

SINESTESIEONLINE

SUPPLEMENTO DELLA RIVISTA «SINESTESIE»

ISSN 2280-6849

A. XIV, N. 47, 2025

RUBRICA «RIFRAZIONI»

Mente teatrale. Tre note a tre note

Theatrical Minds: Three notes to three notes

PIERMARIO VESCOVO

ABSTRACT

A partire da una serie di spunti offerti da un intervento di Ferdinando Taviani del 1988, intitolato laconicamente "Tre note", e intorno al concetto o alla nozione di "mente teatrale" in esso centrale, si cerca di riconsiderare alcuni problemi ed aspetti che caratterizzano la ricerca dell'autore del presente contributo, per una proposta e un riassunto sintetico di prospettive metodologiche.

Starting from a series of ideas offered by an essay by Ferdinando Taviani from 1988, laconically entitled "Tre note", and around the concept or notion of "theatrical mind" central to it, we try to reconsider some problems and aspects that characterize the research of the author of this contribution, for a proposal and a synthetic summary of methodological perspectives.

PAROLE CHIAVE: Ferdinando Taviani, Mente Teatrale, Teatro Materiale

KEYWORDS: Ferdinando Taviani, Theatrical Mind, Material Theatre

AUTORE

Piermario Vescovo è professore ordinario di Storia del teatro presso l'Università "Ca' Foscari" di Venezia. Si è occupato di drammaturgia italiana, di teoria e storia della teoria del testo drammatico e dello spettacolo, del rapporto tra letteratura e arti visive. Tra i suoi libri recenti: "L'incerto fine. La peste, la legge, il teatro", Venezia, Marsilio, 2020; "Nei decreti di Venezia. Legge tragica e giurisprudenza comica in Shakespeare", Venezia, Marsilio, 2023; "Il 'teatro' della Commedia. Dante e il genere drammatico", Roma, Carocci, 2023. Affianca, dalla fine degli anni '70, all'attività di ricerca la pratica teatrale. Dall'inizio del 2021 è direttore artistico del Teatro Stabile di Verona.

vescovo@unive.it

I.

Questi appunti di lavoro si riferiscono a una nozione proposta da Ferdinando Taviani in un breve intervento del 1988, intitolato laconicamente *Tre note*,¹ che ho ripreso e utilizzato in alcuni contributi recenti, in una combinazione con altre categorie di riferimento. Ho pensato di farne qui l'oggetto di alcuni appunti di lavoro: quindi a tre paragrafi di ripresa e riflessione dedicati alle tre note di Taviani seguono, distinte da queste, tre altre note.

1.

Con «mente teatrale» Taviani premetteva di non volersi riferire alla storia delle mentalità o al «mentalismo» e la data del contributo esclude poi di per sé, se mai ve ne fosse bisogno, altri usi a noi più prossimi, come per il rapporto delle neuroscienze alle arti. Il riferimento si dichiarava, infatti, riguardare processi teatrali che «non potremmo non chiamare mentali». Processi non individuali, come dichiara l'aggettivo «collettiva» che accompagna in queste pagine la parola e ancora l'immagine di «rosa di menti» qui impiegata. Vedremo, da un altro intervento dello studioso, la possibilità di restringere la dimensione collettiva al minimo comun denominatore, che d'altra parte distingue generalmente il plurale dal singolare, ovvero alla relazione tra due persone o individui. Ma partiamo dalla dichiarazione generale d'apertura:

“Mente teatrale” non solo non significa “mentalità”, ma forse si pone all'altro polo rispetto a “mentalità”. Né ha nulla a che vedere con l'immagine di un centro ordinatore o di un'idea-madre. È piuttosto vicino al “teatro materiale” visto nella sua distanza dall'ideologia teatrale. Ma del primo sottolinea non tanto la separatezza, quanto l'interna integrazione e coerenza. Lo vede come un aggregato di parti interagenti e non solo come una porzione sociale (corpo separato o sub-cultura).²

L'ultima frase mette in relazione l'interagenza di parti e ruoli con la determinazione di una «porzione sociale», che individua, e specie a una precisa altezza cronologica, la prima costituzione di una corporazione di professionisti dello spettacolo.

¹ F. TAVIANI, *Tre note*, «Teatro e Storia», III, 1, 1998, pp. 3-21. I primi paragrafi di questo intervento sono stati stesi per una relazione a un convegno, intitolato appunto (con mia diretta responsabilità per l'implicazione della categoria) *Theatrical Mind. Authorship, Staging and Beyond*. (5th EASTAP Conference, Piccolo Teatro, Milano 23-27 maggio 2022). Il termine fu tuttavia, in larga parte, riferito dai partecipanti a personalità (drammaturghi, attori, registi) intese come “menti creatrici”, secondo un'accezione ovviamente legittima ma completamente diversa rispetto alla nozione in causa. Sono tornato a ragionare su “mente teatrale” in una serie di interventi, collegando la nozione ad altri spunti e riferimenti teorici: questa l'unica ragione per i numerosi rinvii a miei contributi di seguito richiamati.

² *Ibid.*, p. 15.

La triplice scansione – la materia delle tre note appunto – prendeva infatti le mosse da un’applicazione a un terreno storicamente determinato, tra la fine del XVI e l’inizio del XVII secolo, ovvero all’epoca in cui appare complessivamente in Europa quello che possiamo definire il teatro commerciale. Cominciando addirittura con un *che* relativo, l’intervento metteva direttamente in campo in tale contesto, senza mediazioni di sorta, il rapporto con il nascente teatro musicale (o l’*Opera*) di quella che si può indicare come «forma drammatica moderna», condivisa dagli elisabettiani, dagli spagnoli del cosiddetto *siglo de oro*, dai francesi e naturalmente in prima istanza dagli italiani (tra i quali i cosiddetti *comici dell’arte*). Ciò, tuttavia, non ad indicare un punto di partenza nella storia di un “genere”, come si fa comunemente, ma un contesto di relazioni, come mostra l’implicazione dell’opera o del teatro per musica, ma sempre privilegiando il contesto:

Che la musica, ad esempio, abbia contribuito a determinare la forma drammatica moderna è assai meno importante del contesto in cui questo poté avvenire: una rosa di menti collettive, sistemi di tumultuosi legami che svolsero nel loro insieme processi che non potremmo non chiamare mentali.³

Raccogliamo dunque subito, in partenza, l’indicazione relativa alla centralità e al primato del contesto per la comprensione di «processi che non potremmo non chiamare mentali», alcuni dei quali – per non ridurre l’idea di “mente” a una attività pianamente coordinata o ordinata – appaiono, pur nell’organicità, come «sistemi tumultuosi di legami».

Questa direzione è stata ripresa e meditata fruttuosamente da Raimondo Guarino, in rapporto soprattutto a Shakespeare e agli elisabettiani, sul piano della composizione delle opere, in una significativa applicazione che parte dal testo, in un riferimento davvero contestuale, superando la soglia del rapporto che in letteratura si indica come “intertestualità”, dove la “mente collettiva” appartiene al sistema degli autori e delle rispettive *recollections*, a rivelare un «intreccio tra memorizzazione, recitazione e deposito dei drammi nei copioni e nelle stampe».⁴

2.

La seconda delle tre note specifica che quanto detto per il sistema di “scrittura” – o più ampiamente di “composizione”, per non restringere il termine a un campo strettamente testuale, nel senso letterario del termine – non costituiva l’oggetto di riferimento, quanto piuttosto il punto di partenza storico per le riflessioni di Taviani.

³ *Ibid.*, p. 3.

⁴ R. GUARINO, *Influenze shakespeariane: mente collettiva e piccole tradizioni*, in «Teatro e storia», 37, 2016, pp.152-162.

Da qui l'apertura al complessivo orizzonte di un «teatro materiale», così inteso in particolare nella sua distanza dall'ideologia teatrale. Quell'ideologia che la storiografia teatrale usa invece prevalentemente assumere come criterio-guida per i propri percorsi, e specialmente per il Novecento, per far derivare da essa opere, profili e carriere. Di contro la necessità di:

[...] pensare ad una fenomenologia della “mente teatrale” come strumento storiografico per comprendere alcune dinamiche del teatro moderno, specialmente le nascoste e più efficaci, e fors'anche come ricettacolo di “teorie” non espresse, ma capaci di ispirare l'azione.⁵

Non dunque, lo sottolineiamo soprattutto spostando in avanti nel tempo queste riflessioni, le considerazioni ideologiche o i proclami affidati ai manifesti, ma eventualmente le “teorie” soggiacenti alla pratica e non compiutamente espresse (ci siamo, per esempio, lungamente dedicati in questo senso alla cosiddetta *riforma goldoniana*, in una riconduzione alla pratica teatrale). Ciò che la seconda nota definiva – ancora per il terreno storico di partenza, quello del teatro “di commercio” tra il XVI e XVII secolo – come «apparizione dei teatri europei per sola necessità». Una “necessità” che si definisce più nel campo della professione o del “commercio” che del progetto preventivo.

Righe bellissime polarizzano, appunto, la questione del “teatro professionale” scegliendo a campione esemplificativo Londra, per un'evidenza della collocazione topografica delle sale di spettacolo in una zona precisa della città. La mappa mostra, infatti, a colpo d'occhio il raggrupparsi sull'altra riva del Tamigi di «luoghi chiusi» in cui, a pagamento, «si accendeva artificialmente e quasi quotidianamente il tempo allegro e lagrimoso della festa».⁶ Si tengano a mente l'espressione «tempo allegro e lagrimoso della festa» e l'indicazione della condizione operativa: la “festa”, anzi il suo tempo, definiti dallo spazio deputato della piazza o della corte, vengono «accesi artificialmente» nello spazio dei teatri, con lo scarto essenziale indicato nell'osservazione della “quasi quotidianità” di tale pratica, che si pone in una dimensione diversa rispetto a quella della piena contrapposizione tra il quotidiano e il festivo. Penso – tra i fondamenti della storia della cultura occidentale – a una pagina straordinaria, come tutta l'opera che la contiene, ovvero a quella dedicata da Émile Benveniste alla cardinale opposizione tra il *dies fastus*, il complessivo scorrere dei giorni «in cui si esercita l'attività dei magistrati e dei cittadini» (ovvero i nostri “giorni lavorativi”), e il *dies festus*, il giorno “festivo”, investendo un nesso strutturale, ovvero ragionando sul fatto che «difficilmente due aggettivi in -to, con

⁵ F. TAVIANI, *Tre note cit.*, p.3

⁶ *Ibid.*, p.15.

un'origine comune, si siano costituiti sullo stesso radicale». ⁷ Un'opposizione che diventa secondaria o riduce la sua nettezza appunto nella dimensione dell'*accensione quasi quotidiana* nello spazio chiuso dei teatri.

L'osservazione relativa alla concentrazione delle sale di spettacolo lungo l'altra riva del Tamigi risulta evidentemente applicabile ad altre capitali europee dello spettacolo e, per i miei interessi e con un'opzione financo ovvia, a partire anche dalla stessa cronologia, a una città come Venezia, insieme luogo di invenzione della cosiddetta "sala all'italiana", a partire dal colpo d'occhio offerto dalla fitta apertura di teatri lungo il Canal Grande e per la continuità dell'impresa nel tempo, nei secoli seguenti. Ancora, e soprattutto, in relazione al fatto che la città, a differenza di altre capitali di antichi stati, non possedeva una corte ma sviluppò questa funzione o prospettiva proprio in quanto repubblica oligarchica, presupponente un sistema diversamente misto e un patriziato composto da mercanti che si fanno *impresari*. Cito spesso una testimonianza che mi sembra esemplare, ovvero l'annotazione da parte di un patrizio veneziano al principio del XVII secolo nel suo diario, mentre appunto osservava la costruzione di numerosi teatri negli ultimi anni in spazi di proprietà di altri della sua classe o nel cambio di destinazione d'uso di loro magazzini ed edifici secondari. Non solo ma, ciò che forse più conta, nella conseguente iniziativa di concorrenza che definisce, di fatto, quello che si usa chiamare con la parola "cartellone", nella plurima offerta del divertimento e nello strutturarsi di questa in una programmazione stagionale, che si conserva ancora sostanzialmente, a parte la determinazione del termine di sospensione in tempo di quaresima, nei nostri usi contemporanei. Citerò anche qui, dunque, il passo dal diario di Girolamo Priuli, in data 23 maggio 1607, che parte dall'uso transitorio di cortili di palazzo fino all'edificazione di edifici con specifica funzione nel giro di un numero relativo di anni:

Una compagnia di comici principiò a recitar comedie nella città pubblicamente a sei, otto soldi per persona [...] e recitorno prima a Sant'Alvise in ca' Lipomano, poi in rio Marin, a San Basegio in corte da loro pigliate ad affitto, poi, crescendo il gusto di questo trattenimento nella città, furno fatti li teatri da ca' Tron a San Cassano, da ca' Zustiniano a San Moysè e da ca' Vendramin a San Salvador, in modo che alcune volte si sono ritrovate in un tempo medesimo tre compagnie che recitavano e tutte avevano concorso e audienza, e sogliono recitare da San Martin a Quaresima, e dall'Asensa fino mezo luglio. ⁸

⁷ É. BENVENISTE, *Il vocabolario delle istituzioni indoeuropee*, II, *Potere, diritto, religione*, Einaudi, Torino 2001 [ed. orig. 1969], II, pp. 385-386.

⁸ Si veda, per esempio, il mio: P. VESCOVO, *La tradizione degli attori italiani dal Rinascimento al Settecento*, in *Storia europea del Teatro Italiano*, a cura di F. Perrelli, Carocci, Roma 2016, p.253 (il passo è stato segnalato da Gaetano Cozzi, in un intervento che data al 1959: *Appunti sul teatro e i*

3.

Ampliando il quadro, dunque, la possibilità di fare storia rilevando un «ordine più profondo di quello espresso da ideologie e proclami», si definisce non nel senso di una razionalità del progetto di natura geometrica o prospettica, ma di un orizzonte «prossimo, invece, alle ragioni del divenire organico». Dunque certamente un *sistema*, ma «un sistema autoregolantesi per prove ed errori, che inventa l'arte senza che nessuna testa creatrice trascenda il processo, ne dia conto e gli dia forma dall'esterno».

La terza nota, infatti, suggerisce l'allargamento, oltre il campo cronologico a partire dal quale la nozione di "mente teatrale" era stata pensata e proposta, ovvero quella che si indica secondo la dizione anglosassone come "prima età moderna", in una prospettiva generale, interessante complessivamente la storiografia teatrale. Una dichiarazione di intenti contro i luoghi comuni della «debole vita» e del «carattere effimero» dello spettacolo, come pure una netta presa di distanza dalle perorazioni, tipiche di ogni tempo, che si fissano nel rimpianto del teatro che fu precedentemente o nelle invocazioni di un teatro che potrebbe essere, o tornare ad essere, in futuro, e soprattutto contro l'idea, completamente falsa e fuorviante, della lateralità del «lusso e dello spasso della cultura» sul piano complessivo della storia della cultura e della storia in generale.⁹

Al contrario – continuava Taviani – il «valore storico degli spettacoli» può essere illuminato proprio da una «fenomenologia della "mente teatrale" e delle teorie che essa incarna e non esprime»:

Questa fenomenologia [...] può guidarci ad una diversa valutazione della nostra "tradizione", come tentativo di sfuggire, tramite il teatro, alle strettoie implicite nell'organizzazione della vita: strettoie della collaborazione, della divisione del lavoro, ma anche del progetto, della pianificazione ordinatrice, del significato attorno a cui c'è il consenso, e forse persino delle necessarie e vitali illusioni. Un'ottica, questa, capace di collegare, senza importanti soluzioni di continuità, i livelli più bassi e routiniers e quelli più alti di teatro, gli spettacoli di *evasione* ed i laboratori in cui si sperimentano, attraverso le vie sbieche dell'arte, nuove forme di relazione.¹⁰

teatri a Venezia agli inizi del Seicento, in «Bollettino dell'Istituto di storia della Società e dello Stato veneziano», I, 1959, pp. 187-192).

⁹ Un eccellente contributo all'idea del *lusso*, in un'interrogazione problematica, è ora offerto da A. METLICA, *Lessico della propaganda barocca*, Marsilio, Venezia 2022, anche per la continua tensione dell'intero saggio tra discorso sul "barocco" ed esperienza novecentesca.

¹⁰ F. TAVIANI, *Tre note* cit., p. 21.

Qui Taviani arrestava il suo discorso, dicendo di non voler correre il rischio dell'astrazione solitaria. In realtà, proprio queste righe finali consegnano al lettore il senso complessivo della nozione, nell'idea che il lavoro di demarcazione che fonda i contesti, ovvero il lavoro dei "teatranti", funzioni come una "mente". O detto in altri termini: «la problematica dello spettacolo moderno a partire dalla fine del XVI secolo [...] si proietta nell'attualità valicando i confini del teatro».

II.

Il breve intervento di Taviani rappresenta per me, come ho premesso, un punto di riferimento e riflessione fondamentale. Principalmente, come abbiamo brevemente riassunto, la metafora della "mente teatrale" è applicata, in un ordine di relazione organica, all'orizzonte della prima età moderna, del teatro dei comici di professione, per la "forma" e la composizione del dramma e dello spettacolo e, insieme, della stessa organizzazione del "lavoro". Più ampiamente però la nozione è evidentemente assumibile in termini generali per una profonda riconsiderazione dei parametri specifici a una storia dello spettacolo, per esempio – e in collegamento ad altri saggi e interventi di Taviani – nel campo della storia del teatro del Novecento, e proprio in contrapposizione all'impiego di premesse o perorazioni ideologiche e dei manifesti. Si pensi – e specie in ambito italiano – alla semplificazione o reificazione, come si sarebbe detto qualche decennio fa, rappresentati dalla questione della cosiddetta "nascita della regia teatrale" e della polarizzazione nella figura del regista come artefice dello spettacolo moderno e, anzi, della cosiddetta "rivoluzione" teatrale del Novecento.

1.

La funzione di "direzione dello spettacolo" esiste, ovviamente, da sempre, e da molto prima di quella che si definisce come "nascita" della regia o delle sue possibili avvisaglie e premesse che tanto interessano la storiografia italiana, che ha cercato, via via, di datarla regredendo sempre un po' più indietro nel tempo rispetto alla soglia novecentesca. La "direzione dello spettacolo" si era, infatti, applicata nel corso dei secoli alla scrittura vivente (ovvero non a una drammaturgia di repertorio ma alla *concertazione* del testo o dello *scenario* di lavoro) e alla creazione spettacolare in senso lato, e in particolare e soprattutto nelle tradizioni estranee al teatro di parola o alla drammaturgia intesa in un senso stretto o proprio.

In primo luogo, dunque, qualche riflessione sulla secolare tradizione che riguarda soprattutto la dimensione della festa (e in particolare, per la loro complessità, delle grandi feste, nel quadro della cultura delle corti d'*ancien régime*). Si tratta di un vasto campo di riferimento per il quale ho altrove e in più occasioni

riproposto una categoria coniata da Aby Warburg, sulla scorta di alcune indicazioni di Jakob Burckhardt, ovvero quella di «forme intermedie». Tale intermediarietà si definisce tra i piani dell'*arte* e della *vita* e fondamentale risulta in questo senso il richiamo di Warburg alla “resistenza” alla chiusura di tali esperienze nelle forme drammatiche che si sviluppano a partire dalla fine del XV secolo.¹¹ Un inquadramento assolutamente contrario rispetto a un’idea, caratterizzante la storia dello spettacolo del secondo Novecento, che considera invece la festa come una sorta di incubatore delle forme drammatiche, che prenderebbero poi su essa il sopravvento.¹² La definizione da parte di Warburg si incentra, invece, nell’opposizione tra queste «forme per lo più mute» e quelle al contrario «prevalentemente esercitate attraverso la parola», ovvero i generi drammatici strettamente intesi, nella loro definizione dal secolo XVI in poi, che significa per la cultura tedesca la fondazione della categoria di *dramatische Kunst* tra il XVIII e il XIX secolo.

Da qui, con una deduzione simmetrica e combinata, mi sembra un abbaglio storiografico ritenere specificamente novecentesco una presa di distanza dello spettacolo rispetto al “testo drammatico”. In più occasioni ho provato a discutere, in particolare, la parzialità e confusione determinata dalla fortunata categoria di “teatro post-drammatico”, comprensibile in realtà in rapporto a una determinazione che si rapporta appunto, anche implicitamente, alla definizione del teatro come *dramatische Kunst*, che perde sostanzialmente il suo nesso costitutivo fuori dalla lingua e dalla cultura tedesche.¹³ Infatti l’estensione, la ricchezza e la varietà della storia complessiva della tradizione spettacolare europea presentano uno statuto che solo un’osservazione parziale, limitata al presente o al passato prossimo, può pensare come “rivoluzione” o superamento del “teatro drammatico”, vale a dire di una tradizione che nella modernità occupa appena l’arco dei secoli tra il XVI e il XIX.

¹¹ P. VESCOVO, *Forme intermedie. Warburg: la festa oltre l'arte drammatica*, in *Zeitsprünge. Forschungen zur Frühen Neuzeit*, Stuttgart Research Centre for Text Studies, 27, 2023, pp.17-33 e, sul terreno più specifico del rapporto con la “nascita dell’opera” (a distinguere l’approccio completamente diverso di Warburg), P. VESCOVO, *Warburg, gli intermezzi fiorentini del 1589, l’origine dell’opera e le «forme intermedie»*. Appunti di lavoro, in *Tecnica, toni e commistioni dei generi. Dai prodromi del melodramma al 1636*, a cura di L. Bertolini, F. Della Corte, E. Selmi, E. Tonello, E-campus University Press, Novedrate (CO) 2023, pp.209-221.

¹² Una piccola applicazione per la continuità di queste forme è stata da me tentata in rapporto a Molière e al teatro di corte francese del XVII secolo nel mio: P. VESCOVO, *Le "Fil" et les Grimaces. Molière et les Italiens*, in *Rétours sur Molière*, a cura di C. Bourqui, G. Forestier, B. Louvat, L. Michel, A. Sanjuan, S. Berrégard, Hermann, Parigi 2022, pp. 87-101, e si vedano riflessioni su questo aspetto, anche per il rapporto con le “forme intermedie” di Warburg in A. METLICA, *Le seduzioni della pace. Giovan Battista Marino, le feste di corte e la Francia barocca*, Il Mulino, Bologna 2020, in part. p. 219, e in A. METLICA, *Lessico della propaganda barocca*, cit., passim, e ancora G. CARERI, *Aby Warburg. Rituel, Pathosformel et forme intermédiaire*, in «L’Homme», CLXV, 2003, pp.41-76.

¹³ Si vedano i miei: P. VESCOVO, *A viva voce. Percorsi del genere drammatico*, Marsilio, Venezia 2015, pp.97 ss. e *Persone drammatiche e istanza narrativa*, in «Status Quaestionis», 22, 2022, pp.35-51.

Da qui, appunto, la diversa simmetria dello sguardo di Warburg, che metteva in relazione, in una duplice osservazione, da un lato la persistenza delle forme festive, non drammatiche o non completamente assimilabili alla categoria ottocentesca di “drammatico”, inteso come «arte che si esprime attraverso la parola», al plurale considerando la drammaturgia per musica (*dramatischen sprechenden Kunst*). Dall’altro un’analoga osservazione, a partire dalla sua esperienza di osservazione diretta di riti degli indiani d’America, dei limiti della possibilità di comprendere da parte degli occidentali, a partire dalle loro abitudini di spettatori. Ho messo altrove in parallelo due passi, il primo contenuto nel saggio dedicato nel 1895 agli intermezzi fiorentini del 1589 per le nozze di Ferdinando I de’ Medici con Cristina di Lorena, il secondo, trent’anni dopo, nella conferenza terapeutica tenuta presso la clinica di Kreuzlingen nell’aprile del 1923, nota col titolo postumo di *Rituale del serpente*, che riguardava il materiale (appunti e fotografie) e la memoria relativi al viaggio americano del 1896, ovvero dell’anno immediatamente seguente al saggio in italiano.

Il raccordo con quanto qui rapidamente sintetizzato rispetto al testo di Taviani riguarda, in particolare, il richiamo fondamentale alla funzione della musica nel contribuire a determinare la “forma drammatica moderna”, tra la fine del XVI e l’inizio del XVII secolo, sottolineando al contempo la maggiore importanza del contesto in cui ciò avvenne, nel richiamo che abbiamo più sopra considerato a «una rosa di menti collettive, sistemi di tumultuosi legami che svolsero nel loro insieme processi che non potremmo non chiamare mentali».

Si ripensi, dunque, in questa prospettiva all’estrema novità rappresentata dal saggio del giovane Warburg dedicato agli intermezzi fiorentini del 1589, alla complessità della loro organizzazione e alla pluralità delle responsabilità dei realizzatori, escludente un ruolo di autore o “direttore” unico. Ma soprattutto, laddove altri cercavano, e continuano a cercare ancora ai nostri giorni, le “origini” o la “nascita” del melodramma o dell’opera lo studioso rivolgeva invece lo sguardo alla tradizione precedente delle “forme intermedie”, assai più ampia e complessa rispetto alla polarizzazione in un “genere”. Mi si permetta di citare anche qui la parte centrale di questa riflessione, mettendo brevemente a confronto la versione italiana con la redazione tedesca:

Si trascura di considerare che l’intermezzo, secondo il suo carattere, non apparteneva essenzialmente *all’arte drammatica, che si manifesta con la parola* [*der dramatischen sprechenden Kunst*], ma all’arte del corteggio mitologico, e che questo, di sua natura per lo più muto, richiedeva, come è facile spiegare, l’aiuto dei cenni, degli accessori e degli ornamenti. *Tutte queste forme intermedie ora estinte e che si collocano tra la vita reale e l’arte drammatica* [*Alle jene heute*

ausgestorbenen Zwischenformemen zwischen dem wirklichen Leben und dramatischer Kunst], ove compare la processione mitologica o allegorica così frequente nei pubblici festeggiamenti dei XV, XVI e XVII secoli (come ad esempio nelle mascherate di carnevale, per le sbarre, le giostre, le bufole ecc.) davano appunto alla società di quel tempo l'occasione principale di vedere in carne ed ossa le figure dei tempi antichi.¹⁴

Da questo punto di osservazione, dalla distinzione di un'istanza che riguardava sia lo spettacolo dei secoli passati, a partire dall'Italia, sia l'esperienza di costumi di altre e lontane culture, Warburg sottolineava la necessità di liberarsi dalle abitudini e dalle attese dello spettatore del suo tempo, ovvero dell'idea o tradizione del teatro come *dramatische Kunst*, che impedivano di capire. Da qui il referto indubitabile che il teatro, nella sua complessiva estensione storica e culturale, vada considerato generalmente e quantitativamente come pre-drammatico ed extra-drammatico.

L'implicazione di queste fondamentali riflessioni di Warburg permette anche di coinvolgere un altro orizzonte di distinzione rispetto al piano delle "forme drammatiche", ovvero quello che con un termine entrato ampiamente nell'uso (con un impiego talmente esteso da diventare spesso tautologico) si usa definire della *performance* o delle *arti performative*. Un'altra formulazione, nella forma però sintetica di un'annotazione coeva al saggio sugli intermedi fiorentini, ci permetterà di entrare rapidamente nella questione. Si tratta dell'appunto 410 dei cosiddetti *Frammenti sull'espressione*, ovvero gli appunti di lavoro warburghiani. Questa la traduzione del passo da cui sono partito, in una scelta offerta dalla recente edizione delle opere curata da Maurizio Ghelardi:

Le feste si distinguono dalle altre arti drammatiche poiché esigono la connessione di una *performance artistica* e di un'occasione concreta (*lo stimolo sociale mimico*). Il corteo, la processione, il trionfo, che hanno come punto finale [scopo] l'offerta sacrificale.

Mi ha stupito imbattermi qui nell'espressione *performance artistica* e sono risalito al passo originale, servendomi dunque della precedente edizione critica del testo tedesco, curata da Susanne Müller, accompagnata da una diversa traduzione, a

¹⁴ A. WARBURG, *I costumi teatrali per gli intermezzi del 1589. I disegni di Bernardo Buontalenti e il "Libro di conti" di Emilio de' Cavalieri. Saggio storico-artistico*, pubblicato nel 1895 negli «Atti dell'Accademia dei R. Istituto Musicale di Firenze», si cita da A. WARBURG, *Fra antropologia e storia dell'arte. Saggi, conferenze, frammenti*, a cura di M. Ghelardi, Einaudi, Torino 2021, e per la versione in tedesco da *Werke in Einem Band*, hrsg. von M. Treml, S. Weigel, P. Ladwig, Berlin 2010, rispettivamente pp.459-460 e 149-150.

quattro mani, sempre di Ghelardi e Giovanna Targia, dove però si legge non *performance artistica* ma *creazione artistica*:¹⁵

Festwesen unterscheidet sich dadurch von den andern *dramatischen Künsten* daß die Verbindung der *künstlerischen Leistung* mit dem praktischen Anlaß (der mimische soziale Reiz) nötig ist. Der Aufzug, die Procession, der Trionfo der Endpunkt [Ziel] das Opfergeschenk hat.

L'oscillazione tra "creazione", forse in resa troppo marcata, e "performance", che in fondo riassume meglio il concetto per un lettore di oggi, mi sembra illuminante, specie se si riflette al fatto che il tedesco *Leistung*, oltre a "rendimento" o "prestazione", risulta sinonimo di *Erfüllung*, ovvero traduce perfettamente il significato sostanziale di *performance* nel senso originale di "adempimento" o "compimento" che la parola possedeva, su cui dirò brevemente alla seguente nota.

Questo appunto permette dunque di abbracciare insieme le riflessioni warburghiane sui limiti che gli apparivano segnare la categoria di *dramatische Kunst* (o, al plurale, di *dramatischen Künsten*, inclusiva non solo del teatro "di parola"), nella necessità, dunque, di distinguere quelle che qui si designano come *künstlerischen Leistung*, guardando all'indietro, in un arco di "lunga durata", ma evidentemente pertinenti per le forme del suo tempo.

2.

Sulla storia semantica di *performance* – termine praticamente assente nell'uso fino a circa la metà del XX secolo e oggi, per contro, altrimenti diffuso e abusato – ho ragionato in un intervento specifico,¹⁶ a partire dalla sorprendente (almeno per me) definizione della parola offerta dal *Dictionnaire de la Langue française* di Émile Littré (1863), che ne registra l'uso solo al plurale, mostrando di aver smarrito la memoria di un dato essenziale, ovvero l'origine antico-francese della parola:

Performances

Mot anglais employé dans la langue du turf pour indiquer le tableau des épreuves subies dans l'hippodrome par un cheval de course.

Dall'ippodromo alla fabbrica o all'azienda si tratta del campo semantico per cui si usa parlare, nei tempi successivi e nel nostro, in contesto diverso da quello delle

¹⁵ A. WARBURG, *Frammenti sull'espressione*, ed. critica a cura di S. Müller, trad. di M. Ghelardi e G. Targia, Edizioni della Normale, Pisa 2011. Tra le due traduzioni italiane si situa quella francese di S. Zilberfarb, sempre sul testo stabilito da S. MÜLLER, *Fragments sur l'expression*, L'Écarquillé, Paris 2015, che introduce appunto "performance artistique".

¹⁶ D. TOMASELLO, P. VESCOVO, *La performance controversa*, Cuepress, Imola 2021.

arti, di “performance” nel senso della prestazione di un soggetto, di un servizio, di un’azienda. Strano destino, quello di indicare a metà Ottocento come recente anglismo una parola che la lingua inglese aveva in realtà ereditato dal francese antico qualche secolo prima. L’uso, per esempio, in Shakespeare indica chiaramente la “conduzione a compimento” degli atti più svariati, dall’attuazione di leggi e decreti, a quella di un *play*, di un girotondo o di un incontro di *wrestling*, alla realizzazione da parte di Prospero delle magie del suo libro, secondo appunto quanto predicato dal francese *parformer/parfournir* (parallelamente a verbi, per esempio, come *parfouler, parfourbir, donner le dernier foulage à un drap, achever de nettoyer*). La linguistica degli anni cinquanta del Novecento – prima dell’uso sempre più diffuso sui terreni artistici e generalmente sociologici – rimise infatti in campo l’aggettivo *performativo* per indicare quei verbi che enunciano la propria attuazione, come “giuro”, “battezzo”, “ordino”, come appunto *performing speech*.

Due altri interventi di Ferdinando Taviani, di data più avanzata rispetto a quella delle nostre *Tre note*, e ora messi in diretta successione argomentativa e dispositiva in una raccolta curata da Mirella Schino dopo la morte dello studioso,¹⁷ mostrano un’altra prospettiva di affiancamento alle questioni cui, rapidamente, mi sono ora avvicinato. Essi sono rispettivamente dedicati a intervento di Jerzy Grotowski intitolato proprio *Il Performer*, e all’attore del suo spettacolo più famoso, *Il principe costante*, ovvero a Ryszard Cieślak in occasione della sua morte.

Ho già coinvolto *Il Performer*, trascrizione di un intervento orale tenuto da Grotowski a Pontedera nel 1987 davanti a un gruppo ristretto di ascoltatori (tra i quali Taviani, che lo pubblicò in italiano), nella disanima sulla semantica e sulla storia di *performance* cui ho fatto ora allusione, notando l’uso differente, per certi versi anomalo, che del termine faceva Grotowski, un uso in realtà profondamente pertinente all’uso originale della parola, appunto nel senso del “portare a compimento”, come benissimo si esprime nella parafrasi che egli stesso offriva, in francese, del termine *performance* come *action accomplie*.¹⁸ Questa comprensione – ovvero il riferimento ad un diverso uso della parola, in relazione ad altri luoghi e ambienti e al francese non all’inglese (ho indicato un rapporto con gli scritti di Marcel Mauss, a partire da un riferimento di Eugenio Barba ai temi delle conversazioni notturne con Grotowski, nella Opole, in Polonia, dei primi anni sessanta) – può rendere anche conto della distinzione tra *performance* e *spettacolo* che creò disturbo o delusione in Taviani, presente come abbiamo ricordato tra gli

¹⁷ F. TAVIANI, *Le visioni del teatro. Scritti sul teatro dell’Otto e Novecento*, a cura di M. Schino, Bulzoni, Roma 2021.

¹⁸ Ho potuto riflettere su questo intervento, soprattutto in una riconsiderazione in un’applicazione di filologia testuale, accogliendo ma precisando in questi termini un’importante riflessione sulle differenti versioni, in diverse lingue (francese, inglese, italiano), condotta in un saggio di F. RUFFINI, *Grotowski e Gurdjieff*, Editoriale Scientifica, Napoli 2019.

ascoltatori di Grotowski, manifestati pubblicando la redazione italiana dell'intervento in causa, con il seguente esordio: «Non nasconderò la mia delusione leggendo, nelle prime righe di questo testo, che “il rituale degenerato è spettacolo”».

Avevo sottolineato, citando la redazione francese (ovvero quella di base, offerta dalla trascrizione di Georges Banu), come solida si presentasse, nell'impianto generale del discorso e fin dal suo inizio, la precisazione che la figura del *Performer* (distinto appunto da un uso già in espansione dall'iniziale maiuscola) si collocasse per Grotowski «en dehors des genres esthétiques» (*generi artistici* nella redazione italiana), dichiarazione a cui appunto fa seguito la parafrasi di *performance* (con la minuscola) per cui «le rituel est performance, une action accomplies, un acte».

Ciò, mi sembra, dal rifiuto alla distinzione, consente di precisare il senso della duplice direzione qui indicata da Taviani nell'esperienza di Grotowski, ovvero «quella del teatro come lavoro dell'attore su di sé, come esplorazione del processo organico; e quella dello spettacolo come tempo-luogo di una visione intellettuale».¹⁹ Le *Tre note* da cui siamo partiti permettono anzi – anche e soprattutto per evitare ogni fraintendimento della parola “intellettuale” nel senso della speculazione riflessiva nel passo ora citato riferita allo spettacolo – senz'altro di collegare questa formulazione, ovvero dello spettacolo come «tempo-luogo di una visione intellettuale» con quella di “mente teatrale”, che appunto riferisce lo “spettacolo” (nel senso etimologico del termine) a un tempo-luogo di visione, che coinvolge la persona dello spettatore, ovvero il “terzo” escluso dall'esperienza duale del lavoro teatrale dell'ultimo Grotowski.

Il secondo intervento di Taviani, che risale a una giornata di studi dedicata, tre anni dopo, a Cieślak nel settembre del 1990, ci riporta esattamente indietro nel tempo per la materia di riferimento, laddove il testo ripropone proprio il sintagma “mente teatrale” in rapporto al *Principe costante*. Il ricordo o la celebrazione di un attore divenuto un'icona del teatro degli anni sessanta, ma che restò sostanzialmente legato indissolubilmente a quello spettacolo e, anzi, alla sua “aura”, fissata soprattutto in celeberrime immagini fotografiche, incluse in ogni storia del teatro del Novecento. Non perché, aggiunge Taviani, si trattasse di un avvenimento irripetibile, posto che lo spettacolo, poi leggendario, fu replicato a lungo, tra il 1965 e il 1969, ma piuttosto in quanto “rappresentazione di un'esperienza irripetibile”. Ecco il punto: “irripetibile”, col senno di poi, tanto per quanto accaduto in seguito a Cieślak come attore, legato indissolubilmente a quella prestazione e, di fatto, in un'assunzione iconica e simbolica, dalla fine degli anni sessanta alla sua morte, nel 1990, quanto per il ripudio o la distanza da quella che apparirà a Grotowski come “forma degenerata del rituale” elaborata nel corso del decennio seguente. Da qui la

¹⁹ F. TAVIANI, *Le visioni del teatro* cit., p. 155.

riflessione essenziale, relativa alla «materialità del processo di lavoro» che fa appunto del *Principe costante*, la “rappresentazione”, replicabile ma unica, di “un’esperienza irripetibile”: ovvero il fatto che essa riguardava non solo Cieślak ma Grotowski- Cieślak. Converrà citare interamente il passo:

Il pensiero teatrale trova ancora difficoltà a familiarizzarsi con quella semplice realtà per cui due teste possono formare una sola mente. Quest’idea di “mente” sembra illusoria, metaforica, frutto d’astrattezza. È invece illusoria la separatezza delle differenti teste, o persone, che collaborano in un processo creativo. Se il processo è “creativo”, vuol dire che per caso o per maestria s’è formata una struttura di rapporti che non procede più per meccanica divisione del lavoro. Un flusso di eventi, passando attraverso tale struttura con tutto il peso della propria casualità, viene sottoposto ad un processo selettivo non casuale. Alcune componenti “casuali” vengono messe in evidenza o fissate.

Il vero autore è la struttura in moto di una relazione, è il “fra” che ha connesso le azioni delle diverse componenti.²⁰

Non solo, dunque, un’applicazione al campo della complessa realizzazione di spettacoli di imponenti dimensioni, al rapporto di relazione nella combinazione tecnica di grandi organici di compagnia, alle forme più complesse e articolate di spettacolo, ma anche, e al limite opposto, come mostra questo esempio, in una estrema concentrazione e fino alla negazione dello stesso “spettacolo”. “Mente teatrale” funziona infatti perfettamente per il sistema duale del rapporto Grotowski-Cieślak, ma «le due teste che possono formare una sola mente» restano – superando anche la distinzione di Taviani – nell’esperienza del rapporto di un *attuante* e di chi ne segue e indirizza il lavoro, il maestro o *teacher of Performer*, a proposito della relazione fra un essere umano e l’altro che fonda, nella misura minima, il senso dell’esperienza teatrale, come una *action accomplie* senza pubblico.

3.

Non è un caso che altri linguaggi o generi o forme, dall’opera per musica alla danza, vengano indicati spesso negli studi in rapporto alla determinazione di una “nascita” della regia teatrale, che vuol dire poi, sostanzialmente, applicazione “registica” al testo drammatico, ovvero alla tradizione drammaturgica. Penso che la dibattutissima, specie in Italia, questione andrebbe semmai considerata in una prospettiva genealogica, da intendere nel senso preciso per il quale la genealogia si oppone alla ricerca dell’“origine”.²¹ Intendo dire che l’attenzione per una più ampia

²⁰ Ivi, p.169

²¹ Si veda comunque la riflessione sull’etimo nel mio *A viva voce. Percorsi del genere drammatico* cit., pp. 313-321.

varietà di pratiche, a partire da parole diverse che le esprimono in momenti, luoghi e lingue diversi, specialmente, appunto, nel passaggio tra i XIX e il XX secolo, potrebbe ampliare la visione rispetto al campo ristretto, in rapporto alla polarizzazione retrospettiva riferita a un'unica parola, assolutizzata in una funzione che risulta, di fatto, una semplificazione storiografica. Con il termine "regia", infatti, capita di vedere tradotti e uniformati in italiano altri termini, presi da lingue diverse, come per esempio l'inglese *stage director* o *stage manager*, e quindi unendo in una sola parola plurime funzioni.

Ma si potrà meglio citare un'altra pagina e un'altra affermazione di Taviani, a proposito di come questa nozione abbia assunto, di slittamento in slittamento, nella storiografia degli ultimi decenni (e, ripetiamo, soprattutto nella storiografia italiana) il ruolo di una sorta di «ombrello d'un mutamento estetico onnivale», ovvero sia divenuta, ad un tempo una bandiera e un tabù:

Designò a tutta prima una funzione direttiva; poi una funzione estetica, alla fine il senso di un'intera età della storia del teatro. [...] Una bandiera potentissima, come tutte quelle che accennano a gran cose ma non rappresentano nulla di preciso.²²

Oppure, in un altro intervento (tra quelli più strettamente vicini per contenuto e struttura alle presenti *Tre note*) si legge una formulazione evidentemente parallela, anche se col richiamo ad altre implicazioni, a proposito delle «origini eterogenee e eteroclite» del mutamento primo-novecentesco:

Da questo punto di vista, la parola "regia", qualunque cosa sia essa chiamata a significare, dal capocomicato d'arte all'estremismo dei grandi re-inventori della scena e dell'ambiente teatrale, designa proprio per la sua vaghezza la coscienza che il sistema ottocentesco, basato su un sapere professionale generalizzato e sul flusso continuo di repertorio e novità – e non su spettacoli staccati –, era ormai fuori uso.²³

Le prime due e più fondate determinazioni richiamate nel primo dei due passi – la funzione direttiva e la funzione estetica, di contro all'idea che massimalizza appunto il Novecento come "il secolo della regia" ovvero "dei registi" – appaiono di assoluta pregnanza. Esse non si identificano, infatti, necessariamente con l'individuo-demiurgo, e nemmeno col responsabile unico o principale dello spettacolo, anche nell'accezione corrente da locandina relativa a chi ha guardato lo

²² F. TAVIANI, *Le visioni del teatro* cit., pp. 239 ss.

²³ F. TAVIANI, *Sul ri-uso del teatro: (metafore e parentesi per un "brainstorming")*, in «Teatro e Storia: orientamenti per una rifondazione degli studi teatrali», 20, 27, 2006, pp. 327-357: p. 334.

spettacolo da fuori, con funzioni di blanda direzione o “arredamento”, che fa del regista poco più di un “direttore di scena”. E si potrebbe, sempre riprendendo ancora altri saggi di Taviani, fare riferimento all’opposizione tra gli orizzonti del “professionismo” e dell’ “amatorialità”, intendendo quest’ultima parola non nell’accezione corrente e banale dell’esercizio da passatempo o da dopolavoro, ma in un altro e più complesso significato che, a partire dal suo etimo, riguarda i campi stessi delle avanguardie storiche e della successiva sperimentazione secondo-novecentesca, in quanto estranei alla dimensione, fondativa, del “teatro di commercio” (abbiamo visto, anche nel nostro testo di riferimento, il richiamo, puntuale, ai «laboratori in cui si sperimentano, attraverso le vie sbieche dell’arte, nuove forme di relazione»).24 Un altro terreno, dunque, a cui applicare – e proprio in un contesto storico spesso saturo di proclami e manifesti, ma soprattutto per la storiografia che li assume meccanicamente – la nozione o prospettiva di “mente teatrale”, in un senso simmetrico a quello riassunto all’inizio di questo intervento, dove la funzione di “spettacolo organico” prevale sul ruolo stesso dell’artefice (senza, ovviamente, con ciò volere negare il suo rilievo e la conduzione di analisi dedicate alle grandi figure).25

Ovvero, il riferimento riguarderà non il singolo regista né l’onnicomprendiva funzione-regia che la storiografia corrente usa eleggere a categoria o principio dell’esperienza novecentesca, o delle sue “rivoluzioni”, quanto il sistema organico delle pratiche, anche qui in alcuni casi “vario e tumultuoso”. Ma ciò, come premesso, non è quanto si possa discutere, se non di sponda e in rapporto a un altro percorso: ci interessa infatti, ribadiamo, principalmente il riferimento a “mente” nel senso del sistema dello spettacolo, che non riguarda solo il teatro a noi prossimo, quanto complessivamente lo spettacolo come organismo nella sua determinazione storica.

Tornando agli inquadramenti storiografici della funzione-regia, si possono ovviamente proporre per essa premesse e anticipazioni in un tempo più o meno lungo, anche se ritengo sia più utile riferire questa categoria alla specificità di una “creazione organica”, che occupa uno spazio altrimenti preciso nella storia del teatro del Novecento²⁶. In ogni caso, la legittima ricerca di una definizione in un lungo percorso evolutivo, che comincia nel XIX secolo o forse prima, e tanto più se sposta il campo di osservazione dalla “direzione” della messinscena della letteratura

²⁴ Di particolare interesse nell’intervento citato alla nota precedente le riflessioni sul regime prevalente sovvenzionato del teatro contemporaneo, di contro alle tradizioni della fondazione (almeno nel bipolarismo tra corte e città) e della prosecuzione e sviluppo del “teatro di commercio”.

²⁵ Ma si pensi, da parte di figure di primissima grandezza, alla volontaria rinuncia all’indicazione di sé come “regista” (penso, con particolare affezione, ad Ariane Mnouchkine, personalità tanto più forte nell’indicazione in locandina dei suoi spettacoli come “creazione collettiva”).

²⁶ Il riferimento principale per la questione della “nascita della regia teatrale” mi sembra rappresentato, come più volte ho avuto modo di dichiarare, dal saggio di M. SCHINO, *La nascita della regia teatrale*, Laterza, Roma-Bari 2003.

drammatica nei secoli precedenti al XVIII-XIX, non può darsi accettando l'idea di un allontanamento progressivo dal primato della letterarietà, ovvero del testo. Con le parole di uno studioso che si è lungamente dedicato a questa prospettiva, Umberto Artioli, considerando una «tappa miliare nella storia del teatro» proprio il «passaggio da un'idea di regia come funzione vicaria al riconoscimento del regista come demiurgo dell'evento spettacolare».²⁷ Mi limito, riprendendo osservazioni fatte in altri miei interventi, ad osservare la discutibilità di tale affermazione, non ovviamente per la crescita del ruolo del regista in sé, ma rispetto all'idea generale di riferimento, che si esprime in quest'altra dichiarazione come fatto indubitabile, sostenendo che «una cultura come quella occidentale [...] ha sempre mostrato di anteporre la scrittura drammatica all'evento rappresentativo».²⁸ Cosa non vera, se non per l'ovvia ragione della sopravvivenza dei testi rispetto agli spettacoli, fino a tempi recenti, e richiamabile, non senza difficoltà, solo per i secoli dal XVI in poi, o con maggior pertinenza per il XVIII-XIX secolo. Il giudizio riguarda semmai l'assunzione della storia del teatro nella prospettiva accademica dentro la storia delle letterature, ovvero la generazione degli studiosi dello spettacolo, e delle cattedre e degli insegnamenti in questione, da parte di storici delle letterature più sensibili delle precedenti generazioni. Se si può accettare con qualche distinguo²⁹ l'affermazione che la storiografia teatrale abbia mutato fisionomia («fino a qualche decennio fa le storie del teatro erano storie della drammaturgia, e solo liminarmente, per tracce e per lampi, storie dello spettacolo»), altrimenti discutibile risulta l'affermazione che segue:³⁰ «Se oggi le proporzioni si sono invertite [...] lo si deve a quel rivolgimento teorico che, a partire dalla fine del XIX secolo, ha accompagnato l'ascesa al potere della regia».

Non si tratta, dunque, tanto della presa di distanza nel teatro del Novecento dal «testo letterario», che ovviamente è evidente e rilevante, quanto della distinzione, per tornare alle nostre categorie, tra un sistema di «mente autoriale» e una presenza, o manifestazione, di una «mente scenica», peraltro non caratterizzante

²⁷ Riporto la definizione che riassume gli studi di Umberto Artioli nel profilo *Le origini della regia teatrale*, scritto per la *Storia del teatro moderno e contemporaneo. Il grande teatro borghese. Settecento-Ottocento*, II, a cura di R. Alonge e G. Davico Bonino, II, Einaudi, Torino 2000, pp.49-136: p. 59.

²⁸ *Ibid.*

²⁹ Ivi, p. 62 e si sottolinei qui l'espressione *ascesa al potere*, come sopra quella di *demiurgo dell'evento spettacolare*.

³⁰ Distinguo che si esercita sia che si guardi da fuori degli studi accademici nel senso della cronologia pura (per esempio *La storia critica de' teatri antichi e moderni*, di Pietro Napoli Signorelli, prima edizione Napoli, 1777 o le *Notizie istoriche de' comici italiani* di Francesco Saverio Bartoli, Padova 1782) che in senso relativo (per esempio *I teatri di Napoli* di Benedetto Croce, prima edizione Napoli 1891), tanto per limitarsi a qualche titolo.

specificamente il Novecento (questo, per citare un caso evidente, il problema che travagliò Pirandello, nei momenti più alti della sua scrittura per il teatro).

Semmai la questione riguarda la scrittura che progetta lo spettacolo, sia per la pratica che per l'utopia, con particolare evidenza nella zona d'inizio secolo e tra le due guerre. Forse le applicazioni progettuali di Craig o Appia non riguardano i "testi"? Anzi, di fatto, la storia della regia si svolge nell'applicazione alla drammaturgia caratterizzante la tradizione, e specialmente la regia che gli italiani hanno definito con l'aggettivo qualificativo di "critica", come del resto quella cultura che fa riferimento alla categoria del "sottotesto" come oggetto di determinazione nel tempo delle prove (e specie delle "prove a tavolino"). Semmai il carattere specifico delle esperienze a cui la storiografia ha fatto particolare riferimento per costruire un canone della funzione-regia – appunto a partire dai nomi, appena evocati, di Craig e Appia – è quello di una definizione che riguarda piuttosto un orizzonte del progetto, che non, lateralmente, un'effettiva pratica. La parola "progetto" è infatti quella a cui sono dedicate le riflessioni finali delle *Tre note* di Taviani, abbreviando tuttavia e rinviando la questione ad altra occasione, per l'evidenza delle plurime aperture, di un tale piano di considerazioni.

Ho provato a coinvolgere, in altra occasione, in questo panorama, pensando a quelle pagine, le indicazioni provenienti soprattutto da un importante saggio dedicato alla storia dell'architettura del Novecento in anni prossimi, a partire dal fatto che esso offre un rilevante capitolo dedicato alle avanguardie teatrali d'inizio secolo, che mi pare avere avuto scarsa o nessuna fortuna nel campo degli studi di storia dello spettacolo, in un discorso dedicato al progetto architettonico (e al progetto non realizzato), oltre che alla disciplina detta "storia dell'architettura" come un "progetto" storico riferito a una cultura storica del progetto (con la parola "progetto" messa, appunto, tra virgolette). Mi riferisco a *La sfera e il labirinto* di Manfredo Tafuri. Peraltro il capitolo in questione apparve originalmente, nel 1977, in un numero della rivista "Lotus International", dedicato al teatro (e a fianco, tra gli altri, di un intervento firmato a quattro mani da Gae Aulenti e Luca Ronconi, intitolato *Cinque utopie. Contenitore per uno spettacolo*, dove è particolarmente evidente il rapporto tra l'architetto, più che non la scenografa, e il regista). Se i riferimenti teorici delle pagine introduttive del libro di Tafuri, prevalentemente marxiani e della critica "di classe" all'ideologia, appaiono nello spazio di quarant'anni divenuti in larga parte desueti e dismessi, il nesso dialettico tra "lavoro concreto" e "lavoro astratto" – come si diceva allora – o tra progetto e utopia, resta assolutamente centrale e induce a riflessioni che, secondo un cammino inverso, possono ricondurre al teatro. Nel capitolo in questione si incontrano i nomi di alcune tra le massime personalità con cui si racconta il cosiddetto "rinnovamento del teatro d'inizio Novecento", e bastino, ancora, i nomi di Craig e Appia, più progettatori-utopisti che registi-realizzatori di spettacoli concreti, ovvero portatori di funzioni

particolari che non crediamo possano identificarsi senza residuo con la pratica o il “mestiere” che si usa definire “regia” o che ne prepara il cammino e l’attuazione. D’altra parte si collocano qui i grandi esempi – le grandi “apparizioni” – di realizzazione concreta di spettacoli di grandi dimensioni che danno materializzazione concreta, anche se passeggera, a progetti “utopici”. Nel capitolo in questione, Tafuri usa dunque il teatro e le utopie teatrali delle avanguardie tra le due guerre nel senso che abbiamo indicato: parla insomma di Appia, recuperando le premesse di Fuchs, del Cabaret Voltaire, di Lisickij, di Moholy-Nagy, di Schlemmer, di Gropius-Piscator, eccetera, e soprattutto del *teatro totale* inteso come “organismo”, nel senso del “progetto” e del “progetto” storico chiamato ad indagarlo.

Per venire sommariamente alla scena a noi più prossima, chiuderei questi appunti coinvolgendo la mia memoria diretta, lontana o vicina, di spettatore. Ho richiamato infatti, altrove, la nozione di “mente teatrale” evocando alcuni esempi di spettacoli in cui l’effetto o il “colpo di teatro” non solo si esprimono in un’esatta, alla lettera sorprendente, concatenazione di lavoro di maestranze ed esecutori, ma per i quali l’aggettivo “organico” indica una sorta di visione o immagine mentale che coincide con lo sguardo, o la mente, dello spettatore. Per esempio i teli manovrati da mimi nascosti, a simulare non naturalisticamente il movimento di un mare in burrasca nella *Tempesta* di Shakespeare di Giorgio Strehler (1977), tanto più memorabile al momento del loro dileguarsi, con la riconduzione alla materialità dell’elemento usufruito per l’effetto (una sorta di smontaggio dell’arte magica di Prospero). Oppure la caduta sul suolo del palcoscenico della parete della “Casa degli ori” nel *Pasticciaccio* di Luca Ronconi, da Carlo Emilio Gadda (1996), senza schiacciamento degli attori, precisamente posizionati in rapporto ai vuoti delle finestre, in un’azione priva, a differenza della precedente, di giustificazione referenziale sul piano degli accadimenti previsti, posto che nessuna parete frana nella storia. Un’azione che offriva con rara potenza scenica la concretizzazione del passaggio della visione dall’esterno all’interno della casa.³¹

Così si potrebbero richiamare altri esempi e porre, a partire da essi, varie questioni. Ne ho offerti altrove, anche in analisi di qualche ampiezza, come per esempio in quella dedicata a *Lipsynch* di Robert Lepage (2010), tanto più pertinente per la stessa simulazione scenica di uno spazio di visione che affida alla disposizione prospettica di persone e oggetti sulla scena un riferimento “mentale”, nel senso della messa in scena della visione o della percezione dei personaggi.³²

³¹ Ne ho discusso nel mio: P. VESCOVO, *Mente romanzesca e mente teatrale. Voci del Pasticciaccio dalla pagina alla scena*, in «Engramma», 224, 2005, in c. s.

³² Si veda ancora: P. VESCOVO, *Il tempo a Napoli: durata spettacolare e racconto*, Marsilio, Venezia 2011, pp.180 ss.

Due piccoli richiami, per finire, attingendo alla mia memoria più prossima di spettatore, dove gli appunti di lavoro planano nella semplice esperienza. Su un terreno ancora più difficilmente perimetrabile, in rapporto all'azione in sé e allo stesso genere spettacolare di riferimento (teatro, danza...), penso a *Crowd* di Gisèle Vienne (2018), costruito sulla focalizzazione, come operata da un ideale occhio esterno, che isola con la tecnica dello *slow motion*, in un'esecuzione fisica e non di ripresa di film o video, volta per volta delle porzioni di un unico, continuato *rave party*. Qui il richiamo a "mente" si fa evidentemente meno metaforico e più concreto, in una definizione appunto percettiva, come da uno sguardo o punto di vista che dirige quello dello spettatore, nel selezionare per lui il riferimento nella dimensione complessiva della scena. Oppure, nell'ancora più recente *Bros* di Romeo Castellucci (2022), la potenza della relazione coordinata di azioni fisiche, in quanto stabilita da una "guida" esterna. Nello spettacolo un gruppo di poliziotti risulta teleguidato da un istruttore fuori scena tramite auricolare, dunque se l'esattezza e il coordinamento sono funzioni basilari nella storia del teatro di tutti i tempi, e in particolare nella tradizione novecentesca dei "registi" o "direttori", nel sistema delle prove teatrali, per cui ciò a cui assistiamo è il prodotto di una lunga preparazione, viene qui da chiedersi quale ruolo, con quali tempistiche di realizzazione e quali relazioni, possa possedere un'eterodirezione in diretta. Ovvero la domanda riguarda quanto di ciò a cui assistiamo sia stato più o meno lungamente "costruito" in prova e quanto avvenga attraverso la direzione teleguidata, a fare della brutalità sconnessa dei pestaggi e delle torture, straziata e violenta, una "composizione" organica.