

# SINESTESIEONLINE

SUPPLEMENTO DELLA RIVISTA «SINESTESIE»

ISSN 2280-6849

a. XI, n. 36, 2022

---

## IL PARLAGGIO – RECENSIONI

**FERDINANDO TAVIANI, *Le visioni del teatro. Scritti sul teatro dell'Otto e Novecento*, a cura di Mirella Schino, Bulzoni, Roma 2021; Id., *Il rossore dell'attrice. Scritti sulla Commedia dell'Arte e non solo*, a cura di Mirella Schino, Bulzoni, Roma 2021.**

Per tutti era Nando. Uno studioso diverso. Un uomo curioso, brillante, capace di far apparire immediatamente il teatro, gli studi, il mondo, il passato e il presente a colori più intensi, e farli splendere come gioielli; di muoversi con assoluta naturalezza negli ambienti più diversi; di affascinare qualsiasi pubblico. Nando: a cui tutti i teatranti che amano il teatro hanno dato del tu (*Il maestro della strada obliqua. Introduzione di Mirella Schino, in Il rossore dell'attrice. Scritti sulla Commedia dell'Arte e non solo*, p. 17).

Con questa dedica Mirella Schino presenta, non senza partecipazione emotiva e forte commozione, l'intelligenza di Ferdinando Taviani e la recente pubblicazione della raccolta saggistica più significativa del «maestro

della strada obliqua» (*Il maestro della strada obliqua. Introduzione di Mirella Schino, in Il rossore dell'attrice cit.*, p. 17). La suddivisione in due volumi è funzionale ad una prima comprensione dei principali ambiti di studio frequentati da Taviani nel corso delle sue ricerche storico-teatrali; ma è proprio il rapporto tra i concetti e il loro richiamo ricorrente a costituire una logica di riflessi dove l'aspetto "multi-direzionale" degli interessi dello studioso è canalizzato all'interno di una elaborazione prospettica del tutto originale, capace di delineare un nuovo modo di pensare il teatro influenzato soprattutto dalle esperienze di vita e dalla volontà di coniugare erudizione filologica, intelletto critico e ragionamento deduttivo.

Attraverso la lettura dei saggi si percepiscono quindi i pesi e le suggestioni derivanti dagli intenti di rinnovamento della disciplina della storia dello spettacolo della rivista *Teatro e Storia*, di cui Taviani è tra i fondatori nel 1986 (si vedano i riferimenti di Mirella Schino alla storia del gruppo dei fondatori della rivista in *Los Nandos*.

*Introduzione di Mirella Schino, in Le visioni del teatro. Scritti sul teatro dell'Otto e Novecento, pp. 43-45), e l'incontro con i sovversivi approcci conosciuti e "laboratoriali" dell'Odin Teatret e di Eugenio Barba negli anni '70. Il coinvolgimento "pratico" alla vita del gruppo teatrale danese, e successivamente alle sessioni dell'International School of Theatre Anthropology, segna sicuramente un punto di svolta essenziale per intendere le modalità metodologiche di studio adottate dall'autore per guardare i fenomeni di aree tematiche diverse e per definirne le caratteristiche integrando livelli di indagine inesplorati.*

Tra i maggiori contributi di Taviani – argomento centrale di molti saggi della raccolta – si evidenzia la delineazione dell'idea di "mente collettiva" come assunto teorico basilare per collocare in un quadro di insieme complessivo tutte quelle tendenze novecentesche che portano all'originarsi dei teatri "enclave": «formazioni teatrali che fanno parte per se stesse e non adottano le convenzioni tipiche del sistema teatrale in cui vivono (forme artistiche, modi di produzione, organizzazione interna e modi di entrare in contatto con il pubblico e gli spettatori)» (*Enclave, in Le visioni del teatro cit., p. 251*). La definizione non tenta di riferirsi semplicisticamente alle condizioni dell'organizzazione e del coordinamento del lavoro di compagnia, ma si preoccupa di circoscri-

vere i meccanismi identificativi di organismi indipendenti predisposti all'adattamento situazionale e alla creazione di un equilibrio tra tradizioni e visioni contrastanti: proprio come l'Odin è stato in grado di assimilare gli stimoli e i saperi dei contesti esterni con le pratiche del "baratto" (nel saggio *La quarta porta. Teoria del baratto, in Le visioni del teatro cit., pp. 63-79*), di trasformare le tensioni relazionali interne e contrarie in energia mentale primigenia (nei saggi *Enclave, in Le visioni del teatro cit., pp. 251-266* e *Teatri, società e modi di produzione, in Le visioni del teatro cit., pp. 311-340*), di scandagliare l'astrattismo della nozione di potere agendo "politicamente" sulle coscienze senza tuttavia ridisegnare i contorni di una società idealizzante e utopisticamente possibile (nel saggio *Notturmo polacco, in Le visioni del teatro cit., pp. 183-196*).

Le peculiarità del teatro "enclave" e della "mente collettiva" sono anche fondamentali per ripercorrere gli studi di Taviani dedicati all'evoluzione del diletterismo e della "culla" amatoriale del Nuovo e della regia nell'Europa del Novecento (nel saggio *Amatorialità. Riflessioni a partire dal "dilemma" di Osanai Kaoru: Teatro Eurasiano, teatrologia comparata e l'emisfero amatoriale, in Le visioni del teatro cit., pp. 267-309*), e all'interpretazione dell'ultima attività di ricerca "para-teatrale" di Grotowski come metodico

processo di comprensione della dimensione recondita dell'individualità per accedere agli «stati superiori del (proprio) essere» (*Commento a «il Performer»*, in *Le visioni del teatro* cit., p. 159).

Ma, come già accennato in precedenza, l'abilità nel proporre nuove direzioni di analisi è il tratto dominante di un intellettuale che ha coniugato sapientemente la conoscenza diretta della vita teatrale e l'atteggiamento scientifico dell'accademico. Per tutti questi motivi il concetto di "mente collettiva" viene nuovamente calato nel contesto della cultura moderna europea per rintracciare i fondamenti fenomenologici e connotanti alla base della costituzione delle prime compagnie itineranti del Cinquecento italiano. La riflessione sul tema della Commedia dell'Arte è di conseguenza, come sottolineato nell'altra grande area di indagine sugli studi del Novecento, il risultato di uno sguardo che va oltre la facile codificazione di linee e matrici estetiche in favore di una autentica "sociologia" dello spettacolo e di un «nuovo modello di rapporto tra teatro pratico e ricerca» (*Introduzione*, in *Il rossore dell'attrice* cit., p. 22). La compagnia di giro è descritta come una strutturazione stratificata di specializzazioni e mentalità divergenti: un mondo "irregolare", mutevole e mobile dove convivono «uomini e donne, attori colti ed attori analfabeti, gente d'origine borghese e gente che veniva dalla vita mendicante», tutti

uniti dalla pura necessità di sostentamento, dall'esigenza del guadagno, dallo scopo commerciale, dal bisogno materiale di generare continuamente dispositivi ed intrattenimenti scenici atti a soddisfare tutti i tipi di pubblico e di domanda (nel saggio *L'ingresso della Commedia dell'Arte nella cultura del Cinquecento*, in *Il rossore dell'attrice* cit., pp. 37-60, e nella voce biografica *Pier Maria Cecchini*, in *Il rossore dell'attrice* cit., pp. 61-72).

Tra i numerosi saggi della raccolta spicca anche la tematica del rapporto tra osservatore e spettacolo: un motivo di profonda e consapevole meditazione per una persona che è stata, prima di essere un esperto della materia, un devoto e appassionato spettatore. Il pensiero diviene in questo frangente sempre più articolato e intuitivo; oggetto di un perenne ripensamento e di una analitica evoluzione concettuale che sposta l'attenzione verso ambiti del tutto distanti e apparentemente discontinui. Se l'autore negli anni '80 coglie il valore del teatro come potenziale "filtro" esperienziale di conoscenza iniziatica e di intima riletture dei sensi della propria vita per i protagonisti "particolari" dei romanzi di Charles Dickens, Charlotte Brontë e Goethe (l'associazione tra il Taviani spettatore dell'Odin e le vicende di David Copperfield, Lucy Snowe e Wilhelm Meister è evidente nel saggio *Una storia ricorrente*, in *Le visioni del teatro* cit., pp. 121-136), già a partire dagli anni '90 la deduzione

sulla valenza “epifanica” dello spettacolo viene tralasciata per mutare orientamento e formulare la considerazione del teatro come luogo imbrigliato all’orizzonte della “sacralità” unicamente per effetto di negazione: una negazione che appartiene «alla struttura stessa del sistema culturale moderno» (*Né profano né sacro: prospettive teatrali*, in *Il rossore dell’attrice* cit., p. 237).

Conviene ora, con una ultima digressione, soffermarsi su una altra questione affrontata da Taviani più volte nel corso dei suoi studi e, anche in questa circostanza, dibattuta seguendo punti di vista poco consuetudinari per la storiografia teatrale tradizionale. Si tratta di riproporre il discorso della dura guerra dei moralisti e degli ecclesiastici al teatro “mercenario” del Cinque e Seicento secondo angolazioni prospettive nuove, sintetizzate per intravedere nella sistematizzazione organizzativa interna dei teatri gli strumenti di risposta più efficaci alla difficile convivenza con la critica denigratoria e discriminatoria dell’oltranzismo religioso. Distinguere gli episodi delle offensive “pratiche” al commercio teatrale e delle intolleranze “chiassose”, valutare le forze messe in campo dal preconetto censorio e dall’esercizio della scena, spiegare il “rossore dell’attrice” e l’atto di “pazzia” come armi per colpire e far innamorare lo spettatore sono solo alcuni dei contenuti che denotano l’attitudine e l’inclinazione pianificata

dell’autore ad aprire strade di pensiero e itinerari che fratturano lo schema predefinito di ciò che è e non è ricerca teatrale, affondando le radici nella suggestione della interdisciplinarietà e della comunicazione dei saperi (nel saggio *Il rossore dell’attrice*, in *Il rossore dell’attrice* cit., pp. 115-132).

Nella raccolta trova infine spazio il Taviani commentatore e amante dei libri con dettagliate e acute recensioni, discussioni o prefazioni per i lavori scientifici di Silvia Carandini e Luciano Mariti su *Il Convitato di Pietra* di Giovan Battista Andreini (*Il vascello Don Giovanni*, in *Il rossore dell’attrice* cit., pp. 193-196), di Cesare Garboli sul *Dom Juan* di Molière (*In stato d’assedio. Cesare Garboli e il «Dom Juan» di Molière*, in *Il rossore dell’attrice* cit., pp. 197-206), di Alberto Berretta Anguisola sulla drammaturgia di Racine (*Racine fuggitivo*, in *Il rossore dell’attrice* cit., pp. 207-210), dell’amico Fabrizio Cruciani sulle soluzioni dell’architettura teatrale nelle diverse epoche (*Lo spazio del teatro e Fabrizio*, in *Il rossore dell’attrice* cit., pp. 211-217), dell’oprante e cuntista Mimmo Cuticchio sul suo mondo dei paladini e dell’Opera dei Pupi di tradizione palermitana (*A cosa servono i paladini*, in *Le visioni del teatro* cit., pp. 113-115), del fotografo Maurizio Buscarino sulla segreta essenza materiale dei pupi siciliani (*L’essenza del legno*, in *Le visioni del teatro* cit., pp. 117-120), dello

scrittore Andrea Camilleri sulla biografia di Luigi Pirandello (*Il dolore guardato in tralice*, in *Le visioni del teatro* cit., pp. 137-140), del regista argentino Horacio Czertok sulla formazione del Teatro Nucleo di Ferrara (*Teatro in esilio*, in *Le visioni del teatro* cit., pp. 141-145), e di Monique Borie sulla poetica di Antonin Artaud (*Quei cenni famosi oltre la fiamma*, in *Le visioni del teatro* cit., pp. 197-234). Non mancano inoltre coinvolgenti aneddoti e scritti in onore di attori del calibro di Leo de Berardinis (*Poco più d'una giornata*, in *Il rossore dell'attrice* cit., pp. 73-79), Ryszard Cieślak (*Cieślak promemoria*, in *Le visioni del teatro* cit., pp. 165-184) e Torgeir Wethal (*Uno scritto di qualche anno fa*, in *Le visioni del teatro* cit., pp. 247-249).

Chiude la raccolta in due volumi il toccante ricordo della Stanza 26 dell'Università dell'Aquila distrutta durante il terremoto del 2009: non una semplice aula ma un luogo di ascolto e di scambio, testimonianza della straordinaria vocazione da pedagogo di Taviani e del suo tenace attaccamento ai principi dell'insegnamento e della cultura della condivisione (*Come un bagliore*, in *Il rossore dell'attrice* cit., pp. 245-262).

GIANMARCO LOMBARDI