storia del teatro”). “Nuova”, in ogni caso, perché appunto si avvertiva – a suo avviso, ma l'impressione risulta condivisa – l'urgenza di «una revisione profonda sia del metodo che dell'oggetto degli studi»⁴⁹. Simili opinioni vengono espresse per esempio in quel giro d'anni da Fabrizio Cruciani, che nello stesso periodo constatava come «il problema della storiografia teatrale» fosse di nuovo «quello di circoscrivere il proprio oggetto», e da Ludovico Zorzi per cui la storia dello spettacolo rimaneva tutto sommato ancora «una disciplina “da fare”»⁵⁰. Ma ciò non indica per forza un momento d'*impasse*. Anzi. Non a caso i modi, gli orientamenti e gli statuti della “nuova teatrologia” individuata e descritta da De Marinis venivano posti dallo studioso nel quadro di un'altra, possibile «rifondazione»⁵¹.

48. M. De Marinis, *Introduzione alla presente edizione. Teoria, pratica e storia: problemi metodologici degli studi teatrali*, in Id., *Capire il teatro*, cit., pp. 13-24 (p. 13).

49. Id., *Introduzione alla prima edizione*, in Id., *Capire il teatro*, cit., pp. 25-30 (p. 25).

50. F. Cruciani, *Comparazioni: la “tradition de la naissance”*, in «Teatro e Storia», IV, 1989, 6, pp. 3-17 (pp. 9-10); L. Zorzi, *Il teatro e la città*, cit., p. XIX.

51. M. De Marinis, *Introduzione alla prima edizione*, cit., p. 25.