

Culture Teatrali

Studi, interventi e scritture sullo spettacolo

25, Annale 2016



la casa
USHER

Culture Teatrali

Studi, interventi e scritture sullo spettacolo
Annali fondati e diretti da Marco De Marinis
Nuova serie
n. 25 – 2016

Direzione: Marco De Marinis

Comitato Scientifico: Georges Banu (Université de la Sorbonne Nouvelle, Paris III); Josette Féral (Université de la Sorbonne Nouvelle, Paris III); Helga Finter (Justus Liebig - Universität Giessen); Raimondo Guarino (Università di Roma III); Freddie Rokem (Tel Aviv University); Nicola Savarese (Università di Roma III); Richard Schechner (New York University - Tisch School).

Redazione: Fabio Acca, Laura Budriesi, Roberta Ferraresi, Claudio Longhi (resp.), Silvia Mei, Enrico Pitozzi. C/o Dipartimento delle Arti - Università degli Studi di Bologna, via Barberia 4, 40123 Bologna.

Contatti online rivista: www.cultureteatrali.org - rivista.cultureteatrali@gmail.com

Direttore responsabile: Marco De Marinis

Peer review: la pubblicazione di un contributo su «Culture Teatrali» comporta il passaggio attraverso un sistema di *peer review* affidato al comitato scientifico e alla redazione. È in corso di adozione il sistema di valutazione esterna *double blind peer review*.

La rivista «Culture Teatrali» è pubblicata con il contributo del Dipartimento delle Arti dell'Università di Bologna.

Per abbonamenti e acquisti postali rivolgersi a:
VoLo publisher srl, via della Zecca 15, 55100 Lucca, tel. 0583/494820
claudiagori@volopublisher.com

Autorizzazione del Tribunale di Bologna n. 7374 del 6 novembre 2003
ISSN: 1825-8220

© 2016 by VoLo publisher srl
via Ricasoli, 32 - 50122 Firenze. Tel. +39/055/2302873
Email: info@volopublisher.com. Sito internet: www.lacasausher.it

In copertina: *Sturm und Drang*, regia di Luca Ronconi, Firenze, Teatro della Pergola, 17 maggio 1995. Nell'immagine Sabrina Capucci (Luisa) e Marisa Fabbri (Lady Caterina).
Foto di Marcello Norberth.

ISBN: 978-88-98811-243

Finito di stampare nel mese di dicembre 2016 presso Mediaprint srl - Verona.

SOMMARIO

LA REGIA IN ITALIA, OGGI PER LUCA RONCONI

- 7 Claudio Longhi
«L'unico responsabile sono io»?
Appunti di regia, ricordando Luca Ronconi (quasi un'introduzione)
- 41 Luca Ronconi
Il mio Teatro
- 52 Mirella Schino
Teatro come bene comune. La regia al suo nascere e il Novecento
- 66 Marco De Marinis
Regia e post-regia: dalla messa in scena all'opera-contenitore
- 79 Lorenzo Mango
La regia dopo la regia. Tre variazioni sul tema
- 94 Enrico Pitozzi
*Comporre secondo la logica del corpo:
un affresco della scena coreografica italiana*
- 108 Laura Mariani
Registe di teatro in Italia. Ce n'est qu'un début

DOSSIER LA MUSA METICCIA.

MATERIALI D'AUTORE PER LA CONOSCENZA E LO STUDIO DELLA REGIA LIRICA
a cura di Gerardo Guccini

- 127 Gerardo Guccini
“Regiekultur” vs “Regietheater”.
Introduzione alla regia lirica contemporanea

PARTE I GROTOWSKI-VACIS-MICHIELETTO: LA MUSICALIZZAZIONE DEL TEATRO

- 137 Gerardo Guccini
*Vacis alla “Paolo Grassi”. Un iceberg pedagogico con diverse
ramificazioni nel campo della regia lirica (Emma Dante, Micheli,
Michieletto, Muscato, Sinigaglia)*
- 150 Damiano Michieletto
Tono, ritmo, volume

PARTE II *PROGETTO OPERA*BHUTAN

- 160 Gerardo Guccini
Verso un teatro d'opera euroasiano
- 167 Stefano Vizioli
Sulla pagina bianca del teatro: Opera ESTrema

DOSSIER *INTORNO ALLA REGIA.*

TESTIMONIANZE DI LAVORO ALLE SOGLIE DEL NUOVO MILLENNIO
a cura di Claudio Longhi

- 181 Fabrizio Arcuri, Pietro Babina, Eugenio Barba, Elena Bucci,
Luigi De Angelis, Elio De Capitani, Pippo Delbono, Andrea De Rosa,
Raffaella Giordano, Antonio Latella, Roberto Latini, Valter Malosti,
Marco Martinelli, Mario Martone, Stefano Massini, Ermanna
Montanari, Armando Punzo, Cesare Ronconi, Spiro Scimone
e Francesco Sframeli, Virgilio Sieni, Federico Tiezzi, Gabriele Vacis

INTERVENTI

- 221 Marco De Marinis
Vuoti di memoria e filologia del quasi.
A proposito di Valentina Valentini, Nuovo Teatro Made in Italy
1963-2013, con saggi di Anna Barsotti, Cristina Grazioli, Donatella
Orecchia, Roma, Bulzoni, 2015

STUDI

- 239 Carmen Cutugno
Reenactment: da Marina Abramović all'intangible cultural heritage
dell'Unesco
- 261 Roberta Ferraresi
Una nuova teatrologia. Il processo di rifondazione degli studi teatrali
in Italia fra gli anni Sessanta e Settanta
- 285 Note bio-bibliografiche e abstract

LA REGIA IN ITALIA, OGGI
PER LUCA RONCONI

Claudio Longhi

**«L'UNICO RESPONSABILE SONO IO»?
APPUNTI DI REGIA, RICORDANDO LUCA RONCONI
(QUASI UN'INTRODUZIONE)**

Je vais vous dire une chose: la mise en scène, on n'en a pas besoin. [...] J'aime bien un bon metteur en scène qui fait de beaux éclairages, de beaux décors, etc. Mais c'est quand même une espèce de crabe qui s'est posé sur le théâtre qui n'a pas été utile pendant des siècles, et qui ne le sera pas à un moment donné.

B.-M. Koltès, *Une part de ma vie. Entretiens (1983-1989)*

La regia è simile a quei diritti sociali, come si dice nel gergo del movimento sindacale, che non si possono più rimettere in discussione. Sì, la regia equivale alle ferie retribuite istituite in Francia nel 1936 dal Front Populaire. Questa metafora, al di là del suo carattere troppo concreto, ha il merito di ascrivere la regia al campo delle conquiste durature e di non considerarla come una funzione transitoria, da rimettere in discussione a ogni svolta e di cui dubitare in ogni momento di crisi.

G. Banu, *Il ruolo del regista. Cambia lo statuto, ma la regia resta*

Si le petit sauvage était abandonné à lui-même; qu'il conservât toute son imbécillité et qu'il réunît au peu de raison de l'enfant au berceau, la violence des passions de l'homme de trente ans, il tordrait le col à son père, et coucherait avec sa mère.

J. Diderot, *Le Neveu de Rameau*

Circa due lustri fa, ormai quasi alle soglie degli ottant'anni, discorrendo – con una giovane studiosa – dell'arte smisurata ed etimologicamente stravagante di una delle sue compagne di viaggio più appassionate e devote, ossia Marisa Fabbri mancata il 10 giugno del 2003, Luca Ronconi, vincendo per una volta il suo proverbiale e quasi patologico pudore, il suo affilato e così affascinante cinismo, la sua riluttanza a riconoscere e fin quasi ad ammettere la grandezza, con la sua consueta misura, non scavra di un dolente quanto rattenuto disincanto, dichiarava:

Il teatro purtroppo dimentica presto. La memoria di quello spirito che ha animato Marisa nel suo lavoro artistico, può essere vivo [*sic!*] solamente in chi l'ha conosciuta personalmente. L'etica e il significato dell'arte dell'attore, per una come Marisa, non trova molto riscontro nel teatro di oggi. Anche in questo consiste la sua eccezionalità non solo di bravura e di talento ma anche della sua

posizione e del rapporto che aveva con il teatro di dieci, venti, trenta o quaranta anni fa. Marisa è stata un'attrice *outsider*: questa era la sua forza e da un certo punto di vista anche il suo limite soprattutto se vista con gli occhi di chi non ha capito la sua non comune abilità, di chi non ha avuto la capacità di leggere i suoi spettacoli e le sue interpretazioni giudicandole non solo in base ai propri gusti personali¹.

Eh già: «Il teatro purtroppo dimentica presto». Sono passati quasi ventiquattro mesi dalla *fin de partie* del grande regista e quella laconica constatazione, così amara e bruciante nel suo apparente distacco, sembra ora ritrovare la sua puntuale e immancabile conferma proprio al crocevia col destino di chi con tanta impassibile fermezza l'ha enunciata. Quasi ventiquattro mesi, infatti, e già le suggestive visioni di uno dei più immaginifici uomini di teatro a cavallo tra XX e XXI secolo hanno cominciato rapidamente a sbiadire. La caleidoscopica e rutilante giostra dell'*Orlando* (1969) coi suoi incantesimi improvvisati da ciarlatani, la clinica *Oresteia* neocostruttivista di Belgrado (1972), sospesa tra archeologia e fantascienza – e non ignara dell'antropologia di Lévi-Strauss –, i fiammeggianti sogni lacustri della “romantica” *Das Käthchen von Heilbronn* di Zurigo (1972), incagliatasi sui banchi della burocrazia a metà strada tra utopia e realtà, gli sfarzosi sortilegi della festa barocca di *Fairy Queen* (1987) persa nei giardini di Boboli al cospetto della stupefatta Palazzina della Meridiana, le algide illustrazioni geometriche del *Calderón* (1978), astrazioni dei concettosi teoremi ottici di Velázquez, e poi ancora le prospettive impossibili e rifratte di *Lodoiška* (1991), le proiezioni circolari non euclidee di *Infinities* (2002)... su tutto un velo di polvere grigio e compatto ha iniziato a depositarsi inesorabile nel volgere di un paio di anni. Gli impalpabili sali d'argento dell'indifferenza hanno precocemente ingiallito gli scatti emotivi dell'album dei ricordi, i profili si sono deformati, la “compagnia picciola” di amici e nemici si è andata sfollando... Certo su questo prematuro appannamento hanno pesato non poco la precisa scelta di Luca di affidare essenzialmente agli effimeri spettacoli la sua poetica, caparbiamente “fuori dal coro”, di esploratore solitario delle possibilità del linguaggio teatrale, la sua severa etica quasi carmelitana della scena, la sua geniale abilità controcorrente di antico “maestro” del palcoscenico; una scelta confermata dalla complementare decisione di negarsi sistematicamente all'impegno teorico per un verso² o all'investimento nelle strutture o nelle istituzioni teatrali per l'altro. Indubbiamente ha influito la sua ferma determinazione a non conservare nulla³: un (in)consapevole e testardo cupio dis-

¹ La dichiarazione di Luca Ronconi si legge in G. Buonriposi (a cura di), *La collaborazione con Marisa Fabbri*, intervista a L. Ronconi, in G. Buonriposi, *Marisa Fabbri, una vita per il teatro*, Prato, Gli Ori, 2006, pp. 71-72.

² Cfr., ad esempio, *infra* L. Ronconi, *Il mio Teatro*, pp. 41-51.

³ Nonostante la sua refrattarietà a conservare tracce del proprio operato, un piccolo “fondo Ronconi” esiste. Per sua stessa disposizione, l'archivio privato del maestro è stato affidato alle cure di Roberta Carlotto. Sono attualmente in corso i lavori di catalogazione dei materiali. Proprio in questi mesi il Centro Teatrale di Santa Cristina, fondato nel 2002 dallo stesso Ronconi insieme all'amica e collaboratrice Carlotto, sta cercando un partner istituzionale presso cui allocare le carte e, soprattutto, i materiali audiovisivi per consentirne la pubblica consultazione.

solvi in cui paiono riecheggiare, curiosamente, gli imperiosi accenti dell'astuta precettistica avanguardista del non certo amato Bert Brecht, vocata al più impersonale anonimato⁴:

Allontanati dai tuoi compagni alla stazione, / va' al mattino in città con la giacca abbottonata, / cercati un alloggio e se un compagno bussa alla porta: / non aprire, oh non aprire la porta, / ma / cancella le tracce! // [...] // Fa' in modo, quando conti di morire, / che non vi sia un sepolcro e riveli dove tu giaci, / con una epigrafe nitida che ti denunci / e l'anno della tua morte, che ti dimostri colpevole! / Ancora una volta: / cancella le tracce! // (Questo mi fu detto)⁵.

Ma innegabilmente molto ha pesato la congenita inclinazione del teatro a dimenticare, specie del nostro teatro. «Se ripenso alla mia carriera», era solito ripetere Ronconi negli ultimi anni, «devo ammettere di essermi divertito molto; non posso non chiedermi – però – cosa rimarrà di tutto ciò che ho fatto. Probabilmente nulla»⁶. Doveroso, quindi, per una rivista consacrata alla metodica coltivazione dei saperi teatrali, scientemente al plurale, combattere questi insidiosi vuoti di memoria per sottrarre alla «nebbia di sempre» un percorso così ricco, vivace e scopertamente antidogmatico come quello di Ronconi e doveroso farlo non nei termini orazionali di una museificazione monumentale (e sclerotizzante), probabilmente invisibile prima di tutti allo stesso Luca, ma nella forma libera e irrisolta di una discussione in fieri, capace di restituire il senso della ricerca incessantemente aperta di questo artista (o forse meglio “produttore” di teatro) incline a sottoporre ad aspra critica ogni certezza (e ancora una volta si insinua inquietantemente tra le righe dei nostri ragionamenti l'ombra lunga di Brecht e della sua implacabile dialettica), magari concentrando l'attenzione sui temi a lui più cari o quanto meno sulle questioni più addentro al suo operare scenico. Si è così scelto di ricordare Ronconi e di ripensare il suo lavoro, affrontando uno degli argomenti forse non tra i più esplicitamente dibattuti nell'odierna riflessione teatrologica⁷, ma sicuramente trasversale a tante indagini di questi ultimi anni (dallo studio delle dinamiche del postdrammatico all'analisi delle intersezioni tra scrittura scenica, scrittura drammatica e scrittura performativa; dall'indagine dei nessi tra teatro e performance alla cartografia del

⁴Nonostante a tratti fossero balenate possibilità di portare in scena *Stücke* del grande drammaturgo di Augusta, in tutta la sua lunga carriera Ronconi ha effettivamente diretto un solo copione di Brecht: *Santa Giovanna dei macelli* (2012). A proposito del rapporto Ronconi-Brecht cfr. O. Ponte di Pino (a cura di), *E se Brecht e Beckett si dessero la mano?*, intervista a L. Ronconi, in s.a., *Santa Giovanna dei macelli*, programma di sala dello spettacolo diretto da L. Ronconi, Milano, Piccolo Teatro di Milano, 2012, pp. 10-13.

⁵B. Brecht, «*Allontanati dai tuoi compagni*», in Id., *Dal «Libro di lettura per gli abitanti delle città»*, in Id., *Poesie*, 2 voll., edizione con testo a fronte a cura di L. Forte, Torino, Einaudi, 1999-2005 (collana “Biblioteca della Pléiade”), vol. I, (1913-1933), 1999, pp. 405 e 407 («*Trenne dich von deinen Kameraden*»), in B. Brecht, *Aus dem «Lesebuch für Städtebewohner»*, in Id., *Versuche 4-7*, n. 2, Berlin, Kiepenheuer, 1930).

⁶Chi scrive è stato più volte diretto testimone di dichiarazioni analoghe rilasciate da Ronconi in pubblico e in privato: si può dire che, per lo meno a partire dagli anni Novanta, questa constatazione fosse diventata uno dei luoghi topici del conversare del regista.

⁷Cfr. *infra* M. De Marinis, *Regia e post-regia: dalla messa in scena all'opera-contenitore*, p. 66.

teatro degli ultimi decenni tra storicizzazione dei percorsi del Nuovo Teatro ed esplorazioni del teatro postnovecentesco), e soprattutto abordando un problema nodale nel vario articolarsi – e intrecciarsi – delle prassi sceniche contemporanee: la decifrazione del destino, o piuttosto – per sottrarsi ad ogni tentazione teleologica del discorso – la mappatura degli orizzonti della regia agli albori del XXI secolo a partire da una radicale interrogazione sulla sua attuale identità. La regia: il mestiere in cui Ronconi dice di essere pressoché “inciampato” trentenne⁸, dopo gli studi da attore in Accademia e il successivo decennio trascorso, proprio come attore, all’ombra di alcuni tra i maggiori registi italiani del secondo dopoguerra, poi diventato – a partire dal 1966 – il suo naturale habitat esistenziale.

Pur non essendo, come si anticipava poc’anzi, uno dei *topics* più ricorrenti negli ultimi studi teatrali, sul destrutturato scacchiere frattale della scena contemporanea – italiana, ma non solo⁹ –, segnato da una «reattà» «ibrida e frammentaria»¹⁰, «scivolosa ed insicura»¹¹, fatta di «polverizzazione dei generi» e «perdita di specifico»¹², circa la questione degli odierni statuti della regia e delle loro trasformazioni, specie nel senso di un tramonto quando non di un vero e proprio inabissamento di questa prassi, già si è scritto¹³. Basta qui ricordare, per limitarsi al panorama degli studi nazionali, che giusto giusto al giro di boa del 2000, in margine a un suo *inventario* consuntivo *del Novecento teatrale* impostato sul filo di una raffinatissima *quête* intorno alla quasi mitica figura dell’attore del XX secolo, De Marinis, allegando per completezza di documentazione anche il bilancio preventivo dei futuri esercizi scenici, nel chiudere i conti della “rottura della convenzione” novecentesca non esitava a ipotizzare per la scena occidentale un possibile trend di mercato letteralmente spinto *Verso un teatro post-registico*¹⁴ (cfr. in proposito l’intera tabella *La regia e il suo superamento*¹⁵).

Nell’affrontare se non proprio una *vexatissima quaestio*, quanto meno una *quaestio* già *vexata*, anche in considerazione del dedicatario degli studi e dell’ampio spettro dei suoi lavori, si è ritenuto opportuno caratterizzare la presente indagine, circoscrivendola alla sola scena italiana e a un tempo dilatandola esplicitamente a

⁸ Cfr. L. Ronconi e G. Capitta, *Teatro della conoscenza*, Roma-Bari, Laterza, 2012, p. 6.

⁹ Una preziosa panoramica della scena contemporanea è offerta da M. De Marinis, *Il teatro dopo l’età d’oro. Novecento e oltre*, Roma, Bulzoni, 2013. Per una zoomata di approfondimento sulla scena italiana degli ultimi anni cfr. S. Mei (a cura di), *La terza avanguardia. Ortografie dell’ultima scena italiana*, «Culture Teatrali», <XVII>, 2015, n. 24 (numero monografico).

¹⁰ Ea., *Disambiguazione. Come una premessa*, in Ea. (a cura di), *La terza avanguardia*, cit., p. 7.

¹¹ A. Scarpellini, *Libertà e patria*, in G. Graziani (a cura di), *Hic Sunt Leones. Scena indipendente romana*, Roma, Editoria & Spettacolo, 2007, p. 13; si cita da S. Mei, *Disambiguazione*, cit., p. 8.

¹² *Ibid.*, p. 7.

¹³ Al fine di non ripetere informazioni già esaustivamente fornite in queste pagine, per una ricognizione ragionata della principale bibliografia a proposito delle trasformazioni della regia contemporanea e della sua crisi si rimanda ai due contributi raccolti nel presente numero di «Culture Teatrali». Cfr. *infra*: M. De Marinis, *Regia e post-regia*, cit., pp. 66-78; L. Mango, *La regia dopo la regia. Tre variazioni sul tema*, pp. 79-93.

¹⁴ Cfr. M. De Marinis, *Verso un teatro post-registico*, in Id., *In cerca dell’attore. Un bilancio del Novecento teatrale*, Roma, Bulzoni, 2000, pp. 67-71.

¹⁵ Cfr. Id., *La regia e il suo superamento*, in Id., *In cerca dell’attore*, cit., pp. 53-71.

inglobare, in un continuum indistinto, anche il vasto territorio del teatro per musica. Le ragioni di queste opzioni sono presto dette. Già nel suo aurorale e magmatico rappersersi intorno ai primi fuochi di quella rete di relazioni attraverso cui viene sempre più compiutamente manifestandosi sulle scene europee a cavallo tra Otto e Novecento, la regia dialoga, in effetti, fittamente con la musica: è noto, ad esempio, il pesante debito contratto dal pensiero registico nei confronti del teatro wagneriano, vera culla della nuova concezione della creazione teatrale¹⁶; d'altronde è anche risaputo quanto concetti musicali come quello di ritmo abbiano condizionato le poetiche e l'operato dei "padri fondatori" – valga per tutti il caso di Mejerchol'd. È una dinamica di scambio, quella tra teatro di regia e teatro per musica, che, al di là delle vivaci discussioni sui ritardi, gli anticipi o le anomalie della nostra scena rispetto al contesto europeo¹⁷, si ripropone puntualmente anche nel teatro italiano già a partire dagli anni Trenta¹⁸. Ma oggi come oggi, soprattutto alla luce degli ultimi sviluppi delle pratiche registiche (e coreutiche) – da Christoph Marthaler a Clemens Sienknecht, da Michel van der Aa a Heiner Goebbels, da Lemi Ponifasio a Dimitris Papaioannou, da Alain Platel a Johann Kresnik o a Cindy Van Acker e, per restare per l'appunto all'Italia, da Romeo Castellucci a Pippo Delbono o a Emma Dante e ancora da Virgilio Sieni a Raffaella Giordano o a Collettivo CINETIC – il teatro per musica rientra a tutti gli effetti in un'organica nozione teatrale – che canta, danza, suona, agisce e parla – senza interne soluzioni di continuità, come il corpo senza organi di artaudiana memoria. D'altro canto, circoscrivere alla scena italiana il perimetro delle indagini nate sotto l'egida di questo nuovo numero di «Culture Teatrali» non vale soltanto a conferire un inconfondibile timbro "nazionale" ai ragionamenti critici, ma illumina l'oggetto (l'analisi degli statuti e delle pratiche registiche contemporanee) di una luce tutta particolare, generata da quei condizionamenti metodologici che parlare di regia sempre comporta in Italia, specie in prospettiva storiografica. Secondo quanto ci ha insegnato la Schino – infatti

¹⁶ Tra i molti contributi che legano la nascita della regia alla "visione teatrale" di Wagner, cfr. almeno A. Sacchi, *La teatrocrasia wagneriana*, in Ea., *Il posto del re. Estetiche della regia teatrale nel modernismo e nel contemporaneo*, Roma, Bulzoni, 2012, pp. 21-27.

¹⁷ Cfr. in proposito: M. Schino, *Sul «ritardo» del teatro italiano*, in «Teatro e Storia», III, 1988, n. 1, pp. 51-72 (nella serie complessiva di «Teatro e Storia» il primo numero del 1988 corrisponde in realtà al n. 4); Ea. et al. (a cura di), *L'anticipo italiano. Fatti, documenti, interpretazioni e testimonianze sul passaggio e sulla ricezione della grande regia in Italia tra il 1911 e il 1934. Dossier*, in «Teatro e Storia», XXII, 2008, n. 29, pp. 27-255. Cfr. pure C. Meldolesi, *Fondamenti del teatro italiano. La generazione dei registi* [1984], Roma, Bulzoni, 2008, p. 3 (1ª ed. Sansoni).

¹⁸ Sin dall'agosto del 1933 la rivista «Scenario» ospita, per esempio, un *Breviario del regista lirico* a firma di Guido Salvini; cfr., in proposito, Id., *Breviario del regista lirico*, in «Scenario», II, 1933, n. 8, pp. 393-401. Si osservi come, sull'onda di pregresse abitudini linguistiche attestate nell'ambito della riflessione sulla recitazione, nel lessico teatrale italiano del periodo compreso tra anni Trenta e anni Cinquanta, arco di tempo durante il quale si assiste alla nascita e al consolidamento della regia nazionale, fosse abitudine diffusa utilizzare categorie e metafore musicali (ritmo, concertazione...) per descrivere l'operatività del regista; cfr., sempre a titolo d'esempio, C. Baseggio, *Il regista*, in «Il Dramma», XXVIII, 1952, nn. 163-164, pp. 49-52 (si tratta di una commemorazione di Renato Simoni a poche settimane dalla sua scomparsa). Non dobbiamo poi dimenticare che la prima "tendenza" della regia italiana indagata da Claudio Meldolesi è dallo studioso stesso designata: «regia di orchestrazione stilistica»; cfr. Id., *Fondamenti del teatro italiano*, cit., pp. 149-150.

– nelle sue vesti di attenta lessicografa¹⁹, affrontare in *statu nascendi* la riflessione sulla “regia”, così come accadde in Italia poco più di ottant’anni fa, armati di una parola di nuovo conio²⁰, ha comportato un preciso orientamento del coevo e serio dibattito sulla regia, tracciando, filogeneticamente, degli alvei di argomentazione da cui a tutt’oggi, in positivo o in negativo, fatichiamo a uscire. In prima battuta, come puntualmente ha osservato la studiosa, il varo del nuovo vocabolo, per il peculiare uso che di quest’ultimo fu da subito fatto in Italia lungo tutto il quarto decennio del secolo scorso sullo sfondo di battaglie culturali, politiche ed economiche quanto mai violente – in cui le marce per la «via dello ’Mpero (del Cacchio)» degli ecolalici «battaglioni» delle «Giovini Taliane»²¹ venivano intrecciandosi con lo scontro durissimo per il predominio sulla produzione teatrale di capocomici in declino, affaristi rampanti e autorevoli quanto innocui drammaturghi, tutti a vario titolo coinvolti in un ossessionante piano di riorganizzazione nazionale della scena –, comportò immediatamente il risultato di “tradurre” un «flusso storico complesso», quale la regia si era presentata in Europa nelle sue più clamorose emergenze primonovecentesche, in una «pratica semplificata di mestiere» di stampo genuinamente italico²², istituzionalizzando – di fatto – quest’ultima accezione del termine. Ma le conseguenze del lancio del nuovo vocabolo sotto la mortifera stella del Fascismo non si limitano a questa sorta di pernicioso addomesticamento normalizzante della parola. Il «maschio e Mavorte»²³ concepimento di “regia” – lemma attorno al quale, nonostante tutto, pure nei tempi bui del ventennio si raggrupparono contraddittoriamente, ed è sempre la stessa Schino a segnalarcelo, slanci utopistici e spiriti di rivoluzione di vario segno – di fatto evoca per soprammercato un seducente *eidolon* che irreggimenta ulteriormente la discussione intorno all’arte registica. A petto di espressioni tutto sommato più libere e francamente diluibili nel parlato – per di più non generate ex novo, ma sulla base di una specificazione semantica di sintagmi preesistenti come *mise en scène* o *Inszenierung* – il neologismo tecnico “regia”, con la cristallizzazione concettuale che immediatamente determina nella sua natura

¹⁹ Cfr. M. Schino, *La parola regia*, in S. Mazzoni (a cura di), *Studi di Storia dello spettacolo. Omaggio a Siro Ferrone*, Firenze, Le Lettere, 2011, pp. 491-527.

²⁰ Nel suo saggio dedicato alla «parola regia», la Schino muove da quello che viene normalmente considerato l’ufficiale “atto di nascita” del vocabolo “regia” nella lingua italiana, ossia la lettera di Bruno Migliorini a Silvio d’Amico, direttore insieme a Nicola De Piro di «Scenario», pubblicata sulle pagine dello stesso periodico, all’interno della quale lo studioso, dopo aver sviluppato alcune considerazioni sull’opportunità di introdurre nella nostra lingua la coppia di parole “regia”/“regista”, finiva col legittimare l’uso di tali vocaboli; cfr. B. Migliorini, *Varo di due vocaboli*, in «Scenario», I, 1932, n. 1, p. 36. Oggi è possibile rileggere la celebre lettera in L. Squarzina, *Il romanzo della regia. Duecento anni di trionfi e sconfitte*, Ospedaletto di Pisa, Pacini, 2005, pp. 21-23 o in M. Schino, *La parola regia*, cit., pp. 501-502. Lo stesso Migliorini aveva poi ripubblicato la sua breve nota nel testo *Autista e regista* presente nei suoi *Saggi sulla lingua del Novecento* (Firenze, Sansoni, 1941, pp. 206-209).

²¹ C.E. Gadda, *Eros e Priapo (Da furore a cenere)* [1967, ma scritto probabilmente a partire dal 1944], in Id., *Opere di Carlo Emilio Gadda*, vol. IV, *Saggi giornali favole e altri scritti II*, Milano, Garzanti, 1992, p. 268.

²² M. Schino, *La parola regia*, cit., p. 504.

²³ C.E. Gadda, *Eros e Priapo*, cit., p. 268.

di «parola» preparata «*in attesa* di una pratica»²⁴, contribuisce a stimolare una sorta di precocissima e congelante oggettivazione idealistica/nominalistica delle fluide esperienze di “messa in scena” europee che precipita inevitabilmente in una sorta di feticistica “metafisica della regia”, potentissimo catalizzatore per i dibattiti a venire – non per nulla Taviani ne auspicherebbe oggi la dismissione²⁵. Come Meldolesi ha ampiamente acclarato²⁶, contrariamente a quanto accaduto Oltralpe, la regia in Italia si è subito mostrata poco incline alla teoria: Orazio Costa per primo non aveva esitato a stigmatizzare la troppo facile tendenza dei registi italiani a risolvere nel confezionamento di spettacoli il loro agire scrivendo che la regia italiana, troppo dedita «al pratico fare e raffazzonare», «anche quando si è permessa di avere tempo, non ne ha mai trovato abbastanza per il lavoro teorico»²⁷. Ebbene, in Italia, il vuoto di riflessione creato e avallato dai registi trova un proprio strano bilanciamento nella formula magica “regia”, vessillo della critica militante ambiguamente in bilico tra pulsione alla fuga nella trascendenza kantiana e banalizzazione pragmatica, buona a garantire statuto di ontologica certezza e adamantina solidità alla sempre sfuggente nebulosa delle multiformi pratiche rivoluzionarie dei “padri fondatori”. Evidente la ricaduta che una simile metafisica della regia produce nell’odierno dibattito italiano intorno alla riformulazione degli statuti registici, per certi versi determinandone finanche la possibilità. In fondo è perché la regia (nominalmente) è, ed è *qualcosa* a prescindere dalla mera messa in scena, che possiamo discutere sul suo tramonto (o crisi) o sul suo complementare rilancio. E da quest’ordine di riflessioni l’endemica ambiguità ideologica del vocabolo non può che uscire rafforzata. Non è un caso, allora, che – come opportunamente notato da De Marinis²⁸ – l’attuale ripensamento delle pratiche registiche si sposi nel nostro Bel Paese con un nuovo sommovimento delle zolle teatrali del nostro linguaggio scatenato dalla necessità di trovare altre parole per nominare la mutata “regia”. «Ideazione», «cura della visione» – elenca De Marinis – e poi ancora direzione, composizione... in fondo proprio questi tentativi di fuga lessicale dai potentissimi ceppi della regia testimoniano di come siamo ancora prigionieri di quella ormai lontana invenzione linguistica tenuta a battesimo sulle pagine di «Scenario» da Migliorini nel 1932.

«Mettetevi a parlare!», spiegava Pirandello, «Ripetete tutte le parole che si sono sempre dette! Credete di vivere? Rimasticate la vita dei morti!» (*Enrico IV*, II). Dunque, poiché al linguaggio e al suo potere non è dato sottrarsi, ma si può solo tentare di acquisire consapevolezza (storica e sincronica) dell’uno e dell’altro – per destreggiarsi al meglio tra i loro laccioli, per guardarne i vuoti e per forzarne al possibile i condizionamenti –, nonostante una certa insofferenza per la faziosità

²⁴ M. Schino, *La parola regia*, cit., p. 501.

²⁵ Cfr. F. Taviani, *Promoveatur ut amoveatur*, in «Prove di drammaturgia», XIII, 2007, n. 2 (*Le radici della regia*, a cura di C. Meldolesi e G. Guccini), pp. 32-36.

²⁶ Cfr. C. Meldolesi, *Fondamenti del teatro italiano*, cit., pp. 145-152 (paragrafo: *La regia italiana: tre tendenze e una anomalia*).

²⁷ O. Costa, *La regia come «coscienza di spettacolo»*, in G. Antonucci (a cura di), *La regia teatrale in Italia (e altri scritti sulla messinscena)*, Roma, Abete, 1978, p. 26.

²⁸ Cfr. *infra* M. De Marinis, *Regia e post-regia*, cit., p. 70.

e l'inadeguatezza del vocabolario cui siamo costretti a fare riferimento, per ricordare l'avventura teatrale di Ronconi le domande poste al centro di questo numero di «Culture Teatrali» potrebbero essere così riassunte: posto che – per dirla con Quadri – con ogni evidenza «il ruolo e il potere del regista sono cambiati in Europa, dopo la grande apertura del dopoguerra, la rottura espressiva degli anni '60» e «la rivoluzione degli spazi scenici della successiva decade»²⁹, impastandosi con tali trasformazioni e al tempo stesso prendendone le distanze o reagendo loro, nel teatro italiano tout court che cos'è diventata la regia, oggi? E in quali direzioni si sta muovendo?

Spontaneo, in queste glosse introduttive a margine, riferire in prima battuta i quesiti proprio a Luca Ronconi, protagonista ancipite della nostra scena, totalmente “integrato” al canone del teatro di tradizione nazionale – rigorosamente e quasi orgogliosamente di parola –, eppure sempre in una strana ma tenace sintonia con gli “apocalittici” protagonisti del cosiddetto “Nuovo Teatro”. Non per nulla Ronconi compare tra i firmatari del celeberrimo manifesto *Per un convegno sul nuovo teatro* pubblicato sulle pagine di «Sipario» nel novembre del 1966³⁰, senza contare poi che, poche settimane avanti, la prima vera affermazione registica gli era arrivata con il debutto a Urbino di una sua scioccante messinscena dei *Lunatici*. Uno spettacolo aspro e torbido, sconcertante per il pubblico in ragione dell'estremismo della sua costruzione e per l'impianto violentemente antiaccademico della recitazione – tanto da spingere la critica, per renderne conto, a invocare il modello del “teatro della crudeltà”³¹ –, eppure prodotto e interpretato da una delle coppie più amate dal grande pubblico (conservatore) italiano: Sergio Fantoni e Valentina Fortunato³². Il rimando a Ronconi non vale dunque come mero tributo alla retorica del galateo encomiastico-commemorativo: al di là delle fin troppo ovvie ragioni celebrative, è la sfuggente e ricchissima complessità del suo percorso a rendere, in effetti, particolarmente meritevoli d'attenzione le opinioni del maestro in merito alle trasmutazioni del teatro di regia a cavallo tra XX e XXI secolo.

Se si scorrono le dichiarazioni di poetica di Ronconi, per lo più affidate a interviste o a brevi note, parrebbe di primo acchito che la questione del futuro della regia – e del suo eventuale tramonto – non fosse stata esattamente al centro della sua attenzione. Si

²⁹ F. Quadri, *La tragedia e l'utopia*, in Id. e R. Molinari (a cura di), *Per esempio il corpo e la parola. Speciale 2004*, in s.c., *Il Patalogo ventisette. Per esempio, il corpo e la parola*, Milano, Ubilibri, 2004, p. 234.

³⁰ s.a., *Per un convegno sul nuovo teatro*, in «Sipario», XXI, 1966, n. 247, pp. 2-3.

³¹ Cfr. F. Quadri, *Il rito perduto. Luca Ronconi*, Torino, Einaudi, 1973, pp. 13-14.

³² Sempre a proposito della difficoltà di catalogare l'esperienza ronconiana nelle canoniche tassonomie critiche normalmente utilizzate per render conto della complessa geografia della nostra scena si consideri che il nome di Ronconi ricorre nelle pagine della capitale monografia dedicata da Marco De Marinis al Nuovo Teatro. Allo stesso tempo, nel suo inventario generale della scena degli anni Settanta, Franco Quadri inserisce Ronconi nel volume consacrato a *Tradizione e ricerca*; cfr.: M. De Marinis, *Il nuovo teatro. 1947-1970* [1987], Milano, Bompiani, 2000⁴ (collana “Strumenti”), pp. 3, 6, 175, 177, 196, 200, 201, 250, 253 e 278; F. Quadri, *Luca Ronconi*, in Id., *Il teatro degli anni Settanta. Tradizione e ricerca. Stein, Chéreau, Ronconi, Mnouchkine, Grüber, Bene*, Torino, Einaudi, 1982, pp. 143-222. Il primo a essere cosciente dell'ambiguità poetico-ideologica delle proprie posizioni è a ben vedere lo stesso regista: cfr. I. Ghione (a cura di), *Al confine dell'avanguardia*, intervista a L. Ronconi, in «Sipario», XXII, 1967, n. 252, p. 26.

prenda, ad esempio, la lunga intervista concessa a Gianfranco Capitta nel 2012 – una delle più importanti sintesi, e ricapitolazioni, del pensiero teatrale del regista, chiamato dal critico a ripercorrere, col senno di poi, i suoi oltre sessant'anni di palcoscenico. A fronte di tante risposte dense e ponderate, Ronconi liquida l'interrogativo sul destino della regia in poche battute che lasciano trapelare un misto di insofferenza e ironico scetticismo sull'argomento e in cui vibra pure una caustica staffilata di dispetto nei confronti delle tendenze già discusse della cultura teatrale italiana a ipostatizzare l'esperienza registica. All'osservazione di Capitta: «A proposito dell'evoluzione del teatro lungo quest'ultimo secolo, oggi si sente dire di tanto in tanto – soprattutto fra le generazioni teatrali più giovani – che “la regia è morta”. Eppure, si tratta di un mestiere recente, di una “invenzione” sviluppatasi in poco più di cent'anni», Ronconi controbatte infatti:

Se è morta, io dovrei essere un superstite. La regia non è una figura, è una pratica. Se uno riesce a farsela da solo, benissimo. Se non ci riesce, o ci riesce male, è meglio che abbia qualcuno che lo guidi... L'idea che sicuramente è tramontata è quella del regista demiurgo, ma non mi è mai appartenuta. Il teatro, poi, è fatto di tante cose: di attori, di spazi, di testi. E i testi possono essere opere letterarie di uno scrittore, o copioni scritti da un commediografo. E tutte queste cose hanno certamente bisogno di una serie di mediazioni...³³

Sempre nel quadro di una analoga evasività, una maggiore disponibilità a confrontarsi con l'argomento Ronconi l'aveva forse mostrata qualche anno prima nella paginetta di riflessioni recapitata all'amico Quadri nel 2005, destinata allo speciale *Il ruolo della regia negli anni duemila* progettato dallo stesso Quadri, in tandem con Renata Molinari, per il *Patalogo ventotto* – dossier, come è chiaro fin dal titolo, di particolare interesse per le nostre indagini³⁴. Converrà allora soffermarsi un istante su questo scritto.

Pubblicato in testa all'inchiesta del *Patalogo*, il corsivo dei curatori traccia lucidamente il perimetro dei ragionamenti delle pagine successive, definendone i presupposti e orientandone gli sviluppi.

L'evolversi della scena contemporanea con le sue innovazioni (diversi statuti organizzativi e produttivi, esigenza di una più intensa comunicazione internazionale, affermarsi di drammaturghi delle nuove generazioni, crisi e trasformazione delle modalità pedagogiche, innovazioni tecnologiche, uso di scenografie che puntano più sugli elementi visivi che su quelli costruiti...) sembra riflettersi oggi particolarmente sul ruolo del regista e sulle sue funzioni specifiche rispetto all'accezione articolata e preminente sviluppatasi nel secondo Novecento. Aldilà delle possibili definizioni attribuibili oggi a questa figura, vorremmo aprire una discussione su questo tema, valutando in particolare gli attributi ai quali la regia si sarebbe sottratta, e individuando le caratteristiche specifiche della sua ineliminabile presenza sulla scena³⁵.

³³ L. Ronconi e G. Capitta, *Teatro della conoscenza*, cit., p. 44.

³⁴ Cfr. F. Quadri e R. Molinari (a cura di), *Il ruolo della regia negli anni duemila. Speciale 2005*, in s.c., *Il Patalogo ventotto. Il ruolo della regia negli anni Duemila*, Milano, Ubublibri, 2005, pp. 224-263.

³⁵ F. Quadri e R. Molinari, s.t., in Iis. (a cura di), *Il ruolo della regia negli anni duemila*, cit., p. 227.

Anche in questo caso, come farà sette anni dopo con Capitta, Ronconi evita il confronto diretto con il tema. Lungi dall'elencare gli «attributi» ai quali la regia si starebbe sottraendo o di enumerare le «caratteristiche specifiche» insopprimibili per garantirne la sussistenza, come richiesto dai suoi interlocutori, il regista, cavalcando l'onda del suo radicale relativismo, preferisce abbandonarsi a un elogio del cambiamento. È però un elogio anfibio, tra le pieghe delle cui continue reticenze, figlie della proverbiale laconicità quasi senecana del regista – di sempre feroce ironia –, si possono scavare preziosi stimoli per la nostra riflessione. Già nella protasi della sua analisi, fingendo di abbozzare una sorta di anodina fenomenologia del mutamento, Ronconi tratteggia in isguincio un bozzetto icastico e desolante di certo provincialismo della nostra società teatrale, su cui aleggia il sospetto – come già accadrà sette anni dopo nella fulminea risposta data a Capitta – che per lo meno parte della discussione sul tramonto della regia nasca e si snodi proprio sul ciglio dell'abisso dell'effimero.

Certo è innegabile e, d'altra parte, non potrebbe essere altrimenti, che nel tempo i ruoli cambiano, e possono cambiare secondo una necessaria evoluzione o, come spesso accade, sulla spinta delle mode. Si seguono modalità differenti: il primo caso è inevitabile e necessario, l'altro è probabilmente altrettanto necessario, ma passeggero; come sempre, quando i cambiamenti sono di moda, cambia la moda, quando invece si tratta di un'evoluzione, cambiano proprio gli elementi costitutivi³⁶.

In dialogo taciuto ma evidente con delizie e miserie della nostra “società del rischio” o “dell'incertezza”³⁷, smessa l'acida polemica contro gli “stilisti” del rinnovamento *coûte que coûte*, in prosieguo di discorso il cambiamento – assunto in questo caso, seriamente, nella sua fisiologica necessità e nel suo grado zero (privo di connotazioni) – è lucidamente notomizzato da Ronconi per evidenziarne i pro e i contro. All'incrocio di mode e rivolgimenti storici, le trasmutazioni della regia rivelano così, in controluce, la loro ambigua natura, tutta in potenza, di benefici stimoli creativi o immedicabili traumi.

Che poi un ruolo, e non parlo soltanto di quello del regista, non debba essere qualche cosa di impietrito nel tempo e rimanere sempre uguale a se stesso, tutto sommato è una benedizione. Dover fare i conti con i cambiamenti, con gli sconquassi che sorgono dai mutamenti e cercare di dare continuamente delle risposte a quello che ci succede intorno, per qualcuno è fonte di un lavoro, diciamo pure con un brutto aggettivo, artistico. Comunque, ritengo che i rischi, il disagio, la sofferenza del cambiamento sono anche una serie di stimoli necessari a evitare di mettere in movimento se stessi e, secondo me, questo è più pericoloso per un regista, ma naturalmente anche

³⁶ L. Ronconi, *Ero un attore, che poi si è messo a fare il regista. Anomalie e cambiamenti*, in F. Quadri e R. Molinari (a cura di), *Il ruolo della regia negli anni duemila*, cit., p. 246.

³⁷ Cfr.: Z. Bauman, *La società dell'incertezza*, Bologna, Il Mulino, 1999 (antologia di scritti di Bauman, priva di un diretto corrispettivo in lingua inglese); U. Beck, *La società del rischio. Verso una seconda modernità*, Roma, Carocci, 2000 (antologia di scritti di Beck, priva di un diretto corrispettivo in lingua tedesca).

per un attore o per un drammaturgo. Quante esperienze viviamo, anche in teatro, di artisti che non riescono a superare i propri felici inizi e le prime felici esperienze adolescenziali? Questo può dipendere dal fatto che non ci si fa travolgere dalle mode oppure che non si sopportano le difficoltà e le ferite...³⁸

Nel suo svelto intervento, l'analisi socio-antropologica del valore dei cambiamenti tipici della nostra società teatrale in senso lato, su cui Ronconi preferisce virare la propria riflessione intorno agli statuti della regia – analisi significativa, come si è visto, pur nella sua stringatezza –, lascia però spazio anche a una più puntuale (e inedita) ricognizione dello specifico problema del ruolo del regista in Italia, oggi. Anzi, forse più che del problema del “ruolo” del regista in Italia oggi – e appunto in questo sta la peculiarità dello sguardo di Ronconi – sarebbe meglio parlare del problema del “non ruolo” del regista italiano. La tesi che Ronconi sostiene, in effetti, è che in Italia il regista da sempre non veda riconosciuto il suo ruolo.

Prima di tutto va detto che da noi il ruolo del regista non è quasi mai stato un ruolo; ci sono state delle figure di registi ma il ruolo del regista nel teatro italiano è sempre stato messo in discussione, non è mai stato accettato nel modo in cui lo è stato nei paesi di lingua tedesca, né si è mai affermato come in Russia, né è mai stato riconosciuto come è stato riconosciuto, e lo è tuttora, nei paesi anglosassoni³⁹.

In barba al prestigio di cui i registi italiani sembrerebbero aver goduto nel secondo dopoguerra per lo meno fino a tutti gli anni Settanta e soprattutto in barba al potere contrattuale che il teatro italiano sembrerebbe aver loro riconosciuto nello stesso torno d'anni, nella prospettiva di Ronconi, dunque, alla lunga la «generazione dei registi» cara a Meldolesi⁴⁰ non sarebbe mai davvero riuscita a imporre un teatro di regia in Italia. Detto in altri termini: più che vivere agli albori del nuovo millennio un declino della regia, da sempre la scena italiana non avrebbe accettato la figura del regista. Si appunta, sommariamente, Ronconi:

Nel teatro italiano, che è poi quello che conosco meglio, il ruolo del regista non è mai stato riconosciuto. Ci sono tre, quattro, cinque, sei figure che si sono autopromosse o riconosciute registi, ma di fatto, se si guarda alla nostra storia recente, questo ruolo o meglio questa funzione, viene attribuita vuoi al leader di un gruppo, vuoi a un attore, che diventa regista, vuoi a un autore che si fa regista delle proprie opere. Da noi è sempre stato così, si può dire che Eduardo De Filippo o Dario Fo o Marco Paolini o lo stesso Ascanio Celestini non sono anche registi? Lo sono⁴¹.

Soltanto in conclusione della sua livida “epistolina per FQ”, Ronconi entra effettivamente nel merito delle questioni tecniche sollevate in esergo dalla redazione del

³⁸ L. Ronconi, *Ero un attore, che poi si è messo a fare il regista*, cit., p. 247.

³⁹ *Ibid.*, p. 246.

⁴⁰ Cfr. C. Meldolesi, *Fondamenti del teatro italiano*, cit.

⁴¹ L. Ronconi, *Ero un attore, che poi si è messo a fare il regista*, cit., p. 246.

Patalogo e tenta di render conto delle trasformazioni in atto nel teatro di regia contemporaneo, filtrandole attraverso la propria esperienza. L'attenzione del regista cade allora sul risvolto drammaturgico della questione: lo scavalco del concetto di «copione scritto per la scena»⁴² sarebbe infatti l'imprevedibile esito del suo lungo viaggio dentro il mutarsi del teatro di regia avviatosi nel lontano 1963, all'esatto nadir di questo approdo, con la contestata messa in scena del dittico *La buona moglie* (1963), cucito sul classicissimo Goldoni. Lapidaria la conclusione: «[...] anche se il cambiamento qualche volta rischia di travolgerci, non per questo io ritengo che questo cambiamento debba essere una calamità, anzi»⁴³. In fondo, nella percezione di Ronconi, proprio la combinazione esplosiva tra la vacanza del ruolo registico sulle scene nazionali e l'instabilità della nostra società teatrale (e, purtroppo, *in extenso*, della nostra società culturale, quando non della nostra società *sic et simpliciter*), decretando la marginalità della figura del regista, è infatti il salvifico salvacondotto dei nostri "eccezionali" registi: «[...] in Italia in particolare sono proprio le condizioni precarie in cui versa il teatro che tante volte spingono, grazie a Dio, i registi ai margini, e li obbligano a guardarsi intorno»⁴⁴. In effetti la minorazione è pur sempre una delle maggiori garanzie di libertà.

Per essere una memoria quasi d'occasione, l'asciutto biglietto alla redazione del *Patalogo* è dunque a ben vedere foriero di spunti di riflessione piuttosto stimolanti. Ma se si vuole cogliere la complessità del ragionamento ronconiano intorno alla patria regia – e magari scoprire come questo soggetto non sia stato poi così periferico nella sua Weltanschauung scenica – occorrerà probabilmente cercare altrove. Curiosamente sempre girovagando tra Italia e Germania (come già gli era accaduto nelle sue eccentriche divagazioni pata-critiche), la più lucida e articolata testimonianza di Ronconi intorno al tema degli italici statuti della regia e del loro eventuale domani è infatti arrivata – rigorosamente in maschera – non già dai suoi rari e tutto sommato svogliati esercizi di aspirante teorico quanto dalla sua concreta pratica di "mettinscena", cuore pulsante della sua esperienza teatrale: si veda a tal proposito quel bizzarro "(auto)ritratto dell'artista (non più giovane) da regista", presentato da Ronconi a Lisbona nel maggio del 1998, dirigendo al Teatro Nacional D. Maria II *Questa sera si recita a soggetto*⁴⁵ – il suo primo Pirandello italiano integrale dopo l'osannata e alla lettera straniante edizione tedesca dei *Giganti della montagna* di Salisburgo (*Die Riesen vom Berge*, 1994) e la satura metateatrale *Qualcosa di vero*

⁴² *Ibid.*, p. 247.

⁴³ *Ibid.*

⁴⁴ *Ibid.*, pp. 246-247.

⁴⁵ Si ricordi che il testo di Pirandello, terminato dallo stesso autore a Berlino alla fine del marzo 1929, fu messo in scena per la prima volta il 25 gennaio 1930 al Neues Schauspielhaus di Königsberg, per la regia di Hans Carl Müller e nella versione tedesca di Heinrich Kahn dal titolo *Heute Abend wird aus dem Stegreif gespielt*. Il debutto italiano avvenne al Teatro di Torino, il 14 aprile 1930, con una compagnia appositamente formata sotto la direzione di Guido Salvini. La pubblicazione del dramma si ebbe sempre nel 1930 presso Mondadori. Per maggiori informazioni in merito cfr. L. Pirandello, *Questa sera si recita a soggetto*, in Id., *Maschere nude*, 4 voll., a cura di A. d'Amico, Milano, Mondadori, 1986-2007 (collana "I Meridiani"), vol. IV, 2007, pp. 247-295 (*Notizia*).

dev'esserci, cucinata al Teatro Carignano nel maggio del '95 come saggio di fine corso della scuola per attori del Teatro Stabile di Torino, mescolando divine prelibatezze spigolate da (guarda caso): *Questa sera si recita a soggetto*, *Ciascuno a suo modo* e *Sei personaggi in cerca d'autore*. Quella per *Questa sera si recita a soggetto* deve essere stata poi una vera "passione" per Ronconi se si considera che, non solo aveva scelto il copione come biglietto da visita per le sue non certo frequenti incursioni all'estero (dopo il debutto nell'ambito dell'Expo di Lisbona, lo spettacolo era stato presentato al Mercat de les Flors di Barcellona e al Wiener Festwochen e, nella stagione successiva, con alcune sostituzioni nel cast, alla Comédie de Sainte Étienne, al TNP di Lione e all'Odéon di Parigi), ma lui, regista così refrattario alla pratica dei riallestimenti, a poco più di tre lustri di distanza dal debutto portoghese, ne aveva pure messo in cantiere una nuova versione – fortunatissimo spettacolo che ha visto effettivamente la luce presso il Teatro Grassi di via Rovello, a Milano, il 4 febbraio del 2016, ma che – a causa della scomparsa di Luca – è nato per la regia di Federico Tiezzi.

Il ricordo di quella strana messa in scena pirandelliana di Ronconi, funebre e chiassosa a un tempo, sentita profondamente e riuscita a metà, torbida e sinistramente dilatata eppur così leggera, acerba e ponderatissima, ultimo viaggio teatrale in compagnia dell'onnipresente Nunzi⁴⁶, si ricomponе intorno al lampeggiare nel buio di alcune immagini. Il palcoscenico sgangherato: disarticolato nelle sue rotte geometrie disorientate ed espressioniste quasi esplose da un bozzetto di Ernst Stern od Otto Reigbert⁴⁷ e forse devastato da un incendio, con le poltrone di una presumibile ex platea ridotte a scheletri metallici accatastati in proscenio e le sedie dei palchi schiantate da un misterioso tifone contro il soffitto e rimaste là, impiccate. Ovunque grate arrugginite, come a sostenere le pareti pencolanti, e plumbei tendaggi gravi e opprimenti. Il ricordo, nella molle e pastosa trapunta gettata sull'impiantito in fuga, di una palude in cui sprofondare o degli isolanti acustici di qualche camera della tortura ormai dismessa, abbandonati lì per caso. La completa mancanza di un sopra e di un sotto, di un davanti e di un dietro, di una destra e di una sinistra. Le squillanti lampadine del varietà a graffiare l'ombra ovattata dell'oscura caverna della creazione. I costumi d'antan che rispondono con la macchia del colore al grigio onnipresente. La nostalgia di una Sicilia da cartolina spiata da Berlino. L'annaspere di attori terrorizzati che non sanno improvvisare. L'esagitazione macchiettistica del fantomatico dottor Zoppo, forse paziente dello stesso podologo del più famoso Edipo. Le asfittiche fantasie sessuali di una borghesia piccola piccola ostaggio della propria gelosia e, su tutto, un'ansante e rotta eco di sublime e trombonesco melodramma. Ma – per tornare al nostro argomento – nel suo singhiozzante affabularsi che ribalta l'intellettualistica retorica da causidico dei "pirandelli d'accademia" – lei m'intende, signore? – in brancolante e impotente afasia, il *Questa sera si recita a soggetto* di Ron-

⁴⁶ Cfr. F. Quadri, *Nunzi*, in s.c., *Il Patalogo ventuno. Annuario 1998 dello spettacolo. Teatro*, Milano, Ubilibri, 1998, p. 172.

⁴⁷ A proposito dello strettissimo legame tra regia e scenografia nei primi anni del Novecento cfr. F. Perrelli, *Le origini del teatro moderno. Da Jarry a Brecht*, Roma-Bari, Laterza, 2016.

coni cosa ci racconta della regia di fine millennio e del suo domani? Quali intuizioni, quali convinzioni e, soprattutto, quali confessioni – registiche – si annidano nei suoi bislacchi e puntualissimi geroglifici, immaginati per illustrare la tragicomica epopea del dottor Hinkfuss regista dittatoriale contestato dalla sua compagnia cui vuole imporre un testo su cui improvvisare, ma a modo suo?

Non è questa la sede per una lettura minuziosa di questo allestimento, ma – anche arrestandosi a una ricognizione di superficie dello spettacolo – balzano subito agli occhi alcune clamorose evidenze, di non poco momento per le nostre riflessioni. In un curioso gioco di specchi (storico) che riannoda gli odierni esiti del teatro di regia ai suoi “fondamenti”, tra le rovine di questo post-espressionista *lustspiel* (o *trauerspiel*?), che probabilmente non sarebbe dispiaciuto a Benjamin, duettando con Pirandello Ronconi, nel centenario dell’ormai mitica messa in scena del *Gabbiano* firmata Stanislavskij, porta prima di tutto in scena la liquidazione umoristica di una certa idea di regia, se non della regia stessa. Calato, di necessità, nella mutata congiuntura socio-culturale di fine Novecento, lo spettacolo ronconiano, infatti, finisce col travestire l’ironica lettura dell’affermarsi della regia proposta da Pirandello in un lucidissimo bilancio critico circa lo stato dell’arte della regia stessa cent’anni dopo. Molti i testimoni che si potrebbero citare a questo punto in giudizio. Recensendo lo spettacolo nella ripresa italiana, a proposito dell’interpretazione di Massimo Popolizio, chiamato a incarnare il luciferino direttore pirandelliano, scrive Capitta:

Il dottor Hinkfuss è il dittatoriale «direttore» che vuole strapazzare autore del testo ed attori, e si rivela un’altra occasione straordinaria per Massimo Popolizio per creare una figura indimenticabile, «costruttiva» e temeraria, invadente e «geniale», in cui sommare caratteri e tic di un intero mestiere: con le debolezze e le smargiassate vestite a lutto di tante generazioni di registi, da quelli «alla tedesca» alle primedonne vezzose, dai mimetici agli immedesimativi, fino ai geni tout court, di inappellabile artisticità⁴⁸.

E in questo furor parodico il maestro non risparmia nessuno, nemmeno se stesso: se il dispotico dottore veste in nero, à *la manière de* Strehler, affidandone l’interpretazione al suo più potente alter ego attorico di quegli anni (per non dir sosia), ossia Popolizio – artisticamente carne della sua stessa carne –, Ronconi sceglie deliberatamente di rispecchiarsi in quella figura. Roberto Barbolini:

In principio, dunque, c’è il testo: di straordinaria tenuta drammaturgica, quasi l’autore avesse deciso di inscenare il teatro nel teatro per sbarazzarsene. Perché il mèlo della banale vicenda di corna, gelosia retrospettiva e disperazione domestica che ne è alla base s’impone suo malgrado sulle bizze del dottor Hinkfuss, parodia del regista demiurgo che ne orchestra la messinscena, e sull’ammutinamento degli attori che devono rappresentarla. Ma proprio questo secondo livello della trama è quello che garantisce lo spazio, critico e scenico, alla figura del regista. Non è un caso, quindi, che l’Hinkfuss dell’ot-

⁴⁸ G. Capitta, *Sulla scena il dio regista*, in «il manifesto», 11 dicembre 1998.

timo Massimo Popolizio, coi capelli sbiancati e la recitazione da manichino biomeccanico, somigli a uno Strehler ronconizzato, capitato chissà come nel gabinetto del dottor Caligari⁴⁹.

E a Barbolini fa eco Franco Quadri: «Il dottor Hinkfuss [...] ha i capelli incanutiti e certe mosse del regista, a cui assomma però un abbigliamento alla Strehler e l'accento tedesco di Max Reinhardt, storico interprete dello scrittore di Agrigento. Vuole insomma raffigurarci un regista demiurgo da attaccare, anche se alla fine la spunterà»⁵⁰.

Non più caricatura della resistibile ascesa del regista, quanto piuttosto beffardo reportage della sua rovina, la messa in scena ronconiana di *Questa sera si recita a soggetto* – meravigliosa Wunderkammer in cui sperimentare dall'interno la “crisi” della regia” al confine estremo del Novecento – offre quindi preziose chiavi di lettura per interpretare, secondo Ronconi, proposte riformistiche e assalti rivoluzionari ai codici registici agli albori del nuovo secolo. Ne esce uno svelto *tractatus*, perfetto esempio di “libro-in-forma-di-teatro”, riassumibile in cinque principi.

1. Teatro vs performance

IL DOTTOR HINKFUSS Badi come parla, sa!

IL PRIMO ATTORE (*lo scarta, e si rivolge di nuovo, con foga, alla Prima Attrice*) Non mi frastorni adesso! – Lei è veramente la vittima; vedo, sento che è piena della sua parte com'io della mia; soffro, a vedermela davanti

le prende la faccia tra le mani

con questi occhi, con questa bocca, tutte le pene dell'inferno; lei trema, muore di paura sotto le mie mani: qua c'è il pubblico che non si può mandar via; teatro no, non possiamo più, né io né lei, metterci a fare adesso il solito teatro [...]!⁵¹

Terza tappa dell'arcinota trilogia del teatro nel teatro, nella messa in scena ronconiana *Questa sera si recita a soggetto* è tutta schiacciata, da uno dei più celebrati picconatori della “quarta parete” – basta citare il caso dell'*Orlando* –, in palcoscenico. Grattate via le incrostazioni parafuturiste dal copione di Pirandello, il regista, con chiaro intento didattico-sperimentale, circoscrive infatti l'intera azione del dramma sul tavolo anatomico della propria scena. Alla vigilia del debutto della ripresa italiana dello spettacolo, Ronconi spiega a Claudio Zoppelli:

Per sviluppare appieno le implicazioni della costruzione metateatrale della commedia ho ritenuto opportuno ‘oggettivare’ la struttura del dramma: rinunciando allo ‘sfondamento’ in platea pre-scritto dalle didascalie di Pirandello, nel nostro spettacolo il palcoscenico è così diventato il perimetro entro il quale

⁴⁹ R. Barbolini, *Così Ronconi esorcizza Strehler*, in «Panorama», XXXVII, 1999, n. 4, p. 132.

⁵⁰ F. Quadri, *Ronconi, autoritratto del regista “tiranno”*, in «la Repubblica», 11 dicembre 1998; ora in L. Mello (a cura di), *Ronconi secondo Quadri*, Milano, Ubulibri, 2016, p. 145.

⁵¹ L. Pirandello, *Questa sera si recita a soggetto*, cit., p. 374.

ri-costruire il teatro di Hinkfuss e della sua compagnia, nel suo insieme di ‘palcoscenico’, ‘platea’ e ‘palchi’. Ad oltre mezzo secolo dalla prima rappresentazione della commedia, dopo decenni di ‘ricerca’ teatrale che hanno finito col ridurre l’abolizione delle barriere tra pubblico e attori a ‘luogo comune’ del linguaggio drammaturgico contemporaneo, collocare *Questa sera si recita a soggetto* a metà tra il palcoscenico e la platea del teatro Argentina – o di qualsiasi altro teatro in cui lo spettacolo venga oggi rappresentato – avrebbe infatti privato il testo della sua primitiva forza di impatto sugli spettatori, falsando il suo originale significato⁵².

Per ovvia, e studiatissima, reazione al raggelante splendore di quel *Theatrum Philosophicum* delle favole rappresentative⁵³ in cui con vertiginosa (e didascalica) mise en abîme Luca confina risoluto il suo spettacolo, la messa in scena di *Questa sera si recita a soggetto* è squassata con ancor maggiore violenza da quei brividi avanguardistici, precorritori dell’happening che sostanziano *ab origine* la fabula pirandelliana: l’incontro con *Tonight We Improvise* non è forse una delle pietre miliari del Living Theatre?⁵⁴ Giocando a rimpiattino tra azione e rappresentazione, scompaginando i piani di strategia di messa in scena e trama, Ronconi fissa sui vetrini necroscopici del suo teatralissimo spettacolo il lento e insensibile trapassare dall’improvvisazione guidata all’improvvisazione a soggetto a una vita che si crede libera per scoprirsi nuovamente normata proprio quando raggiunge l’apice della propria libertà sconfinando nella follia. Ed esatto contraltare di questa parola metafisica è giustappunto il dramma della regia. Sempre lucidissimo il commento di Ronconi a Zoppelli:

Precorrendo certe esperienze del teatro del pieno Novecento, mano a mano che, procedendo nella trama, il controllo esercitato da Hinkfuss sulla sua compagnia viene meno fino a scomparire completamente – quando il ‘direttore’, novello ‘apprendista stregone’, è cacciato dagli attori/‘creature’ –, l’idea di ‘improvvisazione’ che Pirandello porta in scena è quella che si sviluppa nel segno della più assoluta libertà dell’interprete. Da questo punto di vista l’aspetto più interessante della commedia è che proprio nel momento in cui gli attori credono di essere ‘liberi’, scoprono di essere in realtà pesantemente condizionati: la libertà di ogni singolo interprete si traduce infatti in una serie di vincoli e di costrizioni per i suoi colleghi. Emancipatisi progressivamente dalla ‘direzione’ di Hinkfuss, gli attori-cavie protagonisti del dramma precipitano così nella follia o rischiano di andare incontro ad un destino letale⁵⁵.

⁵² La dichiarazione di Luca Ronconi si legge in C. Zoppelli (a cura di), *Conversazione con Luca Ronconi*, in C. Longhi e S. Piccioni (a cura di), *Questa sera si recita a soggetto*, programma di sala dello spettacolo diretto da L. Ronconi, Roma, Teatro di Roma, 1998, p. 256 (il programma di sala in questione è stato preparato in occasione delle repliche italiane dello spettacolo).

⁵³ Cfr. M. De Marinis (a cura di), *Rappresentazione/Theatrum Philosophicum. Due seminari del gruppo di lavoro*, «Culture Teatrali», <X>, 2008, n. 18 (numero monografico).

⁵⁴ A proposito dell’allestimento del Living cfr.: J. Malina, *Il Pirandello del Living (con un intervento di Hanon Reznikov)*, in «Teatro e Storia», VII, 1992, n. 2, pp. 341-349; C. Valenti, *Storia del Living Theatre. Conversazioni con Judith Malina*, Corazzano, Titivillus, 2008 (nuova ed. riveduta, aggiornata e accresciuta del volume *Conversazioni con Judith Malina. L’arte, l’anarchia, il Living Theatre*, Firenze, Elèuthera, 1995), pp. 105-108.

⁵⁵ C. Zoppelli (a cura di), *Conversazione con Luca Ronconi*, cit., p. 258.

Il cedimento delle più rigide strutture registiche classiche, ci insegna quindi Ronconi, nasce proprio in margine al rivolgimento ontologico del teatro – allorché il teatro, cioè, smessi i panni del travestimento, prende performativamente a rincorrere il flusso della vita, aspirando financo a superarla per farsi «il solo luogo al mondo dove un gesto fatto non si ricomincia due volte»⁵⁶.

2. *Le Dieu caché* o dell'assenza dello Spettatore

UN SIGNORE DELLA PLATEA (*si guarda in giro e domanda forte*) Che avviene?
UN ALTRO DELLA GALLERIA *Si direbbe una lite sul palcoscenico.*
UN TERZO DELLE POLTRONE *Forse farà parte dello spettacolo.*
*Qualcuno ride*⁵⁷.

Fin dalle prime battute, al centro della fabula pirandelliana di *Questa sera si recita a soggetto* si installano, con ogni evidenza, i fruitori dello spettacolo: una nutrita adunanza di «quegli speciali spettatori che sogliono assistere alla prima rappresentazione d'ogni commedia nuova» che, puntualmente, al calar dei lumi, mentre fioca si accende la ribalta, sono pronti a trasformarsi in «pubblico»⁵⁸. Un coro bizzarro e totalmente post-tragico, che assembla un minuetto di irriducibili “io” («Un signore anziano, da un palco», «Una vecchia signora», «Il marito», «Un giovane spettatore vicino», ...) – in prima battuta a dir poco renitenti a farsi comunità, poi via via più aperti a raccogliersi in gruppi («Alcuni, nella sala», «Altri»⁵⁹, ...). È a questa scalcagnata processione (borghese) che il drammaturgo affida la liturgia del “prologo”.

Proprio intorno alla questione degli spettatori, sotto le fredde e implacabili luci scialitiche dell'oggettivante rappresentazione ronconiana – scopertamente “dimostrativa” nel suo andare a contropelo rispetto alle didascalie –, la decisione di mantenere in palco l'intero spettacolo contribuisce a rendere più chiaro il disegno drammaturgico di Pirandello. Argomenta Ronconi:

Inquadratura ‘sogettiva’ del megalomane demiurgo/direttore Hinkfuss, gli spettatori parlanti di *Questa sera si recita a soggetto*, trasportati in palcoscenico, diventano inequivocabilmente oggetto di rappresentazione. Nel suo essere testimone della recita ‘improvvisata’ raccontata nel dramma, il pubblico è componente fondamentale dell'esperienza tentata da Hinkfuss: i disegni di onnipotenza quasi divina dell'ambiguo regista hanno bisogno di una platea per realizzarsi appieno⁶⁰.

⁵⁶ A. Artaud, *Basta con i capolavori*, in Id., *Il teatro e il suo doppio*, in Id., “*Il teatro e il suo doppio*” con altri scritti teatrali, Torino, Einaudi, 1968, p. 192 (*En finir avec les chefs-d'oeuvre*, in Id., *Le Théâtre et son double* [1938], in Id., *Oeuvres complètes*, vol. IV, Paris, Gallimard, 1964).

⁵⁷ L. Pirandello, *Questa sera si recita a soggetto*, cit., p. 300.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 299.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 300.

⁶⁰ C. Zoppelli (a cura di), *Conversazione con Luca Ronconi*, cit., p. 257.

Il ragionamento non ammette dubbi: parte integrante dell'esperimento hinkfussiano, il pubblico – come mostra chiaramente la rappresentazione in scena del pubblico stesso – è componente essenziale della poetica (e dell'ideologia) del regista classico. Ma la parabola di *Questa sera si recita a soggetto* non esaurisce qui i suoi insegnamenti. Lungi dal costituire, secondo il paradigma della drammaturgia attica, il collante della narrazione, il raccogli-ticcio coro pirandelliano, mano a mano che la recita avanza, si ritrae: tende a scomparire, ma questa progressiva espunzione non corrisponde a una "diminuzione": anzi! Il silenzio degli spettatori, rendendoli arbitri imperscrutabili, ne aumenta l'importanza. La dinamica del potenziamento per sottrazione è ovviamente resa più perspicua nello spettacolo ronconiano in cui il silenzio corrisponde a una vera e propria uscita di scena. A tutti gli effetti, metonimicamente condensato in sguardo, il pubblico diventa il *Dieu caché* della "messa in scena"⁶¹. Varrà la pena lasciare ancora una volta la parola a Ronconi:

Nella commedia di Pirandello il pubblico non 'agisce' però sull'arco dell'intera rappresentazione. Sfruttando le possibilità offerte dall'oggettivazione della struttura metateatrale del testo, nel nostro spettacolo, dopo i frequenti interventi iniziali, gli spettatori/personaggi a poco a poco si defilano: ossessivamente 'presente' nella sua 'assenza' il pubblico, secondo quanto implicitamente suggerito dalla 'scaletta' del testo pirandelliano, si avvia così a diventare il 'Dio nascosto' della rappresentazione⁶².

In una sorta di sofisticato rondò neobarocco, con un brusco salto in avanti nel tempo di quasi quindici anni, vengono alla mente le riflessioni di Annalisa Sacchi in margine alla regia contemporanea intorno alla figura dello spettatore e al suo posto "regale"⁶³. Ma Ronconi si spinge anche oltre. Spazio scardinato e totalmente privo di "senso", il palcoscenico disposto da Marco Capuana è di fatto un virtuale caleidoscopio, in cui di volta in volta, a seconda dell'asse della recitazione, ruota il cilindro e gli spettatori "nascosti" vengono virtualmente spostati in ogni dove – ossia di fatto in nessun posto. Il regista non lascia spazio a dubbi:

In un serrato gioco di alternarsi di punti di vista, all'interno del 'palcoscenico' che ospita lo spettacolo la disposizione 'relativa' della 'platea' e della 'scena' del teatro di Hinkfuss mutano continuamente. In questo [...] precipitato spaziale l'ubicazione del 'pubblico' assente/presente è costantemente in movimento: costretti in proscenio, proiettati in soffitta, relegati tra le quinte o retrocessi in fondo-scena i testimoni dell'oscuro esperimento di Hinkfuss sono ad un tempo ovunque e in nessun luogo⁶⁴.

⁶¹ Cfr. L. Goldmann, *Il Dio nascosto. Studio sulla visione tragica nei "Pensieri" di Pascal e nel teatro di Racine*, Bari, Laterza, 1971 (*Le Dieu caché. Études sur la vision tragique dans les "Pensées" de Pascal et le théâtre de Racine*, Paris, Gallimard, 1955).

⁶² C. Zoppelli (a cura di), *Conversazione con Luca Ronconi*, cit., p. 257.

⁶³ Cfr. A. Sacchi, *Come un esodo*, in Ea., *Il posto del re*, cit., pp. 281-294.

⁶⁴ C. Zoppelli (a cura di), *Conversazione con Luca Ronconi*, cit., p. 262.

Alla delocalizzazione del pubblico non contribuiscono i soli trompe l'œil ottici, ma Ronconi si avvale pure di perturbanti prestidigitazioni acustiche:

Per disegnare il mobile spazio della rappresentazione e definire la relazione tra il pubblico ipotetico e gli attori, ai consueti mezzi scenografici e luministici si aggiungono nello spettacolo, con pari importanza, gli apporti della fonica: facendo pulsare lo spazio della rappresentazione, echi e riverberi suggeriscono allo stesso tempo il rapporto che gli attori cercano di stabilire con gli invisibili spettatori⁶⁵.

E proprio tra queste eco perdute nella voragine del vuoto, in questi remoti e strazianti riverberi tesi come «il suono di una corda di violino che si spezza» – messaggi in bottiglia lanciati chissà dove e chissà a chi –, si incista un terribile (e tragico) sospetto: il *Dieu*/pubblico è soltanto *caché* o è piuttosto *absent*?

Per le nostre riflessioni, il manzoniano “sugo” della storia è presto scodellato: coltivata sul terreno di un teatro che si fa performance, la crisi della regia contemporanea si determina dialetticamente anche a partire da una problematizzazione del rapporto con il pubblico: prima specchio dei narcisismi del regista demiurgo, poi corpo estraneo in un'esperienza che si nega al teatro per concentrarsi su se stessa e ricercare la propria verità e ancora interlocutore da riscoprire e riconquistare per fondare – semmai – un nuovo patto drammaturgico. Il tutto nel segno di un relativismo ormai irrinunciabile: nel 2012, al suo confidente Capitta, Luca dichiarerà: «[...] non mi piace pensare durante un evento teatrale di dover ridurre 500, 200, 80, 1000 persone a essere *un* pubblico. Se sono 1000, a me piacerebbe che fossero mille pubblici; ogni spettatore presente alla rappresentazione costituisce *un* pubblico»⁶⁶.

3. L'attore del regista in crisi

IL PRIMO ATTORE (*alla Prima Attrice, invitandola a ritornare sul palcoscenico*) Andiamo, andiamo, ritorniamo su, presto!

L'ATTRICE CARATTERISTA Faremo tutto da noi!

IL PRIMO ATTORE Non ci sarà bisogno di nulla!

POMARICI Metteremo su da noi le scene –⁶⁷

Come era inevitabile che fosse, lavorando su *Questa sera si recita a soggetto*, Ronconi è fisiologicamente portato a stabilire una relazione biunivoca tra la contemporanea messa in crisi dei canonici statuti della regia forte (o per dirla con Ferrone «Magistrale»⁶⁸) e la speculare rimessa in discussione degli statuti dell'attorialità, nel solco di un netto

⁶⁵ *Ibid.*

⁶⁶ L. Ronconi e G. Capitta, *Teatro della conoscenza*, cit., p. 11.

⁶⁷ L. Pirandello, *Questa sera si recita a soggetto*, cit., p. 375.

⁶⁸ S. Ferrone, *Il ruolo del regista nel XXI secolo*, in F. Quadri e R. Molinari (a cura di), *Il ruolo della regia negli anni duemila*, cit., p. 241.

sopravanzare dell'attore sul regista – e il finale sospeso della messa in scena di Ronconi, con quella suggestiva schierata degli interpreti che volgono le spalle ai veri spettatori in sala come affacciandosi a una platea ulteriore di là dal fondo scena (o, perché no, smarriti nella contemplazione dei futuri possibili, di contro a un sinistro muro del pianto), lascia poco spazio all'ipotesi di una restaurazione del regista/“novello deus ex machina” che la drammaturgia di Pirandello potrebbe al limite autorizzare. E non è un caso che nella sua primitiva versione “internazionale” il *Questa sera si recita a soggetto* ronconiano nasca anche come esito di un corso di alta formazione per attori. Ma a quale attore pensa Ronconi per il suo teatro di (dopo) regia?

Tanto per cominciare varrà la pena ricordare che Luca ha da sempre sostenuto (e praticato) il modello dell'attore/interprete. Restio per indole e ragionamento a parlare di metodi, nel verde romitaggio del Centro Teatrale di Santa Cristina – a partire dal 2002 uno dei suoi spazi laboratoriali d'elezione – cercando di sintetizzare i suoi programmi didattici, ancora negli ultimi anni di vita Ronconi, per esempio, non esitava ad affermare:

Sarà nostra preoccupazione primaria aiutare i giovani attori a trovare una loro autenticità scenica invitandoli ad analizzare e a scoprire i testi loro affidati. E più in generale si tratterà di distoglierli dalla tipica vocazione dell'attore italiano a portare in scena sempre e solo se stesso, educandoli a essere interpreti nel senso più pieno della parola e non maschere autoreferenziali⁶⁹.

In questa dichiarazione pedagogica, che ha in realtà per oggetto non tanto il nuovo performer, quanto la tradizione attoriale di certo teatro all'antica italiana – che sempre Ronconi ha sentito vecchia e mai fino in fondo superata –, la preclusione verso le nuove possibilità della cultura performativa sembrerebbe essere radicale. Eppure – a ben vedere – la posizione di Ronconi, a questo proposito, potrebbe forse essere più sfumata e proprio l'analisi della messa in scena di *Questa sera si recita a soggetto* potrebbe aiutarci a capir meglio la complessità delle sue convinzioni. Nel suo spettacolo pirandelliano, Ronconi, abbandonando ancora una volta il solco di taluni precedenti allestimenti del dramma, rigetta la pittoresca vivacità di una restituzione di maniera della recitazione all'improvviso – debitrice, per quanto discutibilmente, dei codici della commedia dell'arte nel loro tenace rapporto con la microsocietà dei comici ottocenteschi – e imbocca risolutamente la via dell'improvvisazione novecentesca dei registi pedagoghi. «Nella cornice di una Sicilia a tratti rievocata da Pirandello con ampie concessioni al gusto tutto folklorico e 'turistico' per il 'colore locale'», spiega infatti il regista,

la recitazione all'“improvviso” sperimentata dalla compagnia di Hinkfuss rischia di risolversi in un facile ammicco alla tradizione della commedia dell'arte. A ben guardare il modello dell'improvvisazione su *clichés* dei comici dell'arte – regolato com'è su di un articolato repertorio di canovacci, 'generici' e lazzi – risulta fuorviante per comprendere l'autentico valore di cui la recitazione 'a sog-

⁶⁹ La dichiarazione di Luca Ronconi è citata dalla quarta di copertina di s.c., *La Scuola d'estate. Lo spazio di libertà di Luca Ronconi*, Roma, Contrasto, 2016.

getto' è investita nel dramma pirandelliano: con la loro elevata formalizzazione le tecniche di improvvisazione della tradizione 'dell'arte' sono infatti totalmente antitetiche alla recitazione 'a soggetto' cui tende Hinkfuss, correlato teatrale dell'imprevedibilità e imponderabilità dell'accadere⁷⁰.

E alla prevedibile domanda di Claudio Zoppelli «Questa idea di improvvisazione come si è tradotta nella concreta esperienza del lavoro con gli attori?», il regista replica asciutto:

Essenzialmente cercando di eliminare la sovraccitazione e la confusione che spesso dominano nelle messe in scena di questa commedia e tentando di ritrovare al tempo stesso, al di là di ogni concessione alle convenzioni teatrali e alle astuzie interpretative, il realismo e la concretezza delle situazioni proposte da Pirandello, situazioni che presentano continuamente un doppio piano di lettura: quello della scena che si rappresenta e quello degli attori che la stanno rappresentando. Una prima evidente conseguenza di questo lavoro è stata la disarticolazione del dialogo: nel clima di tensione tipico dell'improvvisazione senza rete, frequenti pause di attenzione rette da una vigile attesa e da un circospetto esame dell'altrui agire ed esprimersi vengono a spezzare la 'regolare' concatenazione delle battute, mentre il sovrapporsi di diversi livelli di discorso [...] fa sì che spesso gli enunciati vengano a collegarsi su piani diversi rispetto a quelli della loro apparente connessione logica e del loro 'immediato' significato⁷¹.

Sia chiaro: le prove di *Questa sera si recita a soggetto* e la messa in scena del dramma ricalcano il classico modus operandi di Ronconi senza alcuna apertura a "ricerche" altre, ma nel racconto oggettivato in palcoscenico, capovolgendo l'approccio al copione – non più visto come campione per lo studio della regia al suo nascere ma come documento di una revisione critica degli statuti registici –, il paradigma di attore che viene proposto da Luca all'attenzione del pubblico quale correlato o corrispettivo della crisi della regia rimanda, in un certo senso, alla linea degli sperimentatori del Novecento giù giù fino alla sconfinata galassia della performance. A dire il vero la scelta di Ronconi è più complessa. Per un verso, percorrendo la strada di una radicale storicizzazione dello spettacolo, il regista, nel suo allestimento, rimanda a una compagnia italiana dei primi anni del Novecento – per la precisione, rimanda addirittura alla Compagnia Drammatica Italiana Salvini, che per l'appunto, come già ricordato in precedenza, il 14 aprile del 1930 portò in scena in prima italiana la commedia di Pirandello (dopo che questa aveva debuttato al Neues Schauspielhaus di Königsberg, il 25 gennaio dello stesso anno, per la regia di Hans Carl Müller). Contravvenendo alle indicazioni di Pirandello, infatti, che come si evince dalle didascalie del copione vorrebbe venissero utilizzati in scena i nomi dei veri interpreti delle diverse parti, il "primo attore" recitato a Lisbona da Giovanni Crippa viene chiamato, per decisione di Ronconi, Signor (Arnaldo) Ninchi (come il primo interprete italiano del ruolo) e, analogamente, il "vecchio brillante" di Massimo De Francovich (sostituito in ripresa

⁷⁰ C. Zoppelli (a cura di), *Conversazione con Luca Ronconi*, cit., pp. 257-258.

⁷¹ *Ibid.*, p. 258.

da Vittorio Franceschi) è apostrofato signor (Enzo) Biliotti, l’“attrice caratterista” di Paola Bacci è salutata come signora (Bella) Starace Sainati, mentre la “prima attrice” di Elisabetta Pozzi (sostituita in ripresa da Galatea Ranzi) diventa la signora (Laura) Peroni. Nella messa in scena ronconiana, però, per recitare “a soggetto” – sotto la guida di Hinkfuss, e dopo che se ne sono liberati –, questi storici protagonisti delle compagnie primarie del nostro teatro – attraverso la restituzione del loro lavoro immaginata dagli attori “contemporanei” investiti del compito di impersonarli – anziché attingere al patrimonio dei loro saperi tradizionali praticano un’improvvisazione (e una ricerca) che par più figlia del metodo delle azioni fisiche di Stanislavskij (con ciò che tale metodo ha comportato nella storia del teatro dalla sua nascita fino ai giorni nostri – da Grotowski a Vasil’ev), che delle tecniche dell’arte, arrivando financo a lambire le spiagge della performance – con tutti i rischi, i sacrifici e le fatiche che un simile percorso comporta, essendo basato sulla fragilità dell’attore, più che sulla sua forza. Fuor di metafora potremmo, allora, concludere che attraverso le riflessioni affidate alla sua messa in scena di *Questa sera si recita a soggetto*, per Ronconi il protagonista ideale del teatro contemporaneo – di un teatro, cioè, segnato da una profonda ristrutturazione dell’istituzione registica – è un *interprete* a tutti gli effetti capace di dialogare con le esperienze “sceniche” più estreme del secolo che ci siamo lasciati alle spalle, così come di questi ultimi anni – e spontaneo risulta, a questo punto, l’accostamento di un siffatto attore alla figura di «*neo-interprete*» teorizzata da De Marinis «intendendo con questa denominazione un attore che, pur continuando sostanzialmente a lavorare in termini di personaggio e di situazioni drammatiche, è capace di metter a frutto le novità trovate dai registi del secolo scorso sia nel modo di stare in scena e di recitare sia, anteriormente, nel modo stesso di scegliere i testi e di lavorarci sopra, da solo e/o insieme al regista – senza dimenticare neppure le suggestioni provenienti da quello che [...] viene definito *teatro performativo*»⁷².

4. Una questione di potere

IL DOTTOR HINKFUSS Mi cacciate via dal mio teatro?

L'ATTORE BRILLANTE Non c'è più bisogno di lei!

TUTTI GLI ALTRI (*spingendolo ora per il corridoio*) Vada via! Vada via!

IL DOTTOR HINKFUSS Questa è una soperchieria inaudita! Volete fare il tribunale?

IL PRIMO ATTORE Il vero teatro!

[...]

TUTTI GLI ALTRI Via! Via!

IL DOTTOR HINKFUSS Io sono il vostro direttore!

IL PRIMO ATTORE La vita che nasce non la comanda nessuno!

L'ATTRICE CARATTERISTA Le deve obbedire lo stesso scrittore!

⁷² M. De Marinis, *Il teatro dopo l'età d'oro*, cit., pp. 17-18. A riprova della legittimità dell'accostamento si consideri che nell'elenco di figure di «neo-interpreti» stilato da De Marinis compaiono Maria Paiato e Fabrizio Gifuni, due attori molto significativi nella fase conclusiva del percorso teatrale di Ronconi: la prima ha lavorato col regista a partire da *Il silenzio dei comunisti* (2006) mentre il secondo è stato uno dei protagonisti dell'ultimo memorabile spettacolo del maestro, *Lebman Trilogy* (2015).

LA PRIMA ATTRICE Ecco, obbedire, obbedire!
L'ATTORE BRILLANTE E via chi vuol comandare!
TUTTI GLI ALTRI Via! Via!⁷³

Per il tramite del francese *régie* (regia, azienda autonoma statale, monopolio, esattoria delle imposte indirette, oltre che direzione di scena), da *régir* (regolare, reggere, governare, amministrare), sin dalle sue origini la parola regia – col suo illustre albero genealogico tra le cui fitte fronde spiccano aristocratici antenati come *rego*, *regis* (dalla stessa radice del sanscrito *rg'-ras*, guida) o *rex*, *regis* – cova etimologicamente in sé una concretissima questione di potere, non priva di pesanti risvolti economici. Così Migliorini nel certificato di battesimo del nuovo vocabolo:

Questo neologismo [regia, n.d.a.] merita di attecchire anche in Italia? Vediamo i pro e i contro.

Esso è stato già preceduto da regia nel senso di "monopolio, amministrazione diretta da parte dello Stato"; francesismo crudo, importato nel secolo scorso non senza critiche di puristi.

In francese il vocabolo è il participio passato di régir, adoperato come sostantivo. Come le analoghe formazioni italiane (p. es. ferita da ferire, tenuta da tenere, armata da armare, e anche il corrispondente retta da reggere: si pensi a dar retta e alla retta del convitto, che è "ciò che serve a reggere, a sostenere l'alunno"), régie ha presto assunto un significato concreto, quello di "amministrazione, gestione diretta da parte dello Stato",⁷⁴.

E di questo problema, squisitamente politico, è ben consapevole Ronconi. Nell'allestimento di *Questa sera si recita a soggetto* una spia precisissima, di adamantina perspicuità nella sua scarna semplicità, tradisce la critica ideologica sottesa alla messinscena del dramma. Chiuso il quadro della straziante finta morte di Sampognetta, al secolo Enzo Biliotti, alias Massimo De Francovich, dopo un lungo monologo di Hinkfuss ha luogo la rivolta degli attori: la compagnia al completo, ormai incapace di governare l'insofferenza nei confronti dell'esperimento del Direttore, lo caccia dal teatro (o crede di cacciarlo). Pirandello risolve l'episodio in proscenio, davanti al sipario chiuso. Ronconi, invece, mantiene la profondità a tutto campo dello spazio. Gli attori entrano alla spicciolata, fronteggiano Hinkfuss e... uno dopo l'altro si siedono a terra. Azione incongrua, rispetto agli abiti anni Trenta che vestono, ma dal chiaro valore simbolico. Un esplicito rimando al sit-in, non senza ironico ammicco alle mode e alle maniere del rétro. Una smaccata citazione della cultura di protesta anni Sessanta, del sogno di cambiare la vita figlio del maggio di Parigi. L'emblema della rivolta "alternativa" che, in piena neo- (e bellicosissima) avanguardia, fa il paio con la coeva volontà di rinnovare il teatro. Sì, (anche) per Ronconi la revisione contemporanea degli statuti della regia – nata non si dimentichi in Italia in pieno Regime – fa tutt'uno con un problema di governo. Con la ricerca di nuovi equilibri, sempre instabili e dinamici, tra pulsioni autocratiche e necessità di condivisione de-

⁷³ L. Pirandello, *Questa sera si recita a soggetto*, cit., pp. 374-375.

⁷⁴ B. Migliorini, *Varo di due vocaboli*, cit., p. 36.

mocratica. Con la critica, ideologica, alla nozione di ruolo. Con il fiorire dei gruppi e la pervicace persistenza delle compagnie... In fondo – già al suo nascere – la regia non è stata forse «una rivoluzione» – probabilmente «andata male» –, piena di «visionari, utopisti, folli» e sanguinari «Robespierre»⁷⁵?

5. Prospettive drammaturgiche

IL DOTTOR HINKFUSS [...] Ecco qua, Signore e Signori.

Cava da sotto il braccio il rotoletto.

Ho in questo rotoletto di poche pagine tutto quello che mi serve. Quasi niente. Una novellina, o poco più, appena appena qua e là dialogata da uno scrittore a voi non ignoto.

ALCUNI, NELLA SALA Il nome! Il nome!

UNO, DALLA GALLERIA Chi è?

[...]

IL DOTTOR HINKFUSS Ecco, lo dico: Pirandello.

ESCLAMAZIONI, NELLA SALA Uhhh...

[...]

IL DOTTOR HINKFUSS (*ridendo un poco anche lui*) [...] Ho preso una sua novella, come avrei potuto prendere quella d'un altro. Ho preferito una sua, perché tra tutti gli scrittori di teatro è forse il solo che abbia mostrato di comprendere che l'opera dello scrittore è finita nel punto stesso ch'egli ha finito di scriverne l'ultima parola. Risponderà di questa sua opera al pubblico dei lettori e alla critica letteraria. Non può né deve risponderne al pubblico degli spettatori e ai signori critici drammatici, che giudicano sedendo in teatro.

VOCI, NELLA SALA Ah no? Oh bella!

IL DOTTOR HINKFUSS No, signori. Perché in teatro l'opera dello scrittore non c'è più.

QUELLO DELLA GALLERIA E che c'è allora?

IL DOTTOR HINKFUSS La creazione scenica che n'avrò fatta io, e che è soltanto mia⁷⁶.

Come spesso gli accadeva, è un interesse squisitamente drammaturgico a stimolare la magnetica attrazione di Ronconi per *Questa sera si recita a soggetto*. In particolare, per sua stessa ammissione, ciò che della commedia di Pirandello da subito più seduce il regista è il violento ossimoro in cui essa può essere strutturalmente riassunta nel suo darsi come oggetto drammaturgico di misuratissima e ricercata scombinatezza e inconcludenza. In capo alla lunga conversazione con Zoppelli più volte citata leggiamo infatti:

Le ragioni che mi hanno indotto ad affrontare *Questa sera si recita a soggetto* piuttosto che altri testi pirandelliani sono diverse. In primo luogo mi ha colpito

⁷⁵ F. Marotti, *Amleto o dell'oxymoron. Studi e note sull'estetica della scena moderna* [1966], Roma, Bulzoni, 2001², p. 13.

⁷⁶ L. Pirandello, *Questa sera si recita a soggetto*, cit., pp. 302-304.

la cura con cui Pirandello ha steso questa commedia. Nella sua apparente sconclusionatezza, nel suo presentarsi ostentatamente come un precario aggregato di elementi eterogenei, *Questa sera si recita a soggetto*, contrariamente a tanti altri testi pirandelliani di fattura un po' sciatta e corriva – forse anche per un comprensibile cedimento dell'autore alla facilità del 'mestiere' –, presenta una scrittura estremamente sorvegliata e ponderata: questo *monstrum* drammaturgico è in realtà un ordigno linguistico di grande raffinatezza⁷⁷.

La dichiarazione appena citata non lascia margine a dubbi: preziosi stimoli per sviluppare le nostre riflessioni sulle pratiche di *mise en scène* contemporanee potrebbero essere evinti pure da un'indagine intorno alle peculiarità della scrittura di *Questa sera si recita a soggetto*, veri catalizzatori della scelta di Ronconi di lavorare sul copione di Pirandello, così come dallo studio dell'uso che il regista fa dell'abnorme ordito linguistico dell'improbabile commedia. Per mettere più a fuoco la lettura ronconiana della crisi della regia a cavallo tra XX e XXI secolo, bisognerà, allora, tentare, per quanto rapidamente, un approfondimento dell'analisi drammaturgica della messa in scena del copione proposta dal nostro regista.

Tra le smagliature e le ferite di un tessuto drammaturgico ormai sfibrato come quello della fabula della famiglia di Palmiro "Sampognetta" trapiantata sulla parabola della compagnia del dottor Hinkfuss incapace di dar corpo ai progetti scenici del suo direttore – in un dettagliato prontuario di patologie sceniche svarianti dal collasso della forma dialogo, all'annichilimento per moltiplicazione del modello della *dramatis persona* convenzionale, giù giù fino alla sistematica disarticolazione dell'intreccio –, è chiaro che in *Questa sera si recita a soggetto* covano storicamente, per dirla con Szondi, febbrili "tentativi di salvataggio" di quella classica forma dramma che sul finire dell'Ottocento è ormai entrata definitivamente in crisi⁷⁸. Riattraversati con il senno di poi, però, i guizzi poetici di Pirandello – attualizzati in una messa in scena come quella di Ronconi che, fin dall'impostazione della recitazione, punta a far esplodere le contraddizioni invece di mediare i conflitti, perseguendo sistematicamente la «frantumazione» degli enunciati e rifiutando per principio ogni tentativo di «dare continuità di interpretazione a figure che sono concepite dallo stesso Pirandello come una compenetrazione di livelli e realtà diverse»⁷⁹ – più che darsi come esperimenti sorvegliatissimi per restituire apparenza drammatica a una materia ormai refrattaria ad ogni sistemazione scenica, sembrano rivelarsi incontestabili appelli a una liberissima pulsione di superamento della grammatica compositiva classica. Scollinata intorno agli anni Cinquanta l'epica crisi del dramma moderno – prodotto degli assalti di tutte le avanguardie –, nelle abili mani del "dott. Ronconi", il «dramma impossibile»⁸⁰ di Pirandello trapassa così, al morir del millennio, da aspirazione a un dramma inattuabile a ironica citazione di un dramma, ormai

⁷⁷ C. Zoppelli (a cura di), *Conversazione con Luca Ronconi*, cit., p. 255.

⁷⁸ Cfr. P. Szondi, *Teoria del dramma moderno* (sezione *Tentativi di salvataggio*), Torino, Einaudi, 1962, pp. 67-85 (*Theorie des modernen Dramas*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1956).

⁷⁹ C. Zoppelli (a cura di), *Conversazione con Luca Ronconi*, cit., p. 259.

⁸⁰ Cfr. P. Szondi, *Teoria del dramma moderno* (sezione *Il dramma impossibile (Pirandello)*), cit., pp. 105-111.

«al di là dell'azione»⁸¹. Col *Questa sera si recita a soggetto* ronconiano abbiamo insomma ormai levato le vele verso il pulviscolare arcipelago del postdrammatico cartografato da Hans-Thies Lehmann – terreno d'elezione per la coltura di una regia più che critica, problematica.

Stando alle tesi oggetto della *disputatio* ronconiana, la “nouvelle mise en scène” – gemella, a tutti gli effetti, di quella drammaturgia “sospesa”⁸² scaturita dall'irreversibile crisi del dramma moderno tipica della seconda metà del secolo scorso – presuppone in prima battuta, come si accennava, una radicale libertà del regista nei confronti dell'oggetto drammaturgico “su cui” o “con cui” egli opera. Una libertà che, nei fatti, non ha nulla a che vedere con il proverbiale paradigma delle violenze consumate a danno dei testi dai “tradizionali” registi demiurghi – con l'immane scia di polemiche che tali “abusi” hanno spesso comportato –, ma che è fondata sul superamento del concetto stesso di grammatica tesa a disciplinare l'approccio “comme il faut” alla drammaturgia. Non è un caso che un regista ermeneuta come Ronconi, tendenzialmente dedito a una pratica – quasi certosina – del commento interlineare per la costruzione delle proprie regie, nell'allestimento postregistico di *Questa sera si recita a soggetto* scelga al contempo di abbandonarsi a una spensierata “irriverenza” nei confronti del copione d'origine che lo porta inopinatamente a interpolare diverse stesure del dramma, recuperando ad esempio la sequenza del dialogo notturno tra Hinkfuss e la cantante nel «campo d'aviazione», scritta da Pirandello per Asta Nielsen in vista della rappresentazione berlinese dell'opera (31 maggio 1930) poi espunta nell'edizione definitiva⁸³, così come a professare una fedeltà rigorista alla lettera del testo (paradossalmente del tutto eterodossa nella sua intransigenza) spinta sino alla scelta di recitare financo le didascalie pirandelliane, parola per parola, quasi a plasmare linguisticamente la scena: «[...] quattro chirichetti, in tonaca nera e càmicc bianco con guarnizioni di merletti», «quattro giovinette, dette “Verginelle”, vestite di bianco e avvolte in veli bianchi, con guanti bianchi di filo, troppo grandi per le loro mani»⁸⁴... d'altronde, come si sa, «In principio erat Verbum» (*Vangelo secondo Giovanni*, Prologo, 1).

A ben vedere, nella messinscena di *Questa sera si recita a soggetto* la grande mobilità di articolazione della drammaturgia pirandelliana per un verso e la parallela mobilità di approccio registico alla partitura drammaturgica di partenza che essa presuppone per l'altro – entrambi, a loro modo, osservatori privilegiati per comprendere la diagnosi ronconiana circa lo stato di salute della regia contemporanea – ci additano una preziosa pista di ricerca. Già a una prima lettura emerge chiara-

⁸¹ Cfr. H.-T. Lehmann, *Le Théâtre postdramatique* (sezione *Au-delà de l'action: cérémonie, voix d'espace, paysage*), Paris, l'Arche, 2002, pp. 104-127 (*Postdramatisches Theater*, Frankfurt am Main, Verlag der Autoren, 1999; trad. dal francese di chi scrive).

⁸² Cfr. C. Meldolesi, *Con e dopo Beckett: sulla forma sospesa del dramma, la filosofia teatrale e gli attori autori italiani*, in «Teatro e Storia», XX, 2006, n. 27, pp. 269-291.

⁸³ Il testo della scena è pubblicato in L. Pirandello, *Maschere nude*, vol. IV, cit., pp. 1018-1022 (*Note ai testi e varianti. Questa sera si recita a soggetto*).

⁸⁴ Id., *Questa sera si recita a soggetto*, cit., p. 322.

mente come, costretto a rimbalzare tra i due piani della (pseudo)vicenda di fatto “non narrata” nel copione, l’intreccio pirandelliano di *Heute Abend wird aus dem Stegreif gespielt* non proceda secondo il normale flusso drammatico, ma presenti un andamento franto e desultorio continuamente spezzato e incessantemente riavviato. Dal solfeggio della singola battuta – scandito dai frequenti trattini che strozzano la recitazione in un respiro affannoso –, all’impianto melodico dei dialoghi – sviluppati per semplici giustapposizioni –, all’orchestrazione d’insieme della fabula – concepita come puro mosaico di situazioni incongrue – la grammatica drammaturgica della commedia è inequivocabilmente esemplata sulla sintassi paraipotattica del montaggio⁸⁵. E proprio il montaggio, con la sua tensione a decostruire il prodotto in processo, con la sua radicale critica alla nozione (hegeliana) di totalità, con la sua sistematica effrazione di confini tra arte e realtà, con la sua estrema duttilità, diventa il gesto fondativo del “nuovo regista”. Semplice costruito formale di per sé privo di significato, il montaggio si posiziona e trova il proprio senso nell’uso – totalmente storico – che ne viene fatto. E così, da grimaldello avanguardistico per scardinare la compiutezza classica della creazione (e della tradizione), nella precarietà del nostro presente, sprofondando in un orizzonte ormai dichiaratamente performativo, esso si trasforma in una sonda flessibile per esplorare le sospensioni, le incertezze, i brividi, le “situazioni”⁸⁶ dell’oggi. Per certi aspetti, senza nemmeno dar corso a eccessive forzature, sempre decodificando *à rebours*, proprio questa parabola novecentesca (e postnovecentesca) del montaggio par quasi fornire lo scheletro drammaturgico portante dell’anticommedia di Pirandello, stretta com’è tra il «Cabaret *sfolgorante di varie luci colorate*»⁸⁷ dell’inizio della *féerie* hinkfussiana, ridotto da Ronconi a squallido e desolato ritrovo di provincia, regno di tre smorfiose pierrottine tristi, al convulso avvicinarsi di improvvisazioni senza rete in crescendo su cui – «attraverso lo specchio»⁸⁸ – si gioca il fatale finale del dramma. E l’oggettivazione scenica dell’allestimento di Ronconi, re-citando di fatto questo arco evolutivo, non fa altro che rendere più chiaro il meccanismo. Dalla «rivista» all’«opera-contenitore» – che più che mettere in scena, colloca in scena elementi di realtà – sintetizzerebbe De Marinis⁸⁹; non stupisce, dunque, che, sul piano drammaturgico, a fare da perno per la svolta performativa inconsapevolmente profetizzata da Pirandello nel suo copione intervenga, tra il cabaret dell’inizio e la suite di improvvisazioni del finale, la rivolta degli attori contro Hinkfuss, mentre sul piano della storia sembra in fondo naturale che tra gli allestimenti di *Questa sera si recita a soggetto* di Hans Carl Müller e di Guido Salvini e quello di Ronconi si insinuino

⁸⁵ Per la categoria di “paraiptossi” cfr. E. Sanguineti, *Il trattamento del materiale verbale nei testi della nuova avanguardia* [1964], in Id., *Ideologia e linguaggio* [1965], Milano, Feltrinelli, 2001 (nuova ed. ampliata nella collana “Campi del sapere”), pp. 91-131.

⁸⁶ Per la nozione di situazione cfr. *infra* E. Pitozzi, *Comporre secondo la logica del corpo: un affresco della scena coreografica italiana*, pp. 101-106.

⁸⁷ L. Pirandello, *Questa sera si recita a soggetto*, cit., p. 324.

⁸⁸ Cfr. M. De Marinis, *Attraverso lo specchio: il teatro e il quotidiano*, in Id., *Capire il teatro. Lineamenti di una nuova teatrologia* [1988], Roma, Bulzoni, 2008² (nuova ed. rivista e aggiornata; 1^a ed. La casa Usher), pp. 307-333.

⁸⁹ Cfr. *infra* Id., *Regia e post-regia: dalla messa in scena all’opera-contenitore*, p. 75.

le originali rivisitazioni della rivista, proposte da un regista post-critico come Aldo Trionfo: dai burlesque pop della *Sinfonia per Synket n. 1* (1966) e *Sinfonia per Synket n. 2* (1966) alla fantasia di paillettes, stracci luccicanti, penne di struzzo e scale e soubrette (e che soubrette: niente po' po' di meno che Wanda Osiris!) di *Nerone è morto?* di Hubay (1974).

Se dunque, come sembra spiegarci l'apologo dell'Hinkfuss ronconiano, il regista del tardo Novecento e del suo dopo, è in essenza un "montatore", capace di abitare gli interstizi (e gli iperspazi) del presente, proprio in virtù del suo procedere non lineare, il regista contemporaneo si limiterebbe, allora, a ritagliarsi un ruolo di semplice assemblatore di stimoli e materiali, di provvisorio crocevia-ponte tra input scenico-poetici delocalizzati tra identità co-creatrici e co-produttrici altre. E il primo a ritrovarsi in questo paradigma aperto di regia non demiurgica è lo stesso Ronconi che – per tornare alla conversazione con Capitta da cui si sono prese le mosse – in duetto con il suo intervistatore sentenza a cuor leggero:

GC Ti piace cambiare ruolo e campo di osservazione in teatro...

LR Sì, ed anche per questo non potrei essere considerato un maestro né potrei fare una "lezione". Ho sempre rifiutato, facendo marcia indietro, il concetto di autore, non mi sono mai voluto sentire l'autore degli spettacoli che ho realizzato. In quelli che ho fatto, quelli che faccio e quei pochi che ancora farò, mi sono sentito sempre un ordinatore di materiali piuttosto che un creatore di qualche cosa. Il teatro è soprattutto un lavoro di collaborazione, molto meno di "autorialità"⁹⁰.

La messa in discussione delle convinzioni canoniche intorno alla regia non potrebbe essere più radicale: inseguendo l'Hinkfuss di Ronconi ci ritroviamo insomma al centro del più vivace dibattito contemporaneo sulle attuali istituzioni registiche, sul loro passato più o meno prossimo e sulle loro eventuali potenzialità future.

È giustappunto il cangiante presente di confine della regia nazionale a costituire – come già anticipato – il principale nucleo di interesse delle riflessioni sviluppate in queste pagine – un presente instabile segnato da un ormai evidente ricambio generazionale che, sul filo di non poche dolorose perdite (da Barbara Nativi a Leo de Berardinis, da Luigi Squarzina a Giancarlo Cobelli, da Massimo Castri a Luca Ronconi, passando per Franco Quadri), ha portato, nel giro di un paio di lustri, a ridisegnare il pantheon dei protagonisti delle nostre scene, così come da una metrica complessa e articolata in cui la già cospicua ricchezza spontanea dei linguaggi individuali risulta esaltata e accresciuta dal continuo consolidarsi e svilupparsi di pratiche di contaminazione tra le arti (musica, video, arti figurative...) in un carosello di mode e tendenze e sempre vivacissime *querelles* in cui si incrociano fughe in avanti e nostalgie restauratrici, soprassalti di incontenibile vitalità innestati su orgogliose rivendicazioni identitarie e improvvise vocazioni a farsi altro nutrite di ripiegamenti o abbandoni, ora morbidi e languidi, ora cinici e strategici. Un territorio frastagliato, insomma, fertile

⁹⁰L. Ronconi e G. Capitta, *Teatro della conoscenza*, cit., p. 7.

di illuminanti contraddizioni e non di rado impoverito da caparbi rifiuti opposti al dialogo, sostanzialmente impredibile nel rizomatico moltiplicarsi dei suoi dettagli, e cartografato, nei contributi che seguono, in omaggio a Ronconi, secondo diverse prospettive storico-critiche nel tentativo di fermarne qualche tratto, non già per riassumerlo – operazione, come si diceva, impossibile –, quanto per suggerirne in sguincio la vertiginosa e discontinua pluralità.

Si prendono le mosse dalla lectio magistralis tenuta da Luca Ronconi, il 29 aprile del 1999, in limine allo spirar del secolo, presso l’Aula Magna dell’Alma Mater Studiorum – Università di Bologna, in occasione del conferimento al Maestro della laurea *honoris causa* in Discipline delle Arti, della Musica e dello Spettacolo: una incisiva e serrata memoria delle avventure della regia demiurgica novecentesca, ma anche una puntuale ricapitolazione di dubbi e inquietudini della cultura e dell’arte contemporanee, nel suo vigile e ostinato sottrarsi – nel solco del culto goethiano per la delicata empiria – ad ogni tentazione metafisica o ontologica a partire dalla negazione stessa del metodo o anche solo di un metodo. Spentesi anche le ultime eco della gloriosa stagione della regia italiana classica – sagacemente indagata da Meldolesi nei suoi *Fondamenti del teatro italiano* –, in una sorta di secondo tributo al valore della tradizione (e alla capacità esplicativa che essa è in grado di sviluppare sul presente), nel quadro di un moto pendolare che oscilla tra orizzonte internazionale e scena nazionale, i capisaldi della regia contemporanea vengono poi analizzati da Mirella Schino, scrutandoli nello specchio cristallino della regia al suo nascere. Prende così forma una preziosa memoria che, cercando di restituire la complessa stratigrafia interna del “paradiso perduto” dell’origine della regia (ormai irrimediabilmente declinata al plurale) – invitandoci indirettamente a riflettere sulla frammentarietà del nostro presente –, tenta altresì di gettar luce su quanto la discussione intorno ai Maestri abbia segnato l’identità del secolo che ci separa da quell’età dell’oro, richiamando pure l’attenzione sull’opportunità per teatranti e studiosi di farsi fratelli.

Misurata in questi primi contributi l’eredità pratica e teorica trasmessa dai protagonisti dei mitici tempi della genesi della regia alle esperienze di messinscena contemporanee (e ai coevi studi teatrológicos) sulla scorta di quella feroce dialettica di continuità/discontinuità che ha governato e tuttora governa nella ricerca teatrale il passaggio di testimone tra il XX secolo e il nuovo millennio – un tesoro di sapienza e valori di cui, ciascuno a suo modo, Ronconi e la Schino, sono portati a ricercare i pezzi più preziosi nel segreto delle prassi di trasmissione dei saperi, all’ombra dell’ingombrante figura del Maestro (amato, odiato, declassato a maestro, rimosso...) –, con i saggi di De Marinis e Mango le mobili architetture neoclettiche della regia degli ultimi tre lustri, e delle simmetriche indagini critiche ad essa dedicate, balzano prepotentemente in primo piano. Analizzando con attenzione le suggestive volumetrie dei progetti registici del nostro presente e dell’*ornatus* della scrittura critico-teorica che in margine ad essi si è sviluppata, con uguale attenzione accordata ai pieni e ai vuoti (non meno significativi) degli spazi via via esplorati, i due studiosi, ognuno dal proprio peculiarissimo punto di vista, offrono in effetti al lettore un accurato regesto ragionato delle indagini sviluppate negli ultimi anni intorno al

tema dell'evoluzione dei codici registici, una stimolante campionatura del pensiero elaborato dagli stessi artisti intorno all'abbattimento o alla rifondazione dei dogmi della regia classica e soprattutto tracciano due accurate planimetrie del presente e dell'immediato futuro della nostra messinscena. Nella neohegeliana prospettiva di De Marinis, in attesa di una sintesi ancora di là da venire (ma che tutto lascia supporre affonderà le radici nelle plaghe della performance), le fisiologiche trasmutazioni genetiche patite dalla regia alle soglie del nuovo millennio coagulano intorno a due possibili poli circoscrivibili nella tesi della post-regia (di una regia che si dà, cioè, nei multiformi modi del suo fatale superamento) e nell'antitesi della super-regia (ossia di una regia che risponde alla liquidità del presente, rafforzando il profilo della propria identità). Nel trittico degli studi critici di Mango, organizzati sul modello musicale della "variazione", l'analisi dell'esame di coscienza contemporaneo dei teatranti più o meno strettamente identificabili come registi (da Carmelo a Leo, per chiudere con Tiezzi), ruota invece intorno al tema principale dell'insuperabilità dell'orizzonte (e del linguaggio) registico classico per figurarsi (e dire) la crisi degli statuti novecenteschi della regia.

Definito e dissodato su di un piano teorico il campo di indagine d'insieme, gli studi successivi inanellano alcuni penetranti affondi critici su soggetti circoscritti, utili però a far luce, pur nella parzialità dei loro approcci, sul fenomeno d'insieme della regia italiana oggi. In una sofisticata citazione en travesti degli studi consacrati a definire l'influenza esercitata dai commerci tra danza e regia in *statu nascendi* sul codificarsi del pensiero registico delle origini⁹¹, sempre muovendosi in bilico tra censimento bibliografico ed esercizio critico, il reportage di Enrico Pitozzi documenta il rinnovamento della scena coreografica italiana a partire dagli anni Ottanta del secolo scorso – incentrato su di una rifondazione dell'idea di corpo e del linguaggio del gesto così come sul trascorrere della coreografia in composizione – e per questa strada arriva a isolare nel paradigma della «situazione» (nevralgico nella danza contemporanea) e nella sua logica correlata della «transizione» (alternativa al montaggio) le principali sponde pratico-teoriche offerte dalle attuali esperienze coreutiche al definirsi delle traiettorie labirintiche della regia contemporanea. Il rapporto di Laura Mariani, riconducibile all'ambito dei *gender studies*, si concentra sulle declinazioni al femminile dell'ampio spettro delle prassi registiche contemporanee, e attraverso lo studio dei tre casi dei teatri di Emma Dante, Laura Angiulli e Serena Sinigaglia tenta di suggerire, rigorosamente per ellissi, possibili fenomenologie combinatorie tra le diverse risposte via via ipotizzabili alle questioni scottanti della regia contemporanea quali la relazione tra la creazione collettiva e la creazione individuale (con l'annesso problema dell'identificazione dell'identità autoriale), il nesso tra regia e drammaturgia, il confronto regista-attore. In sostanziale contiguità con la ricognizione di Pitozzi – e soprattutto in ideale continuità con alcuni tra i più tenaci fili della rete della regia al suo nascere da Wagner a Brecht – il ricchissimo dossier curato da Gerardo Guccini spinge invece

⁹¹ In proposito, cfr. almeno: M. Schino, *La nascita della regia teatrale*, Roma-Bari, Laterza, 2003; R. Alonge, *Il teatro dei registi. Scopritori di enigmi e poeti della scena*, Roma-Bari, Laterza, 2006; E. Casini Ropa (a cura di), *Alle origini della danza moderna*, Bologna, Il Mulino, 1990.

l'inseguimento delle multiformi figure della regia contemporanea sul melodioso terreno della lirica, o se si preferisce del teatro per musica più in generale. L'indagine intorno a quella sorta di metarealismo scenico che, sulla falsariga di Epštein, Guccini teorizza per rendere criticamente conto degli esiti dei recenti e sempre più fitti incontri tra il variegato mondo del melodramma e i protagonisti indiscussi del nuovo teatro da Pippo Delbono a Romeo Castellucci – appuntamenti, per l'appunto, generatori di inediti accordi o ardite concrezioni e agglutinazioni di realtà performative eterogenee, utili a ripensare i fondamenti dell'odierno teatro di regia – consente allo studioso di giustificare le polemiche nei confronti di certe aberrazioni registiche “di mestiere” frutto della sclerotizzazione di talune prassi manierate di messinscena senza per altro rinunciare a dar risalto al possibile contributo ascrivibile alla regia nell'organico sviluppo del sistema del teatro lirico, operando una netta distinzione tra *Regietheater* e *Regiekultur*. Calandosi dal gabinetto delle mappe alla realtà del territorio, il ragionamento di Guccini, poi, borgesianamente si biforca: per un verso i fondamenti della regia (lirica) sono indagati attraverso lo studio dell'«iceberg pedagogico»⁹² rappresentato dal magistero di Gabriele Vacis alla Civica (ancora una volta i *M/maestri* e la loro più o meno angosciosa influenza⁹³); per l'altro essi sono esplorati battendo gli estremi territori di confine tra le culture, puntando la bussola delle proprie perlustrazioni verso il progetto OperaBhutan di Stefano Vizioli, costruito ai limiti tra il barocco händeliano e il Regno del Dragone. Nello sguardo del critico, principio comune, anche se non esplicitato, ad entrambi i percorsi artistici (ossia l'insegnamento di Vacis e la messinscena “antropologica” di Vizioli) è la necessità – forse propria alla regia contemporanea – di decostruire, per lo meno teatralmente, l'implacabile macchina della cosiddetta teologia politica di impianto modernista, per ritrovare al fondo dell'Uno il Due⁹⁴. Le pratiche e gli organismi relazionali sono in effetti uno dei *topics* della didattica milanese di Vacis, gemmata nelle esperienze degli allievi da Micheli alla Sinigaglia, così come il dialogo – o duetto – con il “fuori”⁹⁵ è il motore dei progetti interculturali di Vizioli. E forse, potremmo inferire, la ridefinizione degli statuti della regia contemporanea non è altro che un riflesso della più generale ridefinizione degli statuti di una ormai liquidata identità.

Dopo la minuziosa disamina critica, la sezione monografica della rivista si chiude infine con una corposa inchiesta condotta direttamente tra gli artisti chiamati a fornire un loro soggettivo bilancio sullo stato della regia in Italia oggi: una raccolta di ventidue testimonianze scelte rinunciando a un sistematico criterio rappresentativo – che avrebbe presupposto un'organicità di intenti e di pratiche nell'oggetto di ricerca (ossia la regia italiana oggi, nel suo articolarsi attraverso le singole esperienze registiche), o se si preferisce tra i diversi protagonisti dell'arte della messinscena

⁹² Cfr. *infra* G. Guccini, *Vacis alla “Paolo Grassi”. Un iceberg pedagogico con diverse ramificazioni nel campo della regia lirica* (Emma Dante, Micheli, Michieletto, Muscato, Sinigaglia), pp. 137-149.

⁹³ Cfr. H. Bloom, *L'angoscia dell'influenza. Una teoria della poesia*, Milano, Feltrinelli, 1983 (*The Anxiety of Influence. A Theory of Poetry*, New York, Oxford University Press, 1973).

⁹⁴ Cfr. R. Esposito, *Due. La macchina della teologia politica e il posto del pensiero*, Torino, Einaudi, 2013.

⁹⁵ Cfr. Id., *Da fuori. Una filosofia per l'Europa*, Torino, Einaudi, 2016.

nazionale, evidentemente mancante –, ma con la chiara intenzione di fornire (nei limiti degli spazi editoriali disponibili e dell'accondiscendenza dei *metteurs en scène* interpellati) una campionatura il più possibile diversificata, pur nella sua inevitabile lacunosità, delle opinioni, dei giudizi e dei convincimenti intorno alla nostra regia, tra ieri oggi e domani. In una sorta di reinvenzione dell'opera wagneriana di taglio postdodecafonico, priva com'è di una chiave di lettura tonale unificante dei singoli interventi, le diverse dichiarazioni, esplose nella loro libertà seriale, sono però tramate dal costante ricorrere di Leitmotiv che aiutano ad orientarsi nell'iridescente flusso dei suoni-pensiero. Nell'estrema varietà linguistica, concettuale, poetica, ideologica, nonché di prospettive socio-antropologiche e filosofiche delle diverse dichiarazioni, così come di profilo operativo e di background culturale degli artisti coinvolti, rimbalzano da un intervento all'altro parole, concetti e problemi che descrivono lo spazio (non cartesiano), contraddistinto da molti gradi di libertà, entro cui va a collocarsi quell'oggetto complesso e in continuo movimento che è la regia attuale: ascolto, opera, interpretazione, metodo, vuoto, direttore d'orchestra, leader/leadership/democrazia, liquido-fluido, ordine-disordine... Negati, idolatrati, vezzeggiati, criticati: *revenants* – vocaboli e idee che ritornano, ma mai uguali a se stessi: illuminati ogni volta da una luce di senso nuova e irripetibile. Dal concerto polifonico delle voci evocate, dagli strappi centrifughi delle diverse visioni, dal contrappunto di ciò che non muta emerge un affresco *pointilliste*, soggettivo e impressionista di quella confederazione di stati che è oggi la nostra regia: una regia plurale inclusiva anche delle proprie contraddizioni e differenze, una regia che, dopo le sue plastiche affermazioni novecentesche, pare avere ritrovato la turbolenza magmatica o la leggerezza gassosa delle sue origini; una regia, però, ancora prigioniera del fantasma della regia. Dove radicare questa conclamata imprevedibilità del nostro oggetto di studi? Nella sua eccessiva prossimità – per cui la forza dei suoi colori e l'icasticità dei dettagli che ci mostra ci impediscono di cogliere il suo disegno unificante? Forse... O nella sua stessa natura di plasma o nebulosa? Più probabile. Un tema complesso e appassionante, comunque, tanto da riverberare oltre i confini della sezione monografica, irradiando obliquamente anche il capitolo *Studi* di questo nuovo annale di «Culture Teatrali». Per un verso, il *reenactment* analizzato da Carmen Cutugno, sempre nel segno della regia, apre nuovi ponti tra il teatro di rappresentazione e la performance, tanto che, insieme a Marina Abramović, protagonista delle riflessioni della giovane studiosa è una star della scena registica del secondo Novecento come Bob Wilson. D'altra parte, non sfugge allo sguardo acuto di Roberta Ferraresi che, già a partire dalle indagini pionieristiche di Ferruccio Marotti e Cesare Molinari, la riflessione storico-critica sulla regia è, pressoché *ab origine*, uno dei luoghi identitari della *Theaterwissenschaft* nazionale.

Dunque, le possibilità registiche e le corrispettive ipotesi di catalogazione storiografica dell'odierna arte della messinscena (dentro o fuori del moderno, o teorizzate a partire dalla diagnosi di una crisi del modernismo, o di una sua antinomica *renaissance*) naturalmente si sprecano. Per tentare a questo punto una chiave di lettura comune, capace di contenere queste svariate ipotesi, a fronte della natura oggettivamente proteiforme della messinscena contemporanea (quale emerge dagli studi e dalle testimonian-

ze raccolti in queste pagine, nonché dalle creazioni proposte sui palcoscenici d'oggi), si potrebbe forse fare appello al paradigma esplicativo del "pensiero debole", teorizzato da Vattimo e Rovatti, ipotizzando (nel senso più lato possibile) una regia debole, appunto, che – rinunciando a una metafisica identitaria univoca, ossessionata dall'ansia di nominarsi inequivocabilmente (ipostatizzata nel nostro bel Paese dalle peculiarità del nostro vocabolario teatrale su cui già ci siamo dilungati⁹⁶), senza però abdicare al suo essere regia – possa aprirsi a contenere tutte le sue diverse potenzialità anche contraddittoriamente estreme (e più forti, o super-registiche, per intenderci); una regia, dunque, che faccia tutt'uno con una *Weltanschauung* fondata sull'idea che

a) si debba prender sul serio la scoperta nietzschiana, e forse anche marziana, del nesso tra evidenza metafisica (e dunque coerenza del fondamento) e rapporti di dominio, dentro e fuori il soggetto; b) senza tuttavia declinare immediatamente questa scoperta in una filosofia dell'emancipazione attraverso lo smascheramento e la demistificazione, ma anzi rivolgendo un nuovo e più amichevole, perché più disteso e meno metafisicamente angosciato, sguardo al mondo delle apparenze, delle procedure discorsive e delle "forme simboliche", vedendole come il luogo di una possibile esperienza dell'essere; c) non però nello spirito di una "glorificazione dei simulacri" (Deleuze), che finirebbe per conferir loro lo stesso peso dell'*ontos on* metafisico, ma nella direzione di un pensiero capace di articolarsi (dunque di "ragionare") nella mezza luce (secondo uno dei verosimili sensi della *Lichtung* heideggeriana); d) intendendo anche l'identificazione – assai problematica – di essere e linguaggio che l'ermeneutica riprende da Heidegger, non come un modo di ritrovare l'essere originario, vero, che la metafisica ha dimenticato nei suoi esiti scientifici e tecnologici; ma come una via per incontrare di nuovo l'essere come traccia, ricordo, un essere consumato e indebolito (e per questo soltanto degno di attenzione)⁹⁷.

La riflessione storico-critica, si diceva in precedenza. Ecco: mancando lo spazio per più circostanziate analisi personali di chi scrive sulla regia e sui suoi possibili domini, forse, per concludere "al futuro" queste pagine, limitandosi a formulare svelatamente un'ipotesi di lavoro, proprio la riflessione storico-critica sugli attuali statuti della messinscena andrebbe oggi recuperata e approfondita.

Dopo la non massiccia, ma sicuramente ricca riflessione estetologica o poetica sullo stato presente e sugli eventuali prossimi approdi delle pratiche (e delle teorie) registiche è probabilmente arrivato il momento, infatti, anche di indagare con più circospezione la storia tout court, prima ancora che la "storia teatrale", delle attuali dinamiche dell'arte della messinscena, mettendo mano a un progetto complessivo di studi di registica capace di far tesoro, in rapporto ai nostri tempi, della straordinaria lezione metodologica (ma non solo) dei *Fondamenti del teatro italiano*. Progetto ambizioso e complesso, tanto più arduo quanto più ci sono prossimi i fenomeni da analizzare, eppure progetto necessario, soprattutto nel nostro Paese. Come ben ci ricordava il neomarxista Squarzina a metà degli anni Settanta, in effet-

⁹⁶ Cfr. *supra* pp. 11-13.

⁹⁷ P.A. Rovatti e G. Vattimo (a cura di), *Il pensiero debole*, Milano, Feltrinelli, 1983, p. 9.

ti, uno dei primi maestri – si badi – di Luca Ronconi, il «teatro della regia, [...] in particolare quello fatto in Italia, non è una epifania dello spirito: è innanzitutto, e se ne vanta, un modo di produzione»⁹⁸. Scontato allora il rimando – *in explicit?* – al celebre adagio beckettiano⁹⁹:

La fine è nel principio, eppure si continua...

⁹⁸ L. Squarzina, *Il romanzo della regia*, cit., p. 376.

⁹⁹ S. Beckett, *Finale di partita* [1957], Torino, Einaudi, 1990 (collana “Collezione di teatro”), p. 39 (*Fin de partie*, Paris, Minuit, 1966).

Luca Ronconi

IL MIO TEATRO*

In oltre trent'anni d'attività mi è capitato in più di una circostanza di dichiarare di non essere, a differenza di altri miei "collegli" del passato e del presente, un "regista teorico": come spesso mi sono trovato ad osservare nel corso di interviste, dibattiti o altri appuntamenti culturali, il mio lavoro non nasce dall'applicazione di una teoria e nemmeno amo teorizzare "a posteriori" su di esso o sul teatro – ho come l'impressione, infatti, che se lo facessi non sarei più in grado di cimentarmi in quella operazione sempre nuova che è la messa in scena di un testo.

D'altro canto, una simile professione di fede in quella che, con Goethe, mi piace definire la "delicata empiria" non significa ovviamente che le mie scelte siano soltanto istintive o totalmente irriflesse e che nel tempo, insieme ad un "metodo di lavoro" – magari "problematico" più che fondato su vincolanti certezze –, non abbia elaborato una mia personale visione dell'esperienza teatrale. Per il fatto di avermi spinto, in un certo senso, a riesaminare il percorso fino ad ora compiuto, e ad interrogarmi sui miei effettivi "meriti" – e forse "demeriti" – culturali il conferimento della laurea *ad honorem* in Discipline dello Spettacolo da parte di un così prestigioso Ateneo mi ha dunque fornito l'occasione per tentare di tracciare una sorta di resoconto-bilancio del mio ormai lungo viaggio attraverso la scena. Questo breve discorso – non voglio dire "lezione" perché in un simile contesto una formulazione così impegnativa mi sembrerebbe fuori luogo – non pretende certo di essere una dichiarazione di "poetica", né ambisce a porsi come *summa* di un pensiero o di un sapere teatrale organizzato e sistematizzato; restando fedele a quell'*habitus* o ruolo di zelante "commentatore" scenico di testi che ho assunto negli anni, con questo programmaticamente divagante intervento intendo piuttosto proporre alla vostra

* Nelle pagine seguenti è pubblicato il testo della lezione dottorale tenuta da Luca Ronconi il 29 aprile 1999 in occasione del conferimento della laurea *honoris causa* in Discipline delle Arti, della Musica e dello Spettacolo da parte dell'Università di Bologna. Nella sua dissertazione pronunciata nell'aula absidale di Santa Lucia, in presenza del Magnifico Rettore Fabio Roversi Monaco e del Professor Lamberto Trezzini proponente il riconoscimento, il regista ha ripercorso brevemente la sua lunga carriera artistica soffermandosi, in particolare, sui due cardini della didattica e della ricerca e sull'importanza della pedagogia teatrale. L'evento si iscriveva in un progetto più ampio che prevedeva anche la programmazione di una rassegna di video dei maggiori spettacoli di Ronconi e un seminario, *Intorno al "Candelaiò" di Giordano Bruno*, condotto dallo stesso regista e destinato a cinquanta studenti del Corso di Laurea in Dams.

La *lectio magistralis* di Luca Ronconi, dal titolo *Il mio teatro*, e la *laudatio* del Professor Trezzini, *Ronconi maestro del Novecento*, sono state pubblicate nell'opuscolo *Laurea honoris causa a Luca Ronconi* licenziato nel 1999 dalla Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Bologna per i tipi dello stampatore Tipolitografia Eurografica; entrambi i testi dei discorsi sono usciti anche per conto del Piccolo Teatro di Milano nella brochure *Lezioni di teatro*. Si ringrazia la Scuola di Lettere e Beni culturali dell'Università di Bologna, e il suo Presidente Chiarissimo Professor Costantino Marmo, per avere concesso l'autorizzazione alla pubblicazione.

attenzione una rapsodia di “note a margine” intorno ad alcuni temi sui quali da sempre si è concentrata la mia attenzione.

La cornice, o forse dovrei dire il *décor*, universitario in cui si viene a collocare questa mia estemporanea – e per quanto mi riguarda del tutto inusuale – esibizione, mi induce a sviluppare il mio ragionamento, o meglio i miei ragionamenti, su due fronti; credo infatti che l’anima dell’esperienza universitaria sia duplice: da un lato la didattica, dall’altro la ricerca: spostando il punto di fuga delle mie osservazioni dall’aula al palcoscenico, proprio intorno alla pedagogia e alla ricerca teatrale verteranno dunque le mie osservazioni.

Nella mia personale esperienza di regista – ma in tal senso ben più illustri nomi mi hanno preceduto – il lavoro di messa in scena non è mai stato disgiunto dall’impegno didattico, essenzialmente concentrato sulla figura dell’attore. In totale dissenso con la moda dello spontaneismo e con il mito della incondizionata libertà espressivo-creativa riconosciuta all’artista, messi in vigore nel nostro “bel paese” da certa cultura sessantottesca e post-sessantottesca – o per meglio dire dal fraintendimento delle più legittime istanze eversive della cultura dei tardi anni Sessanta –, sono convinto del fatto che per l’esercizio dell’arte scenica il cosiddetto talento sia necessario, ma non basti e che per chi voglia intraprendere il mestiere dell’attore sia doveroso sottoporsi ad un serio e scrupoloso apprendistato. Il confronto tra il teatro di prosa (per usare un’etichetta logora e generica, ma non priva di una sua efficacia operativa) e l’universo ad esso così vicino, ma al tempo stesso così lontano, del teatro per musica è in questa prospettiva illuminante. A fronte del durissimo iter di formazione cui musicisti e cantanti vanno incontro nei nostri conservatori – imprescindibile garanzia dell’elevato livello tecnico-professionale degli interpreti del teatro d’opera – spesso in questi ultimi anni in Italia siamo stati disposti ad avallare una perniciosa pedagogia attoriale dell’ingenuità e della pseudo-verità, pronta a giustificare ogni eccesso e ogni vizio di forma nel nome dei “sacrosanti” diritti “espressivi” dell’attore-discente.

Orbene, non credo che questa prassi, a ben vedere diseducativa, possa realmente tradursi in un buon servizio reso ai più giovani. In una civiltà teatrale fortemente segnata da una spiccata inclinazione ad organizzare l’esperienza scenica sulla base di parametri operativi generazionali e giovanilistici, frutto anche in questo di anacronistici ed aberranti rigurgiti di ideologismi sessantotteschi, e per di più dominata da modelli assiologici massmediali in base ai quali gli interpreti sono letteralmente “consumati” nel fulmineo ed effimero volgere dell’evento, quando non siano sostenuti da un più che solido patrimonio di tecniche e quando non siano corroborati da un rigoroso tirocinio, i giovani attori sono infatti destinati ad essere liquidati con la stessa rapidità e con la stessa indifferenza con cui si fa carta straccia del quotidiano del giorno prima. Formare un attore oggi significa dunque, in primo luogo, per me fornire ad un giovane gli strumenti tecnici per durare, animando in lui una passione che gli consenta di resistere e rispondere ai numerosi inviti ad andarsene, a lasciare il posto, che presto non potrà non ricevere dagli operatori culturalteatrali e dal pubblico. Nello sforzo di trasmettere un bagaglio di esperienze ai giovani attori e di educarli nel dominio e nell’affinamento delle loro capacità espressive, ho da sempre cercato di attenermi ad alcuni criteri fondamentali. In primo luogo ho

tentato di sottrarmi al rischio di cristallizzare il rapporto pedagogico coi giovani in una sterile precettistica, in un facile formulario o ricettario di consigli e prescrizioni per l'uso. Nel mondo della delicata empiria ogni situazione esige un approccio a sé stante. Così come ho cercato di evitare di fossilizzarmi in una didattica preconfezionata, ho pure cercato di evitare di trasmettere ai miei allievi rassicuranti ed indiscutibili verità, preferendo invece suggerir loro alcune possibilità di comportamento, un metodo problematico, come dicevo all'inizio, o virtuale, per usare un aggettivo oggi tanto di moda, fatto di una pluralità di metodi ciascuno di volta in volta imposto dalle specifiche contingenze pragmatiche. Una simile pedagogia relativistica non poteva certo approdare ad una impostazione teorica della prassi didattica; in linea con i presupposti per così dire "epistemici" del mio impegno formativo e al tempo stesso muovendo dalla fondamentale convinzione che l'attore abbia sempre una forma di comprensione "somatica" delle cose, ossia le capisca facendole fisicamente – in effetti credo non esista per un attore una comprensione, una consapevolezza felice se non nel momento in cui riesce a comunicarla con il suo stesso corpo –, la mia attività di insegnante si è sempre così inverata nella prassi della sperimentazione sul campo, dell'esercizio educativo o, per usare una formula semplificante ma non semplicistica, dell'insegnare a recitare facendo recitare. Consapevole dei limiti di una simile "pedagogia attiva" – il rischio che è sempre dietro l'angolo quando si educa un attore attraverso una concreta esperienza di messa in scena è che la preoccupazione per il risultato, sia esso un semplice saggio di fine corso o un vero e proprio spettacolo, prenda il sopravvento distogliendo l'attenzione del discente dal percorso formativo – ho però sempre finito col credere che il miglior modo per imparare a recitare sia di farlo, magari a stretto contatto con attori già maturi ed entro un orizzonte di teatro professionistico. Per questo, approdato nell'ultimo decennio alla direzione dei teatri pubblici, ho ritenuto opportuno e doveroso intrecciare l'attività pedagogica alla vita "vera" del teatro, ossia all'attività di produzione. È questo un connubio che può essere solo positivo per entrambe le parti in gioco: positivo per i giovani attori, che dal contatto diretto con la concreta esperienza del palcoscenico apprendono i segreti della loro arte nel suo stesso farsi; positivo per il teatro, che dall'incontro coi giovani non può non ricevere importanti stimoli e sollecitazioni per la sua crescita.

Lavorando per lo più in Italia, ed avendo in fondo come obiettivo o come segreta speranza quella di dare un contributo sia pur minimo alla riqualificazione del nostro teatro, non ho potuto non tener conto nel mio lavoro coi più giovani di quelli che sono i problemi e le difficoltà più caratteristici del nostro sistema di formazione attoriale. I giovani attori italiani si trovano per lo più a doversi formare in una situazione di totale assenza di paradigmi linguistici e vorrei dire "etici" di riferimento. Manca in Italia una lingua teatrale come tale riconoscibile, quella lingua su cui gli attori francesi costruiscono per esempio le loro interpretazioni, mancano in Italia codici comportamentali istituzionalizzati, quella galleria di *mores* sociali cioè su cui gli attori anglosassoni informano le loro creazioni. Forzando i limiti della nostra gracile tradizione teatrale, mia principale preoccupazione è dunque sempre stata quella di aiutare i giovani attori a trovare una loro autenticità scenica invitandoli a scoprire ne-

gli organismi testuali su cui essi sono chiamati a cimentarsi le labili tracce dei sistemi linguistici e dell'insieme dei codici comportamentali capaci di dare fondamento alle loro esperienze.

Nel tentativo di radicare la verità del lavoro dei giovani attori in quella lingua e in quel "galateo sociale" che stentano ad affermarsi sulla scena italiana, mio obiettivo è sempre stato quello di distogliere gli allievi dalla tipica vocazione dell'attore italiano a portare in scena sempre e solo sé stesso, educandoli ad essere interpreti nel senso più pieno della parola e non autoreferenziali maschere della propria irriducibile individualità. L'interpretazione è per me un percorso di conoscenza che l'attore compie intorno e dentro un testo prima ancora che intorno e dentro un personaggio e che culmina nell'imitazione, processo quest'ultimo non consistente nella capacità mimetica del copiare, ma nella capacità di "assimilare l'altro" ricevendolo su di sé e in sé e dandogli autenticità e verità nella forma della comunicazione. Corollario e complemento dell'impegno pedagogico nei confronti dell'attore è stato per me l'impegno pedagogico nei confronti dello spettatore.

Imprescindibile interlocutore dell'interprete in quel dialogo creativo che è in fondo ogni spettacolo, lo spettatore deve essere formato esattamente come l'attore. La funzione dello spettatore all'interno del processo di comunicazione teatrale non è infatti quella di passivo testimone di un evento, ma di attivo coautore dell'evento stesso: con le loro interpretazioni gli attori forniscono al pubblico una serie di materiali, di sollecitazioni, di spunti che il pubblico stesso è poi tenuto soggettivamente a "montare", ricombinandoli liberamente nella propria coscienza. È in fondo nella soggettiva percezione dello spettatore – e nel montaggio che in essa si attua dei materiali elaborati dagli attori ed organizzati dal regista – che lo spettacolo trova la propria unità e coerenza estetica. Corrispettivo del lavoro dell'attore, il lavoro dello spettatore richiede non minore esperienza, competenza e cognizione di causa; ecco perché in questi decenni la cura che ho dedicato alla formazione di nuovi attori si è sdoppiata in una medesima cura, forse meno evidente, ma non per questo meno vigile e attenta, dedicata alla formazione di un nuovo pubblico, consapevole e criticamente agguerrito.

Tratto caratteristico di tale ricerca di un rapporto formativo – e per certi aspetti formante – con il pubblico è stato per me non già l'adesione ad esperimenti di coinvolgimento diretto degli spettatori in attività laboratoriali – strategia attualmente di gran moda per la sua perfetta sintonia con quel fenomeno di "consumo produttivo" culturale nel segno di un demagogico "fai da te" artistico oggi tanto *à la page* in tutti i domini estetici, ma francamente a mio giudizio deprecabile perché necessariamente causa di velleitarismi artistici e di conseguenti inevitabili e traumatici fallimenti personali – quanto piuttosto la sfida premeditadamente lanciata alle più viete consuetudini ricettive dei fruitori. Sono stato spesso accusato di non rispettare il pubblico per la durata di certi miei spettacoli o per i disagi cui l'ho costretto in alcuni miei allestimenti; è questa però un'accusa che rifiuto. Il mio lavoro è sempre nato dal massimo rispetto e dalla massima considerazione degli spettatori, ciò che non rispetto sono semmai le inerti abitudini fruibili e la pigrizia ricettiva che soffocano le potenzialità critiche e creative della platea.

Esattamente come nel mondo universitario l'esperienza didattica da sempre si affianca e si intreccia naturalmente all'attività di ricerca, da sempre nel mio lavoro di regista ho intrecciato e affiancato alla mia esperienza nel campo della formazione dell'attore un quotidiano esercizio in quella particolarissima prassi autoformativa che è stata in fondo per me – ed è tuttora – la ricerca di nuove forme e contenuti dell'esperienza teatrale. In questa nostra euforica ed immemore fine millennio, affascinata tra modernolatrici assalti di avanguardie storiche, neoavanguardie e post-avanguardie e “aggiornatissime” seduzioni delle più sofisticate reinvenzioni *rétro* dalla ammaliante sirena del “ciò-che-prima-non-si-era-mai-veduto”, l'introduzione nella discussione delle categorie di “ricerca” e di “nuovo” richiede però alcune puntualizzazioni.

Focalizzando l'attenzione sull'esperienza scenica bisogna subito notare come nell'attuale congiuntura teatrale occidentale – segnata dalla sempre più decisa volontà di risolvere il flusso temporale in un presente “assoluto” e dal progressivo schiudersi di orizzonti teorici e pragmatici “internazionali” – la vorticosa e febbrile accelerazione delle dinamiche storiche e l'indiscriminata dilatazione della latitudine degli interessi che hanno contraddistinto gli sviluppi del sistema culturale *tout court* degli ultimi decenni non abbiano tardato a produrre effetti inquietanti sia sul fronte delle relazioni tra lo “studio” della tradizione e l'invenzione del “nuovo” che su quello della definizione dei rapporti tra identità nazionali e sistemi sovranazionali: mentre la “ricerca”, non più in polemica con il passato ma completamente dimentica di esso, ha cessato in molti casi di essere un'“attività” o comunque un abito mentale per ridursi a semplice ed – equivoco – “stile” di rappresentazione, le più che legittime – e poeticamente nonché scientificamente fondate – curiosità antropologiche di molti uomini di teatro sono invece rapidamente degenerare nella massa degli epigoni in uno sfrenato “multiculturalismo” che, coniugandosi al mito postmoderno dell'“uscita dalla storia”, ha finito con l'annichilire il senso delle tradizioni nazionali. Certo la dimensione di “villaggio globale” in cui oggi ci troviamo a vivere ci costringe a tenere perpetuamente desta l'attenzione sull'imprevedibile corso del presente e ad adottare prospettive e valutative e operative sovranazionali in ogni ambito dell'agire umano. Non per questo si possono dimenticare i rischi che un indiscriminato “panculturalismo” privo di consapevolezza storica comporta: in teatro come in qualsiasi altro ambito culturale, l'adeguamento ai nuovi tempi e alle nuove dimensioni dell'agire umano non può passare attraverso la cancellazione delle tradizioni nazionali, ma deve essere conquistato proprio a partire da una riflessione attenta sul senso e sul valore dei diversi “canoni” dei vari paesi. Sono convinto – e su tale fondamentale convinzione ho cercato di orientare tutto il mio percorso artistico – che per creare un equilibrato sistema teatrale internazionale occorra prendere atto dell'importanza delle tradizioni nazionali, non intese come musei di antichi splendori o come pacificanti sedi istituzionali per la ricomposizione dei conflitti nel solco di un'astorica continuità, ma piuttosto come “laboratorio”, come luogo deputato cioè alla riflessione sulle lacerazioni e sulle contraddizioni immanenti al trascorrere del tempo. In fondo proprio questa Università, per la sua stessa plurisecolare esistenza, è la tribuna ideale dalla quale ammonire a non cessa-

re mai di cercare – per usare una felice formula di Hannah Arendt – alle “spalle” il nostro “futuro”: scoprendo i peculiari tratti “storici” della propria specifica ed irriducibile identità scenica, ogni comunità nazionale deve individuare la sua esatta collocazione entro la più vasta geografia dei rapporti teatrali sovranazionali: forte dell’autoconsapevolezza così acquisita, ogni comunità potrà allora contribuire allo sviluppo delle relazioni internazionali intrecciando un dialogo proficuo con le altre civiltà sceniche. Queste riflessioni, torno a ripetere, non vogliono essere l’apologia di un ortodosso e morigerato ritorno all’ordine – con tutte le implicazioni ideologiche che eventualmente ne conseguirebbero – ma vogliono essere un invito ad abbandonarsi ad un eterodosso spirito innovativo con consapevolezza critica: occorre insomma a mio giudizio codificare una tradizione tra le rovine del teatro “passato” non per ripiegarsi sterilmente su di essa, ma per rimetterla continuamente in discussione attraverso un serrato confronto con l’“oggi” e con l’“altro da sé”, capace di aprire la strada ad un futuro più pieno ed autentico.

In questa incessante istituzionalizzazione e rimessa in discussione della tradizione, nell’ambito del cosiddetto “teatro di parola”, funzione di motore propulsivo ha la definizione del paradigma linguistico utilizzato come *medium* di espressione. Prima ancora che un sistema di comunicazione una lingua è un modo di pensare e con la sua articolazione una lingua non può dunque non condizionare profondamente l’assetto di una civiltà teatrale a tutti i livelli: come la drammaturgia di Genet è inimmaginabile al di fuori della lingua francese o quella di Pinter non può prescindere dall’universo culturale implicito in quella grammatica inglese in cui si inverte, così le varie tradizioni linguistiche, con le loro peculiarità morfologiche, sintattiche e semantiche, governano l’arte dell’attore, dettandone le regole fondamentali.

Posto che a mio avviso la ricerca è semplicemente l’altra faccia dell’esplorazione della tradizione, vorrei ora venire a parlare dei punti fondamentali, dei “principi” della mia ricerca registica. Come mi sono trovato ad osservare sin dagli anni del Laboratorio di Progettazione Teatrale di Prato, nel nostro presente il regista è chi, partendo da una situazione data di comunicazione con il pubblico e da alcuni materiali “narrativi”, determina l’organizzazione e la struttura di tali materiali e il modo di comunicarli; fondamentale nel definirsi della prassi registica contemporanea è dunque a mio giudizio l’approccio del regista al problema drammaturgico nel senso più ampio del termine e più in particolare al problema della morte – dopo Lukàcs perpetuamente annunciata in teoria, ed *in rebus* perpetuamente rinviata – della scrittura per la scena contemporanea. Per la sua importanza la questione che ho appena sollevato merita un approfondimento storico e in tal senso il confronto tra l’evoluzione dei codici drammaturgici novecenteschi e quelli della scrittura romanzesca del nostro secolo potrà forse risultare chiarificatrice. Grosso modo nell’arco della prima metà del secolo le sorti della produzione drammaturgica e di quella romanzesca sono sostanzialmente coincidenti: ragionando per sommi capi si può dire che, sotto l’urto delle provocazioni dell’avanguardia o attraverso le sofisticate ricerche del modernismo, agli albori del Novecento i sistemi narrativi tradizionali tanto romanzeschi quanto teatrali vanno irrimediabilmente in pezzi. Nel prosieguo del nostro secolo però, anche in rapporto alle diverse modalità di “produzione”

delle due forme diegetiche oggetto di discussione, la situazione cambia: se tra neo-avanguardie e nuovi sperimentalismi la scrittura romanzesca del secondo Novecento ritrova una propria grammatica – per quanto precaria, eteroclita e quasi al limite dell’informale – la coeva scrittura per la scena fatica invece a darsi una ricodificazione anche provvisoria; nel teatro del maturo Novecento si innesca così un caratteristico fenomeno storico, la latitanza del drammaturgo viene ad essere colmata dall’assunzione di responsabilità drammaturgiche da parte del regista – non per niente figura di punta della scrittura per la scena degli anni Ottanta è sicuramente Bob Wilson. Il processo appena descritto è l’inevitabile portato di un condizionamento strutturale del linguaggio teatrale.

Sono convinto del fatto che la prima forma di drammaturgia sia data dalle convenzioni “rappresentative”: tendenzialmente i drammaturghi sono infatti inclini ad accettare i modi del racconto teatrale impliciti nei codici di “messa in scena” in uso e stentano ad inventare nuove tipologie di racconto. La frequenza con cui i giovani scrittori italiani di questi ultimi decenni ricorrono agli schemi della drammaturgia dell’“angustia” di derivazione esistenzialista – organizzando i propri conflitti drammatici attraverso un limitato numero di personaggi e sceneggiandoli entro il perimetro di un luogo chiuso e fisso per la durata dell’intero copione – più ancora che spia di una reale esigenza espressiva è, per esempio, a mio avviso il risultato dei condizionamenti “materiali” cui gli autori sono sottoposti: per poter aspirare alla messa in scena delle proprie opere, oggi i drammaturghi sono infatti costretti ad aderire alle “asfittiche” consuetudini produttive imperanti, dettate da considerazioni di opportunità economica – compagnie ridotte e scene fisse per contenere i costi – che finiscono in realtà col tradursi in un profondo impoverimento dell’esperienza scenica. Posto dunque che, com’è storicamente dimostrato, specie nei momenti di “crisi” è dalla “scena” che più facilmente possono arrivare gli stimoli per svecchiare e ricodificare il linguaggio teatrale, risulta allora facilmente comprensibile perché le più interessanti risposte allo sgretolamento della drammaturgia contemporanea siano arrivate in questi ultimi anni dai “registi”.

Per tornare a quel rapporto tra scrittura romanzesca e codici drammaturgici da cui abbiamo preso le mosse ritengo che in questi ultimi decenni, nel quadro della necessità di aggiornare le più viete convenzioni drammaturgiche ancora in uso, proprio la scrittura romanzesca abbia offerto al regista-Dramaturg un primo ricco repertorio di modelli e sollecitazioni preziosi per trovare nuove soluzioni ai problemi del racconto teatrale contemporaneo: nel nostro secolo infatti il confrontarsi del regista-Dramaturg con il romanzo ha per esempio spesso facilitato – se non addirittura reso possibile – la ridefinizione della classica struttura delle *dramatis personae*, dell’articolazione temporale dell’azione scenica o ancora dell’organizzazione dialogica del racconto drammaturgico. Sulla scena contemporanea, nel rapporto con le strutture narrative romanzesche il personaggio teatrale cessa infatti di apparire come simulacro artistico di un’individualità reale e rivela più chiaramente la sua autentica natura di “figura” definita dal sistema di relazioni che si annodano nel racconto, il presente assoluto drammatico si relativizza, mostrando la propria interna stratificazione temporale – memoriale o narrativa – o ancora al dialogo –

che contrariamente a quanto si è soliti credere non è affatto una “costante” della scrittura teatrale occidentale, ma è piuttosto una sua caratteristica determinazione storica – si sostituiscono nuove forme di correlazione tra gli enunciati delle *dramatis personae* informate allo svolgersi del flusso narrativo o al succedersi dei punti di vista diegetici.

Oltre che come prontuario di “artifici” formali, soprattutto negli ultimi anni il romanzo si è poi imposto all’attenzione degli uomini di teatro come antidoto al progressivo svuotamento semantico che ha caratterizzato l’evoluzione della scrittura scenica del nostro secolo, fornendo possibili risposte “forti” ai modelli drammaturgici “elusivi” attualmente in auge.

Alla luce di queste considerazioni il rapporto che nel Novecento viene a crearsi tra dramma e romanzo non può certo essere ridotto al semplice caso della “trasposizione” drammaturgica di testo narrativo e solleva piuttosto questioni di linguaggio nell’accezione più ampia del termine. Se mi si consente un esempio tratto dal mio lavoro registico, l’attenzione che nel corso degli anni ho dedicato alla definizione delle coordinate temporali dell’azione teatrale, sicuramente riconducibile ad una riflessione sulla logica “narrativa”, non è soltanto propria alle varie messe in scena di “romanzi” che ho sperimentato nel tempo, ma è pure fortissima anche nell’allestimento di opere “originali” prive di una “matrice” narrativa: valga per tutti il caso della messa in scena “affabulante” di *Tre sorelle* nel 1989, immaginata come se il dramma di Čechov rivivesse “a posteriori” nel teatro della memoria.

Non credo però che la via additata dall’analisi della forma-romanzo – per altro da me stesso ripetutamente battuta nel corso degli anni – sia la sola che si schiuda al regista-Dramaturg per tentare di superare la crisi della drammaturgia contemporanea, individuando nuove forme del linguaggio teatrale capaci di raccontare scenicamente i nostri attuali – multiformi e convulsi – modi di vita e la nostra attuale – rinnovata ed in continuo mutamento – percezione della realtà. Rimandando al Calvino delle *Lezioni americane* e “travestendo” le sue profezie sulle sorti dell’esperienza letteraria in un vaticinio sui destini dell’arte scenica, ritengo per esempio che un’ipotesi alternativa di rinnovamento del linguaggio teatrale, altrettanto e forse ancora più attuale di quella “romanzesca”, sia quella di raccogliere finalmente anche sulla scena la sfida che le scienze contemporanee con i loro prodigiosi sviluppi hanno lanciato alle arti del nostro secolo e al loro tradizionale repertorio di tecniche per la riproduzione “estetica” del mondo in relazione alle strategie da mettere in atto per arrivare alla concettualizzazione e alla rappresentazione della complessità del reale. Se per restare all’Italia l’apertura di un serio dibattito intorno al rapporto tra scienza, tecnica e letteratura risale per lo meno agli anni Sessanta, in teatro l’impostazione di una rigorosa riflessione sulle ripercussioni diegetiche prodotte dai traumi causati dalle scoperte scientifiche dell’ultimo secolo fatica ancora ad imporsi. Eppure – come mi ha dimostrato il lavoro su quella mostruosa tragedia moderna della conoscenza che è *Ignorabimus* di Arno Holz – proprio dall’assidua frequentazione della scienza credo possano oggi venire preziosissime indicazioni per rifondare la grammatica teatrale, ridefinendo lo spazio e il tempo dell’azione drammatica in tutte le sue gamme, da quella puramente narrativo-testuale a quel-

la architettonica – non dimentichiamo che crisi della drammaturgia significa anche, necessariamente, crisi dell’architettura teatrale; non è un caso che a tutt’oggi, in assenza di un nuovo paradigma drammaturgico “forte” realmente alternativo a quello del dramma classico, resti ancora senza soluzione il problema della forma dei nuovi edifici teatrali.

Più diretto ed evidente per il momento è l’influsso esercitato sull’evoluzione dei codici teatrali contemporanei dalla nascita del linguaggio cinematografico. Ripulmando le modalità percettive del pubblico e dunque il rapporto dello spettatore con l’evento rappresentato, la discontinuità del linguaggio filmico, costruito per giustapposizione di sequenze irrelate, a mio avviso ha già infatti mutato profondamente nel nostro secolo l’articolazione dei diversi livelli della comunicazione teatrale, dall’interpretazione dell’attore alla strutturazione dello spazio o all’organizzazione del testo. L’avvento del cinema ha per esempio messo in crisi il modello della continuità interpretativa attoriale: da quando il film si è imposto come codice spettacolare “egemone”, nell’organizzazione e nella valutazione del lavoro dell’attore i “rientri” contano infatti più della “tenuta” e della “durata” della performance. Il cinema ha poi determinato una rieducazione dello “sguardo” che ha profondamente influenzato l’impaginazione visiva dell’esperienza teatrale: nel mio lavoro registico il ricorso frequente a strutture spaziali mobili può per esempio essere spiegato attraverso l’esigenza di riprodurre teatralmente la “logica” della percezione ottica contemporanea che, formatasi sul paradigma filmico col suo gioco di campi, controcampi, campi lunghi, primi e primissimi piani, tende ad isolare di volta in volta dallo spazio generale della visione i particolari e i dettagli significativi, cancellando il superfluo. Nel corso del Novecento il montaggio è infine diventato il principale schema di riferimento per l’articolazione – o forse sarebbe più giusto dire la disarticolazione – della *fabula* drammaturgica: a prescindere dal mio personale interesse registico per le drammaturgie “di montaggio” – documentato da spettacoli come *Orlando furioso*, o, in anni più recenti, *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*, e ancora il dittico dostoevskiano *I lussuriosi*, *Il Grande Inquisitore*, tratto da *I fratelli Karamazov* – ritengo infatti che la costruzione per giustapposizione sia una delle più caratteristiche figure della sintassi drammaturgica del nostro secolo: non solo ad essa si informano le drammaturgie di assemblaggio novecentesche – basti pensare ad un caso macroscopico come quello de *Gli ultimi giorni dell’umanità* di Karl Kraus – ma con la sua logica analitica e selezionatrice essa è pure alla base della produzione teatrale contemporanea dalla struttura apparentemente più convenzionale. Le commedie di Pirandello per esempio, per lo meno nelle più riuscite, lungi dal risolversi in accademiche o avvocatizie dispute intorno a discutibili quanto grossolani asseriti di una pseudo-filosofia astrusa e cervelotica, sono deliranti e parossistici montaggi di impulsi mentali quanto mai “concreti”.

Proprio dallo studio del rapporto tra teatro, cinema e in parte anche televisione – e con queste ultime considerazioni mi avvio a tirare le conclusioni del mio discorso – emerge con chiarezza un dato interessante. Esattamente come le più significative, durature e in un certo senso positive influenze sull’evoluzione del linguaggio teatrale da parte di cinema e televisione non si sono prodotte quando la scena si è

limitata a tentare sterili calchi da codici a lei estranei spacciandosi per ciò che non era, ma si è cimentata in un'effettiva traduzione di costrutti "stranieri" nella propria sintassi, aggiornando la propria grammatica senza snaturarla attraverso il confronto con grammatiche "altre", così ogni nuovo tentativo di svecchiare la comunicazione scenica tramite il confronto con forme comunicative o conoscitive extrateatrali deve, a mio giudizio, passare attraverso un'attenta meditazione di quelle che sono le irriducibili specificità del teatro. A prescindere da valutazioni di ordine sociologico-istituzionale che esorbitano di gran lunga dai limiti del mio discorso di oggi, la "proposta" che *à la manière* del già ricordato Calvino "americano" mi sento di rivolgere agli uomini di teatro del "prossimo millennio" per legittimare la prosecuzione dell'esperienza scenica è quella di invitarli a saggiare sempre nuove possibilità del linguaggio teatrale – ovviamente utilizzando l'aggettivo "nuove" con quelle debite precauzioni su cui vi ho già ampiamente intrattenuto – attraverso un'attenta riconsiderazione delle sue storiche specificità, passando cioè attraverso una riteatralizzazione del teatro, non intesa come vuota – e sinistramente nonché postmodernamente debordiana – spettacolarizzazione dell'evento scenico, ma come riscoperta della più genuina essenza del teatro che è quella di essere luogo deputato al maturarsi di una conoscenza complessa mediata dal concreto farsi di un'esperienza. Il cerimoniale dei "riti culturali" di festeggiamento vuole che al momento culminante della "festa" il festeggiato – in questo caso io stesso – ringrazi i presenti per quanto è stato fatto in suo onore ed essendo arrivato quel momento mi corre l'obbligo, ma più che un obbligo è un piacere, di ringraziare tutti quanti hanno reso possibile questo nostro incontro di oggi con tutto ciò che esso significa e comporta in primo luogo per me. Il rigoroso "galateo" dell'"omaggio" e la retorica della gratitudine hanno sviluppato nel tempo un così ampio repertorio di situazioni topiche e un così ricco prontuario di frasi fatte, di luoghi comuni della riconoscenza, che in simili circostanze è difficile per il malcapitato festeggiato in oggetto riuscire a trovare il sapore della spontaneità e soprattutto a trasmettere il senso di una commozione sincera. Consapevole della inadeguatezza delle mie parole a dar voce a quello che ora sento mi proverò dunque da oratore inesperto a ringraziare i forse irresponsabili responsabili di questa cerimonia.

In primo luogo desidero ringraziare il Magnifico Rettore dell'Università di Bologna Fabio Roversi Monaco, il preside della Facoltà di Lettere, chiarissimo professor Walter Tega, tutti i docenti della Facoltà di Lettere e Filosofia, in particolare quelli del Corso di Laurea in Discipline delle Arti della Musica e dello Spettacolo – dai direttori del Corso di Laurea e del Dipartimento di Spettacolo agli amici Meldolesi e Trezzini – per l'attestazione di stima dimostratami conferendomi all'unanimità la Laurea *honoris causa* in Discipline dello Spettacolo. Non nascondo che è per me motivo di grande soddisfazione sapere che il mio lavoro sia ritenuto a tal punto interessante dai docenti di un così prestigioso Ateneo da giudicarmi degno di una simile onorificenza. Un secondo ringraziamento va all'intera Università degli Studi di Bologna – nella sua totalità di docenti, studenti e di personale non docente – per la disponibilità e il calore con cui mi ha accolto in questi giorni. La mia gratitudine va poi a quanti questa mattina hanno voluto farmi onore della loro presenza qui,

avendo oltre tutto la bontà e la pazienza di prestare attenzione al mio inconcludente chiacchierare. Scorgendo in questa platea alcuni volti noti e più volte incontrati in sedi ben diverse e lontane da quella in cui ora ci troviamo, il mio pensiero va infine a quanti in questi anni hanno collaborato con me e a quanti hanno dato senso al mio lavoro seguendolo nei suoi sviluppi come spettatori consenzienti o dissenzienti: a tutti loro un grazie di cuore.

Mirella Schino

TEATRO COME BENE COMUNE. LA REGIA AL SUO NASCERE E IL NOVECENTO

Che senso ha tornare a parlare ancora una volta dei grandi artisti di inizio secolo, di problemi lontani, in una situazione teatrale così profondamente mutata? Artisti già tanto studiati, vertici dell'arte scenica, vincitori. Il loro minimo comun denominatore è stato già identificato, più volte e in più direzioni diverse. Lo studio dei singoli grandi artisti e il piacere di scavare negli archivi per cercare di dare sempre nuove informazioni e nuove interpretazioni naturalmente continuano, e continuano ad essere sentiti come vivi e necessari. Ne abbiamo un esempio recente, in Italia, con il libro su Craig di Lorenzo Mango¹. Il problema dell'“insieme” dei maestri è un'altra cosa. Sono stati un fenomeno portante del Novecento, hanno influenzato tutto il secolo, sono stati punto di riferimento per generazioni. Ora però siamo nel secolo dopo. È il momento di far riferimento ad altro, si potrebbe comprensibilmente pensare. Di occuparci d'altro.

Sono domande che fanno riflettere. E tuttavia, l'influenza di un fenomeno vecchio un secolo si fa ancora sentire, in modi diversi. Certamente, per quel che riguarda gli studi, questo problema, uno dei più indagati, è ancora un problema aperto.

Per esempio, diventa sempre più forte la necessità di cominciare a occuparci meno del singolo comun denominatore, delle cause prioritarie, e più della complessità in sé della stratigrafia di livelli diversi di cambiamento, e delle complesse relazioni che li legano. Sia la maturità degli studi sulla regia nascente che la distanza temporale lo permetterebbero. Il passaggio tra due secoli è solo un simbolo. Ma nel caso del passaggio tra diciannovesimo e ventesimo secolo, la violenza delle correnti che attraversavano era, invece, molto reale. C'erano correnti maggioritarie e minoritarie, confluenti e avverse. Erano distinte l'una dall'altra. Tenevano a diventare, agli occhi del pubblico di allora e un po' anche ai nostri, un'unica ondata, una marea. Decifrarla, suddividerla, è importante quanto complesso.

Un cambiamento tanto forte non può – ovviamente – essere fatto risalire tutto all'azione di un pugno di artisti, per quanto eccezionali. Non è però neppure possibile prescindere da essi: i contemporanei riconobbero immediatamente e senza incertezze nei “padri fondatori” un punto di riferimento ineludibile, e li riconobbero anche come un insieme, benché non ci fosse un manifesto in comune.

Ma certamente i contemporanei iniziarono anche un processo di semplificazione di cui ancora viviamo le conseguenze. I libri che venivano pubblicati erano affascinanti e spesso oscuri, gli spettacoli ancora di più. C'erano tanti desideri di cambiare, tante spinte diverse a trasformare il teatro, tutte con qualche punto in comune. Era

¹Cfr. L. Mango, *L'officina teorica di Edward Gordon Craig*, Corazzano, Titivillus, 2015.

più che naturale che tutto si amalgamasse, agli occhi della gente. Semplificare è una necessità. In quegli anni non si faceva che parlare di uomo nuovo, donna nuova, società nuova. Era più che naturale che nascesse l'idea di un "teatro nuovo" in cui si mescolasse un po' tutto.

La corrente più estrema, quella dei grandi maestri, era riconosciuta: era, anzi, l'emblema stesso di una trasformazione in atto, che però, al tempo stesso, si tendeva a semplificare fino a renderla, al suo interno, coerente. Veniva così ricondotta a un minimo comun denominatore che non era proprio falso, visti i molti punti in contatto tra un livello e l'altro. Non era proprio falso, ma neppure del tutto vero.

Per esempio le trasformazioni istituzionali che furono messe a punto, in alcuni Paesi in misura maggiore, in altri minore, furono in genere indipendenti dall'influsso dei maestri, o, al più, solo remotamente stimulate dalla loro esistenza. Con il Novecento, anche nei Paesi dove ancora non era successo, come in Italia, lo Stato comincia a provvedere a finanziamenti, scuole statali, riorganizzazioni complessive dei teatri e della produzione. Anche questo sembrava un segno dei "tempi moderni", il segno di un teatro che cambiava natura, che diventava più coerente. Ma forse erano semplicemente gli assetti statali a cambiare natura, né poteva essere altrimenti, nel ventesimo secolo. Il teatro, come sempre, si adeguava, e il fatto che ci fosse anche un livello di trasformazione "artistica" era del tutto indipendente.

Non è una precisazione così inutile come potrebbe sembrare: spesso è stata rimpianta l'indifferenza con cui è stata liquidata in alcuni Paesi, come l'Italia, la secolare microsocietà degli attori. In realtà probabilmente il tipo di organizzazione separata, socio-economica e insieme artistica, della vecchia società comica non poteva avere nessuna possibilità di sopravvivenza nel secolo nuovo. Il tipo di pressione da cui questo mondo è stato distrutto era dunque estraneo al teatro, e perfino all'Italia. Veniva dalle trasformazioni dell'assetto istituzionale complessivo dello Stato ben più che da problemi di anomalia o di ritardo². La confusione tra trasformazioni nello Stato e rivoluzione teatrale è iniziata nel pensiero e nelle riflessioni di protagonisti come Silvio d'Amico. Un secolo dopo, mi sembra che potremmo tentare di mettere da parte una visione come questa, che pecca di un eccesso di coerenza.

Altri strati del cambiamento, per esempio quelli più prettamente artistici, si avvantaggerebbero probabilmente di uno sguardo meno liquidatorio e meno unitario. Tra le diverse tipologie di cambiamento in genere è stata stabilita una differenza soprattutto di peso, di qualità, di estremismo: per esempio, tra l'azione dei grandi maestri e il fenomeno relativamente diffuso dei "piccoli teatri d'arte". Mi chiedo se si tratti davvero di una differenza di intensità, o di genialità, e non piuttosto di natura. È vero: lo stesso Copeau ha parlato dell'importanza dei piccoli teatri d'arte come fonte del cambiamento. Ma erano davvero tutt'uno, per lui, il teatro di Lugné-Poe, il suo, quello di Stanislavskij? Ed è stato così fino alla fine? E se anche così è stato, quanto il suo punto di vista di protagonista può valere anche per noi, oggi?

Forse la trasformazione del Novecento è stata determinata da fili di cambiamento

² Faccio riferimento, naturalmente, alle indicazioni di Silvio d'Amico e alla successiva proposta di Claudio Meldolesi di parlare non di ritardo ma di "anomalia" italiana di fronte alla regia europea.

estranei gli uni agli altri, con qualche punto in comune, e ancor più grandi differenze, perfino con contrapposizioni non esplicitate. Possiamo provare a interrogarci sulle (eventuali) relazioni che li hanno uniti e separati. Sicuramente in molti casi c'è stata una ostilità che ora ci sfugge.

Tutto questo richiede ancora un lungo studio. La trasformazione di inizio secolo può riservarci ancora molte sorprese.

E ci sono altri temi ancora da esplorare, in particolare per quel che riguarda il rapporto tra la grande trasformazione di inizio Novecento e il resto del secolo che abbiamo appena concluso. Il punto focale di questo saggio è qui. In particolare, tratterò della “discussione” sui grandi maestri, e delle sue conseguenze più immateriali, ma non perciò meno importanti.

Tanti paradisi

Nella lunga storia del teatro europeo, ci sono state alcune zone che hanno avuto un ruolo come di oasi: paradisi perduti, luoghi di un sapere raffinato e scomparso, da rimpiangere, da invidiare, da emulare. Oasi e paradisi sembrano definizioni romantiche, ma non lo sono, sono modi per indicare momenti di un sapere scomparso che è riuscito a rimanere in vita sotto forma di punti interrogativi. L'esistenza di queste oasi, di questo reticolato di punti di riferimento, capaci di cambiare forma e senso a seconda della cultura teatrale che li interroga, è fondamentale per teatri, come quello occidentale, privi di tradizione codificata e di una vera tecnica. Le tecniche sono la parte del sapere artistico che si può condividere e trasmettere. Il teatro occidentale ne ha poche, soggettive, poco trasmissibili. Però ha i suoi paradisi perduti, su cui interrogarsi: la Commedia dell'Arte, l'Atene di Pericle, il teatro russo del dopo-rivoluzione. Hanno occupato, almeno in parte, la zona della trasmissione.

Rappresentano forme di sapere condiviso, anche quando accade in gran parte sulla base di malintesi. Rispetto agli altri paradisi, l'epoca dei maestri, di Stanislavskij, Mejerchol'd, di Appia e Craig, di tutti gli altri nomi che tanto ben conosciamo, Copeau, Reinhardt, Artaud, Vachtangov, Piscator, rappresenta probabilmente una vera e propria “età dell'oro” del teatro, come l'ha chiamata Marco De Marinis nel suo ultimo libro³. Altri teatri, talvolta ugualmente eccellenti, sono stati privi di questa forza radioattiva, e spesso è difficile capire il perché. In un'arte priva di opere che permangono, è un problema rilevante. Possiamo fare un confronto tra il periodo di cui ci stiamo occupando e quello “del Grande Attore”, che precede il nostro di mezzo secolo e gli si sovrappone. Anche questa è un'epoca teatrale sbalorditiva per quantità e qualità di eccellenze. Molti di questi attori suscitano ammirazione e reverenza ancora oggi. Eppure, è uno dei periodi più caratterizzati, ancora adesso, da una “memoria bassa”. Invece i cosiddetti “padri fondatori” sono stati considerati “maestri” in modo

³ Cfr. M. De Marinis, *Il teatro dopo l'età d'oro. Novecento e oltre*, Roma, Bulzoni, 2013. Cfr. anche S.M. Carnicke, *Stanislavsky in focus. An Acting Master for the Twenty-First Century* [1998], London-New York, Routledge, 2009² (nuova ed. leggermente differente rispetto a quella del 1998), p. 1.

perfino ossessivo. Hanno continuato ad essere discussi, in modo intelligente o ingenuo, appassionato, inquietante, scolastico. Sono stati il punto di riferimento di tutto un secolo. Il loro valore non riguarda più solo loro.

Sono stati – o forse sono ancora – tutti insieme la nostra mitologia, la nostra spiegazione scientifica, il nostro aldilà della vita. Il nostro pantheon, condiviso da realtà teatrali opposte.

Quello che ha caratterizzato il passaggio dei maestri è stata la “permanenza”: non solo, e forse non sempre, di tecniche o di stili, piuttosto di insegnamenti in gran parte traditi. E poi c’è la discussione su di loro, lunga un secolo, che ha riguardato il teatro pratico almeno quanto gli studi. Ora, che forse si sta concludendo, possiamo cominciare a interrogarci non solo sui maestri, ma anche su quel che la discussione su di loro ha comportato: un legame vivo con artisti scomparsi. La possibilità di interagire tra gente di teatro e studiosi. Uno spazio virtuale, una cupola fatta di riflessioni. La trasformazione del teatro e della sua storia in un problema comune.

È un risultato importante, una grande novità, perfino se la paragoniamo all’insegnamento dei maestri, alle tante novità tecniche, estetiche, di valore e di ricerca che ci hanno donato.

Forse il secolo nuovo ha interrotto nel bene e nel male la paradossale continuità del Novecento, e ha spezzato questa cupola fatta di un intreccio di relazioni. Tanto più diventa urgente cominciare a interrogarci su cosa ha comportato. Forse dovremmo anche domandarci che cosa potrebbe comportare la sua eventuale assenza per il teatro dell’immediato futuro. Qui non tenterò certo di improvvisare risposte. Vorrei semplicemente sottolineare l’importanza dell’unità (virtuale) rappresentata da un interesse per argomenti comuni. Un interesse comune ha capacità di far “uscire da sé” artisti, gruppi teatrali, compagnie, di far loro spostare lo sguardo dal perimetro limitato del loro lavoro creativo soggettivo, per quanto geniale o innovativo. Per un’arte senza opere e senza vere tecniche, come il teatro, di cui i pilastri riconosciuti dal Novecento e dal secolo successivo sono stati soprattutto la novità e l’originalità, quanta importanza può avere per un artista riconoscere lo stesso peso a qualcosa di esterno al proprio lavoro? La mia impressione è che questa importanza sia grande davvero.

Se le relazioni determinate dalla discussione lunga un secolo hanno potuto delimitare uno spazio virtuale comune, anche le relazioni che si erano create tra i maestri, a inizio del ventesimo secolo, sono state una rete. Hanno costruito interdipendenze non fondate sulla pratica, né su una vera poetica comune. Sono state lo spazio di un laboratorio virtuale. I maestri si sono riconosciuti gli uni nelle ricerche degli altri. Hanno cercato, oltre all’originalità, alla fama, alla novità, anche principi oggettivi, propri alla vita del teatro, e non al loro lavoro di singoli artisti.

Tra tutte le novità e le caratteristiche del teatro del Novecento, tra tutte le conseguenze della “regia”, questa è una dunque delle più clamorose, e ha anche avuto conseguenze forse non materiali, ma importanti: una rete, o una molteplicità di reti, fatte di scambio, interdipendenza, confronto e relazioni. Non solo le relazioni che servono a partorire un’opera o una teoria, o una collaborazione, ma anche quelle puramente mentali, che portano a un territorio di discussione comune, quelle che legano uno spettacolo di Mejerchol’d a una teoria di Appia, un disegno di Appia a un pensiero di

Craig, una pratica di Craig alla rivolta di Stanislavskij, da una parte all'altra d'Europa. Nasce una comunità: non una "comunità del teatro", ma una comunità di persone che si riconoscono tra loro senza avere uno stile o una poetica in comune. Anche gli spettatori riconobbero questa comunità. Quando il tempo dei maestri si è concluso, le reti sono rimaste, conseguenza della riflessione e discussione su di loro, importanti tanto per gli uomini di teatro quanto per gli studiosi.

Siamo andati tante volte a caccia di movimenti, di ondate, di comunioni teatrali, le abbiamo identificate sulla base di estetiche, pratiche, stili o etiche comuni. Non dobbiamo trascurare uno dei più fondamentali elementi di creazione di uno spazio comune immateriale, ma non perciò irreali: la discussione su punti di riferimento comuni.

Qui indagherò solo alcuni aspetti di questo problema.

Forme di continuità e di eredità

Chi è, dunque, l'erede dei maestri? I nuovi direttori, il teatro con ambizioni artistiche finanziato, ordinato, intellettuale che nasce nella seconda metà del secolo, o i diversi teatri sperimentali, alternativi, di gruppo, che sembrano continuare la parte più estrema del loro insegnamento? I teatranti che hanno mostrato nei loro spettacoli la traccia viva del passato, o gli studiosi che l'hanno raccolta?

Sono domande che mi sembrano futili. Erede è stato chiunque si sia sentito tale. Qui partiremo dalla zona di discussione che ha riguardato innanzitutto il rapporto tra la ricerca dei maestri e i primi teatri di ricerca della seconda metà del Novecento, quelli nati negli anni Sessanta e Settanta.

Non c'è dubbio che i maestri di inizio Novecento, creatori di scuole, Studi, e altri luoghi di ricerca pura, abbiano avuto un ruolo, perfino un ruolo determinante per questi "teatri laboratorio". Molto spesso, anzi, teatranti e studiosi si sono comportati come se esistesse una linea di continuità diretta. Ancora oggi, sono pubblicati anche importanti volumi che allineano esperienze dalla diversa connotazione storica, che vanno dalle comunità e dagli Studi teatrali di inizio secolo fino ai teatri laboratorio di Grotowski e di Barba o ad altre esperienze di ricerca⁴. Certamente c'è qualcosa che le accomuna. Ma, dopo che per tanti anni sono state messe in fila, bisogna cominciare a chiederci se continuare a unirle insieme sia produttivo. Provare a spostare punti di vista accreditati è sempre importante, negli studi, se lo si fa in modo concreto. Nel nostro caso, finora si è tenuto conto delle somiglianze, ed è stato importante. Adesso si potrebbe cominciare a considerare le differenze, visto che si tratta di realtà che si configurano in modo completamente diverso, che hanno esigenze, economie, di-

⁴ Cfr., per esempio, due volumi recenti, peraltro interessanti: J.-M. Warnet, *Les Laboratoires. Une autre histoire du théâtre*, L'avérune, L'Entretemps, 2014, e il volume curato da M.-C. Autant-Mathieu, *Créer, ensemble. Points de vue sur les communautés artistiques (fin du XIX^e-XX^e siècles)*, L'avérune, L'Entretemps, 2013, a cui può essere in parte accostato il volume curato da K.M. Syssoyeva e da S. Proudfit, *A History of Collective Creation*, New York, Palgrave Macmillan, sempre del 2013, che segue però il filo un po' particolare della "creazione collettiva" a partire dal laboratorio del 1905 di Mejerchol'd e Stanislavskij.

mensioni differenti e un ben diverso senso della centralità, e condizioni storiche non assimilabili?

C'è stata una cesura, venuta in primo luogo dalla Storia: due dittature, due guerre, una mentalità e una situazione politica completamente mutate. Perfino la memoria dei singoli maestri ha avuto alti e bassi, a seconda del Paese e della situazione.

Non c'è stata nessuna continuità, nessuna tradizione. Solo un debito.

Non è del tutto vero. Qualcosa, nell'Est, si è sedimentato, e credo sia successo in primo luogo per circostanze storiche difficili e particolari: la memoria, il nome stesso di Mejerchol'd era stato vietato. Le innovazioni del grande Stanislavskij erano state piegate a usi impropri dalla politica. Proprio per questo, interrogarsi su di esse – discuterne, riscoprirle – è stato, per gli uomini di teatro che vivevano nei regimi comunisti dell'Europa dell'Est, un gesto artistico e un atto politico insieme. È stato un atto di sopravvivenza interiore.

Anche da noi in Europa occidentale, di qua dalla “cortina di ferro” dopo la seconda guerra mondiale, non è che si fosse persa la memoria dell'estremismo, della qualità artistica dei maestri. Si era fatta forse un po' più flebile. Erano rimasti come innovazioni tecniche, come Nuova Tradizione del Novecento, come forme di produzione e organizzazione. Però i maestri erano morti, il teatro era cambiato. Erano venute in primo piano altre priorità. L'importanza dei singoli, il ruolo di Copeau, gli insegnamenti di Stanislavskij, le teorie di Craig non sono mai stati dimenticati. Ma la consapevolezza di cui nell'Europa dell'Est si conservava una traccia era diversa: era quella di un fenomeno inquietante, unitario ma non si sa come; fisico, ma interessato alla parola; culturale, ma ossessionato dalla danza. È per questo che i libri di Nina Gourfinkel e di Angelo Maria Ripellino sul teatro russo di inizio Novecento, o la curiosità di un grande musicista comunista, come Luigi Nono, sono stati così importanti. Ripellino, in particolare, parlava finalmente di spettacoli e non di teorie, di tecniche, di organizzazione o di poetiche: spettacoli importanti come il pane, visti nel gelo, visti con la fame. Parlava di un teatro vivente, e non solo di idee, di testi, di edifici.

Pochi anni dopo, è arrivata l'ondata degli spettacoli nuovi: quelli del Living Theatre, di Peter Brook, delle avanguardie americane. Cominciarono a girare l'Europa. Abituarono alla frattura dalla normalità.

E insieme, o pochissimo dopo, arrivarono i polacchi: gli spettacoli di Grotowski, e poi di Kantor e di Barba, ché anche lui, a causa della formazione, va giudicato a tutti gli effetti un regista “polacco”. Attraverso il lavoro Grotowski, di Kantor, di Barba, e di altri grandi artisti d'oltre cortina, Nekrošius, Dodin o Vasil'ev, attraverso i loro eccezionali spettacoli, abbiamo intravisto il fantasma degli spettacoli dei maestri. Ma sarebbe meglio dire: intravidero il desiderio e la necessità che la gente di teatro dell'Europa dell'Est aveva per l'ombra di Craig, o la memoria di Mejerchol'd. Non che l'interesse di Kantor per Craig potesse spingerlo a voler far parte della stessa realtà di Grotowski, che aveva

⁵ Ho cominciato a occuparmi di questo problema qualche anno fa, nel mio *Alchemists of the Stage. Theatre Laboratories in Europe*, Holstebro/Malta/Wroclaw, Icarus, 2009, uscito nello stesso anno in edizione italiana (*Alchimisti della scena. Teatri laboratorio del Novecento europeo*, Roma-Bari, Laterza).

fatto partire il suo lavoro dall'ultimo Stanislavskij. Ma tra un teatro e l'altro c'erano passaggi, anche indipendenti l'uno dall'altro, non correlati, forse persino non significativi.

Nell'Est europeo le diverse tendenze del teatro erano dunque opposte, anche ostili tra loro, ma non indifferenti le une alle altre. C'era una cupola virtuale, un po' come quella che subito dopo ci fu, nel resto d'Europa, tra teatranti e studiosi: non certo nata dalla discussione sui maestri. Ma nutrita da essa.

Passato e presente

Se quello dei maestri è sempre stato considerato un paradiso del teatro, anche l'età d'oro dei "teatri laboratorio", dagli anni Sessanta fino alla fine del Novecento, è stata una stagione straordinaria. Eccitante, piena di abbagli e di passione. Benché fosse una realtà minoritaria, d'avanguardia, sostanzialmente parallela rispetto al teatro cosiddetto "centrale", ha condizionato profondamente il suo tempo. Tra le altre cose, proprio come era accaduto nei primi anni del Novecento, è stato un periodo caratterizzato da rapporti stretti e ricchi di influenze reciproche tra chi si occupava del teatro dal punto di vista pratico, e chi se ne occupava dal punto di vista della storia. È un tipo di relazione importante per chi studia il teatro. Ma importante anche per qualcosa che potremmo chiamare "vita teatrale".

D'ora in poi, ci occuperemo dunque della discussione sui maestri di inizio Novecento dal punto di vista degli studiosi, ma nel loro rapporto con la pratica, così come si è sviluppata negli anni Ottanta e Novanta.

In alcune situazioni, prima tra tutte l'ISTA, l'International School of Theatre Anthropology fondata da Barba nel 1979, è stata portata avanti per lunghi periodi una ricerca comune tra teatranti e studiosi, con risultati importanti. Adesso si parla molto della necessità di reti internazionali di studiosi, e anche del valore dei rapporti tra pratica e teoria. Ma per il teatro questa è una situazione che è già esistita, c'è già stato, in un passato recente, un ambiente internazionale, interculturale e interdisciplinare, un progetto durato più di vent'anni, che ha riunito insieme storici del teatro e teatro pratico, uniti, alla pari, per una volta, in una comune ricerca per mettere a fuoco gli strati invisibili e concreti del teatro, quelli che non si vedono quando si pensa al teatro, come quasi sempre si fa, in termini di buon senso.

Il buon senso mostra il teatro come un'arte di piccole dimensioni, forse insignificante, talvolta coinvolgente, certo minore, che si consuma in un tempo breve. Se si cercano invece i suoi principi, se si usa uno sguardo sghembo, allora si profilano strati su strati di necessità invisibili, di connessioni tra corpo e mente, tra lavoro individuale e lavoro collettivo, tra società e individuo, tra piedi e interpretazione, tra peso ed equilibrio, tra tempi lunghi e tempi brevi. Questa visione complessa è quel che in primo luogo ci ha regalato l'ISTA.

Anche prima dell'ISTA, però, durante i lunghi anni Settanta, anni di intense collaborazioni tra gruppi di teatranti, famosi e sconosciuti, e alcuni studiosi d'eccezione soprattutto, ma non solo, italiani, era nato un nuovo modo di guardare il teatro, andando a caccia di problemi sottili, di strati invisibili.

Ci riguarda, perché ha dato vita, tra le altre cose, anche a studi innovativi sulla trasformazione di inizio Novecento. Studiosi che sono stati punti di riferimento negli studi italiani hanno cercato al suo interno priorità diverse da quelle precedentemente stabilite dalla storiografia, spesso più strane e inquietanti. Non più un cambiamento o un miglioramento nella produzione, non più solo cooperazione tra arti, direzione unitaria, ma anche altro. Per esempio, la pulsione a lasciare il teatro, a usarlo per esperienze spirituali, intellettuali, esistenziali, politiche, terapeutiche o religiose in modo non convenzionale.

Interdipendenza tra pratica e studi

I rapporti tra pratica e studi e tra presente e Storia sono vie di scoperte. Molti artisti hanno riconosciuto se stessi guardando al passato. Ci sono frammenti e lati di sé che un teatro riesce a vedere solo riconoscendoli attraverso questo specchio, la cui qualità, al di là degli scritti dei protagonisti, è in gran parte responsabilità degli studiosi.

Lo studio e la discussione sui maestri di inizio Novecento sono stati uno dei campi comuni su cui si è fondata la lunga convivenza e collaborazione tra studiosi e teatri innovativi degli anni Sessanta e Settanta. In primo luogo, come è noto, Grotowski e Barba.

Però anche per chi studia il rapporto tra presente e passato e tra pratica e studi è importante. Forse persino di più. Non da un punto di vista sentimentale o esistenziale, o politico, ma pratico: è uno strumento di lavoro. È anche un condizionamento di cui bisogna tener conto.

La convivenza con uno o più teatri (non la semplice esperienza di spettatore, non la conoscenza o la collaborazione, ma l'amicizia, e la condivisione di frammenti di vita) per uno studioso non è un semplice fatto biografico, per quanto importante. Forme di esperienza vissuta sono il nostro microscopio, ci aiutano a individuare, a distinguere e a mettere a fuoco problemi nuovi in teatri scomparsi all'interno del fitto bosco di documenti, storiografia, testimonianze. Sono i nostri occhiali: ciò che permette a chi si volge al teatro del passato di "vedere", alla lettera, temi e dubbi, visto che non abbiamo opere da guardare e riguardare. Proprio come è spesso vero anche viceversa: per molti uomini di teatro la storia è spesso il primo campo d'esperienza, è un momento di paradossale apprendimento.

La storia, in certa misura, è sempre condizionata dall'esperienza e dallo sguardo di chi la fa. Adesso temi di riflessione simili sono diventati piuttosto diffusi, e mi sembra che per quel che riguarda il teatro abbiano una rilevanza particolare. Un'opera scomparsa si studia attraverso i documenti e attraverso le sue tracce, o attraverso le deformazioni della memoria di chi l'ha vissuta. Ma un momento fondamentale è sempre quello del paragone. Per capire un'opera scomparsa non possiamo fare a meno di metterla a fianco di quelle che conosciamo dello stesso autore, dello stesso periodo, dello stesso genere. Ma abbiamo anche una segreta pietra di paragone, che ci condiziona e ci aiuta: il teatro che amiamo nel presente, il nostro imprinting. È stata la grande scoperta degli studiosi degli anni Settanta e Ottanta. Hanno scoperto quanto

fosse fondamentale, per gli studiosi, farsi fratelli dei teatranti, per usare una bellissima espressione di Claudio Meldolesi. Fratelli: un tipo di rapporto particolare e fondamentale, che non è quello della collaborazione, né della critica, né del comando.

È una strada che conduce però in due direzioni opposte, come tutte le vie maestre del teatro: il rapporto tra presente e passato ci aiuta a mettere a fuoco nuove domande per teatri scomparsi, e al tempo stesso è “anche” un rischio enorme, perché determina una forma mentis di cui siamo consapevoli, ma i cui dettagli corriamo il rischio ugualmente di applicare al passato. Può far appiattire l’immagine di un teatro morto sul profilo di un teatro vivo, fino a che le differenze non scompaiono. Naturalmente uno studioso è addestrato appunto a essere consapevole e a salvaguardare le differenze. Pure, è una pressione sottile ed enorme. Il presente e le sue esigenze sono un filtro, tanto più pericoloso perché invisibile. Ci sono modi di ragionare propri al nostro tempo che abbiamo incorporato, ci appaiono ormai ovvi e naturali. Possiamo difenderci dalle differenze macroscopiche, ma i nuovi valori, le esperienze emotive che sperimentiamo sono più sottili e insinuanti. Fa parte del mestiere dello storico comprendere fino a che punto sono condizionate da un’epoca e dalle sue convinzioni. Ma è in realtà quasi impossibile sbarazzarsene del tutto, specie per quel che riguarda lo studio del teatro, in cui l’esperienza del presente è un filtro così importante per capire il passato.

Intere zone della storia del passato sono state annebiate da questo filtro imprescindibile, la realtà presente. Per fare un esempio clamoroso: un teatro grande e importante come quello d’attore ottocentesco è stato irreparabilmente appiattito e impolverato dal fatto di esser stato visto con gli occhi del cambiamento del Novecento. Per quanto in seguito sia stato studiato, per certi versi non si è più ripreso. Nel caso del teatro ottocentesco, la colpa di questo irrimediabile appiattimento è stata decisamente più della comunità del teatro che degli studiosi. È ugualmente un monito.

Problemi di storiografia dello spettacolo

I principali studiosi della generazione prima della mia, nell’età d’oro dei teatri laboratorio, avevano concentrato l’attenzione su temi come l’etica, l’utopia o la ricerca pura, su scuole o laboratori, e sull’importanza dei maestri come creatori di valori nuovi per il teatro che riguardavano soprattutto l’interiorità di chi lo faceva. Prima di loro si era parlato dell’innovazione estetica e tecnica, dei cambiamenti produttivi, della perfezione e dell’arte visiva. Negli anni Settanta e Ottanta, ma anche dopo, sono stati privilegiati invece gli esempi di abbandono del teatro-spettacolo, come priorità, e perfino come luogo fisico.

In quegli anni, è sembrato che tra tempo della ricerca e necessità di produzione ci dovesse necessariamente essere una contrapposizione: Stanislavskij che si concentrava in modo sempre più esclusivo sugli Studi, Copeau che si recava in Borgogna per un tempo dedicato solo alla ricerca, e tanti altri esempi sembravano additarlo. La scoperta del valore del tempo degli Studi è stata illuminante. Al punto da far sbiadire persino spettacoli tra i più famosi dell’intera storia del teatro.

In libri e interventi di storia del teatro venivano esplorati il senso e i valori interiori che questo tipo di lavoro progettato per l'attore ha potuto comportare. Ne è emerso un senso nuovo per il teatro, un valore per chi lo fa, che separa, e perfino contrappone il "teatro" dallo spettacolo. Alla fine, gli spettacoli hanno cominciato a sembrare estranei e separati rispetto al tempo del teatro e ad apparire quasi un prezzo da pagare in cambio del lusso essenziale della ricerca pura, incontaminata.

I temi individuati erano e sono temi fondamentali. Tanto più lo erano allora, all'ombra di Grotowski. È morto da neppure vent'anni, ma forse ormai comincia a esser tempo di non dar più per scontato che la sua azione sia ricordata in dettaglio: direttore e leader di un piccolo teatro polacco, Jerzy Grotowski era diventato improvvisamente noto verso la fine degli anni Sessanta per i suoi spettacoli innovativi, per le incredibili capacità dei suoi attori, per aver additato valori nuovi del teatro. Eppure, poco dopo, aveva annunciato di non voler far più spettacoli, ma di volersi concentrare sulle esperienze umane e spirituali che il lavoro per il teatro permette. In questo modo, catalizzò e fece emergere aspetti del lavoro teatrale prima impensati. Poter seguire il suo lavoro è stato un privilegio, una esperienza determinante. Alcuni tra i maggiori studiosi del teatro italiani hanno più che condiviso questo privilegio: sono stati parte di un percorso fondamentale e appassionante, che per di più, come abbiamo visto, ha permesso loro di porre nuove domande al teatro.

Ci sono indiscutibili affinità tra il modo di pensare il teatro che emerge attraverso Grotowski e quello di molti grandi artisti di teatro di inizio secolo.

Tuttavia, è anche difficile sottrarsi all'impressione, pensando a Grotowski o a tanti gruppi di quel periodo, che la forza stessa della fase teatrale che si stava vivendo abbia pesato sullo sguardo di chi studiava il passato. Ha permesso di vedere molto di nuovo e l'ha anche condizionato. Un po', o forse un po' troppo. Ha creato una divaricazione tra tempo degli spettacoli e tempo della ricerca tanto più grave perché è immediatamente comprensibile, è contagiosa, attecchisce subito. Sembra buon senso, e lo è. Ma forse non è necessariamente buon senso teatrale.

Il teatro segue spesso vie più tortuose.

Il vecchio e il nuovo

Le acquisizioni della generazione precedente di studiosi sono ineludibili: soprattutto per quel che riguarda l'importanza "anche" di tutto quel che non è tempo dello spettacolo. E dei nuovi valori che il teatro novecentesco conquista. Ad esse, però, è possibile affiancare anche altri punti di vista.

Prima di chiudere, vorrei quindi proporre una possibile riformulazione del rapporto tra tempo chiuso della ricerca e produzione dello spettacolo. Permetterebbe di riflettere sul problema, anche questo importante a teatro, dei fili di continuità non passivi che sempre esistono, pur tra epoche profondamente discontinue.

Ripartiamo dall'inizio. C'è una relazione chiara e di buon senso che unisce lo spazio della ricerca, dell'allenamento e della pedagogia allo spazio degli spettacoli: gli attori del Novecento vengono addestrati per un tipo nuovo di spettacoli, e per direttori

le cui esigenze possono essere molto diverse tra loro. Gli attori di questo nuovo teatro si allenano moltissimo, in modo dichiarato, teorizzato e, a differenza di quel che accadeva nel passato, sbandierato. Praticamente tutti i grandi maestri hanno parlato della necessità del lungo e faticoso lavoro necessario sia per distruggere che per costruire, sia per eliminare convenzioni e cliché ormai parte del Dna stesso dei teatranti, che per mettere le basi per un nuovo modo di lavorare dell'attore. Gli spazi e i tempi adibiti a una ricerca non immediatamente finalizzata a uno spettacolo definito servono inoltre per formare serbatoi di idee e possibilità innovative e sorprendenti.

Nel lavoro di ricerca dei maestri, ci fu indubbiamente anche altro, una parte meno immediatamente logica, meno evidente. Un sovrappiù di interesse, di tempo, di tensione. Ci furono sperimentazioni sul corpo-mente, come la biomeccanica di Mejerchol'd; regole etiche, come nel primo Studio del Teatro d'Arte condotto da Suler; lavori complessi per il corpo e per la mente che aprono spiragli anche a possibili percorsi interiori, come in quasi tutti i laboratori dei maestri.

La maggior parte del tempo e della fatica, nel lavoro per la ricerca, era dedicato non solo a mettere da parte materiali per spettacoli, ma a direzioni diametralmente opposte rispetto a una costruzione "efficiente", benché accuratissima, di un'opera nuova. Se ne accorsero in tanti, anche personalità raffinate, esperte, e parte in causa, come Nemirovič-Dančenko⁶.

Da questo cammino in direzione opposta allo spettacolo nacquero, l'abbiamo già detto, valori nuovi, per i teatranti, che riguardavano quel lavoro su di sé che – come andavano scoprendo – il teatro permette.

Forse, però, questo strano modo di muoversi all'indietro, o almeno laterale, da granchio, in direzioni opposte o divergenti rispetto a una funzionale, intelligente ed efficace creazione può essere preso in considerazione anche come strumento per la creazione dello spettacolo stesso. Forse da questo cammino sono nati, per il Novecento, anche valori nuovi che riguardavano invece proprio lo spettacolo.

Ci sono quelli chiari ed evidenti già elencati, a cui ne potremmo aggiungere altri altrettanto importanti ed evidenti: la creazione di serbatoi di idee per il futuro, per esempio. Ce ne sono altri più sotterranei, complicati, oscuri, ma non perciò meno reali o importanti. Ci proiettano di colpo fuori dal clima innovatore, rivoluzionario, raffinato e sorprendente del teatro di inizio Novecento, e ci spingono indietro verso la zona più limacciosa e immobile dell'arte degli attori del passato. Anche del passato recente dei maestri.

Il loro rapporto con la storia del teatro è noto. Amarono soprattutto i secoli della teatralità pura, la Commedia dell'Arte e Molière, amarono Gozzi e l'arte orientale, le marionette e i teatri antichi. E la danza, che è stata fondamentale, una guida, per la maggior parte di loro.

Il loro rapporto con il teatro immediatamente precedente è più complicato, per-

⁶ Cfr. la sua interessante autobiografia: V.I. Nemirovič-Dančenko, *La mia vita nel teatro russo. Memorie dal co-fondatore del Teatro d'Arte di Mosca*, a cura di F. Malcovati, Roma, Dino Audino, 2015 (ed. in lingua russa: *Iz proshlogo*, Moscow, Academia, 1936; ed. in lingua inglese: *My Life in the Russian Theatre*, London, Geoffrey Bles, 1937).

ché è fatto in ugual misura del desiderio di rompere e scompaginare, e di senso di appartenenza. Era il mondo in cui erano nati, e di cui conoscevano quasi per istinto anche le regole più sommerse e invisibili. Avevano con esso un forte legame di appartenenza, pur volendolo sconvolgere. Vecchio e nuovo non sono sempre in opposizione, nel loro lavoro. Al contrario. Del resto il teatro del passato recente aveva un filo di continuità diretta con quei secoli ricchi di teatralità pura di cui i maestri si nutrivano.

Quello che più aveva caratterizzato il teatro d'attore precedente al Novecento era stata la mancanza di salto di continuità tra lo spettacolo e la "vita", nel senso sia di vita quotidiana degli attori che di abitudini o piccole regole nel lavoro teatrale. Non è qui il caso di elencare i motivi o le caratteristiche: studio insufficiente delle parti, abitudini alla convivenza, in alcuni Paesi nomadismo, e così via, corrodevano i confini tra uno spettacolo e l'altro, trasformavano le diverse opere in un tutto unico, che a sua volta quasi veniva a non avere più nette cesure con la vita quotidiana degli artisti. Benché i risultati fossero spesso ammirevoli, e sempre tali da guadagnarsi l'afflusso di quel pubblico da cui ricavano sostentamento, questi procedimenti avevano in genere comprensibilmente irritato gli spettatori esperti, che li avevano vissuti non come un problema, o addirittura una funzione teatrale, ma solo come imprecisione. Possiamo anzi senz'altro dire che l'assenza di solide cesure tra spettacolo e vita era una delle caratteristiche maggiori, e la maggiormente criticata, del teatro d'attore precedente al Novecento.

Non è qui il luogo per entrare in dettaglio su questo. Però, dobbiamo tener conto dell'importanza di tale peculiarità dal punto di vista artistico: immetteva associazioni, significati, elementi estranei in quella che altrimenti sarebbe stata un'arte facile e affrettata. Immetteva il ricordo di tutte le altre parti in una interpretazione. Naturalmente, si trattava sempre di un equilibrio estremamente fragile e instabile: se le ombre degli altri personaggi, quelle estranee alla singola messa in scena, erano eccessivamente prevaricanti, il risultato non poteva che sbrodolare nella confusione, sia pure avvincente. Ma se l'equilibrio era sapiente, lo spettatore poteva vedere, dietro il volto di personaggi banali o affascinanti, molto di più. Il caso più clamoroso – o quello che più mi è capitato di studiare – è stato quello della Duse, di cui tanto spesso è stata lodata la capacità di trasformarsi da un personaggio all'altro, e quindi di sottomettersi alle indicazioni dell'autore. L'attrice era però al tempo stesso capace di far trasparire dalla sua presenza in scena una drammaticità che aveva origini altrove, non nella storia⁷.

Forse la mancanza di un vero salto di continuità è una delle caratteristiche del teatro in sé, o di un certo tipo di teatro. Forse è sopravvissuta, sia pure in forme e con caratteristiche molto meno evidenti e molto diverse, anche dopo la fine della secolare civiltà teatrale diretta dagli attori. Indubbiamente, forme teatrali successive hanno continuato ad appoggiarsi a questa continuità tra arte e vita, fertile e pericolosa. Alcune l'hanno rifiutata, riformata o contenuta. Altri – pochissimi – teatranti, tra cui i nostri maestri, ma anche Grotowski, partito direttamente dal lavoro di Stanislavskij,

⁷ Non avrebbe senso, in questo contesto, entrare in dettagli, rimando quindi al mio *Il teatro di Eleonora Duse. Nuova edizione riveduta e ampliata*, Roma, Bulzoni, 2008. La prima edizione è stata pubblicata dall'editore Il Mulino, Bologna, 1992.

hanno invece lavorato proprio su questo, sulla continuità: per trasformarla radicalmente, ma senza negarla o spezzarla.

Possiamo dunque pensare al lungo, continuato lavoro negli Studi e in altri luoghi di ricerca – pieno di passione e privo di orari, caratterizzato da principi etici nuovi, da dedizione, da una sostanziale ricerca di diversità rispetto al mondo esterno come rispetto al teatro normale – “anche” come a un corrispettivo del tempo di prima, quello che cuciva insieme uno spettacolo a un altro, spesso passando attraverso la pura e semplice quotidianità di una vita banalmente nomade e zingaresca, di regole produttive nate dalla necessità di produrre rapidamente.

Nei teatri dei maestri non c'è stato spazio per tutto questo. La diversità che hanno messo a punto rispetto al mondo che li circondava non è stata quella sociale del teatro di prima, è stata etica, oppure esistenziale, politica, artistica, spirituale. Però il lavoro per la ricerca pura e per la lunghissima formazione di attori per il futuro ha anche altri effetti: scava una fitta rete di cunicoli, fatta di lavoro assiduo, di principi etici differenti, di allenamento, di valori, di frammenti spettacolari non finalizzati. Perfino la creazione dei singoli spettacoli si riempie spesso di deviazioni, è difficile distinguerla in modo radicale dal tempo dell'insegnamento. Spesso, come nel teatro di Stanislavskij, è un tempo usato per entrambi gli scopi. C'è, di nuovo, la mancanza di una frattura. Però ora non è più il risultato di una apparente incuria. Era stata la parte più criticata del teatro di prima, adesso sarebbe stato facilissimo farla scomparire. Dobbiamo capire perché è stata così importante da essere stata ricreata.

Circondata da questo anello di lavori estranei, che si muovono in direzioni opposte, la creazione del singolo spettacolo perde chiarezza e semplicità. Chiarezza e semplicità sono però spesso nemici dello spettacolo, un'opera che si fruisce in un tempo così breve. Tendono a renderlo facile e prevedibile. Forse dovremmo pensare a tempo della ricerca e tempo dello spettacolo non come a due attività complementari, e non come a due valori opposti, ma come ai due capi di un elastico che deve essere teso quanto più è possibile, ma senza spezzarsi: per creare profondità anche a scapito della chiarezza, e una multiformità di sensi senz'altro a scapito della linearità.

I maestri volevano cambiare il teatro. Ma *iuxta propria principia*, sulla base di quelli che erano i suoi principi, per metterne finalmente a frutto il potenziale. Hanno dunque affrontato il più grande tra i problemi del teatro, la zona dell'imprecisione, dell'approssimazione, dell'insicurezza, della pesantezza: l'essere umano, e il suo corpo, che quando va in scena è irrimediabilmente gravato dai condizionamenti della civiltà, dalla memoria di spettacoli precedenti, dal peso della sua quotidianità di corpo e mente. Bisognava naturalmente metterlo in condizioni di risveglio, di precisione, di efficienza. Però, anche questo è un lavoro complesso, che non si risolve con il semplice addestramento del corpo. Inoltre, indirizzare l'essere umano direttamente alla singola messinscena rischiava di dare solo risultati poveri, o almeno prevedibili. Perciò fu creato il labirinto della “ricerca”, in cui perdersi. I maestri crearono microsocietà separate: i loro teatri, le scuole, i laboratori. Posero le basi per una quotidianità diversa, per un lavoro del corpo diverso, per un lavoro sulla mente – o sull'anima – diverso e per un lavoro sullo spettacolo diverso, sapendo che erano vie che dovevano funzionare in parallelo, e che portavano tutte allo stesso luogo.

Non accettavano né il teatro né l'attore così come erano, volevano trasformare tutto il teatro dalle fondamenta. Ma per far questo partirono proprio dal fardello che il teatro si trascinava dietro, dalla sua pesante coda, e videro che proprio lì, in quel coacervo di vite, di abitudini, di corpi, di pesantezza, proprio in tutto quello che allontanava da una lineare creazione c'era anche la leva più potente, quella che poteva rovesciare tutto.

Si potrebbe rispondere che questa, per l'appunto, è la zona che i maestri hanno maggiormente bonificato e trasformato. Hanno spazzato via antiche convenzioni e regole di vita, convivenze ambigue, ripicche, in qualcosa d'altro: nella ricerca di un attore che fosse anche un essere umano nuovo, e nella creazione di tecniche per il corpo-mente dell'attore.

È certamente vero. Ma questa parte del loro lavoro era qualcosa di molto più complesso di una bella ripulitura. Era una ricerca di equivalenti.

Non stupisce che fossero tanto eccitati, che parlassero con toni così alti e misteriosi. Nella coda c'era la specificità del teatro, quello che poteva rendere le trasformazioni qualcosa di non effimero, personale e transitorio, ma un cambiamento vero. E, in effetti, nonostante tutto ancora ne viviamo. O ne abbiamo vissuto, per tutto un secolo.

Marco De Marinis

REGIA E POST-REGIA: DALLA MESSA IN SCENA ALL'OPERA-CONTENITORE

Un vuoto teorico

Vorrei partire con qualche osservazione preliminare riguardo alla situazione degli studi sulla regia e delle teoresi registiche contemporanee. Per evidenziare, lo dico subito, un “vuoto”, una “carenza”.

Cominciamo dagli studi sulla regia contemporanea. Qui va detto che, nonostante una certa floridezza editoriale (solo in Italia negli ultimi dieci-quindici anni sono usciti molti volumi in qualche modo dedicati all'argomento)¹, manca una seria ricognizione critico-storiografica sulla regia teatrale degli ultimi trenta-quarant'anni, insomma qualcosa di equivalente, anche solo alla lontana, alla classica ricerca dedicata da Claudio Meldolesi alla regia critica, cioè alla prima generazione registica in Italia², o all'ancor più classico *Amleto o dell'oxymoron. Studi e note sull'estetica della scena moderna*³, con il quale si può tranquillamente affermare che Ferruccio Marotti abbia inaugurato nel nostro Paese gli studi sulla regia. Pur interessante per più aspetti, non può e non vuole certo assolvere questa funzione la raccolta di recensioni giornalistiche pubblicata in edizione digitale da Franco Cordelli, decano della critica teatrale italiana, sotto il titolo *Declino del teatro di regia*⁴, con una illuminante conversazione fra l'autore e Andrea Cortellessa.

Sole, parziali eccezioni al vuoto che sto segnalando mi sembrano, innanzitutto, gli importanti lavori di Mirella Schino (da *La nascita della regia teatrale* ad *Alchimisti della scena. Teatri laboratorio del Novecento europeo*)⁵, indubbiamente la nostra mag-

¹ Fra i contributi che propongono comunque acquisizioni documentarie e/o accrescimenti critico-conoscitivi di un certo rilievo, segnalo (oltre a quelli di cui si parla di seguito): F. Perrelli, *William Bloch. La regia e la musica della vita*, Milano, LED, 2001; Id., *La seconda creazione. Fondamenti della regia teatrale*, Torino, UTET, 2005; U. Artioli (a cura di), *Il teatro di regia. Genesi ed evoluzione 1870-1950*, Roma, Carocci, 2004; R. Alonge (a cura di), *La regia teatrale. Specchio delle brame della modernità*, Bari, Edizioni di Pagina, 2007; L. Mango, *La nascita della regia: una questione di storiografia teatrale*, in «Culture Teatrali», <VII>, 2005 (ma 2007), n. 13 (*Seminario sull'attore*, a cura di M. De Marinis), pp. 129-186. Fra i contributi internazionali, mi limito a segnalare un recente, corposo volume del CNRS che riunisce, sotto la guida di Didier Plassard, una pluralità di sguardi sul teatro di regia tedesco degli ultimi decenni (dalla fine degli anni Sessanta a oggi): D. Plassard (a cura di), *Mise en scène d'Allemagne(s)*, con la collaborazione di C. Guidicelli e C. Bomy, Paris, CNRS, 2013.

² Parlo naturalmente di C. Meldolesi, *Fondamenti del teatro italiano. La generazione dei registi* [1984], Roma, Bulzoni, 2008 (1ª ed. Sansoni).

³ Cfr. F. Marotti, *Amleto o dell'oxymoron. Studi e note sull'estetica della scena moderna* [1966], Roma, Bulzoni, 2001².

⁴ Cfr. F. Cordelli, *Declino del teatro di regia*, Milano, Doppiozero, 2013 (e-book; poi edito in versione cartacea: Spoleto, Editoria & Spettacolo, 2014).

⁵ Entrambi editi da Laterza (Roma-Bari), rispettivamente nel 2003 e nel 2009.

giore storica del fenomeno e che tuttavia non ha mai preso in esame seriamente gli esiti attuali, postnovocenteschi, della regia. È quello che ha cercato di fare invece – sia pure in maniera molto selettiva – Annalisa Sacchi con *Il posto del re. Estetiche della regia teatrale nel modernismo e nel contemporaneo*⁶ e soprattutto con la cura (assieme ad Aleksandra Jovičević) del numero doppio della rivista «Biblioteca Teatrale» apparso nello stesso anno del suo libro, il 2012, e intitolato *I modi della regia nel nuovo millennio*, che ha in primo luogo il merito di dare la parola agli artisti⁷.

Passando alle teoresi registiche contemporanee, insomma alle riflessioni degli stessi registi sul loro lavoro, sulla loro arte (quando la considerano ancora tale), la situazione non migliora e bisognerà allora cercare di approfondire sia pur brevemente le ragioni di questo fatto.

Non mi si fraintenda. Lo so benissimo che non pochi dei nostri registi (per limitarsi all'Italia) sono molto dotati dal punto di vista della riflessione teorica e persino dell'autostoricizzazione, oltre che dell'autodocumentazione (la funzione comprensibilmente più comune dei tanti volumi che si pubblicano da parte di gruppi e singoli artisti). E non voglio negare che alcuni di questi volumi siano particolarmente significativi: per fare solo due esempi di qualche anno fa, è difficile negare l'importanza di *Jarry 2000* (di Marco Martinelli ed Ermanna Montanari) o di *Epoepa della polvere* (di Romeo e Claudia Castellucci e di Chiara Guidi), entrambi pubblicati da Franco Quadri per la sua Ubulibri, rispettivamente nel 2000 e nel 2001. Il fatto è che in questi due libri (pur eccellenti) come in tutta la restante, copiosa pubblicistica dei registi e dei gruppi⁸, manca una riflessione sulla regia e sul regista che sia lontanamente comparabile, non si dice con le teoresi primonovecentesche dei “padri fondatori” (Appia, Craig, Fuchs, Mejerchol'd, Artaud, etc.), ma almeno con le elaborazioni teoriche dei capifila del Nuovo Teatro degli anni Cinquanta-Sessanta-Settanta: Julian Beck e Judith Malina, Jerzy Grotowski, Peter Brook, Richard Schechner, Eugenio Barba.

Ho lasciato per ultimo Eugenio Barba perché proprio a lui spettano gli unici sforzi teorici recenti che per spessore e sistematicità, o almeno organicità, reggano il confronto con le grandi teoresi della regia novecentesca. Ricordo, in particolare, il libro intitolato *Bruciare la casa. Origini di un regista*⁹, che, al di là del taglio prevalentemen-

⁶ Cfr. A. Sacchi, *Il posto del re. Estetiche della regia teatrale nel modernismo e nel contemporaneo*, Roma, Bulzoni, 2012.

⁷ Cfr. A. Jovičević e A. Sacchi (a cura di), *I modi della regia nel nuovo millennio*, «Biblioteca Teatrale», n.s., <XXXVIII>, 2009 (ma 2012), nn. 91-92 (numero monografico).

⁸ Fra gli ultimi e più interessanti, mi piace ricordare, ancora di Marco Martinelli ed Ermanna Montanari, *Primavera eretica. Scritti e interviste: 1983-2013*, con sette postfazioni di Massimo Marino, Corazzano, Titivillus, 2014, apparso in occasione del trentennale del loro Teatro delle Albe; ed ora, del solo Martinelli, *Farsi luogo. Varco al teatro in 101 movimenti*, Imola, Cue Press, 2015. In merito ai due volumi cfr.: Marco Martinelli e Ermanna Montanari, “*Primavera eretica. Scritti e interviste: 1983-2013*”, Corazzano (Pisa), Titivillus, 2014, 331 pp., recensione di M. De Marinis, <http://www.cultureteatrali.org/> (ultima consultazione: 11 aprile 2016); Marco Martinelli, “*Farsi luogo. Varco al teatro in 101 movimenti*”, Bologna, Cue Press, 2015, 47 pp., recensione di M. De Marinis, <http://www.cultureteatrali.org/> (ultima consultazione: 11 aprile 2016), poi edito in versione cartacea in C. Tafuri e D. Beronio, *Teatro Akropolis. Testimonianze ricerca azioni*, vol. VIII, Genova, AkropolisLibri, 2016, pp. 14-33.

⁹ Cfr. E. Barba, *Bruciare la casa. Origini di un regista*, Milano, Ubulibri, 2009.

te narrativo-autobiografico, in realtà si pone o si può comunque leggere come un vero e proprio trattato di regia, distillato prezioso di quasi cinquant'anni di esperienze e ricerche.

C'è da interrogarsi naturalmente sulle ragioni di questo vuoto, che assomiglia a un rifiuto o a una ammissione di impotenza (se non di disinteresse). Perché i registi di oggi (nel nostro Paese e non solo) non teorizzano la regia, la loro pratica registica, pur dimostrandosi quasi sempre piuttosto dotati sul piano della scrittura e dell'autoriflessione? Perché quando scrivono, e scrivono non poco, si occupano prevalentemente d'altro? Prima di tentare delle risposte maggiormente articolate, conviene osservare che, a ben guardare, questo rifiuto parte da lontano, almeno in Italia, se è vero che lo riscontriamo già negli esponenti più importanti della prima generazione del Nuovo Teatro italiano, cioè in Carmelo Bene e Leo de Berardinis.

Sia Carmelo che Leo hanno scritto parecchio, soprattutto il primo notoriamente, e ci hanno lasciato molte riflessioni illuminanti, ma non si sono occupati mai in maniera approfondita della questione della regia e del regista, pur essendo stati grandi registi oltre che grandi attori. Anche se poi ciò che Bene dice sulla «scrittura di scena», che alla fine diventa «*di-scrittura scenica*»¹⁰, sul togliere/togliersi di scena, sull'ir-rappresentabile e sulla non-rappresentazione, costituisce un contributo prezioso a una riflessione contemporanea sulla regia, ovvero – per dirla con Piergiorgio Giacchè – «dà luogo a una *tangibile teoria* della messa in scena»¹¹. E lo stesso vale per i più stringati e meno oracolari interventi di Leo: in particolare, lo scritto *Teatro e sperimentazione*, del 1995¹², che sintetizza mirabilmente tutti i suoi temi maggiori, a cominciare dalla fondamentale distinzione fra “spettacolo” ed “evento teatrale” (che da qualche anno Claudio Morganti sta rilanciando a modo suo)¹³.

A questo punto, che il silenzio in questione abbia a che fare con una diffidenza o addirittura un rifiuto della nozione e della pratica di regia o meglio del teatro di regia, così come esso si è storicamente definito, in Italia e altrove, diventa qualcosa di più di un sospetto. E una decisiva conferma *a contrario* ci viene dal fatto che alla teorizzazione-storicizzazione della regia abbiano dedicato molta più attenzione i registi della prima generazione, e in particolare, sopra tutti, Luigi Squarzina.

¹⁰ C. Bene, *Autografia d'un ritratto*, in Id., *Opere. Con l'“Autografia d'un ritratto”*, Milano, Bompiani, 1995, p. XIII.

¹¹ P. Giacchè, *Carmelo Bene. Antropologia di una macchina attoriale*, Milano, Bompiani, 1997, p. 81.

¹² Apparso per la prima volta nel libretto stampato in proprio in occasione del debutto di *King Lear n. 1* dal Teatro di Leo, questo scritto è stato riproposto poi assieme ad altri di de Berardinis in *Scritti d'intervento*, in «Culture Teatrali», <II>, 2000, nn. 2-3 (*Quarant'anni di nuovo teatro italiano*, a cura di M. De Marinis), pp. 56-59, e oggi lo si può leggere nel volume: C. Meldolesi, A. Malfitano e L. Mariani (a cura di), *La terza vita di Leo. Gli ultimi vent'anni del teatro di Leo de Berardinis a Bologna*, Corazzano, Titivillus, 2010, pp. 248-252. Fra gli interventi anteriori di de Berardinis, ricorderei almeno il notevole *Attorno all'eliminazione del teatro*, scritto assieme a Perla Peragallo e apparso originariamente in «La scrittura scenica», <I>, 1971, n. 3, pp. 43-57 (lo si può leggere in F. Quadri, *L'avanguardia teatrale in Italia (materiali 1960-1976)*, 2 voll., Torino, Einaudi, 1977, vol. I, pp. 263-279).

¹³ Cfr. ad esempio: C. Morganti, *Tabella delle macroscopiche differenze tra spettacolo e teatro*, in «Lo Straniero», XIV, 2010-2011, nn. 126-127, p. 132; Id., *Teatrale (ovvero il trionfo del corsivo e delle parentesi)*, in F. Acca e S. Mei (a cura di), *Il teatro e il suo dopo. Un libro di artisti in omaggio a Marco De Marinis*, Spoleto, Editoria & Spettacolo, 2014, pp. 267-269.

È a lui che – com'è noto – dobbiamo gli sforzi maggiori in proposito: dal classico scritto sulla regia come istanza totalizzante, di cui delineava nascita, apogeo e crisi negli anni Settanta¹⁴, alla summa di congedo, che, raccogliendo interventi, scritti e note di una vita intera, cerca di raccontare un fenomeno, non riuscendo tuttavia a storicizzarlo organicamente, proprio nel momento in cui ne dilata forse in maniera eccessiva i confini cronologici, retrodatandone gli annunci e la fondazione teorica fino a Hegel (le *Lezioni di estetica*, in particolare), da un lato, e a Goethe e alle sue *Regeln für Schauspieler*, dall'altro¹⁵.

Ripeto la domanda, a cui in realtà abbiamo già cominciato a rispondere: perché i registi oggi appaiono così restii a teorizzare il loro lavoro o, più precisamente, a teorizzare il proprio lavoro in termini registici?¹⁶

Le ragioni sono varie, e alcune vengono da lontano, come stiamo vedendo. In primo luogo, si può dire che il rifiuto a teorizzare la propria prassi registica rientri in una più generale diffidenza verso ogni forma di sistematizzazione teorica della pratica artistica (ormai delegata quasi in esclusiva agli ultimi teorizzatori di professione ancora legittimati oggi, che sono i filosofi).

Ma esistono ovviamente ragioni più specifiche per questo silenzio o reticenza. A cominciare da una indubbia presa di distanze dalla regia e dalla figura del regista, iniziata già con la prima generazione del Nuovo Teatro, come abbiamo appena ricordato. Questa presa di distanze riguarda intanto proprio i due termini, “regia” e “regista”, a causa di tutto ciò che essi si trascinano inevitabilmente dietro da oltre un secolo e in cui molto spesso non ci si riconosce più. Nelle dichiarazioni dei registi contemporanei non sono infrequenti esplicite manifestazioni di rifiuto o, almeno, di forte diffidenza e freddezza in proposito (simili a quelle che nel campo della danza – e la simmetria è interessante, ovviamente – riguardano non da oggi le parole “coreografo” e “coreografia”, soggette spesso a un ostracismo affine).

Due soli esempi, per ora, tratti dall'inchiesta di «Biblioteca Teatrale» citata in precedenza e che vanno nella stessa direzione:

¹⁴ Cfr. L. Squarzina, *Nascita, apogeo e crisi della regia come istanza totalizzante*, in A. Caracciolo (a cura di), *Problemi del linguaggio teatrale*, Genova, Edizioni del Teatro Stabile di Genova, 1974, pp. 123-146, ora anche in L. Squarzina, *Da Dioniso a Brecht. Pensiero teatrale e azione scenica*, Bologna, Il Mulino, 1988, pp. 371-402.

¹⁵ Cfr. Id., *Il romanzo della regia. Duecento anni di trionfi e sconfitte*, Ospedaletto di Pisa, Pacini, 2005. Su Squarzina teorico-storico della regia, si veda l'intervento di Lorenzo Mango al convegno veneziano a lui dedicato dalla Fondazione Cini nell'ottobre 2012: cfr. *Pensare la regia. Scritti e riflessioni di Luigi Squarzina*, in s.c., *Luigi Squarzina. Studioso, drammaturgo e regista teatrale*, atti dell'omonimo convegno internazionale di studi (Fondazione Cini, Venezia, 4-6 ottobre 2012), Roma, Scienze e Lettere, 2013, pp. 35-46.

¹⁶ Un'eccezione almeno parziale al riguardo appare *Glossario di regia. Cinquanta lemmi per un'educazione sentimentale al teatro*, opera postuma del regista, insegnante e studioso Arnaldo Picchi (1943-2006; collaboratore di Squarzina nel Dams bolognese per anni, prima di succedergli sulla cattedra di Istituzioni di regia e di Iconografia teatrale), edita di recente da La casa Usher (Firenze-Lucca, 2015) per la cura attenta del suo allievo Massimiliano Briarava, con una postfazione di chi scrive: *Pensare/Fare regia* (pp. 394-412), alla quale si rinvia per un'analisi più approfondita. Sul caso di Luca Ronconi si sofferma da par suo Claudio Longhi nel contributo introduttivo a questo numero di «Culture Teatrali».

- Cesare Ronconi (regista del Teatro Valdoca di Cesena), rispondendo di mala voglia a una domanda «sul ruolo del regista oggi»: «La regia è un nomignolo che rimanda a un re. Io ritengo di essere un servitore di un processo creativo meraviglioso e vitale»¹⁷.
- Giorgio Barberio Corsetti (fondatore e regista per molti anni del gruppo romano La Gaia Scienza), a una domanda sul suo modo di «dirigere» gli attori da uno spettacolo all'altro: «Ma poi cosa vuol dire dirigere? Non si dirige nulla, *ci si lascia dirigere*»¹⁸.

Di dichiarazioni del genere se ne possono trovare facilmente. E questo atteggiamento porta spesso, soprattutto nei gruppi dell'ultima generazione, a preferire altri termini al posto di "regia": ad esempio, «ideazione» (Santasangre) o «cura della visione» (Opera/Vincenzo Schino)¹⁹.

È interessante osservare come, del resto, anche nel solo "trattato" di regia teatrale pubblicato negli ultimi anni, quello di Barba che citavo in precedenza, il lavoro registico venga teorizzato interamente in termini di "drammaturgia" e di "montaggio" – cioè come un lavoro che si muove simultaneamente sui tre principali «livelli di organizzazione» dello spettacolo, secondo il regista salentino: a) il livello della drammaturgia organica o dinamica, b) il livello della drammaturgia narrativa e c) il livello della drammaturgia evocativa – e le parole "regia" e "regista" ricorrono pochissimo²⁰.

Questo deve ovviamente avere a che vedere qualcosa col fatto che – tentativi di Appia, Craig, Mejerchol'd a parte – l'unico, vero lavoro di teorizzazione sistematica della regia di cui disponiamo in realtà sia stato scritto (parecchi decenni fa) da un regista cinematografico (anche se con un importantissimo apprendistato teatrale) come Sergej Michajlovič Ejzenštejn²¹.

¹⁷ Cfr. A. Pirillo, "Comporre in scena è come stare dentro una partitura musicale". *Intervista a Cesare Ronconi*, in *I modi della regia nel nuovo millennio*, a cura di A. Jovičević e A. Sacchi, cit., p. 305.

¹⁸ G. Barberio Corsetti, "Il teatro oggi ha a che fare con l'ignoto", in *I modi della regia nel nuovo millennio*, a cura di A. Jovičević e A. Sacchi, cit., p. 280.

¹⁹ Cfr. S. Mei, *Gli anni Dieci della nuova scena italiana. Un tracciato in dieci punti*, in F. d'Elhoungne Hervai e D. Falvai (a cura di), "Sul fil di ragno della memoria". *Studi in onore di Ilona Fried*, Budapest, Elte BTK, 2012, pp. 359-375 (in particolare, p. 370: «L'idea di *communitas* [...] si ritrova anche nell'organizzazione del lavoro interna ai gruppi. Certamente non si può più parlare di creazione collettiva negli stessi termini degli anni Settanta – essendo in quegli anni legata al lavoro d'attore e alle singole drammaturgie riassembleate dal regista –, nell'oggi al contrario tutti partecipano congiuntamente al *concept* della creazione spettacolare. E d'altronde la nuova ondata tende a superare la nozione di regia a cui preferisce il termine "ideazione" – quando non viene distinta da "cura della visione", locuzione specificamente impiegata da Vincenzo Schino/Opera»).

²⁰ Cfr. E. Barba, *Brucciare la casa*, cit., p. 32 ss.

²¹ Cfr. S.M. Ejzenštejn, *Opere scelte di S.M. Ejzenštejn*, a cura di P. Montani, 7 voll., Venezia, Marsilio, 1981-1998, vol. V, *La regia. L'arte della messa in scena*, 1989 (*Izbrannye proizvedenija v šesti tomach*, 6 voll., Moskva, Iskusstvo, 1963-1970, vol. IV, *Režissura. Iskusstvo mizansceny*, 1932-1948). Si tratta della raccolta delle lezioni tenute al GIK, Istituto Statale di Cinematografia, nel 1933/1934.

Superamento della regia...

A questo punto non posso evitare di coinvolgermi direttamente nella questione. In effetti, una quindicina di anni fa mi è capitato di parlare di «teatro post-registico» e di alludere a un «superamento della regia», come fenomeno che vedevo allora ampiamente in atto in alcuni settori del nuovo teatro internazionale, in particolare in quello che per comodità veniva designato come “teatro d’attore”, ma che rappresenta in realtà uno dei filoni, e tra i più fertili, del teatro di regia nel XX secolo. E in effetti, parlando di «superamento» (non di “eliminazione”, si badi) della regia (e di «perdita di centralità creativa» da parte del regista), mi riferivo al fatto che, una volta riformulato il lavoro registico sostanzialmente in termini di drammaturgia e montaggio delle azioni, la regia diventava qualcosa di omogeneo al lavoro dell’attore, alla drammaturgia dell’attore, e quindi anche sussumibile in prospettiva, in tutto e in parte, dall’attore stesso. Come avevo visto accadere nell’Odin Teatret, nel CICT di Brook o al Théâtre du Soleil di Ariane Mnouchkine, e prima ancora nel Living Theatre e nel Teatr Laboratorium di Grotowski²².

A una prima verifica di questa ipotesi oggi, sulla base di quanto detto fin qui, mi pare di poter affermare con una certa sicurezza che il fenomeno del superamento della regia, ovvero della perdita di centralità del regista, si sia fortemente accentuato negli ultimi quindici anni, configurandosi spesso come una vera e propria detronizzazione del “re-gista” quale autore-creatore unico, demiurgo dell’opera scenica.

Cerchiamo di guardare più da vicino, anche se sempre molto rapidamente, le ragioni di questo fenomeno.

Naturalmente esse hanno a che fare ancora con l’attore e con una vera e propria cessione di sovranità che il regista attua molto spesso (più o meno spontaneamente) nei confronti dell’attore o performer e della sua creatività (come il coreografo sta facendo da tempo nei confronti del danzatore). Si vedano, sempre nel numero di «Biblioteca Teatrale» dedicato alla regia nel nuovo millennio, le dichiarazioni in proposito dei già citati Barberio Corsetti e Cesare Ronconi. Ma sono rinvenibili molte altre ragioni, che eccedono quelle tuttavia cruciali del rapporto regista-attore.

Una di esse riguarda l’imporsi molto frequente, fra i gruppi teatrali delle ultime generazioni, di un’idea di collettivo artistico senza distinzioni fisse di ruoli (ancora i Santasangre, ad esempio), che porta talvolta a sostituire un team di regia al regista individuale (Heiner Goebbels a proposito dei Rimini Protokoll), inverando così definitivamente la previsione avanzata da Bertolt Brecht:

L’odierna specializzazione del lavoro ha, in molti importanti campi, trasformato il concetto di creatività: l’atto creativo è diventato un processo di creazione collettiva, un *continuum* avente carattere dialettico²³.

²² Cfr. M. De Marinis, *La regia e il suo superamento*, in Id., *In cerca dell’attore. Un bilancio del Novecento teatrale*, Roma, Bulzoni, 2000, p. 67 ss.

²³ B. Brecht, *Come valersi non servilmente di un modello di regia. Prefazione al «Modello per l’Antigone 1948»*, in Id., *Scritti teatrali*, Torino, Einaudi, 1962, pp. 190-191 (*Souveräne Behandlung eines Modells. Vorwort zum «Antigonemodell 1948»* [1949], in Id., *Die “Antigone” des Sophokles*).

Ma anche laddove non si arriva al team di regia o a un regista “a rotazione”, l’accento è sempre più spesso posto su di un regista che fa dell’apertura, della collaborazione, della mediazione, le caratteristiche maggiori del suo ruolo, in un processo creativo a responsabilità collettiva, anche quando permanga la distinzione dei ruoli: si veda ad esempio quanto osserva Tim Etchells, regista dei Forced Entertainment, a proposito del suo modo di lavorare con i cinque performer di cui dispone²⁴.

Chi, da noi, ha meglio e da maggior tempo inverato questa idea plurale della regia, e più ampiamente del processo creativo per lo spettacolo, e più ampiamente ancora del lavoro teatrale nel suo complesso, è senz’altro il Teatro delle Albe di Marco Martinelli ed Ermanna Montanari. Ad esempio, congedando il volume *Primavera eretica*, essi scrivono: «Come sempre ci accade, ogni nostra impresa individuale è anche un’impresa collettiva, e viceversa. È il privilegio di vivere tra eguali, *inter pares*»²⁵.

Ma è soprattutto la recente, densissima dichiarazione di poetica di *Farsi luogo*, vera, appassionata *In Theatrum Oratio* composta da Marco Martinelli, a non lasciare dubbi in proposito, con le sue intemerate contro il tiranneggiare scorretto, e ridicolo, del “regista famoso”:

Non voler farci credere che essendo, ritenendoti, tu un artista sommo, tutto ti sia dovuto! No! Non sei sommo! Sei solo un somarello, un reuccio da niente: non è il luogo per tiranni e imperatori il teatro, è il luogo sfalenante della dignità di tutti, è il luogo della regale, aristocratica, sfalenante democrazia di tutti. Di tutti, ci siamo capiti?²⁶

Questo regista plurale, o emancipato, come qualcuno ha proposto di chiamarlo parafrasando Jacques Rancière, insomma questa versione postnovocentesca del regista maieuta del secolo scorso, presuppone (e vengo a un’ulteriore ragione della perdita di centralità) una concezione del processo creativo dello spettacolo come qualcosa di assolutamente unico, non prevedibile o programmabile a priori, anche a causa del ruolo che in esso può avere l’improvvisazione (sul fronte della danza potremmo fare nomi come Pina Bausch, Jérôme Bel o Constanza Macras).

...O super-regia?

A questo fenomeno del superamento della regia, che potremmo chiamare anche “teatro-senza-regista” o “teatro post-registico”, si contrappone tuttavia un fenomeno ben diverso, che forse avevo sottovalutato in *In cerca dell’attore* e che potremmo chiamare “super-regia”, cioè

Materialien zur “Antigone”, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1965).

²⁴ Cfr. M. Pustianaz, *Essere regista significa non essere parte dello spettacolo. Intervista a Tim Etchells (Forced Entertainment)*, in *I modi della regia nel nuovo millennio*, a cura di A. Jovičević, A. Sacchi, cit., pp. 165 e 167-168.

²⁵ M. Martinelli ed E. Montanari, *Primavera eretica*, cit., p. 10.

²⁶ M. Martinelli, *Farsi luogo*, cit., p. 14.

un esercizio singolare, definito da un soggetto unico che supervisiona e a volte sussume nel suo lavoro i ruoli che cooperano alla creazione scenica, dal disegno delle luci ai costumi, alla drammaturgia, alla coreografia²⁷.

Si tratta, in altri termini, del rilancio – sia pure con peculiari modalità postnovecentesche di cui dirò – della figura del regista demiurgo, o despota (come lo chiamava, anche autocriticamente, Stanislavskij), responsabile unico e assoluto della creazione scenica. Non penso tanto a Robert Wilson o Luca Ronconi o Eimuntas Nekrošius, che appartengono ancora pienamente al secolo scorso, ma piuttosto a figure, per altro molto diverse fra loro, come Romeo Castellucci, Thomas Ostermeier, Jan Fabre, Pip-po Delbono, Emma Dante (sia chiaro: anche Bene e de Berardinis furono dei super-registi, che firmavano tutto dei loro spettacoli, anche se lo furono a partire dalla loro identità primaria di attori-artisti).

Romeo Castellucci, pur non avendo mai riflettuto a fondo sulla questione della regia, almeno che io sappia, a più riprese ha dichiarato il suo scetticismo verso la creazione collettiva («Io non credo che la creazione collettiva possa avere ancora la forza propulsiva e generativa che ha avuto negli anni Settanta»), insistendo sulla «solitudine dell'artista» come condizione ineludibile oggi, in un'epoca in cui «la solitudine è l'altra faccia dell'individualismo»²⁸. E rivendicando l'individualità creativa dei membri fondatori della Società Raffaello Sanzio anche per i periodi precedenti all'attuale: «Le immagini piovono e si compongono in un'unica testa. [...] Le immagini e le intuizioni di fondo di uno spettacolo provengono da un cervello in solitaria»²⁹.

Si tratta di dichiarazioni che molti altri registi contemporanei potrebbero tranquillamente fare proprie.

L'opera-contenitore e la svolta performativa della regia contemporanea

Più che insistere sulle caratteristiche distintive delle due opposte direttrici della scena contemporanea (la post-regia e la super-regia), mi interessa invece mettere l'accento su ciò che le unisce e le connota entrambe come trasmutazioni attuali della regia novecentesca.

In primo luogo, tanto la post-regia quanto la super-regia condividono, mi pare, un deciso, irreversibile superamento di ogni concezione testocentrica, le due posizioni potendosi in ogni caso rubricare, pur nella loro diversità, nell'ambito vasto ma preci-

²⁷ A. Jovičević e A. Sacchi, *Presentazione*, in *I modi della regia nel nuovo millennio*, a cura di Eae., cit., p. 22.

²⁸ I brani in lingua originale dei frammenti riportati sono rispettivamente: «I don't believe that collective creation can still have the propulsive and generative force that it had in the 1970s», «solitude of the artist», «solitude is the other face of individualism»; le citazioni sono tratte da un'intervista di Alan Read a Romeo Castellucci presente in A. Read, *Romeo Castellucci. The director on this earth*, in M.M. Delgado e D. Rebellato (a cura di), *Contemporary European Theatre Directors*, London-New York, Routledge, 2010, p. 256 (trad. di chi scrive).

²⁹ A. Sacchi, «L'estetica è tutto». *Conversazione con Romeo Castellucci*, in *I modi della regia nel nuovo millennio*, a cura di A. Jovičević e A. Sacchi, cit., p. 123.

so del “teatro col testo”, per rifarsi a una ormai classica distinzione di Barba, la quale può arrivare fino a includere il caso dello spettacolo che fa completamente a meno di testo e parola.

In secondo luogo, altrettanto generalizzata mi pare la “primarietà del processo”, spesso incentrato sul workshop, e sulla sua imprevedibilità e non pianificabilità³⁰. Quando Barberio Corsetti dichiara che il regista «non è qualcuno che dirige» ma qualcuno che «ascolta», che «si fa montare dal dramma, anche nel senso sessuale, si lascia penetrare, si lascia attraversare dagli attori»³¹, oppure quando Cesare Ronconi afferma: «Non costruirei mai uno spettacolo a priori senza avere emozioni direttamente dalle prove con gli attori»³², si tratta in entrambi i casi di posizioni largamente condivise pur con diverse sfumature.

Inoltre, e qui veniamo al punto che mi interessa approfondire, su entrambi questi due versanti della regia contemporanea assistiamo a una adozione abbastanza massiccia di quella che è stata chiamata la “svolta performativa” o performativizzazione del teatro³³, consistente nell’adozione di procedimenti o dispositivi che tendono a decostruire/destrutturare o almeno debilitare la forma messa in scena, attaccandone più o meno radicalmente i fondamenti (che sono poi sostanzialmente gli stessi della forma dramma) e arrivando spesso a farla “deragliare” dai suoi binari classici, essenzialmente quelli dell’unità e coerenza della messa in scena e della sua funzione rappresentativa. A quali procedimenti compositivi mi riferisco? In sostanza a quelli che Lehmann ha chiamato “segnî teatrali postdrammatici”: simultaneità, frammentarietà, discontinuità, ripetizione, incompiutezza, opacizzazione dei segni, sospensione del senso, corporalità, irruzione del reale, situazione/evento, drammaturgia visiva, etc.³⁴

Se la sintassi registica classica era (ed è ancora) sostanzialmente di tipo ipotattico, qui le sintassi prevalenti sono ormai sostanzialmente di tipo paratattico, e vanno quindi ad aggredire un presupposto basico, quasi una precondizione della messa in scena registica: la sua natura di “sintesi scenica” e cioè di “opera”. In proposito ci può essere di aiuto la stringata ed efficace definizione che della regia primonovecentesca ha dato una grande specialista come Mirella Schino. Qualche tempo fa la Schino ha scritto che, con il termine “regia”, ci si riferisce

³⁰ Cfr.: A. Jovičević, *Nuove prassi della regia nel teatro contemporaneo e nelle arti performative: Estetica o Inestetica*, in *I modi della regia nel nuovo millennio*, a cura di Ea. e A. Sacchi, cit., pp. 43-44; M. De Marinis, *Il processo creativo nel teatro contemporaneo: trionfo e trasmutazioni*, in «Teatro e Storia», n.s., XXIX, 2014, n. 35, pp. 353-379.

³¹ G. Barberio Corsetti, “*Il teatro oggi ha a che fare con l’ignoto*”, cit., p. 280.

³² A. Pirillo, “*Comporre in scena è come stare dentro una partitura musicale*”. *Intervista a Cesare Ronconi*, cit., p. 305.

³³ Cfr. il mio volume *Il teatro dopo l’età d’oro. Novecento e oltre*, Roma, Bulzoni, 2013, in particolare p. 54 ss.; e anche E. Fischer-Lichte, *Estetica del performativo. Una teoria del teatro e dell’arte*, a cura e con un’introduzione di T. Gusman, Roma, Carocci, 2014 (*Ästhetik des Performativen*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2004).

³⁴ Cfr. H.-T. Lehmann, *Le Théâtre postdramatique*, Paris, l’Arche, 2002, p. 128ss. (*Postdramatisches Theater*, Frankfurt am Main, Verlag der Autoren, 1999). Sul lavoro di Lehmann e sulla questione del postdrammatico cfr. il capitolo *La prospettiva postdrammatica*, nel mio *Il teatro dopo l’età d’oro*, cit., p. 25ss.

ad un *nuovo modo di fare e di pensare il teatro*, nato nei primi anni del Novecento, che implica da una parte una presenza dominante e maieutica e, dall'altra, unità e coerenza tra le diverse componenti della messinscena³⁵.

Di conseguenza, ancor più stringatamente ed efficacemente, la studiosa sostiene che la novità radicale introdotta dalla regia sia consistita nel «passaggio dello spettacolo da “contenitore” a “opera”»³⁶.

Se volessi tentare di definire la svolta performativa o postdrammatica in atto da tempo nella regia contemporanea secondo i termini di Mirella Schino, direi che oggi gli spettacoli non sono più “opere” in senso stretto ma non sono neppure meri “contenitori” al modo dello spettacolo pre-registico, lo spettacolo delle arti: sono piuttosto delle “opere-contenitori”, nelle quali appunto è messo più o meno radicalmente in discussione – come già accennavo – il criterio dell’«unità e coerenza tra le diverse componenti della messinscena».

Per “opere-contenitori” intendo dunque degli spettacoli, o delle creazioni sceniche se si preferisce, nei quali gli elementi della composizione (parole, corpi, voci, suoni, luci, immagini, oggetti, spazi, etc.) non sono più fusi “ipotatticamente” in funzione rappresentativa ma si trovano piuttosto accostati “paratticamente” (potremmo dire “collocati” in scena invece che “messi” in scena) nella loro relativa autonomia-indipendenza e nella loro (spesso vistosa) eterogeneità performativa. Se pensiamo a uno spettacolo di Pippo Delbono o di Moni Ovadia o di Emma Dante o del Teatro Valdoca, o di Enzo Moscato, o di Jan Fabre, o di Jan Lauwers, per non parlare di Romeo Castellucci o di formazioni come Rimini Protokoll e Forced Entertainment, credo che si chiarisca meglio cosa intendo qui per opera-contenitore, nozione che non deve assolutamente essere banalizzata come una semplice riedizione riveduta e corretta, post-registica appunto, del varietà, della rivista o del cabaret. E tuttavia...

L'ultimo grande spettacolo di Leo de Berardinis, del 1999-2000, si intitolava *Come una rivista. Da Eschilo a...* e nel libretto che uscì in occasione del debutto bolognese l'attore e regista ebbe modo di sviluppare alcune considerazioni illuminanti proprio rispetto al punto che sto trattando:

“Come una rivista”, a dispetto del titolo, non rappresenta direttamente il mondo dell'avanspettacolo, della rivista e del varietà, di cui per altro mancano puntuali informazioni critiche e serie collocazioni storiche [...]. E questo è un gran danno, perché il varietà è uno dei nodi più importanti della storia dell'attore italiano, sulla cui arte, più che sui testi letterari, si è sviluppato il teatro in Italia.

Il titolo allude, invece, al mio modo di lavorare: la creazione di “numeri” – come una rivista o un varietà appunto – da montare in seguito come un film o come una fuga musicale – cosa che avviene anche nei riguardi della “luce” e del “sonoro”³⁷.

³⁵ M. Schino, *Regia teatrale*, in U. Eco et al. (a cura di), *Historia. La grande storia della civiltà europea. Il Novecento*, vol. II, Milano, Motta, 2007, p. 105.

³⁶ *Ibid.*

³⁷ *Come una rivista. Da Eschilo a Brecht...*, Bologna, Teatro di Leo, 2000, pp. 5-6.

Sostanzialmente *Come una rivista* rappresenta un buon esempio di ciò che sto chiamando opera-contenitore. Credo che potrebbe rivelarsi utile, a proposito di questi procedimenti registici postnovocenteschi, ritornare alle riflessioni di Ejzenštejn sul montaggio, riflessioni fondanti anche per la regia teatrale come s'è detto, che ne mettono in luce l'ambivalenza costitutiva, fra decostruzione e reintegrazione. Evidentemente, nei procedimenti di regia postnovocentesca che portano all'opera-contenitore, è il primo tipo di movimento del montaggio, quello analitico-scompositivo-decostruttivo, a essere maggiormente e non dialetticamente valorizzato.

Una conseguenza importante di questo procedimento dell'opera-contenitore è che uno spettacolo teatrale può utilizzare al suo interno più formati (dall'installazione al concerto, al video, alla performance, alla narrazione, all'interpretazione), oppure si può dar vita a un ciclo/*work in progress* che declini teatralmente un tema utilizzando di volta in volta questi diversi formati. Penso ad esempio al progetto *Tragedia Endogonidia* (2002-2004) della Societas Raffaello Sanzio (regia di Romeo Castellucci), che nei suoi undici episodi si avvaleva di entrambe queste due possibilità dell'utilizzazione simultanea o in successione di diversi formati o modelli performativi, a *Inferno/Purgatorio/Paradiso* (2008), sempre della Societas e sempre per la regia di Castellucci. Penso alla trilogia *Paesaggio con fratello rotto* (2004-2005) del Teatro Valdoca, o al ciclo su *Ada* di Nabokov (2003-2005) e sul *Mago di Oz* (2007-2010) di Fanny & Alexander. Ma anche il Teatro delle Albe di Marco Martinelli ed Ermanna Montanari mostra da tempo una duttilità e un eclettismo simili.

Conviene sottolineare un dato importante della svolta performativa in atto nella regia contemporanea, sia nel settore della post-regia quanto in quello della super-regia: la decostruzione/destrutturazione della messa in scena e della rappresentazione, mediante l'utilizzazione di principi e procedimenti anti-narrativi, anti-mimetici, anti-illustrativi, etc., viene per lo più portata avanti "dall'interno" della messa in scena stessa, del teatro di regia in buona sostanza, anche se sulla base di numerose e forti sollecitazioni esterne (danza, sperimentazioni musicali, fotografia, cinema, arti visive, performance art, poesia, media e new media).

In conclusione. Le tre scritture³⁸

Di recente è stata avanzata l'ipotesi di ripensare la drammaturgia scenica, e dunque la regia, come la risultante del lavoro e dell'interazione di tre diverse scritture: la drammatica e la scenica, già teorizzate per altro, e la performativa come *new entry*.

Sui rapporti fra queste tre scritture nel lavoro teatrale contemporaneo ci sarebbe tantissimo da dire e non può essere questa la sede per farlo approfonditamente. Quella che mi interessa qui rilanciare, in conclusione di un discorso di sintesi sulle vicende della regia tra Novecento e Post-Novecento, è l'ipotesi della scrittura performativa

³⁸ Per quel che segue, cfr. M. De Marinis (a cura di), *Brainstorming sulla scrittura scenica, drammatica, performativa*, atti dell'omonima giornata di studio (Laboratori delle Arti, Bologna, 6 dicembre 2012), in «Prove di drammaturgia», XVIII, 2013, n. 2, pp. 4-22.

come “operatore o dispositivo di destrutturazione”, o quanto meno di “debolezza postdrammatica” degli altri due livelli (scrittura drammatica e scrittura scenica).

Mi sembra, in altri termini, che la performatività possa costituire oggi il granello di sabbia, o la pietruzza, o addirittura il macigno, che inceppano in maniera più o meno significativa gli ingranaggi ben oleati delle altre due scritture, e quindi li costringono a deragliare più o meno vistosamente dai binari canonici del teatro di rappresentazione e del teatro di regia. Quali sono questi binari? Li ho già ricordati via via nel mio discorso e lo fa benissimo anche Arnaldo Picchi nel suo *Glossario di regia*: la narrazione, il personaggio, il conflitto drammatico, la verosimiglianza, l’unità, la completezza e la coerenza, etc., in breve tutte le convenzioni basilari del teatro di rappresentazione, rispetto alle quali anche il modello non-lineare picchiano intende agire in maniera disarticolante³⁹.

Gli esempi artistici potrebbero essere molti, sostanzialmente i nomi già fatti in precedenza, ma preferisco richiamare conclusivamente tre studiosi, che a mio parere stanno contribuendo a mettere meglio a fuoco questa nozione della scrittura performativa come fattore di perturbazione per le altre due scritture. I primi due sono gli autori di libri a cui mi sono già riferito in precedenza.

Il primo è Hans-Thies Lehmann, con l’ormai classico *Postdramatisches Theater*, saggio che – bisogna purtroppo sottolinearlo – manca ancora all’editoria teatrale italiana e che ho citato nella versione francese. Il secondo è Annalisa Sacchi con il suo volume *Il posto del re*.

In particolare l’indagine della Sacchi è interessante, perché mette in cortocircuito l’insorgenza modernistica della regia, tra fine Ottocento e primi Novecento, e gli esiti contemporanei in senso stretto, quelli degli ultimi due o tre decenni. La giovane studiosa evidenzia gli elementi di continuità ma anche e soprattutto di discontinuità e, a proposito della performatività come fattore di perturbazione, preferisce parlare, sulla scia di Gilles Deleuze, di «procedimenti di minorazione». Sacchi vede la regia postmoderna (indagata soprattutto tramite tre esempi molto diversi fra loro e quindi anche per questo interessanti: Romeo Castellucci, Thomas Ostermeier, che rappresentano un po’ le due polarità, con in mezzo la “terza via” di Jan Fabre) accomunata, pur nella sua varietà, nell’attuare appunto procedimenti di minorazione delle forme maggiori: l’informe, il bambino, l’animale, il soggetto *borderline*, l’incidente, l’errore, il balbettamento, l’osceno, la vergogna, etc.⁴⁰

L’ultimo esempio non riguarda un libro ma una studiosa in carne e ossa, Pier-sandra Di Matteo, che si occupa da anni di Richard Maxwell (oltre a essere stretta collaboratrice come Dramaturg di Romeo Castellucci), esempio paradigmatico delle varie modalità di interazione/interferenza fra le tre scritture di cui sto parlando, visto che è insieme autore, regista e direttore della compagnia dei New York City Players. Attraverso gli studi su Maxwell, Di Matteo evidenzia proprio la dinamica che sto sottolineando. In attesa di un volume annunciato da tempo, mi riferisco in particolare

³⁹ Cfr. A. Picchi, *Glossario di regia*, cit., p. 47ss.

⁴⁰ Cfr. A. Sacchi, *Il posto del re*, cit., p. 149ss. Per una messa a punto critica aggiornata, e a più voci, sul teatro di Romeo Castellucci, si rinvia al volume: P. Di Matteo (a cura di), *Toccare il reale. L’arte di Romeo Castellucci*, Napoli, Cronopio, 2015, e in particolare all’introduzione di chi scrive: *Il “teatro elementale” di Romeo Castellucci*, pp. 21-27.

– a guisa di conclusione aperta – al contributo pubblicato sul numero 18 di «Culture Teatrali», che raccoglie gli esiti di un seminario bolognese sulla rappresentazione e sul *Theatrum Philosophicum*⁴¹.

Il suo [di Maxwell, n.d.a.] teatro porta allo scoperto i livelli di problematizzazione a cui è giunta la nozione di rappresentazione nel teatro postdrammatico, rivelandosi come un invito a retrocedere, a riconsiderare le sue stesse categorie, senza scalfirne l'involucro più tradizionale. Richard Maxwell svela una possibilità in cui il testo drammatico, non dimettendosi e senza, al contrario, essere l'unico depositario della codificazione dello spettacolo, si dispone al suo stesso oltraggio senza mostrarne in maniera conclamata la ferita (neppure in chiave meta-riflessiva) se non per spie, lapsus, cioè errori di linguaggio e di scrittura. Pur non agendo in direzione di una convalida delle prassi consolidate e tradizionalmente acquisite, gli spettacoli dei New York City Players operano, cioè, una sorta di sovversione – segnica, tematica e quindi concettuale – del già dato, proprio a partire dalla conservazione di tutti gli elementi costitutivi del teatro di rappresentazione (testo, mimesi, intreccio, personaggio, significato, finzione, ripetizione).

Quello che gli interpreti (attori e non-attori) fanno in scena è semplicemente articolare il testo, senza caricarlo di alcuna emozione o mettendo in atto un superinvestimento intonativo delle unità del discorso con una foga che suona come un *fuori luogo*. Queste procedure lasciano aperta un'ambiguità sulla natura del sentimento (*fictional*) che – a rigor logico – governerebbe l'espressione e finiscono per incorniciare una forma di *turbolenza performativa* che si impossessa momentaneamente dell'attore e, una volta esaurita, non lascia alcuna traccia⁴².

⁴¹ Cfr. P. Di Matteo, *Anomalia, normalità e sovversione. I cardini paradigmatici del teatro di rappresentazione nella scena postdrammatica di Richard Maxwell*, in «Culture Teatrali», <X>, 2008 (ma 2010), n. 18 (*Rappresentazione/Theatrum Philosophicum. Due seminari del gruppo di lavoro*, a cura di M. De Marinis), pp. 66-73. Della stessa autrice, cfr. anche, in proposito, la tesi di dottorato: *Oltre il pregiudizio del testo. Prospettive teorico-metodologiche ed elaborazioni del codice verbale nel teatro postnovecentesco*, Tesi di Dottorato, Bologna, Alma Mater Studiorum – Università di Bologna, 2009 (Dottorato di ricerca in Studi Teatrali e Cinematografici, ciclo XX, tutor Prof. M. De Marinis).

⁴² P. Di Matteo, *Anomalia, normalità e sovversione*, cit., p. 67.

Lorenzo Mango

LA REGIA DOPO LA REGIA. TRE VARIAZIONI SUL TEMA

Una premessa

Esiste un problema della regia nella svolta del secolo che ci porta oltre il Novecento teatrale? In che termini ha senso utilizzare ancora una simile parola o si tratta solo di un'abitudine lessicale? Come si relaziona e si distingue quella che oggi continuiamo a chiamare regia da quanto chiamiamo regia per i decenni che rappresentano il corpo del Novecento e, viceversa, quella che non definiamo più regia è realmente una cosa così sostanzialmente diversa?

Se tanto si è discusso e si continua a discutere della sua nascita, altrettanto dobbiamo fare per la stagione della regia, che non mi sentirei di definire certo di fine, ma per nominare la quale – come nel primo caso mi era parso utile, tempo fa, ritenere «nascita della regia» un termine concettualmente unico che desse conto del processo generativo e non dell'atto di nascita della regia – potremmo introdurre una nuova espressione complessa: la “regia dopo la regia”¹. E se la «nascita della regia», proprio in quanto processo, non si può datare, altrettanto difficile è tentare l'azzardo di una definizione univoca per la “regia dopo la regia”. Cercherò, quindi, di costruire un discorso aggirando il problema della definizione e fermandomi, invece, come delle variazioni sul tema, sulle modalità attraverso cui il fenomeno della “regia dopo la regia” si manifesta in quell'arco di tempo che va dagli ultimi decenni del secolo passato al primo del nuovo.

Variazione n. 1. Due negazioni per affermare la regia

La prima variazione mette in gioco il problema attraverso due negazioni della regia. La prima, radicale, è di Carmelo Bene ed è datata al 1982. Scrive Bene – biasimando il «*socratismo dialettico*» che «caccia il *miracolo* dalla scena, per instaurarvi il *testo razionale*» – che responsabile di tale aberrazione, che allontana il teatro dalla sua apertura metafisica e lo riduce alla dialettica borghese del dialogo, è il regista, «coordinatore social-filologico» e «*deus ex machina* del simulacro definitivamente squalificato a confezione teatrale; mai sfiorato dal riso, orecchiante di musica e saggistica, addottorato in *letteratura teatrale* (d'appendice)» per dirne, subito dopo, che «pessimo attore e quindi sempre assente sulla scena, minimizza per rappresaglia magari incon-

¹ Sul concetto di «nascita della regia» cfr. il mio *La nascita della regia: una questione di storiografia teatrale*, in «Culture teatrali», <VII>, 2005 (ma 2007), n. 13 (*Seminario sull'attore*, a cura di M. De Marinis), pp. 129-186.

scia il ruolo dell'attore [...] a surrogato "epico-didascalico-dimostrativo"» e concludere che «è, nel meno deteriore dei casi, un direttore d'orchestra»².

La seconda negazione è assai meno radicale e ideologica. Toni Servillo, a una domanda di Gianfranco Capitta sul rapporto creativo tra attore e regista, risponde:

Per me sono la stessa cosa. Nel senso che, ritenendomi fondamentalmente un attore, firmo le regie, ma in realtà ho un rapporto con la mia compagnia come potrebbe averlo un primo violino che con una sezione d'archi interpreta e gestisce un concerto per archi: lo leggo con loro, lo concerto e lo eseguo insieme a loro. E questo tipo di rapporto è profondamente diverso da quello che può instaurare con la propria compagnia un regista che non va in scena. Perché per un attore che *concerta*, il recitare in rapporto agli altri, nel gioco scenico della recitazione, fa proseguire il processo – se così vogliamo chiamarlo – "creativo", o per lo meno l'avventura con il personaggio³.

Si tratta di due posizioni, evidentemente, molto diverse, che presentano la presa di distanze dalla regia in un modo antitetico e che, eppure, guardano da prospettive diverse lo stesso oggetto.

Carmelo Bene ha sostenuto sempre con forza che il suo teatro non presuppone la regia e il passo che abbiamo voluto citare ribadisce su di un piano teorico tale sentimento di estraneità. Ma si può aderire all'affermazione della sua totale estraneità alla regia nella pratica scenica? È così distante la modalità compositiva della regia dal suo modo di concepire lo spettacolo? Se non ci si lascia travolgere dalla pressione teorica di Bene e si resta al dato della realizzazione scenica, direi che la risposta più sincera è che no, non c'è tanta differenza. Nel teatro di Bene è sempre molto presente una composizione dell'impianto scenico – fatta di luce, di elementi scenografici ma anche della disposizione dell'azione nello spazio, del cromatismo e dei costumi – che dialoga con una tipologia di attore a cui è assegnata – sempre più col passare degli anni – una preminente funzione autoriale. Autore è l'attore (non l'attore in generale o un attore qualunque ma Bene come attore) all'interno, però, di una cornice compositiva che è difficile non definire registica. La regia non si risolve in un mero accompagnamento figurativo dell'azione attorica (la regia-scenografia) e nemmeno nel lavoro di limatura della recitazione (quella che potremmo definire una regia-specchio dell'attore). Risulta, piuttosto, a tutti gli effetti uno strumento di direzione drammaturgica del lavoro di riscrittura operato sul testo.

Allora proviamo a chiederci: cosa intende Carmelo Bene quando prende le distanze dalla regia? Ritorniamo ad alcune delle sue parole: il coordinamento social-filologico; l'attitudine alla confezione teatrale; la riduzione dello spettacolo a rappresentazione razionale che nega il miracolo dell'epifania scenica; la riduzione dell'attore a strumento di tale dialettica illustrativa e rappresentativa. La regia, insomma, è intesa come principio d'ordine della rappresentazione scenica, la cui funzione interpretante agisce sui "possibili" del testo per indirizzarli verso una dichiarazione univoca ed

²C. Bene, *La voce di Narciso* [1982], in Id., *Opere. Con l'Autografia d'un ritratto*, Milano, Bompiani, 1995 (1ª ed. Il Saggiatore), pp. 1008 e 1010.

³T. Servillo e G. Capitta, *Interpretazione e creatività*, Roma-Bari, Laterza, 2008, pp. 7-8.

esplicativa. Si tratta di attributi che non le sono affatto estranei ma che – se li consideriamo con attenzione – risultano degli attributi storici, nel senso che sono pertinenti ad un certo tipo di regia, quel modello che, sulla scia di una celebre definizione di Claudio Meldolesi, possiamo definire la regia critica – anche se Meldolesi ne dà una lettura più circoscritta di quella che qui vogliamo abbozzare, dove ne parliamo, più genericamente, come di una regia che lavora sul testo per fornirne una versione analitica, credibile e interpretante, vale a dire che risolve sul piano della messa in scena alcuni degli interrogativi possibili posti dal testo⁴. È quella regia che si è fatta, negli anni, sistema, diventando un teatro di regia, vale a dire un teatro dove il peso autoriale – nella chiave dell'autore come interprete – si è tutto centrato sul regista che usa l'attore come strumento (nel senso musicale e non spregiativo del termine) e il testo come territorio da attraversare intellettualmente.

Dunque non la regia in sé entra nelle parole di Bene, quanto il teatro di regia. Non dissimile il discorso per quanto riguarda Toni Servillo, anche se l'intenzione è tutt'altra e tutt'altro anche il contesto storico. La sua intervista è della fine del primo decennio del Duemila ed è parte della temperie epocale di un teatro che si confronta con la sua modernità senza sentire più la pressione di dover dimostrare discontinuità e differenza. È una dichiarazione che rivela una impostazione di lavoro che definirei post-ideologica. Ma anche essa sente il bisogno di partire dal confronto con la regia e da un confronto che produce negazione. L'immagine del primo violino è esemplare. Non un direttore esterno che guida e non partecipa ma un processo empatico in cui c'è una direzione, che è una direzione registica perché legge il testo, ne visualizza l'interpretazione nella realizzazione scenica, la concretizza nel concerto degli attori e la matura sul piano di una organicità totalizzante, ma poi vive nell'atto di compartecipazione creativa dello spettacolo. Se Bene sembrava voler proiettare la pratica scenica oltre il perimetro della regia, Servillo sembra orientato, piuttosto, all'inverso a considerare tale pratica in termini pre-registici. La partecipazione attiva dell'attore alla sua regia è condizione indispensabile per attivare quel meccanismo di creazione viva e continua che è lo spettacolo. Tant'è che sostiene che il momento creativo che più gli interessa sono le repliche, piuttosto che le prove. Lì dove, nella logica registica, è l'opposto, essendo le prove il luogo dell'invenzione e le repliche quello della riproduzione.

La posizione anti-registica di Servillo non nega, però, la regia come momento di costruzione scenica. È vero che l'atto creativo è quello che si istituisce tra gli attori nel momento dello spettacolo, è vero che utilizza il termine «concerto» che viene dalla tradizione dei comici dell'arte, ma è altrettanto vero che la sua nozione di spettacolo e di teatro è saldamente radicata nella dimensione della organicità. Vale a dire che tutto quanto è dialettica degli scambi (tra attore e attore e tra attore e personaggio) è rigorosamente incorniciato all'interno di un quadro interpretativo preliminare, che riguarda la strategia di lettura del testo e l'organizzazione dell'insieme dei segni dello spettacolo, a cominciare dallo spazio e dalla scenografia che agiscono come una scrittura primaria.

Ancora una volta ci troviamo di fronte, dunque, ad una presa di distanze dalla

⁴Cfr. C. Meldolesi, *Fondamenti del teatro italiano. La generazione dei registi* [1984], Roma, Bulzoni, 2008 (1^a ed. Sansoni).

regia che va discussa e argomentata. Parlare di pre-regia, come abbiamo voluto fare, non indica nessun atteggiamento regressivo da parte di Servillo; è solo un modo per rendere efficacemente percepibile come lo spostamento del baricentro interpretativo dal regista all'attore e la costruzione del "complesso" come scrittura interpretante del testo siano modalità che ci riportano con la memoria a una stagione che precede l'affermazione autoriale della regia. Ma è un richiamo che porta in sé tutta intera la consapevolezza della regia. È prima alla luce del dopo.

Il problema, dunque, non riguarda la presenza o meno della regia – che definirei, in questo caso come in quello di Carmelo Bene, inevitabile – quanto la finalizzazione della scrittura teatrale. In entrambi i casi essa punta sull'attore ma con prospettive diametralmente opposte: di assoluta decostruzione, l'una, di configurazione interpretativa, l'altra.

Ciò che è assente, dunque, nel teatro di Bene e di Servillo è la regia come sistema (sia semiotico che produttivo). Detto in altri termini il teatro di regia. Ma se in Bene tale definizione aveva evocato una pratica organizzatrice e ordinatrice della costruzione drammaturgica, in Servillo suggerisce un eccesso di autorialità, una presenza, in termini di scrittura, troppo marcata ed eccessivamente autoreferenziale. Alla regia che ordina potremmo opporre la regia che forza la lettura del testo.

Veniamo a trarre qualche prima conclusione riguardo al problema della "regia dopo la regia" per come essa si presenta in questa prima variazione. Si tratta di due negazioni che proprio negando affermano. Cosa? L'impossibilità di pensare a un lavoro di trascrizione drammaturgica di un testo (sia esso totalmente decostruito, come nel caso di Bene, o conservato nella sua funzione narrativa, come in Servillo) al di fuori dei parametri concettuali della regia. Entrambi negano la regia come autorialità esterna – e non a caso utilizzano al negativo una figura che Craig aveva introdotto, invece, come termine di riferimento positivo: il direttore d'orchestra. Entrambi, cioè, pensano la scrittura del teatro al di fuori del sistema del teatro di regia. Ma le loro rispettive posizioni utilizzano la regia come termine di riferimento concettuale. Si può proiettare l'ombra del proprio teatro oltre la regia, come fa Bene, o tenerla vicina ai modelli della tradizione attorica, come fa Servillo, ma il termine di riferimento con cui confrontarsi è la regia, che funziona, evidentemente, come uno spartiacque concettuale.

Variazione n. 2. Una crisi di identità: tentativi di orientamento critico

Il disagio nei confronti della regia come termine guida per identificare il processo di creazione teatrale moderno, espresso nelle posizioni di Bene e Servillo, trova un riscontro significativo nei primi quindici anni del nuovo secolo. Sembra anzi che la regia si trovi di fronte ad una crisi di identità epocale che ne spiazza certezze, funzione e ruolo. In questa seconda variazione sul tema, andiamo a verificare i discorsi critici che assecondano tale tesi, per tentare di capire (o almeno di cominciare a capire) quali sono le tematiche concettuali che vi scorrono sotto. Insomma non per sancire se la regia sia effettivamente in crisi o meno, ma per capire quali sono le affermazioni critiche che la dichiarano tale.

Per questa ragione partiremo dalle pagine di chi il teatro lo segue nel suo svolgersi

quotidiano, da due dei maggiori cronisti italiani di teatro degli ultimi decenni (che tali amano o hanno amato dichiararsi ma il cui peso culturale va ben al di là di tale definizione): Franco Quadri e Franco Cordelli. Prenderemo in esame, in particolare, due libri in cui essi hanno raccolto le loro recensioni, perché la cornice concettuale attraverso cui l'hanno fatto è funzionale al nostro discorso. Si tratta di due opere diverse, anzitutto per il momento in cui sono state pubblicate e poi per le modalità e l'intenzione nella selezione degli articoli. Ciò che le rende utili al nostro fine è che entrambe pongono la regia come cornice del discorso.

Franco Quadri raccoglie nel 1980 in un corposo libro in due volumi le recensioni pubblicate su «Panorama» tra il 1967 e il 1979. Dovendo scegliere il criterio attraverso cui montarle in volume decide: 1) di pubblicarle tutte e non solo una selezione; 2) di organizzarle per regista. È una scelta, quest'ultima, estremamente significativa. Avrebbe potuto, Quadri, seguire l'ordine cronologico o aggregarle per autore. Invece opta per l'aggregazione per regista, una soluzione che ci appare, tutto sommato, naturale ma che tale non è e, soprattutto, come tale non è vissuta da Quadri che decide di sottolinearne le valenze fin da titolo *La politica del regista. Il teatro 1967-1979*, memore, come lui stesso confessa nell'introduzione, della «politica degli autori»⁵ teorizzata in ambito cinematografico da André Bazin, per sostenere la via autoriale della regia come creazione organica e complessiva. Riunendo gli spettacoli che ciascun regista ha prodotto nel decennio in questione, quanto intende fare Quadri è rendere leggibile la loro poetica e la loro modalità operativa.

Oltre a dichiarare la sua ascendenza teorica, il titolo, nella sua seconda parte, aggiunge anche altro, vale a dire che la politica del regista si identifica col teatro degli ultimi anni Sessanta e del decennio successivo. La politica del regista, però, non il teatro di regia, quello degli Strehler, Visconti, Squarzina, etc., che sono, ovviamente, presenti ma non sono un termine di riferimento. La politica del regista presuppone una prospettiva di analisi di più ampio respiro, che focalizza l'autorialità sull'evento scenico rispetto a quello letterario. D'altronde, sottolinea Quadri, quale altra soluzione era possibile? Non quella dei drammaturghi che avrebbe condotto ad un regesto antologico di autori senza una precisa finalizzazione, vista la «latitanza di una drammaturgia originale in Italia», né quella dell'attore che «accenna a una ribellione che lascia riaffacciare la figura del capocomico e riassume qualvolta in prima persona l'immagine del *direttore* d'anteguerra», tendenza questa definita senza mezzi termini «una restaurazione travestita da contestazione democratica»⁶.

La posizione di Quadri è molto chiara: quanto identifica la pratica teatrale è la centralità autoriale del regista, non risultandone altre altrettanto valide. Ma quando dice regista Quadri non intende un autocrate manipolatore degli altri elementi della scena, né una figura di solista, tanto è vero che coinvolge nella definizione di regista anche quelle operazioni artistiche che, in nome della cultura di gruppo, non ne dichiarano – almeno in quegli anni – esplicitamente la presenza, perché «ci si trova di

⁵ F. Quadri, *Premessa tecnica*, in Id., *La politica del regista. Il teatro 1967-1979*, 2 voll., Milano, Il Formichiere, 1980, vol. I, p. XI.

⁶ *Ibid.*, p. XII.

fronte in concreto allo stesso tipo di fermento inventivo»⁷. E, così, accanto ai nomi istituzionali della regia italiana, troviamo raccolti sotto l'egida della politica del regista gli sperimentatori più radicali del teatro di quegli anni, da Bene (con sua sofferenza?) a Ricci a Carella, ma anche i gruppi, dal Carrozzone, a La Gaia Scienza al Teatro Tascabile di Bergamo, al Living Theatre (tra i pochi stranieri presenti, ma il Living era, in quegli anni, molto italiano). L'impianto del libro di Quadri rivela, dunque, un discorso della regia e sulla regia molto più ampio, dettagliato e specifico di quanto non possa far presumere la sua dimensione antologica. Al termine regia, infatti, viene affidato un ruolo di autorialità della scena che si declina, nella pratica, secondo modalità diverse che Quadri non organizza secondo gerarchie – e non può farlo vista la natura del suo libro – ma di cui si percepiscono le priorità. La regia, dunque, come modo per dire scrittura scenica. Una “regia dopo la regia”? Non facciamo dire a Quadri cose che non dice, ma sicuramente si legge nelle sue pagine una regia come soggetto molteplice che parte dal concetto tutto moderno dell'autorialità della scena.

Più di trent'anni dopo, Franco Cordelli decide di pubblicare le recensioni che ha scritto tra gli ultimi anni del secolo vecchio e i primi del nuovo. La sua non è un'antologia generale ma una scelta mirata nella direzione esplicitata nel titolo e ribadita nell'introduzione e in una lunga e articolata intervista rilasciata ad Andrea Cortellesa: *Declino del teatro di regia*⁸. Il libro – che, presentando una selezione di recensioni e non un corpus indistinto, nasce con una precisa intenzione tematica – è un modo che Cordelli utilizza per riflettere su un tema a cui aveva dedicato un imponente convegno nel dicembre del 2012, che porta lo stesso titolo, in cui aveva raccolto a ragionare una rappresentanza significativa del teatro italiano.

L'introduzione al libro si apre con un brano estrapolato dalla nota di presentazione al convegno. Vi si parla di un assestamento del teatro italiano dopo «la grande rivoluzione degli anni settanta» che ha condotto a un nuovo modo di «proporre il patrimonio drammaturgico»⁹. È un'affermazione importante. Parlando di teatro di regia, Cordelli intende far riferimento non tanto al fenomeno storicizzato nei primi decenni del secondo dopoguerra e messo in crisi dai fermenti avanguardistici esplosi negli anni Sessanta e Settanta, ma a qualcosa che viene dopo quella stagione e che ha prodotto una nuova forma registica. Evidentemente, pur senza dirlo, Cordelli distingue tra regia, o almeno teatro di regia, e scrittura scenica. Una posizione non solo legittima ma anche molto comprensibile vista la sua storia personale, esplicitamente dichiarata a Cortellesa. Invertendo i termini usualmente messi in gioco, Cordelli parla della sua scoperta delle potenzialità della regia come interpretazione, come cosa che succede all'idea della regia come creazione espressa dagli artisti del Nuovo Teatro. È stato Massimo Castri a mostrargli quello che poteva fare il teatro dopo le avanguardie, «quello che chiamo teatro di regia». Oltre questa strada, aggiunge, «non è più possibile andare; quello che si fa

⁷ *Ibid.*

⁸ Cfr. F. Cordelli, *Declino del teatro di regia*, Milano, Doppiozero, 2013 (e-book; poi edito in versione cartacea: Spoletto, Editoria & Spettacolo, 2014). L'edizione a cui facciamo riferimento è quella di Doppiozero.

⁹ *Ibid.*, p. 5.

dopo non è che tecnica o, nel senso più nobile, artigianato»¹⁰.

Sarebbe interessante capire come Cordelli distingua, a partire dagli anni Ottanta, tra regia, teatro di regia, registi, autori della scena, interpreti testuali, ma non lo fa e non è intenzione di questo scritto proporre un'investigazione in tal senso, che, probabilmente, darebbe dei frutti interessanti. Veniamo, invece, al declino. Se per Quadri la regia "era" il teatro, per Cordelli è un sistema di potere linguistico che, almeno in Italia, non si è tradotto in potere istituzionale, e che «declina verso posizioni deboli», in quanto la scena teatrale appare pervasa da una logica di gruppo che definisce di tipo comunitario. «Al più o meno geniale dispotismo di un individuo sono subentrati dei soggetti plurali, delle comunità», specifica, facendo riferimento a gruppi come Fanny & Alexander, il Teatro Valdoca o la Societas Raffaello Sanzio¹¹.

È evidente come Cordelli distingua tra regia e autorialità della scena e tra creazione autocratica e creazione di gruppo. La distinzione è interessante e legittima ma andrebbe meglio puntualizzata storicamente, evidenziando, ad esempio, una linea della "continuità del nuovo" che lega i soggetti nominati da Cordelli ai protagonisti della sperimentazione dei decenni immediatamente precedenti e alla trasformazione intercorsa nel lavoro di alcuni di loro. D'altro canto appare un po' ideologico sottolineare la dimensione di gruppo degli artisti citati, direi piuttosto che si tratta di una regia che si articola a più voci, spesso distinguendosi tra scrittura scenica e dimensione drammaturgica all'interno di uno stesso soggetto registico (Luigi De Angelis e Chiara Lagani, per Fanny & Alexander; Cesare Ronconi e Mariangela Gualtieri per la Valdoca; Romeo Castellucci, Claudia Castellucci e Chiara Guidi per la Raffaello Sanzio). È un fenomeno interessante che rientra all'interno di un quadro di riferimento complessivo che, tanto per fare taluni casi esemplari, coinvolge Eugenio Barba e i suoi attori o Federico Tiezzi nella collaborazione di co-scrittura scenica con Sandro Lombardi. Non per dire che non è un fenomeno nuovo, ma per capire che siamo di fronte ad un processo di definizione plurale del concetto di regia, in cui giocano dialetticamente la dimensione della creazione come scarto rispetto all'interpretazione e l'interpretazione come scarto rispetto alla creazione.

A metà strada tra i libri di Quadri e di Cordelli, che ci sono serviti come estremi di un discorso possibile sulla crisi dell'identità registica nella tarda modernità, c'è il *Patalogo ventotto* del 2005, con una specifica sezione, curata da Quadri e da Renata Molinari, dedicata a *Il ruolo della regia negli anni duemila*. È un'inchiesta a vasto raggio che coinvolge critici, registi e autori (non attori, significativamente direi). Si tratta di un corpus molto ampio di interventi di cui non possiamo qui, per ragioni di spazio, rendere ragione analiticamente. Ci limiteremo, invece, a segnalare alcune linee comuni che i curatori, volutamente, non sintetizzano lasciando al lettore ampi margini di interpretazione¹².

¹⁰ *Ibid.*, p. 204.

¹¹ *Ibid.*, p. 217.

¹² Cfr. F. Quadri e R. Molinari (a cura di), *Il ruolo della regia negli anni duemila. Speciale 2005*, in s.c., *Il Patalogo ventotto. Il ruolo della regia negli anni Duemila*, Milano, Ubulibri, 2005, pp. 224-263. In particolare, per i contributi presenti nel dossier e di cui si fa menzione subito dopo, cfr.: M.G. Gregori, *La regia oggi*, p. 234; C. Godard, *Dire regia, per dire scrittura*, pp. 230-232; E. Fiore, *La gag della regia. La Funzione del regista in un teatro parte del mondo*, p. 234; R. Palazzi, *Come cambia la*

Il dato più ricorrente riguarda la crisi dell'autorialità monocratica del regista. Maria Grazia Gregori, citando il titolo di un suo importante libro, sostiene che non è più il «signore della scena» ma che agisce all'interno di un gruppo. Colette Godard ne parla come di un capocantiere, destinato a rielaborare un lavoro collettivo. Così Enrico Fiore che lo definisce «collettore di tutti gli stimoli» o Renato Palazzi che ne parla come di un assemblatore di linguaggi. Sulla stessa lunghezza d'onda gli interventi di Siro Ferrone che parla di un regista-orchestratore distinto dal regista-maestro-pedagogo e di Jean Jourdeuil che ne definisce le peculiarità come direttore del gioco.

Tante enunciazioni diverse, che meriterebbero un adeguato approfondimento, per dire che la regia, così come la conosciamo, attraversa una crisi di identità e che tale crisi tocca, anzitutto, il principio di autorità. Sarebbe venire meno la figura di un regista padre a vantaggio di un regista fratello, magari fratello maggiore. Ma cosa è questa "regia come la conosciamo"? Fedeli come siamo all'assunto di Claudio Vicentini sull'ecologia degli strumenti di lavoro dello storico del teatro, in cui invita a non impiccarsi nel gioco estremo delle definizioni, restiamo a quello che col termine regia intendiamo, quando ne parliamo per capirci¹³. Una figura autoriale di matrice dirigitica. Una definizione che trova più di un riscontro nei diversi interventi del *Patalogo ventotto*. Una delle forme della crisi di identità della regia si esprime attraverso l'affermazione di una nuova figura di artista creatore della scena, che agisce sul piano della contaminazione dei linguaggi, di una scrittura di scena di matrice non rappresentativa e con uno scambio di natura dialettica con i diversi operatori coinvolti. Una figura nuova? Diciamo meglio che è una figura che appare nuova o vuole essere enunciata come tale, in nome di quel recupero della creatività non rappresentativa tipica delle sperimentazioni degli anni Sessanta e Settanta. Una figura non monocratica? Consideriamo alcuni dei nomi che vengono fatti più insistentemente. Il più ricorrente è Romeo Castellucci. Di lui e della sua direzione della Biennale Teatro, proprio del 2005, sia Fiore che Quadri dicono che è stato l'autore di «uno spettacolo lungo un festival», dando vita a una forma di «regia organizzativa»¹⁴. Accanto a lui ritornano altri nomi, ma vorrei fermarmi ai quattro presentati da Georges Banu e riproposti anche da Annalisa Bianco e Virginio Liberti (Egum Teatro) come i «quattro cavalieri dell'Apocalisse»¹⁵: Jan Fabre, Rodrigo García e François Tanguy (oltre allo stesso Castellucci). Nelle parole di Banu i "magnifici quattro" vengono connessi al momento aurorale della regia nella sua forma più decisa e radicale, quella di Gordon Craig, della cui visione utopica

regia, p. 230; S. Ferrone, *Il ruolo del regista nel XXI secolo*, p. 241; J. Jourdeuil, *Realismo, eurotrash, naturalismo, postmoderno e realismo. Dai crocevia alle rotonde*, pp. 236-237.

¹³ Cfr. C. Vicentini, *Per un'ecologia delle nozioni di lavoro. L'identificazione dell'attore con il personaggio*, in «Acting Archives Review», IV, 2014, n. 7, pp. 1-21 (<http://www.actingarchives.it>, ultima consultazione: 11 aprile 2016).

¹⁴ Le due citazioni sono tratte, rispettivamente, da: E. Fiore, *La gag della regia. La Funzione del regista in un teatro parte del mondo*, cit., p. 233; F. Quadri, *Introduzione a un'inchiesta. Di 28 ce n'è uno*, in Id. e R. Molinari (a cura di), *Il ruolo della regia negli anni duemila*, cit., p. 227.

¹⁵ Cfr.: G. Banu, *Il ruolo del regista. Cambia lo statuto, ma la regia resta*, in F. Quadri e R. Molinari (a cura di), *Il ruolo della regia negli anni duemila*, cit., p. 240; A. Bianco e V. Liberti, *Quattro Cavalieri dell'Apocalisse. Continuare a fare teatro o quel che resta del teatro*, in F. Quadri e R. Molinari (a cura di), *Il ruolo della regia negli anni duemila*, cit., pp. 253-254.

sono presentati come la realizzazione; in quelle di Bianco e Liberti, invece, appaiono, all'inverso, come posti alla fine dei tempi della regia, proiettati verso un nuovo inizio. In entrambi emerge l'affermazione di un'autorialità della scena priva di pretese pedagogiche e totalizzanti, tutta giocata sull'evenienza instabile del momento performativo. Fine o inizio della regia, dunque? Suo esaurimento o rilancio della sua fondazione? Ma se il problema forte della crisi di identità della regia era quello del superamento della sua dimensione di scrittura univoca, come si riesce a conciliare tale concetto con figure come quelle citate? E cosa si intende con fine della visione totalizzante della regia, se pensiamo alla moderna *Gesamtkunstwerk* di Fabre?

Interrogativi che lasciamo aperti per segnalare come l'affermazione della crisi e del superamento dell'istanza registica sia un atto interpretativo, più che una certezza storica. D'altro canto a segnalare l'aporia strutturale dei discorsi sulla crisi della regia – un'aporia necessaria, non pretestuosa – ci sono i risultati dei Premi Ubu del 2005, che accompagnano l'edizione del *Patalogo ventotto*. Ebbene, pur in presenza di spettacoli significativi di Castellucci, Delbono, Latella (tanto per citare alcuni dei nomi presentati nel dibattito come autori di frattura rispetto alla regia), la parte del leone la fece quell'anno Luca Ronconi, con *Il professor Bernhardt* di Schnitzler, di cui furono apprezzate la «ferrea impostazione di regia» o la «regia lucida e perfetta»¹⁶. Questo dato non fa di per sé una teoria – anche perché i giurati erano in gran parte diversi dagli intervenuti al dibattito – ma la dice lunga su quanto il dibattito sulla “crisi della regia” sia una enunciazione teorica più che un dato di fatto. Il che nulla toglie alla sua importanza ma ci aiuta a riposizionarla. Siamo di fronte a un problema dalle molte sfaccettature concettuali, non di fronte a un passaggio storico chiaramente definito.

D'altronde Luigi Squarzina non intitolava un suo saggio importante *Nascita, apogeo e crisi della regia come istanza totalizzante* già nel 1973¹⁷ Squarzina vedeva, già all'esordio degli anni Settanta, quella crisi della dimensione totalizzante della regia di cui abbiamo trovato tanta traccia nel dibattito degli ultimi anni. Il che non fa di Squarzina un profeta né degli altri degli epigoni. Ciò che va chiarito è l'ambito di pertinenza del discorso. La funzione totalizzante della regia è quella che si è tradotta in atti di scrittura registica formalmente compiuti. Atti critici di rielaborazione interpretativa del testo in un'opera scenica. Quella stagione rischia di replicarsi come duplicato formale di se stessa (è interessante come lo Squarzina studioso agisca diversamente dallo Squarzina regista) e allora la regia deve andare a cercare vie d'uscita al di fuori dei suoi confini verso i territori del teatro diffuso (sono gli anni dell'animazione) o del recupero delle origini (e qui fa il caso del Living).

La crisi della regia è presentata come un fatto generazionale, frattura all'interno di un codice in nome della sua negazione ideologica (quanto la politica del nuovo avesse un substrato ideologico non va mai scordato). Crisi nel vivo della piena manifestazio-

¹⁶ Le due affermazioni sono tratte, rispettivamente, dalle seguenti recensioni: F. Cordelli, *Schnitzler, l'ebreo e i cattolici. Il dramma è conflitto politico*, in «Corriere della sera», 20 gennaio 2015; M.G. Gregori, *Bernhardt, un uomo di qualità secondo Ronconi*, in «l'Unità», 20 gennaio 2015.

¹⁷ Pubblicato in A. Caracciolo (a cura di), *Problemi del linguaggio teatrale*, Genova, Edizioni del Teatro stabile di Genova, 1974, pp. 123-146; ora anche in L. Squarzina, *Da Dioniso a Brecht. Pensiero teatrale e azione scenica*, Bologna, Il Mulino, 1988, pp. 371-402.

ne della regia, crisi come atto di transizione non come negazione.

Quello della transizione è l'ultimo elemento di cui ci occuperemo in questa variazione e riguarda un problema, fondamentale, di categorie. Ma esistono categorie al di là del loro vaglio storico? Evidentemente no e, quindi, come tali le considereremo. Nel 2000, disegnando un quadro complessivo delle dinamiche che hanno attraversato il teatro del secolo appena concluso, Marco De Marinis affronta il tema della regia, considerandone una dinamica che parte dall'affermazione come soggetto di una moderna scrittura teatrale e giunge alla sua crisi¹⁸. Gli estremi del ragionamento di De Marinis affrontano entrambi il problema dell'identità registica. Per quanto ne riguarda la fase aurorale, De Marinis non sposa la tesi di un'affermazione di pura teatralità risucchiata, poi, dentro la dimensione consolatoria della rappresentazione del testo (che è la tesi che enuncerà qualche anno dopo Mirella Schino¹⁹). Per lui, anzi, la stessa nozione di "teatro del testo" si deve alla pratica registica delle origini, in quanto sarebbe essa ad aver introdotto la nozione di testo come organismo coeso. Di contro De Marinis parla di un teatro post-registico che si afferma nella seconda metà del Novecento, come superamento di un'istanza totalizzante. Esso sarebbe caratterizzato da una drammaturgia d'attore che rappresenta il fulcro di un'autorialità orizzontale, non verticistica e, soprattutto, basata sulla *dynamis* del processo prima che sulla costruzione del prodotto. Tipico di questo modo di procedere è il caso di Eugenio Barba. Il regista agisce su di un piano post-registico, perché il regista c'è sempre ma come autore del "montaggio dei montaggi" prodotti dalla creazione attorica e come leader, guida del gruppo non autore in proprio.

Si tratta di una prospettiva di lettura che mette in gioco la permanenza del regista all'interno di un sistema non registico, o che apparentemente non è tale. Nel suo intervento sul *Patalogo ventotto*, Renata Molinari scrive qualcosa che ci aiuta a comprendere un tale tipo di dinamica. È un'affermazione quasi gettata lì, in una parentesi, e invece è relevantissima: «nel teatro del corpo e del gruppo, del lavoro silenzioso in sala, il regista si riconosceva perché era l'unico ad avere libero accesso alle parole»²⁰. Anche lì dove non strutturato nei modi del teatro di regia, il regista continua ad avere un'autorità, quella di contenere e guidare una creazione non univoca e problematica. Leader, come dice De Marinis, collettore di stimoli o assemblatore di linguaggi, come abbiamo letto nel *Patalogo ventotto*, ma con un ruolo che è e resta di guida e leadership che possiamo chiamarla come vogliamo ma è e resta autoriale.

Dunque sia De Marinis che Squarzina parlano di dinamiche metamorfiche della regia che corrispondono ad altrettante fasi di mutazione, ma di una mutazione all'interno dello stesso, non apertura verso pratiche radicalmente diverse sul piano della scrittura. «La regia è simile a quei diritti sociali [...]» – scriveva Banu nel suo intervento sul *Patalogo ventotto* – «che non si possono più rimettere in discussione»²¹. Il che non fa della regia un soggetto immutabile ma un oggetto in trasformazione all'in-

¹⁸ Cfr. M. De Marinis, *In cerca dell'attore. Un bilancio del Novecento teatrale*, Roma, Bulzoni, 2000.

¹⁹ Cfr. M. Schino, *La nascita della regia teatrale*, Roma-Bari, Laterza, 2003.

²⁰ R. Molinari, *Si può anche chiamare nostalgia. Breve storia personale, quasi lettera autobiografica, sulla regia*, in F. Quadri e R. Molinari (a cura di), *Il ruolo della regia negli anni duemila*, cit., p. 261.

²¹ G. Banu, *Il ruolo del regista. Cambia lo statuto, ma la regia resta*, cit., p. 240.

terno di una identità che, a conti fatti, sembra corrispondere molto a ciò che potremmo chiamare: il teatro così come lo conosciamo nella nostra contemporaneità.

Oliviero Ponte di Pino, in un articolo pubblicato in «Ateatro», parla proprio di uno stato di costante criticità, quasi endemicamente presente nella vicenda teatrale contemporanea²². Nel suo intervento Ponte di Pino fa un'interessante ricostruzione di alcuni passaggi storico-critici contemporanei relativi alla crisi della regia e quando giunge alle soglie dei nostri giorni prima ribadisce l'affermazione di una nuova generazione di registi – ed è praticamente il solo a fare i nomi di Federico Tiezzi, di Giorgio Barberio Corsetti, di Mario Martone oltre al consueto Castellucci, finalmente opportunamente contestualizzato storicamente e non trattato come una “emergenza mirabile” – ma, subito dopo, parla di segnali di insofferenza verso il sistema del «Mastro-Pedagogo-Dittatore» e non è chiaro se i nomi appena fatti rientrino in quella categoria oppure no, come a me sembrerebbe più opportuno. Introduce, così, una serie di soluzioni di metamorfosi della regia, lasciando intravedere che non si tratta di un avvicendamento ma di un processo di trasformazione. Nel tratteggiare le dinamiche di tale processo, però, ricorrono figure legate a momenti diversi, da Chéreau a Ronconi a Nekrošius a Vacis a Hermanis a Wilson a Castellucci, Punzo e Longhi. Evidentemente Ponte di Pino non sta ricostruendo un'epoca ma sta cogliendo segni di trasformazione in fenomeni non coerenti tra loro. Il problema degli anni Duemila risulta un problema in gran parte novecentesco in cui si rivela quanto il processo metamorfico della regia non sia determinato (o almeno non solo) dalla successione di fasi diverse ma sia un magma non chiaramente definito, al cui interno i diversi sistemi critici tentano di trovare delle linee di orientamento.

È quanto riscontriamo, in conclusione di questa seconda variazione, in un libro e nel numero monografico di una rivista: il numero 91-92 di «Biblioteca Teatrale» intitolato *I modi della regia nel nuovo millennio* (2009, ma in realtà 2012) e *Il posto del re* di Annalisa Sacchi (Roma, Bulzoni, 2012).

Nella *Presentazione* al numero doppio di «Biblioteca Teatrale»²³, le due curatrici, Aleksandra Jovičević e Annalisa Sacchi, prospettano l'esigenza di definire il perimetro teorico per indicare la fase di transizione del teatro attuale, di cui vengono disegnate due direttrici possibili, che ruotano attorno al paradigma concettuale della regia anche nel mentre si ripropongono di negarlo: la post-regia, in un'accezione complementare a quella di De Marinis ma meno circoscritta storicamente, e la super-regia. Nella prima, la regia è ridotta a funzione di un sistema compositivo più articolato e variegato (Heiner Goebbels, Rimini Protokoll, Studio Azzurro), nella seconda (per la quale sono fatti i nomi di Romeo Castellucci, Jérôme Bel e Bill Viola) la regia si pronuncia come estremizzazione dell'autocrazia compositiva che assolve in sé tutte le altre funzioni creatrici.

Le due direttrici sono, proprio come ci è accaduto di dire per Bene e Servillo,

²² O. Ponte di Pino, *Pompieri e incendiari. L'eterna crisi della regia italiana*, in «Ateatro», 2014, n. 149 (<http://www.ateatro.it>, ultima consultazione: 11 aprile 2016).

²³ Cfr. A. Jovičević e A. Sacchi, *Presentazione*, in «Biblioteca Teatrale», n.s., <XXXVIII>, 2009 (ma 2012), nn. 91-92 (*I modi della regia nel nuovo millennio*, a cura di Eae.), pp. 21-23.

due negazioni che affermano. Mutazioni di un sistema di scrittura – che, nelle sue diverse articolazioni, è quello della scrittura scenica – le quali ne confermano l'identità come termine di riferimento ineliminabile per procedere nel discorso, tanto è vero che, volendo definire i contorni concettuali di pratiche teatrali che eccedono la regia, Jovičević parla di un «teatro-senza-il-regista»²⁴, una definizione al negativo che propone una identità come mancanza. Ma a cosa corrisponde o può corrispondere tale definizione? A un teatro allargato che sfiora l'installazione, lo spettacolo tecnologico, le «immagini fotografiche e dipinte che diventano figure viventi»²⁵. A un teatro, scrive sempre Jovičević, che sostituisce l'ibridazione dei codici all'opera d'arte totale; in cui il regista si fa responsabile di un gruppo di produzione e non artefice in proprio. L'articolo, poi, prende la via dell'analisi dei fenomeni correnti alla luce di alcune categorie di Schechner. Noi, però, ci fermiamo qui per rilevare come il discorso che fa Jovičević intenda porre la questione della regia all'interno di quel sistema linguistico che una certa *koinè* critica definisce “performativo”.

Nello stesso numero della rivista Valentina Valentini parla di qualcosa che assomiglia a una “regia dopo la regia” in chiave performativa come della «costruzione di uno spazio mentale da abitare insieme agli attori»²⁶. È un processo di montaggio di segni ed elementi diversi e discontinui che si risolvono, dopo l'assemblamento compositivo di questa regia, nella percezione semiotica dello spettatore, eletta a momento di sintesi drammaturgica – sulla scia della nozione di “opera aperta” di Eco – dello spettacolo. La stessa Sacchi si pronuncia in tal senso in un saggio che finirà per confluire nel suo *Il posto del re*.

Ci sono, poi, nella rivista molte interviste ad artisti che non possiamo, in questa sede, esaminare. Quanto emerge dall'impianto introduttivo al discorso è l'attenzione per un sistema di composizione scenica che è registico anche se il termine regia non sembra adeguato a rappresentarlo, perché in esso parla la memoria del teatro di rappresentazione, con tanto di testo letterario, con cui ha finito per confondersi. La regia? Tutta la regia o non piuttosto un concetto storico di regia?

È la questione posta nel libro di Sacchi. Anche di esso non possiamo che limitarci a indicare le tracce metodologiche. Il problema posto dall'autrice è quello di una corrispondenza dialettica tra moderno e postmoderno o, per utilizzare un'espressione dell'autrice (che la mutua da Svetlana Boym), «Off-Modern», cioè quanto «rivisita l'incompiuto progetto critico della modernità e si muove nel tempo secondo un percorso a zig-zag» e «continua a elaborare il progetto filosofico e artistico della nascente regia seguendo linee che eccedono le filiere dirette e le rivendicazioni ereditarie»²⁷. Un'impostazione metodologica interessante tesa a istituire una dialettica, né evolutiva

²⁴ A. Jovičević, *Nuove prassi della regia nel teatro contemporaneo e nelle arti performative: Estetica o Inestetica*, in *I modi della regia nel nuovo millennio*, a cura di Ea. e A. Sacchi, cit., p. 37.

²⁵ *Ibid.*, p. 33.

²⁶ V. Valentini, *La regia nel secondo Novecento: aporie e discontinuità*, in *I modi della regia nel nuovo millennio*, a cura di A. Jovičević e A. Sacchi, cit., p. 74.

²⁷ Ea., *Il posto del re. Estetiche della regia teatrale nel modernismo e nel contemporaneo*, Roma, Bulzoni, 2012, p. 154. Cfr. anche: S. Boym, *The Future of Nostalgia*, New York, Basic Books, 2001; Ea., *Architecture of the Off-Modern*, New York, Princeton Architectural Press, 2008.

né negatrice, tra paradigmi del contemporaneo e paradigmi del modernismo, che definisce i contorni concettuali della regia attuale in termini di mutazione, metamorfosi e diversità. Il motivo critico è quello di una regia in minore, che non nega la sua autorialità nei confronti della scena ma denuncia il sacrificio del padre, visto come istituto normalizzatore della rappresentazione del senso.

A questo punto abbiamo di fronte un paesaggio plurale e una serie di punti di vista che affrontano tale paesaggio da prospettive diverse (e altri se ne potrebbero aggiungere altrettanto interessanti). Mi piace chiamarli tentativi di orientamento critico perché possono aiutarci a disegnare una mappa del paradigma registico come oggetto in trasformazione, piuttosto che a produrre definizioni o a istituire scuole d'arte o di pensiero. Con la difficoltà che tale paradigma è portatore di significati molteplici per cui la parola si modifica, nella sua assunzione di senso, in relazione ai processi storici e di contesto. Gli stessi discorsi sulla regia ci appaiono come delle attestazioni storiche, oltre che teoriche (o teoriche proprio in quanto storiche), più che come dei tentativi descrittivi e tassonomici. Più messa a fuoco del problema che ipotesi di risoluzione.

Variazione n. 3. “Costruire nel costruito”

Più volte, nel corso del ragionamento, abbiamo fatto ricorso al termine “mutazione” per definire i processi di trasformazione, di crisi, di declino della regia sulla scena contemporanea. Tale mutazione, però, non va considerata un evento quanto un processo. Se trattiamo la mutazione come un evento, questo significa dire che le peculiarità che la caratterizzano si manifestano tutte e ora come in una prima volta. Viceversa considerandola come processo, ci accorgeremo che le istanze post-registiche, anti-registiche, super-registiche sono parte di uno sviluppo storico che ha giocato col concetto di regia in una maniera articolata e non univoca.

Veniamo, dunque, a un ulteriore, e tutt'altro che secondario, aspetto della “regia dopo la regia”: il recupero dei valori del teatro di regia partendo da una prospettiva non di discendenza diretta ma di una discontinuità ripercorsa a ritroso, dalla disarticolazione linguistica alla costituzione di un nuovo ordine. Per circoscrivere il discorso concentreremo l'attenzione su di un caso di studio, quello di Federico Tiezzi. Le diverse stagioni della sua attività evidenziano, infatti, un processo di profonda trasformazione – da un teatro di natura anti-rappresentativa e performativa a uno basato su un particolare approccio all'interpretazione testuale – che mette in gioco la questione della regia da una particolare angolazione prospettica. L'idea registica di Tiezzi parte dall'autonoma organizzazione della scrittura scenica e di lì si rivolge, attraverso il confronto col testo, alla narrazione e al personaggio. In questo consiste il passaggio: trattare il teatro come un'arte della narrazione e trovare un veicolo formale per tale narrazione. L'interpretazione registica ha questa funzione.

Userò, per esplicitare tale intenzione, alcuni brani che Tiezzi ha scritto in una lettera di risposta ad alcune mie sollecitazioni proprio sul tema della regia.

Come la recitazione pronuncia la mia visione di un personaggio, così la regia è la pronuncia del mio racconto. Mi sento regista nel momento in cui un testo mi parla e io riesco a parlare attraverso quel testo. Ho riscoperto la parte letteraria di un testo riscoprendo il mio amore per la poesia, per la scrittura. Per creare narrazioni leggendarie. Ho capito che c'è un mondo tra le interruzioni e gli spazi bianchi.

Il teatro, per come lo presenta Tiezzi, è un'arte di relazione, in cui la scena costruisce le condizioni del racconto, l'attore ne visualizza il carattere e la regia, appunto, lo dispone nel tempo dell'azione. Interpretazione, nella concezione di Tiezzi, significa agire tra i vuoti del testo, non per riempirli psicologicamente, ma per dare forma drammatica all'azione e al suo contenuto poetico. «C'è insomma una narrazione dell'autore e poi c'è la mia narrazione», specifica, una narrazione di secondo grado. Craig, a cui Tiezzi è teoricamente profondamente legato, aveva sostenuto che la narrazione teatrale deve essere di "primo grado", vale a dire deve originarsi direttamente dalla scena, senza alcun filtro di natura letteraria²⁸. Tiezzi, invece, sente la necessità che il racconto teatrale, per diventare efficacemente tale, debba costruirsi in rapporto a un racconto già raccontato, quello del testo letterario. L'interpretazione, allora, più che essere il luogo di una spiegazione concettuale del testo – o, peggio ancora, l'occasione per una normalizzazione semantica e ambientale – è l'occasione per raccontare dentro un racconto, scrivere dentro una scrittura. L'immagine delle narrazioni che scorrono tra gli spazi bianchi del testo sta a significare questo, non tanto una pratica di natura psicologica ma la costruzione di un ritmo, di uno spazio-tempo specifico, in grado di fornire esso stesso il valore narrativo e comunicativo dello spettacolo. La regia, d'altronde, è per Tiezzi anzitutto costruzione di uno spazio e di un tempo. Gli elementi di base che attribuisce alla regia sono la composizione e il ritmo, elementi presenti fin nel fondamento anti-rappresentativo della sua scrittura: «Il fatto è che da quando ricordo, il mio atteggiamento, rispetto a uno spettacolo, è stato compositivo e ritmico. Che sono due elementi della regia».

La costruzione ritmica, però, non è integralmente originaria, così come d'altronde non è del tutto dipendente. È uno strumento di analisi testuale che si esprime nello spazio-tempo dell'azione (e della recitazione in primo luogo) e nella figurazione della scena. È lei a fornire la chiave interpretativa del testo, a consentire un percorso al suo interno, che è quanto chiamiamo interpretazione. «Non mi sento un addetto della regia critica», specifica Tiezzi. Avvicinarsi ai testi drammatici, che è stato un processo lungo e avvenuto per gradi, gli è servito a mettere «in prospettiva una ricerca che si stava perdendo in ripetizione e manierismo. L'autore strutturava in un ordine le mie visioni disordinate. Dava un fuoco prospettico di riferimento su cui far convergere le linee che tracciavo». Lavorare sull'interpretazione, dunque, non è un modo per abdicare a una funzione autoriale ma esprimerla in maniera diversa.

Rispetto alla dinamica registica che porta a forzare i limiti della forma teatro, ci troviamo di fronte a un processo inverso. Rientrare «nella cornice con un senso di liberazione, come gli artisti visivi della transavanguardia», agire nel teatro come istitu-

²⁸ Cfr., in proposito, il mio *L'officina teorica di Edward Gordon Craig*, Corazzano, Titivillus, 2015.

zionalmente espresso dai parametri culturali e storici. Il rientro nel teatro – e lo stesso Tiezzi lo enuncia in tal senso – ha delle implicazioni che riguardano la sensibilità post-moderna. Scegliere la via dell'interpretazione come creazione seconda somiglia alla declinazione teatrale di uno degli assunti dell'architettura postmoderna: “costruire nel costruito”. Se è un modo per inserirsi dentro la grande macchina della istituzione linguistica del teatro, è, anche, un modo per giocarvi dentro alla seconda potenza.

Enrico Pitozzi

COMPORRE SECONDO LA LOGICA DEL CORPO: UN AFFRESCO DELLA SCENA COREOGRAFICA ITALIANA

1. Una premessa

Guardando in sorvolo la scena teatrale e coreografica italiana, ciò che appare evidente è il vuoto storiografico – in molti casi una vera e propria rimozione – che investe l'insieme composito di esperienze che, nel campo della danza, hanno contribuito a ridefinire e rinnovare la scena italiana a partire dagli anni Ottanta del secolo scorso¹.

È dunque utile tentare, lungo queste pagine, una prima ricognizione di tali pratiche, così da portare alla luce il contributo che esperienze come quelle di Virgilio Sieni, Enzo Cosimi, Roberto Zappalà, Sosta Palmizi (Giorgio Rossi, Raffaella Giordano, Roberto Castello), Lucia Latour, Massimo Moricone, Ugo Pitozzi – per arrivare poi alla generazione successiva², quella che annovera tra le sue fila Kinkaleri, MK, Cristina Rizzo e Simona Bertozzi e altri che compongono questa costellazione – hanno consegnato al dibattito sulle forme sceniche in Italia. Questo nella profonda convinzione che le pratiche sopra citate siano state determinanti per rinnovare l'orizzonte di senso della scena performativa non solo in Italia, ma anche in ambito internazionale.

Seguendo dunque questa piega del discorso, il nostro compito è quello di porre all'attenzione del lettore alcuni snodi concettuali attorno ai quali – a nostro parere – la danza italiana si è orientata.

È in questa chiave che, attraversando alcune di queste pratiche – senza tuttavia volerne esaurire la portata e la complessità sul piano storiografico, anzi considerando

¹ Eccezion fatta per il timido tentativo compiuto negli ultimi anni da Ambra Senatore, teso a delinearne le coordinate della danza d'autore in Italia. Cfr. A. Senatore, *La danza d'autore. Vent'anni di danza contemporanea in Italia*, Torino, UTET, 2007. Segnaliamo, inoltre, *RIC.CI*, progetto ideato da Marinella Guatterini, che da qualche anno sta stimolando la ripresa di alcuni titoli-faro della danza contemporanea italiana nati tra gli anni Ottanta e gli anni Novanta del Novecento. Si tratta qui di una forma in uso nella contemporaneità e che potremmo definire – sulla scorta di Rebecca Schneider – un *reenactment*. Esso consiste nel riattualizzare performativamente eventi del passato: non solo performance o spettacoli, ma anche rievocazioni storiche. È da queste ultime, infatti, che si avvia la riflessione di Rebecca Schneider, la studiosa americana autrice di *Performing Remains*, volume di importanza capitale nel discorso che stiamo sviluppando, e a cui rimandiamo per un maggiore approfondimento. Rimettere in scena le performance significa evidenziare la natura performativa della documentazione e della storia stessa, sottolineando i limiti della documentazione della pratica performativa attraverso il materiale audiovisivo, e di tutto ciò che resta, per dirla con Schneider, una volta finita la performance. Cfr., in questo senso, R. Schneider, *Performing Remains. Art and War in Times of Theatrical Reenactment*, New York, Routledge, 2011, p. 2.

² Per una ricognizione su questi aspetti cfr. S. Fanti (a cura di), *Corpo sottile. Uno sguardo sulla nuova coreografia europea*, Milano, Ubilibri, 2003, e la mappa che M. Schiavoni ha tracciato nel volume da lui curato *Creatori di senso. Identità, pratiche e confronti nella danza contemporanea italiana*, Roma, Aracne, 2013.

questo come un primo, parziale, tentativo in questa direzione – andremo a mettere in evidenza le componenti sulle quali, a nostro parere, la scena coreografica ha inciso maggiormente. Esse, dunque, sono così riassumibili: il rinnovo radicale dell’“idea di corpo” e del linguaggio del gesto; l’introduzione del termine “composizione” come elemento che organizza le componenti della scena e, infine, la ridefinizione della nozione stessa di “coreografia”.

2. Del corpo: un’idea radicale

Passando in rassegna il lavoro di Virgilio Sieni (considerando in questo anche la prima formazione, Parco Butterfly, alla quale succede poi, negli anni Novanta, la Compagnia Virgilio Sieni), di Enzo Cosimi o di Raffaella Giordano, solo per citarne alcuni, il corpo diviene il territorio di indagine sul piano anatomico. Dunque ogni riflessione che tenti un riposizionamento storiografico delle esperienze di questi coreografi, non può che partire da questo assunto: il radicale ripensamento che investe la nozione di corpo. Il corpo non rappresenta null’altro che se stesso. Si parla di un corpo esposto e indagato nelle sue “potenzialità” espressive.

L’idea che ne deriva è, dunque, quella di un corpo disarticolato, sezionato, consapevole dei pesi e della gravità. È un corpo che si distribuisce su un’idea di piani che lo attraversano, e che mettono in funzione le articolazioni. È un corpo microcellulare, centro di ogni discorso compositivo; o meglio non tanto il corpo in quanto entità unitaria, quanto i diversi “stati” attraverso i quali il corpo si manifesta e si espone sulla scena. Quella di Sieni³ – così come, seppur di segno diverso, l’idea di corpo che emerge nei lavori di Raffaella Giordano o di Roberto Zappalà⁴ – è una visione dell’anatomia che non si limita alla sua periferia, ma la oltrepassa, smargina il perimetro fisico del corpo per estendersi oltre e abitare lo spazio che lo circonda. È in questa chiave che il movimento acquisisce il suo senso: non è il corpo a produrre movimento, quanto il movimento che – come un affetto – muove i corpi e li pone in relazione all’ambiente.

La composizione del movimento prende così forma a partire dal “tocco”: si tocca lo spazio con lo sguardo, la superficie della scena, il corpo dell’altro. Anatomicamente, questo si traduce in un vocabolario di movimento in cui ogni segmento corporeo è “pesato” secondo il sistema delle articolazioni. Emerge qui un’idea di “archivio” del gesto, un vocabolario variamente esplorato a seconda dei coreografi che ne fanno esperienza.

Percepire il corpo come un insieme di stati – sembrano dirci questi coreografi, in assonanza con la visione di Merce Cunningham prima e di Steve Paxton poi, senza tuttavia dimenticare la centralità di altre figure come Carolyn Carlson (nella fervida stagione alla Fenice di Venezia) e poi di Pina Bausch o Susanne Linke – non significa agire in modo

³Intorno al lavoro di Sieni cfr. il contributo di R. Mazzaglia, *Virgilio Sieni. Archeologia di un pensiero coreografico*, Spoleto, Editoria & Spettacolo, 2015.

⁴Di Roberto Zappalà si vedano, invece, i quaderni che lo stesso coreografo ha dedicato a una riflessione sul corpo: *Corpo devoto* (Catania, Metaarte libri, 2010), *Corpo etico* (Catania, Metaarte libri, 2013) e *Corpo istintivo* (Catania, Scenariopubblico libri, 2013). Scenario Pubblico è un centro di produzione coreografica.

marionettistico, piuttosto far sì che la muscolatura da un lato e le articolazioni dall'altro permettano al corpo di assumere una serie infinita di figure di movimento disarticolate, in sospensione anatomica, in cui ad ogni caduta di peso in un perno del corpo corrisponde una ripresa, che sposta l'articolazione in una nuova traiettoria dello spazio.

Ciò che ne deriva è una "interrogazione radicale alle vertebre": articolazioni, bacino e estremità del corpo sembrano muoversi secondo un tempo autonomo rispetto alle altre, come se apparentemente la composizione fosse il risultato di un modo di pensare il corpo come un aggregato di parti sconnesse: esse sono invece – a ben vedere – il frutto di una profonda organicità, che pensa le connessioni tra le parti in modo inedito, come punti di una carta, di un diagramma⁵.

a) Questa logica compositiva è ben visibile sia nel *Solo Goldberg Improvisation* (2001), che in lavori di compagnia come *La Natura delle Cose* (2008) o *Tristi Tropicci* (2010) di Virgilio Sieni. Ne è un esempio pregnante la rilettura – condotta in collaborazione con Giorgio Agamben – del *De rerum natura* di Lucrezio, consegnata a *La Natura delle Cose*. La scelta del testo latino coincide con l'urgenza di rivolgersi proprio alla natura delle cose, al loro movimento interno e alle leggi che la governano. E questa indagine sulla "materia" delle cose è affidata al corpo, dei danzatori in primo luogo, ma anche al corpo sonoro, composto da Francesco Gioni, o a quello luminoso, firmato da Marco Santambrogio e dallo stesso Virgilio Sieni⁶. I danzatori, attraversando le tre scene che compongono lo spettacolo, danno vita a un quartetto di uomini in costante relazione con una figura femminile, metamorfica e sempre presente, come la Venere-dea dell'atto generativo, evocata da Lucrezio all'inizio del poema. Attraverso una partitura di elementi sottili, dove la luce sembra sostituirsi al corpo e il senso del vuoto all'apparizione di corpi-materia trasfigurati e fluttuanti, si apre uno squarcio sull'unica forma che abita lo spazio: un corpo che comprende altri corpi, altre forme. È in questa articolazione di gesti che la presenza di Venere, umana e manichino al contempo, si muove in una prolungata sospensione corporea, per poi deporsi a terra, come in una trasfigurazione della caduta degli atomi soggetti alla gravità descritta da Lucrezio.

b) Un analogo processo di ridefinizione del corpo è presente anche in *Fiordalisi* (1995) – lavoro di Raffaella Giordano, che vede la collaborazione di Danio Manfredini – o ancora in *Quore. Per un lavoro in divenire* (1999) recentemente riallestito. In questo quadro rientrano anche gli *sconfnamenti* che la Giordano compie nei territori del teatro, in particolare con il Teatro Valdoca per la produzione di *Caino* (2011)⁷.

⁵ Rimando qui a una riflessione attuata – sempre attraverso le pagine di «Culture Teatrali» – in merito alla nozione di corporeità sulla scena contemporanea: E. Pitozzi, *Della corporeità. Studio sulla scena contemporanea*, in «Culture Teatrali», <XVI>, 2014, n. 23 (*Due maestri del Novecento: Michail Cechov e Rudolf Steiner*, a cura di E. Faccioli; *Sguardi sul teatro greco contemporaneo*, a cura di T. Grammatàs e G. Tentorio), pp. 207-237.

⁶ Cfr. V. Sieni, *La natura delle cose*, Firenze, Maschietto, 2008.

⁷ Cfr., per questo, la bella conversazione tra F. Acca e R. Giordano, *Fuggenti ricami nell'aria*, in «Art'O», <XIV>, 2011, n. 30, pp. 10-18. In questo senso si veda anche la propensione che una formazione come il Teatro Valdoca ha verso la danza, attitudine testimoniata dall'inquietudine sperimentale di Cesare Ronconi in lavori come *Ora non hai più paura. Seconda parte della "Trilogia*

Quello della Giordano è un lavoro di profondo ascolto del corpo, sui livelli d'attenzione percettiva, un modo di "sentire" ed "esplorare" le potenzialità dell'anatomia. Al contempo evanescente e rigoroso, *Fiordalisi* è un lavoro che non si appoggia su di una base narrativa; piuttosto esplora una sua tendenza *astratta*, in cui il corpo è al contempo processo di espressione e di indagine antropometrica. *Fiordalisi* invita lo spettatore a compiere un viaggio nella sensazione del corpo. Grazie a un vocabolario misurato di figure anatomiche, questo lavoro è un affresco emotivo che prende forma attraverso il gesto. Quasi un'esplorazione del dolore, sembrerebbe, raccontato attraverso silenzi e gesti eloquenti più delle parole, che procede da una iniziale immobilità verso momenti singoli, evocando immagini di un corpo che cerca se stesso nelle piccole cose, in gesti minimi. Un lavoro che si fonda sulla dinamica intrinseca al movimento, indirizzata a ciò che lo sostiene e lo permette da un punto di vista delle sensazioni interne. C'è una logica del micromovimento che è in atto nel vocabolario della Giordano: ogni minima variazione del corpo produce forme possibili dell'anatomia. Emerge così il segno delicato di una visione poetica, che permea tutti i lavori citati, così come le ultime produzioni della coreografa; come se quest'attenzione si rivelasse in un modo di comporre il gesto che non scarta la sensibilità, piuttosto la pone alla base della ricerca sul movimento: da un "interno" verso un "esterno".

c) Un discorso a parte merita, invece, *Calore*, titolo del primo lavoro coreografico di Enzo Cosimi⁸ che debutta nel 1982 e che viene invece riallestito nel 2014 all'interno del già citato progetto *RIC.CI* di Marinella Guatterini. Il pezzo, impostato su un'energia vigorosa e ritmi serratissimi, era nato per interpreti non-danzatori, pur riconoscendosi in pieno in una scrittura rigorosamente coreografica. *Calore* si dà come un viaggio visionario, dove all'interprete è richiesto un processo di regressione che serve come traccia per disegnare un'età dell'infanzia e dell'adolescenza permanente. In questo lavoro è presente, da un punto di vista della scrittura coreografica, l'adozione di una logica della "ripetizione", vicina alle coeve esperienze di artisti internazionali come Jan Fabre. La ripetizione diviene dunque reiterazione del gesto del danzatore, spossamento del corpo. Mediante la ripetizione, *Calore* mette così in scena anche il potere come forma di assoggettamento dei corpi; la resistenza fisica dei danzatori è spinta ai suoi limiti; la modellizzazione dei gesti e la loro ripetizione in serie mettono in scacco i processi di omologazione. Proprio grazie al passaggio dentro la rigidità di questa "forma", sembra dirci Cosimi, una nuova forma scenica può emergere. Guardando invece a produzioni più recenti, dopo la creazione *Welcome to my world* (2012) dedicata all'idea della fine del mondo, Enzo Cosimi trae nuovamente ispirazione dal difficile rapporto dell'uomo contemporaneo con la natura, consegnando questa indagine al lavoro *Sopra di me il diluvio* (2014). Qui l'opera è ripensata come un luogo di magia e di

della gioia" (2013).

⁸ Per un ritratto di Enzo Cosimi cfr. il bel volume di S. Tomassini, *Enzo Cosimi. Gruppo Occhèsc. Compagnia di danza Enzo Cosimi*, Genova, Zona, 2002.

perdita di certezze. La performance è una esplorazione della coreografia intesa come tecnica rigorosa di messa in forma dei corpi, sperimentale, attraverso la quale indirizzare una riflessione sul mondo e sulla relazione percettiva con l'ambiente che ci circonda. Esaurito il paradigma della postmodernità, Cosimi ipotizza qui l'affacciarsi di un "uomo nuovo" che fa i conti con un paesaggio tribale, arcaico. Si tratta, in altri termini, di un affresco che guarda al continente africano come luogo dal quale ripartire con una nuova strada per l'umanità. Un'Africa urlata, violata che, nonostante i massacri senza fine a cui è da sempre sottoposta, riesce a restituirci una visione di speranza. Anche questo lavoro, come *Welcome to my world*, focalizza una scrittura di danza scarna, fondata sulla struttura ossea del corpo, un campo percettivo vuoto in cui si vive in uno stato irreali, visionario. Partiture di gesti, movimenti, in apparenza semplici ma che riportano alla complessità del lavoro sulla "presenza", sul gesto, sulla percezione del sistema nervoso a discapito di quello muscolare.

d) Una analogia indagine sul corpo è presente nei lavori del coreografo catanese Roberto Zappalà. In questo contesto è utile citare *1° studio sul Tempo – la tautologia* (1997) che per il coreografo è una tappa importante della ricerca sulla nozione di tempo inaugurata nel 1993 con *E= Mc2*. Questa formula, in fisica, sintetizza l'affermazione della disintegrazione nucleare della materia e l'imporsi dell'unico assoluto esistente, la luce o meglio la sua velocità. E questo elemento è così assunto da Zappalà nel comporre il gesto coreografico, vera e propria esplorazione della dinamica del movimento dei danzatori. Tale ricerca, ormai codificata in un linguaggio compositivo dal nome *modem*⁹, prende forma anche in un progetto come *Instrument 1 <scoprire l'invisibile>* (2007), in cui il movimento è liberato da una struttura drammaturgica articolata, per soffermarsi esclusivamente sul corpo in relazione al suono, al rumore e alla musica. La relazione tra suono e corpo, centrale nella produzione di Zappalà, prende forma anche nel progetto *Transiti Humanitatis*, che prende avvio nel 2014 con *Invenzioni a tre voci* e si chiude nel 2016 con *I am Beautiful*. Le "invenzioni" e le "voci" qui citate sono rispettivamente quelle di J.S. Bach eseguite dal vivo dal pianoforte, dal violino e dalle tre danzatrici protagoniste della creazione.

L'immobilità del corpo femminile, così come ripresa nei temi iconografici del canone occidentale, si trasforma e trasfigura in un corpo vivo, plasmato dal movimento. Per Zappalà esporre il corpo femminile equivale a interrogarsi sull'essenza stessa dell'essere umano. È a partire dal corpo, in questo caso della donna/danzatrice, che tutto incomincia e nel quale tutto si consuma ed esaurisce e dal quale è possibile trarre l'ideale di "bellezza" che la danza esprime. Appropriandosi delle riflessioni di John Berger e dei versi di Wisława Szymborska, Zappalà propone una riflessione non sulla condizione femminile ma sull'immaginario. Immaginario prodotto dalla bellezza della donna e dal suo corpo, al contempo protagonista e vittima. Affresco, questo, che passa attraverso il linguaggio della coreografia; una danza che ha la sua grammatica

⁹Cfr. *supra* nota 4.

e la sua sintassi nei nervi e nelle giunture, nei fremiti e nei sussulti del corpo delle tre danzatrici/invenzioni.

e) Un processo di lavoro altamente innovativo, in questo senso, è rappresentato dalla ricerca che il collettivo Kinkaleri – Matteo Bambi, Massimo Conti, Marco Mazzoni, Gina Monaco, Luca Camilletti e Cristina Rizzo, poi fuoriuscita (insieme a Camilletti e Bambi) per intraprendere un percorso autonomo – ha sviluppato intorno al corpo e alle forme di narrazione a partire dagli anni Novanta del secolo scorso, e che lo ha portato a sviluppare, in tempi recenti, un vero e proprio vocabolario d'improvvisazione fondato su alcuni aspetti del movimento.

Questa tappa del progetto *All!* (2012-2016) sul linguaggio prende il titolo *Everyone Gets Lighter* ed è stata pensata per la Biennale Danza 2014. Il progetto si sviluppa strutturando percorsi fisici, verbali, visivi, sonori, mirati allo sviluppo di un pensiero nella totale libertà espressiva. Punto di riferimento culturale di questa ricerca è stata la figura di William S. Burroughs, che del linguaggio ha sempre fatto un luogo di frontiera, atto politico e creativo; non si tratta di un progetto su W.S.B. ma con W.S.B. e con tutti gli artisti che in quegli anni hanno indagato la parola nella possibilità di essere altro.

L'invenzione di un codice che permette di trascrivere il simbolo alfabetico direttamente sul proprio corpo, in continua dinamica nello spazio e nel tempo, è stato un vero e proprio atto fondante del progetto; una pratica coreografica dove una griglia rigida di traduzione tra alfabeto e gesto spalanca un luogo di libertà individuale e sviluppa tutte le funzioni di un corpo compreso in un movimento. Una pura invenzione per far assumere a qualsiasi performer la scrittura come dato compositivo da interpretare qui e ora, adottando un codice/linguaggio che nella sua applicazione calligrafica ha la possibilità di divenire altro, travalicando la parola stessa e ridefinendo l'idea di coreografia.

È in questo aspetto che Kinkaleri rielabora un tema compositivo caro al loro vocabolario gestuale: vale a dire la "caduta" e il "ristabilizzarsi" del corpo. Questa polarità – esplorata in varie fasi già a partire da lavori come *Super* (1997) e *OTTO* (2002)¹⁰ –, che sottende una posizione sia concettuale che compositiva, ingloba, all'interno di un processo organico più ampio, anche il peso, seguendo così lo scarico che separa questa visione (moderna prima, contemporanea poi) dalla danza classica che tende, contrariamente, a introdurre nel movimento la negazione stessa del peso; resistenza visibile in una pressoché totale mancanza di relazione compositiva che investa la caduta e, di conseguenza, il suolo. Contrariamente a un'interpretazione esclusivamente mimetica della caduta, Kinkaleri la assume come forma di liberazione del peso corporeo secondo la propensione gravitaria del corpo in movimento. In altri termini la caduta è simile a una forma di "bilanciamento" ritmico che può essere ristabilito soltanto a certe condizioni dettate, com'è possibile intuire, dalla gestione del flusso di movimento. Potremmo pensare il movimento come una caduta continua e differita dalla quale prende forma l'estetica di un gesto. Una poetica del "vacillare" che lega la caduta al ristabilizzarsi del corpo.

¹⁰ Cfr. Kinkaleri, 2001-2008 *La scena esausta*, Milano, Ubulibri, 2008.

f) Guardando invece alla generazione più recente, mi limito a citare il lavoro della coreografa Simona Bertozzi, per la quale la corporeità “è” spazio e “abita” uno spazio. Per la coreografa esiste dunque uno spazio interno al corpo – lo spazio fisiologico del micromovimento, la sua geografia sensoriale – così come si dà uno spazio esterno al corpo, disegnato dal corpo mediante la geometria delle sue traiettorie. Parliamo qui di un corpo-carta, un corpo-paesaggio. Il “corpo-paesaggio”, le sue intensità e le sue estensioni sono gli elementi compositivi sui quali si orienta la sua visione della coreografia. Si tratta di una ridefinizione dell’anatomia attorno a una serie di regole posturali e di modalità cinetiche che fanno di questo corpo una sonda, un punto di passaggio per un’irradiazione. Non si tratta, pertanto, di un corpo chiuso nella sua forma – l’anatomia è qui un’“apertura” verso l’esterno, una disgregazione della forma a favore della dinamica: toccare lo spazio e in esso gli altri corpi. È un corpo, quello pensato dalla coreografa, che, in altri termini, sa mutare il suo peso specifico, un corpo che passa attraverso diversi stati di densità, assottigliamenti, proiezioni. È in questo quadro che i corpi assumono delle sembianze animali come in *Bird’s Eye View* (2011). «Animales sin fábula» («Animali senza favola»), li chiama María Zambrano¹¹, perché sono intensità allo stato nascente e, dunque, non ancora irrette in una narrazione. In *Animali senza favola* (2015) c’è qualcosa di primordiale – la furia incontenibile della *zoé* si manifesta nella sua piena lucentezza – che si stempera in mobilità viscerale e provvisoria, in un’attesa carica di futuro. È una quiete che chiede di restare in agguato: come un animale, percepire le più piccole variazioni della terra, cercare un appoggio sull’aria, abitare la densità della polvere, le variazioni infinitesimali di una cellula di suono; e ancora, essere sensibili alla minima variazione di luce, ai suoi bagliori. Stanno così questi corpi, come in attesa di tempo; animali senza favola, privi di narrazione, continuamente in divenire attraversano temperature e gradi di presenza in attesa del congedo finale che tarda ad arrivare, riassorbiti nelle curvature della vita, nelle pieghe di un frammento d’esistenza. Forse la loro forza non è altro che questa: fragilità e potenza, figure femminili in reiterato concepimento.

Se queste sono le coordinate che, nei casi più rappresentativi ed emblematici, segnano la tendenza verso una rinnovata “idea di corpo” che la coreografia italiana ci consegna, è ora necessario mettere l’accento su un aspetto altrettanto determinante, che riguarda l’idea stessa di composizione scenica, e che traspare dal processo creativo di questi artisti.

Detto questo, tale passaggio dell’analisi non può che essere anch’esso parziale e provvisorio – ricalcando così l’andamento dello sguardo adottato – senza tuttavia rinunciare ad appuntarsi su alcuni problemi fondamentali: quello della composizione come cornice di riferimento per l’organizzazione della scena e quello – strettamente correlato al precedente – dell’analisi del dispositivo scenico all’interno del quale le componenti snocciolate nei diversi paragrafi trovano una soluzione comune.

¹¹ M. Zambrano, *Claors del bosque*, Barcelona, Seix Barral, 1977, p. 13 (trad. di chi scrive).

3. Della composizione

Partiamo pertanto con il disegnare quella che, a nostro modo di vedere, costituisce la cornice estetica di fondo all'interno della quale questi processi creativi si inscrivono. Questa cornice unitaria è la "composizione". Essa è la sola definizione della scena e, per esteso, dell'arte. Non possiamo parlare della scena senza introdurre una riflessione sul suo grado interno di composizione. Pertanto bisogna, ed è il compito di questo paragrafo, ripercorrere qui tutti i passaggi fino a ora sviluppati alla luce delle loro relazioni all'interno di un principio compositivo. Cominciamo, tuttavia, da una prima – parziale – definizione di composizione.

La composizione non è altro che una tessitura all'interno della quale si interviene, a diversi gradi, sui materiali e sugli oggetti utilizzati. Comporre significa pertanto mettere in relazione, far risuonare questi materiali. E qui il concetto di risonanza ha una precisa valenza teorica. I materiali non sono – in creazioni come *La Natura delle Cose* di Virgilio Sieni, in *Calore* di Enzo Cosimi o in *I am Beautiful* di Zappalà o nel lavoro di Kinkaleri – messi semplicemente in relazione tra loro al fine di "costruire" un'immagine, magari secondo un principio mimetico o, peggio, associativo; se c'è un punto sul quale la scena coreografica contemporanea pone l'accento, è che un'immagine non si può costruire, la si può fare affiorare, questo sì, la si può comporre in un processo di "svelamento", ma non la si può fabbricare.

Vediamo secondo quale logica questo processo si compie.

3.1 La logica della situazione: una variante al tema della "regia" in danza

Per introdurre qui la questione della situazione come logica che orienta lavori come *La Natura delle Cose* di Virgilio Sieni o *Fiordalisi* di Raffaella Giordano o, ancora, *Animali senza favola* di Simona Bertozzi e che opera – con le dovute sfumature – all'interno del nostro contesto d'indagine, è quindi necessario ripartire da alcune osservazioni sulla struttura stessa dell'azione nei confronti della quale il pensiero coreografico degli artisti citati sembra introdurre sostanziali modifiche.

Alla base dell'azione (e dunque della logica della regia, così come consegnataci dalla tradizione teatrale novecentesca) possiamo collocare uno schema composto da una forma ideale (*eidós*) che viene posta come scopo (*telos*) in cui il piano tecnico agisce per tradurla nei fatti.

Se questi sono, a un primo livello, i tratti del modello impostato dalla regia, la situazione, così come la sensibilità compositiva che qui stiamo introducendo, spostano l'attenzione sul "potenziale" inscritto in una data circostanza. A differenza del pensiero registico, che è necessariamente organizzato sull'effetto prodotto dal montaggio¹², la transizione che fa leva sulla situazione si estende invece nella durata, ed è da

¹² Riassumo qui, per brevità, la riflessione che Marco De Marinis ha lungamente e diffusamente dedicato a questi temi, discutendo il Novecento teatrale e le tendenze del Nuovo Teatro. Cfr., nello specifico, M. De Marinis, *In cerca dell'attore. Un bilancio del Novecento teatrale*, Roma, Bulzoni, 2000 e il recente Id., *Il teatro dopo l'età dell'oro. Novecento e oltre*, Roma, Bulzoni, 2013. Si segnalano, inoltre, il lavoro di L. Mango, *La scrittura scenica. Un codice e le sue pratiche nel teatro del Novecento*,

questa continuità che proviene l'effetto scenico. Non si tratterà più di lavorare sull'efficacia, sull'incisività dell'azione in scena, bensì su un dispositivo efficace.

In altri termini, lasciare accadere l'effetto – che è la componente d'attrazione che la scena invia allo spettatore – così come si lascia affiorare un'immagine, non significa imporla alla percezione, come nello schema dell'azione, bensì lasciare che l'effetto si imponga per sedimentazione progressiva, prendendo corpo, affiorando alla percezione e facendo massa. La questione è qui quella di passare da una efficacia a un effetto prodotto internamente dal dispositivo; e questo effetto introdotto non può non essere altro che la risultante della relazione, prima richiamata, tra il piano tecnico e quello estetico. Cerchiamo di chiarire questo punto con un esempio. Un gesto impercettibile di una coreografia di Virgilio Sieni o di Enzo Cosimi affiora allo sguardo, si rende visibile, così come lo fa un bagliore di luce o una frequenza sonora.

Il passaggio tra l'azione così come inquadrata dal pensiero registico e la situazione come la stiamo tratteggiando in queste pagine è quindi determinante, perché l'attenzione della composizione non riguarda più semplicemente la costruzione di un evento, come poteva essere per l'azione, bensì la disposizione di uno stato di cose diffuso e non localizzabile in un punto preciso della scena o in un elemento. Questo stato di cose non è dunque regolato sull'azione del performer o del danzatore che determina – con il suo agire – un'altra azione, magari di senso opposto, ma è regolato sulla transizione interna delle condizioni stesse. Ciò equivale ad affermare che l'azione agisce in modo superficiale, mentre la transizione lavora in modo sotterraneo e permette – qui è il punto – alle immagini di affiorare, in uno schema di stretta relazione tra il piano tecnico e il piano estetico. Un suono arriva alla percezione non solo perché è progettato ma perché le condizioni generali della situazione scenica “lo convocano”. E così è anche per un'immagine visiva. È l'equilibrio del sistema compositivo che richiede quel determinato innesto e non un altro, quella determinata figurazione e non un'altra; così come richiede un determinato ingresso di un corpo e non di un altro.

Riassumendo il ragionamento fin qui condotto, potremmo dire che i tratti principali dell'azione (regia) sono l'“istantaneità”, l'“evento” e la “localizzazione”. Diversamente da questo schema, la scena coreografica sembra consegnarci un altro modello, fondato sulla situazione, i cui i tratti principali sono la “durata”, l'“efficacia” e la “diffusione”.

Se precedentemente abbiamo associato l'evento all'azione e – di conseguenza – l'effetto alla situazione, è qui necessario precisare maggiormente questa differenza che ci appare determinante all'interno della logica compositiva che intendiamo proporre come schema o chiave di lettura per la scena coreografica contemporanea – o per lo meno per una sua parte rilevante – alla quale abbiamo fatto riferimento nel corso della nostra analisi.

In questa logica – dicevamo – l'effetto è ancora qualcosa di superficiale, che si estrae per evidenza, dalla situazione cui pertiene. È quindi necessario, in questo senso, restituire, una volta di più, l'effetto alla sua immanenza, inscrivendolo in modo

radicale nella traiettoria del processo, restituendolo come fenomeno e, pertanto, pensare un passaggio ulteriore, che dall'effetto porti a disegnare una sua dimensione operativa. È necessario pertanto disegnare, in questi termini, una fenomenologia dell'effetto, vale a dire ricostruire i passaggi che conducono ad esso e lo rendono tangibile. Questa dimensione, ancora una volta, guarda nella direzione di un potenziale mai completamente manifesto che sostiene l'effetto come suo lato visibile, ma al contempo lo mantiene in transizione.

In altri termini la fenomenologia che coreografi come Sieni o Cosimi, Raffaella Giordano o Roberto Zappalà – e, tra la generazione successiva, Kinkaleri e Simona Bertozzi – ci indicano come novità sostanziale del loro processo creativo non è dunque quella dell'effetto visibile, ma quella del suo a-monte invisibile, riserva di potenziale che impedisce all'effetto di darsi in modo definitivo (e quindi di localizzarsi) mantenendolo in continuo sviluppo¹³. Ecco che, a partire da questa riflessione, si delinea un nuovo passaggio concettuale, quello che, dall'“efficacia” di uno schema di situazione, porta all'“efficienza” del dispositivo cui rimandano la fluidità e la modularità del processo. Si innesta così, in questa prospettiva, l'effetto sull'efficacia: dato che, mentre l'efficacia è attribuita localmente nello sviluppo dell'azione performativa, dunque percepibile nel suo risultato, l'efficienza passa inavvertita, visto che ogni effetto percepito localmente rimanda ad essa solo indirettamente.

L'efficienza è quindi la dimensione impercettibile e lo è perché a differenza dell'efficacia non si lascia mai coagulare. Nello schema della situazione così come da noi introdotta, agisce sempre una polarità, la sua configurazione è in costante trasformazione e continuamente orientata da un movimento tra la sfera visiva e quella sonora.

La scena compone dunque una situazione all'interno della quale per lo spettatore non è più possibile posizionarsi di fronte ad essa, di fronte all'oggetto percepito, bensì invita a entrare, a prendere posto nella percezione stessa. Sostenere con forza questa posizione, così come intendiamo fare in queste pagine, significa pensare che la scena coreografica obbedisce solo alla legge della sua composizione interna, alla sua trasformazione.

Effectivement, la catégorie adéquate pour le nouveau théâtre n'est point l'action, mais l'état et la *situation*. Le théâtre nie intentionnellement la possibilité de «développer une fable», ou, en tout cas, la relègue au second plan. Cela n'exclut pas une dynamique particulière dans le «cadre» de l'état, de la situation – on pourrait l'appeler «dynamique scénique», en opposition à la dynamique dramatique. [...] L'état est la représentation esthétique du théâtre; il montre davantage un *ensemble* qu'une histoire, même si des acteurs en chair et os évoluent à l'intérieur¹⁴.

¹³ In questo senso cfr. le riflessioni di C. Buci-Glucksmann, *Esthétique de l'éphémère*, Paris, Galilée, 2003.

¹⁴ «Effettivamente, la categoria adeguata per il nuovo teatro non è l'azione, ma lo stato e la *situation*. Il teatro nega intenzionalmente la possibilità di “sviluppare una fabula” o, in tutti i casi, la relega in secondo piano. Questo non esclude una particolare dinamica nel “quadro” dello stato, della situazione – si potrebbe chiamarla “dinamica scenica” in opposizione alla dinamica drammatica. [...] Lo stato è la rappresentazione estetica del teatro; esso mostra prima un *insieme* piuttosto che una storia, anche se attori in carne e ossa evolvono al suo interno»; H.-T. Lehmann, *Le théâtre postdramatique*, Paris,

Come sembra suggerirci Lehmann, sotto lo schema tradizionale dell'azione (in quello che lui chiama teatro drammatico e al quale contrappone la celebre formula di «teatro postdrammatico») troviamo la struttura generale della transizione, alla quale – probabilmente – è necessario guardare con più attenzione. Trasformare significa innestare nel dispositivo scenico un movimento di alterazione continua sia delle singole componenti – corporeità, *visualscape* e *soundscape* – che delle loro relazioni. È proprio l'attenzione posta sui processi di transizione che conduce a un altro modo di percepire. L'azione si dissolve e sembra lasciare spazio a una metamorfosi continua; lo spazio d'azione appare come un passaggio trasformato senza interruzione attraverso diverse sequenze di apparizione/sparizione di oggetti e di presenze. Lo schema che qui viene a delinarsi con forza necessita, per essere compreso nelle sue svariate articolazioni, di una riflessione approfondita di quelli che sono i punti di divergenza tra gli schemi proposti; vale a dire tra quello della “rappresentazione” e quello che rinvia alla logica della transizione che la scena coreografica italiana introduce come novità rilevante nel panorama della danza.

3.2 Dal montaggio alla logica della transizione

Vediamo ora di articolare più a fondo l'opposizione precedentemente introdotta tra la rappresentazione – fondata sull'azione così come consegnataci dallo schema registico fondato sul montaggio – e la transizione fondata invece sulla situazione e che mette in gioco un elemento altrettanto importante per la scena coreografica qui discussa: il “tempo”.

Per fare questo è necessario chiamare in causa alcune nozioni chiave che organizzano il concetto d'azione, sulle quali abbiamo volontariamente sorvolato in precedenza.

Per affrontare correttamente – in questa sede – la questione dell'azione, è necessario rimontare alla definizione greca di questo concetto; una definizione che, al contempo, relaziona ogni forma d'arte al tempo. Pertanto, secondo il pensiero greco, l'azione è risultante dall'incontro di due fattori: *tyche*, il “caso”, e *téchne*, “arte”. Essi, operando uno nell'altro, danno origine al *kairos*, il “momento opportuno” (od “occasione”)¹⁵. Dallo sfruttamento di questo momento opportuno scaturisce il concetto di efficacia. L'azione efficace, per essere percepita come “evento”, deve combinarsi con una quarta dimensione, il tempo. In altri termini *kairos* (l'“occasione”) non è altro che l'incontro tra l'azione e il tempo, in cui l'istante improvviso diventa l'opportunità da cogliere per tramutarla in evento. Riversata in termini scenici, l'azione non è altro che il meccanismo sulla base del quale si costruisce l'assetto rappresentativo della scena – l'azione del performer porta con sé conseguenze alle quali rispondo-

l'Arche, 2002, p. 104 (*Postdramatisches Theater*, Frankfurt am Main, Verlag der Autoren, 1999; trad. dal francese di chi scrive).

¹⁵ Cfr. la conversazione con C. Buci-Glucksmann in E. Pitozzi, *L'impermanente trasparenza del tempo. Per un'estetica dell'effimero. Conversazione con Christine Buci-Glucksmann*, in «Art'O», <IX>, 2006, n. 20, pp. 34-40. Si veda inoltre la relazione che la filosofa instaura tra il *kairos* di matrice greca e il concetto di *Ma* – “intervallo” – elaborato nella cultura giapponese; cfr.: C. Buci-Glucksmann, *Esthétique de l'éphémère*, cit., p. 26ss.; Ea., *L'esthétique du temps au Japon. Du zen au virtuel*, Paris, Galilée, 2001, p. 35.

no altre azioni –, l'intero andamento della scena si fonda così sullo schema irradiante dell'azione. Uno schema analogo esiste e opera anche all'interno della transizione, ma la struttura dell'occasione deve essere radicalmente ripensata.

Nel processo di transizione – quindi immanente alla situazione – l'occasione è concepita come “scatto” del potenziale, del suo accumulo. Ma a cosa rinvia – precisamente – questo “scatto” del potenziale quando ci troviamo di fronte a una situazione scenica? Significa che, all'interno di un dispositivo, la somma dei potenziali in essa presenti crea una situazione vertiginosa di disequilibrio che provoca uno scarto, una modificazione. Come a dire – ricalcando ancora una volta il modello del gesto e della “presenza” sopra enunciato – il potenziale di situazione viene da lontano anche se il momento del suo dispiegamento è breve, istantaneo. E il potenziale di situazione non è altro che l'insieme dei diversi potenziali, di cui prima abbiamo parlato – vale a dire gestuali, etc. – presenti in una data circostanza (o tensione interna tra le componenti della scena) e che tendono ad attualizzarsi sulla scena. Questa attualizzazione dei potenziali è possibile solamente a partire da un dispositivo all'interno del quale questi possano essere raccolti.

Ciò che intendiamo sostenere – e che i lavori dei coreografi sopra citati ci suggeriscono – è quindi che nella transizione l'occasione offerta dal dispiegamento del gesto e dell'orizzonte visivo-sonoro non è altro che il compiersi di uno svolgimento che la durata ha preparato. Ben lungi dal sopraggiungere inaspettato, come un evento scaturito da una azione improvvisa e “trascendente” rispetto ai dati della situazione, l'“effetto” della transizione è il frutto di una evoluzione che deve essere seguita fin dal suo avvio, fin dalla sua prima manifestazione minimale.

Ciò che qui intendiamo sostenere è che nella logica del processo trasformativo – carattere peculiare del rinnovato processo compositivo dispiegato da coreografi come Sieni o Cosimi, Zappalà o Bertozzi – a differenza della struttura stessa dell'azione che ha nel culminare dell'evento la sua (unica) soluzione, si raddoppiano, per così dire, i punti cruciali: ve ne è uno finale, in cui il gesto – e le altre componenti sceniche – operano al massimo di intensità, ma ve ne è uno iniziale, senza il quale l'ultimo mancherebbe, in cui comincia ad accumularsi il potenziale di situazione che abbiamo precedentemente evidenziato in relazione all'idea di corpo così come emerge sulla scena coreografica italiana. Come dire, dal modello, costituito dallo stato finale, si risale fino alla matrice, la condizione di partenza, in cui si delinea la tendenza che conduce allo scatto e produce “effetti”.

Siamo quindi di fronte a un radicale ripensamento dell'organizzazione e del pensiero compositivi della scena e, di fatto, a due diverse strategie di articolazione della scena: una che va nella direzione dell'azione-evento, e un'altra che a questo sostituisce la transizione che produce effetti. È quindi necessario descrivere, a questo punto, il potenziale della situazione al suo stadio embrionale, nella sua fase d'innescò. L'occasione non è altro che l'emergere momentaneamente visibile di una transizione continua.

L'intersezione accidentale dell'incontro (azione-evento) si muta così in coincidenza continua con il processo; invece di essere l'istante fuggevole offerto dal “montaggio delle attrazioni”, l'occasione diviene contemporanea a tutti gli stadi della transizione. In una certa misura potremmo spingerci a dire – in modo forse eccessivamente perentorio – che i lavori sopra citati vanno verso una dissoluzione dell'evento inteso

come unico motore della scena. Questo perché l'innesco iniziale introduce nella configurazione possibilità di attualizzazione e dall'altro capo – lo scatto finale – risulta ricco di tutto il potenziale accumulato. In altri termini, tra la disposizione iniziale e l'effetto finale, che ne deriva come risultato, si intercalano i due tempi del processo rilevati. Al suo compimento e per l'effetto dell'evoluzione, l'accidente dell'evento si è progressivamente trasformato in conseguenza ineluttabile, in una estetica del flusso che porta ogni evento visivo e sonoro a instaurare con gli altri una sorta di risonanza – di tensione continua – resa tangibile alla percezione dello spettatore.

4. Della coreografia: una ridefinizione

Se questo carattere di novità colora la logica della “composizione” così come l'abbiamo dedotta dal processo di lavoro dei coreografi, è ora necessario – come ultimo tassello di questo mosaico provvisorio – discutere come questo approccio abbia condotto, nella pratica, a un radicale ripensamento della nozione di “coreografia”.

Com'è noto, coreografia e danza non sono sinonimi. Anzi, rispondono a due andature del pensiero nettamente distinte. Così come emerge a prima vista dai processi di creazione dei coreografi qui presi in esame, la coreografia è pensiero della variazione, un modello di transizione che va da azioni potenziali a forme d'espressione attuali, cioè manifeste. Detto diversamente, coreografare non significa soltanto organizzare semplicemente il rapporto tra un corpo e lo spazio, ma soprattutto operare sull'estensione di questo corpo, su ciò che precede e segue la sua manifestazione tangibile, vale a dire sui rapporti spaziali che istituisce con altri corpi.

La differenza è sottile, ma non priva di conseguenze, perché l'assunzione e l'applicazione di questo principio permettono a Virgilio Sieni, Enzo Cosimi, Raffaella Giordano e Roberto Zappalà, di ampliare il raggio d'azione del pensiero coreografico, svincolandolo dal solo corpo fisico per proiettarlo invece in una relazione allargata, che comprende anche altri corpi, come il suono o la luce.

Dunque, il luogo d'investigazione coreografica non è mai solo il singolo corpo – che sia anatomico, sonoro o luminoso poco importa – ma sempre anche il punto di connessione tra questi. Coreografare significa avere a che fare con l'impalpabile movimento che mette in relazione le cose; significa “comporre” lo spazio tra i corpi, estendere le loro connessioni. Ecco qui una nuova acquisizione, che iscrive a pieno titolo la sensibilità poetica della scena coreografica italiana nel contesto più avanzato della ricerca performativa europea e internazionale.

Coreografare – sembrano dirci i coreografi ai quali abbiamo guardato – è allora scrivere il movimento, una scrittura che assume i tratti di una “topografia”: localizza il punto di raccordo tra un corpo e l'altro nello spazio. È il luogo in cui la variazione – e il conseguente cambio di intensità di un ente – si rende tangibile: pura “sismografia della presenza”¹⁶.

Coreografare non ha nulla a che vedere con la disposizione, riguarda piuttosto

¹⁶ Sulla nozione di presenza qui evocata, cfr. E. Pitozzi (a cura di), *On presence*, «Culture Teatrali», <XIV>, 2012, n. 21 (numero monografico).

le condizioni – e i tempi – perché le cose in scena possano apparire e sottrarsi allo sguardo. Tuttavia, in questa architettura, ciò che è importante è la figura che appare dal rapporto tra gli enti: né un corpo, né l'altro ma, per così dire, la terza entità, la "figurazione", quella che sta nel mezzo e possiamo solo intravedere.

Seguendo questa logica, allora, la coreografia è un "sistema complesso", concepito nei termini di un insieme strutturato di saperi, competenze e pratiche del corpo tra loro integrati, in base ai quali l'atto di creazione non è il risultato dell'applicazione dei singoli principi che lo compongono, ma dipende dal modo in cui essi interagiscono creando "comportamenti creativi emergenti".

Ciò significa che ogni composizione coreografica, come quelle che abbiamo cercato qui di discutere, rende tangibili proprietà e logiche latenti che sono inspiegabili sulla base dell'analisi di ogni singolo elemento che le compone. In altri termini, ogni atto di creazione è il risultato di una interazione non lineare, che apre alla relazione con domini disciplinari diversi, anche apparentemente estranei, tuttavia profondamente connessi (si veda, in questo senso, la provenienza dei coreografi richiamati, che non si sono formati nel mondo accademico, ma giungono alla danza da strade e discipline diverse, portando al suo interno un rinnovato spirito di ricerca contaminato da altri linguaggi). D'altronde, come ben sappiamo, se ignoriamo le cause di qualcosa, questo qualcosa può apparire casuale o caotico. Tuttavia, una volta compreso il passaggio tra un livello e l'altro – una volta chiariti i rapporti che tengono insieme gli elementi di una composizione e le pratiche di sapere che le sono connesse –, ecco che emergono configurazioni più o meno stabili, delle logiche, delle condotte: nuove metodologie. Da una relazione inattesa, scaturisce dunque l'allineamento e ciò che appariva caotico diventa comprensibile. Basta cambiare punto di vista. Basta cambiare metodo.

Laura Mariani

REGISTE DI TEATRO IN ITALIA. *CE N'EST QU'UN DÉBUT...*

Che io sappia, sulle registe teatrali italiane non c'è bibliografia – fatta eccezione per Emma Dante e Lucia Calamaro¹ – né esistono dati organizzati. Per affrontare il tema della regia in un'ottica di genere, è bene avviare una ricognizione quantitativa oltre a interrogarsi su percorsi, modalità registiche, linguaggi. In arte non si possono imporre quote di lavoro in base al sesso, ma un'analisi di questo tipo può risultare utile alla ricostruzione del contesto, anche per sfatare pregiudizi di incompatibilità femminile con la regia. Più o meno sottilmente, infatti, quel ruolo rimanda a un esercizio maschile del comando, con un gap fra i sessi che aumenta salendo nella scala gerarchica². E se schematizzazioni della qualità del lavoro dal punto di vista del genere sono impossibili e fuorvianti, è tuttavia stimolante vedere come certe tematiche risuonino diversamente nelle esperienze creative individuali.

Nel documentario *Registe* di Diana Dell'Erba (2014) si dice che in Italia ci sono sette registe cinematografiche ogni novantatré uomini (7%)³. A teatro le donne sono molte di più: per motivi economici anzitutto e perché la macchina produttiva è meno complessa, non prevede come il cinema competenze specialistiche così parcellizzate e gerarchiche. La povertà del teatro gioca in questo caso a favore: è noto infatti che, quando al lavoro è riconosciuto meno valore, quel settore si femminilizza, mentre quando il valore aumenta si mascolinizza. Ci sono poi altri aspetti, meno quantificabili: in negativo (una minore propensione femminile – per ora – a legare la creatività alla tecnica) e in positivo: a teatro i confini fra i ruoli sono fluidi, pratiche diverse si mescolano nel lavoro individuale per dar vita infine alla realizzazione collettiva dello spettacolo.

Quante sono dunque le registe di teatro? Di quelle che firmano regie ai nastri di partenza quante si consolidano come professioniste, quante raggiungono la fama? Nessun Teatro Nazionale è diretto da donne mentre dei diciannove Teatri di

¹Non è così in altri Paesi; cfr. per esempio J. Féral, *Mise en scène et jeu de l'acteur: entretiens*, tomo III, *Voix de femmes*, Montréal, Québec Amérique, 2007, che alle pp. 157-165 pubblica la testimonianza di Emma Dante, l'unica regista italiana intervistata. Su di lei cfr. almeno: A. Porcheddu (a cura di), *Palermo dentro. Il teatro di Emma Dante*, Civitella in Val di Chiana, Zona, 2006; A. Barsotti, *La lingua teatrale di Emma Dante. "mPalermu", "Carnezzeria", "Vita mia"*, Pisa, ETS, 2009; *Il teatro di Emma Dante nelle fotografie di Giuseppe Distefano*, Roma, Infinito, 2011. E poi, per quanto riguarda Lucia Calamaro, cfr. R. Palazzi (a cura di), *Il ritorno della madre. Il teatro di Lucia Calamaro*, Spoleto, Editoria & Spettacolo, 2012.

²Secondo il Global Gender Gap Report attualmente in Italia il 79,27% degli incarichi istituzionali è in mani maschili, per esempio tra i 97 sindaci dei capoluoghi di provincia solo quattro sono donne. Cfr. G. Dell'Arti, *L'Islanda è femminista*, in «Il Sole 24 Ore», 8 maggio 2016.

³Questi i dati forniti da una notizia Ansa del 27 aprile 2016: oggi, negli Stati Uniti un film su cinque è diretto da donne, con un gap maggiore in Italia. Il 90,8% dei film usciti tra il 2006 e il 2013 è diretto da uomini, la quota di mercato delle registe è del 2,7% contro il 97,3% di quella maschile.

Rilevante Interesse Culturale sono a direzione femminile: il Franco Parenti di Milano, con la regista Andrée Ruth Shammah; la Fondazione Teatro Due di Parma, con Paola Donati; Marche Teatro, con Velia Papa. La situazione resta tuttavia imparagonabile a quella del cinema: come vedremo, le registe teatrali della stagione 2014-2015 rappresentano il 34,11% e il loro numero è in aumento nelle ultime generazioni, anche per merito del nuovo contesto, più aperto alla libertà di fare “a proprio modo”⁴.

In una situazione variegata come quella attuale, in cui la regia viene assunta e nominata in tanti modi e l'attore/attrice tende a farsi carico non solo della recitazione, quante ne fanno il tratto preminente della loro identità? Le attrici con esperienze di regia, almeno negli assolo, sono forse più numerose di quelle che non ne hanno, tanto da non poterle quantificare. Nell'ambito della danza le coreografe spesso sono registe di fatto e molte si muovono sui confini: Michela Lucenti di Balletto Civile, ad esempio, viene dal gruppo teatrale l'Impasto. In certi ambiti la regia femminile è particolarmente consistente: i teatri di interazione sociale, in particolare quelli impegnati nelle carceri femminili, e il teatro rivolto all'infanzia con Letizia Quintavalla e tante altre, mentre Chiara Guidi conduce le sue sperimentazioni sulla voce anche in questo territorio⁵. Alcune sono soprattutto registe cinematografiche ma compiono volentieri incursioni teatrali: da Roberta Torre alle due Comencini, Cristina e Francesca, e a luglio del 2016, al Festival dei Due Mondi di Spoleto, ha debuttato *Filumena Marturano* di Liliana Cavani. Dal teatro hanno sconfinato nella regia lirica artiste di fama come Franca Valeri e Piera Degli Esposti. Alcune sono anche produttrici oltre che registe, come Simona Marchini. Poche sono riconducibili a un solo maestro: Cristina Pezzoli e Monica Conti certo, che dalle esperienze con Massimo Castri hanno sviluppato percorsi autonomi e riconosciuti. Né dobbiamo dimenticare un'antenata notevole: Wanda Fabro (1909-1943). Diplomatasi attrice a Vienna, al Max Reinhardt Seminar di Schoenbrunn, e regista all'Accademia Nazionale d'Arte Drammatica di Roma, operò nella compagnia dell'Accademia ma ebbe il tempo di firmare solo cinque spettacoli, tra cui *Le tre sorelle* di Čechov, nel 1941.

Per cominciare a entrare nel merito di questa ricerca, ho scelto tre figure di riferimento, di “registe-registe” che operano individualmente. Ma la regia presenta un campo felicemente anarchico, con molte più cose di quante ne faccia immaginare la nostra “filosofia”: in teatro, appena si dice una cosa, subito bisogna fare dei distinguo. Ci sono artiste che firmano regie in coppia, come Daniela Nicolò dei Motus, che andrebbero considerate in sé. La più famosa di tutte, Emma Dante, è approdata alla regia dopo essersi formata come attrice ed è stata considerata all'inizio in quanto drammaturga. Lucia Calamaro, che pure è nota per i suoi testi e ne

⁴Questo elemento emerge già in *Transit. Directors and the dynamic patterns of Theatre groups. What are women proposing?*, l'incontro tenuto nel novembre 1992 da Magdalena Project, un'organizzazione di artiste legate all'Odin Teatret interessata a discutere problemi artistici e professionali; cfr. L. Mariani, *Transit. Attrici e registe teatrali a confronto*, in «Lapis», <VII>, 1993, n. 17, pp. 49-52. In questa area teatrale, per l'Italia va segnalata la regista Tiziana Barbiero, del Teatro Tascabile di Bergamo.

⁵Si consideri anche l'ambito del teatro di narrazione e delle ricerche sull'oralità in cui operano prevalentemente Laura Curino e Maria Maglietta.

è stata talora interprete, dice di voler potenziare la sua attività registica e, in effetti, quando si legge di lei sembra che la drammaturga divori la regista, ingiustamente. Oppure, subentra il velo protettivo della recitazione, come mostra l'esperienza di Elena Bucci, da attrice sempre più impegnata nella regia sia dei suoi assolo che di spettacoli complessi.

Qui, dopo un paragrafo di dati (parziali e disomogenei in questa fase iniziale della ricerca), ho scelto di presentare la novità registica di Emma Dante e i percorsi di due artiste che appartengono a territori teatralmente centrali: la napoletana Laura Angiulli e la milanese Serena Sinigaglia. Non riesco purtroppo a inserire altre realtà come quella romana, che è interessante storicamente e nel presente per presenze vivaci come quelle di Manuela Kustermann (anche direttrice artistica del Teatro Vascello) e Lucia Calamaro, Veronica Cruciani e Lisa Ferlazzo Natoli; e non ho fatto in tempo a intervistare Emma Dante.

Alcuni dati⁶

Quante sono? Vediamo l'elenco degli spettacoli che hanno debuttato tra il 1° luglio 2014 e il 31 agosto 2015, redatto dal «Tamburo di Kattrin» per «ateatro», in vista del Premio Ubu 2015⁷.

regia donna	donna + donna	donna + uomo	totale registe 2014/15
138	40	40	218 (34,12%)
regia uomo	uomo + uomo	uomo + donna	totale registi 2014/15
309	68	44	421 (65,88%)

Registe diplomate 2005-2015. L'Accademia Nazionale d'Arte Drammatica "Silvio d'Amico" di Roma ha fornito i dati relativi al corso di Regia. Il Consiglio accademico delibera ogni anno il numero dei posti disponibili, che non vengono necessariamente ricoperti. Ogni classe prevede al massimo tre allievi (eccezionalmente si sono avute due classi) non tanto in relazione alle richieste del mercato, quanto per problemi economici e pratici molto consistenti. Fra il numero degli iscritti e quello dei diplomati a fine triennio c'è una discrepanza dovuta a vari fattori: interruzioni della frequenza, ritiri, passaggi da un corso all'altro.

⁶ Ho parlato con vari amici/amiche di registe, ma ringrazio in particolare Giulia Alonzo, Daniela Bortignoni, Martina Consolo, Vincenza Di Vita, Francesca Fava, Francesco Morgante, Maura Palazzi, Marta Porzio e Cristina Valenti. Mi scuso, inoltre, per eventuali lacune e imprecisioni.

⁷ Cfr. l'elenco in <http://www.ateatro.org/premioubu.asp> (ultima consultazione: 4 giugno 2016). Eccezionalmente i dati riguardano 14 mesi.

periodo	domande di ammissione	ammesse	diplomate
2005-2010	30 su 72 (41,66%)	4 su 14 (28,57%)	6 su 15 (40%)
2010-2015	24 su 59 (40,67%)	3 su 12 (25%)	4 su 11 (36,36%)

La Civica Scuola di Teatro “Paolo Grassi” ha fornito i seguenti dati: dal 2005 al 2010 le allieve registe rappresentano il 32% sul 48% di candidate al corso. Dal 2010 al 2015 le allieve rappresentano il 70% sul 50% di candidate al corso.

Registe premiate. Sono poche ma il Premio Scenario, rivolto come è noto alle giovani generazioni, registra una significativa inversione di tendenza.

Premio della Critica, attivo dal 2003, senza categorie predefinite. Ha premiato Emma Dante per la scrittura scenica di *Medea* nel 2003 e Michela Lucenti di Balletto Civile nel 2012.

E.T.I. – Gli Olimpici del teatro, attivo dal 2003 (a partire dal 2011 prende il nome di Le maschere del teatro italiano). Non ha premiato nessuna regista.

Premio Hystrio, attivo da ventisette anni (1989), ha premiato quattro registe: Cristina Pezzoli nel 2000, Monica Conti nel 2001, Emma Dante nel 2010, Serena Sinigaglia nel 2015.

Premio Ubu, attivo da trentanove anni (1977), ha premiato Emma Dante per *Le sorelle Macaluso* come spettacolo dell’anno 2014 e per la regia (dopo averla premiata per la drammaturgia: *mPalermu*, 2002, e *Carnezeria*, 2003).

Premio Scenario, attivo dal 1987, dal 2006 si alterna con Premio Scenario Infanzia, dal 2003 è collegato con il Premio Ustica per il Teatro, nato in collaborazione con l’Associazione dei Parenti delle Vittime della Strage di Ustica. Ha premiato: Francesca Bettini nel 1987; Anna Redi nel 1995; Emma Dante nel 2001; Alessandra Fazzino (con Giuseppe Cutino) nel 2003; Monica Morini (con Bernardino Bonzani) nel 2003 (per Ustica); Camilla Barbarito nel 2006 (Infanzia); Valeria Raimondi (con Enrico Castellani) nel 2007; Claudia Puglisi nel 2007 (per Ustica); Victorine Mputo Liwoza e Judith Moleko Wambongo nel 2008 (Infanzia); Anna Destefanis (con Leonardo Mazzi e Benno Steinegger) nel 2009; Marta Cuscunà nel 2009 (per Ustica); Cristiana Minasi (con Giuseppe Carullo) nel 2011 (per Ustica); Marta Dalla Via (con Diego Dalla Via) nel 2013; Terry Paternoster nel 2013 (per Ustica); Marta Abate (con Michelangelo Fro-la) nel 2014 (Infanzia); Angela Dematté (con Mad in Europe) nel 2015; Caroline Bagliolini nel 2015 (per Ustica). Fra le segnalazioni o menzioni speciali: Silvia Rampelli, Amal Oursana e Silvia Gallerano nel 2003; Sara Bonaventura (con Iacopo Braca, Matteo Ceccarelli, Claudio Cirri, Daniele Villa) nel 2005; Sara Sole Notarbartolo e Francesca Proia nel 2005; Barbara Apuzzo nel 2005 (per Ustica); Maria Ellero nel 2006 (Infanzia); Francesca Bucciero e Paola Villani (con Daniel Blanga Gubbay e con la collaborazione di Milo Adami) nel 2007; Soledad Nicolazzi nel 2007 (per Ustica); Giulia D’Imperio (con Enrico Ballardini e Davide Gorla) nel 2009; Giulia Capriotti e Valeria Colonnella (con Davide Calvaresi) nel 2010 (Infanzia); Francesca Foscarini e Giorgia Nardin (con

Marco D'Agostin) nel 2011; Veronica Capozzoli nel 2011; Beatrice Baruffini e Elisa Porciatti nel 2013 (per Ustica); Giulia Zeetti (con Matteo Slovacchia) nel 2014 (Infanzia); Alessandra Ventrella nel 2015.

Teatro e femminismo, Roma anni '60-'70. Dalle interviste di Francesca Fava e Maia Giacobbe Borelli a quattordici artiste⁸, collegate in diverso modo con il femminismo diffuso, risulta che dieci hanno praticato la regia: Lucia Poli, Saviana Scalfi, Sista Bramini e – autodirigendosi – Marilù Prati, Rossella Or, Lucia Vasilicò, Manuela Morosini e (per Teatro Viola) Flavia D'Andreamatteo, Maia Giacobbe Borelli ed Elisa Mereghetti. C'erano poi Annabella Cerliani (Teatro La Maddalena) e Maricla Boggio.

In Sicilia, Vincenza Di Vita segnala cinque registe a Messina (Cristiana Minasi, Cinzia Muscolino, Marika Pugliatti, Aretta Sterrantino, Donatella Venuti), una a Catania (Nicoleugenia Prezzavento), una a Enna (Filippa Ilardo) e sei a Palermo (Lia Chiappara, Emma Dante, Alessandra Luberti, Margherita Ortolani, Lina Prosa, Giovanna Velardi).

A Napoli, Marta Porzio segnala, oltre alla scrittrice-drammaturga Laura Parrella, dodici registe (Laura Angiulli, Luisa Corcione, Alessandra Cutolo, Annalisa D'Amato, Adriana Folleri, Anna Gesualdi, Luisa Guarro, Alina Narciso, Susanna Poole, Ludovica Rambelli, Marina Rippa, Alessia Siniscalchi), due drammaturghe-registe (Linda Dalisi e Sara Sole Notarbartolo), una regista-attrice (Giorgia Palombi), undici attrici-registe (Alessandra Asuni, Arianna d'Angiò, Alessandra D'Elia, Cristina Donadio, Giovanna Giuliani, Valeria Luchetti, Antonella Monetti, Anita Mosca, Monica Nappo, Loredana Putignani, Antonella Romano), una attrice-Dramaturg-regista (Vanda Monaco Westerståhl) e due attrici-danzatrici-registe (Anna Redi, Marie-Thérèse Sitzia).

A Milano, Giulia Alonzo descrive una situazione in movimento, che non si limita alle figure già segnalate di Andrée Ruth Shammah (fondatrice nel 1972 con Franco Parenti e altri del Salone Pier Lombardo, oggi Teatro Franco Parenti di cui è direttrice dal 1989) e Serena Sinigaglia.

Altre registe-direttrici. Nel 2008 la regista Annig Raimondi fonda insieme all'attrice Maria Eugenia d'Aquino PACTA Arsenale dei Teatri di cui è direttrice artistica. Nel 2015 Pacta ha vinto il bando per la gestione del Teatro Metropolitan di via Dini (ex Crt). Nel 2012 Elizabeth Annable, insegnante di teatro, ha fondato il Teatro Alta Luce sul Naviglio.

Il Teatro del Buratto si avvale della lunga esperienza di Velia Mantegazza (anche regista della trasmissione tv *L'Albero Azzurro*) e di Iolanda Cappi, entrambe autrici e

⁸Il progetto di ricerca *Il teatro e le donne a Roma tra gli anni Sessanta e Settanta, tra avanguardia, rivolta e pensiero di genere* fa capo a Ormete. Ideato e diretto da Donatella Orecchia e Livia Cavaglieri, in collaborazione con l'Istituto centrale per i Beni sonori e audiovisivi di Roma e il Museo Biblioteca dell'Attore di Genova, Ormete raccoglie, custodisce, studia e condivide i racconti e le memorie dei protagonisti del teatro del Novecento.

registe; l'apertura all'universo femminile è confermata dalla recente nomina di Lucia Salvati alla presidenza.

Inoltre, Marina Spreafico, che ha iniziato la sua carriera teatrale con il Granteatro di Carlo Cecchi, nel 1978 fonda a Milano il Teatro Arsenale con Kuniaki Ida; mentre Laura Valli, già presidente dell'Associazione Etre, regista, attrice e cofondatrice nel 2008 della compagnia Qui e Ora, nel 2015 viene eletta presidente di C.Re.S.Co.

Teatro di inclusione sociale. Nel 1992 inizia la sua pionieristica attività Micheline Capato Sartore, attrice, regista e drammaturga con la cooperativa sociale onlus e.s.t.i.a., attiva nella casa circondariale di Bollate. Donatella Massimilla ha fondato vent'anni fa il CETEC, che opera nel carcere di San Vittore. Paola Manfredi, cresciuta teatralmente a Milano con Danio Manfredini, ha fondato Teatro Periferico, dal 2009 in residenza a Cassano Valcuvia: nel 2015 ha vinto il Premio Rete Critica per il progetto *Mombello – Voci da dentro il manicomio*.

Accanto a loro: Marina Bianchi, da tempo aiuto regista stabile al Teatro alla Scala; Monica Conti; Carolina De La Calle Casanova, cofondatrice della Compagnia BabyGang, scioltasi all'inizio del 2015, per la quale ha firmato i testi e le regie; e Marcela Serli, autrice e regista argentina attenta alle problematiche di genere.

A IT Festival (teatro indipendente della città), le registe sono più del 40%, molte under 35.

Emma Dante, *mPalermu* (2001): un altro modo di essere regista

Parma, 10 novembre 2001, debutta lo spettacolo vincitore del Premio Scenario, *mPalermu*: comincia così l'ascesa di Emma Dante. Ci saranno poi altri spettacoli importanti fino a *Le sorelle Macaluso*, Premio Ubu 2015, la pubblicazione dei testi (dalle riviste specializzate alla Rizzoli), l'approdo alla Scala di Milano con *Carmen*, due premi alla Biennale di Venezia col film tratto dal suo romanzo, *Via Castellana Bandiera* (2013). L'attenzione si concentra qui sull'esordio nazionale, che è entrato nella storia teatrale come qualcosa di violentemente reale e inaspettato. Al di là dei tratti insondabili della genialità e del legame speciale che uno spettacolo può avere con il "suo" tempo, *mPalermu* segna una tappa imprescindibile in questa storia. Vi si manifesta una novità registica, che mi pare poggi su tre pilastri: la formazione composita dell'artista, la centralità della drammaturgia, la potenza del gruppo. Così prende vita un teatro nel quale l'attrice precede cronologicamente la regista, il mestiere è la base che vive alimentandosi di pratiche laboratoriali, il dialetto diventa lingua globalmente teatrale, l'attore è anzitutto un "individuo scenico", l'autobiografia si manifesta in forme contratte e paradossalmente non autobiografiche, lo spettacolo nasce da una necessità e si incarna nei corpi come nelle cose, con tempi musicali e con l'uso di effetti.

La cultura attorica è disordinata, si forma per accumulazione, assimilando modelli utili a liberare la propria creatività. Quella di Emma Dante lega l'Accademia Nazionale d'Arte Drammatica con il Nuovo Teatro di Gabriele Vacis e Cesare Ronconi. Dopo aver frequentato la scuola palermitana di Michele Perriera, si presenta all'esame di ammissione al corso di Recitazione dell'Accademia con una scena di *Proprio pazza per Har-*

ry di Miller; fa i saggi di fine anno con Andrea Camilleri, Lorenzo Salvetti e Mario Ferrero. Qui avviene la sua formazione teorica (legge «tantissimo»), qui acquisisce capacità tecniche piuttosto complete senza che venga imposto «uno stile»: «a me interessano gli attori che escono dall'Accademia perché sono “preparati”. Che è diverso dall'essere *bravi*», dice⁹. Però poi va «da un'altra parte», affascinata da Else Marie Laukvik o da Kantor. Capisce che le interessa «dare le spalle al pubblico e fare ricerca».

Lavora con il Gruppo della Rocca, diretta da Roberto Guicciardini, e ne diventa socia, ma è interessata al lavoro di Gabriele Vacis. Con lui, in *Canto per Torino*, in due mesi di lavoro «come reclute dell'esercito», impara «ad ascoltare il silenzio, a usare il rumore degli ingranaggi di scena, il rumore delle ossa degli attori che scricchiolano» fino a diventare «un canto». Impara quel che poi da regista scompagnerà: propone ai suoi attori «l'esercizio della schiera», in cui per ore e ore viaggiano come «automi» con un certo ritmo su un tracciato limitato, ma lo rende labirintico. Frequenta poi un laboratorio con Cesare Ronconi, un regista che propone un lavoro «molto violento», costruisce «incubi» e ti ci mette dentro. È il 1999, l'anno in cui Emma Dante abbandona la recitazione, alla fine di una tournée di trecento repliche de *La rosa tatuata* di Tennessee Williams, regia di Vacis, con Valeria Moriconi, «una grandissima interprete»: non le piace l'idea di fare per la vita l'attrice di giro senza identità propria, torna a Palermo «arrabbiatissima», con un senso di fallimento. Le prime regie sono disastrose a suo dire: ne *La donna serpente* (C. Gozzi) “scimmietta” il «mondo [...] intravisto» della Valdoca, finché «inizia a svilupparsi, davvero, l'embrione della [sua, n.d.a.] poetica»: “dentro Palermo”, per raccontare il disordine e il nero con parole precise e con i colori della vita.

«Il fatto che io sia autrice e regista è un po' la stessa cosa, nel senso che non lo distinguo», dice Emma Dante: da un lato, *mPalermu* mostra la necessità di mettere in scena testi originali e, dall'altro, segna il passaggio alla fase in cui diventa «una forza centripeta» più che «una spugna»¹⁰. Però, non si sente «una regista “vera”», perché parte da presupposti diversi da quelli dominanti, di chi analizza il copione con gli attori, suggerisce battute e azioni: «no: l'ovulazione avviene in scena, non c'è un concepimento esterno». Le intonazioni «devono essere generate, non possono essere pronunciate per imitazione o stabilite a tavolino». Certo, sin dall'inizio sa cosa vuole dire, ne sente la necessità, anche se non sa cosa porti i personaggi a raccontare quella storia. I suoi attori si mettono in scena, improvvisano, «fanno un gran casino» e lei estrapola le parole che le servono per costruire il testo, dopo, da sola. È così per gli attori di *mPalermu* – Monica Anglisani (poi Ersilia Lombardo), Gaetano Bruno, Sabino Civillieri, Tania Garribba, Manuela Lo Sicco – e poi, quando sceglie nuovi attori in base alla storia che ha in mente, studiando «non solo l'anatomia del loro corpo, ma il modo in cui guardano, in cui gesticolano, in cui si muovono». «È come se chiedessi ai miei attori di fare le veci del regista: e così, togliendo loro un “genitore”, li respon-

⁹ Cfr. A. Porcheddu e P. Bologna (a cura di), *La strada scomoda del teatro*, intervista a E. Dante, in A. Porcheddu (a cura di), *Palermo dentro*, cit., p. 22-77. Da qui traggio le dichiarazioni di Emma Dante, ove non diversamente indicato.

¹⁰ Cfr. M. Ficara e F. Pompèi (a cura di), *La pratica che insegna ad amare*, intervista a E. Dante, in M. Ficara (a cura di), *Donne di teatro e cultura della (r)esistenza. Percorsi dai dieci anni di «The Open Page»*, Roma, Editoria & Spettacolo, 2005, pp. 189-196.

sabilizzo in maniera molto più concreta, molto più pericolosa», precisa¹¹.

La scrittura nasce dall'oralità e non la rinnega, è teatrale prima che letteraria perché «si identifica con la cosa»¹² e fa esistere i personaggi, si caratterizza per un uso del tempo che fonde il passato e il futuro in un «presente continuo», promuove il dialetto «a lingua personale» che risuona «d'autenticità»¹³. «Il dialetto che uso nei miei spettacoli – dice – è una lingua re-inventata [...], è una lingua delle caverne, per questo mi piace, perché è quasi incomprensibile persino a me»¹⁴. Si muove incessantemente dalla scena alla pagina, dalla pagina alla scena, fra autorialità e scrittura scenica collettiva, in un processo che evoca il fare/disfare di Penelope più che una distinzione chiara fra drammaturgia preventiva e consuntiva¹⁵. Se invece non ha scritto il testo, cammina «spalla a spalla» con l'«altro comandante della nave, l'autore».

Vuole anzitutto «un vero gruppo». Come «animali», gli artefici di *mPalermu* restano «chiusi per un anno dentro la stessa stanza», solo più tardi diventano «capaci di percepire la differenza tra il lavoro e la vita». Nasce così una pratica registica autoritaria e autorevole al tempo stesso, che punta alla creazione collettiva ma non lascia scampo. Chi c'è dentro esibisce «la tenacia di una pianta desertica che non ha quasi bisogno di nutrimenti esterni per vivere», scrivono Meldolesi e Guccini: «ogni testo di Emma Dante chiude un cerchio, perché l'individuo scenico (non certo l'attore) sigilla drammaticamente l'immutabilità del mondo»¹⁶.

Si tratta di individui disposti a mettersi completamente in gioco e capaci di usare la naturalità per elaborare un linguaggio artificiale di verità ulteriore. Per Emma Dante servono tecnica e talento. La tecnica è «la capacità di riportare dentro al tuo percorso artistico il sistema paranoico che hai nella vita, con tutto ciò che questo comporta. E cioè il ritmo del tuo parlare, il ritmo del tuo respiro, il tuo modo di camminare», a partire dalla «conoscenza profonda» dello spazio, della propria voce e del ritmo appunto. Il talento è la disponibilità e l'applicazione a «sporcarsi», a farsi contaminare dallo spettacolo, a rischiare in esperienze forti, senza preoccuparsi della visibilità: essere così concentrati in scena da percepire «la presenza dell'altro, del personaggio dentro di sé», «il fantasma» nel suo gergo. Da regista forma attori per il «suo» teatro e crea «una griglia talmente precisa» che «non possono fare altro che una cosa precisa, quella decisa dal regista»¹⁷.

¹¹ Poi darà «paletti» agli attori con diversa formazione, come Giorgio Li Bassi per *Mishelle di Sant'Oliva* (2005), mentre con alcuni non riuscirà a intendersi, come Iaia Forte e Tommaso Ragno per *Medea* (2004).

¹² A. Camilleri, *Prefazione*, in E. Dante, *Carnezzeria. Trilogia della famiglia siciliana*, Roma, Fazi Editore, 2007, p. 11.

¹³ *Ibid.*, p. 9. Di vita che si incunea «nell'oralità fattasi testo», di scrittura come «concentrato di teatralità» parlano C. Meldolesi e G. Guccini nella loro *Presentazione a E. Dante. Appunti sulla ricerca di un metodo*, in «Prove di drammaturgia», IX, 2003, n. 1, p. 20.

¹⁴ M. Ficara e F. Pompei (a cura di), *La pratica che insegna ad amare*, intervista a E. Dante, cit., p. 195.

¹⁵ Per questa distinzione cfr. S. Ferrone, *La drammaturgia "consuntiva"*, in J. Jacobelli (a cura di), *Non cala il sipario. Lo stato del teatro*, Roma-Bari, Laterza, 1992, pp. 97-102, e, per la comparazione fra copioni, testi editi e scrittura scenica di Emma Dante, l'analisi puntuale di Anna Barsotti nel volume già citato *La lingua teatrale di Emma Dante*.

¹⁶ C. Meldolesi e G. Guccini, *Presentazione a E. Dante. Appunti sulla ricerca di un metodo*, cit., p. 20.

¹⁷ M. Ficara e F. Pompei (a cura di), *La pratica che insegna ad amare*, intervista a E. Dante, cit., p. 193.

«Le opere delle donne sono fatalmente autobiografiche», scriveva Colette¹⁸. Quelle di Emma Dante lo sono e non lo sono. «*mPalermu e Vita mia* sono i due spettacoli che mi hanno permesso di liberarmi di me stessa, mi hanno permesso di togliermi di dosso questo incubo che è stata la mia vita», dice. Si tratta di radici materiali e linguistiche, del rapporto con una città magnifica e con la sua «inciviltà», di passioni vissute e diffuse: l'autobiografico insomma si lega alle esperienze, alle cose e alle emozioni che hanno generato arte, in un passaggio da uno spettacolo all'altro che non prevede «azzerramento».

Gli elementi dell'incubo, legati alla morte del fratello in un incidente e a quella della madre per malattia, nutrono una sorta di “Femminile tragico”, che lega maternità e morte senza annullare la vitalità. La tragedia tocca l'essere primitivo, «ha a che fare con la quotidianità, con un evento straordinario che capita magari quando ti stai mangiando i maccheroni». «Il mio teatro è matriarcale», dice, «ma le donne che racconto sono quasi sempre sfruttate e violentate senza pietà [...]. Sono donne con un forte istinto di sopravvivenza, difendono la specie a tutti i costi, e questa specie è maschile»¹⁹: niente di femministicamente corretto. È forse “femminile”, invece, il suo bisogno di possesso e controllo: «Non sono una regista, sono una “teatrante”, così mi vorrei definire: essere teatranti significa occuparsi della scenografia, dei costumi, prendersi cura degli attori, occuparsi di cosa dicono e di come lo dicono, del testo da scrivere, della Siae, dei contratti... Tutto deve essere sotto il mio controllo»²⁰.

A Napoli, con Laura Angiulli

La compagnia di Emma Dante ha come nome la sua collocazione geografica, Sud Costa Occidentale. Dall'«isola delle differenze», come la chiama Claudio Meldolesi²¹, saliamo a Napoli, città del teatro per eccellenza. Qui operò una delle prime registe di cinema del mondo, Elvira Notari: fondatrice con il marito della Films Dora, poi Dora Film (1902-1930), con sede pure a New York, regista di una sessantina di film di cui aveva scritto la sceneggiatura.

Laura Angiulli mi è sembrata l'artista più rappresentativa: per la sua storia, per la direzione artistica di Galleria Toledo e per il lavoro registico, che segue tutt'altro indirizzo rispetto a Emma Dante, da cui la divide una ventina di anni. Comincia come attrice negli anni Settanta, cura anche la drammaturgia e l'eventuale traduzione dei testi che mette in scena, dirige film, insegna Regia all'Accade-

¹⁸ Colette, *La nascita del giorno*, Milano, Adelphi, 1986, p. 65 (*La naissance du jour*, Paris, Flammarion, 1928).

¹⁹ M. Ficara e F. Pompei (a cura di), *La pratica che insegna ad amare*, intervista a E. Dante, cit., p. 196.

²⁰ A. Porcheddu e P. Bologna (a cura di), *La strada scomoda del teatro*, intervista a E. Dante, cit., p. 72. Colgo l'occasione di quest'ultima citazione dell'intervista di Porcheddu e Bologna – di cui mi sono ampiamente servita – per ringraziarli.

²¹ Cfr. C. Meldolesi, *L'isola delle differenze*, in Id. e F. Taviani, *Teatro e spettacolo nel primo Ottocento*, Roma-Bari, Laterza, 1991, pp. 282-316.

mia di Belle Arti di Napoli, gestisce uno spazio importante, fa parte del Consiglio d'Amministrazione del Mercadante Teatro Stabile di Napoli dal 2003 al 2011 e del Direttivo dell'Agis: dunque, la regia non è la sua sola occupazione, anzi pure lei sembra mossa dal bisogno di controllare tutto senza remore moralistiche («Io sono una regista che ha potere»²²). A Galleria Toledo ha invitato molti artisti del Nuovo: dal primo Castellucci a Chiara Guidi, dai Motus a Fibre Parallele, oltre a tanti napoletani a cominciare da Enzo Moscato. Certi spettacoli li ha visti anche sei volte, imparando moltissimo. Ma il suo orizzonte muove dalla regia critica: insiste sul testo e sulla professionalità, nella convinzione che si sperimenta non contestando i saperi teatrali consolidati ma guardando al mondo e rivolgendosi anzitutto ai giovani. «La contemporaneità è nelle modalità della messinscena, nel lavoro sul linguaggio».

Angiulli comincia con Arturo Morfino, un artista «scombinato e geniale», a cui deve molto: «un cattivo maestro è sempre un maestro»²³. Con lui scopre il contemporaneo e un mondo effervescente di idee, ma il suo «desiderio di teatro non riesce a compiersi»: da un lato, ha bisogno di concretezza e non è disposta a rinnegare la «scuola umanistica feroce» da cui viene e, dall'altro, sente la sua «impreparazione» come attrice. Legge *Cent'anni di solitudine* di Márquez, un «gran libro, molto aderente a questa grande allegria, agli umori che c'erano», e decide di farsi «regista, da sola», senza rimpianti per la recitazione. Ha tre figlie e nessun cedimento vittimistico: lo spettacolo diventa «un luogo di raccolta della socialità che si crea intorno alle varie età delle figlie» (da anni, una di loro recita con lei, la brava Alessandra D'Elia). Lo spettacolo, intitolato *Canto fermo*, approda anche al Teatro in Trastevere di Roma, in contemporanea con Leo e Perla, Reboni e Caporossi: «che grande stagione! Era il 1978».

«Volete fare delle cose che non siete ancora in grado di fare», le dice il critico Enrico Fiore. Laura Angiulli decide di «cominciare uno studio, serio, per l'acquisizione di competenze tecniche col teatro per ragazzi»: un luogo vitale dove rischia «meno nel senso dell'apprezzamento o del "disapprezzamento"», ma al tempo stesso si confronta «con una realtà pericolosa», perché «si scatena l'inferno» se lo spettacolo non ha una buona tenuta. All'Etì si occupa di questo settore Giovanna Marinelli.

Angiulli ha «un'anima di didatta» e continua a lavorare con le scuole fino al 1984-1985, quando torna al teatro per adulti con *Alexandra's room*, dedicato all'immaginario giovanile. «Altre svolte sono state suggerite dal mio desiderio di un lavoro politico», dice: per cinque anni, dal 1998 al 2003, opera a Caivano, il comune oggi sotto i riflettori della cronaca per casi ripetuti di pedofilia, morti violente di bambini e silenzi omertosi di adulti. Il teatro è «un luogo di interpretazione della realtà», in questo senso è politico, dice: «aborro il teatro della cronaca, il teatro manifesto. Ho bisogno di un teatro che nasca nella poesia, però che abbia un cuore duro nella valutazione delle vicende politiche, della società». Le piacerebbe «un bel film politicissi-

²² In questo paragrafo, le citazioni, ove non diversamente indicato, si riferiscono alla mia intervista a Laura Angiulli, Roma, 24 aprile 2016.

²³ Morfino dette vita al Play Studio, uno spazio dedicato alla musica, sensibile a tutti i linguaggi artistici della contemporaneità; cfr. M. Porzio, *La resistenza teatrale. Il teatro di ricerca a Napoli dalle origini al terremoto*, Roma, Bulzoni, 2011.

mo fatto da una donna, per esempio un'indagine sulla corruzione, un *Caso Matteis*²⁴. E al cinema intanto è arrivata da tempo con *Tatuaggi* (1996) – da *Haute surveillance* di Genet, presentato alla 54^a Mostra del Cinema di Venezia – che muove da uno dei suoi spettacoli più belli.

La svolta successiva è rappresentata dall'approdo a Shakespeare nel 2011 («dove i personaggi femminili sono di livello elevatissimo»), prendendosi ogni tanto «qualche vacanza» con lavori napoletani. Sette spettacoli finora: dalla *Trilogia del male* – *Riccardo III*, *Otello*, *Macbeth* – a *La bisbetica domata*, *Il mercante di Venezia* e *Misura per misura*. Parte dalla traduzione e dall'adattamento: «Rifuggo dalle traduzioni ampollose, lavoro sulla assoluta vicinanza quasi letterale, mi armo di vocabolari, mi metto intorno tutte le traduzioni e ricomincio. Conservo sempre il linguaggio, però taglio nell'interno, ci sono cose che si possono eliminare, sennò avresti una messinscena di quattro ore e non è possibile». Con gli attori fa «un lunghissimo tavolino», che serve anche a lei: «sai quante cose scopro, perché quando fai questo lavoro di analisi parola per parola, battuta per battuta, non solo entri dentro, ma poi quando l'attore si alza in piedi ha già memorizzato i pensieri, perché è una partitura di pensieri, la parola dalla mente passa agli occhi e poi alla bocca». Cerca, in «un estremo lavoro di semplificazione e di sintesi, di portare in scena la complessità di un pensiero, la sua ambiguità». E poi se lo gode lo spettacolo, lo fa «per vederlo».

Enrico Fiore ha concluso la recensione del *Mercante di Venezia*, di cui ha apprezzato «talune intuizioni acute», lamentando che la recitazione si attesta spesso «su un versante contraddittoriamente naturalistico»²⁵. Un'osservazione che ha spinto la regista a uno scavo ulteriore nel linguaggio shakespeariano: «tu pensa quando ti trovi una battuta in cui il pensiero si esprime in otto versi e tu lo devi fare su un fiato, sennò diventa una schifezza, ma che splendore un lavoro di questi anche per gli attori, che scuola!». Ha lavorato nove ore al giorno con gli attori, fino ad ammalarsi: «compagni di un viaggio sentimentale forte dove però la guida è necessaria», solo il regista possiede tutto il percorso e segue l'intero processo. Lei non crede al doppio ruolo, anche se ammira molto attrici che si sono talora dirette, come Sonia Bergamasco e Laura Bertelà.

Quando le domando se ha incontrato difficoltà come regista, risponde: «enormi, non è una lamentazione, non sono una donna semplice, mi batto come una disperata, segno diciamo l'avversario, il punto che voglio raggiungere». E poi: «se non avessi fatto la regista forse avrei fatto la ricamatrice. Questo bisogno di costruire maglia a maglia è femminile, questo fatto di non lasciare mai un punto non controllato, voler sempre compattare». Però le sembra «una puttana che tutto debba essere per tutti, senza preclusioni, c'è qualcosa che è più congeniale e qualcosa meno e questo nulla toglie all'integrità, alle possibilità».

Spiega la maggiore presenza di registe di teatro rispetto al cinema anche con una maggiore facilità di operare che può diventare faciloneria, sottovalutazione della professionalità («manifestazioni dell'essere» più o meno fresche), oltre che con evidenti

²⁴ Allude al noto film di Francesco Rosi, interpretato da Gian Maria Volonté (1972).

²⁵ E. Fiore, *Se Shylock e Porzia affondano nell'acqua*, in «Il Mattino», 12 marzo 2015.

elementi strutturali. Lei ha potuto contare sul sodalizio con Cesare Accetta, un direttore della fotografia col quale discute tutto a lungo prima di girare, ma soprattutto applica alcune regole: da un lato, sceglie le persone giuste e riconosce il loro ruolo, concedendo spazio e tempo, e, dall'altro, sa quello che si vuole.

A teatro, anche dopo avere lavorato a lungo sul progetto, piccoli cambiamenti o anche grandi si possono sempre fare, invece al cinema devi avere più chiarezza, non puoi dire: "guarda là, pigliamoci quella cosa"... questo non significa che devi avere una dimensione di chiusura verso l'accadimento, però non puoi fare un film fatto solo di accadimenti, devi avere una struttura dentro quello che vuoi raccontare.

Laura Angiulli non vede positivamente il ridimensionamento della funzione registica, la sua ridefinizione in senso debole e "post-", tanto più venendo da un'epoca di sottovalutazione della professionalità: «noi abbiamo eliminato il naturalismo, lavoriamo per dare delle forme più vicine al bisogno di dire il cuore forte dell'opera, evitare barocchismi, questa è la modernità secondo me. Quale potrà essere il futuro? Post-regia, non ci credo...». Se il regista «è colui che riesce a dare una forma propria, in questa dimensione come rinunciare alla regia?»; quanto agli attori, «chiedono regia».

A Milano, con Serena Sinigaglia

L'esordio di Serena Sinigaglia a ventitré anni è folgorante anche perché coincide con la fondazione del gruppo teatrale che presiede: ATIR (Associazione Teatrale Indipendente per la Ricerca), con cinque attori diplomati alla Scuola "Paolo Grassi" di Milano, oltre lei, e una scenografa proveniente da Brera, Maria Spazzi. La Scuola vive allora una fase particolarmente felice, grazie alla direzione di Renato Palazzi, che coinvolge artisti con estetiche e pratiche differenti, da Gigi Dall'Aglio a Thierry Salmon. Il saggio di diploma del 1996, *Romeo e Giulietta*, diventa uno spettacolo di successo, rimane in repertorio per cinque anni girando in Italia e all'estero, viene felicemente ripreso nel 2011 per celebrare il quindicennale del gruppo.

Nello stesso anno del film di Baz Luhrmann con Leonardo DiCaprio, *Romeo + Giulietta di William Shakespeare* (*William Shakespeare's Romeo + Juliet*, 1996), la tragedia shakespeariana viene riproposta come un inno alla giovinezza «che non si chiede perché è al mondo, essa è "il mondo"». L'amore è quello «travolgente e contraddittorio, tenero e comico dei ragazzi. Ed è desiderio sensuale, scoperta del sesso», oltre che «purezza indomabile», mentre la lotta fra Montecchi e Capuleti ha la radicalità e l'immediatezza di uno scontro fra bande giovanili, chiede schieramenti immediati allo stesso pubblico che entra in sala. Come scrive ancora la regista nel programma di sala, «un grande classico per "rivivere" ha bisogno di farsi carne e voce concrete, ha bisogno di diventare reale sul palcoscenico, come se le sue antiche parole fossero state scritte oggi per il pubblico di oggi»²⁶. Carne e voce, qualità dell'energia e

²⁶ Cfr., in merito, <http://www.atirteatroringhiera.it> (ultima consultazione: 4 giugno 2016).

ritmi sono quelli del gruppo, emotivamente coetaneo dei personaggi chiave: per questa urgenza Serena Sinigaglia sceglie di misurarsi con Shakespeare anziché con autori contemporanei, come i suoi compagni, e dei dodici allievi attori del quarto anno ne sceglie nove per il suo spettacolo.

Un altro motivo, esterno, spiega il successo inaspettato dello spettacolo, che copre un vuoto negli anni in cui teatri giovani, combattivi e “in cerca” sembrano possibili solo dal ceppo del Nuovo Teatro²⁷. «Noi siamo un gruppo un po’ trasversale, perché non avevamo la sperimentazione linguistica, nel senso proprio dei segni, che potevi fin da allora attribuire ai Motus, a Teatrino Clandestino, a Fanny & Alexander», dice Sinigaglia: «eravamo molto di tradizione, recitavamo Shakespeare, punto e basta, inseguivamo una passione, un istinto che poi è diventato molto più consapevole»²⁸. Di questo primo spettacolo, nonostante il successo e la tenuta, ho trovato scarse tracce: per una disattenzione della critica, talora pregiudiziale forse, ma anche per il disinteresse del teatro più legato alla tradizione a riflettere su di sé e a promuoversi culturalmente.

Serena Sinigaglia non ha una vocazione teatrale alle spalle. L’inquietudine, che l’ha portata a suonare la batteria e ad allenarsi nel nuoto, la conduce a frequentare un laboratorio di Renzo Casali alla Comuna Baires: il disagio che prova andando in scena la spinge verso il teatro come luogo di emozioni forti e non solitarie, quello stesso disagio la indirizza poi verso la regia, dove può esprimere meglio le doti leaderistiche dimostrate nelle prime esperienze politiche. Queste doti favoriscono la creazione del gruppo, che sembra una base necessaria per l’esercizio della regia, ma si configura molto diversamente da Sud Costa Occidentale.

Per creare e tenere vivo il gruppo sono importanti tre aspetti, a suo dire. Il primo è che non nasca dall’alto e dall’esterno ma dal basso e dall’esperienza, come è avvenuto per ATIR, che arriva allo spettacolo *Romeo e Giulietta* dopo aver goduto del privilegio di quattro mesi di prove in una sala ampia e riscaldata. Il secondo è che gli elementi egualitari vivano insieme a un «rispetto profondo dei ruoli e delle differenze di azione all’interno di quei ruoli», compresa l’accettazione del leader: «un’avventura meravigliosa» che mostra come si possa organizzare un esercizio virtuoso del potere in una società ristretta²⁹. Il terzo è legato alla contingenza storica: «siamo nati più di venti anni dopo i grandi gruppi venuti dalle esperienze degli anni Sessanta e Settanta. Me ne resi immediatamente conto, ma ce l’avevo nei geni, ho visto il muro di Berlino

²⁷ Questi gruppi si autonominarono «“gli Invisibili”» e poi «si lasciarono chiamare Gruppi ’90 o Teatri ’90 o la Terza Ondata, con un riferimento alle mareggiate del passato»: così Franco Quadri nella sua *Premessa a un Prototipo*, in R.M. Molinari e C. Ventrucci (a cura di), *Fanny & Alexander, Masque Teatro, Motus, Teatrino Clandestino. Certi prototipi di teatro. Storie, poetiche, politiche e sogni di quattro gruppi teatrali*, Milano, Ubulibri, 2000, p. 9.

²⁸ Ho intervistato Serena Sinigaglia l’8 maggio 2016 presso il Teatro Ringhiera di Milano. Di qui traggio le citazioni, ove non diversamente indicato.

²⁹ Così Arianna Scommegna: «In Atir non c’è un capo, c’è un leader» e Serena Sinigaglia lo è «non perché impone la sua figura, ma perché si è costruita negli anni il ruolo di guida e le viene riconosciuto per come lo gestisce». Un punto di forza è l’eterogeneità e il numero di persone coinvolte, anche se «prendere decisioni in venti è più difficile»; M. Norese (a cura di), *Maschilismo e gerontocrazia significano immobilità... Intervista a Arianna Scommegna, attrice milanese, fondatrice della compagnia Atir*, 2 aprile 2014, <http://www.sipario.it> (ultima consultazione: 4 giugno 2016).

crollare, non avremmo mai potuto concepire un gruppo chiuso». Fausto Russo Alesi, per esempio, se n'è andato ma è rimasto socio e continua a lavorare con ATIR periodicamente; mentre è sistematicamente interna alle attività del gruppo un'attrice come Arianna Scommegna, che ha lavorato con Peter Stein e con altre registe, da Cristina Pezzoli a Veronica Cruciani.

Davvero gli attori sono centrali nel “teatro di parola” di Sinigaglia e hanno identità forti, autonome. Oliviero Ponte di Pino riconosce alla «giovane regista di carisma e di carattere» il merito di «aver capito come stesse cambiando la figura dell'attore», rispetto al modello dell'«attore a una dimensione» nelle mani del «regista demiurgo» e a quello dell'«attore politeista», al servizio di varie «scuole registiche». «Quello di ATIR è un attore laico, che sa che esistono tanti teatri e si plasma al contatto con le diverse tecniche e opzioni», in «una stratificazione di rapporti e di esperienze, che riemergono perché richiamati dalle circostanze, perché fanno parte di un patrimonio umano prima che professionale», che non si fa intrappolare nel «ruolo dello scritturato dalle “compagnie primarie di prosa»³⁰. Nella mia esperienza, questo è uno dei casi in cui gli attori mi hanno portato alla regista: Russo Alesi e Scommegna certo, ma anche María Pilar Pérez Aspa, ammirata a Kilowatt Festival nell'assolo in cui si è diretta, *L'età proibita. Appunti biografici di Marguerite Duras*.

«Formativo per noi è sempre stato contemporaneamente occuparci della nostra arte e del ruolo che pensavamo dovesse avere, dal punto di vista dell'impatto sociale politico e culturale», dice. Quest'anima si esprime in molti modi. Dal 1999 c'è «una sezione di teatro sociale enorme», promossa da una delle attrici fondatrici, Nadia Fulco, che negli anni ha coinvolto un migliaio di persone. Inoltre, quando il gruppo nel 2007 ha avuto in gestione il Teatro Ringhiera, nella periferia sud di Milano, ha rinnovato il suo impegno originario a realizzare un teatro «semplice, diretto, chiaro, energico, privo di ermetismi o retorica; un teatro che sia dentro la realtà, dentro al tempo, spunto di riflessione dell'oggi: un teatro popolare di qualità». A livello artistico questo ha comportato per un'attrice come Scommegna un percorso di allontanamento dall'autoreferenzialità per guardare il mondo, come lei dice; e per la regista un incentivo a fare teatro politico a partire dalla Storia – dalla Resistenza al Sessantotto, dal crollo del muro di Berlino agli anni Dieci del nuovo millennio a Utøya – e dalle storie: fino a misurarsi con la sfida lanciata dallo Stabile di Torino e dalla Scuola Holden di portare la narrazione seriale a teatro. *6Bianca*, in sei puntate appunto (una a settimana da febbraio a maggio 2015), rappresenta un esperimento interessante anche dal punto di vista operativo e promozionale. «Fatto tutti insieme, nel vero senso della parola» – autore (Stephen Amidon con una squadra di aiuti), attori, regista e tecnici, come dice una delle interpreti, Camilla Semino Favro³¹ –, questo thriller psicologico ha coinvolto un pubblico foltissimo di giovani.

³⁰ O. Ponte di Pino, *Buon compleATIR! si festeggiano i 20 anni della compagnia diretta da Serena Sinigaglia*, 6 maggio 2016, <http://www.ateatro.it/webzine/> (ultima consultazione: 4 giugno 2016).

³¹ Cfr. <http://6bianca.teatrostabiletorino.it> (ultima consultazione: 31 ottobre 2016).

Non a caso l'«idolo» di Sinigaglia è Ariane Mnouchkine, insieme a Peter Brook e Kathryn Bigelow, mentre la sua gratitudine concreta va soprattutto a Renato Palazzi e Gabriele Vacis. Eppure Palazzi come altri critici l'ha maltrattata ai suoi esordi; d'altro canto, lei stessa dice di guardare con soddisfazione a poche regie. Quando le chiedo quali siano e suggerisco la bella messinscena di *Natura morta in un fosso* (2001) di Fausto Paravidino con Fausto Russo Alesi, risponde che non considera i monologhi, dove al 70% se la giocano autore e attore, e cita *Lear ovvero tutto su mio padre* (2002): un Lear dove sono i figli di «una generazione senza padre» a prendere la parola per dire dei loro rapporti col padre e coi padri. «Che una ragazza di 25 anni firmi una regia del *Lear* che ha tutta la sua coerenza e un impatto emotivo inequivocabilmente potente andava rilevato, andava riconosciuto, ma se non c'era una stranezza...»³², osserva ancora con fervore. Lei era «atipica», nell'età in cui avrebbe dovuto «spaccare, fare le cose diverse, nuove, forti», aveva l'ambizione di fare una regia «alla Strehler»: «Emma Dante non ha avuto un simile ostracismo, perché ha avuto e ha un meraviglioso stile personale, una tale originalità, e poi è forte, un pugno allo stomaco».

Questo attacco al «suo» teatro le pesa assai più dei problemi affrontati come donna-regista, anche se i tecnici del Piccolo Teatro inizialmente non la prendevano in considerazione. Ed è conseguente che condivide con Laura Angiulli la diffidenza nei confronti della post-regia: un aspetto importante che merita di essere approfondito. Inoltre, ciò che la regista napoletana ha sperimentato col cinema, lei lo ha vissuto con l'opera lirica dove «devi gestire una macchina enorme, complicata, hai pochissimo tempo, e i cantanti non sono esattamente Laurence Olivier». «La regia è un mestiere – dice –, è una serie di tecniche e di regole e, d'altra parte, come tutte le arti, è rapporto col mistero». Sicché quando fa lezione spiega per ore e ore «il ritmo, il tono, il volume, la memoria, vale per gli attori come per i registi, l'uso della colonna sonora...». «Sono tutte regole, regole della narrazione, che scegli in maniera apollinea, razionale. Poi c'è l'arte: sono gli spazi vuoti e imprevedibili che navigano all'interno di questo schema che tu hai dato, quello che veramente cerchi, però non puoi partire da lì»³³. E se dovesse parlare di un vuoto, a lei sembra autoriale: «La drammaturgia fa acqua, chi se ne frega della regia, il teatro è andato avanti per millenni senza il regista, la cosa più importante perché il teatro esista è l'autore-attore». E conclude: «Io penso di essere una buona regista, non la Mnouchkine, non Emma Dante, ma mi difendo». Qual è la regista uomo del suo livello direbbe così? Ma forse anche questo è un problema.

³² La critica stroncò con particolare violenza *Donne in Parlamento* (2007), nonostante il gran successo di pubblico. In una replica Massimo De Francovich lesse una recensione in cui si lodava la sua recitazione nel secondo atto, dove non compariva. «Che oggi “berlusconianamente” siamo abituati a una risata facile, questa è una critica che puoi farmi, però non puoi non rilevare che stanno ridendo a una battuta di Aristofane, il cui obiettivo era che ridessero, l'aveva scritto duemilacinquecento anni fa e duemilacinquecento anni dopo, in un teatro blasonato come il Piccolo, veniva giù il teatro dalle risate», dice la regista.

³³ Ricorda il finale di *Martin Eden* di Jack London: «si butta dalla barca e si ammazza, per tutto il romanzo lui ha una fame di capire qual è il senso dell'esistenza... e London dice “nell'istante in cui seppa cessò di sapere”. Mi sembra che la regia sia questo, ma quando insegno nelle accademie di teatro faccio ore e ore di spiegazione».

La necessità di gestire tutti gli aspetti che concorrono alla realizzazione di uno spettacolo e di favorire lo sviluppo creativo di ogni componente è una caratteristica della regia in sé, variamente incarnata. Ma il «controllare» e il «far fiorire» assumono forse tratti «più concreti, meno intellettuali e gerarchici» nelle registe, quasi si trattasse di gestire una casa, come osserva Daniela Bortignoni: la prima donna in ottant'anni di storia a dirigere l'Accademia Nazionale d'Arte Drammatica, dove si è diplomata regista nel 1986³⁴.

³⁴ Ho intervistato Daniela Bortignoni a Roma, nella sede dell'Accademia, il 23 maggio 2016.

DOSSIER

**LA MUSA METICCIA.
MATERIALI D'AUTORE PER LA CONOSCENZA
E LO STUDIO DELLA REGIA LIRICA**

a cura di Gerardo Guccini

Gerardo Guccini

“REGIEKULTUR” VS “REGIETHEATER”. INTRODUZIONE ALLA REGIA LIRICA CONTEMPORANEA

Le iterazioni fra il teatro operistico e le articolazioni della performance hanno mutato assetti consolidati e direttive d'influenza, inquadrando – o addirittura formando – nel ruolo di regista lirico artisti estranei alle dinamiche rappresentative del teatro drammatico. Non si è trattato d'una transizione condotta da Maestri riformatori, legislatori illuminati o istituzioni-guida, ma d'una risultante suscitata dal convergere delle punte della performance contemporanea all'interno d'un sistema bipolare come quello del teatro lirico: per tutto quel che riguarda la musica, assolutamente codificato; per tutto quel che riguarda la performance, autonomo e libero.

Come gli sviluppi contemporanei della regia lirica, anche il sistema bipolare che li ha indirizzati e favoriti, risulta da concause storiche radicate e diffuse. Il graduale imporsi del repertorio sulle prime esecuzioni ha infatti capovolto le funzioni essenziali del teatro operistico, sostituendo la produzione di spettacoli che implicavano la composizione di libretti e partiture, con la rappresentazione di libretti e partiture che implicano la realizzazione di spettacoli tanto più originali e inventivi quanto più ci si allontana dalle convenzioni e dalle prassi alla base dei testi drammatici e musicali messi in scena. La partitura operistica è, infatti, un testo scenicamente *forte* se confrontata alle forme del dramma scritto, che non hanno modo di fissare altezze, ritmi e volumi; mentre è un testo scenicamente *debole* se confrontato alle forme globalmente codificate dei teatri orientali, come l'Opera di Pechino o il teatro Nō. In quanto testo *forte* tende ad esplicitare la propria identità storica e culturale; in quanto testo *debole* non basta a soddisfare le esigenze performative, che richiedono spazi e movimenti, immagini e azioni¹.

Come riconosce il musicologo Carl Dahlhaus:

Dal problema di fissare una definizione di opera – che nel teatro musicale non coincide mai perfettamente con il testo – sorge la motivazione per un teatro di regia nel quale siano addirittura raggiunte le estreme conseguenze, in virtù della massima dell'ermeneutica secondo la quale un testo può restare in vita solo attraverso le sue progressive interpretazioni².

Le prassi ottocentesche prevedevano, invece, che i rapporti fra testo drammatico-musicale e spettacolo si svolgessero in itinere, nel corso d'uno stesso processo produttivo che escludeva l'assetto bipolare della fase conclusiva. Definito il cast e stabilito il contratto col compositore, le nuove produzioni iniziavano con un quasi nulla: un soffio di voce o una parola scritta, che circolavano fra Maestro e librettista indicando l'argomento dell'opera e la drammaturgia dalla quale ricavare “punti di

¹ Cfr. G. Guccini, *L'opera come teatro. Percorsi e prospettive della regia lirica*, in Id., L. Zoppelli e L. Bianconi, *Ancora sulla regia nell'opera lirica*, in «Il Saggiatore musicale», XVII, 2010, n. 1, pp. 83-118.

² C. Dahlhaus, *Regietheater*, in «Musica», 1984, n. 38, p. 227.

scena”, “effetti”, “situazioni” e “caratteri”. Questo lavoro, preliminare tanto alla stesura letteraria che alla composizione musicale, era già parte del processo spettacolare: dall’ossatura della trama venivano estratte indicazioni per lo scenografo, il costumista e l’attrezzista, che avviavano l’allestimento di un’opera di fatto inesistente o solo parzialmente composta; il librettista, spesso anche direttore di scena alle dipendenze dell’impresa committente, mediava i rapporti con queste maestranze sceniche compilando «le note e ordinazioni dei figurini» e dando «la commissione e descrizioni delle scene al pittore»³; mentre il Maestro compositore si specializzava nella realizzazione della parte musicale oppure – come nel caso paradigmatico di Verdi – assumeva il controllo dell’intero processo, facendo proprie le funzioni drammaturgiche e progettuali del librettista, che venivano perciò caricate di inedite facoltà inventive e decisionali. In questo sistema produttivo, la composizione drammatico-musicale, ora assumeva preventivamente convenzioni e cliché dell’ambito teatrale rendendo l’opera funzionale ai mestieri dello spettacolo, ora, all’opposto, richiedeva che le competenze di allestitori e interpreti venissero integrate, rinnovate e corrette in funzione di specifiche esigenze scenico-espressive. In ogni caso, composizione e rappresentazione procedevano strettamente abbinata in quanto parti d’un arco produttivo che iniziava con l’individuazione del compositore e la definizione del cast, entrava nella fase operativa con la scelta dell’argomento e si concludeva con il debutto.

Tutto cambia con l’assoluto predominio del “repertorio”, intendendo con questa espressione l’insieme dei libretti musicati, dove, accanto al ridotto numero delle opere continuamente riproposte, figurano anche «opere “d’antiquariato”», «tradizioni interrotte», «zone sommerse»⁴. Di fatto, le stesse opere che costituiscono l’imprescindibile e pressoché inesauribile contenuto artistico del teatro lirico sono state composte e inscenate nell’ambito di precedenti sistemi produttivi. Eppure le loro posizioni all’interno dell’uno e degli altri non potrebbero essere più diverse. Nell’ottocentesco sistema delle “prime esecuzioni”, le novità, le sorprese e il tumultuoso irrompere della vita contemporanea (si pensi all’impatto risorgimentale dell’opera verdiana) scaturivano dal testo drammatico-musicale, che influiva sullo spettacolo attraverso molteplici filiere: le indicazioni allo scenografo e al costumista, l’ampliamento delle didascalie in forma di “disposizione scenica”, le prove al pianoforte e quelle in scena. Nel teatro di repertorio, tutto lo spessore del “non-precedentemente-assimilato-e-noto” tende invece a defluire (a meno che s’abbino riscoperte formali e rappresentazioni filologiche) dall’organismo drammatico-musicale allo spettacolo, che, in questo mutato quadro operativo, è un oggetto culturale rescisso dalla composizione operistica e suscettibile di autonome rigenerazioni.

Per questo, il teatro lirico ha via via supplito ai vuoti della tradizione storica e formale, e alla conseguente «crisi della *rappresentabilità* delle opere»⁵, assimilando, dal

³ Notizie fornite da Francesco Maria Piave sulle «mansioni del poeta nei teatri»: il documento è trascritto in A. Cassi Ramelli, *Libretti e librettisti*, Milano, Ceschina, 1973, p. 310ss. Al proposito, cfr. anche F. Della Seta, *Il librettista*, in L. Bianconi e G. Pestelli (a cura di), *Storia dell’opera italiana*, vol. IV, *Il sistema produttivo e le sue competenze*, Torino, EDT, 1987, pp. 263-264.

⁴ L. Bianconi, *Il teatro d’opera in Italia. Geografia, caratteri, storia*, Bologna, Il Mulino, 1993, p. 28.

⁵ T.W. Adorno, *Introduzione alla sociologia della musica*, Torino, Einaudi, 1971, p. 95 (*Einleitung in die Musiksoziologie. Zwölf theoretische Vorlesungen*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1962).

mondo della performance, successive leve di artisti e artefici teatrali, che vi hanno dapprima trovato un contesto al quale adattare le competenze interpretative della regia, poi, un'occasione di nuovi confronti con le forme codificate del dramma.

Mentre Strehler, Visconti o Squarzina, per non citare che tre protagonisti della regia interpretativa, lavoravano abitualmente sulla forma drammatica del testo al fine di ricavare da questa «prima creazione» la «seconda creazione» dello spettacolo⁶; Romeo Castellucci, Pippo Delbono ed Emma Dante realizzano performance, che non procedono dall'analisi d'una «prima creazione», ma da una «scrittura scenica» che agisce direttamente sugli spazi, sulle presenze, sugli oggetti, sulle azioni fisiche⁷. Per loro, il passaggio all'opera lirica non ha implicato, com'è il caso dei registi/interpreti, la sostituzione d'una «prima creazione» di carattere testuale con una «prima creazione» di carattere drammatico-musicale, ma la scoperta di inedite possibilità d'intreccio fra l'autonomo linguaggio della scrittura scenica e la pervasiva presenza d'una «prima creazione» oggettivata dal canto e dal suono orchestrale. Nel corso di quasi settanta anni di storia, la regia lirica ha dunque finito per capovolgere gli originari rapporti con la regia teatrale.

In un primo momento, a partire dall'azione innovatrice di Strehler e Visconti, è stata la regia teatrale che ha aggiornato il lessico spettacolare degli allestimenti operistici

ponendo in primo piano la necessità d'un apparato scenografico non più generico ma originale e studiato in funzione della partitura da rappresentarsi, di una recitazione che abbandonasse la tradizionale staticità proposta dai cantanti e, soprattutto, di un responsabile unico che connettesse e integrasse omogeneamente tutti i differenti elementi dello spettacolo⁸.

Poi, sono piuttosto stati gli allestimenti lirici che, inquadrando le contemporanee evoluzioni della performance in una sperimentale compresenza di spettacolo e «prima creazione», hanno suscitato narrazioni di secondo grado, autobiografie cifrate, declinazioni visionarie e materiche dell'immaginario sonoro: espressioni riconducibili, nel complesso, all'idea d'un *metarealismo* scenico, che non mette in comunicazione piani di realtà gerarchicamente ordinati, come, nell'ambito della rappresentazione, sono l'argomento, il testo, la partitura e lo spettacolo, ma «realtà multiple, connesse da un *continuum* di passaggi interni»⁹. Se il *metarealismo* letterario, come lo descrive il culturologo russo Michail Epštejn, avvicina realtà eterogenee e incompatibili, scoprendone l'originaria complicità e la mutua compenetrazione, il *metarealismo* scenico combina l'esecuzione fedele della partitura a performance impreviste, che mettono alla prova le proprietà espressive della musica, portandola a suscitare, in relazione alle loro molteplici apparenze, percezioni, emozioni, intuizioni, pensieri. Così, il *Parsifal*

⁶ Cfr. F. Perrelli, *La seconda creazione. Fondamenti della regia teatrale*, Torino, UTET, 2005.

⁷ Cfr. L. Mango, *La scrittura scenica. Un codice e le sue pratiche nel teatro del Novecento*, Roma, Bulzoni, 2003.

⁸ A. Bentoglio, *Quanto valgan gli italiani...*, in "Hystrio", XXIII, 2010, n. 1, p. 38.

⁹ M.N. Epštejn, *After the Future: The Paradoxes of Postmodernism and contemporary Russian Culture*, a cura di A. Miller-Pogacar, Amherst, Massachusetts University Press, 1995, p. 38, cit. in D. Possamai, *Che cos'è il postmodernismo russo? Cinque percorsi interpretativi*, prefazione di M. Berg, Padova, Il Poligrafo, 2000, p. 45.

(2011) di Romeo Castellucci coniuga la musica di Wagner agli archetipi del pensiero wagneriano (la presenza totemica degli animali, l'immersione panica nel mondo naturale, l'enigma del popolo in marcia); il *Falstaff* (2013) di Damiano Michieletto avvita la vicenda shakespeariana alla vecchiaia di Verdi, ricomponendo inganni, gelosie e seduzioni entro il campo visivo d'uno sguardo senile innamorato della vita; il *Falstaff* (2015) di Robert Carsen precipita i rituali sociali del mondo anglosassone in una liturgia primigenia dove il grasso protagonista è vittima d'una comunità tornata branco; la *Cavalleria rusticana* (2012) di Pippo Delbono incardina la vita del regista al dramma, proiettando il ricordo della madre scomparsa su Mamma Lucia e intrecciando all'azione dei personaggi quella di due persone reali: lo stesso Delbono e l'attore microcefalo Bobò, "compagno di viaggio" di sempre.

Il *metarealismo* scenico della regia lirica contemporanea intreccia diverse linee di azione, annullando, nel pubblico, la possibilità d'una percezione naturalistica. Costantemente, lo spettatore segue svolgimenti che riguardano tanto la rappresentazione musicale del dramma che situazioni "altre", oscillanti, a seconda delle poetiche, fra una brechtiana moltiplicazione segnica e l'annullamento del segno nell'autonoma concretezza dell'evento.

Rappresentativo d'una scrittura scenica comunicativa e responsabile dei propri assunti comunicativi, è il teatro di Daniele Abbado, che fonda lo spettacolo sulla narrazione del dramma; scelta conciliante e apparentemente lineare, ma anche aperta alla moltiplicazione dei racconti e alla contaminazione di generi e media:

Mettere in primo piano il racconto: racconto del testo, del personaggio, dello spazio: tutto deve poter concorrere ad un unico gesto narrativo. Questo modo di pensare e di procedere porta sulla strada della massima semplicità possibile. Credo che questa semplicità, unita alla forza di una narrazione scenica chiara e riconoscibile, vada incontro e valorizzi la capacità immaginativa dello spettatore, all'opposto di un approccio registico concettuale o illustrativo, ridondante o inutilmente spettacolare¹⁰.

Alla pratica d'una scrittura scenica d'impronta epica, si contrappone, sull'opposto versante della regia lirica visionaria e demiurgica, la concezione di Romeo Castellucci, che non ricava il piano spettacolare dall'analisi razionale del testo drammatico-musicale, ma dall'esplorazione delle reazioni inconscie suscitate dal flusso sonoro:

Di fronte al *Parsifal*, ho cercato di dimenticare tutto quello che sapevo. Mi sono messo nella situazione di chi non sa nulla. Ho chiuso gli occhi e ho ascoltato una volta, venti volte e poi cento volte questa musica, questa cosa. [...] Attraverso questo ascolto ripetuto, sono arrivato alla dilatazione della materia, alla moltiplicazione delle sfaccettature del prisma, alla tensione massima della pelle, all'esecuzione delle articolazioni del libretto. La musica, come la corrente d'un fiume, trasportava in me le immagini universali e anonime dello spirito¹¹.

¹⁰ D. Abbado, in L. Mello e I. Pellanda (a cura di), *Cantiere Regia*, in «Veneziamusica e dintorni», VI, 2009, n. 28, p. 29.

¹¹ R. Castellucci, *Face à "Parsifal"*, in R. Wagner, *Parsifal*, libretto di sala dell'omonimo spettacolo

Fra la performance analitica, che intreccia molteplici racconti («del testo, del personaggio, dello spazio»), e il dipanarsi d'un immaginario concreto e semanticamente elusivo non sembrerebbero sussistere molte affinità. Invece, i diversi orientamenti della regia lirica contemporanea condividono vari fattori: il rifiuto del naturalismo; l'abbandono delle scene descrittive; la cancellazione del carattere illusorio dei costumi; la presenza plurale degli attori/cantanti, che sono al contempo parti vocali, figurazioni, corpi iscritti nella realtà della scena e personaggi "altri". Ad esempio, nel *Ballo in maschera* di Michieletto, Ulrica è, scenicamente, una contemporanea predicatrice-guaritrice, mentre, vocalmente, esprime una strega circondata dal basso popolo; Riccardo è, scenicamente, un candidato alla presidenziali americane, mentre, vocalmente, esprime un sovrano (anche se convertito in governatore di Boston per necessità di censura) nobilmente innamorato della moglie d'un altro. Si tratta di sovrapposizioni, che familiarizzano i cantanti ad un uso non convenzionale dei gesti e delle inflessioni recitative. Sempre meno, i registi lirici inquadrano l'azione negli ambienti descritti dalle didascalie, mentre, all'opposto, considerano con attenzione le indicazioni didascaliche che evidenziano strutture extra-drammatiche variamente declinabili: alternanze di vuoti e di pieni, passaggi dall'interno all'esterno oppure dal fondo scena al proscenio, sospensioni temporali, moltiplicazione dei livelli agibili e dei dislocamenti prossemici. Non è il tradizionalista Zeffirelli che applica, durante la morte di Mimì, la lunga pausa prevista da Puccini e Carré, ma il discusso Baz Luhrmann.

È stato recentemente osservato che «la pratique scénique de l'opéra ne cesse de composer son tissu à partir des fils déjà tissés par les pratiques théâtrales»¹². Tuttavia, per proseguire la metafora, questi fili, in ambito lirico, tessono oggetti inusitati: tappeti debordanti, arazzi tridimensionali, abiti architettonici. Le esperienze registiche, passando dalle pratiche contemporanee all'opera, si confrontano infatti con la compresenza scenica del dramma musicato: un organismo estetico i cui livelli testuale e sonoro, da un lato, appaiono oggettivati in distinti supporti formali (il libretto e la partitura), mentre, dall'altro, precipitano in unità espressive che fissano musicalmente sia la recitazione del testo che le atmosfere dell'azione. A fronte di questo organismo "unico", che non trova riscontri in nessun teatro di nessuna epoca, i processi della scrittura scenica possono riprendere e sviluppare performativamente quanto vi si trova unito e risolto, ma anche aggiungere strato a strato, componente a componente, realtà a realtà, ricavando dall'individuazione di possibilità ulteriori e inesprese – e, quindi, alternative rispetto a quelle espresse – drammaturgie sceniche che si accordano ai ritmi della musica¹³. In questo teatro, lo spettacolo non rappresenta i contenuti drammatici della partitura, ma interagisce con la musica portandola a significare, non solo i suoi affetti, i suoi personaggi, i suoi conflitti, ma anche quanto avviene nell'immediata realtà della performance, dove agiscono o appaiono figure variamente connotate, ma comunque presenti e, in quanto presenti, iscritte nella temporalità del suono.

teatrale diretto da R. Castellucci, Théâtre royal de la Monnaie/De Munt, Bruxelles, 2011, p. 11.

¹² «la pratica scenica dell'opera non smette di tessere la sua tela utilizzando fili già tessuti dalle pratiche teatrali»; J.-M. Piemme, *La dramaturgie visible*, in «Alternatives théâtrales», V, 1983, nn. 16-17 (*L'opéra aujourd'hui*), p. 21 (trad. di chi scrive).

¹³ Cfr. *infra* D. Michieletto, *Tono, ritmo, volume*, pp. 150-159.

L'entropia della regia lirica contemporanea – il suo essere misura del disordine interno al sistema operistico – corrisponde alle trasformazioni storiche dell'opera, ai percorsi degli artisti e ai valori culturali che orientano le scelte di sovrintendenti e responsabili. A seconda che la si esamini in rapporto all'uno o all'altro di questi insiemi causali, l'entropia registica evidenzia aspetti diversi e addirittura conflittuali: rapportata alle trasformazioni storiche, manifesta la natura bipolare del teatro di repertorio; confrontata ai percorsi degli artisti, si connette alla cultura registica e alle pratiche della performance; rapportata alle valori culturali, individua criteri che misurano l'incidenza degli eventi scenici alzando sempre più le asticelle della decostruzione formale e dell'annullamento semantico. Il mancato riconoscimento delle sfaccettature che moltiplicano le accezioni e i contesti dell'espressione "regia lirica contemporanea" ha prodotto una confusione terminologica che rischia di ostacolare la conoscenza del fenomeno.

Il senso attualmente diffuso del neologismo *Regietheater* svuota, infatti, il termine *Regie* di implicazioni storiche e contenuti culturali, designando spettacoli caratterizzati da innovazioni forzate e da grottesche campionature di elementi incongrui. Il neologismo viene soprattutto applicato all'opera lirica: delimitazione supportata dal fatto che in altre forme teatrali l'egemonia del regista o è data per scontata – e non risulta allora significativa d'una metodologia particolare – o appare soppiantata da diverse tipologie di artefice. Non solo: il *Regietheater* prevede anche delimitazioni di carattere geografico, riferendosi in modo prevalente – per quanto non esclusivo – agli spettacoli operistici realizzati nei Paesi di lingua tedesca. Il suo uso, ormai virale, tende a far dimenticare che la cultura registica non fa tanto parte del problema, quanto delle soluzioni, e che le opere dei registi (sceniche e teoriche, pedagogiche e laboratoriali) non si combinano ai concetti di "arbitrio", "indifferenza" o "occasionalità", ma a quelli di "necessità", "analisi critica" e "ricerca"¹⁴. Paradossalmente, l'accezione diffusa di *Regietheater* esclude le interpretazioni drammatiche di Visconti e Strehler, le riletture di Ronconi, le stilizzazioni visive di Wilson, le visionarie sospensioni di senso di Castellucci dove visibilità e tangibilità delle forme sono condizioni necessarie e sufficienti della loro significanza. Il *Regietheater* non riguarda le manifestazioni di cultura registica che hanno ripensato lo spettacolo operistico; piuttosto si riferisce a certi indirizzi del mestiere di regista e all'influenza che sovrintendenti e programmazioni teatrali hanno esercitano nei suoi riguardi.

¹⁴ Vicende, culture e inquadramenti storiografici del fenomeno registico risultano dal saggio-recensione di L. Mango, *La nascita della regia: una questione di storiografia teatrale*, in «Culture Teatrali», <VII>, 2005 (ma 2007), n. 13 (*Seminario sull'attore*, a cura di M. De Marinis), pp. 129-186. La disamina di Mango comprende gli ultimi studi curati da Umberto Artioli (*Il teatro dei ruoli in Europa*, Padova, Esedra, 2000; *Il teatro di regia. Genesi ed evoluzione 1870-1950*, Roma, Carocci, 2004) e i contributi di Mirella Schino (*La nascita della regia teatrale*, Roma-Bari, Laterza, 2003) e Franco Perrelli (*La seconda creazione. Fondamenti della regia teatrale*, cit.), ma non arriva a pubblicazioni più recenti quali quelle di R. Alonge, *Il teatro dei registi. Scopritori di enigmi e poeti della scena*, Roma-Bari, Laterza, 2006, di M. Fazio, *Regie teatrali. Dalle origini a Brecht*, Roma-Bari, Laterza, 2006, e di F. Perrelli, *I maestri della ricerca teatrale. Il Living, Grotowski, Barba e Brook*, Roma-Bari, Laterza, 2007. Momenti di confronto fra le idee sulle origini e le trasformazioni della regia sono presenti in: U. Artioli, *Le origini della regia teatrale*, in R. Alonge e G. Davico Bonino (a cura di), *Storia del teatro moderno e contemporaneo*, 4 voll., Torino, Einaudi, 2000-2003, vol. II, *Il grande teatro borghese. Settecento-Ottocento*, 2000; C. Meldolesi e G. Guccini (a cura di), *Le radici della regia*, «Prove di drammaturgia», XIII, 2007, n. 2 (numero monografico).

L'uso denigratorio – e proprio perciò inappellabile e autoritario – di questa espressione risulta da un articolo del critico musicale Brian Robins:

Opera is sick. Very sick. Once handsome and noble, its formerly elegant features have over recent years become ever more contorted and distorted beneath a toxic, suppurating excrescence commonly known as Regietheater. That some dispute the validity of the use of the word is in the context neither here nor there; it is universally recognised among those with involvement in opera as the term used for the bastardised so-called productions of the egomaniacs that currently rule the opera houses of Europe and beyond¹⁵.

Più equilibrata e documentata la valutazione di Giuseppe Montemagno che traccia una mappatura delle iniziative teatrali che corrispondono all'accezione diffusa di *Regietheater* e mostra come il loro indirizzo generale sia stato contraddetto e non confermato – a differenza di quanto afferma l'informazione in rete¹⁶ – dal *Ring* di Patrice Chéreau a Bayreuth (1976) dove il teatro tornava «a essere, prima di tutto, magistrale direzione di attori»¹⁷:

Per lungo tempo al seguito del teatro di prosa, l'opera approda al *Regietheater* e, per questa via, diventa luogo privilegiato di sperimentazioni azzardate, radicali. Sono tre, essenzialmente, le roccaforti di questa concezione – l'Opera di Francoforte, diretta da Michael Gielen, quella di Amburgo, guidata da Christoph von Dohnányi, e quella di Stoccarda, con Klaus Zehlelein, dove si forma anche Gerard Mortier – che non esita a rappresentare *Aida* come inno al colonialismo, *Fidelio* fra le uniformi naziste, *Orfeo* come *rockstar*, con la chitarra elettrica al posto della cetra. È una fase di scandali annunciati, di provocazioni raramente illuminate dal guizzo della genialità [...]. La risposta sarebbe arrivata da Bayreuth, dove nel 1976 la nuova produzione del *Ring* del centenario viene affidata a un' *équipe* animata da rinnovato fervore creativo [Pierre Boulez, Patrice Chéreau, Richard Peduzzi, n.d.a.]¹⁸.

Dislocati sullo sfondo dei meccanismi produttivi e gestionali, gli allestimenti operistici dei maggiori registi teatrali indicano che il teatro d'opera ha i mezzi e la volontà di acquisire quanto di meglio offra il mondo dello spettacolo. Connessi alla storia della regia e delle sue manifestazioni culturali, gli stessi allestimenti evidenziano invece il continuo rigenerarsi di ramificati rapporti fra teatro e musica. Se i mezzi economici

¹⁵ «Il teatro d'opera è malato. Molto malato. Una volta bello e nobile, le sue precedenti caratteristiche di eleganza sono negli ultimi anni divenute sempre più contorte e distorte al di sotto di un'escrescenza tossica, suppurante, comunemente nota come *Regietheater*. Che alcuni contestino la validità dell'uso dell'espressione non è importante né in questo contesto né altrove; è universalmente riconosciuto tra chi è coinvolto nell'opera come tale termine venga usato per le imbastardite produzioni dei cosiddetti egomaniaci che attualmente governano i teatri lirici d'Europa e dintorni»; B. Robins, *Regietheater – The Death of Opera?*, in «Early Music World», <http://www.earlymusicworld.com> (ultima consultazione: 13 luglio 2016; trad. di chi scrive).

¹⁶ Cfr. la voce *Regietheater* in Wikipedia.

¹⁷ G. Montemagno, *Il mondo, che gran scena d'opera*, in «Regia lirica», dossier a cura di Id., in «Hystrio», XXIII, 2010, n. 1, p. 48.

¹⁸ *Ibid.*

del teatro lirico hanno attirato i registi verso il genere operistico, a rendere tali incontri prolifici e vitali è stata – anche – l'esistenza d'una cultura musicale interna alla regia. È un fenomeno originario. I “padri fondatori” della regia hanno infatti ispirato ai principi dinamici della musica il loro lessico, le loro pratiche e il loro stesso pensiero¹⁹, svolgendo percorsi che vanno sia dalle pratiche innovative verso i teatri musicali (il melodramma, l'opera barocca, il dramma wagneriano), sia dai teatri musicali verso le pratiche innovative.

Appia e Mejerchol'd connettono l'agire dell'attore/cantante, non più al testo drammatico e alle sue didascalie, ma al linguaggio della musica che si trasmette a movimenti e gesti producendo una sintesi da comprendere «alla luce del ritmo onnipotente»²⁰. Gordon Craig, allestendo *masque* e opere barocche (*Dido and Aeneas* di Purcell, *The Masque of Love* su musica di Purcell e *Acis and Galatea* di Händel), incontra anticipatamente le caratterizzazioni anti-psicologiche, le strutture astratte e le forme simboliche della propria “idea di teatro”. Stanislavskij abbina il lavoro con gli attori/cantanti alla ricerca sul ritmo scenico²¹. Mejerchol'd ricava da Wagner l'enigmatico nucleo della regia teatrale: l'arte di «conquista[rsi] la facoltà associativa del pubblico»²².

A partire dalle prime avanguardie e dai “padri fondatori” della regia, la musica viene utilizzata come modello, metodo e metafora del fare teatro²³. In questa prospettiva, gli studi di Appia – *La mise en scène du drame wagnérien* (1895) e *Die Musik und die Inszenierung* (1899) – mostrano con evidenza emblematica come, al di sotto dei fenomeni di svolta, agisca dall'ultimo Ottocento in poi un pensiero che non è più né esclusivamente teatrale né specificatamente musicale, ma che si fa guidare dalle corrispondenze fra le arti del tempo e quelle dello spazio.

Nei retroterra culturali dei registi che si sono dedicati all'opera provenendo dal teatro, riscontriamo con frequenza pressoché sistematica tracce e rilanci di questa originaria cultura dell'innovazione.

Decisamente musicale è la formazione di Strehler, che considerava se stesso un direttore d'orchestra mancato e il direttore d'orchestra un artista sminuito dall'aver «abdicato al suo ruolo, che dovrebbe essere quello della direzione generale dello spettacolo»²⁴.

Centrate sulla dimensione sonora della performance sono le storiche collaborazioni fra Robert Wilson e Philip Glass, Pier'Alli e la vocalista Gabriella Bartolomei, Daniele Abbado e Moni Ovadia, Romeo Castellucci e Scott Gibbons, Marco Martinelli e Luigi Ceccarelli. La lista, ovviamente, non può essere che indicativa.

¹⁹ Cfr. M. Schino, *La nascita della regia teatrale*, cit.

²⁰ V.E. Mejerchol'd, *La mise en scène de «Tristan et Isolde» au Théâtre Mariinski – 30 octobre 1909*, in Id., *Écrits sur le Théâtre*, 4 voll., a cura di B. Picon-Vallin, Lausanne, La Cité-L'Age d'Homme, 1973-1992, vol. I, 1891-1917, 1973, p. 128.

²¹ Cfr. M. Schino, *La nascita della regia teatrale*, cit., p. 94.

²² V.E. Mejerchol'd, “*Il maestro Bubus*” e il problema dello spettacolo con musica [1925], in Id., *L'Ottobre teatrale 1918/1839*, introduzione e cura di F. Malcovati, Milano, Feltrinelli, 1977, p. 208.

²³ Cfr. D. Roesner, *Musicality in Theatre. Music as Model, Method and Metaphor in Theatre-Making*, Fainham, Ashgate, 2014.

²⁴ G. Strehler, cit. in U. Ronfani, *Il falso e il vero*, in G. Strehler e U. Ronfani, *Io, Strehler. Una vita per il teatro. Conversazioni con Ugo Ronfani*, Milano, Rusconi, 1986, p. 263.

Musicalizzati sono i teatri di Emma Dante²⁵, di Pippo Delbono e di Fanny & Alexander entrati di spinta nel mondo dell'opera con una emozionante regia del *Flauto magico* (2015): spettacolo solcato da nostalgie di infanzie remote e riferimenti all'autobiografia del gruppo (le citazioni dal *Fanny e Alexander* di Bergman).

Non solo, la musicalizzazione dell'innovazione teatrale ha suscitato veri e propri *teatri musicali* che influiscono sulle modalità della composizione sonora. Mi riferisco, fra le più recenti esperienze, a *Vangelo* (2016) "opera contemporanea" di Pippo Delbono con musiche originali per orchestra e coro polifonico di Enzo Avitabile; a *Shakespeare. Know well* (il primo studio risale al 2015, il debutto al 2016) di Armando Punzo con la lancinante e composita colonna sonora di Andrea Salvadori (in parte registrata, in parte eseguita dal vivo, in parte ottenuta mixando i rumori prodotti dallo spettacolo); al trittico *Istruzioni per non morire di pace. 1. Patrimoni, 2. Rivoluzioni, 3. Teatro* (2016), testo di Paolo Di Paolo, dove tutti gli attori si riuniscono formando, nel corso di stacchi minutamente strutturati dalla regia di Claudio Longhi, un cabaret futurista e brechtiano: quasi un nuovo genere.

La musicalizzazione dell'innovazione teatrale procede inarrestabile, rigenerando lasciti profondi. In un certo senso, la regia lirica contemporanea sta restituendo all'opera i retaggi di quanto l'opera stessa ha rilasciato ai Maestri dell'innovazione. Questo segmentato processo – dai teatri musicali all'innovazione e dall'innovazione ai teatri musicali – è ancora in attesa d'una piena storicizzazione, ma, serbato a frammenti, vive nella memoria dei teatranti. In una lezione trascritta da Damiano Michieletto, allora allievo della Civica Scuola d'Arte Drammatica "Paolo Grassi", Gabriele Vacis spiega la nozione di «tempo teatrale» ricorrendo, con la guida di Mejerchol'd, sia a espressioni musicali («pianissimo», «melodie», «note dissonanti», «melodie di sottofondo») che a nozioni wagneriane («motivo conduttore»):

C'è in questo atto [l'ultimo del *Giardino dei ciliegi*, n.d.a.], secondo Mejerchol'd, un sottofondo in *Pianissimo*, come un lieve presentimento che aleggia nell'aria e che affiora ogni tanto con note dissonanti [...]. Mejerchol'd rimprovera quei registi che non si accorgono di questo, che per esempio fanno della scena dei giochi di prestigio un'intera scena con ogni specie di dettagli e di trucchi [...]. Chi fa così è perché non coglie il ritmo dell'opera cosicché «lo spettatore concentra lungamente l'attenzione su questa scena e perde il motivo conduttore dell'atto: quando l'atto è finito, nella sua memoria restano le melodie di sottofondo, mentre il motivo conduttore si è dissolto».

Il regista deve riconoscere l'armonia musicale, in una tessitura dove nulla potrà essere a caso o come nella vita reale, perché nella vita reale il tempo non è ritualizzato²⁶.

²⁵ Scrive, al proposito, Anna Barsotti: «Tracce post-drammatiche della genesi degli spettacoli [di Emma Dante, n.d.a.] riguardano l'ambito della *musicalizzazione*: la musica e il canto, registrati o dal vivo, fanno parte del processo preparatorio, siano utilizzati o scartati nella forma esecutiva; in molti casi possono essere visti come didascalie sonore delle azioni»; A. Barsotti, *Emma attraversa lo specchio: postdrammatico vs drammatico*, in M. De Marinis e G. Guccini (a cura di), *Dramma vs postdrammatico*, atti del convegno internazionale di studi, in «Prove di drammaturgia», XVI, 2010, n. 1 (*Dramma vs postdrammatico. Polarità a confronto*, a cura di Id.), p. 28.

²⁶ Cfr. *infra* D. Michieletto, *Tono, ritmo, volume*, pp. 156-157.

Ideare – o comporre – ciò che accade e appare durante un tempo strutturato dalla musica, è, al di là delle finalità produttive, una pratica che suscita competenze, conoscenze e pensiero. Sicché, fra gli effetti della regia lirica, figura anche l'emergere di originali personalità che si sono direttamente imposte in quest'ambito senza essere prima passate attraverso l'autonomo esercizio dell'innovazione teatrale. I dossier che seguono sono dedicati a due di questi artisti che dimostrano le potenzialità del teatro lirico. Si tratta di Damiano Michieletto e Stefano Vizioli. Del primo, si documenta la formazione nel quadro dell'azione pedagogica di Gabriele Vacis, che, oltre a Michieletto, ha influenzato tutta una leva di registi lirici o passati alla lirica (Emma Dante, Francesco Micheli, Leo Muscato, Serena Sinigaglia); del secondo, si segue l'ideazione di un'“opera euroasiana” ancora in pieno divenire che scaturisce dall'incontro fra diverse civiltà e culture: Händel e i rituali bhutanesi; Mozart e le culture teatrali cambogiane; Monteverdi e il Nō.

PARTE I
GROTOWSKI-VACIS-MICHIELETTO:
LA MUSICALIZZAZIONE DEL TEATRO

Gerardo Guccini

VACIS ALLA “PAOLO GRASSI”.
UN ICEBERG PEDAGOGICO CON DIVERSE RAMIFICAZIONI
NEL CAMPO DELLA REGIA LIRICA (EMMA DANTE,
MICHELI, MICHIELETTO, MUSCATO, SINIGAGLIA)

Giuseppe Pennisi, economista, giornalista e a lungo vicepresidente del Teatro Lirico Sperimentale di Spoleto, traccia, intorno alle celebrazioni verdiane per il secondo centenario della nascita, un pessimistico quadro della situazione del teatro d'opera in Italia: festival incapaci di programmazioni d'ampio respiro, calo degli spettatori e degli introiti, difficoltà di reperire sponsor privati che appianino i bilanci, perdita di rappresentatività popolare da parte del genere melodrammatico. Una delle poche ragioni di ottimismo è l'affermazione di una leva di registi lirici che rinnova gli allestimenti operistici rendendoli attrattivi e concorrenziali rispetto ad altri generi di spettacolo: televisivi, filmici, mediali.

Non mancano segnali di mutamento, quali l'emergere di registi come Damiano Michieletto, Francesco Micheli, Lorenzo Mariani, Leo Muscato – alcuni dei quali già conosciuti a livello internazionale – che, con la attualizzazione e modernizzazione di opere, anche non del repertorio più consueto, stanno riavvicinando il pubblico, specialmente quello più giovane, alla “musa bizzarra e altera”¹.

Il punto di vista di Pennisi non è certamente teatrológico: difficilmente sottoscrivibile l'attribuzione di «regie sontuose ed accurate ma tradizionali»² a dirompenti artisti di svolta come Luchino Visconti e Luca Ronconi. Tuttavia, pone problemi che, proprio per gli studi teatrali, risultano di estremo interesse. La sua ricognizione, condotta fra parametri economici e conoscenza diretta delle dinamiche produttive, mostra infatti come, all'altezza degli anni Duemila, le svolte contemporanee delle regia lirica non crescano nel solco delle innovazioni condotte in questo campo dai Maestri del secondo Novecento (Visconti e Strehler, Ronconi e Pier'Alli, Robert Wilson e Chéreau), ma risultino dall'immissione di artisti scenici le cui matrici culturali appaiono estranee e dialettiche rispetto alle vecchie e nuove convenzioni delle pratiche

¹G. Pennisi, *In Italia l'opera non è vox populi nell'anno delle celebrazioni verdiane: ecco perché*, in G. Cerrina Feroni, E. Negri e K. Froboese (a cura di), *Organizzazione, gestione e finanziamento dei teatri d'opera: esperienze europee a confronto*, Torino, G. Giappichelli Editore, 2014, pp. 255-256.

²*Ibid.*, p. 255.

operistiche. Le leve della regia lirica contemporanea non recuperano l'ottocentesca nozione di spettacolo in quanto allestimento corrispondente all'originaria progettualità del testo drammatico/musicale né integrano, variano o contaminano i manierismi registici sedimentati in quasi settant'anni di creatività scenica. Mi riferisco al progressivo depositarsi delle svolte tecniche ed estetiche in diffuse convenzioni; al prevalere del mestiere sulle necessità dell'invenzione; alle ricadute sceniche dei rapporti di «oligopolio collusivo» fra i Maestri della «vecchia guardia» delle regie liriche ed i loro allievi³. Piuttosto, i più rappresentativi esponenti della regia lirica contemporanea ritrovano la fase dell'incontro: quel momento generativo in cui uno sguardo straniero estrae dallo spettacolo operistico possibilità e soluzioni, che lo restituiscono alle temperie del mondo contemporaneo. Quanto più un regista s'afferma in ambito lirico tanto più si pone, per gli studi, il problema di individuare i suoi riferimenti culturali, il suo processo formativo, i suoi strumenti di realizzazione. Tutto ciò, insomma, che lo rende propositivo e dialettico rispetto alle consuetudini operistiche. In molti casi, la specificità teatrale dei singoli registi lirici – spesso riconosciuti protagonisti della scena contemporanea – risulta dai percorsi compiuti nell'ambito dell'innovazione. Penso alle coinvolgenti composizioni di vissuto di Pippo Delbono; alle incendiarie immagini auto-significanti di Romeo Castellucci; all'arcaico e carnale mondo mediterraneo di Emma Dante: regista designata della *Carmen* (2009), della *Muta di Portici* (2013) e, prossimamente, della *Cavalleria rusticana* per il Teatro Comunale di Bologna. In altri casi, invece, i substrati teatrali dei registi lirici – come, ad esempio, la formazione stanislavskiana di Robert Carsen⁴ o, per quanto riguarda Stefano Vizioli, la concezione bipolare e dialettica dell'allestimento scenico⁵ – vengono messi in luce da approfondimenti, interviste e personali dichiarazioni di poetica.

Questo dossier individua nell'azione pedagogica condotta da Gabriele Vacis presso la Civica Scuola di Teatro “Paolo Grassi” una pratica culturale *in progress* che, negli anni 1987-2005, ha intercettato e predisposto all'incontro con i linguaggi della performance musicale i percorsi formativi di diversi esponenti della regia lirica contemporanea. Dei quattro registi citati da Pennisi, ben tre (Michieletto, Micheli, Muscato) provengono infatti dall'istituto milanese, dove Gabriele Vacis aveva definito un sistema pedagogico che veicolava le tecniche e le dinamiche relazionali dell'attore attraverso esercizi improntati alle nozioni di tono, ritmo e volume. Michieletto ha dedicato a quest'esperienza formativa una densa tesi di laurea, che sviluppa l'argomento in forma di dialogo fra l'allievo e il Maestro, ricavando le battute di quest'ultimo da lettere e da appunti

³ *Ibid.*

⁴ Robert Carsen si è formato, alla Bristol Old Vic Theatre School, sotto la guida di Rudi Shelley che «concentrava il lavoro dell'attore su “motivation”, “character”, “action”, principi estratti dalle pratiche e dalle riflessioni del primo Novecento, in particolare da Stanislavskij, ma profondamente ricompresi nella sua pedagogia e nel suo training, fondato sul rapporto fra il corpo, da esercitare finché non lo si sia “neutralized”, e la voce intesa come espansione della condizione fisica raggiunta»; B. Majorana, *Nella contemporaneità del teatro. Note su Robert Carsen regista di “Don Giovanni”*, in «Comunicazioni sociali», XXXVII, 2015, n. 1, p. 112.

⁵ «Per noi occidentali, il rapporto col testo spesso genera un'ansia di ricerca e cambiamento, che perseguiamo reinventandoci il passato e seguendo strategie e associazioni sempre in movimento»; cfr. *infra* S. Vizioli, *Sulla pagina bianca del teatro: Opera ESTrema*, p. 176.

presi durante gli incontri e le prove. Alle loro voci si aggiungono citazioni di libri e osservazioni di altri allievi e artisti, che restituiscono i pensieri e le problematiche d'un ambito di formazione dove le conoscenze acquisite dal pedagogo si traducono in progetti di esperienze condivise (esercizi e spettacoli), mentre gli apprendimenti trasmessi vengono sottoposti dagli allievi e dallo stesso pedagogo a verifiche, discussioni e supplementi di indagine. Vacis non si preoccupa di formare artisti predisposti a rivestire uno specifico ruolo di attore, regista o drammaturgo, ma di schiudere e mantenere aperti, esercitati, elastici i canali fra identità personale e azione teatrale. Per questo, fonda il suo insegnamento sull'esplorazione di ciò che precede e quindi genera dall'interno le drammaturgie e gli spettacoli. La formazione integra esercizi e prove sceniche mettendo gli allievi nella condizione, non tanto di recitare secondo modalità indicate, ma «di inventarsi un modo di recitare»; non di trasporre drammaticamente una novella, ma di inventare «un modo per trasformar[la] in teatro»; non di usare gli oggetti in scena, ma «di inventarsi il modo di trasformar[li]» in apparizioni, immagini, luoghi⁶.

Nel sistema teatrale contemporaneo, la capacità di inventare teatri individualizzati esercita quelle funzioni propulsive che, in altri contesti e momenti storici, sono state detenute dalle poetiche e dagli stili recitativi. Per questo, appare oggi arbitrario disgiungere sistematicamente il teatro ufficiale dalle pratiche dell'innovazione. Di fatto, la moltiplicazione dei teatri abita stabilmente il sistema teatrale, costituendone la principale fonte di novità, come dimostrano gli allestimenti dell'opera lirica, che, in molti significativi casi, hanno rigenerato i teatri di Romeo Castellucci, Pippo Delbono o Emma Dante immergendoli nella dimensione temporale e sonora dell'esecuzione musicale.

La tesi di Damiano Michieletto – di cui mi limito a pubblicare il capitolo centrale – è, in attesa di nuove fonti, il principale documento sull'azione pedagogica di Gabriele Vacis, che ha formato, negli anni passati alla “Paolo Grassi”, artisti consapevoli dell'esigenza di inventarsi un teatro in cui agire come attori, drammaturghi o registi. Su questo argomento non ci sono che pochissime pagine edite: un'apertura autobiografica che Vacis iscrive nella narrazione del seminario tenuto da Grotowski a Torino nel 1991⁷; qualche appunto di Serena Sinigaglia⁸, allieva della “Paolo Grassi” e poi anche regista lirica⁹; una descrizione di Vacis sull'esercizio della schiera: pratica performativa che, elaborata nel corso di anni, insegna a trovare, camminando secondo determinate regole, “un'unità di presenza” coniugata a consapevolezza individuale.

⁶ Da un'intervista di Carmen Pellegrinelli a Gabriele Vacis, Milano, 29 giugno 2003, in C. Pellegrinelli, *ATIR: percorso dalla formazione alla scelta teatrale*, Tesi di Laurea, Bologna, Alma Mater Studiorum – Università di Bologna, 2003 (Corso di Laurea in Dams, relatore Prof. G. Guccini), p. 38. È importante segnalare che Carmen Pellegrinelli è stata allieva di Vacis alla “Paolo Grassi” e che la sua tesi integra documentazione e testimonianza.

⁷ Cfr. G. Vacis, *Awareness. Dieci giorni con Jerzy Grotowski*, Milano, BUR, 2002, pp. 94-95. Il testo è stato nuovamente edito (Roma, Bulzoni, 2014) con un'introduzione di Mirella Schino, *Raccontare Grotowski*, pp. 9-32.

⁸ Cfr. *La bottega dei narratori. Storie, laboratori e metodi di Marco Baliani, Ascanio Celestini, Laura Curino, Marco Paolini, Gabriele Vacis*, a cura di G. Guccini, Roma, Dino Audino, 2005, pp. 111-116.

⁹ Dal 2000 Serena Sinigaglia si misura anche con l'opera lirica, portando in scena nel luglio 2012 *Carmen* di Bizet al Macerata Opera Festival e, nell'aprile 2014, *Tosca* di Puccini al Teatro La Fenice di Venezia.

[La schiera, n.d.a.] non ha niente a che fare con i personaggi, la psicologia, la messinscena, e nello stesso tempo può essere una tecnica utile per ogni idea di teatro. [...] La si potrebbe definire drammaturgia dell'ascolto¹⁰.

Eppure, l'azione pedagogica di Vacis ha esercitato sul teatro italiano degli ultimi vent'anni un'influenza sotterranea e capillare i cui effetti risultano particolarmente rilevanti nel caso dell'opera lirica. Ai nomi già citati, possiamo infatti aggiungere quello di Emma Dante, che, pur avendo frequentato la "Silvio d'Amico", ricorda fra le sue principali esperienze formative l'incontro con Vacis e la sua pedagogia musicalizzata:

La schiera è un esercizio che ho appreso da Gabriele Vacis ed è molto importante perché permette di lavorare sul ritmo, come se si avesse un metronomo davanti. Ma, invece di avere un metronomo, si lavora con quei poveretti di attori, tutti in schiera: e gli fai fare dodici passi avanti e indietro, per ore e ore, chiedendo loro di non perdere mai il ritmo iniziale. E soprattutto di stare sempre insieme e di non uscire mai da quella "trappola": di stare lì dentro tutti mantenendo la concentrazione¹¹.

Per comprendere il contesto e la genesi dell'oggetto di studio affrontato dalla tesi di Michieletto – *La pedagogia di Gabriele Vacis*¹² – occorre considerare una prospettiva temporale più estesa, che comprenda l'azione di Vacis con Laboratorio Teatro Settimo, le consapevoli trasformazioni della sua identità di regista, gli effetti del fondamentale incontro con Grotowski e, specularmente a tutti questi eventi culturali, l'assemblaggio d'un sistema pedagogico che combina spettacolo e training, il lavoro sul testo e il linguaggio parlato con l'assimilazione di astratti valori musicali.

Nel 1984, con *Esercizi sulla tavola di Mendeleev*, uno spettacolo che deborda epicamente nello spazio urbano, i compagni di Laboratorio Teatro Settimo e il loro giovane regista si impongono, ad appena sei anni di distanza dalla formazione del gruppo, all'attenzione della critica internazionale. Con l'acutezza dello storico militante, Fabrizio Cruciani riconosce in loro una terza via lontana tanto dalla voga del teatro immagine che dalla tradizione drammatica. Per spiegarne il particolare approccio narrativo, lo studioso ricorre a nozioni musicali e cinematografiche che colgono l'attenzione del giovane regista per i valori ritmici della composizione spettacolare:

non è uno spettacolo di "visioni" gratuite e non è la rappresentazione di un dramma. Nulla di "moderno", nulla di "passatista": ma l'inquietante nitore di una decorazione ben strutturata e una sinfonia composta e organica di azioni sceniche. Lo spazio si dilata oltre il raggio visivo dello spettatore e la storia si concentra

¹⁰ G. Vacis, *Scuola per attori a Gerusalemme. Lettera*, in «Teatro e Storia», n.s., XXIII, 2009, n. 30, p. 215.

¹¹ A. Porcheddu e P. Bologna, *La strada scomoda del teatro. Intervista con Emma Dante*, in A. Porcheddu (a cura di), *Palermo dentro. Il teatro di Emma Dante*, Civitella in Val di Chiana, Editrice Zona, 2006, p. 36.

¹² In proposito, cfr. *infra* nota 17.

nella situazione di un sentimento sognato [...]. In un certo senso è fuori dal teatro: non è una storia che si svolge attraverso personaggi e azioni, ma questi sono strumenti per una composizione comunicata in lunghi piani sequenza¹³.

Nello spettacolo successivo, *Elementi di struttura del sentimento* (1985), i racconti si inquadrano di nuovo in successioni visive ritmicamente ricordate; questa volta, però, i dialoghi rivestono un ruolo essenziale tanto nel descrivere i caratteri dei personaggi quanto nel comunicare, con ricchezza di toni concertati, lo svolgimento di parallele vicende extra-sceniche. Lo spettacolo, infatti, traduce teatralmente le *Affinità elettive* di Goethe, affidando alle relazioni fra sei serve il compito di restituire, frammento dopo frammento, le storie degli altolocati protagonisti del romanzo. Nato da improvvisazioni, rielaborazioni testuali (di Laura Curino), interazioni fra attori, musiche (scelte da Roberto Tarasco) e ambienti (di Lucio Diana), *Elementi di struttura del sentimento*, da un lato, ripropone le funzioni della narrazione drammatica (la storia, il personaggio, il contesto diegetico), dall'altro, disgrega il ruolo dell'autore affidando all'ensemble i suoi compiti creativi. Vacis scrive che «[l']autore del progetto non è una persona e non sono neanche tutte quelle persone e quei luoghi che a pensarli ti danno una vertigine. L'autore non sono le persone. Non sono persone ma relazioni. Le relazioni tra le persone»¹⁴.

Eppure, lo spettacolo, come avverte il titolo, è strutturato con ferma mano registica. Non a caso, Claudio Meldolesi accosta Vacis al “giovane Strehler”. Ancora pochi anni e intorno al 1989, l'autonomia di attori/narratori come Laura Curino e Marco Paolini, che stavano allora emergendo nell'ambito di Laboratorio Teatro Settimo, comporta un nuovo rivolgimento dai riflessi sia pratici che concettuali. Vacis teorizza il superamento del ruolo registico, che si scioglierebbe anch'esso, come già quello dell'autore, trasformandosi in veicolo di “relazioni tra le persone”:

è chiaro che l'autore della cosa che avviene deve essere lui [l'attore, n.d.a.], in prima persona, e poi anche il pubblico, che è diverso ogni sera. Allora il regista-autore, quello autoritario che sa come sarà lo spettacolo finito prima ancora di iniziare, a quel regista lì non resta che suicidarsi. [...] E chissà che dalle ceneri di quel regista, di quel *teatro di regia* legato all'opposizione dei ruoli, non nascano attori di terra, attori che anziché cantare una terra siano la terra stessa che canta, il canto di quella terra¹⁵.

Non si trattava, per Vacis, di un suicidio culturale, ma d'una rinascita molto combattuta perché il regista autoritario, che, in lui, continuava a intrecciare azioni, immagini e spazi voleva in qualche modo verificare la nuova identità artistica che ne avrebbe preso il posto, capire dove l'avrebbe portato, cosa gli avrebbe insegnato.

¹³ F. Cruciani, Nota critica apparsa in «Viaggio in Italia», suppl. a «Proscenio notizie», 1986, n. 5, cit. in s.c., *La mappa degli spettacoli di Laboratorio Teatro Settimo*, in «Prove di drammaturgia», II, 1996, n. 1, p. 38.

¹⁴ G. Vacis, *Il disegno e la casa*, in «Prove di drammaturgia», II, 1996, n. 1, p. 8.

¹⁵ Id., *Canto delle città, questione di preposizioni*, in Id., *Awareness. Dieci giorni con Jerzy Grotowski*, cit., p. 118. Questo testo, poi confluito in *Awareness*, era stato scritto per un convegno sulla regia tenuto al Piccolo Teatro di Milano nel dicembre 1996. La stessa pubblicazione, ulteriormente ampliata, figura col titolo *Canto delle città* in «Prove di drammaturgia», V, 1999, n. 2, pp. 11-15.

Le possibilità innescate dalla transizione dall'uno all'altro modello registico emergono nel corso d'una sorta di trilogia: *Canto per Torino* (1995), *Milano* (1996) e *Canto delle città* (1996) dove la preposizione “delle” indica, con evidenza programmatica, che la dimensione autoriale del lavoro era passata da chi aveva predisposto il canto “per” una determinata città, alla città stessa¹⁶. Quattro anni prima, nel 1991, Vacis aveva accompagnato nel corso del seminario torinese Jerzy Grotowski: fondamentale Maestro dal quale i teatranti hanno imparato «a scoprire come nasca il movimento, da dove derivi una certa posizione, una certa posizione del viso, come risuoni la voce nel corpo e come possano venire insegnate all'attore queste possibilità»¹⁷. Anche a seguito della personale rielaborazione del suo insegnamento, il “giovane Strehler” si trasforma in un regista/veicolo di processi indirizzati tanto alla formazione individuale che alla composizione spettacolare, ma sempre accompagnati da un «metodo dell'incertezza» che neutralizza le consapevolezze del regista/despota e stabilisce una «condizione indispensabile per ogni esperienza di conoscenza»¹⁸.

Seguiamo ora i riflessi di questo percorso teatrale all'interno delle attività pedagogiche condotte nell'ambito della “Paolo Grassi”. Chiamato dal direttore Renato Palazzi, che aveva deciso di aprire l'istituto milanese ad una molteplicità di Maestri (Armando Punzo, Thierry Salmon, Gigi Dall'Aglio), Vacis inizia la collaborazione nel 1987. Per alcuni anni conduce laboratori finalizzati alla creazione di spettacoli, che riproducono i processi collettivi di Laboratorio Teatro Settimo, attivando nuove e diverse soluzioni dovute alla varietà e alla giovinezza dell'ensemble. Nel 1991, le cose cambiano. Vacis incomincia a individuare nella “Paolo Grassi” un contesto di sperimentazione e ricerca dove approfondire possibilità tecniche, drammaturgie e tipologie performative incontrate nel corso del lavoro teatrale con Laboratorio Teatro Settimo. Quell'anno (forse non a caso lo stesso dell'incontro con Grotowski) decide di dedicare il corso alla tragedia greca, e di introdurlo con un seminario intitolato *Come cantano gli attori*. La lettera con cui, l'anno seguente, commenta agli allievi del corso 1992-1993 i contenuti del seminario e il lavoro compiuto su *Sette a Tebe* è un documento di particolare densità: da un lato, chiarisce come il lavoro di Vacis alla “Paolo Grassi” tenda ormai a racciordare le esperienze pedagogiche agli spettacoli di Laboratorio Teatro Settimo, dall'altro, introduce un lessico musicale che confronta canto lirico, canto tragico e *phonè* dell'attore. Vale la pena citarlo estesamente:

Mi interessavano le qualità vocali degli attori: volevo capire che cosa accomuna la vocalità d'un cantante e quella di un attore, ma soprattutto in che cosa si differenziano. Questa curiosità m'era nata durante l'allestimento de *La storia di Giulietta e Romeo*. Nel testo di Shakespeare c'è un momento in cui i personaggi urlano tutti insieme torcendosi le mani [...]. [Q]uasi sempre questo momento viene risolto con la recitazione, con la parola. Ma la didascalia sembra indicare

¹⁶ Cfr. *ibid.*

¹⁷ Id., cit. in D. Michieletto, *La pedagogia teatrale di Gabriele Vacis*, Tesi di Laurea, Venezia, “Ca' Foscari” – Università di Venezia, 2002 (Corso di Laurea in Lettere, relatore Prof. P. Puppa), p. 47. Ringrazio qui Paolo Puppa per avermi generosamente messo a disposizione la tesi di Damiano Michieletto.

¹⁸ Da un'intervista di Carmen Pellegrinelli a Gabriele Vacis, Milano, 29 giugno 2003, cit., p. 39.

qualcosa d'altro [...] un pianto rituale corale. [...] In breve cantare in coro diventò una componente irrinunciabile del nostro lavoro. Naturalmente il cantare che serve all'interpretazione d'un pianto rituale si fonda sulle qualità vibratorie ed interpretative degli attori piuttosto che su quelle melodiche dei cantanti, anche se queste componenti non sono mai rigidamente separate.

Ma che cosa sono le qualità vibratorie e le qualità melodiche?

Per lavorarci seriamente ci voleva la tragedia greca.

Le componenti del sentimento tragico sono molteplici: la parola tragica è una, ma non è l'unica, la musica è un'altra componente irrinunciabile del sentimento tragico. Il coro che canta nella tragedia, però, è diverso dal coro della Scala che canta *Va pensiero*. Il coro della tragedia canta probabilmente qualcosa di più prossimo alle donne che cantavano una veglia funebre. Qual è la differenza? [...] Le prefiche nel pianto rituale potevano "improvvisare" per molte ore. Potevano evocare situazioni, storie e sentimenti diversi in tempo reale, "improvvisavano". Questa parola abusata, improvvisazione, ci introduce al secondo elemento comune individuato in molti canti delle origini: la serietà. [...] Si trattava quasi sempre di poche note in sequenza, sei, sette o otto rapporti tonali, due o tre parole che si sovrappongono ritmicamente. [...] Perché quando si parla di improvvisazione si parla di invenzione in tempo reale di combinazioni inusitate di elementi elementari, che però devono essere posseduti dall'attore. Quello che si improvvisa è il "montaggio" di frammenti che si conoscono alla perfezione, che è poi quel che accade per esempio nelle improvvisazioni jazzistiche¹⁹.

Dalla descrizione delle tecniche di improvvisazione corale la lettera passa all'esercizio della schiera – chiamato anche "respiro comune" – che traduce in azioni corporee gli stessi principi del canto:

Le componenti ritmo, tono e volume tornano buone per misurare anche il movimento del corpo, i suoi gesti. E per quel che riguarda il ritmo si capisce subito: il ritmo di un gesto, di un movimento o di una marcia, è la velocità con cui questi vengono eseguiti: il tempo che si impiega. [...] Ma cosa significa "tono" di un movimento? E "volume"? Da qualche anno per capire bene cosa sono il tono e il volume di un movimento abbiamo inventato molti esercizi, ma il più importante rimane quello che chiamiamo "respiro comune". Per fare il "respiro comune" gli attori si accostano l'uno all'altro formando una schiera. Quindi camminano per un numero indicato di passi variabile secondo le dimensioni del luogo in cui si lavora, per esempio dodici passi. Si comincia facendo dodici passi, poi ci si volta e si fanno dodici passi nella direzione opposta, poi ci si volta e così via... Sembra stupido, ma serve a togliersi di dosso i cliché che ci portiamo dietro a partire dalla semplice azione di camminare²⁰.

¹⁹ Lettera inviata da Gabriele Vacis agli allievi del corso 1992-1993 prima di iniziare il lavoro sullo spettacolo *Le Fenicie*, cit. in C. Pellegrinelli, *ATIR: percorso dalla formazione alla scelta teatrale*, cit., pp. 61-62. Nel 2000, Vacis ritorna sulle *Fenicie*. La lettera che invia ai giovani attori di questa successiva edizione ingloba la precedente comunicazione al fine di condividere gli antecedenti del nuovo percorso: cfr. G. Vacis, *Sulla preparazione di "Fenicie"*, aprile 2000, in D. Michieletto, *La pedagogia teatrale di Gabriele Vacis*, cit., pp. 87-97.

²⁰ Lettera inviata da Gabriele Vacis agli allievi del corso 1992-1993 prima di iniziare il lavoro sullo spettacolo *Le Fenicie*, cit., pp. 62-63.

Gli allievi della “Paolo Grassi” si sono dunque confrontati con pratiche di coralità improvvisata ed esercizi fisici, che, pur divergendo dalla vocalità dell’opera lirica, fornivano criteri organici alle esigenze d’un teatro in cui gli attori si esprimono cantando e le azioni si svolgono in una dimensione temporale governata dalla musica.

Dall’anno 1992-1993 al 1995-1996, Vacis coordina il corso attori che, dietro suo impulso, passa da tre a quattro anni, aumenta il numero degli allievi ammessi, delegando la selezione a un secondo momento, e abbassa l’età richiesta per l’iscrizione. Nei primi due anni, la nuova programmazione sceglie di rafforzare il training fisico e vocale sulla base degli insegnamenti di Jerzy Grotowski, la cui influenza non si limita alla formazione corporea. Vacis, infatti, assimila, reinterprestandoli, alcuni indirizzi teorizzati dal Maestro polacco. Il primo intende la regia come un’opera di sottrazione pedagogica, che rimuove dall’attore tutto ciò che lo blocca frapponendosi fra lui e le parole, gli spazi, gli spettatori e l’azione. Il secondo riguarda il passaggio dalla sottrazione degli intralci alla rivelazione dell’atto creativo, che non si può insegnare, ma solo predisporre, stabilendo le condizioni migliori affinché si verifichi²¹. Conclude, pragmatico, Damiano Michieletto: «Allora, se ho capito, la sintesi potrebbe essere: insegnare all’attore come scoprire la propria tecnica»²².

Nel 1995, la Scuola d’Arte Drammatica “Paolo Grassi” entra in crisi. Il direttore Renato Palazzi viene sollevato dall’incarico per ragioni d’ordine procedurale. Il Comune sostiene che, non essendo Palazzi dipendente dell’Ente ma semplicemente consulente, non può ricoprire un incarico che comporta responsabilità amministrative per conto della municipalità. Vacis difende pubblicamente il sistema pedagogico impiantato nello storico istituto milanese²³. Poi, si dimette a sua volta, lasciando il coordinamento del corso attori. Negli anni successivi tiene diversi seminari e uno dei corsi di regia. L’abbandono definitivo avviene nel 2005:

Ho smesso per molte ragioni. Una è che i ragazzi venivano a scuola per diventare ricchi e famosi. Nient’altro. Diventare ricco e famoso non è un obiettivo esecrabile. Ma avere solo quell’obiettivo, sì. Quello mi sembra ripugnante²⁴.

Nel febbraio del 2008, Vacis impianta una scuola per attori a Gerusalemme est. Anche i giovani palestinesi, osserva, «vogliono diventare ricchi e famosi. E hanno ragione. Ma vogliono diventarlo raccontando le loro storie. Perché hanno delle storie da raccontare»²⁵. Nel 2016, dopo nove anni di esperienze formative, le storie degli attori si aggregano in *Amleto a Gerusalemme*: uno spettacolo-summa, con la collaborazione di Marco Paolini, ironico e partecipe tramite fra il “teatro di narrazione” e l’ensemble palestinese.

Il lavoro teatrale di Vacis procede da una dialettica interna, che si è via via risolta in una successione di superamenti: della funzione “autore”, della funzione “regista” e,

²¹ Sul riassetto del corso e la poetica dell’incertezza cfr. C. Pellegrinelli, *ATIR: percorso dalla formazione alla scelta teatrale*, cit., pp. 41-42.

²² D. Michieletto, *La pedagogia teatrale di Gabriele Vacis*, cit., p. 48.

²³ Cfr. G. Vacis, *Lettera alla Civica Scuola d’arte drammatica «Paolo Grassi»*, in «Teatro e Storia», XI, 1996, n. 18, pp. 402-407.

²⁴ G. Vacis, *Scuola per attori a Gerusalemme. Lettera*, cit., p. 212.

²⁵ *Ibid.*, p. 221.

infine, della forma “gruppo” intesa come struttura depositaria dell’innovazione teatrale (Laboratorio Teatro Settimo confluisce nello stabile torinese nel 2002). Effetto e, forse, anche causa di questa serie di rivolgimenti è la volontà di cambiare sistemi pregressi e contesti di partenza rilanciando le potenzialità insite negli uni e negli altri. La disseminazione delle facoltà compositive dell’autore determina una creatività estesa e partecipata, che sposta l’asse del processo teatrale dalla concezione individuale del piano inventivo alla composizione collettiva del testo spettacolare. Allo stesso modo, le funzioni relazionali del gruppo gemmano, una volta traslate d’ambito, contatti, cogestioni, inedite tipologie di ensemble e mobili progettualità, che dispongono il lavoro creativo all’interno di contesti di volta in volta diversi e irriducibili a schemi unitari di produzione. In questo modo, il teatro recupera la centralità che la società gli nega, coniugando luoghi, media, istituzioni, culture, identità rappresentative di collettività sociali²⁶.

All’elettica mobilità dei progetti e delle manifestazioni spettacolari, il livello pedagogico contrappone una chiglia costituita da pratiche lungamente sedimentate. È la zona più grotowskiana dell’opera di Vacis, che se ne serve per creare una zona di passaggio fra la vita quotidiana e un linguaggio scenico che esplora, sì, le possibilità del parlato, ma rifiutando ogni sorta di immissione spontanea – e cioè non teatralmente controllata – del parlare quotidiano. Oltre ciò, la musicalizzazione delle pratiche formative evita che gli esercizi – essendo riferiti a principi a-semantici e astratti – predeterminino o inceppino l’atto creativo dell’attore che Vacis, a differenza di Grotowski, individua nell’atto di prendere la parola, assumendosi la responsabilità delle implicazioni narrative e drammaturgiche del fare teatro. Le connessioni fra canto corale e personale autonomia creativa risultano da una bella testimonianza dell’attrice Arianna Scommegna:

Il lavoro sul coro era già preciso e impostato, facevamo molto più lavoro sulla voce con Gabriele Vacis che non nella sessione di canto. Una cosa importante imparata da noi in quel lavoro fu il “principio” di assunzione di responsabilità del singolo, il fatto di assumersi pienamente la responsabilità di ciò che si sceglie di dire, di raccontare.

È una cosa un po’ complessa perché quando una persona propone, sceglie di dire una cosa, di recitare un testo, di cantare una canzone, di prender parola all’interno di un coro, non può essere né impositiva, né remissiva. Nessuno mi obbliga a prendere parola, magari c’è qualcuno che me lo suggerisce, però sono io che scelgo²⁷.

Riportando in forma di dialogo le indicazioni di Vacis, Michieletto registra, nell’ultimo capitolo della tesi (*Conclusioni*), la stessa direttiva pedagogica:

il vero problema della pedagogia [è, n.d.a.] fare in modo che ciascuno abbia una tecnica non specializzata e possa con le parole di Barba «affrontare ogni

²⁶ Nel quadro italiano, la poetica di Vacis trova forti risposdenze nelle instancabili tessiture relazionali di Marco Martinelli dentro e fuori il ravennate Teatro delle Albe. Sarebbe utile e chiarificatore considerarli in quanto artefici d’una radicale trasformazione del ruolo registico in senso processuale e aperto alle interazioni fra teatro e mondo.

²⁷ A. Scommegna, cit. in C. Pellegrinelli, *ATIR: percorso dalla formazione alla scelta teatrale*, cit., p. 100.

situazione nella maniera più viva, più organica, più essenziale, senza cadere nell'automatismo. È in fondo una continua scoperta di se stessi in relazione agli altri» [E. Barba, *Paradosso pedagogico*, in *La scuola degli attori*, a cura di F. Rufini, Firenze, La casa Usher, 1981, p. 25]²⁸.

L'assunzione di responsabilità viene dunque a coincidere con «la continua scoperta di se stessi in relazione agli altri». Uscito dalla “Paolo Grassi”, Michieletto si scopre narratore riformulando, assieme allo scenografo Paolo Fantin, le situazioni, i personaggi, i contenuti espressivi dell'opera lirica. Il loro percorso inizia nel 2005. Quasi immediata la consacrazione: nel 2008, viene loro assegnato il Premio Abbiati per la *Gazza ladra* del Rossini Opera Festival a Pesaro. Michieletto e Fantin prevedono un momento progettuale in cui vengono definiti gli ambienti e le linee dell'azione, e un momento processuale dove il regista insegna agli attori/cantanti a interpretare parti drammatiche che si combinano alle parti musicali secondo montaggi orizzontali simili a quelli che, nei film, coniugano sequenze visive e colonna sonora. Nelle regie di Michieletto, la parte scenicamente interpretata condiziona, infatti, le percezioni e i contenuti di quella vocalmente intonata, che reagisce al montaggio in modo tanto più organico ed espressivamente efficace quanto più le azioni teatrali vengono sincronizzate al decoro sonoro. Dice il regista in un'intervista a Giuseppe Barbanti:

Il fattore tempo è quello che decide. La gestione della durata è il compito più difficile per creare una [sic!] vero racconto scenico. Il regista insieme con lo scenografo devono saper gestire una durata: un problema che non hanno i pittori, gli scultori, gli architetti [...]. Agli inizi la scenografia era intesa come pittura di fondali. Ora è invenzione di uno spazio drammaturgico. Gestire il tempo significa cogliere un ritmo narrativo che è definito nella musica e che da lì [sic!] trova la sua massima ispirazione²⁹.

Se la definizione della scena come «spazio drammaturgico»³⁰ scaturisce dalla collaborazione con Fantin, quella del «ritmo narrativo» si basa sull'adeguamento – processuale e registico – delle azioni sceniche alle variazioni di durata della voce e del movimento orchestrale. La musica, in tal modo, si rapporta a due referenti drammatici compresenti che si insidiano l'un l'altro la posizione di contenuto espressivo. Le stesse note, nell'allestimento del rossiniano *Sigismondo* (2010), descrivono lo stato d'animo del protagonista e una casa di cura per alienati mentali; un sentimento di nostalgia e stati di patologica separazione dalla realtà. Gli esempi si potrebbero moltiplicare all'infinito poiché la poetica della doppia parte e la necessità di approntare sistematiche connessioni fra azioni sceniche e canto sono componenti strutturali delle regie liriche di Michieletto. Osserva Elvio Giudici a proposito della *Luisa Miller* (2010):

²⁸ D. Michieletto, *La pedagogia teatrale di Gabriele Vacis*, cit., p. 74.

²⁹ G. Barbanti, *Intervista al regista Damiano Michieletto e allo scenografo Paolo Fantin. Alle radici di una passione*, 4 luglio 2009, <http://www.nonsolocinema.com> (ultima consultazione: 13 luglio 2016).

³⁰ L'espressione «spazio drammaturgico» corrisponde alla nozione di «drammaturgia dello spazio»: cfr. M. De Marinis, *In cerca dell'attore. Un bilancio del Novecento teatrale*, Roma, Bulzoni, 2000, pp. 33-38.

Come sempre Michieletto lavora a stretto contatto di gomito con un collaudatissimo team del quale fanno parte insostituibile lo scenografo Paolo Fantin e la costumista Carla Teti: le scene nascono quindi come parte integrante della regia, che in esse non si esaurisce ma al contrario da esse parte per centrarsi interamente sui personaggi (né altrimenti sarebbe definibile come regia)³¹.

In altri termini, la regia parte dal progetto per poi «centrarsi interamente» sul processo. Mi sembra quanto meno probabile che la musicalizzazione delle pratiche formative operata da Vacis, abbia influito sulla gestione di questa fase: animata, instabile e lontanissima dal fornire sicurezze perché fondata sul corpo a corpo fra gli attori/cantanti e il regista, che deve quindi avere – o acquisire – un lessico e una cultura che gli consentano di smuovere nei suoi interlocutori domande, risposte, proposte e anche assunzioni di responsabilità, in assenza delle quali non si ha un teatro operistico ma una sorta di concerto disturbato.

Anche Vacis ha realizzato diverse regie d'opera, che non hanno però interferito con gli esercizi, i progetti e i riferimenti culturali delle attività pedagogiche alla "Paolo Grassi"³². Non è sentendo parlare d'opera che Micheli, Michieletto, Muscato e Sinigaglia hanno affilato gli strumenti del regista lirico. Vacis, infatti, fonda la sua pedagogia sull'interlocutoria e sperimentale condivisione delle dinamiche relazionali che si producono nelle realtà di gruppo. La stessa pratica della schiera, nonostante conduca all'acquisizione di precisi principi musicali e utilizzi un lessico comune a cantanti e direttori d'orchestra, è un'attività che, in essenza, consente di esercitare e controllare ciò che la rende relazione in atto: ascolti reciproci, empatie, connessioni fra corpo e mente, individuo e individuo, individuo e ensemble. Dal suo svolgimento scaturisce un senso d'identità che coniuga la verità biologica del performer grotowskiano all'assunzione di responsabilità comunicativa del narratore civile. I giovani attori e registi, che si sono formati a questa scuola, hanno sperimentato il prodursi di un "autore" plurale costituito da "relazioni fra persone"; le funzioni maieutiche della regia; la trasformazione dei testi in territori culturali mobili, nei quali è possibile viaggiare per poi rappresentare o narrare i percorsi compiuti. Non è al livello degli stili e delle estetiche, che conviene cercare gli effetti della pedagogia di Vacis sulle leve della regia lirica contemporanea. Il suo imprinting è piuttosto riconoscibile nelle dinamiche relazionali che, agendo all'interno e all'esterno dell'evento scenico, attivano snodi processuali e vitali dialettiche, e nell'oggettivazione di questi stessi contatti, snodi e dialettiche in precise architetture di energie sceniche filtrate dalla messa a punto – questa sì, pienamente registica – di toni, ritmi e volumi. Alcuni riscontri.

Leo Muscato realizza per il Teatro Lirico di Cagliari un *Nabucco* (2012) che richiama l'epica biblica dispiegando un lessico assonante a quello del *Māhābhārata* di Peter

³¹E. Giudici, *Il teatro di Verdi in scena e DVD*, Milano, il Saggiatore, 2012, p. 225.

³²Fra le altre *La ballata d'amore e di morte dell'alfiere Christopher Rilke* di Siegfried Matthus, prodotta dal Laboratorio Lirico di Alessandria (1989); *Lucia di Lammermoor* per la Fondazione Arena di Verona (1993); *Macchinario*, opera da camera di Nicola Campogrande, testo di Dario Voltolini per il Teatro Rossini di Lugo di Romagna (1995); *Maria de Buenos Aires* di Astor Piazzolla per il Teatro Comunale di Bologna e RavennaFestival (2002); il *Nabucco* per lo Sferisferio di Macerata (2013).

Brook, ricordato dai costumi (di Silvia Aymonino), dalle calde tinte orientali (il rosso aranciato dei babilonesi), dal fuoco, dalle posizioni degli arcieri, dalle glabre e materiche pareti che delimitano lo spazio scenico (di Tiziano Santi), dai primi piani sulla presenza corporea degli attori, dalla drammatica alternanza di intimità e battaglia. Le note di regia ricordano le sequenze visive alla necessità, umana prima ancora che teatrale, di partire da relazioni e comportamenti radicati nelle esperienze del vivere:

Noi abbiamo fatto di tutto per dare allo spettacolo un sapore più cinematografico conferendo all'azione un ritmo serrato, e una recitazione quanto più vicina possibile alle qualità relazionali che la gente ha nella vita reale. Il coro stesso non è concepito come una massa, ma come un insieme di uomini e donne l'uno diverso dall'altro, legati da una sorte comune. Siamo insomma partiti dall'interno per arrivare all'esterno. Abbiamo analizzato i comportamenti umani e li abbiamo trasformarli [*sic!*] prima in azione e poi in immagine. Adesso speriamo solo che tutto questo si trasformi in emozione³³.

Lo spettacolo, dunque, emoziona nella misura in cui consegna al pubblico rapporti fra persone. Sicché, in questo contesto, le manifestazioni dei coristi a sostegno della lotta dei lavoratori dell'Alcoa e della Carbosulcis sono rientrate anch'esse nella poetica relazionale del processo compositivo. Leggiamo in una recensione della prima cagliaritana:

Fra le armi in dotazione [del *Nabucco*, n.d.a.] ci sono degli elmi che [...] vengono battuti a tempo sulle assi del palcoscenico, sulla scia dei fragorosi applausi meritati da quest'allestimento, con chiaro riferimento e con lodevole intento di solidarietà verso i lavoratori sulcitani dell'Alcoa e della Carbosulcis che lottano, ancora oggi, per salvaguardare il posto di lavoro³⁴.

Serena Sinigaglia, lavorando con i cantanti della *Tosca* realizzata alla Fenice di Venezia (2014), riprende i principi dell'azione pedagogica di Vacis. E cioè toglie cliché e comportamenti indotti, ricercando uno stato di reattività organica e diretta dal quale ripartire alla volta dei climax pucciniani. Dice in un'intervista a Leonetta Bentivoglio:

[Ho cercato, n.d.a.] di togliere loro qualsiasi forma di patetismo. Non bisogna scambiare pathos e patetico, né dramma e melodramma. La gestualità dev'essere asciutta e giocata tramite tensioni fisiche ed emotive degli interpreti nello spazio, pur se con momenti esplosivi, come il duello tra corpi del secondo atto, che mostrerà il tentativo di stupro con cui Scarpia infierisce sulla ribelle Tosca³⁵.

L'imprinting relazionale è particolarmente evidente nel lavoro, non solo registico, ma anche organizzativo e culturale di Francesco Micheli, che, direttore artistico del

³³ L. Muscato, *Note per una messa in scena*, <http://www.leomuscato.com> (ultima consultazione: 13 luglio 2016).

³⁴ C. Crobu, *Nel Nabucco di Muscato trionfa l'energia, la musica e la melodia vocale*, 7 ottobre 2012, <http://www.reconsito.net> (ultima consultazione: 13 luglio 2016).

³⁵ L. Bentivoglio, *La regista Serena Sinigaglia: "Tosca e l'amore per sognare un mondo felice"*, 15 maggio 2014, <http://www.larepubblica.it> (ultima consultazione: 13 luglio 2016).

Macerata Opera Festival dal 2012, ha puntato in maniera inusuale sulla formazione del pubblico e creato un autentico laboratorio di ricerca per la creazione di nuovi format operistici. La cultura del processo ha infatti ampliato le tipologie della performance. Ci sono eventi che condividono lo svolgimento di processi artistici in corso: dimostrazioni, seminari, incontri, prove aperte, montaggi *site specific*. Così come ci sono eventi che suscitano processi di avvicinamento fra diversi pubblici e culture. In quest'ambito, Micheli ha stabilito sperimentali sinergie fra le programmazioni operistiche e la disseminazione di format agili, inventivi, ad alto tasso informativo ed emozionale. Per i Teatri di Reggio Emilia, ha realizzato una rassegna lirica sperimentale dal titolo *Opera Off*, in occasione della quale vengono presentati spettacoli, lezioni, convegni e progetti televisivi speciali; con l'Orchestra Filarmonica della Scala, ha dato vita al progetto *Sound, Music* per la formazione del giovane pubblico e al progetto *MusicEmotion* per la trasmissione dei concerti filarmonici nelle sale cinema; a Macerata, per avvicinare il pubblico al *Nabucco* con la regia di Vacis (2013), ha svolto in prima persona un "evento" di narrazione in cui si chiedeva perché, in occasione della traslazione della salma di Verdi dal Cimitero monumentale di Milano alla Casa di riposo a lui intitolata, fosse stato eseguito proprio il coro del *Nabucco*. Cosa significava quella musica per gli italiani e per Verdi? Cosa, negli anni del Risorgimento e in quelli della disillusione post-unitaria?

Sempre nel 2013 (non a caso il secondo centenario dalla nascita del Maestro) Palolini narra la prima traslazione del corpo di Verdi con le parole di Filippo Tommaso Marinetti (*Verdi, recitar narrando*), mentre Gabriele Vacis allestisce un *Nabucco* contemporaneo: ottomila bottiglie di plastica costruiscono un glaciale plastico di Gerusalemme, che (opera di Roberto Tarasco) si distende lungo lo spazio scenico ricordando crisi idrica e guerre per l'acqua; i leviti indossano le tute arancioni dei carcerati di Guantanamo; Nabucco assomiglia a Saddam Hussein; l'enorme muro dello Sferisterio traspone simbolicamente il Muro del Pianto e supporta le immagini filmate da Pietro Bellorini sulla Gerusalemme di oggi.

La dimensione performativa include l'opera in sistemi di contatti e percorsi esperienziali che ravvivano, pur ai bordi del repertorio musicale, la dialettica fra teatro e mondo.

In conclusione: le attività pedagogiche di Vacis sono simili a un iceberg perché sommerse e poco indagate, non perché presentino una diversa conformazione rispetto ai progetti pubblici. Sia nelle une che negli altri la composizione spettacolare si intreccia a esercizi in cui i partecipanti si scoprono, prima ancora che attori, organismi relazionali. E cioè riconoscono se stessi nei propri "ascolti" dell'altro. È questo il germe passato dalle esperienze formative della "Paolo Grassi" agli allestimenti e alle pratiche del teatro lirico, dove non avrebbe potuto radicarsi se non avesse incontrato la disponibilità – quasi il bisogno – dei giovani cantanti a confrontarsi con dinamiche esposte all'influsso della contemporaneità e, quindi, permeabili alle esperienze del vivere.

Damiano Michieletto

TONO, RITMO, VOLUME*

– L’obbiettivo generale di questa pedagogia è fare in modo che l’attore sia direttamente responsabile della sua presenza in scena. Direttamente responsabile significa “creativo”, significa che l’attore deve giungere ad essere l’autore di quello che fa. Per prima cosa, come in qualsiasi mestiere, bisogna avere un linguaggio comune.

– Non c’è un linguaggio comune in teatro?

– Non proprio. Spesso si usano le stesse parole, ad esempio. Come ho appena detto, “presenza” o “energia” senza il chiaro significato di cosa si intendi dire, con l’unica conseguenza di appesantire e confondere la comunicazione.

– Bè, è vero, uno che non sa spiegarsi cosa vuoi che faccia?

– Possono esserci delle eccezioni... un famoso regista racconta di un’attrice che comunicava ricorrendo ad un linguaggio da asilo infantile. Ad esempio per spiegare quello che stava facendo lei diceva «oggi impastiamo la farina per la torta, mio caro... Rimettiamola in forno per farla cuocere un po’ meglio... Adesso ci vuole un po’ di lievito... Stamattina la inzuccheriamo un po’»².

– Sembra di essere in un ospedale psichiatrico!

– Il bello è che secondo Peter Brook il suo linguaggio era «una scienza esatta, né più né meno che si trattasse della terminologia dell’Actor’s Studio»³.

L’unico neo era che questa attrice non poteva comunicare utilmente con i colleghi. Il primo passo verso la definizione di criteri oggettivi è trovare, dunque, un linguaggio oggettivo. Le tre variabili a disposizione di un attore sono: tono, ritmo, volume⁴.

* Il presente contributo è un capitolo estrapolato da D. Michieletto, *La pedagogia teatrale di Gabriele Vacis*, Tesi di Laurea, Venezia, “Ca’ Foscari” – Università di Venezia, 2002 (Corso di Laurea in Lettere, relatore Prof. P. Puppa), pp. 13-28. Ringrazio Paolo Puppa per avermi generosamente inviato la tesi e Damiano Michieletto per averne consentita la parziale pubblicazione. Le note che seguono fanno parte della tesi, per questa ragione sono state adeguate solo parzialmente ai criteri redazionali di «Culture Teatrali», in modo da conservarne il sapore di documento.

² P. Brook, *Il teatro e il suo spazio*, Milano, Feltrinelli, 1968, p. 36.

³ *Ibid.*

⁴ Quest’affermazione radicale è la sintesi cui arriva Vacis per definire le variabili che vengono usate e composte nel suo insegnamento con gli attori.

– Cosa riguardano?

– Ti faccio uno schema:

TONO⁵

Voce. Il tono della voce indica la variazione di altezza. Indica anche, secondo il tono muscolare, la tensione vocale dell'emissione.

Corpo. Il tono del movimento indica la variazione di tensione muscolare.

VOLUME

Voce. Il volume della voce indica la variazione di intensità.

Corpo. Il volume del movimento indica la variazione di ampiezza nelle tre dimensioni che lo compongono: altezza, larghezza, lunghezza⁶.

RITMO

Voce e corpo. Il ritmo indica la variazione di durata della voce e del movimento e varia secondo la distribuzione degli accenti e delle pause.

– Tutto qua?

– Tutto qua. Quello che l'attore fa sulla scena può essere regolato in termini di tono, ritmo e volume.

Ma questo è solo l'inizio. In teatro, del resto, è opportuno ragionare in termini pratici, concreti.

Ti ricordi Peter Brook?

– Quello dello zucchero e del lievito?

– Sai cosa ha scritto lui? Ha scritto, nel 1968, che in poche ore riuscirebbe ad insegnare a chiunque tutto ciò che sa sulle regole e sulle tecniche teatrali perché «il resto è in pratica e non si può fare da soli. Possiamo appena cercare di afferrarla parzialmente esaminando la preparazione di uno spettacolo fino alla rappresentazione»⁷.

⁵ L'etimologia di "tono" indica un'azione fisica: "tendere". La muscolatura del corpo ha un tono, regolato dai centri nervosi superiori e dal midollo spinale. Il tono del corpo può venire gestito consapevolmente dall'attore che può aumentare o diminuire la tensione muscolare. Si può per esempio camminare con un tono basso, appena sufficiente per la deambulazione o con un tono alto dove tutta la muscolatura è in tensione. Si può parlare con un tono basso o alto che determina lo sforzo dell'emissione.

⁶ Il volume è la variabile che più direttamente delle altre si collega allo spazio, in quanto gestire il volume significa gestire l'ampiezza del movimento e quindi dello spazio che il movimento occupa.

⁷ P. Brook, *Il teatro e il suo spazio*, cit., p. 137.

– Vuol dire che libri e libri di teorie sulla pedagogia hanno senso solo in vista di una verifica concreta.

– Quindi si potrebbe dire che tutto il succo di questa pedagogia teatrale è condensato in tono, ritmo e volume come variabili per la creazione e che il resto è pratica?

– Una pratica che non si può fare da soli e, dunque, in base alle relazioni con il gruppo e l'ambiente di lavoro, la pedagogia prenderà forma e concretezza. Non si tratta di una dottrina, ma di un percorso che deve rimanere declinabile secondo le esigenze, i problemi e le qualità umane a disposizione.

– La presenza di un attore quindi, data la definizione delle tre variabili, può essere sintetizzata in due gradi di consapevolezza:

1. Consapevolezza che sempre sta creando articolazioni fisico-vocali di tono, ritmo e volume;

2. Consapevolezza che corpo e voce si determinano a vicenda. Il suono è un fatto fisico.

Se fin qui è chiaro andiamo avanti.

– Andiamo avanti.

– Consapevolezza è una parola fondamentale. La consapevolezza dell'attore determina la qualità di quella che Grotowski definisce "presenza" e che chiama «Awareness»⁸.

– "Awareness" in inglese vuol dire proprio consapevolezza...

– Sì, è un fatto di percezione: riuscire a percepire in modo più denso. Sto parlando in modo troppo vago?

– Mi pare di intuire, ma tono ritmo e volume c'entrano solo con l'attore?

– No, così come la qualità vocale e fisica degli attori si può regolare in base alla combinazione di queste variabili, anche l'ambiente luminoso, spaziale e sonoro della composizione scenica è il risultato di un'armonia di toni, ritmi e volumi.

– Mi dà l'impressione di qualcosa di artificiale...

– In realtà non lo è. Me l'ha spiegato una mia amica in una lettera in cui mi ha

⁸ Grotowski esprime questo concetto in un testo senza titolo risalente al luglio 1998 e pubblicato, per la prima volta in traduzione italiana, dopo la sua morte nel supplemento domenicale de «Il Sole 24 Ore» del 21 marzo 1999, ora in «Teatro e Storia», XIII-XIV, 1998-1999, nn. 20-21 (*Sull'attore. Grotowski posdomani*), pp. 442-444.

scritto che «non esiste attimo della vita di un essere vivente che non sia caratterizzato da un determinato ritmo, tono e volume. Queste variabili sono pertanto variabili della vita prima che variabili dell'arte teatrale.

L'arte teatrale le studia per il semplice fatto che è un'arte che si occupa di riprodurre artificialmente la vita sul palcoscenico e qui cominciano i dolori: appena ci si allontana dal regno della spontaneità istintuale e si entra nel regno dell'analisi e della ri-creazione, ci si addentra in un mondo pieno di blocchi, rigidità, paure, falsità, pregiudizi»⁹.

– Hmm... non so, credo che dovresti spiegare un po' meglio queste parole.

– Proviamo ad esaminarle una alla volta e vedere in che contesto possano essere intese. Partiamo dalla prima. Il tono...

– Sì il tono.

– Ad esempio nel canto è ben individuabile e riconoscibile. Lo puoi anche misurare secondo la nostra scala di altezze suddivisa in dodici semitoni. Uno spartito musicale fissa i toni, ma un testo teatrale no, non fissa nessun tono e per gli attori il tono risulta spesso qualcosa di misterioso.

Il tono può variare all'interno della parola e all'interno della singola sillaba e forma così un flusso tonale.

– Ho capito, ma l'insegnante cosa deve fare?

– L'insegnante deve rendere vigile l'attore su questa sottile variazione che è il tono della voce, renderlo cioè consapevole dell'andamento tonale che assume. Hai mai pensato a quante volte ci sentiamo augurare il buongiorno?... Un mio amico mi ha fatto riflettere su questo, su «quante volte ci sentiamo chiedere scusa... A dirci queste cose ultimamente sono macchine, computer con voci registrate... È incredibile ma le voci delle annunciatrici telefoniche, quelle che ti dicono che “siamo spiacenti ma la linea da lei chiamata è momentaneamente occupata”, sono voci che imitano il birignao degli attori di una volta. Sarà che quello che dicono lo dicono ad utenti che lo ascolteranno distrattamente, il che vuol dire: a nessuno. Così, che voce fare quando si parla a nessuno? Se si parla a nessuno non ci si deve prendere la responsabilità di quel che si dice. Allora si prende un andamento cantante...»¹⁰.

– Ora che ci penso è così...

⁹ Lettera di Serena Sinigaglia, ex-allieva del corso regia alla Scuola d'Arte Drammatica “Paolo Grassi” di Milano.

¹⁰ A. Baricco, G. Vacis e U. Volli, *Totem. Letture, suoni lezioni*, Roma, Fandango Libri, 1999, p. 28.

– Un andamento cantante vuol dire variare il tono.

– Ma non è che l'andamento cantante di per sé non vada bene.

– Certo, ma spesso rivela che l'attore è confuso e dunque risulta falso. Invece, al contrario, deve prendersi la responsabilità¹¹ di quello che sta dicendo e per farlo non può essere impreciso, vago e confuso. Vigilare sul tono permette di accorgersi dei momenti in cui le parole vengono sprecate e scivolano via smarrendo la loro forza evocativa.

– Per il movimento invece? Come funziona il tono nel movimento?

– Nel movimento il tono corrisponde al tono muscolare e indica cioè la forza che l'attore usa per compiere un determinato movimento o per mantenere il corpo in una determinata posizione.

– Mi fa venire in mente una cosa... Ho fatto l'obbiettivo in un centro in cui lavoravo con i ragazzi affetti dalla "sindrome di down" e ora che ci penso succedeva proprio questo: il loro tono muscolare era spesso inadeguato ai movimenti che facevano. Ad esempio a volte mettevano troppa forza in gesti semplicissimi, altre volte invece non riuscivano ad aumentare il tono quando le circostanze lo richiedevano. Per questo motivo potevano accadere dei piccoli incidenti, o situazioni buffe, come un saluto fatto con una stretta di mano lievissima, una camminata ciondolante o un abbraccio che involontariamente strangolava. Oppure non riuscivano a tenersi in equilibrio.

– Sì, credo sia lo stesso discorso. Una mia amica mi ha scritto una lettera a proposito del tono in cui, prendendo spunto dalla sua esperienza, dice appunto che «il tono ha a che fare con il dispendio di energie fisiche. Un movimento a tono dieci, se usiamo una scala da uno a dieci, sarà un movimento prodotto con un notevole tono muscolare, con la massima tensione che si possa ottenere per quel movimento. Determina, ai miei occhi di giovane regista, il colore di un'azione, quel qualcosa che si racconta più per associazioni inconscie che per apprendimento razionale. Questo sicuramente ha a che fare con il tono muscolare, con la consapevolezza esatta con cui viene compiuto un gesto, con il controllo preciso oppure, al suo opposto, con una sorta di totale abbandono dionisiaco. L'ho visto e sentito succedere nel canto, quando qualcosa di più grande si impadronisce di te e tu devi essere "solo" disponibile e pronto perché tutto questo accada, e lasciare spazio»¹².

– Il volume invece? Vuol dire parlare piano o forte... sono questi i termini musicali che si usano, no?

¹¹ «Prendersi la responsabilità» è un'espressione ricorrente di Vacis, che probabilmente deriva da Eugenio Barba, *Aldilà delle isole galleggianti*, Milano, Ubulibri, 1985, p. 22.

¹² Lettera di Eleonora Moro, ex-allieva del corso regia alla Scuola d'Arte Drammatica "Paolo Grassi" di Milano.

– Sì piano o forte, ed è probabilmente la variabile più “rozza”. A parte i pochi che si possono permettere impianti di amplificazione o particolari effetti scenici, per la maggior parte il volume viene usato sostanzialmente al solo scopo di riuscire a farsi sentire e vedere da tante persone. È dunque una variabile usata con poche sfumature o finezze. Se poi si è giovani e inesperti, tutte le proprie insicurezze e l’incapacità di controllare la voce e il movimento trovano protezione e sfogo nel volume.

– Vuoi dire, per capirsi, attori che urlano e si agitano come disperati?

– Esatto. Probabilmente la questione del volume è stata la causa che ha fatto allontanare un po’ di pubblico dal teatro, perché oggi risultano falsi il suono e l’esagerazione gestuale degli attori. Una mia amica mi ha scritto una lettera in cui si chiede come si possa «credere ad uno che per esempio sta dicendo “Ti amo” ad un altro, e dovrebbe essere una cosa appena sussurrata, segreta e suadente, ma per farsi sentire in teatro lo dice ad un volume spropositato?»¹³.

– Non si possono usare i radiomicrofoni? L’ultima generazione di radiomicrofoni appiccicati sulla fronte o tra i capelli... non li vede nessuno se questo è il problema.

– Infatti sono stati usati. Uno dei primi e di sicuro il più intraprendente è stato Carmelo Bene. Ti ricordi prima quando ti dicevo delle raccomandazioni che Amleto fa alla compagnia di attori giunti al castello di Elsinore. Le conosci?

– Sì, è quando dice agli attori di non gridare, di non spaccare le orecchie al pubblico e di non agitarsi...

– Esatto. Bè, se vai a teatro oggi ti rendi conto che «non è raro incontrare attori che urlano per rintronare la platea. Effettivamente siamo abituati a sentire certe voci... voci capaci di far danzare le parole, di farle diventare musica... voci che richiedono polmoni d’acciaio, modificazioni fisiche dell’apparato respiratorio e di quello vocale, voci simili a quelle delle grandi soprano del melodramma... Lo spettacolo di queste voci che recitano Shakespeare stupisce e rapisce come una *Traviata*. Queste voci potenti però hanno delle controindicazioni: vanno benissimo per certe cose, meno per altre. Per esempio vanno benissimo per dire sentimenti estremi, per portarti in luoghi salvifici, per fornire soluzioni definitive... Sono voci che riescono a condensare i sentimenti in gesti esemplari, eroici: sono voci eroiche. Allora noi che viviamo nel secolo dell’antieroe, nel Novecento dell’“uomo senza qualità”... noi restiamo ammirati di fronte a tanta potenza. Poi usciamo dall’Opera, saliamo in auto per tornarcene a casa, insieme al motore accendiamo l’autoradio e dalle stazioni in modulazione di frequenza arrivano voci completamente diverse. Voci incerte ed indecise, piene di dubbi e di stanchezze... voci spezzate che cantano sentimenti com-

¹³ Lettera di Serena Sinigaglia, cfr. *supra* nota 9.

pleSSI, mezze sensazioni, raccontano di debolezze e rassegnazioni... Ecco: le voci eroiche hanno difficoltà a dire questi sentimenti»¹⁴.

– Sai, quasi quasi credo di poterlo intuire da solo cosa vuol dire il volume nel movimento.

– Sentiamo...

– Prendi un attore, mettilo in mezzo alla scena, anzi no, sono partito male, anche qui il discorso vale per ogni momento della vita, giusto? Rifacciamo... prendi un uomo qualsiasi in uno spazio qualsiasi. Cosa può fare? Può fare solo tre movimenti:

1. indietro o in avanti;
2. a destra o a sinistra;
3. in alto o in basso.

Ragionare in termini di volume significa precisare l'ampiezza dello spazio occupato dal movimento.

– Ora veniamo al punto fondamentale: il ritmo. Per riuscire a mettere insieme delle emozioni, per riuscire a coinvolgere il pubblico, è necessario riuscire a guidarne il respiro, ed è una questione di ritmo. Il ritmo è la variabile più complessa, più difficilmente isolabile. La più decisiva. È quella che riguarda non solo il lavoro dell'attore ma tutta la composizione della scena e ha a che fare col tempo, con la durata. Sai da dove deriva la parola ritmo? Deriva dal greco, vuol dire "scorrere"¹⁵. La stessa azione che fa il tempo... Per capire meglio il ritmo possiamo parlare di un altro grande maestro del teatro.

– Vivo o morto?

– È morto. Anzi ad essere precisi è stato assassinato. Lo hanno fucilato. Si chiama Mejerchol'd. Nel 1906 Mejerchol'd scrive che «sul palcoscenico il tempo è prezioso»¹⁶. Se per la musica è chiara a tutti l'importanza e la presenza del tempo, che, suddiviso e misurato, viene chiamato "Largo" oppure "Allegro ma non troppo" e viene addirittura regolato dal metronomo, in teatro l'importanza del tempo non è così ovvia. Vale a dire: perché si parla di tempo e di ritmo in teatro?

Mejerchol'd analizzando l'ultimo atto del *Giardino dei ciliegi* di Čechov risponde molto precisamente a queste domande. Innanzitutto scrive che bisogna stare attenti alla durata, perché sbagliare la durata di una scena cioè farla troppo lunga o troppo corta significa rovinare la scena che segue e non poter cogliere l'andamento dell'atto. Poi scrive che bisogna scoprire l'armonia musicale dell'atto e leggere le battute e le didascalie come elementi musicali che si fondono insieme, armonicamente, sospin-

¹⁴ A. Baricco, G. Vacis e U. Volli, *Totem*, cit., p. 30.

¹⁵ Più precisamente deriva dal greco *rythmós*, dalla stessa radice indoeuropea di *rêin* che vuol dire "scorrere".

¹⁶ Cfr. V.E. Mejerchol'd, *La rivoluzione teatrale*, a cura di G. Crino, Roma, Editori Riuniti, 1962, p. 68ss.

gendo la storia verso la tempesta finale. C'è in questo atto, secondo Mejerchol'd, un sottofondo in *Pianissimo*, come un lieve presentimento che aleggia nell'aria e che affiora ogni tanto con note dissonanti quali l'episodio di Epidochov che rompe la stecca da biliardo o Trofimov che scivola dalle scale.

Mejerchol'd rimprovera quei registi che non si accorgono di questo¹⁷, che per esempio fanno della scena dei giochi di prestigio *un'intera scena* con ogni specie di dettagli e di trucchi, che dura a lungo e ha uno svolgimento complesso. Chi fa così è perché non coglie il ritmo dell'opera cosicché «lo spettatore concentra lungamente l'attenzione su questa scena e perde il motivo conduttore dell'atto: quando l'atto è finito, nella sua memoria restano le melodie di sottofondo, mentre il motivo conduttore si è dissolto»¹⁸.

Il regista deve riconoscere l'armonia musicale, in una tessitura dove nulla potrà essere a caso o come nella vita reale, perché nella vita reale il tempo non è ritualizzato.

– Ma cosa cambia se uno fa così?

– Chi si concentra su questo, e lo considera il punto nodale di una regia, sarà per forza di cose portato a non dare importanza al realismo della sua messa in scena, e questo è il punto di vista di Mejerchol'd: contro il realismo che illustra le parole dell'autore.

– Se ho capito l'importante non è l'esatta ricostruzione dei particolari realistici: importante è scoprire l'esistenza del ritmo nascosto nel linguaggio.

– Ecco il senso di dire “ il teatro è ritmo”. Infatti sempre il nostro amico Peter Brook...

– Sempre lui!

– Sempre lui, proprio riferendosi a Čechov, scrive che «il testo dà l'impressione di essere stato registrato su un nastro, di prendere le sue frasi dalla vita di ogni giorno. Ma non c'è frase di Čechov che non sia stata cesellata, levigata, modificata, con grande arte e maestria, così da dare l'impressione che l'attore stia parlando “come nella vita di ogni giorno”. Se tuttavia si prova a parlare e a comportarsi come nella vita di ogni giorno, non si può recitare Čechov. Ogni parola contiene in sé, e nel silenzio che la precede e la segue, un'intera muta complessità di energie tra i personaggi. Se si riesce a scoprirla e se, per di più, si cerca l'arte necessaria per nasconderla, allora si riesce a pronunciare quelle semplici parole e a dare l'impressione della vita»¹⁹.

– «Complessità di energie» hai detto: questo potrebbe essere un modo per intendere il ritmo della scena, no?

¹⁷ V.E. Mejerchol'd fa esplicito riferimento a Stanislavskij.

¹⁸ V.E. Mejerchol'd, *La rivoluzione teatrale*, cit., p. 70.

¹⁹ P. Brook, *La porta aperta*, Milano, Anabasi, 1994, p. 20.

– Inoltre se prima Mejerchol'd parlava di un personaggio “invisibile”, qui Brook scrive di una relazione tra i personaggi che è “muta”. Non è semplice dunque comprendere il ritmo di un testo perché non è mai sfacciatamente esibito, mai spiegato ma si annida spesso in silenzi e azioni, cioè proprio quello che sulla pagina non è scritto.

– Qual è la conseguenza logica di questo ragionamento?

– Non introdurre nulla di superfluo, nulla che non sia “a tempo” con l’andamento della scena. C’è un’altra definizione, splendida, che Mejerchol'd dà a proposito del ritmo: «il ritmo è tempo incantato»²⁰.

– Bella, però cosa vuol dire? Ho l’impressione che quando mi parli di questi testi teorici ci sia sempre un problema di fondo: che non posso vedere cosa hanno fatto, le loro opere non ci sono più²¹. Restano degli slogan impossibili da verificare e da comprendere precisamente. Mejerchol'd dice “incantare” il tempo, questo sarebbe il ritmo. Ma cosa vuol dire?

– Hai ragione e credo che anche questo sia un compito del pedagogo: rendere concreta e precisa ogni teoria. In una lettera un mio amico, per aiutarmi a comprendere cosa voglia dire «il ritmo è tempo incantato», mi consiglia di ascoltare «la registrazione di Glenn Gould delle *Variazioni Goldberg* del 1955, poi quella del 1959 e infine quella del 1981. Stessa partitura, stesso identico tono nota dopo nota, volume simile ma ritmo completamente diverso: nel 1955 Gould cerca di “domare” il tempo, nel 1959 prova ad “addomesticarlo” (“addomesticami”, disse la volpe al Piccolo Principe...) e solo nel 1981, allora sì che quello è “incantare il tempo”»²².

– Dal 1955 al 1981 passano ventisei anni. L’inizio e la conclusione della carriera pianistica di Gould. Ma cosa cambia principalmente nelle varie versioni?

– La durata: nella versione del 1955 l’aria iniziale dura 1’52” mentre nel 1981 dura 3’05”²³.

– Ma non credo che “incantare il tempo” voglia dire banalmente andare più lenti...

– No, non è una questione di lento o veloce, ma di durata... però, vedi, adesso che

²⁰ V.E. Mejerchol'd, *La rivoluzione teatrale*, cit., p. 149.

²¹ Su questo problema storiografico cfr. P. Puppa, *Storia e storie del teatro*, in R. Alonge e G. Davico Bonino (a cura di), *Storia del teatro moderno e contemporaneo*, 4 voll., Torino, Einaudi, 2000-2003, vol. III, *Avanguardie e utopie del teatro. Il Novecento*, 2001, pp. 1267-1284.

²² Lettera di Gabriele Vacis [per comprendere il senso di questa nota occorre ricordare che il dialogo è ricavato da annotazioni prese durante le lezioni e da lettere di Vacis, che vengono per l’appunto segnalate, n.d.c.].

²³ Complessivamente la versione del 1955 dura 38’27” e quella del 1981 dura 51’15”.

provo a dirlo non trovo delle parole semplici, mi vengono in mente solo delle immagini, delle metafore.

“Incantare il tempo” vuol dire farlo durare. Vuol dire scoprire ogni suono e scoprire ogni silenzio, e riuscire a metterli uno dopo l’altro in modo che si formi un andamento irrinunciabile dove ogni istante è prodotto dal precedente e a sua volta produce il seguente. Questo determina la sensazione che qualcosa stia accadendo nel preciso istante in cui viene percepita. È una forma che si sostiene.

– Ma oltre a tono, ritmo e volume non c’è anche il timbro?

– Il timbro della voce. Esatto. Quindi oltre al tono, al ritmo e al volume si dovrebbe includere anche il timbro nell’insieme delle variabili da considerare...

– Perché in questa pedagogia che razionalizza gli elementi della recitazione non è contemplato anche il timbro?

– Perché «il timbro è come le impronte digitali e non c’è pedagogia che possa modificare le impronte digitali, solo l’asportazione chirurgica dei polpastrelli, che è un pericolo che molti pedagoghi e registi corrono»²⁴.

– L’interpretazione non passa attraverso alterazioni del timbro perché la voce va usata com’è?

– È necessario che l’attore riesca a scoprire la propria voce e scrosti quella specie di smalto da porcellana con cui spesso adorna l’emissione vocale²⁵. In realtà questo smalto è una delle grandi risorse soprattutto degli attori di stampo tradizionale, alcuni dei quali lo sanno usare per affascinare e, davvero, incantare la platea. Ma per i giovani è il vizio peggiore, quello di “fare la voce”, di timbrare in maniera affettata il suono. Il timbro è un risultato di anni, di esperienze accumulate, di stratificazioni. A settant’anni la presenza scenica non è quella di un ventenne. L’attore infatti non può, per definizione, prescindere dal suo corpo.

²⁴ Lettera di Gabriele Vacis.

²⁵ «Non sono pochi infatti i cantanti bi-vocali, i cantanti che hanno due voci: una che parla ed una che canta. Niente di più assurdo, ma ci sono [...] Il primo effetto è che sembra che la voce venga da fuori, che ci sia qualcosa fra noi e lei, poi si riconosce nella stessa voce qualcosa che alla fine sembra un accento umano, o la voce di un automa umanoide. Questo accento vorrebbe essere vero, ma vero non è; è soltanto l’eco di un accento umano. La voce è anche carina ma sembra però ricoperta di porcellana o sterilizzata: fa paura. [...] Se dicendo quel che dice, conservando lo stesso ritmo e lo stesso stile si sbarazzasse di quella voce artificiale e di tutte quelle affermazioni vocali, il suo canto potrebbe anche diventare emozionante, forse addirittura impressionante»; R. Hahn, *Lezioni di canto. Parigi 1913*, Venezia, Marsilio, 1990, p. 55.

PARTE II PROGETTO OPERABHUTAN

Gerardo Guccini

VERSO UN TEATRO D'OPERA EUROASIANO

Il 12 ottobre 2013, *Acis and Galatea* di Händel è stata rappresentata in Bhutan nel cortile della Royal Textile Academy di Thimphu. Per la prima volta, nel piccolo Paese himalayano, si sono potuti ascoltare dal vivo cantanti lirici e un'orchestra occidentale. In Bhutan, infatti, non ci sono teatri e nemmeno un teatro nel senso proprio del termine, poiché le attività performative si svolgono nella dimensione rituale del sacro, coinvolgendo popolazione, comunità monastiche e governo. Tuttavia, questa assenza di equivalenti non ha ostacolato il progetto OperaBhutan, anzi ne è stato il motore. Scopo del regista Stefano Vizioli e del direttore d'orchestra e musicologo Aaron Carpenè non era infatti trapiantare il genere lirico, ma attivare un incontro fra culture che, coinvolgendo artisti di dodici nazionalità, facesse interagire archetipi barocchi e arti rituali, musiche occidentali e orientali, diverse modalità performative e attitudini all'ascolto. Il progetto OperaBhutan rientra in un processo di apertura graduale e controllatissimo. Per capirne svolgimento e scelte occorre considerare che il suo contesto non è un Paese internamente modificato dalle nuove forme di consumo, di comunicazione e di circolazione planetaria. Il Bhutan è lontano dalle caratteristiche della "nuova modernità" e presenta una salda cultura etnica che i governanti hanno preservato dagli influssi del mondo occidentale e della globalizzazione.

Risale al non lontano 2 giugno 1974 la decisione di permettere ai turisti di entrare nella Terra del Drago Tonante, seppure in numero limitato, in occasione dell'incoronazione di Jigme Singye Wangchuk come quarto *druk gyalpo* [...]. Ma le prime esperienze non debbono essere state giudicate del tutto positive se il governo ha deciso in seguito di introdurre ulteriori limitazioni alle peregrinazioni dei turisti per non disturbare le preghiere dei monaci e la vita dei Bhutanesi, che trascorre tranquilla nel lento ripetersi degli eventi quotidiani, il cosciente equilibrio ecologico e la pace degli dei, che abitano in dimore costruite sulle alte vette, nei corsi d'acqua e sui passi montani, segnalate da innumerevoli bandiere colorate che garriscono al vento¹.

L'antropologo e studioso di teatro Giovanni Azzaroni ha pubblicato questa descrizione nel 2006. A dieci anni di distanza la situazione non è mutata in modo sostanziale. I giovani bhutanesi ascoltano canzoni occidentali e assimilano con facilità

¹G. Azzaroni, *Teatro in Asia*, 4 voll., Bologna, CLUEB, 1998-2006, vol. IV, *Nepāl - Bhutan - Śrī Lankā*, 2006, p. 145.

modelli culturali diversi da quelli tradizionali, mentre il turismo, ancora del tutto inesistente nel 1974, prevede 4000 accessi l'anno. Eppure, considerato che il Bhutan è uno dei paesi più poveri della terra, basterebbe che il governo decidesse di far leva su questa fonte d'introito per innestare mutamenti a catena: dalla moltiplicazione delle strutture d'accoglienza all'attivazione di nuovi commerci e vie di transito. Già nel 2006, Azzaroni si era chiesto in che modo l'eventuale abbandono delle politiche conservative e l'aumento esponenziale del turismo avrebbero potuto influire sul patrimonio culturale del Paese:

ricorrendo al paradigma di Clifford Geertz mi auguro che il Bhutan possa essere annoverato tra i cosiddetti paesi forti, quelli cioè che, come a Bali, hanno saputo mantenere vive le proprie tradizioni, non hanno permesso che fossero violentate e con la forza delle loro tradizioni mantengono inalterate le loro identità sociali, religiose e culturali².

In risposta all'esigenza di aperture moderate e radicate alle tradizioni autoctone, il progetto OperaBhutan ha impostato una singolare coproduzione operistica, che, coinvolgendo una società senza teatro e un'istituzione culturale esclusivamente dedicata a celebrazioni rituali (The Royal Academy of Performing Arts di Thimphu), si è potuta svolgere solo grazie all'individuazione d'una teatralità trasversale in grado di connettere teatro operistico e performatività del sacro.

Dopo aver percorso il Paese e seguito le feste religiose più diffuse: gli *tshechu* (sacre rappresentazioni in onore del *guru* Rinpoche), Vizioli e Carpenè hanno deciso di mettere in scena il masque *Acis and Galatea* di Händel. Questo per diverse ragioni: il testo è in inglese (seconda lingua ufficiale del Paese); non ci sono, com'è proprio del masque, che pochi personaggi e un coro; infine, i suoi archetipi narrativi (l'amore, la morte, la trasformazione, il mostruoso e il demoniaco) risultano familiari alla cultura bhutanesa: più vicina al fantastico ovidiano e barocco che non alle storie naturaliste di *Traviata* o *Bohème*. Quando Polifemo, reso bramoso dall'amore per la bella Galatea, uccide in un impeto di rabbia Acis, il corpo del pastore si trasforma nelle dolci acque del fiume che scende dalle pendici dell'Etna e porta il suo nome. Sentendo raccontare la storia, riferisce Vizioli, i danzatori bhutanesi «ne hanno immediatamente assorbito i temi centrali: l'amore, sia l'amore adolescente idilliaco tra Acis e Galatea che il volgare corteggiamento tra Galatea e Polifemo; e poi la natura, la trasfigurazione, la ri-nascita»³. Per quanto riguarda gli spazi, la scena incorniciata della tradizione italiana è stata immediatamente esclusa a favore della tipologia del cortile nella quale vengono celebrati gli *tshechu*. Dovendo presentare un genere culturale straniero, la "regia d'aggiustamento culturale" di Stefano Vizioli ha smussato le differenze e istituito analogie, inquadrando la rappresentazione in coordinate di svolgimento desunte

² *Ibid.*, p. 146.

³ «They immediately absorbed the central themes in Acis: love, both the idyllic adolescent love between Acis and Galatea and the more raunchy wooing between Galatea and Polyphemus; and then nature, transfiguration, re-birth»; S. Vizioli, cit. in A. Quattrocchi, *Händel in Bhutan*, in «The Global Dispatches», 3 settembre 2013, anche <http://www.theglobaldispatches.com> (ultima consultazione: 13 luglio 2016; trad. di chi scrive).

dalle feste bhutanesi che prevedono spettacoli diurni illuminati dalla luce solare e l'utilizzo di spazi centrali circondati dal pubblico:

Per il Bhutan si è trattato del loro primo incontro con il “genere” opera, visto che la loro cultura “spettacolare” è esclusivamente legata alla [*sic!*] manifestazioni religiose, ho voluto quindi creare lo stesso tipo di rapporto che hanno con il loro pubblico creando un palcoscenico circondato da spettatori, evitando una analogia con il nostro concetto di “teatro-buca d’orchestra-spettatori”, ma ponendo dietro l’orchestra e circondando il palco, che non prevedeva scene ma si poggiava esclusivamente sulla energia e sulla “nudità” degli interpreti. Il pubblico lo si poteva considerare come parte essenziale dello spettacolo⁴.

Sullo sfondo d’una doppia orchestra – barocca e bhutanesa – protetta da grandi teli gialli, la vicenda dei due amanti si è intrecciata ad azioni danzate e a pantomime grottesche; al coro händeliano per la morte di Acis è seguito un lamento della tradizione bhutanesa; Polifemo, il più demoniaco dei personaggi, ha agito quasi sempre di concerto con i buffoneschi *atsara* dal copricapo fallico. Dal punto di vista degli spettatori, l’*Acis and Galatea* è stato un *tshechu* anomalo: con elementi sorprendenti (gli attori/cantanti e la musica di Händel) combinati a elementi noti come le maschere, le danze, gli *atsara* e la stessa ricorrenza celebrativa, in assenza della quale è inconcepibile, per il Bhutan, inscenare eventi performativi. Il 12 ottobre è infatti l’anniversario di matrimonio di re Jigme Khesar Namgyel Wangchuck e della regina Jetsun Pema.

Lo sguardo che rivolgiamo alle immagini dello spettacolo⁵ – oggetto di una mostra all’Istituto Storico Germanico di Roma (dicembre 2014) – comprende in uno stesso campo visivo figure occidentali e orientali, sceniche ed extra-sceniche, teatrali e rituali: cantanti, musicisti, maschere, bambini, e poi teli, tende, pali di legno finemente dipinti che sono al contempo – proprio come nel teatro elisabettiano – parte dello spettacolo ed elementi permanenti della struttura architettonica. Di norma, il contemporaneo teatro lirico sovrappone, oppure intreccia e amalgama, esecuzioni fedeli alla partitura e spettacoli d’invenzione; diversamente, l’*Acis and Galatea* bhutanesa mostra come il regista possa agire al di qua delle fratture fra livello sonoro e livello performativo assumendo la cura del processo teatrale che determina entrambi. Così come è stato riformulato dalle svolte postnovocentesche e dal molteplice eclettismo delle sue funzioni (operative, relazionali, mediatiche, estetiche, sociali...), il ruolo registico non si limita infatti a comporre spettacoli, ma combina culture; forma competenze; accudisce realtà che modificano i propri contesti di svolgimento. A questo proposito, non va sottovalutato il fatto che l’*Acis and Galatea* ha seminato in Bhutan la possibilità di estrapolare – e, quindi, diffondere – segmenti performativi dalla continuità rituale delle feste religiose.

Attraverso il progetto OperaBhutan, l’azione culturale e artistica di Stefano Vizioli si è idealmente congiunta a due distinte modalità del teatro novecentesco e contemporaneo: da un lato, ha composto lo spettacolo a partire dall’interazione fra le sue

⁴S. Vizioli, cit. in G. Pennisi, *Ecco le regole che fanno chiudere i teatri*, in «Formiche», 19 ottobre 2013, <http://formiche.net> (ultima consultazione: 13 luglio 2016).

⁵Cfr. *Opera Bhutan*, <http://www.operabhutan.com> (ultima consultazione: 13 luglio 2016).

componenti umane aggiungendosi al novero dei “teatri individualizzati”; dall’altro, ha incrementato le tipologie del teatro euroasiano, che ne identifica, al confronto, particolarità e portata. La nozione di teatro euroasiano è stata coniata da Eugenio Barba, che, in un articolo del 1988, la dispone su tre diversi livelli: del teatro, della storia, delle necessità essenziali.

Al livello teatrale, il teatro euroasiano nomina i principi comuni che animano le forme corporee dell’attore tanto in Asia che nel mondo occidentale:

Posso dire che “mi confronto” con le tradizioni indiane o balinesi, cinesi o giapponesi se paragono le epidermidi dei teatri, le diverse convenzioni, le molte maniere degli spettacoli. Ma se considero ciò che sta dietro quelle luminose e seducenti epidermidi e scorgo gli organi che le tengono in vita, allora i poli del confronto si fondono in un unico profilo: un teatro eurasiatico⁶.

Il livello storico comprende le spinte eccentriche che hanno integrato e rinnovato i diversi etnocentrismi, arricchendoli con le esotiche qualità di altre culture:

Nell’incontro Oriente-Occidente la seduzione, l’imitazione, gli scambi sono reciproci. Noi abbiamo spesso invidiato agli orientali un sapere teatrale che trasmette dall’una all’altra generazione l’opera d’arte vivente dell’attore; loro hanno invidiato al nostro teatro la capacità di affrontare temi sempre nuovi, al passo coi tempi [...]⁷.

Il livello delle necessità essenziali culmina nella percezione dell’insostituibile fulcro del teatro euroasiano: la danza del pensiero in azione.

Il teatro euroasiano è necessario oggi, fra XX e XXI secolo. Non penso alla necessità di storie orientali interpretate con la sensibilità d’un occidentale, né penso a tecniche da riprodurre, né all’invenzione di nuovi codici. [...] Penso ad alcuni spettatori capaci di seguire o d’accompagnare l’attore nella danza del pensiero in azione⁸.

Confrontato alla nozione barbiana di teatro euroasiano, OperaBhutan non contribuisce alla ricerca di principi comuni e necessità essenziali, mentre partecipa agli scambi reciproci del livello storico. Nicola Savarese, esperto di teatri orientali e studioso vicino ad Eugenio Barba, conclude la sua ampia storia del teatro euroasiano – inteso come «regione del sapere teatrale dove le iridescenti tradizioni dei teatri classici dell’Asia [...] si intrecciano con le tradizioni del teatro europeo e occidentale»⁹ – con una descrizione dell’ultimo Novecento, da cui affiorano alcune caratteristiche che prefigurano (lo studio è del 2002) il progetto OperaBhutan:

⁶ E. Barba, *Teatro Eurasiano* [1988], in Id., *Teatro. Solitudine, mestiere, rivolta* [1996], Milano, Ubulibri, 2000², pp. 246-247.

⁷ *Ibid.*, p. 248.

⁸ *Ibid.*, p. 251.

⁹ N. Savarese, *Il teatro eurasiatico*, Roma-Bari, Laterza, 2002, p. IX.

Alla fine del Novecento, dell'atteggiamento esotico e orientaleggiante nei confronti dei teatri classici asiatici restano ben poche tracce, e poco significative. Si possono invece osservare i modi diversi e complementari in cui i teatri asiatici e le ricerche teatrali eredi della riforma teatrale della cultura di radici europee si innestano come componenti di un alveo culturale e di mestiere unitario¹⁰.

Gli attori-cantanti, i danzatori, i musicisti, i buffoni *atsara*, i costumisti bhutanesi, il regista e il direttore d'orchestra di *Acis and Galatea* hanno innestato le loro competenze e abilità all'interno di un "alveo" di lavoro (più che "di mestiere") fondato sulla comune adesione a una "cultura del progetto" che non reagisce a schemi pragmatici come quelli dello spettacolo operistico o dei rituali festivi, ma modella nuovi contesti operativi facendoli aderire agli obiettivi d'una processualità lasciata, in qualche misura, libera di autodeterminarsi. Il lavoro preparatorio dedicato all'*Acis and Galatea* bhutanesi è durato nove anni, moltissimi se confrontati al tempo delle produzioni operistiche, adeguati se commisurati allo scopo di formulare un teatro alla confluenza di diverse pratiche performative. In questo periodo, Vizioli e Carpenè hanno sperimentato modalità compositive a vasi comunicanti. E cioè, individuati gli archetipi narrativi comuni alle due culture, hanno combinato espressioni amoroze, luttuose e grottesche dell'una e dell'altra, facendo interagire percezioni musicali, azioni drammatiche e interventi performativi. In questo modo, oggetto della rappresentazione non è più né il libretto musicato dal compositore né una sommatoria di esecuzione musicale e creazione registica, ma un incontro fra culture che, nel rendersi reciprocamente disponibili e permeabili, attivano un teatro di combinazioni modificatrici: orizzontali, per cui le musiche barocche e bhutanesi si susseguono declinando gli stessi archetipi narrativi, e verticali, poiché si rivolgono a diverse modalità di ricezione drammatica e percezione visiva. Fondamentale, in tutto ciò, che il regista conduca il lavoro a mani nude. Dice Stefano Vizioli: «Venendo dall'Occidente, non ho portato con me, sottobraccio, il piano dello spettacolo»¹¹.

I progetti del regista e del musicologo Aaron Carpenè intorno a quello che proporrei di definire "teatro d'opera euroasiatico" sono nel frattempo continuati. Dal 2015, si stanno svolgendo alcuni workshop con due realtà completamente diverse: la Cambogia e il Giappone. Il progetto nipponico s'intitola *Japan Orfeo* e inquadra l'*Orfeo* monteverdiano fra le aristocratiche stilizzazioni del Nō, mentre quello cambogiano prevede la rappresentazione del *Flauto magico* di Mozart fra le rovine di Angkor per il dicembre del 2017. Il lavoro preparatorio di quest'ultima opera ha ormai definito parte del cast, che sarà tutto asiatico. Pamina e le tre dame sono del Vietnam, Papageno è thailandese, altri interpreti verranno scelti fra cantanti cambogiani. L'ensemble prevede esperti nella musica tradizionale cambogiana e giovani artisti specializzati nella danza folk, nel Bassac, nella danza sacra e nella danza contemporanea. Di diversa natura istituzionale il progetto *Japan Orfeo*, che il governo nipponico ha caricato di valenze celebrative e simboliche. Riporto, al proposito, parte della lettera con cui, il 12 novembre 2015, l'ambasciatore giapponese a Roma, Kazuyoshi Umemoto, rende noti contenuti e finalità di questa "impresa" operistica:

¹⁰ *Ibid.*, p. 123.

¹¹ Cfr. *infra* S. Vizioli, *Sulla pagina bianca del teatro: Opera ESTrema*, p. 168.

Dall'audace intuizione di creare un connubio tra una delle opere più antiche del mondo, l'*Orfeo* di Monteverdi, e la cultura tradizionale del teatro giapponese Nōh è scaturito il titolo "Japan Orfeo". Si tratta di un'opera creativa che dal terzo atto vede fare la sua comparsa in scena il XX° caposcuola della Hōshōryū del teatro Nō, mentre in luogo del finale del quinto atto, non musicato da Monteverdi, troviamo elementi giapponesi composti per l'occasione dal direttore d'orchestra e compositore Ryūsuke Numajiri.

Il 2016 rappresenta un anno memorabile per il ricorrere del 150° anniversario della firma del Trattato di Amicizia e Commercio tra Giappone e Italia, siglato nell'agosto del 1866. "Japan Orfeo" che prende vita grazie al lavoro all'unisono di regista, direttore, cantante, artisti e staff di entrambi i Paesi, costituisce senz'altro un evento celebrativo quanto mai appropriato per rendere ancora più articolato e stimolante il 150° anniversario delle relazioni tra Giappone e Italia.

Nell'ottobre 2016 l'opera verrà rappresentata in Giappone presso il santuario *Tsurugaoka Hachimangu*¹² della città di Kamakura e presso la Sala Concerti del *Tokyo Metropolitan Theatre* a cura dell'organizzazione non a scopo di lucro "Classical Music and Art Society – Friendship Bridge". In Italia, invece, si prevede di organizzare nel 2017 una tournée che faccia tappa nelle città di Roma, Ravenna e Milano.

Il Giappone e l'Italia sono portatrici di una cultura e di una tradizione vanto nel mondo e i cittadini dei due Paesi sanno comprendersi a vicenda superando le reciproche differenze. Auspicio che, in virtù di una fruttuosa realizzazione della rappresentazione, l'interscambio culturale fra Giappone e Italia possa svilupparsi ulteriormente e che la già solida amicizia fra i due popoli possa divenire ancor più profonda¹³.

Il fatto che la cultura ufficiale nipponica riconosca nelle ibridazioni fra grandi arti tradizionali, quali l'opera lirica e il Nō, espressioni artistiche di pari dignità culturale dimostra la capacità di penetrazione politica e seduzione concettuale dell'"opera euroasiana" di Carpenè e Vizioli. A pochi anni dal debutto bhutanesi, questo fluido genere – definito da dinamiche generative e relazionali e non da caratteristiche formali – si presta a celebrare un evento di natura globale come il 150° anniversario del Trattato di Amicizia e Commercio fra Giappone e Italia.

Nel percorso di Stefano Vizioli, OperaBhutan apre una nuova fase. Una prima cesura biografica era stato l'allestimento dell'*Impresario delle Canarie* di Domenico Sarro per il Barga Opera Festival (1979), evento che aveva accompagnato il transito del giovane pianista diplomato al Conservatorio di S. Pietro a Majella a Napoli dalla pratica musicale a quella registica. OperaBhutan sigla invece il passaggio dalla regia dello spettacolo a quella del processo che lo compone e realizza. Si tratta di un salto di civiltà teatrale, che predispone la possibilità di teatri alla confluenza fra diverse tradizioni etniche e singole opere strutturate intorno a situazioni archetipiche: come, finora, l'*Acis and Galatea* di Händel, il *Flauto magico* e l'*Orfeo* monteverdiano. Si profila dunque la possibilità di aggiungere due ulteriori diramazioni all'architettura

¹² Il santuario di Tsurugaoka Hachimangū è luogo simbolo della cultura dei Samurai nonché punto centrale dell'antica capitale del Giappone nell'odierna città di Kamakura.

¹³ Cfr. <http://www.japanorfeo.com> (ultima consultazione: 13 luglio 2016). Il documento non è più reperibile online.

del *Teatro eurasiatico* di Nicola Savarese, che si conclude con uno sguardo agli artisti occidentali diventati maestri di discipline orientali e agli artisti orientali divenuti rinomati interpreti di musica classica ed opera: «dai paesi asiatici provengono ormai molti artisti che eccellono nella musica classica europea, nel “bel canto” o nell’arte del balletto classico»¹⁴.

Ora, *Il Flauto magico* di Angkor prevede di avvicinare i cantanti d’opera asiatici alle loro tradizioni culturali e performative attraverso la dilatazione processuale della realizzazione operistica, mentre *Japan Orfeo* manifesta la comune tensione degli artisti – come Carpenè, Vizioli e il maestro Nō Kazufusa Hosho (cfr. *infra* S. Vizioli, *Sulla pagina bianca del teatro*, cit., p. 176) – a uscire dai repertori formalizzati delle loro arti sia attraverso l’ibridazione reciproca che rilanciando le proprie capacità tecniche sul terreno d’una nuova teatralità. I cantanti lirici, gli attori del teatro Nō, i danzatori della Royal Academy of Performing Arts, le danzatrici Odissi – e l’elenco potrebbe continuare a lungo – vivono tutti la stessa traumatica convivenza fra l’esercizio di tecniche straordinarie, ma funzionali alla perpetuazione di forme del passato, e un’esistenza quotidiana più dimessa e fragile, ma attraversata dagli imprevedibili flussi della contemporaneità. Le strategie di uscita dall’impasse disegnano reti complesse: nella storia del Nō, «[a]l lascito tradizionale [...] si affianca in modo sinergico un filone sperimentale che [...] registra [...] nel corso del XX secolo un costante e progressivo incremento»¹⁵; i danzatori bhutanesi estraiono dalla temporalità dilatata del rito segmenti suscettibili di montaggio; le giovani danzatrici Odissi coniugano «l’idealizzazione dei simboli della tradizione, il glamour delle nuove icone televisive e la realtà materiale del guadagno»¹⁶; i cantanti d’opera introiettano e rielaborano le indicazioni recitative di quel permanente dispositivo di contemporaneità interno al genere che è la regia lirica. Fortunatamente, tutto continua a scorrere, e l’onda artistica veramente irreversibile – l’ultima – nessuno l’ha ancora vista.

¹⁴ N. Savarese, *Il teatro eurasiatico*, cit., p. 127.

¹⁵ M. Casari, *Il nuovo Nō: continuità di discontinuità*, in Id. (a cura di), *Teatro Nō, una tradizione contemporanea*, atti del convegno di studi (Salone Marescotti, Bologna, 10 novembre 2011), in «Prove di drammaturgia», XVIII, 2012, n. 1 (*Teatro Nō, orizzonti possibili*, a cura di Id.), p. 7.

¹⁶ S. Bertuletti, *La danza Odissi e l’identità culturale femminile nell’India contemporanea*, Tesi di Dottorato, Bologna, Alma Mater Studiorum – Università di Bologna, 2016 (Dottorato di Ricerca in Cinema, Musica, Teatro, ciclo XXVIII, tutor Prof. M. Casari), p. 162.

SULLA PAGINA BIANCA DEL TEATRO: OPERA EST-REMA

«Avete dimenticato il solista per Duncan» (*Macbeth* di Verdi¹), «non possiamo mettere in stagione due opere dello stesso autore» (Strauss: *Die Fledermaus* e *Ariadne auf Naxos*²), «non abbiamo in questo Teatro mezzi soprani, solo grandi soprani di fama»... davanti a queste perle sciorinate da alcuni direttori artistici italiani che, come da statuto, governano i teatri d'opera per chiara fama musicale, ho preferito dirottare il mio modesto sapere nell'approfondimento e nell'esplorazione di territori meno prevedibili e che, anche fisicamente, mi allontanassero un po' dal belpaese.

L'occasione arriva nel 2004 quando l'avvocato Preston Scott della Smithsonian Institution di Washington ci parla del piccolo regno del Bhutan e della sua apertura ad un dialogo culturale con l'Occidente. Preston ha un ruolo importante in Bhutan: è consulente legale per le questioni ambientali, conosce il territorio e i suoi abitanti, i vezzi e le virtù di questo popolo timido e fiero al tempo stesso, e rivolgendosi al direttore e musicologo Aaron Carpenè lo invita a formulare un progetto da proporre al Ministero della cultura bhutanesi. Questo è in sintesi l'embrione di OperaBhutan, l'avventura artistica, esistenziale e antropologica che per nove anni ha visto me e Carpenè andare e venire dal minuscolo regno situato nel cuore dell'Himalaya e che considera il Pil del proprio Paese in termini di felicità dei sudditi (*the Gross National Happiness*, "felicità interna lorda").

La prima cosa che abbiamo dovuto capire era cosa loro consideravano come teatro: il Bhutan non ha una tradizione teatrale come la possiamo trovare in Giappone, Cambogia o Cina; le sue forme rappresentative sono finalizzate quasi esclusivamente a cerimonie religiose, per cui le danze, le maschere e i canti hanno una valenza spirituale che occorre studiare e comprendere.

Gli *tshechu* sono la loro celebrazione religiosa e teatrale per eccellenza, cinque giorni di danze e canti all'interno dei cortili dei Dzong, sorta di fortezze che accentrano il potere spirituale ed amministrativo: ogni città ha il proprio *tshechu* e le danze, che possono prevedere la presenza o meno di maschere, hanno quasi sempre un significato mistico, e sono prevalentemente interpretate da monaci. Intercalano le danze curiose figure dall'apparenza buffonesca: sono gli *atsara*, vestiti di rosso con chiassose toppe, indossano maschere grottesche e portano attributi fallici sia in testa come cappello che attaccati al costume, in mano hanno falli di legno e piccoli tamburini. Per i bhutanesi il sesso non è tabù, l'organo genitale maschile appare dipinto sulle pareti dei villaggi o sospeso all'ingresso delle case, dove porta la buona fortuna convertendo demoni e demonesse in elementi protettivi.

¹ Nel *Macbeth* di Verdi, Duncan è una parte muta [n.d.c.].

² *Die Fledermaus* (*Il Pipistrello*) è la più celebre operetta di Johann Strauss mentre *Ariadne auf Naxos* è un'opera di Richard Strauss [n.d.c.].

Gli *atsara*, benefici portatori di falli, destabilizzano la sacralità degli eventi ridicolizzando i danzatori, interagendo sconciamente col pubblico che assiste ridendo e chiamandoli per nome, beffandosi della spiritualità del luogo e degli interpreti. Da occidentale, consideravo queste figure come degli impertinenti zanni nostrani; in realtà, come mi ha detto il capo spirituale Kempo Phuntsho Tashi, gli *atsara* sono le emanazioni più prossime al concetto di “sacralità”, e questa loro libertà altro non è che l’effetto d’una maggiore vicinanza alla presenza invisibile del divino, anzi è una vera e propria emanazione del divino.

Dopo questi contatti, Carpenè e io ci siamo messi alla ricerca dell’opera da proporre. Fortunatamente, questo genere teatrale, ora colto e d’élite, conserva vitali agganci coi valori primari: la morte e l’amore. A questi l’*Acis and Galatea* di Händel aggiunge il sesso, il demoniaco e la metamorfosi. Elementi vicini alla cultura bhutanesa, che ci hanno portati a scegliere fra le varie versioni di questa composizione händeliana – serenata, *masque* e opera a grande impatto scenografico – quella in cui maggiormente risulta, concreta, aspra e non edulcorata, la foga sessuale di Polifemo. Un’opera che esprime i concetti di amore, morte, sesso, metamorfosi e compassione, poteva trovare nella spiritualità buddista bhutanesa una capacità di ricezione che nessuna *Tosca* o *Bobème* avrebbe mai riscosso. Inoltre, quasi tutti i bhutanesi, stimolati dal governo, “masticano” l’inglese e quindi la percezione del testo poteva risultare meno ostica di un libretto di Boito o Piave. Scegliamo, dunque, *Acis and Galatea*. Sintomatico il primo incontro di Carpenè con l’establishment politico, che da un giorno all’altro gli chiede di suonare tutta l’opera davanti all’intera classe politica e convincerla della bontà del progetto. In Bhutan, misteriosamente, c’è un pianoforte a coda, dono dell’organizzazione olandese “Bhutan and partners”, parcheggiato nel salone della Royal Banquet Hall. Carpenè suona questo bel Yamaha lucido e nero, e spiega la trama di *Acis and Galatea*. Alla fine della presentazione, i ministri dopo un breve meeting fra loro hanno detto che sì, volevano farlo, che la storia gli piaceva, che questa musica era bella e che ne avrebbero tutti tratto un vantaggio culturale, artistico e in qualche modo politico.

Creando OperaBhutan, Carpenè e io abbiamo aperto una pagina bianca che l’esperienza si sarebbe incaricata di scrivere. Con *Acis and Galatea* volevamo sperimentare una condivisione di linguaggi, che permettesse un dialogo tra generi e sonorità affatto diverse. Per poterlo stabilire, ho dovuto compiere un’operazione esattamente contraria a quella tipica della regia lirica, che, assieme all’opera, rappresenta rimandi su rimandi: alla sua cultura, al suo contesto storico, alla contemporaneità, a vicende simili, etc. Il contatto con la cultura bhutanesa non poteva infatti scattare che a partire d’una *Acis and Galatea* assolutamente essenziale, ridotta a situazioni e caratteri messi in musica. Venendo dall’Occidente, non ho portato con me, sottobraccio, il piano dello spettacolo; questo si è piuttosto formato nel corso dei cinque viaggi in Bhutan, che ho fatto in vista della realizzazione scenica. Poi, molte cose ancora si sono precisate e dettagliate durante le prove. Abbiamo a lungo lavorato con gli artisti della Royal Academy of Performing Arts di Thimphu (l’imbarazzante acronimo è Rapa...) che è la società artistica governativa deputata al controllo e alla diffusione internazionale delle manifestazioni d’arte, ma siamo anche entrati in contatto con ar-

tisti free-lance, come l'inestimabile Sonam Dorji che, da solo e senza appartenere a cooperative istituzionalizzate, girava per il Paese alla ricerca di canti e strumenti popolari, una specie di Kodaly bhutanesi. Sonam è una di quelle figure rare che vorresti sempre avere al tuo fianco quando devi studiare qualcosa che non conosci, non solo la sua passione, ma la sua competenza e soprattutto il suo entusiasmo lo spingono quotidianamente a girare per il Paese alla ricerca di canti popolari e strumenti che, da una valle all'altra, cambiano di forma e contenuto. Il Bhutan non è un Paese "fisicamente" facile, ha un'unica strada che lo taglia da ovest ad est. La sacralità dei luoghi fa sì che gli abitanti rinuncino a migliorare la viabilità, scavando gallerie in montagne abitate dagli Dei. Se uno yak stramazza in mezzo alla strada, il Paese è diviso in due.

Noi stessi, dopo otto anni di lavoro e studio, per realizzare OperaBhutan abbiamo atteso due mesi supplementari perché gli Dei ci dessero un responso. Meraviglioso sapere che dei sacerdoti studino sui testi sacri per capire se il luogo scelto, la musica proposta e l'intera iniziativa sono o meno graditi alle divinità; in Italia stai fermo o lavori aspettando che un amministratore locale metta in moto l'ingranaggio burocratico. Tutto questo faceva molto «immenso Pftah»³, e io ero felice di quest'attesa.

La presenza del sacro ha continuato ad accompagnarci durante la preparazione dello spettacolo.

Alcune danze, che mi avevano così colpito vedendole al *tshechu* della piccola città di Trongsa, erano proibite ai profani e non potevo utilizzarle; dovevo imparare cosa chiedere e cosa non chiedere, cosa potevo usare e cosa invece aveva una sacralità inviolabile. Alcune posizioni del corpo hanno per i bhutanesi un significato "altro": la posizione di un piede, la cui pianta si rivolga verso l'uditore, è considerata grave offesa, mentre battere delle mani vuol dire "cacciare via gli spiriti" dalla sala. Di tutto questo ho dovuto tenere conto facendo la regia. Quando abbiamo iniziato le prove, ho voluto che fossero aperte a chiunque passasse per la strada. Il nostro pubblico era prevalentemente costituito da bambini e cani, questi ultimi si accucciavano e dormivano pazienti, mentre i bambini, non lobotomizzati davanti a internet e Nintendo, ma abituati a giocare per la strada, erano affascinati da cose mai viste, come un clavicembalo o un violino. L'orchestra barocca, che nel frattempo si era costituita con amici di tutto il mondo desiderosi di partecipare a quest'avventura musicale, si confrontava con gli artisti dell'Academy che portavano i loro strumenti. C'erano due orchestre, i solisti e il coro occidentali, i danzatori con le maschere, ed io che, affannosamente, cercavo di condurre questa commistione di linguaggi e modalità fisiche, ricavandone un senso drammaturgico.

In questo mi sono sentito supportato dalla malizia "napoletana" dei bhutanesi, che capiscono come certi limiti possono diventare opportunità e aprire nuovi varchi: è vero che la "danza dei cappelli neri" non potevo eseguirla perché considerata sacra, ma loro per primi mi hanno "offerto" l'opportunità di scegliere altre danze che potessero sintonizzarsi con la situazione drammatica. Senza questa disponibilità, non avrei potuto realizzare *Acis and Galatea* secondo il principio del dialogo e dell'osservazione reciproca. Dopo avere spiegato i temi principali dell'opera, domandavo loro come avrebbero interpretato le diverse situazioni emotive e sceniche che affrontavamo via via. Per esem-

³Riferimento a un mistico coro dell'*Aida* verdiana [n.d.c.].

pio, in relazione al cordoglio funebre, che in Händel si esprime con il coro *Mourn all ye muses*, ho chiesto come in Bhutan si celebrano la morte, l'addio, il compianto. Questo mutuo scambio ha creato una solidarietà d'intenti che ha alimentato il progetto.

Ho capito quale dovesse essere lo stile rappresentativo di OperaBhutan osservando il pubblico degli *tshechu*: i bambini scorrazzano, ridono, il pubblico cambia di posto inseguendo le zone scaldate dal sole e chiama a gran voce gli *atsara* per stemperare l'esaltazione mistica delle danze (una sola danza può durare anche un paio di ore). Non c'è nessuna soggezione, ma un continuo partecipare in modo attivo, fisico e sonoro. Così ho voluto collocare in questo spazio di energia il racconto *Acis and Galatea*: nessuna scenografia "verticale", poca attrezzatura, il pubblico disposto intorno ai cantanti, l'orchestra alle spalle, diversi monitor per non perdere il contatto con il gesto del direttore, un orario che sfrutti la luce diurna, come si fa con gli *tshechu* che vanno dalle otto del mattino alle quattro del pomeriggio, il sole come unico proiettore naturale. Nelle danze bhutanesi è fondamentale che lo sguardo dello spettatore resti libero e si possa spostare dove vuole; quest'arte performativa non tollera di svolgersi nel buio d'una sala.

Per evitare che la cultura orientale risultasse un elemento decorativo o di cornice, abbiamo voluto che la musica di Händel dialogasse con quella bhutanesa, e che i cantanti d'opera attraversassero diversi mondi sonori. Il duetto *Happy we* era preceduto da una canzone d'amore locale: curiosamente i nostri colleghi bhutanesi hanno scelto una canzone che implicava sia la lingua *dzongkha* che l'inglese, ed il motivo all'orecchio occidentale era particolarmente dolciastro e ovvio, una ininterrotta serie di frasi in alternanza tonica-dominante-tonica che sembrava piuttosto la cornice sonora di un ristorante cinese in Italia... era come se i bhutanesi con questa canzone ci volessero assicurare che, per noi occidentali non abituati alle loro sonorità, loro avevano comunque un materiale più "facile" e digeribile per il nostro orecchio viziato e pigro.

Eravamo molto perplessi davanti a questo motivetto orecchiabile, soprattutto dopo aver vissuto e goduto dei labirinti acustici delle loro musiche tradizionali, ma ci fu molta pressione perché accettassimo questa musica stucchevole. Per fortuna si è trattato di un episodio isolato. Al duetto *Happy we* è seguita subito una danza di demoni accompagnata solo da percussioni, e questo ci ha riportato all'interno di un mondo sonoro più autentico e originale. Mi ha molto impressionato la serenità e la disinvoltura con cui i danzatori "estraevano" da danze che duravano quasi due ore una tempistica adatta alle necessità dello spettacolo. Io chiedevo cinque minuti tratti da quella danza e loro me la offrivano senza preoccuparsi che avrebbero forse mortificato l'essenza stessa della danza, che aveva una durata molto più ampia: si mettevano "praticamente" e con senso logico e realistico al servizio dello spettacolo nella sua complessità, senza gelosie o deliri di purismo: servono cinque minuti di una danza che generalmente dura due ore? Bene, questi sono i cinque minuti da suonare e danzare.

Quando *Acis* muore, c'è un lungo intervento del *Lim*, flauto bhutanesa, seguito dalla canzone detta "di Milarepa" che supportava la danza della cremazione intorno al corpo del pastore ucciso e, solo dopo questi momenti di dilatazione temporale e percettiva (per certi versi affini alle dinamiche dell'aria operistica), la partitura di Händel riprende

con il coro funebre *Mourn all ye muses*. Ecco quindi che, per il momento luttuoso, la “canzone di Milarepa” e la “danza della cremazione”, col suo movimento compulsivo di mani che simboleggia la cenere del corpo che vola via dopo il rogo, si integravano perfettamente al coro suddetto, mentre per celebrare l’amicizia e la solidarietà espresse dal coro *Oh the pleasure of the plains*, la danza detta “dei quattro amici” consentiva di rileggere “alla bhutanesa” la situazione prevista dal testo di John Gay. Questa danza parla di solidarietà attraverso le figure di quattro animali uno sull’altro: un elefante tiene sul dorso una scimmia che sorregge un coniglio che ha sulla testa un uccello che prende il nutrimento da un albero e lo porta ai “piani inferiori” perché tutti godano del nutrimento. L’immagine, continuamente proposta su ogni muro e interno di casa bhutanesa, mi ricordava “i suonatori di Brema”, una piramide da bestiario medievale.

Le due orchestre, quella bhutanesa e quella occidentale, non hanno mai suonato assieme, mentre, dal punto di vista delle azioni fisiche e delle risultanti visive, l’interazione è stata continua e piena. Ad esempio, fra il duetto positivo allegro e spensierato *Happy we* e il coro doloroso e angosciato *Wretched Lovers*, Acis e Galatea vengono sopraffatti da demoni danzanti che li circondano e li spaventano. Almeno così li ho percepiti io, da occidentale, anche se poi mi è stato spiegato che, nonostante le maschere orrifiche, tutte un trionfo di teschi, zanne ricurve e occhi dilatati, il compito dei demoni era “proteggere” Acis e Galatea dalla furia di Polifemo: è sintomatico come per noi occidentali l’azione coreutica dei demoni corrispondesse a codici che erano l’esatto contrario di quelli bhutanesi, gli stessi demoni per noi apportano pericoli, per il bhutanesa protezione e difesa.

È un momento intensamente performativo che annuncia la tragedia, mostrando lo stato emozionale dei personaggi che ne vengono travolti. Ho chiesto che gli artisti si “toccassero” tra loro, si annusassero, giocassero e vivessero una fisicità congiunta, quindi Polyphemus e gli *atsara* hanno creato una perfetta sintonia d’intenti, e Galatea nella metamorfosi di Acis in fiume è stata “sorretta” scenicamente dai danzatori che adattavano la loro coreografia originale alla musica di Händel: questo forse è stato l’aspetto più esaltante, quando si “spalmava” la coreografia bhutanesa sulle note occidentali.

Al di là delle singole interazioni, è importante considerare la particolare qualità visiva dell’*Acis and Galatea* bhutanesa, che non aveva un apparato illuminotecnico, che evidenziasse atmosfere, fluttuazioni ritmiche, etc. Di conseguenza, lo spettacolo non giungeva allo spettatore come un seguito di figurazioni disposte in successione. Le sue immagini nascevano piuttosto dalle azioni fisiche e dalle dislocazioni spaziali di performer e spettatori. Il regista, insomma, operando alla luce naturale e in uno spazio a pianta centrale, non prevede successioni di immagini (è il principio dei *tableaux*), ma azioni e posizionamenti che generino immagini. Il che non significa che l’immagine scenica non venga prevista o curata, piuttosto indica che i suoi esiti visivi sono largamente imprevedibili poiché dipendono dalla posizione di chi vede e dagli spostamenti del suo sguardo. Quando i flutti incarnano la metamorfosi operata da Galatea su Acis, trasformando il suo corpo in fiume, posso influire sulla qualità visiva della scena decidendo di coprire ogni cosa con un’ondeggiante seta/“tempesta” di colore azzurro mare, ma non posso prevedere tutti i punti di vista su questo grande movimento, che varia enormemente a seconda delle angolazio-

ni. D'altra parte, se l'immagine, date queste condizioni di lavoro, risulta abbastanza incontrollabile e imprevedibile, le sue componenti – i colori delle vesti e del velo, gli oggetti, la strutturazione dello spazio – sono programmabili al dettaglio. Non so quali peripezie compirà lo sguardo, ma so esattamente su cosa le compirà, su quali oggetti, azioni, corpi.

Per questo, mi piace chiamare “corpi sonori” gli strumenti musicali. Siano o meno suonati, gli strumenti esercitano un'attrattiva potente. Anche quanto riposano nelle mani dei musicisti, evocano suoni, ritmi, impressioni acustiche. Sono *corpi* analoghi a quei performer (cantanti, danzatori, musicisti): presenze continue, che partecipano oppure assistono al variare delle situazioni sceniche. I “corpi sonori” degli strumenti bhutanesi hanno dunque interagito con i “corpi sonori” degli strumenti occidentali al livello delle risultanti visive dello spettacolo. Sono affezionato a questa espressione – “corpo sonoro” – che mi permette di parlare delle qualità performative degli strumenti: essenziali protagonisti d'ogni teatro musicale, che, però, all'opera, siamo abituati a *non-vedere* nella fossa orchestrale.

In *Acis and Galatea*, ci sono due *atsara* con maschera grottesca che recano in testa due grandi falli; per loro ho pensato una successione di azioni rituali, nel senso di assolutamente necessarie. Siccome questi danzatori erano anche due componenti dell'orchestra bhutanesi, ho detto loro che, prima di entrare in scena come *atsara*, dovevano lasciare il loro strumento e il loro spazio orchestrale, uscire dal campo visivo, cambiarsi d'abito e mettersi la maschera. Simmetricamente, dopo la danza, i due danzatori-musicisti, dovevano togliersi la maschera e riprendere lo strumento. Nei teatri orientali, e questo l'ho anche visto in Cambogia, un artista può fare diverse cose: essere musicista ma anche ballerino e “buffone”, e poi ritornare musicista impassibile e fondersi con l'orchestra. Ci sono molti ruoli coperti da un unico soggetto. Vi immaginate chiedere ad un professore d'orchestra italiano in frac di uscire dalla buca, salire sul palco, travestirsi e recitare da zanni in puro stile “commedia dell'arte” e poi rientrare in buca e rimettersi il frac ed impassibile riprendere il suo posto al leggio? Per lo stesso cachet?

Rappresentando OperaBhutan prima a Thimphu e poi negli Stati Uniti, abbiamo affrontato situazioni molto diverse: in Bhutan, alla presenza della regina madre, abbiamo obbedito a un protocollo rigido ma affascinante; negli Stati Uniti d'America eravamo in uno stadio davanti a seimila spettatori, non male per un'opera di Händel. Mi sono dilungato sull'esperienza bhutanesi perché da quella si sono sviluppati altri progetti che, pur partendo anch'essi da budget nulli, mi spronano a studiare nuove realtà e nuovi linguaggi.

Sono in corso d'opera, dal 2015 al 2017, alcuni workshop con due diverse realtà: il Giappone e la Cambogia, il progetto nipponico s'intitola *Japan Orfeo* mentre in Cambogia si sta concretizzando l'idea di rappresentare *Il flauto magico* fra le rovine di Angkor. Titolo del progetto: *A Cambodian Magic Flute – Mozart and Angkor*.

Dopo il debutto di OperaBhutan, abbiamo incontrato interlocutori che, senza un budget, hanno chiesto a Carpenè e a me d'inventare eventi che, partendo da una base occidentale, integrassero e fondessero i linguaggi di altre realtà culturali. L'esperienza cambogiana e quella giapponese sono però completamente diverse da OperaBhutan.

In entrambe, infatti, ci troviamo davanti a territori amplissimi di cultura teatrale, che, al contrario del Bhutan dove tutto è finalizzato all'espressione religiosa, presentano pratiche artistiche diversissime per destinatari e tematiche.

Per la Cambogia, è stato fondamentale l'apporto di Giovanni Giuriati, etnomusicologo infallibile e tra i primi a perlustrare e studiare il Paese dopo la tragedia di Pol Pot: ci ha dato preziosi consigli su come muoverci nell'ambito dell'arte performativa cambogiana. Nei tre viaggi di studio finora compiuti in quel Paese ci siamo sempre riferiti alla presenza del giornalista Robert Turnbull, che, saputo di OperaBhutan, ci ha offerto l'opportunità di imbarcarci in questa nuova avventura. Robert appartiene a quella meravigliosa fauna di inglesi di alto lignaggio e spirito libero che ha scelto di vivere in Cambogia seguendo amori e sensualità, *douceur de vivre* e fuga da un certo teatro comportamentale tipico dei contesti *very british*. È anche un visionario in perfetta sintonia con la nostra concezione della vita. La scelta di *A Cambodian Magic Flute* nasce dalle analogie del testo mozartiano con il *Re-amker*, il libro sacro dell'epica cambogiana. Anche qui, come nel *Flauto magico*, un principe, Rama, deve superare delle prove per ritrovare la sua donna, occulte forze del male impediscono il naturale svolgersi degli eventi e un amico a metà fra l'umano e l'animale (Hanumat) aiuta l'eroe.

Inoltre Robert è riuscito a garantirci la location perfetta per questa realizzazione, un piccolo tempio nascosto nella giungla immensa di Angkor, quindi leggermente fuori mano rispetto a Angkor Wat o Bayon, ma di forte suggestione e inappuntabile come palcoscenico naturale. Il tempio di Chau Say Tevoda ha un largo spiazzo al centro, scalinate ai lati che portano alle varie cappelle, due enormi avancorpi che possono fungere da boccascena all'aria aperta, il tempio principale come fondale e scalette e aperture ovunque: un luogo perfetto per realizzare il nostro *Flauto magico* cambogiano. In questo periodo sto facendo diversi workshop con artisti locali che provengono tutti dall'Amrita, l'istituzione ufficiale che coordina, in Cambogia, danza e spettacolo: da questa fucina escono giovani di grande talento che uniscono all'entusiasmo e alla creatività una agilità fisica fuori del comune. Alcuni di loro sono specializzati nella danza folk, altri nel Bassac – una specie di opera tradizionale cambogiana –, altri nella danza sacra, altri nella danza contemporanea.

Il posto dove proviamo è una rimessa per automobili all'aperto; i tuk tuk⁴ non sanno mai come arrivarci quindi perdiamo ore a vuoto per Phnom Penh prima di rintracciarla, ma un ineffabile odore di lumachine condite con aglio ed esposte al sole in bancarelle fuori della rimessa ci indica olfattivamente la collocazione del posto. Una volta entrati, non più i cani dormienti bhutanesi, ma un allegro via vai di pulcini e galline segue le nostre prove, stimolando, dopo numerose ore di lavoro, l'idea che questo pubblico chiocciante possa presto finire in padella.

Una cosa mi ha colpito e commosso: ogni interprete, prima di salire sul palcoscenico, si leva le scarpe e fa una breve preghiera, un gesto di rispetto per il teatro che, qui, è ancora un luogo di spiritualità e di religiosità, come, una volta, lo è stato anche da noi.

⁴È il nome dei taxi cambogiani [n.d.c.].

Il lavoro si basa sullo spartito di Mozart e prevede, non tanto musiche “altre”, ma l'intervento di timbri musicali cambogiani. Lavorando sul *Flauto magico*, ho chiesto ai ragazzi cosa provassero ascoltando alcuni brani in cui ho in mente di inserirli: la prima aria di Papageno, la scena tra Monostatos e Pamina, la prima aria della Regina della Notte.

Fatta sentire la prima aria di Papageno, ho chiesto loro di mimare degli uccelli scelti a piacere. Io davo solo ingressi e uscite per permettere loro di impadronirsi del tempo affinché, a orecchio, potessero “farsi amico” lo spartito. Mi hanno chiesto se potevano essere aquile (e fin qui va bene, “niente di nuovo” pensai), ma poi alcuni si sono proposti come oche, galline, pavoni e coppia di pappagallini... ottimo, non chiedevo di meglio, dovevano provare a esprimere liberamente la loro creatività. Con un giovane eccellente baritono thailandese abbiamo giocato in *der Vogelfänger bin ich ja* con questo campionario aviario piuttosto desueto ma pertinente.

Al momento della scena tra Monostatos e Pamina ho chiesto ai ragazzi di interpretare scimmie dispettose e petulanti invece degli schiavi previsti: la loro frequentazione con il *Reamker*, di cui sovente rappresentano le scene inerenti al mondo delle scimmie e di Rama, ha permesso di riformulare in modo molto originale la situazione mozartiana. Abituati a fare, anche per audizione, la famosa “scena delle scimmie”, i ragazzi di Amrita Performing Arts mimano la fisicità di questi animali, sia deambulando sia con azioni da fermi, come, per esempio, il *grooming*: lo spulciarsi l'un l'altro, mangiando i parassiti. L'effetto è stato magnifico, soprattutto mentre la musica del cd suonava *du feines Täubchen nur herein*.

Altrettanto misterioso è stato l'apporto delle artiste delle danze di corte. Solo da qualche decennio il loro repertorio è stato finalmente reso pubblico per il godimento comune. Le danzatrici hanno espresso la loro coreografia su tutta la prima aria della *Königin*: *O zittre nicht* è un brano lungo, articolato e denso, che snoda tra recitativo, larghetto espressivo e allegro finale un tale ventaglio emotivo e acustico, che, per me, non è stato semplice spiegarlo alle ragazze.

Mi ha come sempre soccorso Mozart, quindi regalità, dolore materno e splendore vittorioso sono state le tre istanze attraverso le quali le ragazze – dietro mia richiesta – si sono rapportate con la danza alla narrazione musicale. Il risultato è stato sorprendente: sembrava avessero da sempre ballato “su” quella musica.

Nei momenti di riposo tra una prova e l'altra, le sentivo canticchiare l'aria, tentando di imitare la Gruberova nell'infernale arpeggio del finale: si bemolle-re-fa sovracuto.

Carpenè vuole provare le sonorità degli strumenti cambogiani che intende inserire in alcuni punti della partitura. Per esempio, il *Glockenspiel*⁵ di Papageno sarà realizzato con strumenti cambogiani provvisti di sonorità simili. Incorporeremo all'orchestra occidentale: il Roneat Ek, una specie di xilofono di legno; il Khim, che ricorda il salterio; il Tro Sau, uno strumento a corde; il Pin, che è un'arpa ricreata recentemente studiando le sculture dei templi di Angkor; lo Skor Thom, un tamburo a pelle; i Ching, una specie di sistri; la Sralai, che ha la sonorità di un oboe; il Khloy, che è un flauto di legno.

⁵ Carillon di campane [n.d.c.].

Stiamo facendo una campagna per raccogliere fondi: abbiamo promosso su internet un *crowdfunding* e, almeno per la prima masterclass, siamo coperti. Il prossimo workshop sarà più ambizioso perché inizieremo a leggere con l'orchestra di Singapore i brani in cui vorremmo immettere le sonorità cambogiane e, in più, affronteremo nuove pagine del *Flauto magico* con gli interpreti di Amrita. Mi piacerebbe introdurre il Teatro delle Ombre nella scena di acqua e fuoco, per cui andremo a Siem Reap per lavorare con gli artisti locali specializzati nello Sbaek Thom.

Il cast sarà tutto asiatico, abbiamo già una Pamina e le tre dame dal Vietnam, Pageno thailandese, e stiamo cercando per il mondo cantanti d'opera cambogiani, ne abbiamo individuati in Canada e negli Stati Uniti. La lingua sarà l'inglese perché di migliore comprensione. Al contrario di OperaBhutan, questo spettacolo non potrà essere esportato altrove perché incardinato nella scenografia naturale del tempio.

Il progetto giapponese presenta difficoltà particolari: abbiamo a che fare con una cultura millenaria e orgogliosa dei suoi codici artistici e di comportamento. Anche questo progetto nasce da OperaBhutan. Il nostro interlocutore è un giovane americano: William Fischer. Presente alla prima di Thimphu, Bill ci ha immediatamente proposto di fare "qualcosa di simile" per il Giappone, offrendoci, da vero mecenate, l'opportunità di andare due settimane a Tokyo e Kyoto per assistere a quante più rappresentazioni di generi diversi potessimo e poter quindi ricavare quanto di utile e stimolante potesse servire a questa nuova invenzione.

L'occasione ci si è presentata con la celebrazione del centocinquantesimo anniversario dei rapporti di commercio e amicizia tra Italia e Giappone, che cade proprio nel 2016. Fra le manifestazioni che celebrano la ricorrenza ci saremo noi, Riccardo Muti, mostre su Botticelli e Leonardo. Abbiamo ottenuto il patrocinio delle due ambasciate, l'italiana e la giapponese, e l'appoggio della first lady Akie Abe. Lieve ma non trascurabile differenza dagli eventi summenzionati, l'incertezza del nostro budget.

Anche per *Japan Orfeo* vogliamo far sì che la condivisione dei linguaggi caratterizzi lo svolgimento dello spettacolo. Partendo dal tema delle celebrazioni era imperativo individuare una tematica che esaltasse il rapporto tra le due culture e consentisse di intrecciare le loro rappresentazioni fisiche, concrete.

La scelta del mito di Orfeo è dovuta ad alcune analogie con il mito di Izanagi e Izanami espresso nel libro *Kojiki*: straordinario testo dell'VIII secolo d.C. che parla della nascita del Giappone fondendo storia e mito. Anche qui un marito perde la moglie e scende fra i morti per poterla riavere, anche qui il marito ha la consegna del non voltarsi a guardarla finché non escono dalle tenebre. Colpiti da queste analogie, abbiamo voluto proporre il capolavoro monteverdiano e siamo rimasti piacevolmente sorpresi dal fatto che in Giappone, nonostante il predominio operistico del repertorio ottocentesco, vi siano diverse realtà che hanno familiarità con la prassi esecutiva rinascimentale e barocca.

La cosa più difficile, per me, è stato individuare quali elementi giapponesi inserire nel contesto drammaturgico: l'idea di inserire artisti Butoh è stata vista come un'offesa al pubblico giapponese. Questo genere nasce infatti negli anni Cinquanta come resistenza e protesta contro l'establishment culturale e il sistema sociale. Per cui il Butoh trionfa oggi nel mondo, ma nel Paese di origine è ancora considerato uno "schiaffo" all'onore

nipponico. Ho tentato di inserire il Bunraku, forma teatrale costituita da marionette giganti manipolate a vista da tre manovratori completamente coperti di nero, ma su questo genere anche vige il veto. Essendo patrimonio nazionale inviolato da secoli, il Bunraku non può essere “inquinato” da una commistione con elementi “altri”, meno che mai muoversi sul terreno d’una teatralità reinventata, per giunta con musica occidentale.

Finalmente ho conosciuto un giovane esponente del teatro Nō, Kazufusa Hoshō: questo artista ha sulle spalle la responsabilità della famiglia Hōshōryū che vanta una storia teatrale di oltre otto secoli. Hoshō ha accettato il mio suggerimento di inserire elementi del teatro Nō nel dialogo tra Proserpina e Plutone, che inizialmente speravo di poter realizzare con le marionette Bunraku: la ieraticità dei personaggi, la solennità della situazione potrebbero adattarsi alla fisicità estenuata del gesto Nō, mentre la maschera, che cancella i connotati fisiognomici, si sposa col carattere metafisico del momento scenico.

Rispondendo alla mia richiesta di elementi demoniaci nella scena con Caronte, Hoshō ha consigliato di inserire danzatori classici di Nihon Buyō la cui presenza spiccherà anche nel finale dell’opera.

Per concludere l’opera si è deciso di ripristinare il testo tragico di Striggio, che Monteverdi non ha mai musicato. Abbiamo quindi chiesto al compositore contemporaneo giapponese Ryūsuke Numajiri, di comporre la musica per questo finale, in cui Orfeo muore per mano di Baccanti inferocite dal suo rifiuto della donna.

Molto articolate e interessanti – quasi nevralgiche – sono state le discussioni con Hoshō a proposito dello smembramento di Orfeo: la visione occidentale prevederebbe movimenti fisici e convulsi, mentre il linguaggio Nō, che si affiancherà scenicamente al Nihon Buyō, realizzerà la violenza della scena con gesti rarefatti e simbolici, minimalisti, astratti, di enorme forza espressiva. Una bella lezione anche per me, che vedrei il finale in modo molto più tumultuoso, demoniaco. Hoshō sta facendo un lavoro enorme: le sfide più grandi, per lui, sono agire nel quarto atto con movenze Nō sulla musica di Monteverdi e, poi, nel quinto atto, interagire con i danzatori del Nihon Buyō su musica contemporanea di Numajiri che s’ispirerà allo stile Taiko, espresso da grandi tamburi a forma di barile che verranno qui integrati da flauti stridenti e molto acuti (battito del cuore e urla, per capirsi).

Lavoreremo anche con elementi di orchestra Gagaku, che accompagneranno l’ingresso di Plutone e Proserpina interpretati da attori Nō. È una formazione strumentale legata a codici di corte e generalmente associata a concetti formali di eleganza, sobrietà e solennità: l’esatto opposto delle sonorità Taiko.

Come a Thimphu e a Angkor, l’unicità dell’evento verrà esaltata da un contesto spaziale di straordinaria bellezza e forza spirituale: il cortile del santuario Tsurugao-ka Hachimangū a Kamakura. Neppure in questo caso vi sarà una scenografia dipinta o costruita, ma solo una pedana dove agiranno gli interpreti: anche il teatro Nō ha questa forma di asciuttezza, le timide analogie potranno quindi supportare le sfide di Hoshō.

Per noi occidentali, il rapporto col testo spesso genera un’ansia di ricerca e cambiamento, che perseguiamo reinventandoci il passato e seguendo strategie e associazioni sempre in movimento. Per i giapponesi, invece, il tempo serve ad affinare le tradizioni, quasi mai a modificarle.

Per comunicare con il Giappone bisogna fare miliardi di riunioni, è necessario

servirsi di mails, skype, telefonate, sono tutte cose che sto imparando, ma la curiosità, il desiderio di studiare e apprendere, il confronto e lo scontro con Paesi e culture differenti, il trovare opportunità nella difficoltà, il diventare improvvisamente *producer* di me stesso mi pongono nella pionieristica condizione di rivedere il mio ruolo e di rimettermi in gioco. A metà fra Marco Polo e Fitzcarraldo – ma un giornale adulatore mi ha dato dell’“Indiana Jones della lirica” –, dopo aver montato opere nei teatri di tutto il mondo (compreso il carcere minorile di Palermo), vivo e creo questa opera *Est-rema*.

DOSSIER

**INTORNO ALLA REGIA.
TESTIMONIANZE DI LAVORO ALLE SOGLIE
DEL NUOVO MILLENNIO**

a cura di Claudio Longhi

A completamento dei carotaggi critici portati avanti nelle pagine precedenti, nel tentativo di favorire una feconda dialettica tra diversi punti di vista, si è deciso, in questa sezione, di dare la parola agli artisti stessi affinché fornissero la loro testimonianza diretta sulle problematiche e sugli orizzonti legati alla pratica registica. Pur nelle inevitabili lacune, si è cercato di comporre, compatibilmente ai limiti editoriali, una polifonia di voci la più ampia e diversificata possibile. Individuate cinque domande come iniziale traccia da seguire, è stato lasciato “campo libero” agli artisti su come relazionarsi ad esse: se rispondere singolarmente a tutti i quesiti, se farlo solo in parte o se comporre un testo compatto scaturito dagli stimoli forniti dagli interrogativi. Ne è nato un affresco mobile e stratificato della sfaccettata realtà della regia contemporanea, utile per fare luce sulle molteplici manifestazioni di un panorama complesso e in continuo divenire, meritevole di ulteriori approfondimenti.

Le cinque domande alla base di questo dossier sono:

1. Che cosa è per te la regia oggi?
2. Chi sono i tuoi Maestri?
3. Che futuro si sta preparando, a tuo avviso, per la pratica registica?
4. Chi (o cosa) è per te l'attore/danzatore?
5. Che significato assume nella tua prassi registica la parola “drammaturgia”?

Fabrizio Arcuri

1. Non so che cos'è oggi la regia in Italia. Quello che so è che mi sembra terminato un periodo e quindi una prassi. Penso che la rilettura del “grande classico”, che ne metteva in risalto alcune questioni e ne esaltava la modernità, sia una pratica desueta che in questi anni ha contribuito alla difficoltà di creare nuovi pubblici. Per apprezzare un'operazione su un classico bisogna prima conoscerlo. Ma, vivendo noi in un'epoca di totale analfabetizzazione della letteratura teatrale, parliamo nel vuoto. Inoltre credo che ogni testo teatrale ci parli non solo di un'epoca ma di un'etica e quindi di un modo di essere che spesso, malgrado sia interessante conoscere, è molto difficile riconoscere se non è il nostro oggi. Credo inoltre che l'estetica sia una gabbia se non è la diretta conseguenza di un'etica e quindi di un'idea politica della funzione del teatro. Credo che, come sempre, il teatro per rinnovarsi debba far ricorso alla sua tradizione. E la tradizione del teatro è quella di proporre nuove scritture in grado di leggere il presente con forme adeguate al presente che raccontano, a spettatori di oggi. Quindi penso che la regia debba essere un grimaldello in grado di scardinare tutti i piani di rappresentazione contenuti in un testo, e restituire al pubblico la complessità dell'epoca in cui viviamo con la curiosità del futuro e con la sapienza del passato, con complicità. Istituire dunque una convenzione adeguata perché, mentre i testi possono essere attuali, i temi in sostanza sono sempre gli stessi: quello che cambia e su cui si deve lavorare è il rapporto etico che ha la nostra società attuale con i temi e i valori a cui il testo fa riferimento e quali sono le convenzioni adeguate a persone che non sanno più stare o non hanno più voglia di

stare dietro a una quarta parete. E che ci si debba porre sempre e per prima cosa la questione fondamentale: a chi si sta parlando.

2. Tanti, molti. Su tutti direi Frank Castorf.

3. Io credo che nessuno stia facendo delle grandi riflessioni al riguardo, almeno così mi sembra. La legge non mi pare invogli e quindi non credo che si stia preparando un futuro per la regia.

Ora che i grandi maestri del teatro di regia sono morti insieme al senso che questo ha avuto, l'assenza di rinnovamento dei palcoscenici italiani ha prodotto in definitiva quello che era inevitabile... Spero che come sempre le risorse personali, in assenza di leggi e di scuole, esaltino le individualità che in questi anni hanno comunque gettato delle linee per delle nuove necessità e delle nuove urgenze.

4. L'attore è un mezzo, un conduttore, è il "rame" del teatro. Essendo elemento fondamentale per la trasmissione, è sulla sua capacità di condividere e assumere la responsabilità che si gioca tutto.

5. La drammaturgia è esattamente la possibilità di creare un mondo all'interno di un testo. Sono le zone di vuoto che si devono riempire per restituire al testo la complessità da consegnare allo spettatore. È una fitta trama che trasforma i meccanismi drammaturgici in azione e quindi in linguaggio. Il testo determina gli universi da esplorare e consegna le chiavi con cui si lascia aprire. La drammaturgia svela, colma e costruisce i ponti per tornare a dare allo spettatore l'idea di mondo che ha l'attore. D'altronde, prima ancora che un'idea di teatro, un autore deve avere un'idea del mondo e quello è esattamente ciò che si deve condividere. L'idea del mondo poi ci consegna conseguentemente anche il tipo di convenzione e quindi il livello o i livelli di rappresentazione che il testo contiene e sopporta.

Pietro Babina

1. Onestamente non mi riesce di pensare al concetto di regia legato al concetto di "oggi". Per me si tratta di un'attività artistica, quindi la sua essenza è fondamentalmente atemporale. So perfettamente che il concetto di regia così come lo pensiamo è nato in un passato recente, tuttavia questo non significa che lo si possa pensare come qualcosa di così strettamente legato al suo tempo, al tempo in cui lo si agisce. Personalmente vivo un sentimento anacronistico o forse sarebbe meglio dire asincrono, nel mio operare, nel mio pensare. Vedere e rivedere le tecniche da impiegare è sempre molto più legato a ciò che l'opera nella sua atemporalità mi domanda. Inoltre, questa domanda potrebbe nascondere una specie di involontario giudizio sul corretto da farsi in relazione al nostro tempo, la qual cosa è per me assolutamente indefinibile oltre che indicibile. Tuttavia non voglio completamente sfuggire questa domanda, poiché spesso mi è capitato di intendere giudizi collegati al concetto di "oggi" o di "contemporaneo" riguardo alla regia.

La regia, nella mia visione assolutamente personale, è l'arte di orchestrare tutti, assolutamente tutti, gli elementi presenti, sia in modo visibile, sia invisibile, che agiscono sulla scena. Questa capacità di orchestrazione può prevedere delle invenzioni, ma non per forza o, per lo meno, non in modo assoluto. Credo che nel tempo ci si sia convinti che una buona regia sia soltanto quella che sa inventare nuove forme o metodi, io non lo credo, credo di aver visto ottime regie senza alcuna invenzione e non parlo di confezioni. La regia come forma d'arte, cioè tesa alla creazione, è sicuramente preferibile, tuttavia questa ambizione (non sempre ben riposta) ha anche condotto ad alcune distorsioni, di cui le principali sono: da un lato quella dello stilema e dall'altro quella di una sterilità, entrambe in forte relazione tra loro. Queste distorsioni (nelle quali non mi addentro oltre poiché necessiterebbero un approfondimento troppo oneroso e fuori luogo) si rivelano principalmente in quella mancanza di continuità di flusso in questa arte, con un conseguente inaridimento che è forse il colpevole di questa sensazione di decadenza della regia. Tutto questo si lega per l'appunto anche al discorso dei maestri che, visto in modo simmetrico o speculare, si potrebbe anche definire degli allievi.

2. Voglio rispondere così a questa domanda e non scollegandomi dai discorsi fatti in precedenza, voglio rispondere rivoltando la domanda e forse ampliandola e rilanciandola:

“Chi ha mai voluto essermi maestro?”

“Chi vorrebbe essere mio allievo?”

Ambedue queste domande sono sempre restate e restano a tutt'ora, nella mia esperienza concreta, senza risposta. Non ho mai incontrato artisti che avessero un'attitudine di maestro, né tantomeno di allievo nei miei confronti. Forse si potrebbe dire che questo, in entrambi i casi, sia dipeso da me.

Comunque sia, non ho mai rifiutato le influenze di artisti che stimavo e con i quali, laddove mi è stato possibile, ho cercato un contatto, una frequentazione, ma spesso si trattava di defunti (vedi il mio amore per lo spiritismo) o di personaggi inaccessibili o semplicemente rivelatisi umanamente deludenti.

Penso quindi di non aver mai avuto un maestro, in una concezione di rapporto maestro/allievo classica, mentre ho avuto molti amici in arte, un elenco sconfinato che va da Aristofane a Wilson, lascio quindi immaginare l'impronunciabilità della lista.

Ho un solo legame abbastanza diretto ma che definire di Maestro, per quanto riguarda la mia persona, sarebbe un'enormità. E si tratta di Leo de Berardinis, che per questioni anagrafiche e geografiche ho potuto conoscere, ma quello che ho imparato, o credo di aver imparato, pertiene sicuramente di più alla sfera etica e esistenziale, ovvero il concetto che essere artista non contempla alcuna possibilità di fare alcun compromesso con il proprio esistere. Che la scelta dell'arte è assoluta e totalizzante. Questa lezione l'ho recepita con molta semplicità poiché probabilmente il mio animo tendeva già a questo e si è quindi trattato di una autorevole conferma.

3. Il futuro non si prepara da sé, il futuro non è un'entità con una propria volontà ed essenza, il futuro è un concetto vuoto che attende di essere riempito, più lo si immagina, più tenderà ad assomigliare a quella immaginazione. Io personalmente im-

magino assolutamente un futuro per la regia essendo che lo immagino *in primis* per il teatro. Così come l'attore si è evoluto, è mutato e, a dispetto di chi ha cercato in ogni modo di ucciderlo, è ancora vivo, così sarà per la regia o i registi, e anche per il personaggio, il dramma e la drammaturgia.

Invece dire cosa debba essere la regia nel futuro mi sembra più difficile se non addirittura peccaminoso. Nonostante questo, credo però che si possa dire che una certa attitudine a forgiare l'opera sia da abbandonare per inseguire una capacità più sottile, ovvero quella di esprimere l'opera (non se stessi, mai se stessi). Potrei anche dire che stiamo entrando in un'epoca simile a quella che segnò la fine dei ciclopi, ovvero della forza bruta, a favore di quella di Ulisse, ovvero della forza d'intelligenza. In questa crisi vi è una grande prospettiva che non vorrei si nutrisse di una brutalità iconoclasta o di un contemporaneismo fine a se stesso, ma che tendesse verso una classicità che l'arte teatrale non ha ancora conosciuto. La regia in questo può giocare un ruolo di un'importanza fondamentale, cioè nel porre l'arte, l'opera, e non gli individui, al centro del discorso teatrale. Finita l'epoca del divismo, quella dei drammaturghi onniscienti e quella della regia autoritaria, si può finalmente entrare in quella dell'Opera alla quale personalmente aspiro (forse) da sempre.

4. Su questo ho un'idea semplice ma chiara: tutti coloro che appaiono in una qual si voglia cornice scenica più di una volta, per compiere in modo più o meno simile le stesse cose, non possono sfuggire alla dannazione di essere attori e di conseguenza devono confrontarsi con l'ineludibile problema della rappresentazione, accettando di essere assolutamente irreali, al massimo possono aspirare a essere iperreali. Oppure devono abbandonare la scena per sempre. Questo su un piano teorico, ma neppure troppo. Per quanto riguarda invece il concetto di "bravo attore/attrice", che è conseguente a quanto detto prima, sicuramente giocano differenti fattori tra cui il talento e una grande disciplina, ma sicuramente nulla di tutto ciò può darsi se non nell'assunzione conscia o inconscia del fatto di essere definitivamente entrati in una condizione di separazione dalla realtà.

5. Nella mia prassi la drammaturgia ha lo stesso valore che ha la composizione nella prassi musicale. Come essa si produca, questo non è univoco. Lo si definisce a priori, in base all'ascolto del discorso che l'Opera, ancora informe, tiene ai nostri sensi. Ma ciò che conduce alla creazione della drammaturgia in un primo tempo, e ciò che essa stabilisce una volta che è creata, è sicuramente, nella mia visione, lo scheletro che sostiene l'intera opera, ed è, quindi, il punto di riferimento per tutti coloro che agiranno sulla scena e, quando dico tutti, intendo tutti, maestranze comprese, oggetti compresi, animali compresi, spiriti compresi.

Eugenio Barba

1. Un processo tecnico e contraddittorio che si conclude in un risultato dove convivono docilmente gli individualismi più estremi. Una transitorietà di relazioni alla

quale, come una patria, sento di appartenere. Un'insoddisfazione delle frontiere del mio mestiere. Una fame dell'oltre.

2. Molti appartengono al paese dei morti, tra loro Vachtangov ed Ejzenštejn, Stanislavskij e Mejerchol'd. Altri al paese della mia immaginazione, come alcuni attori asiatici che ho intravisto in disegni e stampe del passato. Tra i maestri che ho incontrato primeggiano Bohdan Korzeniewski, Jerzy Grotowski ed Einar Winnje. Quest'ultimo era un lattoniere saldatore, proprietario di un'officina, ma è stato il mio modello di come si guida e si lavora in gruppo.

3. Se esiste un futuro per il teatro – e io lo credo – la funzione del regista continuerà a esistere nella sua molteplicità di funzioni. La regia è singolare in quanto è una pratica che si definisce solo *in rapporto a un determinato ambiente teatrale o a una particolare contingenza*. In alcuni contesti il regista è la persona che cura la rappresentazione critico-estetica di un testo armonizzando gli eterogenei elementi dello spettacolo; in altri colui che idea e compone uno spettacolo dal niente. In alcuni casi è un artista che insegue una propria immagine di teatro, realizzandola in diversi spettacoli con collaboratori che variano. Vi sono ambienti dove il regista è un artista errante, in cerca di compagnie da governare provvisoriamente; ve ne sono altri in cui lavora stabilmente ed esclusivamente in un gruppo di cui spesso è il leader e anche responsabile per la formazione degli attori. Praticamente, il regista è sempre il primo spettatore e la persona che ha l'ultima parola.

4. L'attore è un mio *alter ego* che assume sulla propria pelle il rischio della *vita* dello spettacolo. Come regista, quando decido di fare uno spettacolo, posso conoscere la mappa del territorio che voglio esplorare o magari appena intuire il suo orizzonte lontano. L'attore mi offre il suo *essere* sotto forma del suo passato e come impegno totale nel presente. L'esperienza dell'attore è il primo territorio da attraversare per andare al di là delle frontiere che ignora e ignoro. L'empatia verso il regista, l'intuito che lo guida a sconfinare in nuovi territori e la capacità tecnica di creare segni fisici e vocali infondendovi se stesso: questi sono i fattori decisivi per suscitare una reazione organica nello spettatore, cullarlo con una sensazione di vita intensificata che urla muta, chiara e indecifrabile. È l'attore a compiere lo sforzo e a stringere i denti per dare alla luce la *vita* dello spettacolo e proteggerla ogni sera. Da qui la mia gratitudine verso ognuno dei miei attori.

5. Drammaturgia è per me un termine simile ad anatomia: un modo per operare praticamente non solo sull'organismo nel suo complesso (l'intero spettacolo), ma sui suoi diversi organi e strati (dinamismi, immobilità, ritmi, sonorità, silenzi, azioni fisiche e vocali, testi, spazio, luci, relazioni prossemiche). Il mio lavoro drammaturgico consiste in un tipo di sguardo che mette a fuoco la natura stratificata dello spettacolo. Riguarda essenzialmente le relazioni tra le varie componenti *in una dimensione verticale*. Sono consapevole che la drammaturgia di uno spettacolo si presenta come intreccio in una concatenazione e in una simultaneità d'azioni ed episodi; ma anche come compresenza di diversi strati, ognuno dotato di una sua logica e di un modo

particolare di manifestare la sua vita. È una tecnica registica – in realtà un'azione del pensiero e dello sguardo – paragonabile a quella di chi compone o legge uno spartito orizzontale e verticale allo stesso tempo.

Elena Bucci

Sono regista, autrice e attrice e ho fondato con Marco Sgrosso la compagnia Le Belle Bandiere, ritrovando nel nostro anacronistico mestiere un mescolarsi di antico e nuovo che mi induce a pensare a quanto il concetto di regia si avvicini ancora oggi a quello di capocomico, con tutto l'intreccio di saperi teorici e pratici che la parola suggerisce, evocando avventurose tournée e soluzioni pratiche che diventano arte.

Fin da quando mi trovai per caso e con stupore – era un laboratorio di Leo de Berardinis allo Spazio della Memoria di Bologna – a dirigere un gruppo di bravi attori che assecondarono una mia personale intuizione, ho compreso che assumermi la responsabilità della regia è un istinto naturale a inseguire le mie visioni ma anche a prendermi cura dei talenti altrui e della vita dello spettacolo e di una compagnia. È anche uno stato di estrema concentrazione la cui durata capricciosa mi induce a cogliere in velocità intuizioni, suggestioni e materiali che verranno elaborati in seguito in montaggi imprevisi. In quel tempo senza tempo si procede senza sapere dove si arriverà eppure si determinano le coordinate del lavoro, ordine e disordine, criteri di studio e margini di rischio. Le diverse arti che partecipano allo spettacolo, dai costumi alle luci, dal suono alla scena, mi obbligano a misurare l'immaginazione con la concreta poetica degli oggetti, della tecnica, degli spazi e dei tempi costringendomi a fare del limite motivo di ispirazione, magari rinunciando al superfluo che sembra assicurare, ma confonde. Durante i meticolosi riti dell'allestimento cerco di conservare, attraverso una partecipe solitudine, uno sguardo spostato, complice e provocatorio, mentre i ruoli di regista e attrice per espletarsi devono lasciare il passo l'uno all'altro, per potersi detestare e ritrovare. Nel confronto con il pubblico si ritrova la carica energetica del progetto e la regia sparisce alla vista, scheletro, schizzo, fondamenta, trama di tappeto.

Ho potuto imparare molto dall'esempio e dalla guida di singolari maestri come Leo de Berardinis, che mi ha insegnato a non rinchiudermi nel paradiso del teatro e mi ha fatto conoscere molti altri originali artisti, tra i quali Maurizio Viani. Leo, con le sue virtù maieutiche, mi allenò a essere attrice sempre più consapevole, ma anche un'autrice, così che il teatro potesse essere un mezzo per stare nel mondo e tentare di comprenderlo, amarlo e mutarlo, mescolando vita personale e artistica. Tra contraddizioni e scoperte ho imparato a vivere con la stessa intensità prove e spettacoli, a non sprecare tempo e occasioni, cercando in ogni esperienza gli elementi di originalità e il dialogo con altre arti, dalla musica alla letteratura, dalla danza al cinema, alla pittura, all'arte delle scene e dei costumi.

Pur in un mondo democraticamente gerarchico come è ancora quello del teatro e del cinema, cerco di ritrovare nelle mie regie una pratica e una poetica che le allontana dal mito novecentesco del singolo che ha in sé il merito di tutta l'opera. I pittoreschi e formidabili strumenti del teatro aiutano a evidenziare i talenti istigandoli alla

creazione, contribuiscono a trasmettere gli alfabeti delle arti con il loro intreccio di saperi nei quali si fondono teoria e pratica, inducono a recuperare la bellezza e la forza di luoghi anche non teatrali, a rinnovare i riti della condivisione dal vivo delle emozioni e dei pensieri, i legami e le regole che governano di volta in volta le comunità. Vorrei interpretare la regia come esercizio teso a mutare i punti di vista e a ritrovare la forza eversiva dell'arte che rinnova la visione di sé e del mondo.

In questo processo gli attori, maestri degli opposti, sono indispensabili: egoisti e generosi, solidali e traditori, impermeabili e vibranti. Quando non riesco a toccare la loro fibra più autentica, mi paiono tutti simili, banali, convenzionali, mercenari. Quando riesco a comunicare con la loro forza creativa, li trovo unici, geniali, sfuggenti alle definizioni. Sono certa che l'attore debba studiare, ma anche sapientemente ignorare, controllare e perfezionare, e altresì rischiare l'errore e la caduta. Quelli feriti e stanchi, ma irriducibili al cinismo, diventano sublimi. Quando trasformano in arte la loro forza propulsiva, fatta di egocentrismo, ricerca di affermazione e approvazione, diventano un esempio di generosità e di capacità di annullamento dell'io a favore di una trasparenza che li rende termometro e antenna dei mutamenti, autori e scrittori della scena.

Per me infatti la drammaturgia è fatta sì di parole, ma anche di suoni, gesti, luoghi, vicinanze, lontananze, luci. La definizione "scrittura scenica", tanto praticata da Leo, mi pare ancora molto utile per definire una drammaturgia che tiene conto della compresenza di molti altri linguaggi. Allo stesso tempo ho grande ammirazione, mista a diffidenza, verso quei relitti e fossili preziosi che sono i testi teatrali. Mi sembrano enigmi che gli autori mi consegnano di persona. Mi addentro nelle didascalie come fossero battute, cerco di interpretare i vuoti tra una parola e l'altra, tendo a ribaltare quello stesso ordine che ammiro. Poi c'è l'abbandono, come dopo un duello. Anche nei miei testi, elaborati attraverso un processo di continuo scambio tra improvvisazione in scena e scrittura, mi trovo a combattere con un'altra me stessa, in cerca di una scrittura scenica che riferisca almeno in parte della caleidoscopica ricchezza della vita che ispira e sfugge.

Luigi De Angelis

1. In questa domanda c'è qualcosa che mi turba e mette in difficoltà nel rispondere. È l'aggiunta di "oggi" alla fine della domanda. Fa scaturire una prospettiva mondana e richiederebbe una conoscenza del panorama teatrale italiano e internazionale che forse non ho. Sono da sempre impegnato a difendere un'idea atemporale, asincronica, age-rarchica dell'arte, per cui non saprei come rispondere. Il mio è un tentativo di visione orizzontale, mai verticale o verticistico, non riesco a comprendere la logica della Storia. Metto sullo stesso piano registi come Luchino Visconti e Romeo Castellucci, per me sono contemporanei, per il nutrimento che posso ricavare dalla conoscenza delle loro opere oggi, in maniera parallela. È una logica affettiva, di avvicinamento o allontanamento rispetto alle pratiche artistiche altrui, senza nessuna organicità sistemica. Posso solo dire che mi ha sempre colpito la differenza di terminologia linguistica. Essendo di madrelingua francese posso dire che preferisco il termine *metteur en scène* piuttosto

che “regista” o ancora meglio il termine cinematografico *réalisateur*: implicano molto concretamente l’atto di trasportare idee drammaturgiche e l’essere al loro completo servizio, senza implicazioni gerarchiche. La parola regia nonostante derivi da *règere* (“dirigere”) ha acquisito nel tempo in Italia un’assonanza con la sfera semantica della regalità. Paese di principi, di feudatari e di re, di questo; anche la recente riforma ministeriale Franceschini sembra suggerire un’esaltazione di questa prospettiva a discapito delle poetiche di compagnia, obbligando addirittura gli enti pubblici a produrre opere di compagnie che sono costrette a rinunciare al loro nome originario esaltando i ruoli singoli... Credo nella regalità di ognuno, innanzitutto dell’interprete. L’interprete per essere davvero lì davanti a noi con tutta la sua scandalosa nudità e verità, per essere genuino e per poter accogliere in sé con la massima libertà il fuoco necessario alle epifanie delle forze sceniche, deve essere prima di tutto un re, il re di se stesso. Sono per un teatro popolato da re e regine. Il *metteur en scène* sia al servizio di ogni re e di ogni regina, anche se avrà l’ultima parola sulla confezione finale, sulla cosmesi finale dell’atto scenico: l’importante è che sappia accogliere la regalità di ognuno ed esaltarla. Il mio è un ruolo di maestro di cerimonia. Il mio essere *metteur en scène* parte da un’idea di accoglienza e di ascolto e può variare di progetto in progetto, a seconda dell’idea stessa alla base del progetto e delle collaborazioni: capita di essere sopra, sotto, accanto, di fianco, in diagonale, capovolto. Utilizzo la logica della cedevolezza: cercare di non opporre resistenza, mai farsi urtare, sempre accogliere, lasciare scivolare le forze avverse, sempre essere forti e fluidi come l’acqua. Non posso distinguere tra regia teatrale, musicale, cinematografica o coreografia: sono attratto da tutte le architetture che si avverano in un tempo presente e dalla possibilità di creare tramite esse riverberi e risonanze per gli interpreti e per il pubblico. Mi interessa l’attivazione delle nostre emozioni più profonde, il risveglio del nostro cervello rettiliano, ormai atrofizzato e sconosciuto. Mi interessano i neuroni specchio, la possibilità di sentirsi sulla scena nella pelle dell’interprete, anche se ci si trova su una sedia in platea. Il mio corpo si identifica sempre più con la complessità dello spazio scenico; quando ho messo in scena *Il Flauto magico* di Mozart al Teatro Comunale di Bologna nel 2015, per un mese nel dormiveglia ogni movimento del mio corpo nel letto corrispondeva a uno dei movimenti di scena.

2. Mi verrebbe da rispondere, senza pensarci più di tanto: gli insetti.

Se proprio devo fare un nome, oggi venerdì 22 gennaio 2016 alle ore 10.45 rispondo: Teodor Currentzis, musicista e direttore d’orchestra.

3. Per gli stessi motivi della prima domanda non so come rispondere. Non ho idea di cosa sia il futuro se non a causa dei calendari e delle stagioni teatrali che obbligano a anticipare di anni la previsione delle proprie vite. Spero, per quel che mi riguarda, di continuare a essere all’erta, di riuscire a essere sempre imbevuto come una matassa di lana si imbeve di acqua. Posso esprimere solo degli auspici. Spero di riuscire a vivere sempre di più nel tempo presente. Spero che si dimentichino sempre meno a casa le emozioni, che possano essere sempre incarnate, vissute, lasciate scorrere durante l’epifania di atti di creazione e che la mente non voglia sempre controllare, giudicare, organizzare, bloccando o allontanando il flusso delle emozioni.

4. Un vaso magnifico, una profondissima caverna di risonanza che il sole è riuscito a raggiungere e sulle cui pareti rocciose antichissime è apparsa la clorofilla.

5. La drammaturgia rappresenta la testa e il tessuto connettivo di un corpo scenico. L'interprete: il sangue e i nervi. La regia: la pelle, i capelli, i peli e l'intestino. La scena e i costumi: la massa muscolare. Ma è una visione instabile: possono essere variate le attribuzioni di organi ad ogni parte di questa macchina euforica, effervescente che è l'atto di creazione.

Elio De Capitani

Tra “qui e ora” e urgenza della composizione (Le contraddizioni feconde del regista-attore)

Ho cominciato a recitare nel 1973 e la mia prima regia è del 1982. Sono l'unico all'Elfo a essere totalmente autodidatta dal punto di vista teatrale. Le nostre creazioni, scritte spesso a quattro o più mani e dirette quasi esclusivamente da Gabriele Salvatore, sono state una scuola e un corso di sopravvivenza insieme, erano anni belli ma duri; lo sono state soprattutto per quel contatto, quella totale immersione – fin dentro il pubblico – che rendeva unico il lavoro dell'Elfo di quegli anni.

Le forme espressive degli spettacoli e l'“attore popolare” dell'Elfo allora erano un idioletto di ingenui modi giovanili che si rifacevano all'imitazione estemporanea di tutto quello che ci piaceva, mescolando lezioni anche assai lontane, senza confini stabiliti. Il Brecht appreso dai libri e dal filtro scenico del Piccolo di Strehler meticciano con il Fo di *Mistero Buffo*. Oppure la commedia dell'arte rivisitata dal Théâtre du Soleil, o lo Stein del *Prinz von Homburg*, facendone però il modello di un'estetica più che di un lavoro d'ensemble...

Eravamo un ibrido e il melting pot prevedeva ingredienti poco raffinati, contraddittori e ancora legati alla cultura di massa giovanile, alternativa e non, come certi fenomeni cult – da *The Rocky Horror Picture Show* a *Frankestein Jr.* – che finivano per avere un'influenza sulla nostra prassi teatrale assai più diretta di quella degli spettacoli di Brook, di Kantor o di Grotowski, che pure si erano impressi indelebilmente nella nostra memoria e che sarebbero riaffiorati parecchi anni dopo.

Ci si poteva fermare lì, come tante realtà giovanili mai propulse oltre l'universo ludico autoreferenziale e automitografico di quegli anni di forte militanza politica – la prima nostra sede fu il primo Leoncavallo – anni per noi di formazione, aurorali e caotici, autoindulgenti e avventurosi. Ma una parte di noi sentiva dentro di sé un fermento ben diverso. Si cominciava a dare più peso alla lezione del giovane Chéreau che a quella di Strehler, si guardava con attenzione al lavoro della Schaubühne, con Stein ma anche con Grüber, e infine arrivò la scossa terremotante del Tanztheater di Pina Bausch. Quel fermento ambiva all'esplorazione del nostro talento in una direzione alta, espressivamente esigente e tecnicamente meno approssimativa dei rozzi strumenti da attore di piazza o di comico – o *stand-up comedian* –, l'attore che

Gabriele Salvatores sostanzialmente ci chiedeva di essere. Nei primi anni Ottanta avvenne la rottura.

La mia è stata davvero una sorta di ribellione. Cosa mi ha spinto a farmi regista quasi dal nulla e a mettere in scena quel *Nemico di classe* (1982), che fu la mia fortuna? La ricerca di una personale e radicale rifondazione del lavoro dell'attore, perché alle precedenti esperienze all'Elfo mancava quasi totalmente qualcosa di essenziale: il fondare la costruzione di uno spettacolo sull'intensità d'una recitazione organica che non si spegnesse mai.

Un *living theatre* in senso ampio, legato alla radice, alla miccia iniziale del rivoluzionario teatro di Julian Beck e Judith Malina; per chi ha visto, almeno in video, *The Brig* del Living, è chiaro che uno dei punti di partenza per *Nemico di classe* fosse quello: guardavo alle tecniche e alla poetica del primo Living, ibridandole con lunghe improvvisazioni sul testo di Nigel Williams, che forniva più un plot che dei dialoghi reali.

Un ulteriore ribaltamento avvenne già con la mia successiva esperienza di regista, la prima esterna, perché non recitavo nello spettacolo: *Visi noti sentimenti confusi* (1984) – il primo Botho Strauss italiano – ed era una regia “tedesca”. Certo, nel senso che poteva avere allora.

Il motivo del ribaltamento stava negli attori con cui lavoravo. Con *Nemico* avevo diretto un gruppo di attori formato per l'occasione: da Riccardo Bini, poi compagno di vita e d'arte di Ronconi, a Paolo Rossi, Claudio Bisio e Antonio Catania che finirono poi attratti nell'orbita di Gabriele Salvatores, che con loro fece *Comedians* e in seguito fondò Zelig. Con *Visi noti* – e ancor più con il successivo *Il lago* (1984) – iniziò il mio viaggio con gli attori dell'Elfo “storico”, che volevano, come me, cambiare strada radicalmente: due attrici soprattutto, Cristina Crippa e Ida Marinelli. Oltre allo stesso Ferdinando Bruni: con lui nasceva lo strettissimo rapporto che ancora negli anni attuali è fondante per l'Elfo.

Il terzo lavoro da regista fu *Il lago*. Lavoro “dentro-fuori”, poiché facevo anche un piccolo ruolo. Un processo creativo complesso, che non ho mai più messo in atto, una ricognizione su tutti, ma davvero tutti i personaggi del teatro di Čechov, attraverso una lunga ricerca, seguita da tre mesi di improvvisazioni e un mese di scrittura solitaria per produrre un testo ipertrofico e irrappresentabile, che nel mese successivo di prove divenne uno spettacolo. Un esempio di scrittura scenica che nulla aveva a che fare con quanto creato fino ad allora. E con ciò che avremmo fatto negli anni successivi.

Quell'*unicum* nella storia mia e dell'Elfo era il primo contatto diretto con la scuola russa e i primi passi verso Stanislavskij. Ma era molto “impressionista”, sottorecitato, venne definito una automitografia generazionale, espressione di uno sguardo rappreso su se stessi, un'autoanalisi di gruppo che però produceva un tentativo forte – sperimentale nei modi e nei risultati – di «teatro della socialità» (Bernard Dort). In attesa dell'approccio a Fassbinder e al suo, più pregnante, *mélo* sociale, che di lì a poco ci avrebbe dato lo slancio verso «un fulgore neo-brechtiano sulle ali di un sound coinvolgente» – come disse Quadri, che pure amò sopra ogni altra cosa *Il lago*, anche per inattese e sorprendenti sue coincidenze autobiografiche.

Sebbene il mio percorso successivo non sia stato lineare – non ho modo qui di ri-

capitolarne i passaggi o di riannodare i fili dei diversi esperimenti che mi hanno portato a essere quello che sono – ho assoluta necessità di riallacciarmi a quella fase auroreale della mia consapevolezza artistica per capire le ragioni profonde che mi muovono ancora oggi nella creazione di ogni nuovo spettacolo.

Se si guarda il repertorio di testi e di autori che ho messo in scena, va detto che la direzione principale del lavoro all'Elfo è il rinnovamento della comunità teatrale e culturale italiana, ibridandola con drammaturgie pregnanti, provenienti da diversi luoghi del mondo. Ma, all'interno di questo progetto di drammaturgia contemporanea, il mio interesse e la materia principale del mio lavoro è l'attore, la "macchina dell'attore", fatta di voce-corpo-sensi-mente, ma anche di esperienza e cultura. E, infine, soprattutto di relazioni ontologicamente contraddittorie, ovunque l'attore si rigiri. Ma sono proprio queste contraddizioni le forze sottili e le tensioni incandescenti di ogni momento vivo dello stare in scena: un equilibrio precario, un continuo oscillare da un polo al suo opposto per stare in piedi.

Riprendo il filo di una prassi attorica che, attraverso due secoli e diversi Paesi del mondo, arriva – o "ritorna", se vogliamo – a noi italiani. Non ragiono di teatro di interpretazione o no, di attore o di performer, di neo-avanguardia o di teatro borghese, di naturalismo o di teatro epico. So che, se entro in scena, spesso faccio il contrario di quello che indico di fare agli attori come regista. Come regista compongo, come attore scompongo.

Ricordo un pensiero ricco di Carlo Cecchi. Era nel programma di sala di *Leonce e Lena*, ma era davvero il programma di tutto il teatro di Carlo Cecchi, più interessante spesso degli esiti precari e alterati di alcuni suoi stessi spettacoli:

Il tempo del teatro è il presente. Questa non è un'opinione, ma un dato di fatto. E se i registi non se ne sono accorti – e che anzi insistano caparbiamente (mediante nuove serrature e nuove chiavi laddove non c'è nessuna porta) a imporre agli attori il tempo futuro (le prove che provano come sarà la prima) e, agli attori e agli spettatori, il tempo passato (le rappresentazioni come ripetizione della prima) – fatti loro. Qui in questo spettacolo, bello o brutto non so, di certo si cerca di cogliere immediatamente l'evento in atto, qui e ora.

Alla fine, ho in me questa contraddizione del teatro "bell'e spiegata". Stare a cavallo tra teatro di regia e teatro d'attore è – per come sono fatto io – necessario ma complesso. Bisogna essere registi forti, ma sapersi ritrarre sempre, aperti all'attore, alla contraddizione dell'attore, saper stare in tutto e per tutto in un teatro dell'attore, assieme all'attore. Essere registi-attori aiuta moltissimo, ma quando stai fuori – e quindi dirigi "soltanto" – rischi di far vincere il regista e la voglia di controllo, di funzionamento, di composizione: forse perché la spinta che occorre per un teatro del "qui e ora" richiede un attore molto, molto particolare, di grande esperienza e apertura, capace di improvvisazione quanto di controllo.

Non conosco il futuro del teatro italiano e della regia, non so quanti registi sappiano costruire nella pratica un teatro d'attore che sia, al tempo stesso, un teatro del "qui e ora" e non puro teatro di regia. Non so che accadrà di questo irrisolto Paese, che pure potrà sorprenderci, ne sono certo.

So cosa farò io: mi alternerò tra stare in scena e stare fuori, per studiare come si possa costruire un tessuto teatrale sempre più del “qui e ora” anche con altri attori. Con me stesso in scena mi riesce molto più facile. Sono vocatissimo a quella prassi fin da *Nemico di classe*, mentre poi ho oscillato in continuazione verso un teatro di regia più stringente, che arrivasse a una composizione finale rigorosa e definitiva. Che non è però il punto d’arrivo della mia ricerca – ne è solo un contrappunto.

Otello sarà un esperimento. Almeno, lo vorrei, lo spero. Esperimento nuovo, dello “stare dentro” – lavorando molto sul “qui e ora” – e dello “stare fuori”. Ma stavolta non sarò solo, avrò un doppio simile-dissimile, Lisa Ferlazzo Natoli, che ho chiamato alla regia al mio fianco.

Pippo Delbono

1. Come sempre, o più che mai, non è mettere in scena delle *pièces*, ma creare un rito di comunicazione tra chi guarda e chi è guardato.

Tutto è cambiato, il mondo, la storia, e di conseguenza l’arte, la pittura, la musica, tutto si è rivoluzionato meno il teatro, che continua a essere vecchio e morto, che continua a essere come prima, a mettere in scena delle *pièces* per un pubblico che ama le *pièces*, che va a teatro solo per riconoscersi e non per interrogarsi; per avere conferma di quello che già sa e non per trovarsi di fronte a delle domande che possono mettere in crisi le sue certezze. In Italia soprattutto ci teniamo a mantenere le tradizioni, i teatri di velluto, l’opera come deve essere, conservati come salvaguardiamo le grandi chiese del passato.

Soprattutto in questo momento in cui tutto quello che sta succedendo ci mette in crisi rispetto alle nostre certezze culturali, ideologiche, di pensiero, come può il teatro continuare a essere un luogo dove vado per prendermi una pausa da tanto dolore, un luogo di *entertainment* come la televisione? Nell’antichità il teatro era il luogo dove la comunità si ritrovava per riflettere sui misteri profondi della vita, degli uomini, degli dei, dei dittatori, della violenza degli oppressori. Il teatro portava le notizie, come il Vangelo, ma senza le menzogne dei telegiornali di adesso, e sempre in rapporto alle grandi domande della vita, della morte, dell’uomo.

Il nostro pubblico non è l’élite degli amanti del teatro ma le persone che vogliono prendere coscienza e interrogarsi, che vanno al teatro come a una festa tribale o a un concerto rock, ma è importante arrivare anche a quel pubblico conservatore e metterlo di fronte alla discussione delle proprie certezze. Ciò spesso vuol dire non solo contenuto che cambia ma anche linguaggio. Contenuto e linguaggio sono la stessa cosa.

In caso contrario, il teatro si riduce ad essere per amanti del teatro, come accade in altri ambiti, ad esempio con gli amanti del golf, del tennis, dell’ippica; ma il teatro è un’altra cosa.

2. Tanti anni fa a Bologna ho visto *Wielopole Wielopole* di Kantor. Eravamo in venti in sala. Kantor parlava di cose molto lontane da me, la Polonia e le sue ossessioni, eppure parlava di me e parlava a me. Non ho studiato né lavorato con lui ma

è stata una lezione. Con Pina Bausch invece ho lavorato, e il suo insegnamento più importante, come ho già raccontato altre volte, è stato: “Ora vai, non stare qui da me, tu sei un creatore non un interprete, segui la tua libertà”. Ma il primo maestro è stato Frank Zappa, i suoi riti in cui si mischiavano così minuziosamente la perfezione e l’irrisorio, la follia e la precisione, il rigore e la libertà. E dopo il mio vero maestro è diventato Bobò, che con il suo contatto permanente con il mistero destabilizza, de-struttura e mette in discussione tutto quello che sappiamo sul teatro e sulla vita, come deve fare un vero maestro.

Bobò sta in bilico tra la vita, la morte, ciò che è conosciuto e il mistero, l’orrore e la bellezza. Sta nello straordinario.

3. Se penso al teatro penso come interpreti possibili persone che arrivano da altri mondi e che con i loro smartphone riprendono la loro odissea. Loro ce la raccontano da dentro. Attraverso il loro sguardo ci raccontano la verità. Ci raccontano oggi il teatro della vita vera meglio di chiunque.

4. Secondo Grotowski la bravura non è mestiere ma cercare la verità. Questo è un percorso molto radicale, che lo portò ad abbandonare il teatro. Quella verità non sta nella memoria emotiva né in tutti quei metodi psicologici. Si riferisce a una zona molto più profonda e insondabile dell’essere.

A me, che mi sono formato studiando l’arte dell’attore nel teatro orientale, dove l’attore non è un mestierante ma quasi uno sciamano, questo percorso ha portato al lavoro con i “non” attori. Un percorso che è iniziato con il mio incontro con Bobò ed è culminato col mio attuale lavoro con i profughi.

Nella scena centrale del mio ultimo spettacolo non c’è nemmeno un attore. Il pubblico sta in silenzioso raccoglimento a sentire le parole di uno di questi rifugiati, che mi racconta la sua storia. Ho lavorato con loro per il mio ultimo spettacolo e il mio ultimo film, in loro ho trovato quella forza drammatica della verità che negli attori non c’è.

Nessun attore, per quanto “bravo”, può portare in scena l’intensità che portano Bobò, Gianluca o alcuni di questi rifugiati, che non hanno imparato il mestiere dalle accademie, ma dalla vita. È importante però aprirsi a saper vedere questa bellezza. Come diceva Gandhi: «la nuova arte nascerà quando impareremo a vedere la bellezza nella verità».

Ma non è “teatro con i rifugiati”, come non è “teatro con gli handicappati”, cioè quello che si fa e si va a vedere per mettersi la coscienza a posto, pensando che comunque il vero teatro non è quello.

5. Non c’è differenza tra regia e drammaturgia, come non c’è differenza tra drammaturgia e coreografia. Nel teatro “normale” i ruoli sono divisi a scompartimenti stagni, lo scrittore si occupa della parola, il regista della messinscena, si chiama un coreografo perché metta su le danze; nel mio lavoro tutto nasce dalla stessa necessità, la parola, il movimento, le immagini, la musica. La drammaturgia è una composizione musicale dove lo spettatore si perde e si ritrova, perde il suo modo consueto di capire

le cose e ritrova un sé più sconosciuto, è un atto di incontro dove le persone condividono un momento unico. La drammaturgia si compie quando il pubblico è sospeso in un attimo di silenzio totale, quando la mente si ferma. Poi quello che si dice dopo, le opinioni, i pensieri, le critiche, il capire, sono meri giochi mentali. L'importante è quel momento che unisce il teatro di oggi al rito dell'antichità, allo straordinario.

Raccontare il teatro con le parole è impossibile, come diceva Zappa quando affermava «parlare di musica è come ballare di architettura».

Andrea De Rosa

1. Ci sono tempi storici durante i quali è difficile, se non impossibile, scrivere nuovi testi e il peso della creazione si riversa nel lavoro della interpretazione e della (ri) lettura. Mi pare che ci sia una forte analogia in questo senso tra il lavoro dei registi e quello dei direttori d'orchestra. I grandi musicisti di oggi non sono più quelli che scrivono nuova musica, ma quelli che la leggono. Una persona di cultura media farebbe fatica a elencare il nome di cinque grandi musicisti degli ultimi venti o trent'anni, mentre a tutti verrebbe in mente un elenco molto più lungo di grandi direttori d'orchestra. Lo stesso capita per il teatro. I nomi dei grandi autori teatrali sono stati soppiantati da quelli dei registi, molto più spesso da quelli degli attori, cioè non dai creatori in senso stretto ma dagli interpreti. Penso che questo sia un grande segno dei tempi in cui viviamo, qualcosa che accomuna la nostra epoca al Medioevo, non necessariamente in senso negativo. Mi piace pensare ai registi (e ai direttori d'orchestra) come a quei commentatori che, appunto nel Medioevo, interpretavano i grandi pensatori del passato. Per secoli si leggevano e rileggevano le opere di Platone e Aristotele, "tradendole" e reinventandole, ricavandone spunti di pensiero originali; di fatto, però, senza mai abbandonare il riferimento costante, quasi ossessivo, ai testi dei due grandi maestri del pensiero greco. Oggi come allora, infatti, siamo in un'epoca di crisi, di smarrimento, di passaggio. Abbiamo bisogno di una sospensione. Di guardare indietro, verso l'origine. Abbiamo bisogno di fermarci a riflettere, di mettere in discussione e interrogare il senso delle nostre radici, delle nostre tradizioni, della nostra identità, che sta mostrando a tutti i livelli il suo lato debole. Credo, dunque, che il compito storico dei registi della mia generazione sia quello di guardare verso l'origine del teatro; questo significa leggere e rileggere le fonti, per rimettere in discussione e tentare di ripensare la nostra identità. Il teatro può fare questo a patto di scavare sotto la cenere della tradizione per cercare quello che ancora arde e sopravvive. Ciò che troveremo ci potrà forse essere utile per il difficile viaggio verso il futuro che si prepara.

2. Ho iniziato a fare teatro a Napoli verso la fine degli anni Novanta. C'era un grande fermento culturale stimolato soprattutto dal lavoro creativo di Mario Martone, del quale sono stato a lungo aiuto-regista. Ho conosciuto in quel periodo grandi artisti come Enzo Moscato, Antonio Neiviller, Toni Servillo, Carlo Cecchi, Leo de Berardinis... e tantissimi attori, musicisti, pittori, scenografi, fotografi, con alcuni dei

quali collaboro tuttora. Quel mondo creativo è stato fondamentale per la mia formazione per come dialogava, rileggeva e reinventava una tradizione così potente e invadente come quella napoletana. Il teatro che ho visto in quegli anni, e che poi ho cercato di fare mio in seguito, era un teatro mai convenzionale, aperto a tutto ciò che avveniva fuori dal palcoscenico, per esempio nel mondo dell'arte contemporanea, del cinema, della musica. Quello sguardo aperto è ciò che inseguo tuttora e che cerco di portare sul palcoscenico nei miei spettacoli.

3. Il mondo del teatro italiano è singolarmente combattuto e diviso tra una forte tradizione capocomicale (che tende spesso a considerare il regista come un inutile ostacolo tra l'attore e il pubblico) e un teatro di regia, che cerca di prendere le distanze da questa tradizione. C'è ancora oggi, infatti, chi sostiene che "il cinema è dei registi e il teatro è degli attori". Lo trovo un pensiero molto riduttivo e, per quello che ne so io, solo italiano. Sappiamo bene che, quando in scena ci sono dei bravi attori e un buon testo, il successo con il pubblico è (quasi) assicurato, ma possiamo assoggettare questa grande arte che è il teatro al solo giudizio del pubblico? Il grande teatro è un'arte collettiva che ha bisogno di grandi registi, di grandi attori, di grandi scenografi, di grandi critici. Ha bisogno soprattutto, a tutti i livelli, di autori che rimettano in discussione ciò che il pubblico crede di sapere già e che si aspetta di ritrovare ogni volta che si siede in poltrona. Con un po' di abilità e tanta fortuna, si possono riempire le sale, ma un teatro attento e partecipe è qualcosa che solo gli artisti possono sperare di raggiungere e ottenere.

4. Se penso agli attori, la prima cosa che mi viene da dire è che soffrono troppo. Il divario atroce che si apre sempre di più nel mondo tra i (pochi) ricchi e i (tantissimi) poveri si riverbera anche nel mondo teatrale, senza che nessuno sappia o voglia porvi rimedio (mi sembra anzi che la riforma del teatro, da poco entrata in vigore, non solo non si occupi del problema ma tenda, magari inavvertitamente, a inasprirlo). Il risultato è che la già esigua ricchezza di cui vive il mondo teatrale è mal distribuita e a farne le spese sono soprattutto gli attori, costretti al precariato costante e, in molti casi, soprattutto per quanto riguarda i più anziani, ridotti alla povertà, all'indigenza. Tutto questo mentre nelle mani di pochi si concentrano risorse sempre più grandi. Il rischio è che quanto più il divario si allargherà con il passare del tempo, tanto più violenta sarà l'esplosione e la crisi che ne deriverà. In termini strettamente teatrali mi auguro solo che, ove mai dovesse esplodere con forza, questa deflagrazione riesca a scuotere la polvere che si è depositata sui nostri palcoscenici.

5. Se dovessi provare a darle una definizione, direi che la drammaturgia è la distanza che separa la parola scritta da ciò che quella parola diventa in palcoscenico. Per colmare questa distanza a volte si parte dal testo per arrivare alla scena, e allora anche una didascalia o un semplice inciso all'interno di una battuta possono diventare il punto di svolta attraverso il quale "staccare" il testo dalla pagina. Ma possono contribuire in maniera decisiva anche le parole che non appartengono strettamente al testo, per esempio i saggi critici oppure le poesie, i quadri, le can-

zioni, le sinfonie, i film e tutto quello che più o meno misteriosamente prende vita intorno ad esso. Altre volte è ciò che avviene in scena a rispedirti verso il testo: un movimento, una luce, un costume, un colpo di tosse, la voce e il corpo dell'attore, qualunque cosa venga fuori dal mondo vivo e imprevedibile del palcoscenico può diventare la chiave di accesso per dare corpo alle parole scritte sul copione. Il movimento, però, deve avvenire sempre in entrambe le direzioni. Quando lo scambio tra parola scritta e palcoscenico è intenso, e viaggia in entrambi i sensi (dal testo al palcoscenico e viceversa), i testi ne vengono arricchiti, appaiono trasformati, finanche stravolti agli occhi di chi credeva di conoscerli già. La "drammaturgia" è lo strumento che i registi hanno a disposizione così come la "concertazione" è quel mezzo attraverso il quale i direttori d'orchestra possono rileggere una partitura. Il rischio che si corre rispetto alla musica è tuttavia più alto, perché il teatro non è legato ai testi da leggi così severe come quelle che regolano l'interpretazione musicale, e coloro che vorrebbero riscrivere queste leggi, chiamando in causa una presunta fedeltà all'autore, sono sempre in cattiva fede perché evidentemente non sanno, oppure l'hanno dimenticato, che il teatro è un'arte errante, votata per sua propria natura alla fluttuazione e all'errore, alla libertà e al rischio che ad essa sempre si accompagna.

Raffaella Giordano

1. La regia è un servizio alla vita dell'opera, che richiama quella posizione responsabile di orientare la totalità degli elementi in gioco, verso un'ipotesi di forma finale. È un tempo magico e difficile in cui devo scegliere, interrompere in qualche modo il flusso degli eventi, mettere in luce le tensioni formali e poetiche, accentuare o sottrarre, senza tradirne la genesi. Ogni creazione suggerisce modalità diverse di composizione. È un metodo che predilige un sistema aperto di ascolto, pronto ad accogliere fino all'ultimo coincidenze e imprevisti, che corrompono la stabilità compositiva del lavoro stesso. La dimensione del tempo, i legami, le risonanze, i valori ritmici, le qualità prossemiche dei corpi all'interno dello spazio sono colti e composti da un'attitudine fortemente influenzata dal rapporto sottile con l'intuito, quasi a tradire la linearità di pensiero.

2. Due angeli, di forma complementare e non paragonabile, hanno guidato il mio bene e la mia formazione, donandomi, attraverso la qualità del loro sguardo, la fiducia, gli strumenti e i fondamenti: Carolyn Carlson e Pina Bausch. Esistono, poi, vite forti di coraggio e dissidenza, i cui gesti anche solo sfiorati hanno impresso il senso di una misura possibile, oltre il consentito. Poeti del tempo, maestri di essenza, profondità dolorose e profetiche: Andrej Tarkovskij, Peter Brook, Tadeusz Kantor, Jerzy Grotowski. Infine non tralascio tutte le persone che si sono avvicinate al mio lavoro, veri maestri d'ascolto, con loro ho imparato a masticare e costruire la responsabilità del fare.

3. Che si prepari cibo, che scorra acqua fresca, che si aprano alte finestre, che si riaccendano parole antiche, che si azzardi con rischio e precisione a rileggere volti, so-

stanze e materie inconciliabili, che, con cura, si possa rivoltare la terra, capovolgere concetti e teorie.

4. L'attore è prima di tutto una persona, la guardo con rispetto e la percepisco come promessa. È una luce, una vita vissuta, costitutiva dell'esperienza. Diventa figura, lettera segreta del discorso, emana qualità di presenza uniche e mostra evidenze strutturali che anticipano il suo patrimonio comunicativo. Ho bisogno che non nasconda la fragilità e mostri l'urgenza del suo desiderio di conoscenza e di una ferma volontà di esporsi e disporsi, per divenire parte di un corpo più complesso ed esteso. Si arruola per combattere e rischiare un grado di cura e di sensibilità pericolosi, osa la sua diversità e somiglianza. Si lascia andare all'interno di un abbraccio linguistico che non sempre indica le risposte. Coinvolto nella morsa generativa del linguaggio poetico, si lascia trasformare. La pratica dell'essere nel corpo ci induce ad affievolire le affezioni stilistiche e a scombinare il gioco delle maschere. L'immaginazione si radica nella materia corporea e assume implicazioni di ordine fisico ma anche sociale, filosofico, spirituale; ci vuole l'inevitabile follia di chi ama la bellezza del movimento, intesa come esplosiva voce rivoluzionaria.

5. Una costellazione mobile e imperfetta. Le linee tematiche emergono dalla confusione di ordini diversi e sono frutto di reciprocità. Ogni spettacolo è uno squarcio che si apre su una ferita che trova la sua intonazione, il suo canto. Nella gestazione dell'opera, silenzio, azione e parola producono nel loro rincorrersi, attraverso la loro influenza reciproca, la creazione di senso.

Credo al disordine come radice dell'ordine. Al potere dello spazio e del tempo. Il testo è inscritto nei corpi e il lavoro di scrittura poetica è uno scavo intorno a pochi e cari temi, che affondano le radici nel mistero della condizione umana. L'indagine, intrecciata al lavoro fisico e alle sue significanti funzioni vitali, presta il fianco a pratiche percettive che si rivolgono a misure minime e sottili, sciogliendosi per sottrazione fino a confondersi nel vuoto. L'elaborazione del senso è pervasa da zone franche, sensibili di uno stare senza un fare apparente, dove il corpo si fa ricettacolo e diffusore. L'epifania creatrice si gioca in quello spazio che sta fra le cose, gli individui, fra me e gli altri, che collide e plasma, produce o annienta.

Antonio Latella

1. A questa domanda non so mai rispondere. Forse non voglio rispondere perché non voglio rispondere a me stesso, dal momento che se sapessi che cos'è la regia probabilmente smetterei di fare il regista. La regia è un'incognita, ma anche un luogo da abitare, una continua possibilità di studio che deve cercare di non ripercorrere soluzioni già esplorate, strade già battute. È al tempo stesso una parola svenduta, svilita dal troppo utilizzo, spesso banale, che se ne fa.

2. I primi maestri sono gli autori che studio; a tutti loro devo molto. Poi ci sono i compagni di viaggio, che nella loro autorialità sono i maestri che mi sanno condurre

ogni volta. Un Maestro, di quelli con la maiuscola, è stato Massimo Castri: ogni volta che mi perdo tra le parole di un testo o sono di fronte all'interpretazione di una scena, penso a come lui l'avrebbe fatta. Ovviamente, essendo stato un suo allievo "difficile", cerco poi di farla in modo completamente diverso.

3. Credo in un regista che sappia scegliere talenti per affiancarsi ad essi ed esaltarli, per nutrire la sua stessa ricerca. Credo in un regista che dimostri intelligenza nella scelta dei collaboratori e in collaboratori che a loro volta sappiano assumersi la responsabilità della chiamata; soprattutto, che abbiano l'umiltà di mettere il proprio talento a servizio di un'operazione. Forse il regista di "domani" potrebbe essere questo, non più il regista "dittatore" che abbiamo conosciuto nel Novecento, ma un regista che abbia bene a mente il valore pedagogico del suo lavoro e delle sue scelte. Questo potrebbe essere interessante, a dire il vero, anche per i nuovi direttori artistici.

4. È un artista da amare, senza "se" e senza "ma". La sua arte è troppo futile perché possa stare bene al mondo, ed è per questo che va amato e protetto. L'attore è il centro della mia ricerca; sono ossessionato dalla ricerca di un metodo che ogni volta mi sorprenda nella direzione di un attore, un metodo che peraltro non può essere mai lo stesso. Ogni attore è un fatto a sé, ogni attore è un mondo finito e, proprio per questo, infinito. Personalmente, amo l'attore che sa essere nobile servo dell'arte del teatro.

5. Credo in un teatro di drammaturgia, più che di regia. Un teatro che metta al suo centro la potenza drammaturgica e la esalti. Intendo come drammaturgia tutto ciò che si fa a teatro, non solo la parola scritta e poi detta, ma tutto ciò che è inscritto nello spazio scenico, tutto ciò che grazie al giusto senso drammaturgico ha la possibilità di diventare linguaggio. Il movimento, i costumi, la scena, le luci e il suono sono per me tutti elementi drammaturgici che concorrono alla scrittura scenica.

Roberto Latini

1. La regia è molte cose. Principalmente, credo, una grammatica in movimento, e pure abbecedario per la visione; certe volte è il ponte, altre solo un tentativo; spesso, aspirazione.

Personalmente, spero sia sempre e solo un malinteso. O, per dire meglio, un'incapacità capace di dare appuntamento in un altrove non immaginato. Non immaginabile, non costruibile davvero. La regia non è lo spazio, ma l'ambiente, non è il tempo, ma la misura. Cosa c'è dentro e cosa da dentro può venire fuori, la regia non dovrebbe riuscire a immaginarlo totalmente, ma averne percezione, come la capacità di stare in una sensazione. È la semina, non il raccolto.

2. Ho risposto ormai tante volte a questa domanda e cambiato continuamente risposta. Ho evoluto le risposte, forse, forse le ho involute, ma la chiave ogni volta

diversa è nella percezione del Maestro e della sua funzione. Ci sono persone, situazioni, anche soltanto piccoli movimenti nei meccanismi del pensiero, capaci di aprirsi e moltiplicarsi per le giuste sollecitazioni. Ognuno ha di certo i propri e ognuno nella diversità dell'occasione.

Perla Peragallo, per quel che mi riguarda, è la Maestra a cui devo ogni processo successivo. Semplicemente perché a lei devo l'atteggiamento verso quanto è diventato il mio percorso che forse a lei non piacerebbe, o verso il quale avrebbe certamente da ridire, ma che è, nello spirito, la declinazione che mi è e che mi è stata possibile nel tempo e mentre interpreto il teatro e la sua lezione. Mentre ero alla sua scuola, ho avuto la presunzione di pensare che stavo imparando da lei qualcosa che non si può insegnare e la fortuna di averglielo detto un giorno, incassando in un lunghissimo silenzio tutta la pazienza possibile.

3. Il teatro cambia in platea molto più velocemente di quanto dal palco si riesca a percepire. Ci sono spettacoli che riescono a dare appuntamenti un po' più in là di dove ci si era incontrati quando si è aperto il sipario, e altri che non hanno nemmeno la capacità di considerare l'occasione. Il merito non è mai davvero dello spettacolo, oppure certo che lo è, ma ancora di più se di merito possiamo dire, dobbiamo ammettere che è la platea a definire lo spettacolo in ogni sua parte e percezione. La regia non vorrebbe dire nulla, nulla potrebbe dire, senza la capacità dello spettatore di averne a che fare.

Rileggo la domanda e vorrei dire ancora di più, forse più astrattamente ancora, rischiando pure di spostare il discorso verso una definizione di "pratica registica". Mi ritrovo invece a pensare di dover rispondere mettendo l'accento sul "futuro che si sta preparando". Ho il piacere di interpretare la frase come se il futuro si preparasse da sé, indipendentemente dal presente, ma capisco che non saremmo nel nostro e la sensazione che quel futuro si stia invece preparando nella serie di questi presenti mi sconforta un po'.

Devo rispondere più generalmente parlando del problema culturale della cultura e dire che i meccanismi in atto non favoriscono risultati. Quando ce ne sono, sono spesso invenzioni di singoli, intuizioni nell'emergenza, attacchi, per certi versi, a un sistema che non permette la continuità del lavoro. Non permette la sensazione del lavoro e questo danneggia anche il potenziale.

4. L'attore non è e se fosse non sarebbe. Mi piacerebbe fermarmi qui. Non aggiungere altro, invece andrò a diminuire la portata che avrebbe avuto l'indefinizione di questa frase, aggiungendo parole senza ordine e destino: respiro, suono, silenzio. Un attore non è i suoi occhi e la capacità del suo sguardo. Non è la sensibilità del suo sentire, non è unità, né unità di misura, non è la certezza dell'abbandono, non l'incertezza del suo effetto, non è ascolto e relazione. L'attore non è un riflesso, non è il testo, non la sua voce, il movimento, non è i colori della scena, forma, volume. Non è niente di tutto questo. L'attore non esiste, oppure non resiste. L'attore non è, eppure sembra.

5. Drammaturgia è forse la parola più "trasversale" nella prassi teatrale. Se la regia è concertazione, la drammaturgia è la partitura e i suoi effetti. Penso che possa signifi-

ficare cose diverse a seconda del punto di osservazione. Forse un'immagine possibile è nell'esempio della luce di una stanza che varia a seconda del momento della giornata. Penso a qualcosa di esaltante, che possa definirsi addirittura "stile", non legata al meccanismo, eppure riferita al "come". La capacità di essere trasversale, di essere trasversalmente, è una buona sintesi per il teatro contemporaneo. Senza il concetto di drammaturgia saremmo disarmati dall'alfabetismo.

Valter Malosti

Il regista è per me colui che cerca di possedere un mondo e lo fa in ogni spettacolo che decide di affrontare.

Sempre di più la regia mi appare simile al lavoro di un direttore d'orchestra. Credo che il ritmo, la partitura ritmica sia l'elemento fondamentale. E in questa partitura includo anche lo spazio che gli attori disegnano in scena, le loro relazioni nello spazio, la vita che deve scorrere e crearsi attraverso una forma.

Il regista poi, come ogni bravo direttore d'orchestra, dovrebbe saper suonare almeno un paio di strumenti da solista, e dunque sono convinto che la formazione attoriale sia necessaria, inclusa una conoscenza pratica, meglio se quotidiana, del lavoro fisico.

Il mio è il punto di vista di chi considera ancora gli attori, la "presenza" degli attori, l'elemento fondante del teatro; di chi lavora nel teatro a partire dal testo, non importa se scritto per il teatro oppure no.

Gli attori devono saper "scrivere" in scena con il proprio corpo, alla ricerca di una complessità allo stesso tempo viscerale e consapevole, guidata dal desiderio di ritrovare nella vita della scena non tanto la dialettica della quotidianità quanto quella della sua libera riproduzione teatrale.

Gli attori devono sapersi abbandonare a quell'onda limacciosa, oscura, a quel flusso interiore, vivente, urgente, che sta al fondo di ogni atto creativo. Devono stare in perfetto equilibrio in zone pericolose, come funamboli che camminano sul vuoto lungo una corda tesa.

Ho scelto di lavorare lungo il crinale sottile e impervio che separa la tradizione (intesa come piena appropriazione delle proprie radici espressive) dalla ricerca. Ma questa via deve contenere al suo interno la forza di dialogare con entrambe, alla scoperta di un teatro che vuole parlare allo spettatore tutto intero, in cui l'emozione e il processo di elaborazione intellettuale sono un corpus unico che ogni volta vive di una propria autonomia estetica e poetica. La mia produzione spazia con voracità dai classici alla drammaturgia contemporanea in un'ansia di definizione e di racconto del mondo con tutte le sue contraddizioni.

Ho iniziato praticamente subito a fare il regista, da quando mi sono seriamente messo in mente di fare teatro, e cioè molto tardi rispetto ai percorsi abituali. Mi pareva che questa scelta potesse in un certo qual modo contenere la mia passione per la musica e le arti figurative, io volevo prima di ogni altra cosa fare l'artista visivo. E con molti artisti ho collaborato, da Botto & Bruno a Marzia Migliora, per citare le collaborazioni più proficue, quelle legate alle regie di *Quattro atti profani* di Antonio

Tarantino e al progetto su “Nietzsche / *Ecce Homo*”, dove c’è stata, in un lavoro realizzato per spazi non convenzionali, una sintesi estrema tra suono, arte, parola e corpo (con la presenza creativa di Michela Lucenti).

L’idea di installazione di arte visiva è sempre presente nei miei lavori più “liberi”. Penso anche a *Disco Pigs* di Enda Walsh, a *Giulietta* tratto da Federico Fellini, a *Lo stupro di Lucrezia* da Shakespeare, a *Giro di vite* da Henry James.

Nel 1987 ho diretto *Le lacrime amare di Petra von Kant* di Fassbinder, nel 1989 ho interpretato *Ella* di Achternbusch, spettacolo con il quale ho imparato, *da autodidatta*, sul campo, a fare l’attore... Da lì in poi ho cominciato a creare un mio percorso personale, a credere possibile frequentare il linguaggio della scena. L’incontro fondamentale è stato quello con Luca Ronconi, che mi venne a vedere al Teatro Juvarra di Torino quando era direttore dello Stabile della città, proprio quando interpretavo *Ella*. Sempre nello stesso anno ebbi l’opportunità di fare uno dei suoi primi corsi professionali in Umbria a Narni. Io, praticamente autodidatta ma instancabile cercatore, recitai in seguito per Ronconi con piccole parti, e mi formai al fianco di quel maestro esigente e generoso come in una “bottega rinascimentale”. Non ero un suo assistente ma avevo il permesso di seguire tutte le prove, anche quelle tecniche, e in quella “bottega” ho tentato di rubare il mestiere di regista, il rapporto specialissimo che il Maestro sapeva instaurare fra spazio e parola, quella meravigliosa capacità di leggere i testi e di muovere la scena... Eppure ora penso di non poter essere inquadrato come un regista “ronconiano”, ammesso che questo voglia dire qualcosa. Credo e spero di essere indefinibile, al di là di ogni facile etichetta.

Il mio teatro ha un unico obiettivo, emozionare, essere offerto al pubblico come esperienza, viaggio. È un teatro che vuole parlare allo spettatore, che vuole essere popolare e alto insieme, che vuole essere “mondo” in scena.

La musica e il ritmo del testo mi muovono come una corrente sotterranea nella costruzione dei miei spettacoli, non credo dunque di essere un semplice regista – nel termine antico di *metteur en scène* – ma forse più un autore “sui generis”, ovvero colui che crea in azione.

La musica e il ritmo del testo che si fa struttura musicale mi hanno da sempre guidato con decisione nella costruzione dei miei spettacoli, una sorta di drammaturgia parallela che arriva a sfiorare la forma di vere e proprie operine. Ogni nota dei miei spettacoli è scelta, provata e riprovata con cura maniacale, estrema, le note non sono mai relegate a una funzione di mero sottofondo, ma si impastano con la carne e il sangue dei personaggi. La tensione è quella di creare un “suono originale”, ricerca che trova il suo culmine con la creazione di *Venere e Adone*: in due anni di intenso lavoro, credo di essere riuscito a realizzare una delle mie più felici sintesi tra suono, musica e rumore. Musica come camera d’eco dei personaggi, come cartina di tornasole del loro spirito, musica che penetra dentro il testo, talvolta lo accarezza, più spesso vi entra in conflitto per far schizzare scintille che ustionano ma anche illuminano.

Il mio rapporto con i suoni è viscerale ma creo solitamente a partire dal corpo, dalla fisicità. Il corpo posto in uno spazio che si avvicina a quello di una installazione, una pietra d’inciampo che si fa nello stesso tempo ostacolo e trampolino per gli attori. Un campo di battaglia dove il sociale, quando esiste, nasce come bisogno del corpo,

dove gli incontri sono piuttosto scontri fisici di chi gioca con la propria vita. Il mio teatro vorrebbe essere svincolato completamente da qualsiasi accademismo, e nutrirsi del coraggio e della voglia di sperimentare percorsi sempre inediti e “fuori pista”.

(Maestri che ho conosciuto): Zygmunt Molik, Luca Ronconi, Leo de Berardinis.

(Maestri che non ho conosciuto): Pina Bausch, Peter Brook, Tadeusz Kantor, Carmelo Bene, Demetrio Stratos, David Bowie.

Marco Martinelli

1. Quello che era più di trent’anni fa, quando ho cominciato: «una guida nella notte», per riprendere l’insuperata definizione di Peter Brook, «non conosce la strada eppure deve guidare». In questa definizione ci sono, insieme, umiltà e coraggio. Tanto coraggio. Dopo trent’anni posso aggiungere che quella guida nella notte, a conti fatti, è proprio un incosciente, uno smarrito, come tutti quelli che lo seguono: che senso ha continuare a fare teatro, oggi? Ha senso? Certo che ce l’ha, il senso di chi non si limita alla luce del giorno, luce sempre più arida e commerciale («il capitalismo come nuova religione», Walter Benjamin), ma cerca l’oscurità della notte, cerca le stelle, ama il non misurabile, il non mercificabile, l’oltre senso, desidera la radura illuminata dalla luna in cui incontrare i propri demoni e i propri angeli, pronti a darsi battaglia. In cui *vedere* le ombre, la propria e quella dei compagni, *toccarle* come pietre preziose.

2. Giorgio Strehler, il suo *Re Lear* visto a sedici anni dal loggione del Teatro Alighieri di Ravenna, quando ancora non sapevo che il teatro sarebbe diventato la mia vita, mi sporsi talmente tanto da quel loggione che per poco non volai in platea.

Eugenio Barba, *Ceneri di Brecht* resta ancora un vertice nella mia memoria, l’indimenticabile Torgeir Wethal seduto per terra che batteva su una macchina da scrivere, “non lasciatevi sedurre”, incancellabile, visto non in un teatro ma in un antro provvisorio, noi spettatori piazzati alla meglio qua e là, su cartoni e panche di legno, come profughi appena sbarcati, sospesi in attesa di una destinazione migliore, e quel “cambiammo più spesso paese che scarpe”, come se fosse stato detto lì per la prima volta.

Tadeusz Kantor, *La classe morta*, e lui, artista, che stava in mezzo agli altri artisti in scena, quegli occhi infuocati, come se avesse appena visitato il fondo dell’inferno.

Leo e Carmelo, i diòscuri, entrambi divine marionette, capaci di tenere incollato lo spettacolo *da dentro*, primi violini e direttori d’orchestra, li metto insieme perché, nelle loro evidenti differenze, mi hanno segnato in modo unitario.

Questi sono i primi, le prime cicatrici, quelli che mi vengono sempre alla mente quando mi si chiede dei maestri, ma sono molti di più quelli cui ho *rubato* qualcosa: e tra questi anche tanti giovanissimi, gente che quando ho cominciato a fare teatro non era neppure nata, oppure era all’asilo.

E poi, ma avrei dovuto metterla per prima, Ermanna, con cui condivido da sempre il processo di *ideazione* dei nostri lavori, una spelonca alchemica in cui tutto si

mescola e si brucia, si passa al taglio, processo da cui si biforcano poi i rispettivi percorsi, lei attrice e scenografa, io drammaturgo e regista: Ermanna, da sempre, mi *ammaestra*.

3. Credo che non se ne potrà comunque fare a meno. Potrà cambiare nome, declinarsi in poetiche e strade differenti, ma ci dovrà sempre essere qualcuno che si prenda la responsabilità di *coordinare* il tutto, mettendo in questo la sua *autorialità*. Coordinare, ovvero creare ordine, armonia, anche attraverso dissonanze e disarmonie. In fondo la regia esiste da quando esiste il teatro, anche se non sotto questo nome: già in Atene nel V secolo era ben chiara la distinzione tra drammaturgia e regia, talvolta erano gli stessi drammaturghi a fare la regia, talvolta no; ci sono passi nelle opere di Aristofane che lo spiegano molto bene. «Tenere il timone», questa l'espressione che usa Aristofane nei *Cavalieri* per definire il lavoro del regista. E sempre più in futuro sarà *vero regista* (parliamo degli artisti, dei magagnati, non dei mestieranti) colui che saprà lavorare insieme agli attori trattandoli da *autori*, ovvero come scrigni viventi, ricchi di segni, talenti, esperienze.

4. Il complice, lo splendido alleato. Il simbolo della intera umanità, nel senso in cui il personaggio Dante lo è all'interno della *Commedia*: ogni attore è come Dante, *figura crucis*, povera carne sofferente e gloriosa, capace attraverso le sue ferite di farci scendere all'inferno o innalzarci in paradiso.

Dicevamo all'inizio che il regista è la guida? Bene, l'attore è la guida del regista: anche quando tace, il suo silenzio va amorosamente ascoltato. La sua fragilità è una domanda al mondo che la regia deve fare propria. L'attore è il turbolento, il sorprendente, l'anima carnale: senza di lui il regista non può affrontare la notte, meglio che non si metta neanche in cammino.

5. Da sempre mi sono visto come drammaturgo e regista, insieme. Anche quando non firmo il testo da mettere in scena, penso da drammaturgo. E nello scrivere i miei testi, il regista è lì che mi guarda, mi spia, talvolta mi suggerisce, borbotta, mi fa no con la testa, si infiamma, mi sprona, mi sa dire quando è il momento di smetterla con la pagina e ritornare sul palco e donare quelle parole-metallo agli attori, perché attraverso il loro corpo-voce le trasformino e ne facciano oro, eccoli là, impazienti, svelto, ti stanno aspettando! Al lavoro!

Mario Martone

1. C'è una duplice anima che contraddistingue il mio fare regia. La prima è una componente molto concreta, razionale, legata all'immaginazione di un progetto, all'individuazione precisa di uno spazio, alla maturazione della drammaturgia, cioè della visione della struttura dello spettacolo. Preparo un campo: è un po' come se arassi e seminassi, si tratta di predisporre la crescita di qualche cosa di cui non conosco nei dettagli l'esito finale.

Tutto questo viene poi portato a dialogare con una parte misteriosa e meno tangibile, incarnata dall'energia degli attori e degli altri artisti coinvolti nello spettacolo. Do vita ad ogni spettacolo come se fosse un campo di forze sul quale scatenare la relazione tra le persone: a volte queste persone sono compagni di lunga o lunghissima data, altre volte artisti con i quali a prima vista sarebbero pochi i punti di contatto. Dall'alchimia tra queste relazioni nasce di volta in volta una nuova forma, ed è questa la ragione per cui i miei lavori sono spesso così diversi l'uno dall'altro. Un'altra relazione decisiva nel mio lavoro è quella con gli spettatori, che considero parte del campo esattamente come gli attori. La loro energia è fondamentale nel processo di costruzione e quindi cerco di elaborare tutte le strategie drammaturgiche e spaziali perché possano essere coinvolti. Il mio è un teatro assembleare, senza quarta parete, in cui il pubblico va considerato parte organica. Si tratta di una componente performativa che ha la radice nei primi anni del mio lavoro e che continua ad alimentarlo.

Ogni spettacolo nasce dunque da una tabula rasa e si sviluppa per ramificazioni imprevedibili, non sono appassionato dalla presenza di uno stile a priori, lo stile si definisce nella pratica per me: e quasi mi sorprendo quando, voltandomi indietro e trovando, nei tanti lavori realizzati in quarant'anni, tutta una serie di rimandi e *leit-motiv*, scopro la mia identità scomposta nei tasselli di un mosaico. In definitiva per me la regia è la creazione di un campo di forze, e il regista qualcosa che sta a metà tra un contadino e un mago.

2. Ho avuto dei “Maestri fratelli”, non dei “Maestri padri”. Ho cominciato a lavorare giovanissimo nel mondo del teatro, non ancora maggiorenne: in quel periodo, si era alla fine degli anni Settanta, avevo come modelli di riferimento i Magazzini, la Gaia Scienza, gruppi formati comunque da persone non ancora trentenni, mentre, sul piano internazionale, prendevo a riferimento artisti come Bob Wilson o Richard Foreman.

Poi sono seguiti incontri molto importanti come, ad esempio, quelli con Antonio Neiviller, con cui insieme a Toni Servillo abbiamo dato vita a Teatri Uniti, e Carlo Cecchi. Ho avuto modo di relazionarmi con esperienze diverse dalla mia, ma il tutto è sempre avvenuto nella prospettiva di un rapporto riconducibile all'immagine proposta in precedenza, quella dei “Maestri fratelli”.

Non ho mai lavorato con qualcuno molto più grande di me, non sono mai stato un aiuto-regista: in sostanza, non ho avuto dei riferimenti paterni.

3. La regia fa parte della storia del teatro e non della sua natura, alla quale appartengono, invece, gli attori, la scrittura, lo spazio, la luce. Non è detto dunque che la regia debba resistere in teatro a tutti i costi. *(Questa osservazione non è valida per il cinema. È una questione legata al ruolo del corpo: nel teatro il corpo del regista è assente; nel cinema, invece, la macchina da presa è una propaggine del corpo del regista, e senza di essa non si dà cinema. Il cinema nasce col regista).*

Dobbiamo anche riflettere sul fatto che una peculiarità del teatro è quella di essere costituita dall'alternanza di fasi storiche che includono intermittenze o cesure: ci sono lunghi tempi in cui il teatro non si dà per poi riemergere in altre epoche, a differen-

za della musica e della pittura che mantengono una loro maggiore continuità storica.

Nel nostro tempo il teatro ha tutta l'aria di essere davvero necessario, perché costituisce – tra le arti – l'unica zona di resistenza rispetto alla riproducibilità tecnica da cui siamo circondati: in sintesi, il teatro si dà solo in teatro e questo lo rende prezioso. Scommetterei dunque su una futura persistenza del teatro legata a questa sua unicità. Ma perché la regia continui a esserne il fulcro, bisogna che non si appiattisca su un orizzonte unico, che i registi non finiscano per fare “accademia dell'anti-accademia” e scadere quindi nel superfluo. La sopravvivenza della regia è legata alla sopravvivenza della pluralità del teatro e alla sua capacità non solo di intrecciare tradizioni e rivoluzioni, ma soprattutto di interessare comunità e contesti diversissimi tra di loro.

4. L'attore per me non è un esecutore, non è colui che realizza ciò che io gli dico di fare: è un artista col quale giungere insieme alla realizzazione di uno spettacolo o di un film nella sua piena autonomia creativa, nella sostanza qualcuno che riesce a raggiungere da solo il luogo che gli indico all'interno del campo da me predisposto. Quando preparo il campo spesso modello il personaggio sull'attore, come una sorta di cavità pronta ad accogliere la persona: nell'incontro tra le due forme si rivelano azioni, espressioni e comportamenti imprevisi e spesso sorprendenti. È così che si compie la magia, l'alchimia a cui facevo riferimento in precedenza. È così che sono nate le interpretazioni di Carlo Cecchi, Anna Bonaiuto, Toni Servillo, Renato Carpentieri, Iaia Forte, Elio Germano nei miei lavori, tanto per fare alcuni nomi. Ma da diversi anni curo particolarmente anche il rapporto tra i solisti e le comunità in scena o sul set. Ho rappresentato testi che prevedono un numero ampio di attori (l'ultimo caso è *Morte di Danton*) provando a sviluppare il lavoro con ciascuno di essi. In un tempo di sfrenato individualismo come il nostro, sviluppare le relazioni collettive in scena significa anche assumere una responsabilità “politica”. La relazione tra le persone che salgono su un palcoscenico va posta sempre in primo piano, indipendentemente dal loro ruolo come attori.

5. Negli ultimi anni mi ha interessato recuperare strutture del passato, anche sul piano drammaturgico. Narrazione, dialoghi, personaggi possono ancora essere forme vive, se le si rivitalizza attraverso un processo aperto di rapporto con la contemporaneità. E soprattutto sono forme forti, che impegnano nel confronto, a dispetto della liquidità in cui tende a sciogliersi la società in cui viviamo e che non mi pare così interessante imitare o assecondare. Ci sono ampie lobby del teatro contemporaneo per le quali se metti in scena un testo del Settecento in costume d'epoca sei vecchio, fuori gioco, ma tutto questo è grottesco, e il risultato è quell'“accademia dell'anti-accademia” di cui parlavo prima. Non è attualizzare un testo che ce lo rende vicino, piuttosto bisogna provare a ridare vita al contesto in cui è stato scritto perché possa parlarci attraverso il tempo e mettersi in rapporto con la nostra contemporaneità. La drammaturgia è, tra le tante cose, anche una prodigiosa macchina del tempo: le parole che si adoperano, la lingua, il periodare sono vettori perché autori morti da centinaia d'anni ci parlino come fossero vivi, e il loro controllo in scena o sul set è tanto

difficile quanto decisivo. Ovviamente una macchina del tempo può portarti anche nel futuro, e oggi non mancano autori che ne sono capaci: chissà che nei prossimi tempi non mi decida a spostare l'asse del viaggio.

Stefano Massini

1. Mi piace pensare che la regia possa rappresentare, oggi, una sublime testimonianza di libertà interpretativa: essa certifica l'esistenza di più chiavi di lettura, di più approcci, di più metodi, laddove invece la nostra epoca – così votata alla “deificazione” tecnologica – sembra sempre più abbagliata dal miraggio di soluzioni uniche, certificate come valide per la semplice rispondenza a un canone di efficacia immediata. In altre parole, all'interno di un sistema che ha sostituito la dialettica della visione con il diktat implicito del “manuale”, la regia costituisce un esempio fondante di apertura mentale, di accettazione di una diversità linguistica e procedurale. Se vogliamo, quindi, è a suo modo un monumento laico.

2. Durante gli anni dell'Università, e poi subito dopo la laurea in Lettere classiche, mi intestardii a voler seguire il percorso di maestri come Luca Ronconi, Massimo Castri, Patrice Chéreau, Orazio Costa (quest'ultimo per pochissimo tempo, a causa della sua anziana età). La formula dell'assistente-ospite mi dava modo di partecipare al loro iter creativo, seguendolo da vicino, con curiosità rapace. Lo facevo nell'ottica di un apprendistato medievale, consapevole che il proverbiale “stare a bottega” fosse un viatico essenziale per apprendere un metodo, magari dal confronto traumatico con approcci antitetici. In un secondo tempo, quando la linea drammaturgica prese in me il sopravvento, declinai l'interesse su un piano autoriale più che altro di carattere internazionale, e intrecciai rapporti con Jean-Claude Carrière, Harold Pinter, e molti altri autori nordici piuttosto che dell'area francofona.

3. La regia rispecchia l'evoluzione dell'edificio sociale. Credo che non possiamo prescindere da questo. Ronconi amava impostare questo discorso nei termini di una committenza politica sempre implicita nell'evento teatrale, e io concordo pienamente. Ebbene, oggi la figura del maestro è stata ormai destrutturata – con un processo polemico che rasenta l'iconoclastia – per lasciare di nuovo spazio a un'idea di regia più collettiva, incentrata sul gruppo, con una coralità apparentemente più democratica. In fondo, è la conseguenza di un vivere al tempo delle reti web, in cui tutto è orizzontale e condiviso. Ecco, penso che possiamo attenderci ulteriori evoluzioni in questo senso.

4. Occorre forse chiedersi chi sia l'attore in questa fase storica. Intanto va detto che oggi la professione dell'attore è solo in secondo luogo un mestiere teatrale: se potessimo sondare le ambizioni di chi si candida a “fare l'attore”, scopriremmo che la maggioranza guarda più ai set cine-televisivi che non ai palcoscenici. Questo assunto ha conseguenze importanti: il teatro viene vissuto necessariamente in contrapposizione a qualcosa di diverso (oppure da taluni altri come un'integrazione,

la qual cosa implica comunque una coscienza dei due diversi ambiti). Intendo dire, quindi, che ogni riflessione sul ruolo dell'attore non può prescindere dal rapporto che sussiste fra il linguaggio della scena e quello della finzione filmica. In entrambi i casi l'attore è un essere altamente politico, poiché si candida a divenire proiezione del corpo sociale, rappresentandolo. Politica e recitazione hanno in comune questo fortissimo patto, emblematico fino dalla vicinanza fra le parole "rappresentazione" e "rappresentatività".

5. Io sono principalmente un drammaturgo. Ma ritengo che per definizione la drammaturgia non possa essere interpretata come un ambito prettamente scritto, bensì come l'unica forma di scrittura concretamente fattiva, materiale e pratica in quanto destinata all'oralità. L'efficacia della drammaturgia sulla carta è del tutto inutile se non diviene sistema scenico, con tutto ciò che esso comporta. In questo senso la drammaturgia contiene già la regia, e la regia è nuclearmente drammaturgia. Segnare confini netti può essere rischioso. La biologia ingenera la medicina, almeno quanto la fisiologia è parte integrante della biologia stessa.

Ermanna Montanari

Non lo so, non lo so, non lo so.

Che follia.

Non so rispondere a nessuna domanda di queste, e forse da sempre, non l'ho mai saputo fare, anche perché chi è a rispondere in questo doppio che sono?

L'attrice? E che ha da dire, se non l'esuberanza della propria verità, che dà a vedere in quel perimetro illusorio che è il palco? Se non il coraggio di doppiare la vita esibendone l'energia sotterranea e sconosciuta? O è la "persona-col-nome-preciso" a rispondere, che da quel patibolo è terrorizzata, schiacciata, privata, e ne respira il pericolo imminente?

Uno spazio terribile il teatro, che pure tende all'esistenza, all'ordine del ritmo, dove l'io sprofonda nel coro e incontra il suo doppio. Comprendiamo solo allontanandoci dalla nostra identità definita in dialogo con noi, e fuori di noi, qualcosa di furente e misterioso, qualcosa che è tutte le spinte del corpo, a volte così nascosto e ribollente da non poter essere guardato. Eppure si fa sul serio lì, qui, si fa sul serio, nonostante il vortice dei mutamenti che vela l'immobilità della radice. È che abbiamo paura e che è complicato non averne.

Un doppio vincolo insolubile che attanaglia le parole e le rovescia, ogni volta che mi accingo a una risposta possibile. Questo doppio, che è il nervo stesso del teatro e si muove a murena fin dalla sua fondazione, mi procura da sempre disagio, e tuttavia sono qui, a ripetere, a fare e disfare con la caparbia degli inizi, inconsapevole e insipiente, ancora qui con un ardore che risponde a un incontenibile moto di conoscenza.

Non lo so, non lo so proprio dove possano andare a finire il teatro, la regia, oggi, nel futuro. Che il teatro si inabissi o si elevi a gloria, non è importante, ora come allora. Esso esisterà intanto che noi faremo violenza ai nostri simili senza vergogna, intan-

to che vorremo vedere menzogna là dove non è dato vedere, intanto che confonderemo il significato di santità, intanto che inabisseremo l'incontro col nostro destino, e cercheremo, nonostante tutto, il rapporto magico con la vita che il teatro ha in sé, tutto il suo doloroso e spietato senso. E che importa cosa ne sarà della drammaturgia a venire, delle nostre propensioni, delle nostre individuali profezie, sarà il teatro-mondo a essere l'immagine guida, a saper tendere, per quel che può, alla bellezza, che sempre è nuova perché antica.

E da qui, a cascata, ogni altra considerazione viene di conseguenza.

L'attore? Che baratro invivibile per chi lo è, e che fulcro di conoscenza allo stesso tempo, per sé, per gli altri attori, per il legame magico, pellegrino con gli spettatori, per la presenza che è richiamo di quell'assenza cui tutti tendiamo. Che è se stesso e un altro dentro di sé. Una spirale di doppi che sorge dal suo corpo.

La regia? Parola tanto conturbante che andrebbe vivificata per ogni singolarità. E in questo momento posso semplicemente dire di una sola regia, l'unica praticata, con Marco Martinelli, l'unica a cui restituire una visione di teatro nella durata, che è sempre nuova e sempre cosparsa di incompletezza, che è un naufragare all'urto delle acque di Scilla e Cariddi, che è ascoltare dietro una tenda.

I maestri? Sì, dalla maestra delle elementari, via via incontri di opere e persone che hanno modificato il cammino con segni diversi e unici.

Vorrei concludere con le poche righe richieste alcuni giorni fa da un docente universitario per una ricerca sul rapporto degli attori italiani con l'arte di Carmelo Bene:

«Non posso dire che il rapporto con Carmelo è stato: *per me è. È presenza costante.*

Nel mio studio giallo ho uno scaffale affettivo dove tengo i libri a cui sempre torno, e inframmezzati a quelli di Carmelo ci sono Rosvita, Angela da Foligno, Emily Brontë, Cristina Campo. Se ne stanno in compagnia con un mestolo, me ne ha fatto dono Luisa Viglietti, donna luminosa e generosissima, "da bocca a bocca" mi ha detto nel darmelo, "questo era il mestolo di Carmelo in *Nostra Signora dei Turchi*".

Tempo addietro potevo ascoltare le registrazioni di Carmelo Bene fino allo stremo, qualcosa a cui tornare come a una musica, un ritornello conosciuto nell'infanzia e di cui si ha desiderio di rinnovare continuamente nella carne.

Ora mi ritrovo di più a leggere le sue opere, soprattutto quell'impossibile poema che è *'l mal de' fiori* dove si arranca e si sviene a scorrerne i versi, come questi:

Voce mia tua chissà chiamare questo
Mia tua chissà la voce che chiamare
ventilato è suonar che ne discorre
in che pensar diciamo e siamo detti
vani smarriti soffi rauchi versi
prescritti da un voler che non si sa

E a teatro, quando potevo, sempre andavo per vedere Carmelo Bene. La prima volta fu il *Romeo e Giulietta*, frequentavo il primo anno all'università. Ricordo che guardai tutto immobile, presa come da una febbre che mi proibiva di fare alcunché,

come privata del respiro. Mi disturbò al punto tale da esserne completamente rapita. E da lì fu, ed è, un continuo intimo generante pellegrinaggio nella presenza “santa” e magagnata di Carmelo Bene. Per me maestro delle notti, dell’ombra, quasi di carta, l’ho incontrato di rado nella vita, e parlato ancor meno, ma, nei luoghi, giganteggia la sua figura».

Armando Punzo

La mia formazione registica è da autodidatta assoluto. Non ho alle spalle una tradizione né una scuola. E anche se penso alle letture c’è dentro di me un vuoto: non individuo alcuna relazione di causa-effetto. Sono partito dall’intolleranza verso l’essere umano; il teatro quindi è arrivato dopo, come linguaggio che mi offriva una possibilità di rivolta verso me stesso. La lettura di Gurdjieff, prima del teatro, forse, mi ha spinto a occuparmi dell’eliminazione dell’attualità in me piuttosto che a occuparmi di temi di attualità.

Il teatro era la mia possibilità perché ha come soggetto e oggetto centrale l’uomo, il lavoro con l’uomo. Il rischio enorme è che questo punto di partenza venga dimenticato e si riduca tutto all’acquisizione di tecniche. Per evitare l’errore fatale bisogna sforzarsi con consapevolezza di conservare lo stesso atteggiamento da sprovveduto di chi comincia a esplorare un nuovo linguaggio; diffidando, chiaramente, anche dell’improvvisazione. Consideriamo i classici esercizi da training, per esempio. Con gli attori della Compagnia della Fortezza abbiamo impiegato quasi un anno per arrivarci, perché era importante, prima di svolgerli, riflettere sul loro funzionamento e sulle loro finalità. Gli esercizi devono essere uno strumento attraverso cui accrescere la consapevolezza e affinare il meccanismo di una rivolta in noi, più alta.

La regia è per me un elemento fluttuante, una creazione di visioni e relazioni, di realtà altra rispetto a quella ordinaria. Per questo motivo io non ho bisogno di attori da impiegare in una produzione, ma di detenuti-attori, di soggetti multipli capaci di sottrarsi alla prigionia senza evasione, in forza della scoperta di una identità nuova che fa arretrare la realtà, ho bisogno di persone che mancano alla conta, che si concedono una libertà infinita ogni qual volta riescono a prevalere su se stessi, persone con cui condividere questioni e inquietudini, immagini, uomini con cui pormi sempre nuove domande. Il carcere è il luogo per eccellenza in cui non sarai mai vincente, in cui tutti i ragionamenti vanno a infrangersi, in cui la marginalità sociale diviene metafora concreta della marginalità dell’uomo rispetto all’universo.

Arte e cultura oggi hanno a che fare con un alto grado di evoluzione di chi le pratica ma anche con un alto livello di coinvolgimento nel mondo reale, di adesione alla sua struttura con ideali miglioristi. Io ho bisogno invece di confrontarmi con un mondo da negare alla radice. La regia dei registi-produttori dà per scontato che la società sia data e che occorra a questo punto apportare piccoli o grandi miglioramenti, con il risultato spesso di lasciare tutto inalterato, di normalizzare, di conservare invece che di cambiare. La mia regia è un progetto utopico di società completamente altra. Il bravo buffone inquadrato che mostra che il re è nudo non mi interessa. L’utopia non sta nel buffone che mostra il re nudo, ma nel lavorare per rifare l’essere umano. L’arte

dovrebbe essere sempre un'offesa alla regola, il teatro non può essere un opuscolo su come stare in questo mondo, ma su come fare invece a non starci.

L'incontro, le relazioni di cui parlo avvengono dentro il linguaggio del teatro. La distruzione, l'offesa del linguaggio corrisponde a quell'offesa alla regola della società.

Il primo gesto, dopo avere individuato una materia, è la disorganizzazione dei materiali. La mia ricerca consiste proprio nel come fare a non dare a quel magma la forma che dovrebbe avere per logica. Nel caso di *Shakespeare. Know Well*, per esempio, la frequentazione di un numero esagerato di testi, di saggi, di immagini, aveva come obiettivo la produzione di un disordine tale da rendere impossibile l'operare, il riordinare. Il movimento è far saltare tutto, e lavorare poi alla ricerca di una forma per condividere l'ingovernabilità. Un nuovo ordine è sempre possibile, ma cerco di fermarmi prima di questa formalizzazione. Mi interessa mettere in moto le potenzialità creative nell'uomo.

Chi è mosso dalla volontà di organizzare è legato a un approccio produttivo, smerciabile in un sistema. Il mio problema invece è come fare a essere antiproduttivi. La storia della compagnia testimonia proprio questo: in un tempo in cui non ci sono mezzi per la ricerca il nostro lavoro di ricerca è antiproduttivo, non è vendibile, perché la ricerca vera non può valere niente dal momento che in quanto tale non è messa a sistema in quel sistema in cui si muovono i registi-produttori. Questi registi sono figli asserviti ai nostri tempi, che apparentemente criticano, qualche volta, per vezzo, gli stili di vita del padre e della madre.

La drammaturgia è a sua volta una offesa alla regola, alla logica della storia, della narrazione. Il rischio concreto nella vita deve corrispondere a un rischio concreto nella drammaturgia; il collegamento è imprescindibile: o l'una o l'altra cosa. Un lavoro come *Shakespeare. Know Well* non sarebbe mai nato in una vita in cui ci sono delle garanzie.

Agli attori spetta il compito di squilibrarsi il più possibile, alla regia quello di fare sì, in qualsiasi modo, che ciò avvenga, e non solo negli attori, ma anche nel pubblico. Bisogna lasciare, nell'ambiguità, lo spazio per l'altro. Anche se spesso il rischio dell'astrazione è alto, a me interessa che la gente venga a teatro e dica "non ho capito, ma". Mi interessa il "ma" perché dentro c'è proprio la relazione rispetto alla vita che dovremmo avere.

Per come la intendo io e per come è intesa invece nella maggior parte dei casi credo quindi, in definitiva, che la regia sia spesso una grande possibilità sprecata.

Cesare Ronconi

Appartiene veramente al suo tempo, è veramente contemporaneo colui che non coincide perfettamente con esso né si adegua alle sue pretese ed è perciò, in questo senso, inattuale; ma, proprio per questo, proprio attraverso questo scarto e questo anacronismo, egli è capace più degli altri di percepire e afferrare il suo tempo.

(G. Agamben, *Che cos'è il contemporaneo?*, Nottetempo, 2008)

La regia è una captazione di forze, nel qui e ora delle prove. Una captazione che avviene quando si abita un vuoto, quando si concepisce il teatro come distruzione del progetto.

Mio compito di regista è tenere il vuoto come sfondo delle azioni, preservarlo, custodirlo e comporre il gioco di forze che è così libero di accadere e che coinvolge ogni minimo elemento della scena.

L'attore, nel suo duplice darsi come singolarità e come coro, è sempre al di qua o al di là dell'azione, al di qua o al di là della parola, lontano dalla norma della vita e della lingua corrente, fra sub-umano – fatto di animalità e deformità – e sovrumano, in oracularità e spirito eroico. L'attore non obbedisce a un progetto ma con il suo allerta, con la sua attenzione, deve portarsi in salvo continuamente, trovare in ogni istante una via d'uscita: uscita da sé, nel vuoto che è chiamato ad abitare, come uno spossessato, in trasfigurazione. Allora il trucco, con cui ritualmente segno sempre viso e corpo dell'attore, è manovra di semplificazione della fisionomia, guida al cancellamento dei connotati, alla trasfigurazione. È il trucco che usa la fisionomia dell'attore. Il trucco non si appone come aggiunta o mascheramento, ma risulta essere l'ultima membrana fra l'attore e il proprio silenzio, fra l'attore e il proprio niente, la propria totale nullità. Il trucco è sempre un velo da cui, sotto una certa angolatura, si sprigiona una nudità nella quale lo spettatore può vedere rispecchiato l'umano.

Ciò che l'attore incarna sulla scena non si dà per aggiunta ma è cosa che giace nelle profondità dell'attore stesso, nel remoto del suo sangue. Da quelle profondità, da quella sepoltura, regista e attore chiamano un modo dell'essere, come si chiama uno spettro e di nuovo l'attore gli dà voce, sangue e respiro. L'attore può divagare continuamente ma non può evitare il combattimento. Non c'è narrazione nel mio modo di fare regia, piuttosto un tentativo di rivelazione, a partire dall'attore con se stesso, per arrivare fino al pubblico. Quest'ultimo è chiamato non tanto e non solo a essere spettatore ma a fare esperienza, così come si fa pienamente esperienza prendendo parte a un rito capace di attivare i simboli di cui si serve.

Il simbolo "parola", allora, avrà una valenza drammaturgica fuso con ogni altro simbolo presente in scena e sarà chiamato anch'esso a vivere e a produrre trasfigurazione, trasfigurazione della lingua che non potrà darsi nella ovvietà di lingua corrente. Nel mio teatro è ammesso solo il verso poetico, solo poesia. La poesia tiene vivo il calco originario della parola, in una sorta di nostalgia originaria, perché la scena chiede una lingua che abbia anch'essa in sé l'archetipo della lingua, una lingua che non rappresenti, ma piuttosto ripercuota un suono la cui origine è nascosta.

Mio maestro o miei maestri: Carmelo Bene che rilegge Giorgio Colli che rivede Nietzsche.

Il futuro della pratica registica è per me legato alla capacità di tenere vivo l'aggancio con l'arcaico. Credo che solo chi sa, nell'adesso del proprio tempo, tenere vivo l'eco ancor ben risonante dell'arcaico e dell'archetipo, saprà continuare questa arte.

Mi piace anche ricordare che il teatro non è una utopia ma un luogo in cui fare esperienza. Un luogo concreto. L'attuale sopruso tecnologico praticamente non favorisce questa modalità essenziale della vita. Fare esperienza permette di crescere in ma-

niera esponenziale e afferma con decisione la presenza in noi di un nucleo essenziale che ci rende ancora profondamente umani.

Spiro Scimone e Francesco Sframeli

1. La regia, per noi, è una distillazione. Il regista, come un buon distillatore, nella relazione che crea con l'autore e l'attore, ricerca l'essenza del teatro. Il processo di distillazione o regia non si può, quindi, acquisire in anticipo o realizzare a tavolino. La regia, infatti, è un atto creativo che nasce e si sviluppa durante le prove con il lavoro di tutti gli artisti coinvolti nella messa in scena dell'opera; ma per poter esprimere al meglio questa creatività è indispensabile che ci sia, tra i vari artisti, un vero ascolto. Il teatro è ascolto.

“Fare teatro è come fare l'amore”: per fare bene l'amore e il teatro, bisogna saper ascoltare.

2. I nostri maestri sono gli artisti-artigiani che hanno creato le loro opere per necessità; mettendo insieme e curando, nei minimi particolari, tutti gli elementi del teatro: testo, spazio, luce, musica, ritmo, silenzio, colore e soprattutto l'attore.

3. Se il futuro per la pratica registica è sminuire il valore dell'attore o addirittura è volerlo eliminare del tutto, il futuro ci preoccupa molto.

Noi speriamo che i registi del futuro, come i veri maestri del passato, siano in grado di creare i loro capolavori partendo dall'arte della recitazione. In teatro, dal lavoro dell'attore e sull'attore, nasce l'azione e si sviluppa soprattutto l'immaginazione.

4. L'attore è il corpo del teatro fatto di carne, di anima, di sangue, di aria.

Un corpo che diventa autentico nella finzione. Nel corpo dell'attore c'è tutta la magia del teatro. L'attore dona vita ai personaggi, fa vivere lo spazio, gli oggetti, la musica, il silenzio.

5. Nel nostro caso il significato della parola “drammaturgia” ha un forte legame con la parola “interpretazione” o “regia”.

Noi siamo anche autori dei nostri spettacoli. Le nostre messe in scena nascono da un testo scritto che durante le prove viene perfezionato e a volte modificato dall'autore insieme al regista e agli attori. La nostra drammaturgia nasce dal corpo dei personaggi, scritti dall'autore, ma si sviluppa e vive nella messa in scena, con la presenza del corpo dell'attore, del regista e dello spettatore.

Virgilio Sieni

1. La funzione della regia oggi mi fa venire in mente il funzionamento della colonna vertebrale nel corpo umano, e di come si moduli, per certi aspetti, secondo il rilas-

samento e la mobilità delle articolazioni del ginocchio e della caviglia. Uno stare attraverso l'attenzione portata alla risonanza, alla capacità di ascolto dei dettagli posturali, al fine di instaurare un continuo dialogo rigenerante, sempre nuovo per il corpo. Sembrerebbe che l'ascolto, unitamente alla pratica della risonanza, vada a formare il territorio dell'avventura, il luogo dove lo slancio si congiunge al demone. Credo che la regia necessiti di questo ascolto, che principalmente è una ricerca di vuoto, nella fondatezza che la sottrazione ci riconduce nei pressi dell'origine. Dunque la regia è anche il disfarsi delle cose per ricrearle secondo un nuovo punto di vista che dispiega la misura delle ombre e i bagliori del bosco.

2. Traut Streiff Faggioni, la mia prima insegnante di danza, Steve Paxton, Merce Cunningham, Piero della Francesca. Nell'indicare i Maestri ci rendiamo conto di come gli altri ci hanno accarezzato: gli altri sono un'infinità di cellule, di esistenze, a volte di oggetti e di immagini, che danno corpo alle nostre azioni.

3. Un futuro di conoscenze e indicazioni. Un futuro dove le questioni dell'umano sono anche rivolte all'aperto, alla capacità di rinnovare le cellule per far affiorare intuizioni sempre inaspettate.

Certo, è strano non abitare più la terra,
non agire più gli usi da così poco appresi,
e alle rose, e alle altre cose piene di promesse
non dare più il senso di umano futuro;
(Rainer Maria Rilke, *Elegie Duinesi*)

4. Un mistero che mi fa cambiare strada. Un esistente che deve perdersi nella pratica per ritrovarla rinnovata. Un bambino che ha appena fatto il primo passo e non riesce a star fermo in piedi; un vecchio che sta in piedi.

5. Giocare. Disporre lo spazio e i corpi al fine di poter giocare. Tutte le volte la capacità di orientarsi nel bosco e nel deserto, tracciare delle strade, accorgersi dell'archeologia raccolta nelle cose, ricollocando le macerie che nel frattempo hanno attraversato le ere. Un passo dopo l'altro, molto spesso all'indietro e lateralmente.

Federico Tiezzi

1. La regia è la traduzione in termini teatrali di un pensiero. Come la pronuncia di una frase determina, nella recitazione, il suo significato; così la regia scrive nella pagina del palcoscenico la sua "pronuncia" del racconto. Il suo senso: "rendere visibile", nello spazio, la poesia che esiste solo "nel tempo". La regia è, insomma, una tecnica.

Al regista il teatro si presenta in modo estremamente concreto: è fatto di misure matematiche, di spazio, di luce, di colori, di parole. Montale definiva la poesia un «oggetto di parole»: mi accade di pensare a questa frase quando penso alla regia

come possibilità complessa di strutturazione del linguaggio. Il teatro a un regista si presenta come un complesso di rapporti quotidiani e di risultati. Si presenta come la volontà di unità, o meglio di connessione, tra un testo, qualcuno che lo recita, un pubblico che guarda e ascolta. La regia è così un atto di trasformazione, trasfigurazione, transustanziazione, un rogo amoroso di questi elementi nella fornace della scena.

Questa è l'istanza formale.

«Il regista è l'uomo che ai confini estremi tra realtà e sogno, tiene i piedi in ambedue i regni». Così Max Reinhardt.

Noi registi ci siamo messi in tasca l'infanzia come una cosa preziosa e siamo fuggiti in "quell'altro mondo" per vendicarci dei torti subiti da bambini. E abbiamo smontato il mondo per ricostruirlo come volevamo noi, lassù, nella scena: ogni spettacolo è una vendetta, da consumare contro il mondo. Abbiamo continuato a giocare alla lotta, col testo e con l'attore. Abbiamo riformulato la realtà infinite volte. A nostro piacimento. Ci siamo immersi nelle storie buie degli uomini per risalire alla superficie con la bocca, le mani, l'anima piene di prodigi.

Fare una regia significa narrare e ricordare. Con la mente, la voce, il corpo. Siamo sulla scena per lasciarci attraversare dalle parole, dalle immagini di qualcun altro e per tradurle, eseguirle, incarnarle. Cercando, scrutando, auscultando nel testo di un poeta i segni di una malattia, di un contagio, di una peste misteriosa, di una notte oscura. Che ha trovato nella creazione poetica una possibilità di cura. Forse di guarigione.

Questa è l'istanza morale.

2. Il mio lavoro inizia negli anni Settanta del Novecento.

All'avanguardia, intesa fino a quel momento come un progresso lineare di innovazioni e invenzioni, si sostituiva una post-avanguardia o trans-avanguardia: un movimento che recuperava il sistema di relazione tra le varie arti e molti aspetti dell'arte teatrale del passato.

Per quanto imbevuto della volontà di rompere "con" il passato, era del passato che avevo bisogno. Il mio primo e più importante maestro è stato Zeami attraverso i suoi scritti. Attraverso di lui ho imparato a pensare una regia.

Il secondo è stato Ludwig Wittgenstein con le sue opere, principalmente il *Tractatus logico-philosophicus*: «La sostanza è ciò che sussiste indipendentemente da ciò che accade». E poi: «Essa è forma e contenuto». E poi: «Spazio, tempo e colore (cromaticità) sono forme degli oggetti». E ancora: «La forma è una possibilità della struttura».

Il terzo è stato Joseph Beuys. Ascoltando le sue conferenze (ed è lui che mi indirizza verso Rudolf Steiner) capisco, in quegli anni, che ho bisogno di rendere visibile, nello spazio scenico, quello che esiste nel tempo interiore: quel conflitto interno alla società, anzi alla realtà, che consiste nell'opposizione tra coscienza individuale e coscienza collettiva. E che uno spettacolo è vano realizzarlo se moralmente isolato da una struttura civico-sociale di valori e di scelte.

Infine il pittore Georges Seurat: «Ils voient de la poésie, dans ce que je fais. Non, j'applique ma méthode et c'est tout». Come Seurat che dipinge quadri riflettendo sul-

le funzioni del linguaggio pittorico, così creo spettacoli nei quali la riflessione analitica sugli elementi del linguaggio teatrale avviene “facendo” il teatro, “parlando” un testo.

Attraverso questi maestri invento la definizione “Teatro di Poesia” (ispirata a Pier Paolo Pasolini). Che è uno stile teatrale: il “Teatro di Poesia” è un modo di «scrittura scenica» (la definizione «scrittura scenica» è del più grande critico teatrale di quegli anni, Giuseppe Bartolucci) in grado di raggiungere un equivalente della forma poetica, attraverso la costruzione in verticale di segmenti teatrali, di “versi scenici”. Una tecnica che crea il dramma attraverso una tessitura scandita da illuminazioni fulminanti e immagini del profondo. Una tecnica che afferma la mia idea di una recitazione “in movimento”: da me a te.

Poi ci sono stati coloro attraverso i quali mi sono formato un “metodo” che porta a uno “stile”, il mio. Molti registi, molti spettacoli “di formazione”. Essi sono: il Living Theatre di Julian Beck e Judith Malina, John Cage e Merce Cunningham, Robert Wilson – con il quale ho fatto due spettacoli in veste d’attore –, Luca Ronconi e Giorgio Strehler – da cui ho appreso cosa sia la “recitazione” –, Jerzy Grotowski, Klaus Michael Grüber. Ho studiato a fondo il Teatro Kabuki e il Kathakali.

3. Essendo una tecnica e non una poetica, non vedo, all’orizzonte, spettacoli (e registi, quindi) attraverso cui discuterla, apprendere, tramandarla. Oggi, come negli anni Settanta, la direzione di uno spettacolo si divide tra “registi” e “costruttori”. In ambedue i casi esiste una forma di autorialità. E una fortissima divergenza nel metodo di lavoro. Nel caso dei “costruttori” di spettacoli esiste un legame forte con la performance, e non si può parlare di “regia”, come la intendevano Reinhardt o Edward Gordon Craig. Sono assemblaggi performativi di materiali disparati su un tema. Mi pare, oggi, prevalere la tendenza alla “costruzione” e quindi una perdita (tecnica) della pratica registica. Dall’altra parte non vedo talenti in grado di affermare una visione “nuova o diversa” (come si dice) della regia. L’impressione è quella di rivedere, in un caso o nell’altro, i beati anni Settanta del Novecento...

4. È colui che non sa mantenere il segreto. Quello che spiffera tutto. Lo dice Amleto. L’attore non è lo strumento per costruire “uno” spettacolo, ma per costruire un mondo. L’attore è il solo modo che il regista ha per scoprire o rivelare la scrittura in cui il mondo (“quel mondo”) si parla. Lavorare sull’attore è lavorare sul terreno della memoria, personale e storica, che è il vero antidoto alla globalizzazione. Chopin nei suoi *Études* per pianoforte esplorava le possibilità tonali e armoniche della tastiera, compiendo un’analisi, una riflessione, sui mezzi espressivi “mentre componeva”. Così hanno fatto Arnold Schoenberg e Anton Webern. O Jackson Pollock, in pittura. Con me l’attore analizza le potenzialità dei suoi mezzi espressivi mentre crea: diviene cosciente della propria scrittura. Si sdoppia in lettore della propria scrittura.

5. Insieme allo spazio e all’attore, la drammaturgia “è” il mio lavoro.

Per il regista il testo drammatico è qualcosa di non finito, di lasciato a metà. Che cerca il suo senso trasformandosi in movimento sonoro e fisico, e che si “parla” attraverso una durata, quella della rappresentazione. La vita del testo drammatico, al regista, appare so-

lo dopo, non prima, non nel colloquio silenzioso tra pagina e lettore. È dopo, solo dopo.

Per il regista il testo drammatico è una intuizione, un presentimento, una profezia di spettacolo. E ci si mette al lavoro con lo scopo di svelarne il mistero, quel male oscuro che piano piano vediamo combaciare al nostro personale, quasi mitologico, *mal de vivre, avec notre spleen*. È un presentimento di poesia. È un veicolo.

All'inizio degli anni Ottanta il mondo di immagini che sosteneva gli spettacoli degli anni Settanta rovinò e naufragò in ripetizione e manierismo.

La letteratura teatrale, con la sostanza, il peso direi, della parola, con l'avvento di una volontà razionalizzatrice, quella del drammaturgo, capace di mettere in prospettiva la "tua" ricerca, riuscì a creare un movimento, una distrazione, una fuga in avanti rispetto a quel linguaggio per immagini che sentivo, al pari di altri registi, compromesso, e divenuto stereotipo, convenzionale. Avevo la necessità di andare più a fondo nelle emozioni, di dare all'attore un "tutto tondo".

Sentivo il bisogno di trasformare l'idioletto figurale degli anni Settanta in dialetto. In "lingua" capace di raggiungere con la propria novità il cuore.

Divenni scrittore: a metà degli anni Ottanta scrivo, in versi, tre "libretti" (la parola è tolta dal melodramma) per la mia "musica di scena", cioè il mio stile teatrale, che riunisco sotto il titolo di *Perdita di Memoria*. Cinque anni dopo metto a fuoco con Edoardo Gubini, Mario Luzi e Giovanni Giudici, lavorando sulla *Divina Commedia*, l'idea stessa di drammaturgia.

Non mi basta più il dire. Voglio comunicare. La comunicazione è però dire in movimento. Da me a te. La recitazione diventa elemento espressivo centrale del mio stile.

Il testo drammatico, in qualche modo, mi salvò.

Rientro "nella cornice" con un senso di liberazione. Avevo cominciato, adolescente, da Samuel Beckett e la tragedia greca, da Pasolini e Anton Čechov. Gli incontri con *Paradise Now* e *Antigone* del Living, con *Apocalypsis cum figuris* di Grotowski, con *Einstein on the Beach* di Wilson mi avevano invogliato a un altro percorso. Poi, letteralmente, riscoprii la scrittura drammatica: Prato 1978, Luca Ronconi e *Calderón* di Pasolini. Il mio occhio si rinnovò.

Da allora sperimento la realtà attraverso la parola poetica, scritta. Attraverso una struttura narrativa con la felicità di vivere la vita di un altro. Con tempestosa urgenza, desiderio ardente: sono assetato della scrittura e della sua struttura.

E ancora: drammaturgia è volontà prospettica, desiderio ulteriore di domare la scrittura. Di lottare con un testo e la sua struttura. Di appropriarsi del linguaggio attraverso un corpo a corpo: come fecero in altro tempo Giacobbe e l'Angelo.

Gabriele Vacis

Per me la regia è sempre stata creazione di modelli. Modello: *ambientazione in scala ridotta che ricrea scene di vario genere*.

Io sono nato, e continuo a vivere, in una periferia. All'inizio cercavo radici per la mia terra. Memoria. Solo che questa periferia, radici e memoria non ne aveva. Quindi si è trattato di crearle. Se guardo indietro direi che Settimo Torinese, la periferia in cui

sono nato e in cui continuo a vivere, l'ho creata io con i miei compagni del Teatro Settimo. Non solo noi, ovvio, ma un certo modo di raccontarlo, quel mondo, beh, quel modello l'abbiamo creato noi. Gli spettacoli di cui vado fiero sono mondi che prima non esistevano. Naturalmente esisteva l'avvenire fattuale di quel mondo, ma non ne esisteva la consapevolezza. Quel particolare tipo di consapevolezza che, visto che parliamo di teatro, chiamerei *awareness*. Per me questa è la regia. Prima ho detto che quel mondo, come molti altri, l'abbiamo creato *noi*. In quel plurale c'è il significato di "ambientazione". Per me l'autore di uno spettacolo teatrale non è una persona o un gruppo di persone, ma un "ambiente". In teatro, sia chi parla che chi ascolta sono presenti nello stesso tempo e nello stesso spazio. Quindi chi parla può ascoltare chi ascolta. In quell'ascolto reciproco accade il teatro. Il teatro avviene nella relazione tra le persone. Mentre per un film, un libro, un quadro, c'è qualcuno che crea, in un altro tempo e in un altro spazio, e, poi, qualcun altro che fruisce. Il teatro è proprio il luogo in cui chi parla e chi ascolta possono essere autori, insieme, dell'accadimento. Ecco: questo "insieme", per me, è l'ambiente. "Ambiente": *l'insieme delle condizioni entro cui un determinato soggetto vive ed è in relazione con il contesto*. Il regista si occupa di creare queste condizioni, questo contesto. Per fare un altro esempio sulle mie esperienze passate, il teatro di narrazione era un ambiente che raccoglieva condizioni e contesti disparati: coinvolgeva scrittori, giornalisti, scienziati, tecnici... Il mio specifico di regista era riconoscerli, e dare loro spazio, e farli durare, come direbbe Italo Calvino. Così si creano modelli.

Nel Novecento i grandi registi hanno creato modelli: Grotowski ha creato il Laboratorio, Pina Bausch il Tanztheater, Strehler il teatro come servizio sociale. Naturalmente non si può dimenticare che insieme a Grotowski c'era Eugenio Barba, con Pina Bausch Rolf Borzik, Dominique Mercy e Malou Airaud e con Strehler Paolo Grassi... E non solo loro: erano ambienti. L'eredità che ci hanno lasciato i maestri del Novecento è il teatro oltre il teatro.

Negli anni Ottanta del secolo scorso era di moda un dibattito che contrapponeva il teatro e lo spettacolo. Erano tempi di contrapposizioni: il teatro contro lo spettacolo, l'arte contro il commercio, il processo contro il prodotto... Quello che è accaduto negli ultimi decenni è una sorta di "compensazione". Per capirci: la globalizzazione marcia sui McDonald's, ma contemporaneamente nasce e cresce Slow Food. Credo che nel teatro stia accadendo qualcosa del genere: da una parte lo spettacolo sta assumendo dimensioni impensabili fino a pochi anni fa. Dall'altra il parateatro, il teatro come servizio sociale, assumono dimensioni forse insperate dagli stessi maestri che li hanno creati.

Da una parte le tecnologie permettono uno sviluppo dell'*entertainment* che coinvolge fisicamente lo spettatore. Mutano radicalmente i tempi e gli spazi dello spettacolo. È una bella sfida per la regia contemporanea governare queste esplosioni spettacolari, che non sono più ambienti, ma iper-ambienti. Non più ambientazioni in scala ridotta, ma fenomeni di incremento della scala, realtà aumentata. Tutto molto divertente e appassionante.

Dall'altra parte, il teatro, incalzato dalla tecnologia, può finalmente permettersi di lasciare per davvero all'*entertainment* i caratteri più spettacolari per rivolgersi alla cura della persona. Oggi c'è molta più gente che fa teatro e che danza; comunque molta di più di quanta non vada a vedere il teatro e la danza. È una buona notizia. Gli

ultimi decenni di ricerca hanno utilizzato le tecniche del teatro per l'integrazione dei disabili, per la narrazione medica, per il recupero delle periferie disagiate... Il lavoro dei più significativi registi contemporanei non percepisce più l'azione sociale come un dovere ideologico o una caritatevole elargizione. L'inclusione è ormai la poetica di molti tra gli artisti più innovativi.

Queste due strade comportano un mutamento radicale della figura dell'attore e del drammaturgo, della drammaturgia stessa.

Il grande interprete di culto, l'esclusivo oggetto del lusso popolare, avrà sempre il suo posto nel cuore del grande pubblico. Ma già da decenni questo fenomeno riguarda il cinema, la musica, lo sport... In teatro, gli spettatori, potendo essere sempre più attivi, genereranno, stanno già generando, nuove figure di attori in grado di agire consapevolmente con le persone, a livello sociale e civile.

Lo stesso discorso vale per la drammaturgia. L'accesso alla scrittura attraverso i social network produce narrazioni finora sconosciute.

Naturalmente questo porta con sé un pericolo: se tutti possiamo fare il teatro non servono più gli artisti... Siamo tutti artisti. Non è così. La bellezza nuova nasce dalla *comprensione* di artisti e persone. E questo vale sia per il grande *entertainment* che impiega migliaia di figuranti in scena, sia se ci rivolgiamo all'inclusione sociale e al teatro di comunità. Ecco: il regista che serve adesso è una agente della *comprensione*.

INTERVENTI

Marco De Marinis

**VUOTI DI MEMORIA E FILOLOGIA DEL QUASI.
A PROPOSITO DI VALENTINA VALENTINI,
NUOVO TEATRO MADE IN ITALY 1963-2013,
CON SAGGI DI ANNA BARSOTTI, CRISTINA GRAZIOLI,
DONATELLA ORECCHIA, ROMA, BULZONI, 2015**

Notte dopo notte [...] lavoro finché mi duole il cervello. Per arrivare all'esattezza perfetta. Per correggere il più infimo refuso in un testo che forse nessuno leggerà mai o che verrà mandato al macero il giorno dopo. L'esattezza. La santità dell'esattezza. Il rispetto di se stesso. [...] L'Utopia significa semplicemente l'esattezza! (G. Steiner, *Il correttore* [1992], Garzanti, 1992, p. 68)¹

[...] filologia e filosofia, amore per la parola e amore per la verità non possono in alcun modo essere separati. La verità dimora nella lingua e un filosofo che non avesse cura di questa dimora sarebbe un cattivo filosofo. I filosofi, come i poeti, sono innanzitutto i custodi della lingua e questo è un compito genuinamente politico, soprattutto in un'epoca, com'è la nostra, che cerca con ogni mezzo di confondere e falsificare il significato delle parole. (G. Agamben, in «la Repubblica», 15 maggio 2016, p. 53)

Gli studi teatrali italiani non godono di buona salute, nonostante un'impressione di apparente floridezza quantitativa. Soprattutto quelli riguardanti la scena contemporanea, perché in questo caso emergono drammaticamente (è il caso di dirlo), molto più che per l'antico, tutti i limiti dovuti alla mancanza di rigore e di consapevolezza metodologica, cui si aggiungono spesso una conoscenza inadeguata dei fenomeni di cui ci si occupa e poca chiarezza nei criteri delle scelte operate.

Quando poi a questi limiti, quasi costitutivi per l'appunto, si sommano ancor più oscure volontà di rimozione, le scelte rispondono anche a spregevoli oltre che inspiegabili desideri di rivalse, e la mancanza di rigore diventa sciattezza sistematica, allora il risultato non può che essere davvero disastroso e da additare doverosamente alla pubblica disapprovazione.

Purtroppo questo è il caso del volume di cui ci tocca parlare oggi, e della sua autrice-curatrice Valentina Valentini (d'ora in poi V.V.). Dal momento che è lei appunto la responsabile dell'opera, oltre che l'autrice di quasi i tre quarti delle pagine, tralascerò in questa scheda le incolpevoli (?) compagne di strada, sui cui contributi ci sarà modo di tornare eventualmente in altra sede. Né mi occuperò del sito web (<http://www.nuovoteatromadeinitaly.com/>), a cui pure il volume vistosamente rinvia. Apparirà

¹Devo questa epigrafe a Fausto Sesso, che ringrazio.

chiaro nel corso della mia disamina che i pesantissimi limiti del cartaceo non possono essere ovviamente rimediati in alcun modo rimandando a integrazioni elettroniche: sarebbe una ben curiosa funzione del web quella di dover riparare agli svarioni e alle colpevoli omissioni delle pagine a stampa!

Cominciamo dall'Indice dei nomi, anzi dal "quasi" Indice. Inspiegabilmente, esso «non comprende gli autori dei saggi citati nei riferimenti, né gli altri nomi indicati nelle note a piè di pagina, a meno che questi non siano già presenti nel corpo del testo» (p. 367).

E perché mai? Forse perché l'editore non concedeva qualche pagina in più, per pura pigrizia o per che altro ancora? Si badi, non si tratta di una piccola omissione, dal momento che il volume contiene centinaia di note zeppe di indicazioni bibliografiche, in pratica la base documentaria dell'opera, la quale non nasconde del resto, fin dalla prima pagina, la sua natura di libro "collettivo", «perché vi sono confluiti gli studi, le iniziative, le analisi, le tesi di laurea, i seminari e gli incontri che in tanti anni di lavoro si sono stratificati, accumulati e dispersi in cartelle manoscritte, in fascicoli e schedari [...]» (p. 13).

Un lavoro siffatto, una specie di regesto di quaranta e più anni di esperienze e di studi prodotti sull'argomento, dovrebbe riconoscere e anzi esibire questa ricchezza da cui dichiara di nascere, e invece no! Solo se si appartiene alla élite del "corpo del testo" si ha diritto a un posto nell'Indice, sennò niente, cancellazione, *damnatio memoriae*, alla faccia dell'opera collettiva, dei fascicoli, degli schedari, della stratificazione, etc. etc. Ma se l'impresa di un indice completo, cioè di un vero indice, appariva superiore alle forze della curatrice (e delle sue coautrici), perché non eliminarlo del tutto allora, come purtroppo accade sempre più spesso, non di rado per decisione (discutibile) dell'editore? Le mezze misure, si sa, rappresentano quasi sempre la scelta peggiore, pessima in questo caso. Anche perché, di fronte a una soluzione del genere, ci si sente autorizzati a pensar male e a immaginare chissà quali altre ragioni, magari ancor meno giustificabili della pigrizia. Avremo modo di tornarci, purtroppo.

Continuiamo per il momento a occuparci di paratesti, e veniamo al titolo: *Nuovo Teatro Made in Italy 1963-2013*. Debbo avvertire il lettore che adesso mi toccherà parlare anche per fatto personale. Lasciamo stare quella data d'avvio, 1963, che mi pare debolmente giustificata nel volume² e potrebbe essere parecchio discussa: tutti sanno che il fenomeno in questione ha una data canonica di inizio, che è il 1959, anno del debutto sia di Carmelo Bene che di Carlo Quartucci, oltre che della prima esplosione internazionale del fenomeno.

Mi interessa piuttosto la scelta della dicitura Nuovo Teatro, decisamente non inedita per chi scrive. Leggiamo in nota:

²In tal senso ho trovato solo un riferimento al Gruppo 63 (p. 18), che ad ogni buon conto – sia detto a beneficio di qualche ignaro giovane – non era una compagnia teatrale.

Adottiamo il termine “Nuovo Teatro” per la sua classicità; concordiamo in questo con Franco Quadri, che proponeva di continuare a utilizzare una etichetta ormai accettata in ambito internazionale, per denotare un nuovo assetto produttivo, estetico e organizzativo del teatro [...] (p. 17).

Dove avanzava questa proposta Quadri (autore – lo sappiamo tutti – di volumi fondamentali di documentazione e indagine critica sul Nuovo Teatro italiano e internazionale: da *L'avanguardia teatrale in Italia (Materiali 1960-1976)*, in due tomi, del 1977, a *Il teatro degli anni Settanta. Tradizione e ricerca. Stein, Chéreau, Ronconi, Mnouchkine, Grüber, Bene*, del 1982, e *Il teatro degli anni Settanta. Invenzione di un teatro diverso. Kantor, Barba, Foreman, Wilson, Monk, Terayama*, del 1984, tutti per Einaudi)? La avanzava nella relazione introduttiva all'indimenticato convegno di Modena del maggio 1986, organizzato non da Antonio Attisani (come si sostiene qui, a p. 86) ma dal Centro Teatrale San Geminiano di Modena, in collaborazione con Istmo Teatro Settimo (Attisani curò la redazione degli atti, assieme a Cosetta Nicolini), col titolo *Le forze in campo. Incontro per una nuova cartografia del teatro*. La relazione di Quadri si intitolava in effetti *Avanguardia? Nuovo teatro*.

Tutto bene dunque? Purtroppo per V.V. non proprio, perché omette di ricordare che, mentre il grande Quadri “proponeva” di adottare la dicitura in questione (cosa che non aveva fatto fino ad allora e che per la verità non farà neppure in seguito, per quel che ne so), c'era qualcun altro, diciamo il sottoscritto, che nel suo piccolo quella dicitura la “usava” già da anni in lavori storico-critici, avendola impiegata ad esempio in un volume del 1983, *Al limite del teatro. Utopie, progetti e aporie nella ricerca teatrale degli anni Sessanta e Settanta*, pubblicato da La casa Usher di Firenze (in tre parti, di cui la prima intitolata, appunto, *L'esperienza dei limiti: percorsi del Nuovo Teatro fra anni Sessanta e Settanta*)³, e soprattutto avendola messa in testa al volume commissionatogli da Umberto Eco alla metà di quel decennio e uscito nel febbraio 1987 per i tipi di Bompiani: *Il nuovo teatro. 1947-1970*. Tanto per esser chiari, quando Quadri avanzava la sua “proposta” a Modena, il mio libro era già stato “consegnato” alla casa editrice, che lo farà uscire dieci mesi dopo; mentre il volume degli atti di Modena (Mucchi editore), con il succitato intervento del critico, reca nel finito di stampare la data “settembre 1987”, apparendo quindi otto mesi “dopo” la pubblicazione del mio.

Perché tanta pignoleria, mi si potrebbe chiedere? Perché V.V., che pure sciorina centinaia e centinaia di riferimenti, riesce nella non facile impresa di “dimenticarsi” completamente del primo contributo storico-critico dedicato *ex professo* al fenomeno in Italia e all'estero, un piccolo “classico” ormai, sia detto senza falsa modestia, che fra l'altro ebbe subito l'onore di una traduzione in spagnolo e, cosa ancor più importante per me, di un lusinghiero riconoscimento privato da parte dello stesso Quadri (uno dei ricordi più cari che mi legano ancora a lui). Quando dico “completamente”, l'avverbio va preso alla lettera. Dal momento che, non figurando “nel corpo del testo”, non potevo essere registrato dall'Indice dei nomi (riservato evidentemente a studiosi più degni, come, che so, Toto Cutugno [p. 135] o Adolf Hit-

³Una nuova edizione è in uscita per i tipi della Cue Press.

ler [p. 162]), mi sono preso la briga di sfogliare TUTTE LE NOTE (fatica improba ma fruttuosa, come vedremo) e la bibliografia finale (anch'essa incomprensibilmente esclusa dall'Indice). Ebbene, il risultato è questo: il mio libro Bompiani (del 1987 e non del 1989, come indicato da Mimma Valentino)⁴ non viene MAI menzionato!

A essere un po' paranoici, verrebbe da sospettare che l'autrice-curatrice ce l'abbia con me. Anche perché, dopo questa rimozione clamorosa, essa si rende protagonista di almeno un'altra cancellazione quasi altrettanto sospetta (in realtà sono molte di più, ma non vorrei abusare della pazienza del lettore). A pagina 197 del libro inizia un capitolo intitolato *La drammaturgia dello spazio* e alla pagina successiva si rimanda a Lorenzo Mango, che nel suo bel lavoro del 2003, qui diffusamente citato, *La scrittura scenica. Un codice e le sue pratiche nel teatro del Novecento* (Roma, Bulzoni), aveva intitolato un suo capitolo allo stesso modo. Tutto bene, quindi? Proprio no, ancora una volta. Per sfortuna di V.V., basta fare il piccolo sforzo di aprire il volume di Mango per accorgersi che il suddetto capitolo inizia correttamente a p. 171 con un doveroso riferimento all'omonimo capitolo I del mio libro *In cerca dell'attore. Un bilancio del Novecento teatrale*, uscito presso lo stesso editore nel 2000. Anche in questo caso si tratta di una dicitura, che, per quel che vale, il sottoscritto è stato il primo a utilizzare in Italia, sulla scia del fondamentale volume di Fabrizio Cruciani *Lo spazio del teatro*, Roma-Bari, Laterza, 1992 (puntualmente ignorato dalla nostra autrice-curatrice), dove manca ancora la formula ma c'è già il concetto (del resto, quel capitolo di *In cerca dell'attore* era stato in origine una relazione a un convegno bolognese della metà degli anni Novanta, organizzato in ricordo del grande studioso e docente prematuramente scomparso). Per la precisione, anche la consultazione delle note ha confermato l'esito negativo: *In cerca dell'attore*, con relativo capitolo omonimo del suo, risulta del tutto ignoto a V.V.! A questo punto, verrebbe davvero voglia di ficcare il naso in queste famose schede e negli altri materiali previi, dai quali si proclama discendere il presente contributo. Schede e fascicoli con sintomatiche lacune, piene di omissioni sospette e sviste ad hoc, parrebbe.

Ma dal momento che, lo si sarà capito ormai, quella di V.V. è la filologia del quasi e delle mezze misure, anche la *damnatio memoriae* inflittami non è totale, è una quasi-*damnatio*, una rimozione a metà, forse ancor più irridente e offensiva di una cancellazione totale. Avendo il sottoscritto pubblicato non meno di una decina di volumi sul teatro contemporaneo, in toto o in parte dedicati ai fenomeni e alle esperienze del Nuovo Teatro, V.V. riporta in bibliografia il mio ultimo lavoro, *Il teatro dopo l'età d'oro. Novecento e oltre* (Roma, Bulzoni, 2013), che in ogni caso si guarda bene dal citare nel corso del volume, non si dice nel "corpo del testo" ma nemmeno nelle note, dove invece appare il (derisorio) riferimento alle due paginette da me scritte per introdurre un numero doppio (nn. 2-3) della mia rivista «Culture Teatrali», uscito nel 2000 e dedicato a *Quarant'anni di Nuovo Teatro Italiano*. Due paginette *vs* alcune migliaia pubblicate in quasi quarant'anni d'impegno critico-storiografico! Complimenti! C'è del metodo in questa amnesia selettiva, o del marcio?

⁴M. Valentino, *Il Nuovo Teatro in Italia 1976-1985*, Corazzano, Titivillus, 2015, p. 434.

Della rimozione di uno storico del calibro di Fabrizio Cruciani, bolognese d'adozione («militante nella storia del teatro» lo definì giustamente Meldolesi), ho già fatto cenno: neppure in bibliografia si trova spazio per un altro suo libro innovativo e di grande spessore come *Registi pedagoghi e comunità teatrali nel Novecento (e altri scritti inediti)* (1995, 1ª ed. 1985).

Un altro studioso che V.V. cancella completamente, note incluse, è, guarda caso, ancora una volta un, anzi una bolognese, Cristina Valenti, di cui pure sono ben noti e apprezzati i contributi sul Nuovo Teatro, a cominciare dal libro-intervista con Judith Malina (*Storia del Living Theatre. Conversazioni con Judith Malina* [1995], Corazzano, Titivillus, 2008, 1ª ed. Elèuthera), uno dei riferimenti fondamentali della bibliografia non solo italiana sul leggendario gruppo americano (riferimento ignorato qui come purtroppo anche negli altri, recenti volumi sullo stesso argomento), alla monografia (del 2004, Editore Zona) su Alfonso Santagata (del resto, anticipando una questione di cui tratteremo più avanti, in questa “mappa” del Nuovo Teatro italiano il duo Santagata-Morganti – che pure ha segnato la nostra scena negli anni Ottanta – risulta completamente omissivo, come per altro l'attività dei due importanti artisti successiva alla loro separazione). E non va dimenticato che la Valenti è da anni l'animatrice dell'importante Premio Scenario, su cui ha pure scritto. Ad ogni buon conto, l'elenco degli studiosi cancellati o quasi sarebbe molto più lungo, andando da Franco Ruffini a Raimondo Guarino, a Stefano Casi, etc., ma non voglio rischiare di annoiare.

Il volume vorrebbe segnalarsi per un'attenzione non superficiale al contesto culturale e financo scientifico della ricerca teatrale italiana. Purtroppo per V.V. queste annotazioni contestuali si rivelano spesso viziate da pressappochismi e gravi inesattezze.

Un esempio. A pagina 95, dopo una vaga e tanto per cambiare imprecisa allusione alla semiotica (per gli anni Ottanta, si sancisce perentoriamente la fine dell'«entusiasmo per la semiotica (che di fatto in Italia è stato piuttosto debole)» [pp. 94-95], con buona pace di chi, come Franco Ruffini, Keir Elam, il sottoscritto e altri, ha speso anni di lavoro teorico in proposito, del tutto ignorato qui, ovviamente, nonostante il riconoscimento ottenuto a suo tempo dalla comunità scientifica internazionale), V.V. passa a parlare di Richard Schechner e in particolare di un suo celebre saggio, *Restoration of Behavior*, dal regista-studiose americano più volte riscritto e ben noto ai teatologi di tutto il mondo, e si avventura in una reprimenda consegnata a una nota, con tanto di autocitazione:

Questo saggio di Schechner seppur fondativo per i Performance Studies in quanto propone un modello di performance come macchina elettronica, computer che «ha memorizzato tutti i dati (*strip of behaviour*) per cui si offrono per essere estratti, ricombinati e risimbolizzati», p. 38, non è stato considerato dagli studiosi più giovani di Performance Studies. Manca, sia in ambito internazionale che italiano una analisi dei rapporti fra antropologia teatrale e Performance Studies, come anche una analisi sul ruolo e il contributo di questi rispetto alle Performing Arts.

Lasciamo stare la sintassi al solito tutt'altro che impeccabile e anche l'improprio riferimento alla «macchina elettronica» (che io sappia, la similitudine usata da Schechner in proposito è piuttosto quella del montaggio cinematografico, fin dal celebre incipit: «Comportamento restaurato è comportamento vivo trattato come un regista di cinema tratta una sequenza cinematografica»), e chiediamoci piuttosto: con chi ce l'ha qui V.V.? Difficile capirlo a prima vista. Ma una cosa è certa: la sua smemoratezza selettiva sta colpendo ancora una volta perché, nel momento in cui avanza questo rilievo, le fa rimuovere completamente i contributi scientifici di colui che, viceversa, è da tempo il maggior specialista italiano di Performance Studies, e cioè Fabrizio Deriu (sicuramente molto più giovane dell'autrice e del sottoscritto, ahinoi coetanei: che si alluda a lui nella nota appena citata?), il quale da molti anni si dedica all'argomento, con pubblicazioni rigorose e originali: andando da *Il paradigma teatrale: teoria della performance e scienze sociali* (Roma, Bulzoni, 1988) a *Opere e flussi. Osservazioni sullo spettacolo come oggetto di studio* (Roma, Aracne, 2004); da *Performático. Teoria delle arti dinamiche* (Roma, Bulzoni, 2012) a *Mediologia della performance. Arti performáticas nell'epoca della riproducibilità digitale* (Firenze, Le Lettere, 2013).

Quanto al dialogo interdisciplinare di cui V.V. lamenta la mancanza, posso rassicurarla: è cominciato, pur fra molte difficoltà, da parecchio tempo; almeno da quando Barba e Savarese hanno integrato, opportunamente scorciate, le pagine sul *Restored Behavior* nel loro dizionario di antropologia teatrale *L'arte segreta dell'attore* (ultima edizione: Bari, Edizioni di Pagina, 2011 [p. 211, per la citazione precedente])⁵, e studiosi come Erika Fischer-Lichte o il sottoscritto, fra gli altri, hanno cercato di confrontarsi, ciascuno a suo modo, con questa nuova tradizione di studi nord-americana. Anche se so che rischio di provocare reazioni allergiche nella mia simpatica cancellatrice, ci tengo ugualmente a informarla che Schechner ha anche ospitato qualche anno fa, in un numero della prestigiosa «TDR», un mio saggio dal titolo programmatico: *New Theatrolgy and Performance Studies: Starting Points Towards a Dialogue* (in «The Drama Review», LV, 2011, n. 4). Ma in realtà è da molto prima che mi interessò «a un'analisi dei rapporti fra antropologia teatrale e Performance Studies»: almeno dai tempi di *Capire il teatro*, Roma, Bulzoni, 1988 (si veda in particolare il capitolo *Antropologia*, in cui Grotowski, Barba e Schechner dialogano assieme a molti altri), fino al recente *Il teatro dell'altro. Interculturalismo e transculturalismo nella scena contemporanea*, Firenze, La casa Usher, 2011, volume tanto per cambiare totalmente ignorato da V.V., nonostante proprio lei ne abbia organizzato una presentazione a

⁵ In merito al summenzionato saggio di Schechner in lingua originale, è stata adottata la grafia *Restoration of Behavior* rispetto a *Restoration of Behaviour* perché è quella che utilizza lo stesso Schechner: il testo in questione è stato pubblicato dapprima in «Studies in Visual Communication» (VII, 1981, n. 3) per poi uscire, in forma abbreviata, in J. Ruby (a cura di), *A Crack in the Mirror. Reflexive Perspectives in Anthropology* (Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1982); successivamente il contributo è stato inserito in R. Schechner, *Performative Circumstances from the Avant Garde to Ramlila* (Calcutta, Seagull Books, 1983). La versione su cui si basano Barba e Savarese è quella contenuta in R. Schechner, *Between Theatre and Anthropology* (Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1985).

Roma qualche anno fa. Ma le amnesie, si sa, colpiscono all'improvviso, quando meno te lo aspetti.

Passando agli artisti, bisognerà iniziare col dire che anch'essi purtroppo subiscono l'implacabile legge della filologia del quasi, ovvero della quasi filologia (nonostante il libro sia a loro dedicato e si fregi immeritadamente di una bellissima strofa poetica della mia amata Mariangela Gualtieri). A cominciare dall'ortografia dei nomi: se al buon leader del gruppo nanou di Ravenna il nome viene semplicemente pluralizzato, come in un incontrollato slancio affettivo («Amici» invece di Amico [p. 129]), il povero, grande Leo de Berardinis se la cava decisamente peggio, con una "n" che ne arricchisce ogni tanto il cognome, trasformandolo in de «Bernardinis» (storpiatura grossolana che fino ad oggi avevo sentito commettere solo da politici di provincia! [pp. 59, 75, 341, quest'ultima occorrenza a carico, ahilei, di Cristina Grazioli; per imparzialità mi tocca registrare anche un «de Beradinis» nel contributo di Donatella Orecchia, p. 304]). Non manca neppure lo scambio di opere, con Barba (autore prolificissimo in proprio, anche se poco letto o messo a frutto da V.V.) che si vede inopinatamente assegnare, a p. 54, un libro celebre di Giuliano Scabia, *Teatro nello spazio degli scontri* (Roma, Bulzoni, 1973), restituito poco più in là al giusto proprietario! Quando si dice l'acribia!⁶

Adesso dovrei dire qualcosa sulle scelte critico-storiografiche operate nel volume, anche se, sinceramente, passerebbe la voglia, dopo quanto abbiamo visto sin qui. D'altronde, la musica resta sempre la stessa. Non è tanto – sia chiaro – una questione di omissioni o lacune (ogni opera – ancor più se a vasto raggio – può accusarne, ovviamente)⁷, è soprattutto questione, ancora una volta, di approssimazioni e imprecisioni, che rasentano spesso la vera e propria disinformazione.

Ad esempio, è (forse) legittimo – anche se personalmente sono di ben diverso avviso – ritenere non particolarmente avanzato il fenomeno per altro rigogliosissimo in Italia del teatro di narrazione (che in ogni caso ci ha regalato alcuni autentici capolavori: da *Koblhaas* a *Racconto del Vajont*, a *Radio clandestina*, e altri ancora). Molto meno legittimo è, a mio parere, nel momento in cui se ne parla, ignorare ad esempio il peso che sulla sua nascita ha avuto una delle poche, vere eminenze grigie della nostra scena recente, Gabriele Vacis, e i contributi decisivi resi al riguardo da Gerardo Guccini, citato sempre (anche troppo) per il noto articolo sulla rimozione storiografica

⁶ In compenso, verrebbe da dire per una sorta di par condicio della quasi filologia, a p. 159 Barba viene declassato a semplice collaboratore di Savarese per *L'arte segreta dell'attore!* Debbo aggiungere che purtroppo non è la prima volta che la nostra autrice-curatrice incappa in infortuni del genere. In un articolo di qualche anno fa, compreso nel bel numero monografico di «Biblioteca Teatrale» (n.s., <XXXVIII>, 2009 [ma 2012], nn. 91-92) su *I modi della regia nel nuovo millennio*, a cura di A. Jovićević e A. Sacchi, V.V. attribuisce a W. Benjamin (*Che cos'è il teatro epico*) una frase che di fatto appartiene a uno scritto di B. Brecht, fra l'altro di molto posteriore agli anni del sodalizio con il grande critico (*Come valersi non servilmente di un modello di regia. Prefazione al «Modello per l'Antigone 1948»*)!! Ringrazio Claudio Longhi per la segnalazione.

⁷ E tuttavia, in un volume di intento panoramico su cinquant'anni di Nuovo Teatro nel nostro Paese, colpiscono certe assenze totali o quasi: dai già citati Santagata-Morganti a Moni Ovadia, o ai torinesi di Marcido Marcidorjs e Famosa Mimosa, dal bolognese Andrea Adriatico alla coppia Elena Bucci e Marco Sgrossi, tanto per restare in Emilia-Romagna, oltre alle molte altre di cui si parla nelle pagine che seguono.

degli anni Ottanta (uscito, per altro, sulla mia rivista) e ignorato per lavori fondamentali come *La bottega dei narratori. Storie, laboratori e metodi di: Marco Baliani, Ascanio Celestini, Laura Curino, Marco Paolini, Gabriele Vacis* (Roma, Dino Audino, 2005)!

Ancora: è (forse) legittimo, purché fondato criticamente, considerare di non grande rilievo il fenomeno italiano del teatro-carcere (anche se personalmente sono di diverso avviso); molto meno lo è – a mio parere – liquidare l’intera attività artistica di uno dei nostri maggiori registi, Armando Punzo, che con la Compagnia della Fortezza ha creato alcuni degli spettacoli più belli in assoluto degli ultimi trent’anni, con una paginetta dedicata esclusivamente a un solo, vecchio lavoro (*I negri*, 1996), e recuperata da chissà quale file.

Ancora: è (forse) legittimo, purché motivato criticamente, emettere un giudizio storico complessivamente negativo sul fenomeno del Teatro di gruppo, o Terzo teatro; molto meno legittimo, anzi decisamente scorretto è, secondo me, liquidarlo con poche righe frettolose, che spiccano persino in un volume di quasi filologia come questo per il micidiale mix di supponenza, malignità e disinformazione. Lo so bene: è purtroppo un vizio condiviso da pressoché tutta la storiografia italiana recente e meno recente sul Nuovo Teatro, quello della rimozione di un’intera zona del lavoro teatrale contemporaneo, impropriamente chiamata Terzo teatro, che fra le sue tante colpe sconta evidentemente anche il fatto di aver avuto come riferimenti forti l’Odin Teatret e Grotowski, non più di moda oggi – così è stato deciso, anche se non si capisce bene da chi e perché. Ma V.V. riesce a metterci del suo, leggere per credere. Appoggiandosi a una citazione estratta dalla già ricordata relazione modenese di Quadri, essa aggiunge:

Consumata la fase espansiva del fenomeno [il soggetto – si badi – è il Terzo teatro, n.d.a.], queste esperienze sono state integrate nelle funzioni pubbliche e strutture socio-sanitarie, trasformandosi in un genere: il teatro-sociale, servizio ausiliario agli interventi di assistenza sociale per anziani, bambini, portatori di handicap, extracomunitari e rom (p. 84).

Ho dovuto ripercorrere due-tre volte questo brano perché non credevo a quello che leggevo. Il Terzo teatro in Italia significava, e significa, realtà come: il Teatro Potlach di Fara Sabina, fondato da Pino Di Buduo; il Teatro Tascabile di Bergamo fondato e guidato fino alla scomparsa da Renzo Vescovi; il Piccolo Teatro e il Centro per la Sperimentazione e la Ricerca Teatrale di Pontedera di Roberto Bacci, Carla Pollastrelli e Luca Dini (oggi parte del Teatro della Toscana – Teatro Nazionale); il Teatro di Ventura di Ferruccio Merisi, poi trasmigrato con altro nome (Attori & Cantori) a Pordenone, dove opera proficuamente da molti anni assieme a Claudia Contin e alla Scuola Sperimentale dell’Attore; il Teatro Nucleo di Ferrara, fondato da Horacio Czertok e Cora Herrendorf, e altre ancora. Si può non apprezzare particolarmente il lavoro di questi teatri (per altro molto diversi fra loro), si può anche sostenere che essi abbiano perso spesso la spinta propulsiva degli anni Settanta-Ottanta. Si potrebbe, ancor meglio, rivisitare criticamente l’intero fenomeno del cosiddetto Terzo teatro, che in ogni caso rappresentò un vero “movimento” teatrale, con caratteri socio-antropologici peculiari e inediti, non solo una “tendenza” artistica, negli anni – pochi – in

cui fiori. Io stesso mi ci sono provato qualche anno fa in un intervento poi raccolto ne *Il teatro dopo l'età d'oro*. (Quasi) tutto si può dire – ripeto – tranne che parlarne con intenzione offensiva, e per giunta senza fare nomi, come di un «servizio ausiliario agli interventi di assistenza sociale»! Qui snobismo e sciatteria si alleano per produrre i guasti peggiori. Evidentemente V.V. non conosce queste realtà (forse non erano abbastanza “cool” per essere frequentate, anche ai bei dì) e allora ne parla di seconda/terza mano, coinvolgendo i malcapitati ma incolpevoli Margiotta e Valentino. Rispetto al primo, V.V. scrive: «Salvatore Margiotta fra i gruppi del Terzo Teatro cita Teatro Evento a Bologna, Teatro della Convenzione a Firenze, Teatro Artigiano di Cantù a Milano» (p. 54). Ma il buon Margiotta non parla affatto di Terzo teatro, non sarebbero ovviamente questi i nomi!⁸ Egli parla di un fenomeno antecedente e ben distinto dal Teatro di gruppo, o Terzo teatro, quale quello dei Gruppi di base, e della scelta che alcuni di essi fecero nei primi anni Settanta di passare al professionismo (in genere senza esiti degni di nota nel medio periodo, aggiungerei). Il fatto che qualche testimone all'epoca si sia eccessivamente entusiasmato per quel fenomeno (Attisani, Taviani, Giacchè e anche il sottoscritto, ad esempio), arrivando a confondere realtà ben diverse, come si sarebbe visto chiaramente in seguito, non autorizza nessuno “quarant'anni dopo” a non ristabilire le giuste prospettive e le evidenti differenze!

Quanto a Mimma Valentino, alla quale del resto compete di parlare del Terzo teatro per ragioni cronologiche, visto che il 1975 segna il limite temporale del volume di Margiotta, il suo capitolo in proposito risulta corretto e ben informato⁹; in ogni caso non ha nulla a che vedere con la confusa e supponente sintesi critica (?) riportata sopra. E infatti nel volume della Valentino trovano spazio adeguato anche quei nomi sui quali V.V. fa cadere la sua censura, dal Teatro Potlach al TTB, dal Piccolo Teatro di Pontedera (presente per altro nella citazione di Quadri riportata alla famigerata p. 84, senza che questo gli consenta, chissà perché, di meritarsi un posto nell'Indice dei nomi...)¹⁰ al Teatro di Ventura, al Festival di Santarcangelo, diretto da Roberto Bacci a partire dal 1978, etc. etc.

A proposito del “genere” in cui a suo dire sarebbero confluite le esperienze del Terzo teatro, consiglio V.V. di andarsi a leggere due libri prodotti, da vera storica, da Mirella Schino, su Pontedera l'uno (inutilmente presente nella bibliografia finale: *Il crocevia del ponte d'Era. Storie e voci di una generazione teatrale, 1974-1995*, Roma, Bulzoni, 1996 [non 1998, come indicato a p. 363]) e su Vescovi e il TTB, l'altro (in questo secondo caso, si tratta in realtà di una raccolta, adeguatamente introdotta, di scritti dedicati per lo più all'India dal regista e studioso, prematuramente scomparso nel 2005 [*Scritti dal Teatro Tascabile*, Roma, Bulzoni, 2007]). Non potrebbero darsi due percorsi artistici più diversi, pur nella comune matrice. Se questo è un “genere”, allora...

Vorrei precisare, a scanso di equivoci. Al di là del fatto che si tratta di un riferi-

⁸ Cfr. S. Margiotta, *Il Nuovo Teatro in Italia 1968-1975*, Corazzano, Titivillus, 2013, pp. 142-146.

⁹ Cfr. M. Valentino, *Il Nuovo Teatro in Italia 1976-1985*, cit., p. 127ss.

¹⁰ Reciprocamente, la quasi filologia della nostra autrice-curatrice consente che, contraddittoriamente rispetto al (discutibile) criterio enunciato, molti nomi figurino nell'Indice anche quando non fanno parte del “corpo del testo”. Per esempio, e me ne rallegro sinceramente con lui, l'amico e collega G. Guccini.

mento del tutto improprio nella fattispecie, come credo di aver chiarito, non è che io ritenga insultante di per sé l'accostamento al teatro sociale; anche se lo è, chiaramente, nelle intenzioni di V.V. Per quanto mi riguarda, teatro sociale non è affatto una parolaccia, anche se personalmente preferisco la formula meldolesiana di «teatro delle interazioni sociali». Com'è noto, a Claudio Meldolesi, uno dei nostri maggiori storici, fervente sostenitore del teatro dell'«attore artista», non dispiacque affatto interessarsi al fenomeno del teatro in carcere. Anzi, lo fece tra i primi e anche su queste esperienze riuscì a scrivere pagine di memorabile acutezza (le ha raccolte qualche anno fa la rivista «Teatro e Storia» ma si attende un volume in proposito per le cure di Laura Mariani). La sua allieva Cristina Valenti ne ha rilevato il testimone in proposito e oggi – fra l'altro – dirige l'unica pubblicazione periodica («Quaderni di Teatro Carcere») dedicata a questo settore teatrale importante e vitale, checché ne pensi qualche snob disinformato, anche se ovviamente non tutto ciò che si fa nel suo ambito risulta di alto livello. Ma – ad esempio – la Fortezza, già ricordata, il Tam Teatromusica di Padova e ora il Teatro dei Venti di Modena operano con grande rigore e risultati di elevata qualità artistica.

Per non parlare di “teatro e handicap”, area che dopo i pionieristici interventi, negli anni Settanta, di Scabia e del Living Theatre è diventata un altro settore di punta del lavoro teatrale contemporaneo, non soltanto in Italia del resto. Basterebbe citare Enzo Toma o Pippo Delbono o il Lenz di Parma per averne una conferma.

Naturalmente il Lenz è completamente ignorato da V.V., così come Toma e il Kismet di Bari (al massimo avrà riservato loro uno strapuntino digitale, ma sinceramente non ho né tempo né voglia di verificare). Quanto a Pippo Delbono, uno dei fenomeni teatrali più travolgenti degli ultimi vent'anni e non soltanto da noi, V.V., che non può proprio ignorarlo, se non altro perché sta fra gli italiani impostisi «sulla scena internazionale» nel nuovo millennio (p. 17), mostra tuttavia di fraintenderne completamente l'operazione estetica (e politica) quando – parlando dello spettacolo *Barboni*, del 1997, che lo lanciò – accenna al «sapore della pubblicità televisiva» (?!) (p. 133) e qualche pagina prima, accomunandolo a Emma Dante (?!), sentenza:

Ciò che è contro l'apparato dominante non è più in grado di imporsi: ha successo una denuncia che pacifica gli animi, diretta, sentimentale, emotiva, sul modello televisivo e in opera per esempio negli spettacoli di Pippo Delbono e di Emma Dante (p. 106).

Insomma, siamo qui in presenza di una V.V. barricadera, pasionaria agit-prop che non fa sconti, una specie di Goffredo Fofi al femminile! Peccato che, tanto per cambiare, sbagli completamente bersaglio. Anche qui, due modesti suggerimenti: legga gli scritti di Pippo Delbono, raccolti in *Dopo la battaglia. Scritti poetico-politici*, con la prefazione di Leonetta Bentivoglio (Firenze, Barbès, 2011), e vada a vedere *Vangelo. Opera contemporanea* (2016), uno degli spettacoli più belli degli ultimi anni.

Naturalmente si cercherà invano in questo volume un sia pur fuggevole accenno al lavoro di quello che invece rappresenta oggi uno dei principali centri di ricerca teatrale in Italia e in Europa: il Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas

Richards, fondato dal maestro polacco nel 1986, a Pontedera, grazie al generoso e lungimirante appoggio di Roberto Bacci. Forse perché non è composto da italiani? Ma opera in Italia da trent'anni e italianissimo è uno dei due leader attuali, Mario Biagini. Forse perché il Workcenter non produce spettacoli? Ma questo non è più vero perché da tempo, dopo uno straordinario viaggio alle origini (fondamenti) delle *performing arts* (con le varie *Action*), Richards e Biagini sono tornati a produrre veri e propri lavori teatrali, anche per normali pubblici paganti: da *Dies Irae: The Preposterous Theatrum Interioris Show* (2005-2006) al ciclo su Allen Ginsberg dell'Open Program di Mario Biagini (*I Am America, Electric Party, Electric Party Songs, Not History's Bones – A Poetry Concert* [2009]), da *The Hidding Sayings* (2014), ancora dell'équipe di Biagini, a *L'heure fugitive* (2015), di Thomas Richards e Cécile Berthe. Oltre tutto, è grazie all'appoggio del Workcenter che Carla Pollastrelli sta portando a termine una delle imprese più importanti della cultura teatrale italiana di questi nostri anni, con la pubblicazione in quattro volumi di un'amplissima scelta degli scritti di Jerzy Grotowski (*Testi 1954-1998*, Firenze, La casa Usher, 2014-2016, IV volume in pubblicazione).

Finché non si smetterà di pensare che il compito del teatrologo o dello storico del teatro sia sostanzialmente quello di emettere giudizi di valore estetico, distinguere fra buoni e cattivi, "assegnare i voti" insomma, mentre consisterebbe innanzitutto in quello di cercare di capire e spiegare, aiutando così il lettore a capire a sua volta o almeno a farsi un'idea, non andremo mai oltre delle "hit parades" impressionistiche e personali (com'è inevitabile che siano), insomma resteremo sempre all'"acritica del giudizio" (per mettere insieme i brillanti titoli dei contributi di Ferdinando Taviani e Ugo Volli in un bel numero di «Quaderni di Teatro» degli anni Settanta [II, agosto 1979, n. 5] dedicato alla critica) e non accederemo mai a un autentico lavoro storico-critico, che non dovrebbe certo mirare all'oggettività o tantomeno alla verità, ci mancherebbe, ma a una soggettività fondata, documentata e intersoggettivamente condivisibile.

Ragionare da storici sul contemporaneo significherebbe, fra l'altro, andare al di là delle tendenze, delle poetiche, delle linee estetiche, dei generi; come a parole dice di voler fare anche V.V., quando nella Premessa afferma che

si tratta di riconsiderare il fenomeno traendolo fuori dalla sua attualità di processo in atto (con le sue attitudini militanti, gli schieramenti, i conflitti, gli ideologismi), ma anche da quella inclinazione catalografica e ideologizzata che ha distinto per molti versi la storiografia sul Nuovo Teatro italiano (p. 18).

E in una nota della stessa pagina – sempre alludendo velenosamente, senza mai esplicitare i suoi bersagli – aggiunge che i volumi di Visone-Margiotta-Valentino, gli allievi di Mango, permetterebbero di «leggere il Nuovo Teatro al riparo da deformazioni ideologiche, quanto da catalogazioni di tendenze».

Purtroppo, insinuazioni a parte, si tratta di buoni propositi assolutamente non messi in pratica, almeno non da lei. Questo volume infatti, al netto della quasi filologia tipica dell'autrice-curatrice, è la conferma dei limiti invalicabili di atteggiamenti

scientifici (?) viziati da partigianeria geopolitica, pregiudizi ideologici e soprattutto da una miope visione del lavoro artistico diviso rigidamente in correnti e filoni, per giunta spesso inappropriatamente definiti.

Non sembra sfiorare V.V. l'idea che a volte, al di là delle estetiche e delle tendenze, si verificano anche in teatro dei fenomeni collettivi diversi, che sarebbero appunto i movimenti: come il Teatro di gruppo degli anni Settanta, impropriamente chiamato Terzo teatro, o come i Teatri invisibili di vent'anni più tardi, alla metà dei Novanta. Naturalmente, in questo volume del Terzo teatro si parla nel modo che sappiamo e gli Invisibili non compaiono neppure di sfuggita, restano insomma tali per la nostra autrice-curatrice. Eppure a questo fenomeno originale, durato lo spazio di pochi anni, com'è fisiologico per ogni movimento, sono stati dedicati almeno due volumi, editi entrambi da Titivillus, il secondo purtroppo (per lei) con una mia prefazione (poi ripresa ne *Il teatro dopo l'età d'oro*).

Ma continuare con questi rilievi critici (e altri che si potrebbero facilmente aggiungere) significa rischiare di prendere sul serio, nonostante tutto, un lavoro che – a questo punto ne dovrebbe convenire anche il lettore più bendisposto – non fa proprio nulla per meritarselo. Quindi fermiamoci qui. Ma non prima di aver regalato, a chi avrà avuto la pazienza di seguirci fino in fondo, un'ultima perla di V.V. Sarà anche un modo per alleggerire nell'*explicit* il tono troppo impegnato, e quindi del tutto sproporzionato rispetto all'oggetto in questione, che il mio discorso ha rischiato di assumere strada facendo.

La svista più bella, dotata anche di un suo valore riparatorio, è quella che si trova a p. 42. Qui la rivista fondata e diretta da Gigi Livio, «L'asino di B», dove “B” sta, come sappiamo, per Brecht (ma potrebbe stare anche per Buridano, o, se si fosse inguaribili patiti del Teatro delle Albe, per Bruno) diventa inopinatamente «L'asino di Buduo»! Ecco perché dico svista riparatoria: quel Di Buduo, noto esponente dell'inviso Terzo teatro, che V.V. ha accuratamente evitato di citare (almeno nel cartaceo), si prende in qualche modo la sua rivincita grazie a un refuso! Vendetta del correttore automatico, ritorno del rimosso, lapsus freudiano, *Verneinung* all'amatriciana (Di Buduo è un asino!)? Al lettore la spiegazione che gli è più congeniale.

Post-scriptum

Nonostante le apparenze, non mi ha affatto divertito scrivere questa “stroncatura”, al contrario (e mi dispiace davvero per l'editore Bulzoni, al quale sono molto affezionato, com'è noto; del resto risulta evidente che non ce l'ho con lui: se non si può fidare neppure di una sua direttrice di collana!). Tuttavia ho sentito il bisogno (e il dovere) di scriverla. E le reazioni largamente e fortemente positive alla sua pubblicazione online mi hanno rafforzato nella decisione presa fin dall'inizio di stamparla anche nella rivista cartacea.

Tra le pochissime reazioni negative, figura quella di qualcuno che, nascondendo-

si dietro il comodo (ancorché fragile) anonimato della Rete, ha creduto di insultarmi dandomi del «correttore di bozze»! C'è tutto un mondo, tutta una mentalità dietro questo preteso insulto: c'è l'idea, insensata, che la precisione formale sia questione di bassa manovalanza, da correttori di bozze appunto, e non riguardi gli studiosi, i critici, i teorici, i quali sono troppo impegnati a volare alto, loro, per aver tempo da perdere con quisquiglie del genere. Un'idea insensata ma purtroppo molto più diffusa di quanto non si immagini, soprattutto in aree neoumanistiche, più o meno recenti, come i nostri poveri studi teatrali.

Ecco perché nel mio articolo apro con le due epigrafi di George Steiner e Giorgio Agamben, i quali ci ricordano, rispettivamente, la «santità dell'esattezza» e l'importanza imprescindibile della filologia come «custod[e] della lingua».

Allora voglio essere ancora più esplicito di quanto non sia stato nel testo precedente. Per me, uno studioso che non sia anche un buon correttore di bozze, nel senso più ampio del termine ovviamente, non può essere considerato un buono studioso, un ricercatore degno di questo nome. Per buon correttore di bozze intendo qualcuno abitato costantemente dalla tensione alla precisione, profondamente convinto – alla Steiner – della «santità dell'esattezza».

Sia chiaro. Si può sbagliare, tutti noi facciamo errori scrivendo e pubblicando, ci possono sfuggire refusi e altre sviste, ma senza questa permanente tensione all'esattezza come ideale regolativo (non come mera utopia) non andiamo da nessuna parte, anche se ci crediamo dei geni della critica e della saggistica.

Qualcuno potrebbe protestare: tutto ciò è ovvio! Ben detto, ma purtroppo non pare essere così nella nostra disciplina, stando a quel che capita di leggere sovente. E certamente non è un buon segno il fatto di vedersi costretti a ribadire cose che dovrebbero appunto essere ovvie per tutti!

Qualcun altro potrebbe obiettare: sì, ma l'acribia filologica non è tutto, non basta da sola per fare uno studioso di rango. E sia! Tuttavia essa è indispensabile, cioè rappresenta una condizione assolutamente necessaria anche se non sufficiente. La potremmo chiamare il “grado zero” della filologia teatrale.

Sono numerose le ragioni per le quali i nostri colleghi di campi disciplinari limítrofi, come l'italianistica, la storia dell'arte, la musicologia, l'antichistica, guardano a noi e ai nostri studi con un certo sussiego, un po' dall'alto in basso. Non tutte queste ragioni sono fondate e accettabili, al contrario. Ma non v'è dubbio alcuno che ad alimentarle, in buona fede o meno, contribuisca non poco questa cattiva fama di approssimazione sistematica, mancanza di rigore e vaghezza metodologica che gli studi teatrali italiani si portano dietro, anche se molto spesso immeritadamente. (Ad esempio, sullo stesso argomento di questa recensione, sono usciti in sequenza, negli ultimi sei anni, tre impegnativi volumi – ho già avuto modo di menzionarli nel corso dell'articolo – che indagano e raccontano quasi tre decenni di nuovo teatro italiano, dal 1959 al 1985, e lo fanno sulla base di un'ineccepibile documentazione, rispettando sostanzialmente quello che ho appena chiamato il “grado zero” della filologia, nonostante la massa davvero imponente di dati raccolti e una certa, giovanile inesperienza. Molto si può dire e discutere circa le scelte e le analisi. Lo faremo eventualmente in altra sede. Ma indubbiamente si tratta di lavori onesti e seri,

ottimi prodotti della scuola di Lorenzo Mango, autore fra l'altro delle introduzioni ai tre libri)¹¹.

La stessa persona che mi ha dato del «correttore di bozze» ha aggiunto, sempre a scopo ingiurioso, questa ulteriore definizione dello scrivente: «un barone che difende il proprio regno». Cerchiamo di tradurre in un linguaggio un po' meno beceramente demagogico: «uno studioso accademico di lungo corso, dalla vasta e riconosciuta produzione scientifica, che non ci sta a farsi comminare un'insultante e immotivata *damnatio memoriae* dal primo (o ultimo) che passa». Se tale traduzione è sostanzialmente corretta, e io credo che lo sia, allora anche questo secondo insulto diventa un boomerang e me lo posso appuntare al petto con orgoglio come una medaglia. Battersi con determinazione, affinché il proprio lavoro non sia oggetto di arbitrarie deformazioni e di ingiustificate sottovalutazioni o addirittura rimozioni, fa parte dei compiti degli studiosi seri, almeno di quelli che sono consapevoli di avere qualcosa da difendere.

Confesso di rimpiangere un po' i tempi in cui ogni ricerca accademica (a cominciare dalle tesi di laurea ovviamente) partiva obbligatoriamente dalla storia degli studi e quindi dalla indagine bibliografica. Ricordo ad esempio quanto vi insistessero Cruciani e Marotti, con i quali ho iniziato il mio percorso nella storia del teatro nei primi anni Settanta, provenendo da studi di grecistica e filologia classica. Ma sono sicuro che anche Molinari e Zorzi, per citarne solo altri due, fossero assolutamente dello stesso avviso (invito, in particolare, a leggere il denso, lungo, appassionato saggio che al suo maestro Zorzi ha dedicato di recente Stefano Mazzoni)¹². Oggi invece la pratica della storia degli studi, e quindi della ricerca bibliografica, sta diventando sempre più vaga, facoltativa addirittura, e ciò può portare, e porta puntualmente, a errori e omissioni, più o meno gravi, nel ricostruire la genealogia delle idee, delle nozioni e delle acquisizioni documentarie che hanno nutrito (in realtà trasformato profondamente) la cultura teatrale italiana degli ultimi quaranta/cinquanta anni.

Chiudo con un sommesso invito rivolto agli studiosi più giovani della nostra disciplina (per noi altri, diversamente giovani, ormai è troppo tardi): siate più generosi nel riconoscere i debiti verso coloro che vi hanno preceduto. È un grossolano luogo comune quello secondo il quale si sarebbe tanto più originali quanto più ci si mostra parchi, se non proprio avari, nel citare gli altri studiosi, soprattutto quelli esterni alla scuola o area di riferimento.

Forse è vero, benjaminianamente, proprio il contrario. Anche la ricerca più innovativa non parte mai da zero, non nasce mai *ex nihilo*; riconoscerlo, esplicitando generosamente le proprie fonti e i propri riferimenti, non appanna per nulla l'originalità, se questa c'è realmente, e in compenso mette in mostra l'altra dote, oltre all'esattezza

¹¹ Cfr.: D. Visone, *La nascita del Nuovo Teatro in Italia 1959-1967*, Corazzano, Titivillus, 2010; S. Margiotta, *Il Nuovo Teatro in Italia 1968-1975*, cit.; Mimma Valentino, *Il Nuovo Teatro in Italia 1976-1985*, cit.

¹² Cfr. S. Mazzoni, *Ludovico Zorzi. Profilo di uno studioso inquieto*, in «Drammaturgia», n.s., XI, 2014, n. 1, pp. 9-137.

di cui tanto abbiamo detto fin qui, che – a mio avviso – risulta parimenti indispensabile nel bagaglio deontologico di ogni buon studioso: l'onestà intellettuale, una parte rilevante della quale riguarda appunto la correttezza con cui ci comportiamo verso chi ci ha preceduti o condivide oggi i nostri stessi campi di studio.

STUDI

Carmen Cutugno

REENACTMENT: DA MARINA ABRAMOVIĆ ALL'INTANGIBLE CULTURAL HERITAGE DELL'UNESCO

La materia effimera della performance e il suo *reenactment*

La materia effimera di cui è fatta la performance non la rende di certo né un facile oggetto di studio né, tantomeno, un oggetto che si presti a immediati trattamenti dialogici o, eventualmente, “conservativi”. In altre parole: avere a che fare con la performance, studiarla, lavorarci sopra, cercare di “salvarla rispetto al passaggio del tempo” non risulta mai impresa semplice. Diversi sono i tentativi finalizzati a far sì che la performance “rimanga”, che non “disappaia”, che non svanisca consumandosi nell’atto stesso del suo manifestarsi. Tra gli esperimenti che con più successo hanno giocato intorno alle molteplici sfaccettature dell’ontologia della performance c’è di certo il *reenactment* che, a mio avviso, può essere considerato una forma valida di “archiviazione” della performance. Difatti, proprio perché in grado di rispettare, forse più di altri tentativi di “conservazione”, le caratteristiche ontologiche della performance stessa, i suoi codici precipui e le sue strutture peculiari, il *reenactment* mi sembra al contempo anche una via intelligente e innovativa per tentare di fare storiografia in materia di performance.

One of the reasons my book, *Performance Remains*, is about reenactment is because historically there has been this idea that performance disappears; that is a basic idea of *Performance Studies* [...] Richard Schechner said this in 1985; it was then picked up by many people. Peggy Phelan famously reiterated «performance becomes itself through disappearing and it cannot be recorded». That’s all been a very important thing to think with, but it also says: «if performance disappears, it has no means of remaining, it doesn’t have a means of remaining in the archive, whereas in the object-based and text-based archive, what about the body as an archive?». Psychoanalysis gives us the body as an archive; there are many examples: Foucault gives us the «eruptive body»; he calls it a genealogy and not a history. [...] We aren’t finished figuring out what it is «to enunciate a past that comes to us through that which has been forgotten». That’s a different kind of history, but it doesn’t happen in isolation to what does remain in the archive. It’s like what Diana Taylor argues; it’s some kind of crosswind that we can become better at thinking through¹.

¹ «Una delle ragioni per cui il mio libro, *Performance Remains*, è dedicato al *reenactment* è perché storicamente esiste l’idea che la performance scompaia; e questa è un’idea base dei *Performance Studies* [...] Richard Schechner l’ha sostenuto nel 1985; ed è stato poi ripreso da molti studiosi. Per esempio Peggy Phelan ha notoriamente reiterato il concetto per cui la “performance diviene se stessa nell’atto della scomparsa e non può essere registrata. Tutto questo costituisce una buona riflessione, ma suggerisce anche un’altra idea: “se la performance scompare, se non esistono mezzi per conservarla, se non esistono modi tramite cui conservarla in archivi (di oggetti o di testi), allora perché non parlare del corpo come archivio?”. La psicoanalisi parla del corpo come archivio; esistono molti esempi: Foucault suggerisce l’idea di “corpo eruttivo”, e parla di genealogia e non di storia. [...] Non abbiamo ancora finito di comprendere cosa significhi “enunciare un passato che giunge a noi attraverso ciò che

E in effetti il *reenactment*, letteralmente la “ricostruzione” o “rimessa in atto”, sembra proprio uno di questi tentativi attraverso cui il corpo si propone come un archivio, cercando di «enunciare un passato che giunge a noi attraverso ciò che è stato dimenticato». Se, come sostiene Derrida, tutti i linguaggi, i “testi” e le forme di “scrittura” si basano su codici propri, allora l’esistenza di questi codici e l’abilità nel decifrarli dovrebbero condurre alla possibilità di identificarne e ripeterne i tratti distintivi.

La possibilità di ripetere e quindi di identificare le marche è implicita in ogni codice, e ne fa una griglia comunicabile, trasmissibile, decifrabile, iterabile per un terzo e poi per ogni utente possibile in generale. Ogni scrittura deve dunque, per essere ciò che è, poter funzionare nell’assenza radicale di ogni destinatario empiricamente determinato in generale. E tale assenza non è una modificazione continua della presenza, è una rottura di presenza [...]. Scrivere è produrre una marca che costituirà una sorta di macchina a sua volta produttrice, alla quale la mia futura scomparsa non impedirà, in linea di principio, di funzionare e di dare, di darsi a leggere e a riscrivere².

Se si considera la performance una forma di “scrittura”, così come intesa da Jacques Derrida, allora la pratica del *reenactment*, nelle sue più riuscite declinazioni attuative, appare adempiere alle istanze di “re-incarnazione performativa”, interpretando e reiterando i peculiari codici ontologici del “testo performance”.

Come evidenziato da Rebecca Schneider, *reenactment* è un termine insistentemente entrato a far parte del vocabolario artistico, teatrale e performativo del ventunesimo secolo, diventando l’esplicazione pratica del concetto accademico di “industria della memoria” in materia artistica³. Infatti si è ampiamente diffusa la pratica del “rimettere in scena” o del “rifare” eventi o lavori artistici precedenti, così come quella del “far rivivere” specifici eventi storici all’interno di musei e parchi a tema. Per la Schneider la citazione, la ripetizione e il «twice-behaved behavior» di definizione schechneriana non soltanto costituiscono il materiale primordiale per qualunque forma di comportamento quotidiano, ma forniscono anche la base necessaria per tutti i tentativi di *reenactment*⁴.

è stato dimenticato”. Si tratta di un modo diverso di fare storia, ma non succede in maniera isolata da quanto rimane nell’archivio. Questo è simile a quanto sostenuto da Diana Taylor; è una sorta di vento trasversale su cui possiamo meglio riflettere»; estratto di una video-intervista realizzata da chi scrive a Rebecca Schneider presso la Brown University (Providence, US) nel maggio del 2012. L’intera intervista è riportata nella sezione allegati della tesi dottorale: C. Cutugno, *Intercultural Performance and Dialogue. From Richard Schechner Performance Studies Onwards*, Tesi di Dottorato, Bologna, Alma Mater Studiorum – Università di Bologna, 2014, p. 240 (Dottorato di Ricerca in Cinema, Musica, Teatro, ciclo XXVI, tutor Prof. M. De Marinis; trad. di chi scrive).

²J. Derrida, *Firma evento contesto*, in Id., *Limited Inc.*, Milano, Raffaello Cortina, 1997, pp. 12-13 (*Signature Event Context*, in Id., *Limited Inc.*, a cura di G. Graff, Evanston, Northwestern University Press, 1988; il saggio di Derrida è stato originariamente pubblicato, col titolo *Signature evenement contexte*, in Id., *Marges de la philosophie*, Paris, Éditions de Minuit, 1972).

³Cfr. R. Schneider, *Performing Remains. Art and War in Times of Theatrical Reenactment*, New York, Routledge, 2011, pp. 2-10.

⁴Cfr. *ibid.*

Indeed, looking even cursorily at reenactment as a practice one is soon hounded by the paradoxes of performativity and the fecund question [...] that all representational practice, and indeed all communicative behavior, is composed in reiteration, is engaged in citation, is *already* a practice of reenactment, or what Richard Schechner has termed “restored” or “twice-behaved” behavior. [...] all bodily practice is, like language itself, always already composed in repetition and repetition is, paradoxically, both the vehicle for sameness and the vehicle for difference or change⁵.

Nel già citato libro *Performing Remains*, Rebecca Schneider prende in esame alcune esperienze di *reenactment*, più specificamente soffermandosi sui casi di *reenactments* artistici e di ricostruzioni di guerre. La Schneider esplora i *reenactments* della Guerra Civile americana, cui lei stessa ha preso parte, così come alcuni esempi di *reenactments* relativi al teatro, alla performance, all'arte e alla fotografia.

In 1998 I began to attend Us Civil War battle reenactments to try and understand what reenactors were doing and why they were doing it. [...] In the course of attending Civil War reenactments, I repeatedly betrayed my own biases in that I was continually surprised by the complexities involved in the (re)actions I witnessed. Problems of ambivalence, simultaneous temporal registers, anachronism, and the *everywhere* of error were not lost on any of the reenactors with whom I spoke, despite their common depiction as, by and large, simple or naïve “enthusiasts”. In affective engagement, many of them find reenactment to be, if not the thing itself (the past), somehow also *not not* the thing (the past), [...] but the “liveness” of the matter is key across multiple styles, as is the ambivalence of the live, or its inter(in)animation with no longer live. [...] I attended multiple Civil War reenactments between 1996 and 2008 where I observed participants putting themselves *in the place of* the past, reenacting that past by *posing as if* they were, indeed, soldiers and civilians of the 1860s. [...] Because I did not participate as a reenactor, this book is not about the experience of reenacting though it is about the experience of participating in reenactment. The book is a theoretical investigation into reenactment as an activity that nets us all (reenacted, reenactor, original, copy, event, re-event, by-passed, and passer-by) in a knotty and porous relationship to time. It is about the temporal tangle, about the temporal leak, and about the many questions that attend time's returns⁶.

⁵ «In effetti, osservando anche solo per curiosità il *reenactment* come pratica, si è presto braccati dai paradossi della performatività e dalla questione feconda [...] che tutta la pratica di rappresentazione, e in effetti tutto il comportamento comunicativo, è composto in reiterazione, è impegnato nella citazione, è *già* una pratica di *reenactment*, o quello che Richard Schechner ha definito comportamento “restaurato”, “due volte agito”. [...] tutta la pratica corporea è, come il linguaggio stesso, sempre già composta nella ripetizione, e la ripetizione è, paradossalmente, sia il veicolo per l'identità che il veicolo per la differenza o il cambiamento»; *ibid.*, p. 10 (trad. di chi scrive).

⁶ «Nel 1998 ho cominciato a frequentare *reenactments* delle battaglie della Guerra Civile americana per cercare di capire quello che stessero facendo e perché. [...] Nel corso della frequentazione di *reenactments* della Guerra Civile, ho ripetutamente tradito i miei pregiudizi in quanto sono stata continuamente sorpresa dalle complessità coinvolte nelle (ri)azioni cui ho assistito. Problemi di ambivalenza, registri temporali simultanei, anacronismo, ed errori *ovunque* non sono stati persi con nessuno dei *reenactors* con cui ho parlato, nonostante venissero comunemente e generalmente dipinti come semplici o ingenui “appassionati”. Effettivamente impegnati, molti di loro trovano che il *reenactment* sia, se non la cosa stessa (il passato), in qualche modo nemmeno *non* la cosa (il passato), [...] ma la “vivacità” della questione è chiave su più stili, come lo è l'ambivalenza del *live*,

Reenacting Marina Abramović

Di particolare interesse mi sembra, nell'ambito di questa riflessione, l'analisi del "caso artistico" di *reenactment* che vede protagonista Marina Abramović, e la sua oramai ultra-celebre *exhibition* al MoMA, *The Artist Is Present*, nella primavera del 2010⁷. Vivendo e lavorando a New York City in quel periodo, ho avuto l'opportunità di recarmi svariate volte al MoMA, di visitare la retrospettiva e di vivere «l'esperienza di partecipare al *reenactment*»⁸ della Abramović.

Per circa undici settimane (poco meno di tre mesi), dal 14 marzo al 31 maggio 2010, e per un totale di circa seicento ore, il Museum of Modern Art di New York ha ospitato la prima e più completa retrospettiva dei lavori realizzati da «Lady Performance»⁹ nelle ultime quattro decadi. L'*exhibition* era articolata su due piani diversi del museo. Al sesto piano, nella Joan and Preston Robert Tisch Gallery, è stata allestita una retrospettiva che raccoglieva quasi tutti i principali lavori dell'artista serba, una cinquantina circa, inclusi i suoi primi *sound pieces* e *interventions*, le sue installazioni, fotografie, video, le sue *solo performances* così come quelle eseguite in collaborazione con Ulay (Frank Uwe Laysiepen), per lungo tempo suo compagno di arte e di vita¹⁰. L'intento era quello di creare una «chronological installation of Abramović's work [...] revealing different modes of representing, documenting, and exhibiting her ephemeral, time-based, and media-based works»¹¹.

o la sua inter(in)animazione con il non più vivo. [...] Ho partecipato a più rievocazioni della Guerra Civile tra il 1998 e il 2006, dove ho osservato i partecipanti mettersi *al posto del* passato, rimettere in scena quel passato *posando come se* fossero, infatti, soldati e civili degli anni Sessanta dell'Ottocento. [...] Poiché io non vi ho preso parte come *reenactor*, questo libro non riguarda l'esperienza del *reenactment*, quanto piuttosto l'esperienza del partecipare al *reenactment*. Il libro è un'indagine teorica sul *reenactment*, visto come un'attività che ci unisce tutti (rimessi in scena, *reenactors*, originali, copie, eventi, ri-eventi, bypassati, e passanti) in una relazione nodosa e porosa col tempo. Tratta del groviglio temporale, della perdita temporale, e delle tante domande che attendono ritorni del tempo»; *ibid.*, pp. 7-9 (trad. di chi scrive).

⁷ Dettagliate e documentate informazioni relative a questa *exhibition*, inclusi video, filmati, interviste, fotografie, saggi, possono essere reperite sulla pagina web che il MoMA ha dedicato a quest'evento: *Marina Abramović. The Artist Is Present*, <http://www.moma.org> (ultima consultazione: 30 dicembre 2015). Esistono anche un catalogo annesso alla "mostra-performance" – cfr. K. Biesenbach (a cura di), *Marina Abramović. The Artist Is Present*, catalogo dell'omonima mostra internazionale (The Museum of Modern Art, New York, 14 marzo-31 maggio 2010), New York, The Museum of Modern Art, 2010 – e un film documentario, cfr. M. Akers e J. Dupre, *Marina Abramović: The Artist Is Present*, 2012.

⁸ Utilizzo tra virgolette la stessa frase impiegata (e da me poc'anzi citata nella nota n. 6) da R. Schneider a proposito del suo aver preso parte ai *reenactments* della Guerra Civile americana.

⁹ «Lady Performance» è il titolo dell'incontro organizzato con Marina Abramović dal Dipartimento delle Arti Visive dell'Università di Bologna, il 28 gennaio 2011, presso l'Aula Magna di Santa Lucia e facente parte del calendario degli eventi di Artefera del medesimo anno. Quest'appellativo ricorre ovviamente in svariate circostanze con riferimento a Marina Abramović.

¹⁰ Il sodalizio artistico e sentimentale tra Marina Abramović e Ulay risale all'incirca al periodo tra il 1976 e il 1988. È a quegli anni che vanno dunque ricondotte anche le loro performance collaborative.

¹¹ «una installazione cronologica del lavoro della Abramović [...] rivelando modi diversi di rappresentare, documentare ed esporre i suoi lavori effimeri, basati sul tempo e sui media»; *Marina Abramović. The Artist Is Present*, <http://www.moma.org>, cit. (trad. di chi scrive).

I modi tramite cui la Abramović, e con lei lo staff dei curatori del MoMA, con a capo Klaus Biesenbach, hanno deciso di “esporre” questi lavori, creando una sorta di “archivio performativo” vero e proprio dell’opera omnia dell’artista, hanno quindi seguito vie diverse. In alcuni casi si è deciso di ricostruire lo spazio espositivo con gli oggetti richiesti dalle specifiche performance. È il caso, ad esempio, di *Rhythm 0*, originariamente eseguita dalla Abramović nel 1974 nello Studio Morra a Napoli¹². Questa performance, della durata di sei ore, dalle otto della sera alle due del mattino, prevedeva la presenza su un tavolo di settantadue oggetti, tra cui anche degli strumenti pericolosi come una pistola e un coltello. Durante la performance “gli spettatori” erano chiamati a utilizzare questi oggetti, a loro completa discrezione e piacimento, sul corpo della Abramović. Per altre performance il MoMA ha proposto l’esposizione di fotografie o la proiezione di video, come nel caso di *The Lovers: The Great Wall Walk*, una performance durata novanta giorni eseguita lungo tutta la Grande Muraglia cinese¹³. Durante questa performance Marina e Ulay hanno percorso a piedi l’intera lunghezza della Grande Muraglia cinese, Marina camminando da est verso ovest e Ulay procedendo in direzione opposta da ovest verso est, iniziando il loro cammino il 30 marzo del 1988 e concludendolo, dopo novanta giorni, incontrandosi a metà strada. Esiste però una terza variante di cui la Abramović ha deciso di avvalersi per realizzare la retrospettiva dei suoi lavori: ha istruito alcuni suoi “studenti” affinché riproducessero ed eseguissero, in maniera quanto più fedele e pedissequa possibile, alcune delle sue storiche performance. In questo modo è stato possibile ripassare tra i corpi nudi di *Imponderabilia*¹⁴, rieseguita, o meglio *reenacted*, a rotazione da coppie di suoi allievi posizionati, nudi, al varco di entrata che sanciva il passaggio da una sala all’altra del museo (anche se, per dovere di cronaca, è opportuno precisare che in questo caso, a differenza che nel 1977, non si trattava dell’unico varco di accesso; era infatti possibile, per chi non volesse passare in mezzo ai corpi nudi dei performer, optare per una seconda via di ingresso alla sala successiva). C’era poi chi tra gli allievi-performer della Abramović, giusto per fornire qualche esempio ulteriore, giaceva nudo su un tavolo in legno con disteso sul proprio corpo uno scheletro. Riproposizione questa di quel *Nude with Skeleton* del 2002/2005¹⁵. Oppure ancora chi, esclusivamente tra le donne questa volta, sedeva sul sedile di una bicicletta attaccato alla parete, con i piedi sospesi per aria, e soggetto a una intensità di luce via via crescente nello spazio: *reenactment* di *Luminosity*, performance originariamente eseguita da Marina Abramović presso la Sean Kelly Gallery di New York nell’ottobre del 1997 e della durata di due ore¹⁶.

Se questi ultimi tre esempi citati costituiscono degli evidenti casi di *reenactment*, quanto invece simultaneamente “performato” dalla Abramović in persona qualche

¹² Cfr. K. Biesenbach, *Early Conceptual and Rhythm – Based Works, Solo Performances 1968-75*, in Id. (a cura di), *Marina Abramović*, cit., pp. 74-79.

¹³ Id., *Collaborations with Ulay 1976-88*, in Id. (a cura di), *Marina Abramović*, cit., pp. 146-151.

¹⁴ Cfr. *ibid.*, pp. 100-103.

¹⁵ Cfr. Id., *Solo Works, Performances, and Installations 1995-2010*, in Id. (a cura di), *Marina Abramović*, cit., pp. 172-175.

¹⁶ Cfr. *ibid.*, pp. 158-161.

piano più in basso, nel Donald B. and Catherine C. Marron Atrium del MoMA, risulta ancora più singolare. Mentre al sesto piano, per la prima volta nella storia, un museo proponeva delle *reperformances live* dei lavori della Abramović affidati all'esecuzione di altri performer, nel tentativo non soltanto di rendere accessibili le sue performance storiche a un pubblico più vasto, ma anche di trasmettere la presenza dell'artista, qualche piano più in basso "the Artist" era invece realmente "presente". Seduta in silenzio su una sedia in legno per tutta la durata dell'apertura del museo (senza mai cioè abbandonare la sua postazione), Marina Abramović era pronta ad accogliere e a fissare negli occhi, sempre in rigoroso silenzio e per tutto il tempo desiderato dal suo "deuteronista visivo", chiunque, tra coloro i quali aspettavano in fila il proprio turno, si sedesse su un'altra sedia in legno posta dinnanzi alla sua. A separarli durante le prime settimane della performance c'era un semplicissimo tavolo, anch'esso in legno, in un secondo momento tolto del tutto da uno spazio performativo estremamente (e intuitivamente) assai essenziale e circoscritto da un nastro bianco che delimitava un ampio rettangolo intorno al quale si riunivano gli spettatori/visitatori, inclusi quelli in fila in attesa di sedersi di fronte a «Lady Performance». Altri spettatori sbirciavano il tutto dai molteplici altri punti di osservazione: balconate, rampe di scale, corridoi di altri piani del museo.

La performance qui riproposta dalla Abramović è, a sua volta, un *reenactment* con variazione di *Nightsea Crossing*¹⁷, una performance realizzata per ben ventidue volte insieme a Ulay, tra il 1981 e il 1987. Nella versione originale a sedere dinnanzi a Marina era sempre e solo Ulay. Nel *reenactment* eseguito al MoMA invece, come appena detto, chiunque poteva prender parte alla performance, sedendosi, per tutto il tempo voluto (e nei limiti degli orari giornalieri consentiti dal museo), davanti alla Abramović.

Questa non è ovviamente la sede nella quale soffermarsi ad analizzare nello specifico il significato di questo, come di altri lavori di Marina Abramović. Un intento di questo tipo implicherebbe infatti ben altro spazio e tipologia di riflessione. Quello che invece qui più mi preme evidenziare è il modo in cui la Abramović dialoga con l'ontologia della performance nel dar vita a delle forme di *reenactment*. La "Signora della Performance", che meglio di tanti altri conosce i tratti identitari di una materia, quella performativa appunto, di cui ha fatto la sua modalità artistico-espressiva precipua, innesta su di essa una "restaurazione comportamentale" che, se non effettuata nel rispetto dei codici espressivi interni al soggetto trattato, potrebbe assai facilmente tradire l'identità stessa dell'oggetto restaurato, snaturandone il carattere e i connotati distintivi. La performance, come la stessa Abramović ha sempre sostenuto, è strettamente legata alla dimensione del presente: «performance is about being in the present, it's about creating a luminous state of being»¹⁸. *Reperforming* e quindi *reenacting* implica ovviamente creare una nuova forma di performance, riferendosi però, e quindi riferendo (dal latino *refēro*: "riconduco") il proprio "fare" ad un "fatto"

¹⁷ Cfr. Id., *Collaborations with Ulay 1976-88*, cit., pp. 138-143.

¹⁸ «la performance riguarda l'essere nel presente, il creare uno stato d'essere luminoso»; *ibid.*, p. 151 (trad. di chi scrive).

in precedenza agito. Ciò che, a mio personale avviso, più può risultare interessante in un'operazione di questo tipo è il considerare il *reenactment* come una modalità interna alla performance, coerente alla sua natura, per “archiviare” la performance stessa, per “conservarla” e tramandarla agli allora “non presenti”. Se di tentativi di “salvare nel tempo” la performance si vuol parlare, allora bisogna tenere in conto quelli che tra tutti più sembrano rispettarne la natura intrinseca, digitandone correttamente i codici. La Abramović, che di quei codici genetici ha fatto l'essenza del suo Dna espressivo, di certo sa come smontare e rimontare la catena polimerica della performance e le sue singole unità di nucleotidi di presenza. Del resto *The Artist Is Present* non è stata la prima occasione nella quale l'artista serba abbia sperimentato il *reenactment* performativo. Nel 2005 per sette notti consecutive, dal 9 al 15 novembre, Marina Abramović aveva realizzato al Guggenheim Museum di New York *Seven Easy Pieces*¹⁹, proponendo, sera dopo sera, le *reperformances* di cinque opere di cinque performer diversi, la *reperformance* di un suo precedente lavoro e chiudendo, la settimana e ultima notte, con una sua nuova performance. A proposito di questo lavoro della Abramović, e qualche giorno prima dell'apertura dell'*exhibition The Artist Is Present*, Carol Kino scriveva sul «New York Times»:

Ms. Abramović saw that show [*Seven Easy Pieces*, n.d.a.] [...] as a way “to take charge of the history of performance”. In the 1990s, as younger artists became interested in work of the '60s and '70s, she said she noticed that some were re-staging historical works themselves, often without consulting or even crediting the originator. “I realized this is happening because performance is nobody's territory”, she said. “It's never been mainstream art and there's no rules”. Finding this unjust, she decided to set them herself, by recreating the works in consultation with the relevant artists and estates. Better she should do it now, she said, because “they will do it anyway when you're dead behind your back”²⁰.

Esiste e appare alquanto evidente nelle parole della Abramović, qui riportate dalla scrittrice e giornalista Carol Kino, l'intento di servirsi del *reenactment* come di uno strumento tramite cui “farsi carico della storia della performance”, uno strumento che, a suo avviso, deve seguire delle regole innanzitutto morali. Ma questo bisogno di dar vita a una sorta di archivio storiografico della performance nasce nella Abramović anche dall'esigenza di voler essere lei stessa a “salvare” il lavoro di tutta la sua vita, anche dopo la sua morte. C'è sempre stata nella “Signora della Performance” una to-

¹⁹ Cfr. Id., *Solo Works, Performances, and Installations 1995-2010*, cit., pp. 186-201.

²⁰ «La signora Abramović ha visto quello spettacolo [*Seven Easy Pieces*, n.d.a.] [...] come un modo “di prendere in carico la storia della performance”. Negli anni Novanta, quando artisti più giovani cominciarono a interessarsi al lavoro degli anni '60 e '70, lei ha detto di aver notato che alcuni di loro stavano rimettendo in scena delle opere storiche, spesso senza consultare o nemmeno accreditare l'autore originale. “Ho realizzato che questo sta accadendo perché la performance è un territorio di nessuno”, ha detto. “Non è mai stata arte mainstream e non esistono regole”. Trovando questo ingiusto, ha deciso di stabilirle lei stessa, ricreando i lavori in accordo con gli artisti e i legittimi proprietari. Meglio che lo faccia lei adesso, ha detto, perché “lo faranno comunque alle tue spalle quando sei morto”»; C. Kino, *A Rebel Form Gains Favor. Fights Emerge*, in «The New York Times», 14 marzo 2010 (trad. di chi scrive).

tale identificazione tra la sua vita e la forma d'arte da lei prescelta: la Abramović ha sempre concepito e vissuto la sua esistenza come una performance. Per lei “salvare” la sua arte equivale un po’ a “salvare” la sua vita, e quindi, *reenacting* l'intera sua performance artistica significa *reperforming* la sua biografia, nell'intento di tenerla perennemente in vita, investendo sul “presente performante” come luogo dove “salvare” il “passato performato” per il “futuro performativo”. In tal senso, un primo tentativo di “auto-archiviarsi in chiave performativa” Marina l'aveva già compiuto in nuce nel 1992 con *The Biography*.

The separation of art and life in Abramović's body of work has become one of the most discussed problems in the art-historical discourse on the artist. It does not suffice just to follow her own statements about the interconnections between her life and her art, because her mechanisms for integrating them are extraordinarily complex. Broadly speaking, different guises of the artist's polyvalent work *The Biography* became her ultimate vehicle for biographical control and a way to empower herself²¹.

E in effetti questo bisogno dell'artista di “re-agirsi”, e quindi di “reagire a se stessa ri-agendo se stessa”, diventa un modo tramite cui “reagire” alla propria morte e alla morte della performance, “ri-agendo” la performance stessa che, ricordiamolo, scompare nell'atto stesso del suo manifestarsi nel presente. Alla luce di quanto appena messo in evidenza, non ci sorprende dunque per niente che, con uno scarto teatrale affidato alla regia di Robert Wilson, «Lady Performance» abbia deciso di inscenare *The Life and Death of Marina Abramović*, presentato nel luglio del 2011 al Manchester International Festival. La stessa Abramović, che per lungo tempo si era volontariamente e perentoriamente tenuta lontana dai palcoscenici teatrali, asserendo che la performance, a differenza del teatro, sia «pure and raw»²² («pura e cruda»), sale sulle assi di legno insieme a Willem Dafoe per inscenare la sua vita e la sua morte musicate da Antony Hegarty.

I took on theatrical form to detach myself from the pain, I think. I found the process so interesting that every five or six years I return to it, and ask a different director to take on my biography. Charles Atlas made the first biography in 1989 and Michael Laub made the last one, *The Biography Remix* in 1997. This time I wanted to work with Bob [Wilson, n.d.a.] because I've been a great fan of his for such a long time. He really invented a new language of theatre in relation to time and space. His imagery is iconic, he paints with light. Every time I do a biography I start with the same principle: to completely give

²¹ «La separazione tra arte e vita nel lavoro della Abramović è diventata uno dei problemi più discussi nel discorso storico-artistico sull'artista. Non basta solo seguire le sue stesse dichiarazioni circa le interconnessioni tra la sua vita e la sua arte, perché i suoi meccanismi per la loro integrazione sono di straordinaria complessità. In generale, diverse forme del polivalente lavoro *The Biography* sono divenute il suo ultimo veicolo per il controllo biografico e un modo per potenziare se stessa»; J. Stokić, *The Art of Marina Abramović: Leaving the Balkans, Entering the Other Side*, in K. Biesenbach (a cura di), *Marina Abramović*, cit., p. 22 (trad. di chi scrive).

²² Cfr. C. Thompson e K. Weslien (a cura di), *Pure Raw: Performance, Pedagogy, and (Re)presentation*, intervista a M. Abramović, in «PAJ: Performing Arts Journal», 2006, vol. 28, n. 1, pp. 29-50.

up control. So by handing over the material to a director he can make a remix of my life in a way. It can be chronological or not – it doesn't matter. I'm material, nothing more. I have no input, but what always happens is that my life looks new to me.

I can't tell you how liberating that is.

[...] This biography is different because all the other directors concentrated on aspects of my work, whereas Bob was keen to explore my life. He took all the tragic, painful and emotional stories that make up me and put them on the stage. In fact it becomes so tragic you almost have to laugh and for me that has been such a release of negativity.

[...] Why does biography continue to intrigue me? Because artists always work with the materials from their own lives. Making art is about transferring those feelings and thoughts into a universal language. That's how biography works, too. The deeper you go into yourself the more universal you become. This biography, then, could be anybody else's biography. But, for me, it is still very personal²³.

A proposito di quanto qui detto da Marina Abramović circa la sua esperienza di lavoro con Bob Wilson per la realizzazione di *The Life and Death of Marina Abramović*, significativo risulta essere anche quanto da lei scritto nel seguente contributo:

Since my childhood, living in ex-Yugoslavia, there was one person who really inspired my way of thinking and who had a big influence on the way my work developed later. This man was not an artist; he was a scientist, and his name was Nikola Tesla. [...] it was his thinking that most nourished my dream world. He talked about parallel space and time. He said that every living being, as well as non-living things, have certain vibrations, and our visible world can be seen because these vibrations are similar. If we were to as much as imagine changing the frequency of these vibrations, we could enter into endless parallel worlds unknown to us; in the same room or in your own house sitting at your own table

²³ «Ho scelto la forma teatrale per staccarmi dal dolore, credo. Ho trovato il processo così interessante che ogni cinque o sei anni vi ritorno, e chiedo a un regista diverso di lavorare sulla mia biografia. Charles Atlas ha fatto la prima biografia nel 1989 e Michael Laub ha realizzato l'ultima, *The Biography Remix*, nel 1997. Questa volta ho voluto lavorare con Bob [Wilson, n.d.a.] perché sono stata una sua grande fan per così tanto tempo. Ha davvero inventato un nuovo linguaggio del teatro in relazione al tempo e allo spazio. Il suo immaginario è iconico, lui dipinge con la luce. Ogni volta che faccio una biografia comincio con lo stesso principio: perdere completamente il controllo. Quindi, consegnando il materiale a un regista, questi può fare un remix della mia vita in un certo qual modo. Può essere cronologico o meno – non importa. Io sono materiale, niente di più. Non ho nessun input, ma ciò che sempre accade è che la mia vita mi appare nuova. Non posso dirvi quanto liberatorio questo sia. [...] Questa biografia è diversa, perché tutti gli altri registi si sono concentrati su aspetti del mio lavoro, mentre Bob era desideroso di esplorare la mia vita. Ha preso tutte le storie tragiche, dolorose ed emotive che mi connotano e le ha messe sul palco. In realtà diventa così tragico che viene quasi da ridere e per me questo è stato un tale rilascio di negatività. [...] Perché la biografia continua a intrigarmi? Perché gli artisti lavorano sempre con i materiali delle loro vite stesse. Fare arte significa tradurre quei sentimenti e pensieri in un linguaggio universale. È anche il modo in cui funziona la biografia. Più profondamente si va dentro se stessi, più si diventa universali. Questa biografia, dunque, potrebbe essere la biografia di chiunque altro. Ma, per me, è ancora molto personale»; M. Abramović, *Biography as Material*, in *The Life and Death of Marina Abramović*, libretto di sala dell'omonimo spettacolo teatrale diretto da R. Wilson, Manchester, Manchester International Festival, 2011 (trad. di chi scrive).

where you have your everyday breakfast. Working with Bob Wilson is a little bit like that. I experience the same living room, the same breakfast table, while at the same time entering parallel worlds unknown to me. I always wanted to work with him. Somehow intuitively, I felt that we share a similar perception of time and aesthetic. I can understand the language of symbols he uses. It is familiar to me. Working on the play *The Life and Death of Marina Abramović*, I finally had a chance to experience this. In this process, to enter into these parallel worlds, it was important for me to completely give up control. I found myself behind the curtain for hours, waiting for his call to come onstage, walk a few steps with one finger pointing in a certain direction, and then go back. With simple gestures and movement, your state of mind means everything in becoming believable for the audience. [...] [Bob Wilson, n.d.a.] creates a kind of holy ground where every gesture, every position of light, every sound becomes meaningful. He does not add. He reduces to the bare bones, to the essence²⁴.

La costante riflessione che Marina Abramović compie sulla sua esistenza, incluse le varie esperienze diversamente declinate ma univocamente direzionate a interpretare il suo “materiale biografico”, l’hanno via via indotta a voler quasi “normativizzare” e “istituzionalizzare” una sua modalità performativa da lasciare come eredità. Da questo intento scaturisce anche la definizione del cosiddetto “Metodo Abramović”, la cui finalità principale sembra essere quella di costituire una tradizione metodologica tramite cui presentare e preservare per un pubblico il più vasto possibile l’idea di performance nutrita dall’artista. Per assecondare questa sua esigenza la Abramović ha dato vita proprio in questi ultimissimi anni al MAI, il Marina Abramović Institute²⁵, nella cittadina di Hudson, sulle sponde dell’omonimo fiume, immersa nella natura e a circa due ore di distanza a nord di New York City. Questa la missione del MAI

²⁴ «Sin dalla mia infanzia, vivendo nella ex Jugoslavia, c’è stata una persona che realmente ha ispirato il mio modo di pensare e che ha avuto una grande influenza sul modo in cui il mio lavoro si è sviluppato in seguito. Quest’uomo non era un artista; era uno scienziato, e il suo nome era Nikola Tesla. [...] è stato il suo pensiero che ha maggiormente nutrito il mio mondo dei sogni. Ha parlato di spazio e tempo parallelo. Ha detto che ogni essere vivente, così come le cose non viventi, posseggono certe vibrazioni, e il nostro mondo visibile può essere visto perché queste vibrazioni sono simili. Se potessimo ridurre in poltiglia quanto immaginare di cambiare la frequenza di queste vibrazioni, potremmo entrare in infiniti mondi paralleli a noi sconosciuti; nella stessa stanza o in casa vostra seduti al vostro tavolo dove fate quotidianamente colazione. Lavorare con Bob Wilson è un po’ così. Faccio esperienza dello stesso soggiorno, dello stesso tavolo per la colazione, mentre allo stesso tempo entro in mondi paralleli a me sconosciuti. Ho sempre voluto lavorare con lui. In qualche modo intuitivamente, ho sentito che condividiamo una simile percezione del tempo e dell’estetica. Posso capire il linguaggio dei simboli che usa. Mi è familiare. Lavorando sullo spettacolo *The Life and Death of Marina Abramović*, ho finalmente avuto la possibilità di sperimentarlo. In questo processo, per entrare in questi mondi paralleli, è stato importante per me perdere completamente il controllo. Mi sono ritrovata dietro il sipario per ore, in attesa che mi chiamasse sul palco, a fare pochi passi con un dito puntato in una certa direzione, per poi tornare indietro. Con semplici gesti e movimenti, il vostro stato d’animo significa tutto nell’atto del diventare credibile per il pubblico. [...] [Bob Wilson, n.d.a.] crea una sorta di suolo sacro dove ogni gesto, ogni posizione della luce, ogni suono diventa significativo. Non aggiunge. Riduce all’osso, all’essenza»; M. Abramović, *Parallel Space and Time*, in J. Macián, S.J. Stoker e J. Weisbrodt (a cura di), *The Watermill Center. A Laboratory for Performance: Robert Wilson’s Legacy*, Long Island, Daco Verlag and The Watermill Center, 2011, pp. 196-197 (trad. di chi scrive).

²⁵ Cfr. *Marina Abramović Institute*, <http://www.mai-hudson.org> (ultima consultazione: 30 dicembre 2015).

nell'intento e nelle parole dell'artista:

Marina Abramović Institute is dedicated to the presentation and preservation of long durational work including that of performance art, dance, theater, film, music, opera, and other forms that may develop in the future. MAI will foster collaborations between art, science, technology, and spirituality, bringing these fields into conversation with long durational work. MAI will provide an educational space to host workshops, lectures, residences, and research. [...] MAI will be a platform for long durational works. A long durational work is any work (of music, opera, film, theater, performance art, science, and others) whose performance exceeds six hours. [...] The performer's use of time is a crucial element of this genre. By slowing down, lengthening, or repeating actions normally unexamined, a long durational work encourages both its performers and audience to step outside of traditional conceptions of time and examine what this experience means to them. [...] The history of long durational works is varied and rich. [...] The Abramović Method is Abramović's adaptation of her *Cleaning the House* workshops for the general public. The method helps participants to develop skills for observing long durational performances through a series of exercises and environments designed to increase awareness of their physical and mental experience in the moment. Abramović will install this method at MAI via a series of chambers, each dedicated to one of these exercises²⁶.

Il Marina Abramović Institute non può che richiamare alla mente, per ovvie ragioni, il Watermill Center²⁷ di Bob Wilson, immerso nella natura di Long Island, anch'esso a circa due ore di distanza, ma a est di Manhattan. Robert Wilson aveva iniziato a lavorare a questo progetto già nel 1992, ma è solo nel 2006 che il Watermill Center viene ufficialmente completato.

I was shown the old Western Union building in Water Mill. [...] It had been vacant since 1965 and was in terrible condition. When I saw the building and the six acres, I immediately knew that this was what I was looking for. The build-

²⁶ «Il Marina Abramović Institute è dedicato alla presentazione e conservazione del lavoro di lunga durata, compresi quello della performance art, danza, teatro, cinema, musica, opera, e altre forme che possono svilupparsi in futuro. Il MAI favorirà collaborazioni tra arte, scienza, tecnologia, e spiritualità, portando questi campi in conversazione con un lavoro di lunga durata. Il MAI fornirà uno spazio educativo per ospitare workshop, conferenze, residenze, e ricerca. [...] Il MAI sarà una piattaforma per opere di lunga durata. Un lavoro di lunga durata è un qualsiasi lavoro (di musica, opera, cinema, teatro, performance art, scienza, e altro) la cui performance supera le sei ore. [...] L'uso del tempo da parte del performer è un elemento cruciale di questo genere. Rallentando, allungando, o ripetendo azioni normalmente non considerate, un lavoro di lunga durata incoraggia sia i suoi performer che il suo pubblico a uscire dalle concezioni tradizionali di tempo e a esaminare ciò che questa esperienza significa per loro. [...] La storia delle opere di lunga durata è varia e ricca. [...] Il Metodo Abramović è l'adattamento della Abramović dei suoi workshops *Cleaning the House* per il grande pubblico. Il metodo aiuta i partecipanti a sviluppare capacità di osservazione di performance di lunga durata attraverso una serie di esercizi e ambienti progettati per aumentare la consapevolezza della loro esperienza fisica e mentale sul momento. Abramović installerà questo metodo al MAI attraverso una serie di stanze, ciascuna dedicata a uno di questi esercizi»; *ibid.* (trad. di chi scrive).

²⁷ Cfr. *The Watermill Center*, <http://www.watermillcenter.org> (ultima consultazione: 30 dicembre 2015).

ing reminded me of my Spring Street loft, a factory-like space. So I took all my savings and managed to raise some additional monies to purchase the building and the property for \$425,000. Pierre Bergé was the first to give a major gift for its acquisition.

In the summer of 1992, we held our first Summer Program. Although it was illegal, we lived in the building. We went on like that until 2006 when the renovation of the main building was complete, and we received our Certificate of Occupancy. At Watermill, I feel I am inviting people to my home and sharing my space with them. The underlying principle is that I will maintain the space in a certain order, allowing others to interface with it, change it, and develop their own work in an aesthetic that can be completely different from my own. This is how I learn and grow in my own work²⁸.

Il Watermill Center è dunque un laboratorio interdisciplinare di performance pensato da Bob Wilson come un ambiente unico ed esclusivo per artisti giovani ed emergenti provenienti da tutto il mondo, dove esplorare nuove idee, lavorare, imparare, creare e crescere insieme. Il Watermill integra la pratica delle arti performative con le risorse derivanti dalle discipline umanistiche, la ricerca generata dalle scienze (naturali, tecnologiche e sociali) e l'ispirazione concepita dalle arti visive. Il centro, anche grazie ai diversi progetti di "artisti in residenza", supporta diverse attività che integrano generi e forme artistiche che sono espressione di punti di vista differenti, in grado di rompere le tradizionali forme di rappresentazione e le specificità culturali.

Al di là delle ovvie differenze tra i due centri, il MAI e il Watermill evidenziano, come appena messo in luce, chiari punti di contatto, primo fra tutti quello di proporsi come fucine sperimentali per performance interdisciplinari. L'idea della Abramović di metter su il suo Istituto appare sicuramente, almeno in parte, debitrice del successo riscosso nel corso degli ultimi anni dal Watermill Center di Bob Wilson. E c'è probabilmente qualcosa che, fors'anche più di altre, ha dovuto colpire l'immaginario artistico, e magari qui sarebbe anche il caso di dire "imprenditoriale", di Marina.

When I arrive in Watermill, what most impresses me is that there are no leaves on the grass. Every single leaf has been picked up. This is a Sufi meditative process, a concept of meditation and becoming connected with nature. The garden represents the mind. [...] Watermill has its own rules, which have to be

²⁸ «Mi è stato mostrato il vecchio edificio della Western Union a Water Mill. [...] Era inutilizzato dal 1965 ed era in condizioni terribili. Quando ho visto l'edificio e i sei acri, ho subito capito che questo era quello che stavo cercando. L'edificio mi ha ricordato il mio loft in Spring Street, uno spazio in stile fabbrica. Così ho preso tutti i miei risparmi e sono riuscito a raccogliere alcuni finanziamenti aggiuntivi per l'acquisto dell'immobile e della proprietà per 425.000 dollari. Pierre Bergé è stato il primo a fare un regalo importante per la sua acquisizione. Nell'estate del 1992, abbiamo tenuto il nostro primo programma estivo. Anche se era illegale, abbiamo vissuto nell'edificio. Siamo andati avanti così fino al 2006, quando la ristrutturazione dell'edificio principale è stata completa, e abbiamo ricevuto il nostro "Certificato di Agibilità". Al Watermill, sento di invitare la gente a casa mia e di condividere il mio spazio con loro. Il principio di fondo è che io manterrò lo spazio in un certo ordine, consentendo ad altri di interfacciarsi con esso, di modificarlo, e di sviluppare il proprio lavoro in un'estetica che può essere completamente diversa dalla mia. Questo è come io imparo e cresco nel mio personale lavoro»; R. Wilson, *The History of a Dream*, in J. Macián, S.J. Stoker e J. Weisbrodt (a cura di), *The Watermill Center*, cit., pp. 34-35 (trad. di chi scrive).

followed. Again, like a garden kept clean and empty. Again, to create stillness in your mind. [...] The workshop participants arrive at Watermill in one state of mind, and they leave transformed, especially in their sense of time²⁹.

Quest'investimento sulle "vibrazioni", sui "mondi paralleli", sui cambiamenti degli "stati mentali" e sulle trasformazioni relative al "senso dello spazio e del tempo" sembra essere ciò che più interessa alla Abramović. Con buona probabilità, è proprio questa tipologia di suggestione, insieme di certo a molte altre, che la performer ha percepito nelle sue visite al Watermill, e che ha deciso di mantenere viva nel pensare al suo Marina Abramović Institute, all'estremità opposta dello stato di New York.

Clifford Owens: dall'"Ontologia della performance" all'"Antologia della performance"

Torniamo per un attimo indietro a quanto si diceva in merito alla *reenactment*, per chiudere la breve riflessione in questa sede fatta a tal proposito e per dimostrare come, in ambito performativo, il *reenactment*, nelle sue molteplici sfaccettature e varianti, stia via via prendendo piede, contribuendo a intensificare la speculazione e la sperimentazione artistiche intorno all'ontologia della performance.

Entering, or reenacting, an event or a set of acts (acts of art or acts of war) from a critical direction, a different temporal angle, may be, as Rich suggests, an act of survival, of keeping alive *as* passing on (in multiple senses of the phrase "to pass"). This keeping alive is not a liveness considered always *in advance* of death nor in some way *after* death, as Abramović might prefer in wanting to monumentalize her work to commemorate her as dead in advance, sealing her, in this way, into the archive. Rather, it is more a constant (re)turn of, to, from, and between states in animation – an inter-(in)animation (to quote Moten, to quote Donne again). For "survival", to use Rich's word, may be a critical mode of remaining, as well as a mode of remaining critical: passing on, staying alive, in order to pass on the past *as past*, not, indeed, as (only) present. Never (only) present³⁰.

²⁹ «Quando arrivo a Watermill, ciò che più mi colpisce è che non ci sono foglie sul prato. Ogni singola foglia è stata raccolta. Questo è un processo meditativo Sufi, un concetto della meditazione e del divenire connesso con la natura. Il giardino rappresenta la mente. [...] Watermill ha le sue proprie regole, che devono essere seguite. Ancora una volta, come un giardino tenuto pulito e vuoto. Anche in questo caso, per creare quiete nella vostra mente. [...] I partecipanti al workshop arrivano al Watermill in uno stato mentale, e ripartono trasformati, soprattutto nel loro senso del tempo»; M. Abramović, *Parallel Space and Time*, cit., pp. 196-197 (trad. di chi scrive).

³⁰ «Creare, o ricreare, un evento o una serie di atti (atti d'arte o atti di guerra) da un punto di vista critico, un angolo temporale diverso, può essere, come suggerisce Rich, un atto di sopravvivenza, di mantenimento in vita *come* la trasmissione (nei sensi più svariati del termine "trasmettere"). Questo tenere in vita non è una vitalità considerata sempre come *un anticipo di* morte né in qualche modo un *post mortem*, modalità che la Abramović potrebbe preferire nel voler monumentalizzare il suo lavoro per commemorarsi come morta in anticipo, sigillandosi, in questo modo, nell'archivio. Piuttosto, è più un costante (ri)torno di, a, da, e tra stati in animazione – un inter-(in)animazione (per citare Moten, per citare di nuovo Donne). La "sopravvivenza", per usare il termine di Rich,

Il *reenactment* dunque può essere di certo considerato, come già evidenziato, un modo tramite cui riuscire a sperimentare una forma di archiviazione della performance, che, ovviamente, nel momento stesso in cui viene realizzata, determina non soltanto un gesto di “sopravvivenza”, ma anche un posizionamento critico dell’atto del rimanere: «un modo critico di rimanere, ma anche un modo di rimanere critici», appunto. Questa consapevolezza critica nel caso del *reenactment* implica la necessaria presa di coscienza che, per continuare a rimanere in vita, è necessario «trasmettere il passato in quanto passato e non, invece, come (solo) presente».

Il caso di Clifford Owens, sotto questo punto di vista, appare tanto emblematico quanto esplicativo. *Anthology*³¹ è il titolo dell’*exhibition* che l’ha visto protagonista tra il 13 novembre 2011 e il 7 maggio 2012 al MoMA PS1 di New York. Questo lavoro di Owens, costituito da fotografie, video, e soprattutto da performance *live*, è nato dall’idea dell’artista di dar voce, in una maniera diversa dal consueto, a degli artisti/performer afro-americani, non sempre debitamente ricordati. Secondo Clifford Owens, infatti, alla performance art afro-americana non è stato per lungo tempo tributato un adeguato riconoscimento e, di conseguenza, la sua storia è rimasta in larga parte non scritta. Per questa ragione Owens, che non era interessato a produrre una vera e propria ricerca accademica al riguardo, ha pensato invece di creare un compendio della performance afro-americana che non avesse precedenti, e che fosse al contempo sia altamente personale sia di natura e di valenza storiche. Per perseguire questo suo obiettivo, Owens ha chiesto a un variegato gruppo di artisti afro-americani di fornirgli degli *scores* per delle performance – letteralmente delle istruzioni scritte o grafiche per delle azioni che lui avrebbe puntualmente eseguito. *Anthology* è nata dall’esecuzione delle “partiture” ricevute da ventisei noti artisti, la maggior parte delle quali composte ex-novo appositamente per Owens e il suo progetto. In questo modo, nell’arco della sua *artistic residency* presso il MoMA PS1 nell’estate del 2011, Owens ha utilizzato l’intero edificio per mettere in atto gli *scores* delle performance che aveva ricevuto, alcuni dei quali si limitavano a costituire dei comandi piuttosto vaghi, altri invece risultavano essere movimenti e azioni altamente coreografati. Su una base settimanale, Clifford Owens ha eseguito queste performance in varie location del museo, dalla sala del seminterrato della caldaia, al tetto e al sottotetto, dimostrando continuamente come, attraverso la sua lettura personale e soggettiva di ciascuno degli *scores*, egli sottolineasse (*underscores* appunto) la mutevolezza e la natura elastica dei set di istruzioni ricevuti. Le fotografie scattate durante queste performance, i video girati, così come anche alcuni degli oggetti impiegati, sono diventati il principale materiale espositivo della mostra, mentre l’artista ha continuato periodicamente a eseguire dal vivo alcune delle partiture durante l’intero corso della sua *exhibition* al MoMA PS1³².

L’*Antologia* di Clifford Owens, così come i *reenactments* di Marina Abramović

può essere una modalità critica di rimanere, così come una modalità di restare critici: trasmettere, rimanere vivo, al fine di trasmettere il passato *come tale*, non già come (solo) presente. Mai (solo) presente»; R. Schneider, *Performing Remains*, cit., p. 7 (trad. di chi scrive).

³¹ Cfr. *Clifford Owens: Anthology*, <http://www.momaps1.org> (ultima consultazione: 30 dicembre 2015).

³² Cfr. H. Copeland *et al.*, *Clifford Owens: Anthology*, New York, MoMA PS1, 2012.

con *Seven Easy Pieces* e con *The Artist Is Present* sono dei chiari esempi di come sia possibile provare a “conservare” la performance, e a farne una sorta di storiografia a tratti critica, usandone i codici interni e giocando con essi in maniera consapevole. Nessuno nel fare ciò pretende di cristallizzare il presente performativo: un tentativo di questo genere risulterebbe infatti controproducente oltretutto primariamente infondato, data la natura stessa della performance. In questi esperimenti volti a “salvare” la performance, anche per renderla accessibile a un pubblico “futuro” e più vasto, appare evidente, da parte dei performer, l’impiego di una scrittura performativa cosciente della differenza³³ esistente tra una performance e il suo *reenactment*; un *reenactment* che, reiterando i meccanismi performativi e identitari intrinseci alla performance stessa, rimanga coerente alla natura ontologica dell’oggetto in questione. Sembra quasi che, almeno al momento, l’unico modo efficiente tramite cui la performance sia riuscita a “conservarsi” sia stato attraverso “l’auto-archiviazione”, vale a dire affidando alla *reperformance* e al suo consapevole scarto differenziale il compito di farlo. E questo non soltanto perché, come ricorda Klaus Biesenbach, «For Abramović, a performance “is like a musical piece, an opera, or a piano concert; of course it will be different with each different interpreter after the original voice or virtuoso is gone”»³⁴, ma anche perché il *reenactment* performativo concepisce il “salvataggio del presente” solo nei termini di una forma di cura del futuro del passato.

Reenacting the Intangible: una Convenzione Unesco per salvaguardare il «patrimonio culturale immateriale»

Il 17 ottobre del 2003, dopo oltre due settimane di conferenza a Parigi, l’Unesco (l’Organizzazione delle Nazioni Unite per l’educazione, la scienza e la cultura), considerando l’importanza dei beni culturali intangibili in quanto fattore principale della diversità culturale e garanzia di uno sviluppo duraturo, ha promulgato la *Convenzione internazionale per la salvaguardia del patrimonio culturale immateriale*³⁵. Secondo quanto specificato nell’Articolo 1 gli scopi della suddetta *Convenzione* sarebbero i seguenti:

- a) salvaguardare il patrimonio culturale immateriale;
- b) assicurare il rispetto per il patrimonio culturale immateriale delle comunità, dei gruppi e degli individui interessati;
- c) suscitare la consapevolezza a livello locale, nazionale e internazionale dell’importanza del patrimonio culturale immateriale e assicurare che sia reciproca-

³³ In merito alla nozione di “differenza” cfr. J. Derrida, *La scrittura e la differenza*, Torino, Einaudi, 1971 (*L’écriture et la différence*, Paris, Éditions du Seuil, 1967).

³⁴ «Per Abramović, una performance “è come un pezzo musicale, un’opera o un concerto di pianoforte; ovviamente sarà differente al variare del singolo interprete dopo la scomparsa della voce originale o del virtuoso”»; K. Biesenbach, *Marina Abramović: The Artist Is Present. The Artist Was Present. The Artist Will Be Present*, in Id. (a cura di), *Marina Abramović*, cit., p. 20 (trad. di chi scrive).

³⁵ Cfr. *Convenzione per la salvaguardia del patrimonio culturale immateriale*, Parigi, Unesco, 17 ottobre 2003, p. 1, <http://www.unesco.it> (ultima consultazione: 1 maggio 2016).

mente apprezzato;
d) promuovere la cooperazione internazionale e il sostegno³⁶.

All'articolo 2 della medesima *Convenzione* si legge inoltre:

Per “patrimonio culturale immateriale” s'intendono le prassi, le rappresentazioni, le espressioni, le conoscenze, il know-how – come pure gli strumenti, gli oggetti, i manufatti e gli spazi culturali associati agli stessi – che le comunità, i gruppi e in alcuni casi gli individui riconoscono in quanto parte del loro patrimonio culturale. Questo patrimonio culturale immateriale, trasmesso di generazione in generazione, è costantemente ricreato dalle comunità e dai gruppi in risposta al loro ambiente, alla loro interazione con la natura e alla loro storia e dà loro un senso d'identità e di continuità, promuovendo in tal modo il rispetto per la diversità culturale e la creatività umana. Ai fini della presente Convenzione, si terrà conto di tale patrimonio culturale immateriale unicamente nella misura in cui è compatibile con gli strumenti esistenti in materia di diritti umani e con le esigenze di rispetto reciproco fra comunità, gruppi e individui nonché di sviluppo sostenibile³⁷.

Da quanto qui appena messo in rilievo appare alquanto evidente come la definizione di «patrimonio culturale immateriale»³⁸ che viene fornita dall'Unesco sia particolarmente vicina, se non addirittura perfettamente iscrivibile tra le definizioni più vaste e onnicomprensive che della performance vengono fornite nell'ambito dei Performance Studies. Dal pluricitato “behaved-behavior” di Richard Schechner, alle “pratiche e ai processi culturali” di cui parla Barbara Kirshenblatt-Gimblett, fino alle “pratiche e conoscenze incorporate” poste al centro della riflessione di Diana Taylor.

La successiva esplicitazione che si fa nella *Convenzione* in merito ai «settori» nei quali si manifesta «il patrimonio culturale immateriale» sembra poi ulteriormente supportare quest'ipotesi.

Il “patrimonio culturale immateriale” come definito nel paragrafo 1 di cui sopra, si manifesta tra l'altro nei seguenti settori:

- a) tradizioni ed espressioni orali, ivi compreso il linguaggio, in quanto veicolo del patrimonio culturale immateriale;
- b) le arti dello spettacolo;
- c) le consuetudini sociali, gli eventi rituali e festivi;
- d) le cognizioni e le prassi relative alla natura e all'universo;
- e) l'artigianato tradizionale³⁹.

Questa schematizzazione, tra l'altro, richiama infatti chiaramente alla mente, con le dovute ovvie distinzioni, quanto specificato da Richard Schechner quando, nel

³⁶ *Ibid.*, sezione 1, articolo 1, p. 2.

³⁷ *Ibid.*, sezione 1, articolo 2, punto 1, p. 2.

³⁸ La definizione che viene internazionalmente riconosciuta è quella di *Intangible Cultural Heritage*, abbreviata con la sigla *ICH*.

³⁹ *Ibid.*, sezione 1, articolo 2, punto 2, p. 3.

definire il suo «broad spectrum of actions», elenca le situazioni in cui, a suo dire, si manifesta la performance:

Performances occur in eight sometimes separate, sometimes overlapping situations:

1. in everyday life – cooking, socializing, “just living”;
2. in the arts;
3. in sports and other popular entertainments;
4. in business;
5. in technology;
6. in sex;
7. in ritual – sacred and secular;
8. in play⁴⁰.

Inoltre, secondo quanto argomentato dalla stessa Taylor nel suo libro *The Archive and the Repertoire*, una certa trasmissione del sapere passa proprio attraverso delle forme di pratiche incorporate, da lei definite appunto «performances», che costituiscono l'essenza del «repertorio»⁴¹. Quello che, tramite questa *Convenzione*, l'Unesco cerca qui di stabilire è l'assoluta necessità di salvaguardare e preservare un patrimonio culturale intangibile «trasmesso di generazione in generazione» e fatto di «prassi, rappresentazioni, espressioni, conoscenze, know-how». È interessante constatare come, nelle parole dei funzionari e degli esperti associati dell'Unesco, l'idea di «salvaguardia» e di «protezione» implichi, tra le altre cose, anche il concetto di garanzia di una vitalità (*liveness*)⁴² che va trasmessa.

Per “salvaguardia” s'intendono le misure volte a garantire la vitalità del patrimonio culturale immateriale, ivi compresa l'identificazione, la documentazione, la ricerca, la preservazione, la protezione, la promozione, la valorizzazione, la trasmissione, in particolare attraverso un'educazione formale e informale, come pure il ravvivo dei vari aspetti di tale patrimonio culturale⁴³.

Ma come fare ciò? Come riuscire cioè a preservare e a salvaguardare questo patrimonio immateriale, intangibile, performativo diremmo noi, che tanto facilmente, data la sua natura, si presta a scomparire? Mi preme a tal proposito mettere in evi-

⁴⁰ «Le performance si manifestano in otto situazioni, a volte separate, a volte sovrapposte: 1. nella vita quotidiana – cucinare, socializzare, “semplicemente vivere”; 2. nelle arti; 3. negli sport e in altri intrattenimenti popolari; 4. nel business; 5. nella tecnologia; 6. nel sesso; 7. nel rituale – sacro e secolare; 8. nel gioco»; R. Schechner, *Performance Studies. An Introduction* [2002], New York, Routledge, 2006², p. 31 (trad. di chi scrive). È importante ricordare, in questa sede, che il concetto di *reenactment* sarà successivamente sottoposto a critica dallo stesso R. Schechner: in proposito, cfr. Id., *L'avanguardia conservatrice*, in «Biblioteca Teatrale», n.s., <XLI>, 2010, nn. 95-96 (*Studi e testimonianze in onore di Ferruccio Marotti. Il Novecento dei teatri II. L'attore: tradizione e ricerca*), pp. 29-52 (*The Conservative Avant-Garde*, in «New Literary History», 2010, n. 4, pp. 895-913).

⁴¹ Cfr. D. Taylor, *The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas*, Durham and London, Duke University Press, 2003.

⁴² Il concetto di *liveness* è uno di quelli che sta alla base di qualunque teoria inerente alla ontologia della performance.

⁴³ *Convenzione per la salvaguardia del patrimonio culturale immateriale*, cit., sezione 1, articolo 2, punto 3, p. 3.

denza alcuni punti della medesima *Convenzione* nei quali si fa riferimento alle misure di salvaguardia da adottare, e quindi a possibili modalità tramite cui garantire la “trasmissione” di questo patrimonio costituito da comportamenti, conoscenze e pratiche culturali.

Per garantire la salvaguardia, lo sviluppo e la valorizzazione del patrimonio culturale immateriale presente sul suo territorio, ciascuno Stato contraente compirà ogni sforzo per:

- a) adottare una politica generale volta a promuovere la funzione del patrimonio culturale immateriale nella società e a integrare la salvaguardia di questo patrimonio nei programmi di pianificazione;
- b) designare o istituire uno o più organismi competenti per la salvaguardia del patrimonio culturale immateriale presenti sul suo territorio;
- c) promuovere gli studi scientifici, tecnici e artistici, come pure i metodi di ricerca, in vista di una salvaguardia efficace del patrimonio culturale immateriale, in particolare del patrimonio culturale immateriale in pericolo;
- d) adottare adeguate misure legali, tecniche, amministrative e finanziarie volte a:
 - i) favorire la creazione o il potenziamento di istituzioni di formazione per la gestione del patrimonio culturale immateriale e la divulgazione di questo patrimonio culturale nell’ambito di “forum” e spazi designati alla sua rappresentazione o alla sua espressione;
 - ii) garantire l’accesso al patrimonio culturale immateriale, pur rispettando le prassi consuetudinarie che disciplinano l’accesso agli aspetti specifici di tale patrimonio culturale;
 - iii) creare centri di documentazione per il patrimonio culturale immateriale e facilitare l’accesso agli stessi⁴⁴.

Tra le misure qui elencate ci sono due punti in particolare che mi appaiono significativi in relazione a quanto sinora detto in merito alle pratiche di “conservazione e archiviazione” della performance artistica, e più nello specifico in merito al *reenactment*. Sollecitando, ai fini della «salvaguardia del patrimonio culturale immateriale», la promozione di studi scientifici, tecnici e artistici, come pure di metodi di ricerca, e incitando alla creazione di «centri di documentazione» per il suddetto patrimonio, la *Convenzione* dell’Unesco sembra suggerire esperimenti analoghi a quelli fatti da artisti-performer e da istituzioni museali negli ultimi anni, anche attraverso la pratica del *reenactment*. Sembra quasi paradossale che il tempio del patrimonio culturale materiale per antonomasia, vale a dire appunto il museo, sia stato il luogo deputato a ergersi a “centro di documentazione” del «patrimonio culturale immateriale», promuovendo e ospitando delle iniziative (vedi i casi precedentemente analizzati della Abramović e di Owens) finalizzate a celebrare la *liveness* della performance. Focalizzandoci sui punti di convergenza tra quanto analizzato e trasformato in *Convenzione* dall’Unesco e i tentativi sinora concretamente fatti nella direzione di una «salvaguardia del patrimonio culturale immateriale», sembra proprio che gli esperimenti effettuati nel mondo dell’arte performativa possano essere considerati i più riusciti. “Preservare” la performance senza tradirne l’identità, l’abbiamo detto e ribadito più

⁴⁴ *Ibid.*, sezione 3, articolo 13, pp. 6-7.

volte sin qui, non è una cosa semplice né, tantomeno, immediata.

In contrast with the tangible heritage protected in the museum, intangible heritage consists of cultural manifestations (knowledge, skills, performance) that are inextricably linked to persons. It is not possible – or it is not as easy – to treat such manifestations as proxies for persons, even with recording technologies that can separate performances from performers and consign the repertoire to the archive⁴⁵.

In questo senso in effetti, data l'evidente inclusione della nozione di «patrimonio culturale immateriale» all'interno della riflessione sull'ontologia della performance, gli «studi scientifici, tecnici e artistici, come pure i metodi di ricerca» che hanno sinora contraddistinto i Performance Studies potrebbero ampiamente venire in soccorso a quanto sollecitato e propiziato dall'Unesco stesso, producendo cioè delle risposte concrete in materia di «salvaguardia del patrimonio culturale immateriale», declinabili in vari contesti operativi.

Nel riflettere in merito a queste questioni Barbara Kirshenblatt-Gimblett evidenzia come la nozione di cambiamento sia intrinseca nella cultura, e per tale ragione qualunque misura finalizzata a «preservare, conservare, salvaguardare, e sostenere particolari pratiche culturali» finisca spesso per «congelare la pratica stessa»⁴⁶. Risultando fondamentale per lei distinguere tra, da una parte, «intangibility and evanescence», intese come condizioni dell'intera dimensione esperienziale, e dall'altra l'idea di «disappearance», molti discorsi relativi all'ontologia della performance, che hanno contraddistinto alcune speculazioni accademiche da Peggy Phelan in poi, vengono da Kirshenblatt-Gimblett diversamente declinati⁴⁷. Riprendendo una distinzione proposta dal filosofo Nelson Goodman, parla della pittura e della scultura come di forme «autografe», in cui cioè «l'esemplificazione materiale e il lavoro coincidono», e delle performance come di forme «allografe», in cui «il lavoro e le sue esemplificazioni in performance non coincidono»⁴⁸. Ne deduce che le forme «autographic» costituiscono il cosiddetto patrimonio tangibile, mentre quelle «allographic» fanno parte del patrimonio culturale intangibile. Una tale distinzione riprende la separazione e complementarità del ruolo svolto dall'archivio da una parte e dal repertorio dall'altra, dove a quest'ultimo, come evidenziato anche da Diana Taylor, spetta il compito di

⁴⁵ «In contrasto con il patrimonio materiale protetto nel museo, il patrimonio immateriale consiste di manifestazioni culturali (conoscenze, abilità, performance) che sono inestricabilmente collegate a persone. Non è possibile – o non è così facile – studiare tali manifestazioni al posto delle persone, anche con tecnologie di registrazione in grado di separare le performance dai performer e consegnare il repertorio all'archivio»; B. Kirshenblatt-Gimblett, *World Heritage and Cultural Economics*, in I. Karp *et al.* (a cura di), *Museum Frictions: Public Cultures/Global Transformations*, Durham, Duke University Press, 2006, p. 182 (trad. di chi scrive).

⁴⁶ I brani in lingua originale dei frammenti citati sono rispettivamente: «preserve, conserve, safeguard, and sustain particular cultural practices», «freezing the practice»; *ibid.*, p. 180 (trad. di chi scrive).

⁴⁷ «Intangibilità ed evanescenza», «scomparsa»; *ibid.*, p. 181 (trad. di chi scrive).

⁴⁸ I brani in lingua originale dei frammenti citati sono rispettivamente: «autographic», «the material instantiation and the work are one and the same», «allographic», «the work and its instantiations in performance are not one and the same»; *ibid.* (trad. di chi scrive).

trasmettere la conoscenza rappresentata da quelle forme di pratiche incorporate che costituiscono il patrimonio intangibile⁴⁹.

According to Diana Taylor, the repertoire is always embodied and is always manifested in performance, in action, in doing. The repertoire is passed on through performance. This is different from recording and preserving the repertoire as documentation in the archive. The repertoire is about embodied knowledge and the social relations for its creation, enactment, transmission, and reproduction. It follows that intangible heritage is particularly vulnerable, according to UNESCO, precisely because it is intangible, although the historical record does not necessarily bear this out⁵⁰.

Risulta chiaro dall'analisi di Kirshenblatt-Gimblett la sua vicinanza al pensiero di Diana Taylor. Anche per lei, evidentemente, è necessaria una distinzione tra la tipologia di trasmissione consentita dall'archivio e quella permessa dal repertorio, tra le forme di espressione «autografe» e quelle «allografe», e questa consapevolezza non può che condurre alla conclusione in base alla quale sia fondamentale dedicare all'argomento «come salvaguardare il patrimonio culturale intangibile» studi, ricerche e metodologie che siano altri rispetto a quelli utili per la conservazione del patrimonio culturale materiale.

La posizione assunta dalla Taylor appare però ancora più perentoria nell'esprimere le sue perplessità circa le conclusioni «burocratiche» cui giunge, a suo dire, la *Convenzione* dell'Unesco. Nella sua analisi, infatti, l'Unesco sembra sostenere un'assoluta fragilità del patrimonio intangibile che, conferendogli vita breve, lo relega ad «appartenere al passato»⁵¹. La Taylor evidenzia come nel manuale prodotto dall'Unesco la trasmissione delle pratiche culturali sia concepita come un passaggio che avviene «attraverso istruzioni e accesso alle fonti documentarie»; ma questo linguaggio burocratico, a suo avviso, non lascia «spazio alcuno per l'analisi dei codici e dei sistemi di trasmissione che hanno luogo attraverso i corpi»⁵².

Embodied practices cover a very broad gamut of behaviors: everything from the presentation of the “self” and the performance of everyday life (as Erving

⁴⁹ Cfr. *ibid.*

⁵⁰ «Secondo Diana Taylor, il repertorio è sempre incarnato e si manifesta sempre in termini di performance, nell'azione, nel fare. Il repertorio si trasmette attraverso la performance. Questo è diverso da registrare e conservare il repertorio come documentazione nell'archivio. Il repertorio riguarda la conoscenza incorporata e le relazioni sociali per la sua creazione, attuazione, trasmissione e riproduzione. Ne consegue che il patrimonio immateriale è particolarmente vulnerabile, secondo l'Unesco, precisamente perché è intangibile, anche se il documento storico non avvalorava necessariamente ciò»; *ibid.*, p. 182 (trad. di chi scrive).

⁵¹ Il brano in lingua originale del frammento citato è: «belong in the past»; D. Taylor, *Performance and Intangible Cultural Heritage*, in T.C. Davis (a cura di), *The Cambridge Companion to Performance Studies*, Cambridge, Cambridge University Press, 2008, p. 99 (trad. di chi scrive).

⁵² I brani in lingua originale dei frammenti citati sono rispettivamente: «through instruction and access to documental sources», «room to analyze the codes and systems of transmission that take place through bodies»; *ibid.*, p. 100 (trad. di chi scrive).

Goffman would have put it) to highly codified choreographies of movement that can be copyrighted (such as a Martha Graham dance)⁵³.

Le pratiche culturali dunque necessitano di essere comprese e preservate solo attraverso la loro stessa pratica, e non tentando di «convertirle in oggetti materiali o in manuali»⁵⁴. Questo assunto, secondo la Taylor, non è contemplato dalla *Convenzione sulla salvaguardia dell'ICH*, il cui approccio viene da lei definito «bureaucratic» e «paradoxical»⁵⁵. A suo avviso infatti, pur riconoscendo «l'importanza e il bisogno di rispettare e aver cura delle pratiche culturali [...] una tale salvaguardia materializza e oggettivizza la componente viva e vitale di tali pratiche performative, finendo per non comprenderle realmente»⁵⁶.

It is impossible, I believe, to safeguard intangible manifestations of cultural heritage without assuring that the stubbornly material human bodies, or “cultural bearers” in the language of UNESCO, retain the freedom to function fully within their meaning-making systems⁵⁷.

In definitiva, dalle riflessioni della Taylor emerge come le pratiche incorporate non possono essere immagazzinate in documenti e archivi; trattandosi infatti di forme espressive che oltrepassano la dimensione della “conoscenza scritta”, è essenziale che la loro trasmissione si realizzi attraverso una pratica continua che consenta la riaffermazione di specifiche identità culturali e del senso di appartenenza a una comunità⁵⁸.

Forse è possibile individuare un valido, stimolante e fruttuoso compromesso tra un linguaggio, quello della *Convenzione*, “burocratico” per natura, ed una teoria, quella degli studiosi e degli intellettuali, che a volte rischia di essere un po' troppo “intangibile”. L'Hemispheric Institute of Performance and Politics, fondato e diretto dalla stessa Diana Taylor a New York, è una chiara dimostrazione di ciò.

The Hemispheric Institute of Performance and Politics is a collaborative, multilingual and interdisciplinary network of institutions, artists, scholars, and activists throughout the Americas. Working at the intersection of scholarship,

⁵³ «Le pratiche incorporate coprono un'ampia gamma di comportamenti: tutto, dalla presentazione del “sé” e la performance della vita quotidiana (come Erving Goffman avrebbe detto) alle coreografie altamente codificate di movimento che possono essere protette da copyright (come ad esempio una danza di Martha Graham)»; *ibid.*, pp. 100-101 (trad. di chi scrive).

⁵⁴ Il brano in lingua originale del frammento citato è: «converting them into tangible objects or, in the end, manuals»; *ibid.*, p. 101 (trad. di chi scrive).

⁵⁵ «burocratico», «parossistico»; *ibid.* (trad. di chi scrive).

⁵⁶ Il brano in lingua originale del frammento citato è: «that cultural practices are valuable and need to be respected and cared for [...] the way the safeguards materialize and objectify the “live” fails to understand liveness itself»; *ibid.* (trad. di chi scrive).

⁵⁷ «È impossibile, credo, salvaguardare le manifestazioni immateriali del patrimonio culturale senza assicurare che i corpi umani ostinatamente materiali, o i “portatori di cultura” nel linguaggio dell'Unesco, mantengano la libertà di funzionare pienamente all'interno dei loro sistemi di creazione di significato»; *ibid.* (trad. di chi scrive).

⁵⁸ Cfr. *ibid.*

artistic expression and politics, the organization explores embodied practice – performance – as a vehicle for the creation of new meaning and the transmission of cultural values, memory and identity. Anchored in its geographical focus on the Americas (thus “hemispheric”) and in three working languages (English, Spanish and Portuguese), the Institute’s goal is to promote vibrant interactions and collaborations at the level of scholarship, art practice and pedagogy among practitioners interested in the relationship between performance and politics in the hemisphere⁵⁹.

⁵⁹ «L’Hemispheric Institute of Performance and Politics è una rete collaborativa, multilingue e interdisciplinare di istituzioni, artisti, studiosi e attivisti nelle Americhe. Lavorando all’incrocio tra studio accademico, espressione artistica e politica, l’organizzazione esplora la pratica incorporata – performance – come veicolo per la creazione di nuovo significato e la trasmissione di valori culturali, di memoria e d’identità. Ancorato nel suo focus geografico sulle Americhe (ecco perché “emisferico”) e in tre lingue di lavoro (inglese, spagnolo e portoghese), l’obiettivo dell’Istituto è quello di promuovere vibranti interazioni e collaborazioni a livello di studio accademico, pratica artistica e pedagogia tra gli operatori interessati al rapporto tra performance e politica nell’emisfero»; *The Hemispheric Institute of Performance and Politics*, <http://www.hemisphericinstitute.org> (ultima consultazione: 30 dicembre 2015; trad. di chi scrive).

Roberta Ferraresi

UNA NUOVA TEATROLOGIA. IL PROCESSO DI RIFONDAZIONE DEGLI STUDI TEATRALI IN ITALIA FRA ANNI SESSANTA E SETTANTA

0. Premessa: la «nascita apparentemente così improvvisa» della teatrologia italiana

In futuro saremo certo chiamati a discutere (e a polemizzare) sul movimento rinnovatore degli studi teatrali che, apparso imprevedibilmente alla metà degli anni Sessanta, produsse una decina di libri chiave, diversi ma similmente rigorosi e non tradizionali, e che riflù circa dieci anni dopo, disperdendosi nelle storie personali di ciascuno studioso. Dovremo discutere se si trattò di un organico movimento di nuova cultura o di un semplice allontanamento dai vecchi territori letterari; e dovremo capir meglio il rapporto fra le sue tematiche distintive [...] e la prassi dirompente del contemporaneo teatro di ricerca. Un'altra questione da approfondire: cosa c'era alle origini di quel movimento, ovvero quale fu il dentro originario che lo portò a una nascita apparentemente così improvvisa?¹

Queste parole sono un pensiero, quasi un invito, formulato da Claudio Melolesi alla metà degli anni Ottanta. Proposito del presente contributo è provare a rispondervi, nei limiti di una possibile ricostruzione storica della vicenda della teatrologia italiana dalla sua definizione negli anni Sessanta ai suoi primi sviluppi nei Settanta.

Se negli altri contesti di studio europei la nuova storia del teatro e dello spettacolo si struttura all'inizio del Novecento, la storia della disciplina in Italia si considera comunemente iniziare più tardi, alla metà del secolo scorso. Scrive Marco De Marinis:

A partire dalla metà degli anni Sessanta anche in Italia si sviluppa una serie di ricerche che portano alla vera e propria fondazione teorica dei nostri studi teatrali, mediante una più adeguata definizione e concettualizzazione del loro oggetto².

È soprattutto nel contesto degli studi di letteratura che prende avvio il processo cosiddetto “di rifondazione” della storia del teatro italiana, che si concretizza da un lato con l'ingresso della materia nelle università e dall'altro con imprese di globale riassetto del campo di studio, che nell'insieme danno origine a un vero e pro-

¹C. Melolesi, *Il primo Zorzi e la “nuova storia” del teatro*, in «Quaderni di Teatro», VIII, 1985, n. 27 (*Ludovico Zorzi e la “Nuova Storia” del teatro*, a cura di S. Mamone), p. 41.

²M. De Marinis, *Visioni della scena. Teatro e scrittura*, Roma-Bari, Laterza, 2004, p. 97.

prio progetto unitario di ristrutturazione degli studi teatrali in Italia. Soprattutto a Roma e Milano, ma anche a Padova, Firenze e Torino, poi a Bologna, ad opera di alcuni giovani studiosi si cominciano a fondare le basi per il rinnovamento del sapere teatrale o, meglio, per un nuovo modo di pensare e studiare il teatro, che trova il suo fulcro nella definizione di uno specifico oggetto di studio, lo spettacolo teatrale. È questo il presupposto teorico su cui si fonda la proposta della creazione di una disciplina autonoma. Ma il processo di rifondazione non si ferma a questa conquista: se la teatrologia italiana “nasce” più tardi rispetto alle altre storie del teatro occidentali, nel giro di pochi anni si trova già a rivedere il proprio statuto, prefigurando avanzamenti all'avanguardia anche rispetto alle altre culture di studio. Continua De Marinis:

In poco tempo, fra gli anni Sessanta e Settanta, gli studi teatrali italiani sono stati in grado di ridurre il gap che li aveva separati fino ad allora da quelli europei [...]. Anzi, sullo slancio, [...] la nuova teatrologia italiana [...] si è mostrata capace di affrontare criticamente e spesso di superare brillantemente molte delle difficoltà, degli scogli, su cui si era incagliata la vecchia teatrologia di matrice europea³.

Si può così ipotizzare di individuare almeno due fasi di sviluppo del processo di rifondazione, che è opportuno considerare attraverso una prospettiva unitaria: un primo momento, negli anni Sessanta, in cui gli studiosi provvedono a porre le basi per l'indipendenza della nuova materia intorno alla specificità dell'oggetto-spettacolo; e un secondo passaggio, negli anni Settanta, in cui procedono a una sorta di messa in discussione dall'interno dei limiti impliciti nella definizione di quell'oggetto di studio, che conduce – complice una particolare prossimità con le avanguardie della scena e delle scienze umane – ad aperture tematiche e di metodo volte a considerare l'oggetto-teatro dal punto di vista ampio e complesso di un fatto sociale e culturale, di un'esperienza di natura eminentemente relazionale. È su queste linee – prospettate dagli studiosi già al tempo della rifondazione – che lavorerò, poi, la teatrologia italiana del Novecento anche nelle fasi successive.

La storia che si racconta in queste pagine intende focalizzare questo scarto, prendendo in considerazione il processo di rifondazione alla luce sia delle sue premesse (prossime e remote) che delle sue conseguenze, vale a dire tanto valorizzandone il portato di rottura quanto individuando possibili elementi di persistenza rispetto all'intera storia degli studi teatrali italiani. Il proposito è quello di provare a collocare il processo di rifondazione in un continuum storiografico che si riferisce a una dimensione temporale più lunga e densa rispetto al punto segnato dall'originarsi della nuova disciplina, che altrimenti si presenterebbe – tornando alle parole di Meldolesi – tramite «una nascita apparentemente così improvvisa».

³ *Ibid.*

1. Prima del processo di rifondazione: possibili precedenti della teatrologia italiana

Storie del teatro fra Otto e Novecento

Ogni storia del teatro, come disciplina, riconosce una propria specifica genealogia, fra linee di continuità e momenti di svolta, eredità evidenti e retaggi sommersi; ciascuna vicenda è intessuta nella cultura peculiare del Paese in cui si è sviluppata, nella sua storia globale, socio-politica, e naturalmente artistica e teatrale. Ma c'è un elemento su cui le diverse tradizioni di studio sembrano concordare, quando si trovano a scavare nel proprio passato e nei processi che ne hanno consentito gli sviluppi. È un momento aurorale e un punto di non ritorno globalmente riconosciuto dagli studi teatrali occidentali: l'impresa pionieristica e fondativa della *Theaterwissenschaft* guidata da Max Herrmann, in Germania a inizio Novecento. È da qui che comunemente si fa cominciare il percorso della moderna storiografia teatrale, per un certo verso anche per quanto riguarda quella italiana.

L'eredità di questa esperienza si ritrova da un lato nella sostanziale rottura operata sul piano istituzionale e accademico, con un progetto esplicito e condiviso di fondazione della nuova disciplina che riunisce numerosi studiosi mitteleuropei a livello nazionale; dall'altro, si distingue sul piano scientifico, possedendo comunemente il merito di aver posto le basi per lo svincolamento dello studio del teatro dalla tradizionale egemonia letteraria, con il gesto teorico fondativo dell'individuazione dello spettacolo come specifico oggetto di studio. Questo percorso diventerà un riferimento importante negli studi teatrali occidentali nel momento in cui, nel dopoguerra, fra Europa e Nordamerica si avviano diffusamente processi simili, che provvedono fra l'altro alla riattivazione dell'eredità della *Theaterwissenschaft* primo-novecentesca⁴.

Anche in Italia, fra il XIX e il XX secolo, si assiste a un particolare fermento storico-teatrale: le globali imprese di ricostruzione documentaria tardo-positivistiche, fra gli altri, di Alessandro D'Ancona e Vincenzo De Bartholomaeis, le ricognizioni nel campo della Commedia dell'Arte di Angelo Solerti e Domenico Lanza, *I teatri di Napoli* di Benedetto Croce, poi il lavoro di Luigi Rasi e le indagini di Anton Giulio Bragaglia – per citare solo alcuni riferimenti della prima stagione della teatrologia italiana – sono esperienze di studio importanti e a loro modo fondative, nonostante non si possa osservare un impatto dirompente come quello provocato dal processo di istituzione della disciplina in Germania, perché in Italia – come altrove – manca l'operatività programmatica volta alla fondazione di un nuovo campo di studio⁵.

⁴ Cfr.: E. Fischer-Lichte, *Theatre and Performance Studies*, London-New York, Routledge, 2014 (*Theaterwissenschaft: Eine Einführung in die Grundlagen des Fachs*, Stuttgart, Francke, 2009); P. Puppa, *Storia e storie del teatro*, in R. Alonge e G. Davico Bonino (a cura di), *Storia del teatro moderno e contemporaneo*, 4 voll., Torino, Einaudi, 2000-2003, vol. III, *Avanguardie e utopie del teatro. Il Novecento*, 2001, pp. 1267-1284; M.L. Quinn, *Theaterwissenschaft in the History of Theatre Studies*, in «Theater Survey», XXXII, 1991, n. 2, pp. 123-136.

⁵ Cfr. almeno: A. D'Ancona, *Origini del teatro italiano* [1891], 2 voll., Roma, Bardi 1996 (1^a ed. Loescher); V. De Bartholomaeis, *Le origini della poesia drammatica italiana* [1924], Lucca, Libreria Musicale Italiana, 2009 (rist. anast. dell'ed. accresciuta e illustrata SEI, 1952; 1^a ed. Zanichelli); B. Croce, *I teatri di Napoli* [1891-1916], Milano, Adelphi, 1982 (1^a ed. Piero; nuova ed. rivista e aggiornata Laterza); A. Solerti e D. Lanza, *Il teatro ferrarese nella seconda metà del secolo XVI*, in

Il patrimonio di conoscenze e le proposte di metodo avanzate fra Otto e Novecento confluiscono nel secondo dopoguerra nell'*Enciclopedia dello Spettacolo*, esperienza – anche questa di natura extra-accademica – di capitale importanza nella storia degli studi teatrali italiani novecenteschi: in questo contesto si procede al recupero degli sforzi storico-teatrali tardo-positivistici e all'integrazione dei percorsi di studio internazionali, a partire proprio dalla *Theaterwissenschaft* di primo Novecento⁶. Voluta da Silvio d'Amico negli anni Quaranta, il progetto prende avvio alla fine del decennio con la direzione di Alessandro d'Amico, mentre dal 1952 si strutturano le redazioni tematiche (prosa, musica, cinema, etc.) e si riuniscono centinaia di collaboratori italiani e stranieri al lavoro sulle singole voci⁷. Il primo volume viene pubblicato due anni più tardi, mostrando gli esiti di un'impresa senza precedenti: pluridisciplinare, dettagliatissima, filologicamente documentata, l'*Enciclopedia* intreccia scavo storico ed elaborazione teorica esprimendo a tutti gli effetti l'urgenza di una globale rifondazione dello studio dello spettacolo dal vivo. Primo grande laboratorio della storiografia teatrale italiana del XX secolo, il suo operato costituirà una eredità determinante – anche in forma diretta⁸ – per la prima generazione della teatologia italiana.

«Il Giornale Storico della Letteratura Italiana», XVIII, 1891, pp. 148-185; L. Rasi, *I comici italiani*, Firenze, Bocca, 1894.

⁶ L'impostazione storiografica disegnata nel laboratorio dell'*Enciclopedia*, fra il tentativo di superamento dell'approccio neo-idealistico, il recupero del lavoro positivistico e l'aggiornamento a livello internazionale, è discussa dal direttore Alessandro d'Amico e dal caporedattore della sezione prosa, Luigi Squarzina (che viene chiamato alla guida della redazione dopo un periodo di studio negli Stati Uniti con il *Theaterwissenschaftler* Alois Nagler), in A. Picchi (a cura di), *Conversazione sull'Enciclopedia dello Spettacolo con Alessandro d'Amico e Luigi Squarzina*, in *Catalogo del Fondo d'Amico dell'Università di Lecce*, Bari, Laterza, 1992, pp. XXV-XLIII; ulteriori riferimenti si trovano in A. d'Amico, *La mia parte di storia*, in C. Meldolesi, A. Picchi e P. Puppa (a cura di), *Passione e dialettica della scena. Studi in onore di Luigi Squarzina*, Roma, Bulzoni, 1994, pp. 61-68. Per integrare un possibile quadro genealogico della teatologia italiana andrebbe inoltre menzionato il ruolo determinante svolto nel processo di riassetto del campo di studi fra anni Quaranta e Cinquanta del Novecento da alcune figure di "artisti-intellettuali" (oltre Squarzina, almeno Pandolfi, Guerrieri, Grassi-Strehler, De Bosio con Zorzi), tema su cui l'autrice sta lavorando nel contesto di un progetto di ricerca presso il Dipartimento delle Arti dell'Università di Bologna.

⁷ Cfr. *Enciclopedia dello Spettacolo*, 11 voll., Roma, Le Maschere, 1954-1965.

⁸ Alessandro d'Amico è una figura di grande rilievo per la storia degli studi teatrali italiani nel secondo Novecento: oltre il ruolo-chiave ricoperto alla guida dell'*Enciclopedia dello Spettacolo*, fra le altre cose lavora in diversi contesti importanti per lo sviluppo del Nuovo Teatro (in radio alla Rai, al festival di Spoleto), co-dirige con Ferruccio Marotti il progetto editoriale *Fonti e documenti per la storia del teatro italiano* per Il Saggiatore (dove si formeranno le prime leve della "scuola romana") e fonda nel 1966 il Museo Biblioteca dell'Attore di Genova (con Luigi Squarzina e Ivo Chiesa). Lo stesso si può dire di Squarzina: coinvolto con d'Amico fin dagli esordi sia nel progetto dell'*Enciclopedia* che in quello del Museo genovese, prenderà parte alla fondazione del Dams su invito di Benedetto Marzullo e qui – dove presto insegneranno i nuovi studiosi di teatro – condurrà la cattedra di Istituzioni di regia per oltre vent'anni. Anche Gerardo Guerrieri ha contatti rilevanti con gli esponenti della nuova teatologia italiana, pur non partecipando alla strutturazione accademica della disciplina in modo così diretto: oltre a produrre studi di primario interesse, lavora anch'egli in radio alla Rai e nel 1957 fonda – con la moglie, Anne d'Arbeloff – il Teatro Club, che ospiterà molte delle avanguardie italiane e soprattutto internazionali, favorendone così l'incontro con molti giovani teatologi. Cfr.: F. Ruffini, *Paradosso e cultura del teatro. Elogio di Alessandro d'Amico*, in «Teatro e Storia», XV, 2000, n. 22, pp. 367-372; S.

Alcuni «globali maestri» fra letteratura e teatro

Ma per comprendere i contesti generativi della nuova teatrologia italiana è necessario valutare anche il ruolo di quelle figure che con Claudio Meldolesi si possono definire «globali maestri giunti dalla letteratura a rivelare la differente cultura del teatro»⁹. Fra questi, l'operato di Giovanni Macchia a Roma, quelli di Mario Apollonio a Milano e di Giovanni Getto a Torino sono esempi importanti ed emblematici dei movimenti teatrologici che andavano fiorendo negli anni Sessanta presso alcune cattedre di letteratura: sono i loro magisteri infatti a esprimersi come i primi centri di attenzione storico-teatrale nel Paese, ed è lì che si formeranno le leve della nuova disciplina¹⁰.

Seguendo le testimonianze degli allievi, poi esponenti della prima generazione degli studi teatrali, è possibile rintracciare alcuni lineamenti dei loro magisteri, per provare a capire come abbiano potuto favorire la nascita della teatrologia o almeno identificare quale imprinting abbiano configurato per essa. In generale, questi studiosi di letteratura del dopoguerra sembrano manifestare consistenti aperture – per esempio in senso interdisciplinare o nei confronti di oggetti considerati “minori” all'interno dei loro campi di studio – che si esprimono tramite insofferenze rispetto alle cristallizzazioni correnti del sapere e che presumibilmente dischiudono così gli orizzonti storico- e critico-letterari anche ai territori del teatro¹¹. Secondo Roberto

Geraci, *Lessico familiare: lettera per Sandro d'Amico*, in «Teatro e Storia», XXIV, 2010, n. 31, pp. 263-267; A. d'Amico, *La mia parte di storia*, cit.; L. Squarzina, *Felsina all'avanguardia negli studi di teatro e di spettacolo. Sviluppi e problemi*, Bologna, Clueb, 2000; s.c., *Luigi Squarzina. Studioso, drammaturgo e regista teatrale*, atti dell'omonimo convegno internazionale di studi (Fondazione Cini, Venezia, 4-6 ottobre 2012), Roma, Scienze e Lettere, 2013; s.c., *Gerardo Guerrieri*, atti dell'omonimo convegno a cura di A. d'Arbeloff (Roma, 11-13 novembre 1993), Roma, Ente Teatrale Italiano, 1995.

⁹ C. Meldolesi, *Il teatro di Cruciani*, in «Culture Teatrali», <IV>, 2002-2003, nn. 7-8 (*Storia e storiografia del teatro oggi. Per Fabrizio Cruciani*), p. 31.

¹⁰ Mario Apollonio insegna Storia del teatro all'Università Cattolica di Milano dal 1955, dando vita a un magistero presso cui si formeranno Sisto Dalla Palma e Annamaria Cascetta, e più in generale rappresentando un riferimento di assoluto rilievo per lo sviluppo della disciplina in Italia. Il francesista Giovanni Macchia opera a Roma, dove dirige l'Istituto del Teatro dal 1952 e attiverà l'insegnamento nel 1958: qui lavora Ferruccio Marotti, prima suo allievo e poi incaricato della materia; alla cattedra parteciperanno più avanti fra gli altri Fabrizio Cruciani, Clelia Falletti, Ferdinando Taviani. A Torino, presso il magistero di Giovanni Getto, italianista, si formano Guido Davico Bonino, Gigi Livio, Roberto Alonge e Roberto Tessari. Sempre nell'ambito degli studi letterari, si possono aggiungere le figure di Lanfranco Caretti a Firenze (maestro di Sirotto Ferrone) e di Benedetto Marzullo a Bologna, il fondatore del Dams (fra i suoi allievi, Marco De Marinis). Vanno infine menzionate alcune importanti eccezioni rispetto ai contesti di gestazione a carattere storico-letterario: Padova, dove l'insegnamento di Storia del teatro e dello spettacolo (uno dei primi in Italia) è affidato nel 1959 al pedagogista Paolo Flores d'Arcais, e il percorso di Carlo Ludovico Ragghianti, storico e critico d'arte alla Normale di Pisa (maestro di Cesare Molinari). Cfr.: G. Calligaro (a cura di), *Dossier Teatro e università*, in «Hystrio», XVIII, 2005, n. 2, pp. 10-33; P. Puppa, *Storia e storie del teatro*, cit.; «Comunicazioni Sociali», VIII, 1986, nn. 3-4 (*Mario Apollonio. La parola responsabile*, a cura di A. Cascetta); F. Taviani, *Macchia*, in Id., *Uomini di scena uomini di libro* [1995], Roma, Officina Edizioni, 2010 (nuova ed. rivista e aggiornata; 1ª ed. Il Mulino), pp. 245-259; s.c., *Il magistero di Giovanni Getto. Lo statuto degli studi sul teatro. Dalla storia del testo alla storia dello spettacolo*, atti degli omonimi convegni internazionali di studi (Torino 22 marzo 1991/Alba 8-10 dicembre 1991), Genova, Costa & Nolan, 1993; numerose informazioni sono state inoltre reperite tramite colloqui diretti con diversi studiosi realizzati fra il 2011 e il 2012.

¹¹ Testimonianze sul lavoro critico di Getto e i suoi rapporti con gli studi teatrali sono reperibili in

Alonge, allievo di Giovanni Getto, sono proprio qualità di questo tipo che definiscono l'approccio del suo maestro e di conseguenza il ruolo svolto dal suo magistero nei confronti della nascita degli studi teatrali:

Possiamo ben dire che quel gusto per l'avventura culturale, quel piacere di varcare i confini, quella tendenza al viaggio interdisciplinare sono propriamente la fucina in cui si forgia una materia come la storia del teatro, che è per definizione disciplina di frontiera, itinerario trasversale entro territori diversi¹².

Ferdinando Taviani, per Giovanni Macchia, parla in modo piuttosto simile di un «lavoro di frontiera», della sua «arte di sconfinare»¹³. Ma se Getto non ha avuto frequentazioni dirette con le cose teatrali – e comunque «se non sotto la specola della letteratura», come ricorda Alonge –, per Macchia la “differenza” della cultura teatrale è un aspetto centrale, strutturale rispetto al suo intero percorso critico. Lo studioso stesso è chiarissimo in proposito: Macchia considerava che nel suo caso, a differenza di altri, era il teatro che «conduceva alla letteratura e non viceversa» e questo – testimoniava lo studioso – non rappresenta «una variazione [...], una vacanza, un divertimento, ma è l'essenza, la costituzione, direi la forma stessa della mia critica, anche quando è rivolta altrove»¹⁴.

Il dato della “differenza” teatrale è ancora più marcato nel caso di Mario Apollonio: tanto storico del teatro almeno quanto italianista (o forse anche di più, visto l'impatto del suo lavoro in contesto teatrologico), si occupa di spettacolo fin dalla sua tesi di laurea sulla Commedia dell'Arte nel 1923 ed è comunemente considerato uno degli studiosi che si è maggiormente impegnato nel porre le basi per l'indipendenza della disciplina, sia dal punto di vista politico-istituzionale che a livello scientifico. Apollonio esprime infatti prospettive innovative che saranno poi di importante riferimento per molti teatrologi: per esempio valuta il fenomeno della Commedia dell'Arte «non come una forma popolare di spettacolo (quale in quegli anni era in genere pensata), ma invece come mestiere basato sullo sperimentalismo» (Taviani)¹⁵; propone la centralità epistemologica della figura dell'attore, secondo Sisto Dalla Palma «motivo fondante dell'intero percorso critico», tanto che Meldolesi lo considera un vero e pro-

s.c., *Il magistero di Giovanni Getto*, cit.; per quanto riguarda la figura di Macchia si rimanda a J. Risset, *La letteratura e il suo doppio. Sul metodo critico di Giovanni Macchia*, Milano, Rizzoli, 1991, e più in particolare per il suo rapporto con gli studi teatrali al capitolo a lui dedicato in F. Taviani, *Uomini di scena uomini di libro*, cit., pp. 245-259.

¹² R. Alonge, *Getto e il teatro: storia del testo o storia dello spettacolo?*, in s.c., *Il magistero di Giovanni Getto*, cit., p. 14.

¹³ F. Taviani, *Uomini di scena uomini di libro*, cit., p. 255.

¹⁴ La prima citazione è tratta dalla trascrizione di un intervento orale di Macchia poi pubblicato sul «Corriere della Sera» (*Dedicato a Trani, mia piccola patria*, 17 ottobre 1989), citato in F. Taviani, *Il volo dello sciancato: evoluzioni teatrali italiane*, <http://www.teatroestoria.it/>, p. 31 (e-book, ultima consultazione: 26 aprile 2016; prima edito in *La cultura italiana*, opera diretta da L.L. Cavalli Sforza, 12 voll., Torino, UTET, 2009, vol. IX, pp. 213-343); la seconda (da G. Macchia, *Scrittori al tramonto. Saggi e frammenti autobiografici*, Milano, Adelphi, 1999, p. 139) è riportata sempre da F. Taviani, *Uomini di scena uomini di libro*, cit., p. 248.

¹⁵ *Ibid.*, p. 188.

prio «inventore della cultura attorica»¹⁶; considera il teatro come fatto di complessa natura sociale e relazionale, attraverso il celebre concetto di “coro”; lo studia infine a partire dall’idea – per usare le parole di Apollonio stesso – della «totalità della vita teatrale»¹⁷ tramite cui prende in considerazione insieme i testi, la dimensione visuale e sonora, il contesto storico, il punto di vista degli spettatori¹⁸.

«La focale adottata – ricorda Sisto Dalla Palma – era decisamente nuova. Così diversa da quelle convenzionali per la profondità di campo considerata, per le forme e i fenomeni convocati, essa promuoveva un ampio mutamento di indirizzi»¹⁹. Mutamento che era già all’orizzonte degli studi e stava per verificarsi come fenomeno ampio e lato pochi anni dopo, con il processo di rifondazione della teatrologia italiana che – per impostazione, scelte tematiche e prospettiche, metodi – deve molto, come vedremo, ai «globali maestri» con i quali si sono formate le prime leve della nuova disciplina.

2. Il processo di rifondazione: dall’oggetto-testo all’oggetto-spettacolo negli anni Sessanta

Anni di «teatrologia sotto pressione»

Per approcciare il processo di rifondazione degli studi teatrali in Italia va individuata una fase preliminare che si svolge fra anni Cinquanta e Sessanta e che potremo definire “di cerniera”, in quanto connette il percorso di rinnovamento con i suoi precedenti storici: pur non rappresentando un movimento trasversalmente diffuso e programmaticamente unitario, nel complesso l’operato pionieristico di Ludovico Zorzi, Cesare Molinari e poi Ferruccio Marotti è di grande rilevanza per la nascita della nuova disciplina. Dopo le figure di quei «globali maestri giunti dalla letteratura a rivelare la differente cultura del teatro», sono questi studiosi – per tornare a usare le parole di Meldolesi – ad aver il merito di aver «sostanziato questa prospettiva»²⁰, con un lavoro storico-teatrale che pone esplicitamente le basi per l’autonomia della storia del teatro, a partire dall’individuazione delle specificità dell’oggetto-spettacolo e dal suo svincolamento rispetto ai tradizionali approcci letterari²¹.

¹⁶ S. Dalla Palma, *La poetica della persona e le istanze della coralità*, in Mario Apollonio. *La parola responsabile*, a cura di A. Cascetta, cit., p. 235; C. Meldolesi, *Fra Totò e Gadda. Sei invenzioni sprecate dal teatro italiano*, Roma, Bulzoni, 1987, pp. 89-90.

¹⁷ M. Apollonio, *Storia della Commedia dell’Arte* [1930], Firenze, Sansoni, 1982, p. 4 (rist. anast.).

¹⁸ Per un approfondimento cfr.: F. Taviani, *Il volo dello sciancato*, cit.; F. Doglio, *Lo storico del teatro*, in Mario Apollonio. *La parola responsabile*, a cura di A. Cascetta, cit., pp. 14-38.

¹⁹ S. Dalla Palma, *La poetica della persona*, cit., p. 240.

²⁰ C. Meldolesi, *Il teatro di Cruciani*, cit., p. 31.

²¹ Ludovico Zorzi, durante gli studi all’Università di Padova, crea un sodalizio duraturo con il regista Gianfranco De Bosio, con cui dirigerà il locale centro teatrale dell’università fino al 1954 e con cui procederà – fra le altre cose – a una riscoperta scenica e scientifica dei testi del Ruzante. La novità della metodologia zorziana si rinviene da un lato nella sottrazione della drammaturgia del Beolco agli approcci letterari, con una rilettura in chiave scenica, e dall’altro nel tentativo di restituzione dell’operato dell’artista al più generale contesto artistico-culturale e socio-politico cinquecentesco. I rapporti fra Zorzi e l’università si interrompono temporaneamente fra la metà degli anni Cinquanta

Lungo gli anni Sessanta la storia del teatro e dello spettacolo si diffonde presso i diversi centri dell'università italiana, concretizzando più ampiamente il passaggio che è riconosciuto come il processo di rifondazione degli studi teatrali in ambito nazionale. Il suo fulcro, dal punto di vista scientifico, si rinviene nell'articolazione dell'oggetto-spettacolo, che va a consolidare i percorsi di studio avviati negli anni Cinquanta, e, dal punto di vista istituzionale, si inquadra nell'incardinamento accademico degli studiosi – vengono assegnati le libere docenze e i primi incarichi – e nella formazione di nuove leve della disciplina.

Molinari comincia a insegnare a Pisa e poi si sposta alla Facoltà di Magistero di Parma nel 1967. A Padova l'incarico dell'insegnamento è affidato a Flores d'Arcais e nel 1961 passa a Giovanni Calendoli, con cui crea un ambiente scientifico e operativo presso cui studierà e comincerà a lavorare Umberto Artioli. Ludovico Zorzi, dopo la pionieristica esperienza teatrale-universitaria patavina degli anni Cinquanta, torna ad operare in contesto accademico, conducendo seminari presso la cattedra di Giovanni Getto a Torino dal '65 (qui seguirà anche le tesi di alcuni allievi, fra cui Alonge e Tessari) e poi a Firenze su invito di Lanfranco Caretti nel '68; ottenuto l'incarico dell'insegnamento presso la facoltà torinese di Magistero nel 1970, due anni dopo si trasferirà definitivamente a Firenze, dove strutturerà già dal 1973 un ambiente di lavoro che coinvolge giovani studenti e studiosi nella ricerca su temi comuni²². Anche Ferruccio Marotti, a Roma, una volta subentrato a Giovanni Macchia nell'insegnamento dal '63 (incarico ufficializzato cinque anni più tardi), riunisce intorno a sé un gruppo di neolaureati, anch'essi allievi di Macchia, che in breve diventeranno assistenti volon-

e la metà dei Sessanta, periodo in cui lo studioso lavorerà al Centro Olivetti di Ivrea. Cfr. i tre volumi ruzantiani curati da Zorzi per l'editore padovano Randi (*Moscheta*, 1950; *Anconitana*, 1953; *Vaccària*, 1954) e il compimento di questo percorso in Ruzante, *Teatro*, a cura di L. Zorzi, Torino, Einaudi, 1967; e inoltre S. Mazzoni, *Ludovico Zorzi. Profilo di uno studioso inquieto*, in «Drammaturgia», XI, 2014, pp. 9-137. Cesare Molinari si laurea nel 1957 alla Normale di Pisa. Il suo primo libro, *Spettacoli fiorentini del Quattrocento* (Venezia, Neri Pozza, 1961), è un'indagine che analizza le sacre rappresentazioni dal punto di vista della loro potenziale messinscena avvalendosi di un ricco repertorio di documenti figurativi e anche di riferimenti tratti da allestimenti recenti; alla fine degli anni Cinquanta lo studioso inoltre si occupa della questione della regia, pubblicando sulla rivista «Critica d'Arte» alcuni studi su Gordon Craig. È questo un interesse al centro anche delle prime ricerche di Ferruccio Marotti, di qualche anno più giovane, e anzi è il contesto che presiede al primo contatto fra i due studiosi: l'interesse per Craig conduce Marotti a incontrare in prima persona il regista, frequentazione su cui si baserà il primo libro dello studioso (e il primo in Italia sull'artista: F. Marotti, *Edward Gordon Craig*, Bologna, Cappelli, 1961). Qui, fra l'altro, Marotti commentava – a volte facendone oggetto di critica – gli studi craighiani di Molinari, che incontrerà di persona poco tempo dopo, nei primi anni Sessanta. Insieme daranno vita a una collaborazione accademica determinante per la fase aurorale della teatrologia italiana che li vedrà fondare i primi strumenti divulgativi della nuova disciplina (la collana “Biblioteca Teatrale” nel 1966 e l'omonima rivista nel 1971).

²² Cfr.: S. Mazzoni, *Ludovico Zorzi*, cit.; E. Garbero Zorzi et al. (a cura di), *Ludovico Zorzi. Tra ricerca, didattica e organizzazione culturale*, catalogo dell'omonima mostra (Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, 15-31 marzo 1993), Firenze, BNCF-Istituto Ludovico Zorzi, pp. 45-53 e 59; L. Zorzi, *La raccolta degli scenari italiani della Commedia dell'Arte*, in L. Mariti (a cura di), *Alle origini del teatro moderno. La Commedia dell'Arte*, atti dell'omonimo convegno di studi (Pontedera, 28-30 maggio 1976), Roma, Bulzoni, 1980, pp. 104-115; S. Mamone, *Le “tesi” di Ludovico Zorzi* e R. Tessari, *Ludovico Zorzi e la commedia dell'arte*, in *Ludovico Zorzi e la “Nuova Storia” del teatro*, a cura di S. Mamone, cit., pp. 36-40 e 82-88.

tari (Cruciani, Taviani, Falletti, Gambelli, a cui poi si aggiungeranno anche Ruffini, Drumbl, Savarese). Il contesto teatrologico romano a quest'altezza si presenta come un vivacissimo e peculiare laboratorio della nuova disciplina, anche perché stimolato dai numerosi progetti laterali rispetto all'insegnamento in cui Marotti coinvolge i suoi giovani colleghi (fra questi è emblematica l'impresa editoriale delle *Fonti e documenti per la storia del teatro italiano*, attiva fra il 1963 e il 1968)²³.

Per rendere conto del fermento storico-teatrale che segna il processo di rifondazione è utile riepilogare quella «decina di libri chiave, diversi ma similmente rigorosi e non tradizionali» (Meldolesi)²⁴ che accompagna l'ingresso della nuova materia all'interno dell'università. Fra gli anni Sessanta e Settanta, viene prodotta in Italia infatti una consistente quantità di studi di storia del teatro che esprimono nel complesso il profilo della nuova disciplina e lo scarto configurato dal processo di rifondazione degli studi. Nel '61 Cesare Molinari pubblica *Gli spettacoli fiorentini del Quattrocento* e Ferruccio Marotti il libro su Gordon Craig, mentre Zorzi dal '63 comincia a curare le edizioni dei testi ruzantiani per la "Collezione di teatro" Einaudi. Nel '66 – anno in cui vede la luce lo studio di Marotti su Appia – nasce la collana "Biblioteca Teatrale", che nel suo anno inaugurale pubblica *Amleto o dell'oxymoron* dello stesso Marotti. Nel '67 Zorzi cura l'edizione integrale del teatro di Ruzante per Einaudi. L'anno successivo sono pubblicati *Le nozze degli dèi* di Molinari e i *Quattro dialoghi* di Leone de' Sommi a cura di Marotti, mentre nel '69 *Il teatro del Campidoglio* di Cruciani, *Gli*

²³ Intorno a Ferruccio Marotti si riuniscono inizialmente Ferdinando Taviani, Fabrizio Cruciani (che si erano laureati in quel periodo con Macchia rispettivamente su Claudel e su Copeau), Clelia Falletti, Delia Gambelli, Vanda Monaco; a breve si aggiungono al gruppo Franco Ruffini – laureato in fisica e chiamato come consulente per lo studio dei trattati di scenografia – e Johann Drumbl; Nicola Savarese, di poco più giovane, arriverà dopo la laurea nel 1971; Claudio Meldolesi (laureato anch'egli con Macchia negli anni Sessanta) non fa parte del gruppo in questa fase in quanto impegnato negli studi d'attore all'Accademia e soprattutto nell'attività politica, ma tornerà a frequentare gli studiosi verso la fine degli anni Settanta (le informazioni sono state reperite tramite testimonianze dirette; per la vicenda di Meldolesi cfr. inoltre: F. Taviani, *Attor fino. Undici appunti in prima persona sul futuro di un'arte in via d'estinzione*, in «Teatro e Storia», XXIV, 2010, n. 31, pp. 61-83; M. Schino, *Il crocevia del ponte d'Era. Storie e voci di una generazione teatrale, 1974-1995*, Roma, Bulzoni, 1996, pp. 315-316 e 343). I giovani studiosi lavorano insieme in uno studio-appartamento situato in via delle Isole Pelagie a Roma, dove creano un vivace laboratorio teatrologico. Qui sono impegnati per esempio nell'importante progetto editoriale *Fonti e documenti per la storia del teatro italiano*, un'iniziativa in diversi volumi che Marotti e d'Amico dirigono per Il Saggiatore fra il 1963 e il 1968 e che coinvolge gli studiosi della "scuola romana" su diverse aree – «le teorie e le tecniche dello spettacolo», «gli scritti di poetica e polemiche», «i documenti della vita teatrale» – e campi di studio differenti (Marotti si occupava di «scritti di teoria e tecnica dello spettacolo», Cruciani «di curare i tomi relativi alla vita teatrale nell'Umanesimo e nel Rinascimento, a cominciare da Roma e Firenze», Drumbl della «vita teatrale nel Medioevo», Taviani di «scritti di poetica e polemiche sul teatro dal Rinascimento al Settecento»), con il proposito di confrontarsi «direttamente coi documenti, al di là delle letture troppo spesso insufficienti della storiografia accreditata». Il progetto si arena nel 1968 per via della difficile situazione dell'editore, ma vedremo che il lavoro svolto dai nuovi studiosi di teatro troverà sbocco nelle loro prime importanti pubblicazioni (nella collana "Archivio del teatro italiano" diretta da Giovanni Macchia per Il Polifilo, in "Biblioteca Teatrale" e sulle pagine dell'omonima rivista). Tutte le citazioni sono tratte da F. Marotti, *Premessa*, in Id., G. Romei, *La Commedia dell'Arte e la società barocca. La professione del teatro*, Roma, Bulzoni, 1991, pp. L-LI.

²⁴ C. Meldolesi, *Il primo Zorzi*, cit., p. 41.

Sticotti di Meldolesi, il Claudel di Taviani e *La commedia dell'arte* di Tessari (entrambi questi ultimi volumi creati a partire dalle rispettive tesi di laurea). Nel 1970 vede la luce *La fascinazione del teatro* di Taviani e l'anno dopo – in cui si inaugura la rivista «Biblioteca Teatrale» – sono pubblicati *La Supplica* del Barbieri a sua cura, oltre che il lavoro di Meldolesi su Gustavo Modena e il Copeau di Cruciani (quest'ultimo è un libro che si basa sulla tesi dello studioso). Nel 1974 Marotti pubblica *Lo spettacolo dall'Umanesimo al Manierismo* e *Lo spazio scenico*, e due anni dopo cura *Il teatro delle favole rappresentative* di Flaminio Scala²⁵.

Sono, come li definisce lo stesso Marotti, «anni di teatrologia sotto pressione», e forse è proprio questa la chiave per comprendere il carattere dirompente di quei primi studi, la loro configurazione complessiva nei termini – esplosivi e determinanti – di un unitario processo di rifondazione della storia del teatro in Italia²⁶. Vedremo ora in dettaglio alcuni tratti di questo progetto, così come si è concretizzato sulle pagine delle prime produzioni scientifiche della nuova disciplina.

Fare storia (del teatro)

La prima preoccupazione degli studiosi della rifondazione sembra essere “come” fare storia del teatro: su quali basi, documenti e fonti fondare l'indagine dei nuovi oggetti di studio; che tipo di itinerari critici costruirvi attraverso; e anche quali riferimenti usare: 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. La tendenza è distintiva e peculiare, anche se non unica rispetto ai movimenti che in quel periodo

²⁵ Cfr.: F. Cruciani, *Il teatro del Campidoglio e le feste romane del 1513*, Milano, Il Polifilo, 1968 (ma pubblicato effettivamente nel 1969); Id., *Jacques Copeau o Le aporie del teatro moderno*, Roma, Bulzoni, 1971; F. Marotti, *Edward Gordon Craig*, cit.; Id., *La scena di Adolphe Appia*, Bologna, Cappelli, 1966; Id., *Amleto o dell'oxymoron. Studi e note sull'estetica della scena moderna*, Roma, Bulzoni, 1966; L. de' Sommi, *Quattro dialoghi in materia di rappresentazioni sceniche* [1556?], a cura di F. Marotti, Milano, Il Polifilo, 1968 (per le controversie sulla data di prima ed. si rimanda alle *Note sulla datazione*, pp. 77-79); Id., *Storia documentaria del teatro italiano. Lo spettacolo dall'Umanesimo al Manierismo. Teoria e tecnica*, Milano, Feltrinelli, 1974; Id., *Lo spazio scenico. Teorie e tecniche scenografiche in Italia dall'età barocca al Settecento*, Roma, Bulzoni, 1974; F. Scala, *Il teatro delle favole rappresentative* [1611], a cura di F. Marotti, 2 voll., Milano, Il Polifilo, 1976; C. Meldolesi, *Gli Sticotti. Comici italiani nei teatri d'Europa del Settecento*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1969; Id., *Profilo di Gustavo Modena. Teatro e rivoluzione democratica*, Roma, Bulzoni, 1971; C. Molinari, *Spettacoli fiorentini del Quattrocento*, cit.; Id., *Le nozze degli dèi. Un saggio sul grande spettacolo italiano nel Seicento*, Roma, Bulzoni, 1968; Ruzante, *Teatro*, cit.; F. Taviani, *La parabola teatrale. Un saggio sul teatro di Paul Claudel*, Firenze, Le Monnier, 1969; Id., *La Commedia dell'Arte e la società barocca. La fascinazione del teatro*, Roma, Bulzoni, 1969; N. Barbieri, *La Supplica. Discorso familiare a quelli che trattano de' comici* [1634], a cura di F. Taviani, Milano, Il Polifilo, 1971; R. Tessari, *La commedia dell'arte nel Seicento. Industria e arte giocosa della civiltà barocca*, Firenze, Olschki, 1969. L'elenco delle pubblicazioni della nuova storia del teatro italiana è stilato in D. Seragnoli, *Elogio del disordine: annotazioni fra Cinque e Novecento*, in «Teatro e Storia», IV, 1989, n. 7, pp. 355-383, seguendo l'invito di C. Meldolesi, *Il primo Zorzi*, cit.; ed è stato integrato con ulteriori volumi di rilevanza pubblicati fra il 1961 e il 1976.

²⁶ Ferruccio Marotti ha dato questa definizione del periodo in oggetto nel contesto di un colloquio con l'autrice (Roma, 11 novembre 2011), facendo riferimento soprattutto alla propria esperienza e a quella dell'ambiente teatrologico romano, ma si è valutato pertinente e non forzato poterla estendere all'intera fase di rifondazione degli studi includendo anche gli altri episodi di rilievo.

scuotevano altri campi del sapere nel Paese: a partire dal dopoguerra in Italia tanti sono alle prese da un lato con una serie di tentativi di superamento della prospettiva di matrice neo-idealistica, che era stata predominante per diversi decenni, e dall'altro con la correlata riscoperta dei percorsi filologici tardo-positivistici (tensione particolarmente viva in campo teatrale, visti l'influenza di Croce per il primo versante e, per il secondo, l'impegno di D'Ancona nella Scuola Storica). Il punto, per i primi teatrologi, è insomma di carattere sia storico che teorico: sperimentare una nuova modalità di fare storia del teatro e costruire allo stesso tempo la cornice epistemologica che consente di operare in questo senso. È il primo e forte elemento ricorrente che si può osservare fra i diversi lavori pubblicati nel periodo della rifondazione: ciascuno è pervaso in diversa misura e in modo specifico di una particolare consapevolezza storiografica. Questo aspetto si declina almeno su due fronti intimamente intrecciati: da un lato, c'è l'attenzione per le fonti primarie, che vengono sondate, scavate, scoperte o riscoperte, anche sottraendole alle stratificazioni interpretative che le consegnavano all'orizzonte degli studi; dall'altro, si avverte il tentativo di tracciare i punti di emersione di una antica e solida – seppure non accademicamente strutturata – tradizione degli studi teatrali, su cui poggiare il processo del loro rinnovamento.

La preponderanza del lavoro critico-filologico è ben evidente ad una ricognizione preliminare dei contenuti dei libri della rifondazione: buona parte di essi, infatti, si configura come presentazione di documenti inediti – in senso stretto o nei termini di una rilettura originale in chiave teatrale. Le edizioni della collana “Archivio del teatro italiano” del Polifilo, che ospita alcune delle prime produzioni dei teatrologi, consistono eminentemente nella pubblicazione di documenti; gli studi di Molinari sono accompagnati da nutriti apparati iconografici, una importante novità per l'epoca; Taviani nella *Fascinazione del teatro* propone percorsi fra le testimonianze relative all'impatto della Controriforma sul teatro; Marotti, invece, lavora sulla trattatistica del Cinque e Seicento; infine, un ultimo esempio in questo senso può essere il processo di contestualizzazione dell'opera ruzantiana tentato da Zorzi fin dagli anni Sessanta, in cui lo studioso intreccia l'analisi del testo alle cronache dell'epoca (fra queste, i *Diari* di Marin Sanudo, a quell'altezza ancora inediti)²⁷.

Dall'altro lato, come si accennava, gli studiosi della rifondazione si confrontano direttamente con le stagioni precedenti degli studi. I loro primi libri includono copiosi riferimenti ai maestri del positivismo italiano (soprattutto D'Ancona e De Bartholomaeis, ma poi anche Lanza e Solerti, Rasi, Toschi), discutono le prospettive di Croce e il «teatro teatrale» di Bragaglia, fino a giungere alle più recenti acquisizioni nel campo di studio (Apollonio, Pandolfi, l'*Enciclopedia dello Spettacolo*), considerando inoltre i lavori internazionali di storia del teatro. In questo senso, è emblematico che molte delle opere della rifondazione contengano capitoli dedicati

²⁷ Nella collana del Polifilo trovano spazio nell'ordine: L. de' Sommi, *Quattro dialoghi*, cit., alla prima ed. integrale con la cura di Marotti; F. Cruciani, *Teatro del Campidoglio*, cit., che raccoglie diverse testimonianze sulle feste romane del 1513; N. Barbieri, *La Supplica*, cit., di cui Taviani analizza inoltre le diverse “varianti”. Cfr. inoltre: C. Molinari, *Le nozze degli dèi*, cit.; F. Taviani, *La commedia dell'arte*, cit.; F. Marotti, *Storia documentaria del teatro italiano*, cit.; Id., *Lo spazio scenico*, cit.; L. Zorzi, *La scena veneta prima del Palladio*, in «Comunità», XVIII, 1964, n. 119, pp. 40-57.

a ricostruire la “storia del problema” che affrontano: è questo il titolo che Cesare Molinari sceglie per una parte del suo *Spettacoli fiorentini del Quattrocento* dedicata alla ricognizione degli studi nel campo della messinscena delle sacre rappresentazioni; sullo stesso piano si situa anche la prospettiva di Marotti, che introducendo i *Quattro dialoghi* di Leone de’ Sommi ricostruisce la vicenda editoriale dei testi pubblicati nel volume; così anche Taviani, che all’inizio della *Fascinazione del teatro* presenta una ricognizione delle prospettive storico-teatrali sulla Controriforma²⁸. Ma in questo ultimo caso – anche più che altrove – le posizioni espresse dal positivismo (con il suo retaggio settecentesco e le sue influenze successive) sono oggetto anche di sistematica critica. In questo contesto, il proposito di ricostruire le linee di una solida tradizione di studio dunque si intreccia alla necessità di verificarla e discuterla. Il che in buona parte dei casi viene realizzato in concreto, alla prova dei documenti (e della loro rilettura dal punto di vista teatrale). La costruzione delle linee genealogiche della storia del teatro italiana assume dunque una duplice valenza fra anni Sessanta e Settanta: oltre ad avere il ruolo di identificare la storia del campo di studio, per farne emergere le basi, serve in secondo luogo a individuarne i limiti, le lacune, le contraddizioni – e rivendicare così, nei fatti, l’urgenza di una rifondazione.

Una disciplina a più dimensioni: fra teatro, arti visive, scienze umane

La teatrologia italiana, fin dagli esordi, si manifesta come una disciplina dal punto di vista teorico essenzialmente “bipolare” fra letteratura e arti visive. Sono queste le coordinate di metodo che scandiscono i percorsi formativi dei nuovi studiosi fin dagli anni Cinquanta e che dunque si riversano poi nei loro primi lavori, i quali presentano la peculiarità di intrecciare con efficacia documenti di natura testuale e fonti di carattere figurativo. *Le nozze degli dèi* di Molinari – secondo Mirella Schino libro con cui «in Italia si pongono le basi per un dibattito su quale sia l’oggetto di studio della storia del teatro», fra il convenzionale testocentrismo e la nuova proposta del teatro come «opera d’arte viva in movimento»²⁹ – si basa su un apparato di più di trecento immagini (fra bozzetti, disegni preparatori, scene e costumi); Zorzi intreccia «l’esame scenotecnico»³⁰ dell’opera ruzantiana con cronache dell’epoca, mettendo inoltre in relazione tali tipologie di fonti con gli ambienti urbani e architettonici; Marotti si avvale ovviamente del supporto dei disegni per le ricerche sui trattati e sulla scenografia del Cinque e Seicento; Cruciani, nel suo libro sulle feste romane del 1513, incrocia testimonianze civili e intellettuali, fonti diaristiche e creazioni poetiche, giungendo infine a un’ipotesi di ricostruzione (anche grafica) del teatro del Campidoglio (con la collaborazione di Arnaldo Bruschi)³¹.

²⁸ Cfr.: C. Molinari, *Spettacoli fiorentini del Quattrocento*, cit., pp. 55-66; F. Marotti, *Introduzione*, in L. de’ Sommi, *Quattro dialoghi*, cit., pp. XV-LXXXIII; F. Taviani, *La commedia dell’arte e la società barocca*, cit., pp. XXXVII-LXXXII.

²⁹ M. Schino, *Profilo del teatro italiano. Dal XV al XX secolo*, Roma, Carocci, 1995, p. 94.

³⁰ Secondo una testimonianza di Siro Ferrone, è così che Zorzi definiva la sua modalità di analisi del testo drammatico. Cfr. S. Ferrone, *Da Ruzante a Andreini*, in *Ludovico Zorzi e la “Nuova Storia” del teatro*, a cura di S. Mamone, cit., p. 23.

³¹ Cfr.: C. Molinari, *Le nozze degli dèi*, cit.; L. Zorzi, *Note*, in *Ruzante, Teatro*, cit.; F. Marotti, *Storia documentaria del teatro italiano*, cit.; Id., *Lo spazio scenico*, cit.; F. Cruciani, *Il teatro del Campidoglio*, cit.

Inoltre, si danno anche ulteriori “aperture” rispetto al “bipolarismo” teorico della nuova disciplina: insieme alla prevalenza della prospettiva storiografica, colpiscono, a scorrere quei primi libri, l’ampiezza e la varietà dei riferimenti extra-disciplinari che li costellano. Del resto, come ebbe modo di segnalare all’epoca Ferruccio Marotti, «una bibliografia sistematica sui trattati di spettacolo nel Rinascimento non può in realtà esistere», in quanto questo (come altri affrontati in quegli anni) è un argomento “di frontiera” «in cui la bibliografia specifica è scarsa mentre numerosi e importanti sono i rimandi e le notazioni in testi appartenenti a varie e diverse discipline»³².

Nell’edizione einaudiana del *Teatro* del Ruzante, Zorzi intreccia il lavoro svolto a Padova negli anni Cinquanta con nuovi stimoli teorici di carattere etno-antropologico, da Ginzburg a De Martino; Ruffini e Marotti, nel campo della trattatistica teatrale, utilizzano un lessico e un’impostazione già riconducibili all’area della linguistica strutturale (riferimento che poi si rivelerà centrale per la teatrologia italiana); infine, le ricerche di Taviani sulla Commedia dell’Arte si collocano su un territorio-limite che si pone in risonanza rispetto ai saperi socio-antropologici (tanto che il primo capitolo dello studio critico che introduce *La fascinazione del teatro* è intitolato *Per una sociologia della commedia dell’arte*)³³. In più, Ferruccio Marotti in una testimonianza diretta ha valutato l’importanza della diversa formazione dei singoli studiosi della scuola “romana” degli esordi: in questo laboratorio storico-teatrale, negli anni Sessanta, gli approcci individuali si incontrano e intrecciano, creando un contesto di confronto importante ai fini della definizione del nuovo campo di studio.

Emerge così il profilo di una materia alla ricerca incessante di nuovi strumenti, adatti all’oggetto di studio – lo spettacolo teatrale – che andava definendo e precisando proprio in quegli anni. Nella seconda metà degli anni Sessanta, nel campo degli studi teatrali, 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 disciplina era tutta da costruire. Ed è quello che hanno fatto gli studiosi al tempo della rifondazione, tramite il confronto fra diversi stimoli disciplinari e culturali, sperimentandone sul campo la validità e l’operatività rispetto al nuovo oggetto di studio.

L’unità dell’oggetto-spettacolo: una prospettiva teorica strutturale e strutturante

Dal punto di vista teorico, si è accennato come il gesto istitutivo della nuova disciplina si possa riassumere nella definizione di uno specifico oggetto di studio, lo spettacolo teatrale. Così Fabrizio Cruciani, nell’introduzione al suo *Teatro del Campidoglio*:

Il teatro è, nel Rinascimento, [...] un fenomeno molto più vasto e complesso di quanto lo faccia apparire una certa trattazione schematica e riduttiva propria degli studi italiani al riguardo: affinché esso non venga impoverito limitando-

³² F. Marotti, *Storia documentaria del teatro italiano*, cit., p. 313.

³³ Cfr. Ruzante, *Teatro*, cit. (in particolare le note a *Betia* e a *Moscbeta*, pp. 1350-51 e 1423); cfr. inoltre: S. Ferrone, *Da Ruzante a Andreini*, cit., p. 22; F. Ruffini, *Per un’epistemologia del teatro del Settecento: lo spazio scenico in Ferdinando Galli Bibbiena*, in «Biblioteca Teatrale», II, 1972, n. 3, pp. 1-18; F. Marotti, *Lo spazio scenico*, cit.; Id., *Storia documentaria del teatro italiano*, cit.; F. Taviani, *La commedia dell’arte e la società barocca*, cit., pp. XXXVII-LXXXII.

lo all'aspetto propriamente drammaturgico è così necessario – come già altri hanno fatto – restituirlo alle connotazioni di spettacolo che gli erano proprie³⁴.

In prima battuta, l'unità dell'oggetto-spettacolo agisce sui temi scelti come campi d'indagine della nuova teatrologia: per esempio, i primi lavori di Marotti e Molinari storicizzano il lavoro registico dei maestri della scena del primo Novecento, mentre il percorso di Zorzi nella drammaturgia ruzantiana è mirato a una rivalutazione della sua componente di teatralità, impresa svolta come si è detto sulla base di un coinvolgimento diretto nella messinscena di quegli stessi testi³⁵. Questo – come evidenzia bene la citazione di Cruciani – innanzitutto allo scopo di individuare degli argomenti specifici per il nuovo campo di studio che ne garantissero l'autonomia rispetto ai tradizionali approcci letterari. Ma, poco più tardi, l'oggetto-spettacolo fuoriesce dallo stretto alveo del piano delle scelte tematiche e si converte in prospettiva teorica unitaria per la nuova disciplina, nel momento in cui gli studiosi lo utilizzano per affrontare argomenti di più ampio carattere storico. L'unità della nozione di regia, prima esplorata con Craig o Appia, agisce poi come concetto metodologicamente strutturante: per esempio nelle *Nozze degli dèi* di Molinari, dove la riflessione torna spesso verso la «ignota personalità di un “regista”», fino a considerare la posizione demiurgica del Bernini come prossima a Craig e agli altri maestri novecenteschi³⁶; nel percorso di Marotti sulla trattatistica teatrale (i *Quattro dialoghi* di Leone de' Sommi sono, a suo avviso, un «primo vero manuale di regia»³⁷); nel lavoro di Cruciani sul Rinascimento, dove il “valore” storico-teatrale degli eventi festivi del 1513 è individuato «nel loro essere un insieme registicamente organizzato e diretto»³⁸. Ci sono poi altri elementi tematici – in un modo o nell'altro comunque intimamente legati alla visione unitaria sullo spettacolo stabilita dal concetto di regia – che si convertono in filtri concettuali. È il caso del «*lieu théâtral*»³⁹, centrale nel lavoro di Molinari e di Cruciani, più tardi anche di Zorzi. O anche, in misura diversa, della figura dell'attore, di frequente utilizzata come nucleo irradiante una visione unitaria con il proposito di svincolare la teatralità dei testi (drammatici e non) dalla corrente egemonia degli studi letterari: emblematica è la prospettiva di Zorzi, che in quegli anni propone un approccio alla drammaturgia dell'attore Ruzante che rende la parola scritta «una miniera preziosa di conoscenza di un perduto fare teatrale»⁴⁰; mentre Marotti è impegnato su versanti simili, profilando una concezione strettamente scenica per il trattato del De' Sommi,

³⁴ F. Cruciani, *Il teatro del Campidoglio*, cit., p. XIII.

³⁵ Va specificato che il contatto di Ludovico Zorzi con la pratica scenica e la nozione di regia fra anni Quaranta e Cinquanta si svolge sì sulla base del rapporto con Gianfranco De Bosio (che sarà uno dei maggiori esponenti dell'italiana «generazione dei registi»), ma anche tramite le relazioni che i due strutturano a quell'altezza col mimo francese (Jacques Lecoq) e il teatro di Brecht (con Eric Bentley). Cfr. S. Mazzoni, *Ludovico Zorzi*, cit., pp. 20-35.

³⁶ C. Molinari, *Le nozze degli dèi*, cit., p. 114.

³⁷ F. Marotti, *Introduzione*, in L. de' Sommi, *Quattro dialoghi*, cit., p. LXX.

³⁸ F. Cruciani, *Il teatro del Campidoglio*, cit., p. LXXXI.

³⁹ Per la nozione di «*lieu théâtral*» cfr. J. Jacquot (a cura di), *Le lieu théâtral à la Renaissance*, atti del convegno internazionale di studi (Royaumont, 22-27 marzo 1963), Paris, Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique, 1964.

⁴⁰ S. Mazzoni, *Ludovico Zorzi*, cit., p. 106.

in cui a suo avviso «tutto l'interesse è rivolto all'attore, al costume, ai principi tecnici della recitazione, ma sopra tutto al gioco mimico gestuale»⁴¹.

Attore, spazio, regia sono i temi della nuova teatrologia italiana degli anni Sessanta. Ma sono anche le principali direttrici teoriche che vengono definite dagli studiosi della rifondazione per identificare uno specifico e una possibile unità nello studio dell'oggetto-spettacolo; diventano, nel momento della loro applicazione in ambito storico, elementi strutturali e soprattutto strutturanti della cornice epistemologica della rifondazione, vere e proprie basi concettuali su cui fondare i presupposti dell'autonomia e della peculiarità della nuova disciplina.

3. Oltre il processo di rifondazione: verso l'oggetto-teatro negli anni Settanta

Oltre l'oggetto-spettacolo, verso l'oggetto-teatro

La nuova storia del teatro italiana, già nei primi anni Settanta, si trova a fare i conti coi propri limiti, a discutere il proprio statuto e a ridefinire la propria cornice epistemologica – nonostante l'alto grado di innovazione espresso dagli studi della rifondazione e, anzi, forse proprio per questo. Nel giro di pochi anni, viene provocato dall'interno un ulteriore slittamento del paradigma scientifico, che forza i confini della specificità dell'oggetto-spettacolo e sposta l'attenzione degli studiosi verso una concezione più ampia e complessa del fatto teatrale.

La vicenda viene ripercorsa da Ferdinando Taviani:

La storiografia teatrale è nata come storiografia della letteratura drammatica, ma anche quando ha allargato il concetto di "teatro" agli elementi dello spettacolo e anche quando è giunta a identificare il proprio oggetto principale nei materiali scenici e non in quelli letterari del teatro, non si è spostata che in apparenza, perché ha cambiato radicalmente oggetto senza cambiare altrettanto radicalmente il metodo di analisi [...]. Da ciò la sofferenza della storiografia teatrale per il carattere effimero degli spettacoli, che è, in realtà, insofferenza del metodo per l'oggetto a cui viene applicato⁴².

La centralità della ricerca documentaria, della critica filologica e delle imprese ricostruttive dei teatri del passato – riunite in un progetto esplicito e organico di sistemazione del campo di studio e di un suo riconoscimento istituzionale – sono elementi che definiscono esplicitamente i rapporti fra la teatrologia italiana e la sua matrice letteraria, e che d'altro canto la riconnettono inoltre alle esperienze similari che avevano condotto all'istituzione della disciplina in contesto internazionale, dalla *Theaterwissenschaft* in poi.

Ma questi aspetti ricollegano il processo di rifondazione italiano alle esperienze teatrologiche occidentali anche da un altro punto di vista: come alcuni hanno avuto modo di notare⁴³, la storia *del* teatro in questo senso rischierebbe a volte di convertirsi

⁴¹ F. Marotti, *Introduzione*, in L. de' Sommi, *Quattro dialoghi*, cit., p. LV.

⁴² F. Taviani, *Presentazione*, in «Quaderni di Teatro», IV, 1982, n. 16 (*Le visioni del teatro*), p. 8.

⁴³ De Marinis discute del problema nel suo *Capire il teatro. Lineamenti di una nuova teatrologia*

in una storia *dei documenti sul* teatro. È un problema metodologico non secondario, perché una simile impostazione di nuovo tenderebbe a rimodulare l'appena conquistata specificità e l'autonomia dell'oggetto-spettacolo.

Ci sono, è vero, già da subito alcuni interessanti «antidoti» al problema (come li definisce il primo editoriale di «Teatro e Storia» che ricostruisce gli sviluppi della storiografia teatrale)⁴⁴. Gli elementi comuni della stagione della rifondazione che abbiamo passato in rassegna possono essere considerati fra questi, nei casi in cui hanno favorito la sottrazione al rischio della proposta di una storia – esclusivamente – documentaria del teatro.

Non sono, però, evidentemente, considerati dagli studiosi «antidoti» sufficienti. E nei primi anni Settanta lo sguardo della teatrologia italiana si amplia: ben oltre i confini dell'oggetto-spettacolo, fino a riconsiderare il teatro nei termini di una esperienza culturale profondamente radicata nel proprio contesto socio-politico, come evento di natura eminentemente relazionale e dunque dalle qualità processuali.

Almeno due vicende concorrono a questa revisione interna: da un lato, la diffusione e il consolidamento dei rapporti fra gli studi e quello che dalla metà degli anni Sessanta si manifesta come il Nuovo Teatro (e che nei primi Settanta va incontro a trasformazioni radicali); dall'altro, la relazione sempre più intensa con le scienze umane e sociali, che all'epoca stavano vivendo anch'esse un momento di particolare rinnovamento.

Teatrologia e Nuovo Teatro

Negli anni Sessanta, in coincidenza coi primi passaggi della rifondazione si affaccia sui palcoscenici italiani una serie di esperienze sperimentali e innovative che esprimono nel complesso un'idea profondamente diversa della pratica scenica, delle sue funzioni, della sua estetica e del rapporto con il pubblico.

Nel frattempo, i contatti fra teatro e studi si fanno sempre più intensi e diretti. Nei primi anni Settanta, presso alcuni centri storico-teatrali delle università, si cominciano a organizzare seminari condotti da artisti della scena: all'Università di Parma con Cesare Molinari; alla Cattolica di Milano con Sisto Dalla Palma, che era subentrato ad Apollonio nel '68 e nel frattempo andava fondando il CRT (Centro Ricerche per il Teatro), dove dal '74 saranno ospitati numerosi esponenti del Nuovo Teatro; all'Università di Lecce con Alessandro d'Amico e Ferdinando Taviani (che insegnano lì rispettivamente dal 1968 e dal 1972); all'Istituto del Teatro di Roma con Ferruccio Marrotti (complici la presenza del Teatro Ateneo e una fertile collaborazione con la Rai), in un contesto in cui i giovani studiosi della “scuola romana” entreranno in contatto con le avanguardie della scena e in particolare con l'Odin Teatret di Eugenio Barba – per molti, vero e proprio «turning point»⁴⁵. Il progressivo avvicinamento fra prati-

[1988], Roma, Bulzoni, 2008² (nuova ed. rivista e aggiornata; 1^a ed. La casa Usher), pp. 77-78 (nota 11), fra le altre cose riprendendo la menzionata riflessione al riguardo di Taviani, *Presentazione*, cit. 44 s.a., *Editoriale*, in «Teatro e Storia», I, 1986, n. 1, pp. 155-156.

⁴⁵ Testimonianze che riepilogano complessivamente queste esperienze e la loro diffusione si trovano in M. Schino, *Il crocevia del ponte d'Era*, cit., p. 319, e in F. Taviani, *Inverno italiano* [1984], in Id., *Contro il mal occhio. Polemiche teatrali 1977-1997*, L'Aquila, Textus, 1997, pp. 90-104 (il saggio fa

ca e studi coincide inoltre con un passaggio importante: il crinale di quel processo di «messa in crisi teatrale [...] che si verifica in maniera massiccia intorno al Sessantotto» (De Marinis)⁴⁶. In questa fase, molti abbandonano le scene, altri lasciano il teatro ufficiale, altri ancora riassettano radicalmente le proprie ricerche. Gli interessi degli artisti del Nuovo Teatro si spostano profondamente e – senza voler in alcun modo stabilire linee di influenza o contaminazioni forzate – presumibilmente cambiano in parte anche quelli della nuova teatrologia.

Le neo-avanguardie, più e oltre che «esperienze artistiche centrali nel nostro secolo», fra gli anni Sessanta e Settanta sono (e sono percepite) come «potenti trasmutatori del senso del teatro». Così Taviani traccia un profilo possibile dei rapporti che si andavano instaurando a quell'altezza fra la pratica scenica e i nuovi studi teatrali:

Questo senso mutato si manifestava concretamente nel modo di vivere il teatro da parte di gruppi che nascevano fuori le antiche mura dei teatri organizzati, obbligavano quindi gli storici attenti a riformulare le domande sul rapporto fra il teatro e la cultura, la microsocietà degli attori e la società inglobante. Riformulate, queste domande permettevano di interrogare in maniera nuova i documenti del passato, sfuggendo ad alcuni dei preconcetti e degli anacronismi impliciti della storiografia teatrale corrente⁴⁷.

parte di una corrispondenza da Roma per la rivista «Quehacer teatral» di Bogotà). La definizione di «turning point» è stata formulata da Ferruccio Marotti nel contesto di un colloquio con l'autrice per descrivere l'impatto dell'incontro fra Eugenio Barba e la "scuola romana"; va specificato che anche altri esponenti del medesimo ambiente di studio concordano sull'importanza dell'evento, pur situandolo ciascuno in coincidenza a episodi differenti. Il fatto merita una piccola nota a parte per la sua rilevanza all'interno del percorso scientifico di quegli studiosi e più in generale per contestualizzare le successive tendenze espresse da una parte rilevante della nuova teatrologia italiana: gli studiosi incontrano il lavoro di Barba nei primi anni Settanta (a partire dall'esperienza di Marotti alla Biennale di Venezia nel 1969, dove è inviato dalla Rai per intervistare il regista e documentare gli spettacoli); il rapporto si svilupperà negli anni successivi, per esempio con la partecipazione degli studiosi alle esperienze dell'Odin in Sardegna e Salento fra il '74 e il '75, dove il gruppo svolge lunghi periodi di residenza alla ricerca di modalità e funzioni diverse della pratica teatrale (cfr. P. Zappareddu (a cura di), *Odin Teatret: Barbagia e Salento. Prime relazioni*, in «Biblioteca Teatrale», IV, 1974, nn. 10-11, pp. 3-32); si può rimandare inoltre al successivo coinvolgimento con i gruppi del Terzo Teatro, coagulatisi nella seconda parte degli anni Settanta intorno a Barba, e più tardi ancora all'importante esperienza dell'International School of Theatre Anthropology, fondata dal regista alla fine del decennio.

⁴⁶ M. De Marinis, *Il nuovo teatro. 1947-1970*, Milano, Bompiani, 1987, p. 235. Come emblematici delle mutate condizioni del Nuovo Teatro dopo il Sessantotto, lo studioso menziona ad esempio: il nuovo corso del lavoro di Peter Brook (dalla Royal Shakespeare Company alla fondazione del CICT), dell'Odin Teatret (la pratica "del baratto"), del Living (l'esperienza di attivismo in Brasile), e l'inaugurazione del percorso di Jerzy Grotowski oltre lo spettacolo. Per questi temi cfr. inoltre F. Perrelli, *I maestri della ricerca teatrale. Il Living, Grotowski, Barba e Brook*, Roma-Bari, Laterza, 2007. Sempre da De Marinis, per l'Italia, vengono richiamati fra l'altro l'abbandono temporaneo delle scene da parte di Carmelo Bene, il trasferimento di Leo de Berardinis e Perla Peragallo a Marigliano e quello di Luca Ronconi oltreconfine, l'avvio dei progetti partecipativi di Giuliano Scabia e di Carlo Quartucci. In merito cfr. anche i tre volumi editi da Titivillus, frutto di un progetto di ricerca sull'argomento diretto da Lorenzo 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).

⁴⁷ F. Taviani, *Uomini di scena uomini di libro*, cit., pp. 195-196.

Dunque, alla lettura e all'analisi delle fonti originarie della storia dello spettacolo, si accompagna negli anni Settanta una serie di domande "riformulate" (anche grazie alle coeve avanguardie della scena), che indirizzano ben presto gli studiosi a prendere in considerazione altri aspetti del fatto teatrale, cominciando già a quell'altezza a profilare una concezione più ampia e complessa dell'oggetto di studio della nuova disciplina.

Teatrologia e scienze umane

Parallelamente, gli esponenti della teatrologia italiana, all'inizio degli anni Settanta, cominciano a coltivare frequentazioni sempre più assidue con le avanguardie delle scienze umane e sociali.

In questo contesto, è importante l'esperienza di Ludovico Zorzi presso il Centro Olivetti di Ivrea fra anni Cinquanta e Sessanta, «vitale *milieu* culturale» che rappresenta per lo studioso una importante «finestra sul Novecento europeo», tramite cui «entra in diretto contatto con il folto gruppo di intellettuali olivettiani, con i venti di rinnovamento della cultura internazionale non accademica»⁴⁸. Nel 1972, sono questi gli stimoli che Zorzi porta con sé all'Università di Firenze. I tentativi che svolgerà in questa sede alla volta della perimetrazione della storia dello spettacolo si sviluppano anche con il supporto delle nuove e rinnovate scienze umane: dalla testimonianza dello studioso stesso, si possono cogliere riferimenti all'antropologia di Lévi-Strauss e alle scienze etnologiche, alla Nouvelle Histoire e alla Scuola di Francoforte, al formalismo russo e alle prospettive foucaultiane⁴⁹. In questo contesto teorico lo studioso giunge per esempio a identificare il tema della "scena di città" – fra i campi di studio elettivi del suo intero percorso – concependo il «teatro come arte compromessa con tutte le funzioni civili ed espressive della società»⁵⁰.

L'idea che il teatro fosse parte di un più complesso contesto socio-politico e culturale, e che così potesse rinnovare il suo senso anche nella visione storiografica con il supporto delle scienze umane e sociali, è un tratto che distingue pure l'operato di un altro centro teatrologico di quegli anni: se la prospettiva di Mario Apollonio era già originariamente prossima come si è visto a una visione socio-culturale del fatto teatrale, in questi anni tale modalità d'approccio si specifica e sviluppa nel contesto di studio milanese, per esempio con la riconversione della scuola di giornalismo – fondata dallo studioso nel '61 – nella Scuola Superiore delle comunicazioni sociali, dove si riuniscono le avanguardie dei nuovi saperi della comunicazione e presso cui cominciano a operare diversi nuovi studiosi milanesi.

In questo contesto, un'esperienza di grande rilevanza e assolutamente particolare è quella del Dams di Bologna: fondato nel 1970 da Benedetto Marzullo – greco con consistenti frequentazioni teatrali – è un corso di studio unico nel suo genere, in quanto dedicato allo studio delle arti, della musica e dello spettacolo.

⁴⁸ S. Mazzoni, *Ludovico Zorzi*, cit., p. 65.

⁴⁹ Cfr. L. Zorzi, *Parere tendenzioso sulla fase. Il "Don Giovanni" di Mozart come Werk der Ende*, in Id., *L'attore, la commedia, il drammaturgo*, Torino, Einaudi, 1990, pp. 315-328 (il saggio è la trascrizione di una conferenza tenuta a Faenza nel 1981).

⁵⁰ S. Mamone, *Le "tesi" di Ludovico Zorzi*, cit., p. 38.

Fra i docenti riunisce alcuni nuovi teorici, come il critico d'arte Renato Barilli o l'etnomusicologo Roberto Leydi, destinati a lasciare un segno profondo nella reimpostazione dello studio delle pratiche artistiche che si andava sperimentando al Dams; inoltre, insegnano qui diversi artisti (per la musica, compositori come Aldo Clementi e Franco Donatoni, per il teatro Luigi Squarzina, Giuliano Scabia, Luigi Gozzi, Arnaldo Picchi); infine, allo scopo di dotare il piano di studio di una forte "base culturale" comune, Marzullo coinvolge molti degli esponenti delle nuove e rinnovate scienze umane: da Umberto Eco, a Tomás Maldonado, a Furio Colombo. Presto, arrivano al Dams anche i nuovi studiosi di teatro: Cruciani e Marotti fin dagli esordi, poco dopo Ruffini e infine Meldolesi, che incontrano qui un'altra leva di giovani studiosi formati a Bologna (fra questi, Marco De Marinis)⁵¹. Il Dams delle origini, un contesto che intreccia studio teorico e ricerca pratica, percorsi artistici e avanguardie delle *humanities*, sarà una importante fucina per la storia del teatro italiana e per i suoi successivi sviluppi (qui, per esempio, avrà origine l'esperienza della semiotica del teatro che caratterizzerà parte dei nuovi orizzonti teatrologici fra anni Settanta e Ottanta)⁵².

In tutti questi casi – Firenze, Milano, Bologna – e anche altrove con esperienze individuali, in campo storico-teatrale si inaugura un percorso di ridefinizione di chiara impronta strutturalistica: i nuovi orizzonti espressi dal movimento che andava rifondando i saperi umanistici in quel periodo si intrecciano intensamente con i mutamenti che ricorrono negli studi teatrali negli anni Settanta, favorendo la possibilità di prospettare una visione allargata dell'oggetto-teatro ben oltre i confini del fatto spettacolare e offrendo fra l'altro un ricco repertorio di stimoli, riferimenti, strumenti teorici da sperimentare in questo senso.

Il luogo teatrale a Firenze: una «mostra-saggio» di Ludovico Zorzi

Un esempio scientifico concreto del passaggio dall'oggetto-spettacolo all'oggetto-teatro che si andava profilando negli studi teatrali italiani negli anni Settanta è la «mostra-saggio documentale»⁵³ *Il luogo teatrale a Firenze*, organizzata presso il fiorentino Palazzo Medici Riccardi nel 1975 sotto la direzione di Ludovico Zorzi⁵⁴. Per lo studioso – come testimoniano i suoi allievi – quello è un anno-chiave, di svolta e di congiuntura per la messa a punto del proprio metodo⁵⁵; così, quest'iniziativa si

⁵¹ Cfr.: B. Marzullo, in C. Meldolesi, A. Picchi e P. Puppa (a cura di), *Passione e dialettica della scena*, cit., pp. 38-40; L. Squarzina, *Felsina*, cit., pp. 37-45.

⁵² Per un approfondimento cfr. il capitolo dedicato alla *Semiotica* in M. De Marinis, *Capire il teatro*, cit., pp. 35-69.

⁵³ La definizione è di S. Mazzoni, *Ludovico Zorzi*, cit., p. 83.

⁵⁴ Cfr. M. Fabbri, E. Garbero Zorzi e A.M. Petrioli Tofani (a cura di), *Il luogo teatrale a Firenze. Brunelleschi, Vasari, Buontalenti, Parigi*, catalogo dell'omonima mostra (Palazzo Medici Riccardi, Museo Mediceo, Firenze, 31 maggio-31 ottobre 1975), introduzione di L. Zorzi, Milano, Electa, 1975.

⁵⁵ Si parla di «anno-chiave» rispetto al 1974-'75 nel catalogo della mostra dedicata allo studioso nel '93 (E. Garbero Zorzi et al. (a cura di), *Ludovico Zorzi*, cit., p. 45): oltre alla preparazione del *Luogo teatrale a Firenze*, i curatori prendono in considerazione gli argomenti delle lezioni universitarie di quel periodo e segnalano inoltre l'origine in questo contesto del lavoro che sarà poi pubblicato in L. Zorzi, *Il teatro e la città. Saggi sulla scena italiana*, Torino, Einaudi, 1977.

può valutare come un momento cardine, rappresentando da un lato la summa degli sforzi scientifici e culturali fino ad allora sostenuti, e dall'altro profilando il prototipo di quell'approccio «ultra-materialistico» (la definizione è dello studioso stesso)⁵⁶ alla storia del teatro che Zorzi avrebbe sperimentato negli anni successivi.

Il tema è quello della scena di città nel teatro di corte, campo poi riscavato nel celebre libro *Il teatro e la città* e inoltre esplorato in profondità da molti allievi; il metodo, quello dell'intersezione fra didattica e ricerca, studio specialistico e divulgazione; il contesto, quello di un composito lavoro di équipe dalla produzione multipla riunita intorno a un obiettivo globale e comune (fra scavo filologico-documentario, analisi iconografica, indagine musicologica, ricostruzione architettonica).

La categoria-teatro, qui, si dilata negli scenari sociali, civili, politici, attingendo non poco dalle avanguardie coeve delle *humanities*: dalla base metodologica fondata su una «equilibrata sperimentazione» delle prospettive del materialismo storico e della psicoanalisi al discorso foucaultiano sui dispositivi di rappresentazione del potere; dai riferimenti etno-antropologici alla “neoretorica” di parola e immagine che si andava sperimentando nell'iconologia; dalle teorie dell'architettura e della prossemica, fino a quelle dell'informazione e della comunicazione, che consentono allo studioso una diversa impostazione della critica documentaria⁵⁷.

Con l'obiettivo di verificare il passaggio, in età medicea, dallo spazio teatrale temporaneo della piazza a quello strutturato e moderno degli edifici privati (che lo introiettano in modo controllato), il percorso di Zorzi si apre anche alla pluralità degli eventi performativi rinascimentali, alle evoluzioni urbanistiche e alle mutazioni socio-antropologiche che fra Quattrocento e Seicento scandiscono un itinerario che va dalla disgregazione della comunità medievale all'avvento del potere di stampo assolutistico.

L'idea di teatro “sbozzata” dalla prospettiva zorziana negli anni Settanta travalica di molto i confini ormai angusti della novità – fino a poco prima dirompente – dell'oggetto-spettacolo e della teatralità racchiusa nei testi drammatici. «Scena – scrive lo studioso –, all'approccio, non in senso specifico e assoluto, ma piuttosto scenario del potere e dello spazio civile», in un «allargamento della nozione [...] alla sfera della politicità e dello spazio urbano»⁵⁸. Così, se gli orizzonti del metodo storico-teatrale si dischiudono con gli stimoli di altri e diversi saperi, l'oggetto di studio si apre anch'esso: al contesto in cui è prodotto e fruito; e il teatro diventa in questo caso anche strumento elettivo per poter indagare le civiltà del passato.

L'invenzione del teatro sulle pagine di «Biblioteca Teatrale»

Un altro esempio della mutata condizione epistemologica in campo storico-teatrale si può ritrovare nelle pagine di «Biblioteca Teatrale», che nel 1976 pubblica un

⁵⁶ Zorzi definisce il proprio metodo con questo termine negli anni Ottanta in *Parere tendenzioso sulla fase*, cit., p. 318.

⁵⁷ Id., *Introduzione*, in M. Fabbri, E. Garbero Zorzi e A.M. Petrioli Tofani (a cura di), *Il luogo teatrale a Firenze*, cit., p. 9. Da questo testo sono tratti anche tutti i riferimenti seguenti alla metodologia zorziana.

⁵⁸ *Ibid.*

numero monografico sullo spettacolo cinquecentesco a cura di Fabrizio Cruciani intitolato *L'invenzione del teatro*⁵⁹.

Il campo è sempre quello della storia del teatro moderno, che era stato perimetrato agli albori della disciplina e nelle prime produzioni della rifondazione; fra gli oggetti di studio, come in altri lavori del periodo, l'attenzione comincia a rivolgersi alla festa, al luogo teatrale e al contesto della città, sviluppando e ampliando una tendenza extra-spettacolare già saggiata in precedenza dagli studiosi; il metodo è ancora quello dell'indagine documentaria su fonti eterogenee, non soltanto storico-teatrali, la cui ispezione si avvale sempre più degli strumenti messi a punto dalle scienze umane e sociali. Tutti questi elementi sono già presenti in nuce nei primi passi della disciplina; ma è la prospettiva e lo scopo con cui sono applicate le metodologie ed esplorati i temi a presentare differenze sostanziali, tanto da certificare anche in questo caso l'inesistenza di una fase diversa per la teatrologia italiana degli anni Settanta.

Le ragioni e i contesti di questo ampliamento del campo di studio sono affrontati dagli studiosi stessi all'interno della rivista: Cruciani, nella presentazione, considera come «la dimensione del teatro [...] contemporaneo, l'allargamento delle sue frontiere e la ridefinizione critica del suo territorio» li abbiano condotti a «ripensare l'invenzione del teatro nella cultura italiana del Cinquecento in tutta la sua ambiguità»⁶⁰.

La chiave di questo «ripensamento», fra avanguardie della scena e dei saperi umanistici, implica la forzatura dei limiti del metodo che i nuovi studi teatrali avevano stabilito nella fase iniziale del processo di rifondazione: come dichiara Cruciani, è vero che l'approccio è sempre quello di «una costruzione di fondo nell'accurata indagine documentaria, storica e filologica»⁶¹; ma, da quelle pagine e da quegli studi, è altrettanto visibile una revisione del metodo ad altri e diversi scopi. Riflette poco più avanti Franco Ruffini: «questa restituzione *passa per* la filologia [...] ma *non finisce nella filologia*»⁶². Guarda oltre. Alla ricerca di altre funzioni dell'oggetto-teatro (e di conseguenza del farne storia). Così scrive Fabrizio Cruciani nella sua presentazione, ripercorrendo le modalità d'approccio della storiografia teatrale tradizionale:

Il carattere effimero, che segna il fenomeno teatrale come “teatro”, fu visto [...] come un limite sia per la comprensione del passato come per l'azione presente. Quello stesso carattere si mostra, oggi, come il segno di un risolversi totalmente nel *concreto*, ci obbliga ad indagini non pregiudicate del nesso teatro-società⁶³.

L'assenza costitutiva dell'oggetto degli studi teatrali non sembra dunque essere vissuta dagli studiosi italiani come un limite o un problema di difficile risoluzione, quanto piuttosto come una risorsa, uno stimolo a rivedere quel centro (apparente-

⁵⁹ Cfr. F. Cruciani (a cura di), *L'invenzione del teatro. Studi sullo spettacolo del Cinquecento*, «Biblioteca Teatrale», VI, 1976, nn. 15-16 (numero monografico).

⁶⁰ Id., *Presentazione*, in *L'invenzione del teatro*, a cura di Id., cit., p. 3.

⁶¹ *Ibid.*, p. 4.

⁶² F. Ruffini, *Analisi contestuale della “Calandria” nella rappresentazione urbinata del 1513: 1. Il luogo teatrale*, in *L'invenzione del teatro*, a cura di F. Cruciani, cit., p. 132.

⁶³ Id., *Presentazione*, cit., p. 3.

mente) “vuoto” al cuore del campo di indagine provocato dall'impermanenza delle opere performative.

È in questo spazio che si realizza la novità distintiva dell'oggetto-teatro fin dalla metà degli anni Settanta, in un luogo epistemologico dove le indagini *sul* teatro si convertono in ricerche *attraverso* il teatro. Restando nel contesto del numero di «Biblioteca Teatrale» in questione, basti pensare ai temi trattati in alcuni dei singoli saggi: fra questi, il pubblico nella spettacolarità medievale (Drumbl); i diversi gradi di riconoscimento dell'istanza teatrale nelle culture rappresentative rinascimentali (Taviani); la festa come possibilità di progettazione di una società differente (Ruffini)⁶⁴. O, per fare un altro esempio, si può rimandare agli sforzi – già richiamati – compiuti nello stesso periodo da Ludovico Zorzi, che alla fine degli anni Settanta scriveva: «Nella storia dello spettacolo viene spesso trascurato un dato notevole per la comprensione storica e strutturale di esso, la riflessione intorno ai modi in cui la rappresentazione veniva prodotta e per chi»⁶⁵. L'obiettivo della teatrologia italiana a quest'altezza dunque non è più quello di studiare la storia del teatro in sé o ricostruire le modalità degli spettacoli del passato; lo scopo diventa quello più mirato e ambizioso – per usare le parole di Taviani, nel suo saggio sulle *Sciomachie* – della «ricerca del “Teatro” nella storia»⁶⁶, attraverso l'esplorazione delle diverse “visioni” legate all'oggetto-teatro.

4. Postilla. Dopo il processo di rifondazione, fra Novecento e Duemila

Di qui si dipartono ulteriori itinerari della storia della teatrologia italiana. Allo stesso tempo punto d'arrivo (per il processo di rifondazione) e punto di partenza (per altre e diverse vicende), l'oggetto-teatro dominerà le successive fasi di sviluppo della disciplina: sarà indagato dal punto di vista tematico fra anni Settanta e Ottanta, nei termini alternativi della polarità creativo-produttiva e di quella ricettivo-spettacolare, fra “cultura materiale” e “ideologia teatrale”; e più tardi, verso la fine del secolo, verrà assorbito a livello teorico-metodologico, quando gli studiosi procederanno a importanti tentativi di ricomposizione delle due “visioni” – interna ed esterna – del teatro'.

Il nodo-chiave dell'oggetto-teatro, infatti, consiste nell'accento che pone implicitamente sulle qualità relazionali, processuali e trasformative del fatto teatrale, sulla sua “performatività”: cioè sui rapporti che sostanziano il momento creativo e che si irradiano nei contesti – non solo teatrali – che lo producono e accolgono. L'intuizione è già presente, come abbiamo visto, in alcuni importanti lavori degli anni Settanta, ma il processo di slittamento di paradigma legato all'istituzione del nuovo oggetto di

⁶⁴ Gli studi citati sono tutti raccolti nel numero 15-16 di «Biblioteca Teatrale»: J. Drumbl, *Questioni metodologiche e problematica del gruppo destinatario*, pp. 5-15; F. Taviani, *La festa recisa, o il teatro. (Le “Sciomachie” di Rabelais, e note)*, pp. 16-48; F. Ruffini, *Analisi contestuale della “Calandria”*, cit.

⁶⁵ L. Zorzi, *La crisi del melodramma alla fine dell'età barocca*, in Id., *L'attore, la commedia, il drammaturgo*, cit., p. 295 (1ª ed. in F. Degrada e M.T. Muraro (a cura di), *Antonio Vivaldi da Venezia all'Europa*, Milano, Electa, 1978, pp. 38-49, con il titolo *Il cimento dell'invenzione. Il secolo di Vivaldi e il melodramma (1650-1750)*).

⁶⁶ F. Taviani, *La festa recisa*, cit., p. 39.

studio si svolgerà su tempi più lunghi: il passaggio si compierà pienamente fra Novecento e Duemila, quando la nuova teatrologia italiana – complice l'avvento del discorso post-strutturalista – porterà a maturazione il percorso di adozione del paradigma performativo, inaugurato già al tempo della rifondazione degli studi e sperimentato e discusso lungo tutto il XX secolo⁶⁷.

⁶⁷ Il presente saggio è stato scritto a partire dalla mia ricerca dottorale, svolta presso il Dipartimento delle Arti dell'Università di Bologna (Dottorato in Studi teatrali e cinematografici, XXV ciclo) con la guida del Prof. Marco De Marinis e conclusa nel 2014 con la discussione di una tesi dal titolo *La nuovissima teatrologia. Gli studi teatrali in Italia fra Novecento e Duemila*. Tale ricerca è alla base di un libro in corso di pubblicazione. A entrambi si rimanda per ulteriori approfondimenti sugli argomenti trattati, per una ricognizione più articolata della vicenda della teatrologia italiana e per un'analisi delle sue altre fasi di sviluppo.

NOTE BIO-BIBLIOGRAFICHE E ABSTRACT

Carmen Cutugno

Nata in Sicilia nel 1985, Carmen Cutugno ha studiato cultura, arti performative e relazioni internazionali presso l'Università di Bologna e la London School of Economics and Political Sciences, conseguendo un dottorato congiunto in Cinema, Musica, Teatro. È stata Visiting Scholar presso la New York University, collaborando con Richard Schechner e Diana Taylor, e Research Fellow alla Brown University. Ha condotto periodi di ricerca presso la Princeton University, il Vassar College, la University of Kent, e contribuito alla cattedra bolognese di Teorie e culture della rappresentazione del Professor Marco De Marinis. È stata co-editrice di un *international peer-reviewed journal* e ha pubblicato diversi contributi nell'ambito dei Cultural and Performance Studies. Ha lavorato presso il Festival Internazionale di Edimburgo, il Living Theatre, e il Ministero Italiano degli Affari Esteri a New York. Attualmente lavora alla Commissione Europea a Bruxelles, dove si occupa di cultura.

Abstract di Reenactment: da Marina Abramović all'intangible cultural heritage dell'Unesco

Il *reenactment* può essere considerato una valida via tramite cui “archiviare” performance e fare storiografia. Muovendo da Richard Schechner a Diana Taylor, da Peggy Phelan a Rebecca Schneider e Barbara Kirshenblatt-Gimblett, questo saggio compara diverse teorie relative all'ontologia della performance e alle possibilità di trasmissione delle pratiche performative. Attraverso l'esplorazione di svariati esempi di *reenactments*, da Marina Abramović a Clifford Owens, e l'analisi delle iniziative dell'Unesco in materia di Patrimonio Culturale Immateriale, questo contributo mostra come la performance sia in grado di “conservarsi” auto-archiviandosi, cioè affidando alla “re-performance” e al suo consapevole scarto differenziale, il compito di farlo.

Parole chiave: reenactment, performance, Marina Abramović, Unesco.

The reenactment can be considered as a valid way to “archive” performances and to “write” historiography. Moving from Richard Schechner to Diana Taylor, and from Peggy Phelan to Rebecca Schneider and Barbara Kirshenblatt-Gimblett, this paper compares different theoretical positions on the “ontology of performance”, and the possibilities of transmitting performative practices. Exploring several examples of reenactments, from Marina Abramović to Clifford Owens, and analyzing Unesco's initiatives in the field of Intangible Cultural Heritage, this essay shows how performance is able to “save itself” by “self-archiving”, meaning by giving the re-performance and its aware differential variance, the task of doing so.

Keywords: reenactment, performance, Marina Abramović, Unesco.

Marco De Marinis

Marco De Marinis (1949), professore ordinario di Discipline Teatrali nell'Università di Bologna (Dipartimento delle Arti), è il Responsabile scientifico del Centro di Promozione Teatrale “La Soffitta” di questa Università. Dirige inoltre la rivista «Culture Teatrali», da lui fondata nel 1999. Insegna Storia del teatro e dello spettacolo nel triennio Dams e Teorie

e culture della rappresentazione nel corso di laurea magistrale Discipline della Musica e del Teatro. Fra le sue pubblicazioni più recenti: *Il teatro dell'altro. Interculturalismo e transculturalismo nella scena contemporanea*, Firenze, La casa Usher, 2011; *Il teatro dopo l'età d'oro. Novecento e oltre*, Roma, Bulzoni, 2013; *Étienne Decroux and His Theatre Laboratory*, Holstebro-Malta-Wrocław-London-New York, Icarus Publishing Enterprise/Routledge, 2015; *Al limite del teatro: utopie, progetti e aporie nella ricerca teatrale degli anni Sessanta e Settanta* [1983], Imola, Cue Press, 2016 (1ª ed. La casa Usher).

Abstract di Regia e post-regia: dalla messa in scena all'opera-contenitore

Il panorama attuale della regia teatrale nel nostro Paese, e più ampiamente a livello internazionale, denuncia innanzitutto un vuoto teorico sicuramente non casuale, che nasconde quanto meno una presa di distanze da parte degli artisti nei confronti della figura del regista novecentesco e delle prassi registiche del secolo scorso. Per altro, siamo di fronte a un panorama diseguale e addirittura eterogeneo, se è vero che in questi anni si è potuto parlare allo stesso tempo di superamento della regia (post-regia, etc.) e di rilancio della stessa in termini forti o fortissimi (iper-regia, etc.). In questo contributo si cerca di mettere in luce alcune modalità produttive nuove, che accomunano sia il versante post-registico sia quello iper-registico, condensabili nella nozione di “opera-contenitore”.

Parole chiave: regia, Novecento, attore, “opera-contenitore”.

The context of contemporary theatre direction in our country – and more broadly internationally – complains a not accidental theoretical void. This hides at least that artists distance themselves from the figure of the director and the direction practices of the XXth century. It's an irregular and even heterogeneous context: in last years, one could speak about the overcoming of the direction (post-direction, etc.) as well as about its strong relaunch (hyper-direction, etc.). This essay tries to enlighten some new ways of production which combine both of these approaches, that in conjunction could be framed by the concept of “opera-contenitore”.

Keywords: theatre direction, XXth century, actor, “opera-contenitore”.

Abstract di Vuoti di memoria e filologia del quasi. A proposito di Valentina Valentini, Nuovo Teatro Made in Italy 1963-2013, con saggi di Anna Barsotti, Cristina Grazioli, Donatella Orecchia, Roma, Bulzoni, 2015

Gli studi teatrali italiani non godono di buona salute, nonostante un'impresione di apparente floridezza quantitativa. Soprattutto quelli riguardanti la scena contemporanea, perché in questo caso emergono drammaticamente (è il caso di dirlo), molto più che per l'antico, tutti i limiti dovuti alla mancanza di rigore e di consapevolezza metodologica, cui si aggiungono spesso una conoscenza inadeguata dei fenomeni di cui ci si occupa e poca chiarezza nei criteri delle scelte operate. Quando poi a questi limiti, quasi costitutivi per l'appunto, si sommano ancor più oscure volontà di rimozione, le scelte rispondono anche a inspiegabili desideri di rivalsa, e la mancanza di rigore diventa sciattezza sistematica, allora il risultato non può che essere davvero disastroso e da additare doverosamente alla pubblica disapprovazio-

ne. Purtroppo questo è il caso del volume *Nuovo Teatro Made In Italy 1963-2013* (Roma, Bulzoni, 2015) e della sua autrice-curatrice Valentina Valentini.

Parole chiave: Nuovo Teatro, critica, storiografia teatrale, filologia teatrale.

Italian Theatre Studies are not in good health, despite they apparently seem flourishing in quantity. In particular, those about contemporary theatre: the lacks of rigor and metodological awareness there emerge dramatically. Furthermore, there is often an inadequate knowledge of the phenomena, and the selection criteria are frequently not clear. When these constitutive problems are added to a even more obscure will of historical suppression, the choices seem to be made also for an unexplained desire of revenge, and the lack of rigor becomes systematic sloppiness; so, the result can only be really disastrous, and must be hold up to the public disapproval. Unfortunately, this is the case of *Nuovo Teatro Made In Italy 1963-2013* (Roma, Bulzoni, 2015), and of its author-editor Valentina Valentini.

Keywords: New Theatre, critics, theatre historiography, theatre philology.

Roberta Ferraresi

Roberta Ferraresi (1983) è assegnista di ricerca presso il Dipartimento delle Arti dell'Università di Bologna. È dottore di ricerca in Studi teatrali presso il medesimo dipartimento; la tesi, che ha come oggetto la teatrologia italiana fra Novecento e Duemila ed è stata discussa nel 2014, è ora in corso di pubblicazione. Gli interessi di ricerca comprendono inoltre il teatro italiano contemporaneo, tema affrontato con saggi editi in rivista, nel contesto di convegni e inoltre tramite l'attività nel campo della critica teatrale (co-dirige la rivista online «Il tamburo di Kattrin»). Fra le pubblicazioni recenti: *Un "nuovo" Nuovo Teatro? I teatri degli anni Duemila dal punto di vista degli osservatori* («Culture Teatrali», 2015, n. 24); *Lingue teatrali fra scrittura, oralità e vocalità*, in A. Anastasi e V. Di Vita (a cura di), *La scena dell'oralità. Per una voce fuori luogo* (Messina, Corisco, 2015); *Il segno*, in A. Porcheddu e R. Ferraresi, *Questo fantasma. Il critico a teatro* (Corazzano, Titi-villus, 2015², nuova ed. rivista e aggiornata della prima del 2010).

Abstract di *Una nuova teatrologia. Il processo di rifondazione degli studi teatrali in Italia fra anni Sessanta e Settanta*

Il saggio ha come oggetto il processo di rifondazione degli studi teatrali italiani fra anni Sessanta e Settanta. Il percorso segue le due fasi di sviluppo della nuova disciplina: il momento di ingresso della materia nell'università negli anni Sessanta, in cui l'operato di alcuni studiosi concretizza il passaggio dall'oggetto-testo all'oggetto-spettacolo; un secondo step nei primi Settanta in cui la teatrologia italiana – complice una particolare prossimità con il Nuovo Teatro e le rinnovate scienze umane e sociali – procede a un riassetto del proprio oggetto di studio, forzando i limiti teorici dell'oggetto-spettacolo e cominciando a considerare il fatto teatrale nei termini ampi e complessi di una esperienza di natura relazionale, profondamente radicata nel contesto in cui è prodotta e fruita.

Parole chiave: nuova teatrologia, studi teatrali italiani, studi teatrali fra anni Sessanta e Settanta, storia del teatro in Italia.

The object of study is the origin of the New Theatreology in Italy between the '60s and the '70s. The itinerary is divided into two steps: the first, in the '60s, when Italian theatre studies has joined the university and some new scholar moved from the study of dramatic text to the study of performance; the second, in the '70s, when the discipline – influenced by the mutations occurring in performing arts and social sciences – has developed through a more complex way, purposing a different object of study, considering theatre, not only as performance/show, but as a relational experience deeply connected with its context of production and reception.

Keywords: new theatreology, italian theatre studies, theatre studies 1960-1970, theatre history in Italy.

Gerardo Guccini

Gerardo Guccini nasce a Bologna il 23 marzo 1954. Insegna Drammaturgia e Teoria e tecniche della composizione drammatica presso il Dipartimento delle Arti dell'Università di Bologna. Fra le sue attività drammaturgiche ricordiamo la collaborazione con Marco Paolini (*Il racconto del Vajont. Orazione civile*) e quella con Elena Bucci e Marco Sgroso (*La pazzia di Isabella*). Nel 1995 fonda con Claudio Meldolesi il semestrale «Prove di drammaturgia. Rivista di inchieste teatrali». Dal 2002 al 2015 è responsabile scientifico del Cimes (Centro di Musica e Spettacolo – Università di Bologna). Nel 2012, fonda con Matteo Casari la collana in rete “Arti della performance: orizzonti e culture” (AMS Acta). I suoi studi riguardano il teatro del Settecento, gli aspetti spettacolari dell'opera lirica, il teatro di narrazione e la drammaturgia contemporanea. Fra le pubblicazioni ricordiamo: *La bottega dei narratori*, Roma, Dino Audino, 2005; S. Casi, A. Felice e G. Guccini, *Pasolini e il teatro*, Venezia, Marsilio, 2012; G. Guccini e N. Lupia (a cura di), *Per/formare l'opera*, numero monografico di «Prove di drammaturgia», 2015, n. 1.

Abstract di *La Musa meticciasa. Materiali d'autore per la conoscenza e lo studio della regia lirica*

Il saggio introduttivo distingue dalla nozione deteriorata di *Regietheater* la cultura registica novecentesca, mostrando come la regia lirica contemporanea sta restituendo all'opera i retaggi di quanto l'opera stessa ha rilasciato ai Maestri dell'innovazione. Fra gli effetti della regia lirica, figura inoltre l'emergere di originali personalità che si sono direttamente imposte in quest'ambito senza essere prima passate attraverso l'autonomo esercizio dell'innovazione teatrale. I dossier sono dedicati a due di questi artisti che dimostrano le potenzialità del teatro lirico. Si tratta di Damiano Michieletto e Stefano Vizioli. Del primo, si documenta la formazione nel quadro dell'azione pedagogica di Gabriele Vacis; del secondo, si segue l'ideazione di un'“opera euroasiatica” ancora in pieno divenire che scaturisce dall'incontro fra diverse civiltà e culture: Händel e i rituali bhutanesi; Mozart e le culture teatrali cambogiane; Monteverdi e il Nō.

Parole chiave: regia lirica, drammaturgia, opera, teatro eurasiatico, pedagogia teatrale.

The introductory essay contrasts the twentieth-century directing culture with the pejorative sense of *Regietheater*, showing how contemporary lyrical direction is returning the opera the legacy of what the opera itself has released to the innovation Masters. Wagner, Purcell and the actors/singers' proximity to art have indeed influenced Appia, Craig, Meyerhold and Stanislavsky. Among the effects of lyrical direction, we also find the emergence of original personalities who established themselves directly in this area without first going through the practices of theatrical innovation. The dossiers are dedicated to two of these artists who demonstrate the potential of lyrical theatre: Damiano Michieletto and Stefano Vizioli. As to the first, it is documented his training under Gabriele Vacis pedagogical framework; as to the second, there follows the tracing of his conception of an "Eurasian" opera resulting from the encounter between different cultures and civilizations.

Keywords: lyrical direction, dramaturgy, opera, Euroasian theatre, theatre pedagogy.

Claudio Longhi

Claudio Longhi insegna Storia della regia e Istituzioni di regia presso l'Università di Bologna. Il suo lavoro di ricerca è essenzialmente dedicato allo studio della drammaturgia moderna e contemporanea (italiana e straniera), così come all'indagine intorno alla storia dell'attore e alla nascita ed evoluzione del linguaggio registico. Tra le sue pubblicazioni si ricordano: *La drammaturgia del Novecento tra romanzo e montaggio*, Ospedaletto di Pisa, Pacini, 1999; *Tra moderno e postmoderno: la drammaturgia del Novecento*, Ospedaletto di Pisa, Pacini, 2001; *Scrittura per la scena e metafisica*, Bologna, Gedit, 2004; *Marisa Fabbri, lungo viaggio attraverso il teatro di regia*, Firenze, Le Lettere, 2010. Alle attività accademiche Longhi affianca l'impegno teatrale attivo: dopo aver collaborato con i Maestri P. L. Pizzi, G. Vick e L. Ronconi, ha firmato la regia di numerosi spettacoli e ha curato, tra il 2015 e il 2016, il progetto *Carissimi Padri... Almanacchi della "Grande Pace" (1900-1915)* per conto di Ert Fondazione.

Abstract di «L'unico responsabile sono io»? Appunti di regia, ricordando Luca Ronconi (quasi un'introduzione)

Interrogarsi sull'eredità artistica di Luca Ronconi, a distanza di poco più di un anno dalla sua scomparsa, diventa l'occasione per tentare un bilancio, necessariamente composito e non esaustivo, dello stato della regia teatrale in Italia oggi e per provare altresì a ipotizzare futuri sviluppi del panorama analizzato in un'ottica che non trascuri l'approccio storiografico alla questione. La descrizione della struttura e dei contenuti del presente annuario di «Culture Teatrali» dedicato, per l'appunto, ai nodi tematici summenzionati si accompagna, così, a una indagine sulle modalità attraverso cui Ronconi ha lasciato affiorare il personale punto di vista sul ruolo e sulle sorti della pratica registica: in tal senso, ancor più dei suoi rari scritti e dei non menî sporadici interventi teorici in materia, si è rivelato fecondo di spunti l'esame dello spettacolo *Questa sera si recita a soggetto* debuttato a Lisbona nel 1998 sotto la direzione dello stesso Ronconi.

Parole chiave: Luca Ronconi, *Questa sera si recita a soggetto*, «Culture Teatrali», regia.

A reflection on the artistic legacy of Luca Ronconi, a little more than a year after his passing, can be the occasion for attempting an overview of what it means to be a theatre director in Italy today. Furthermore, future developments can be hypothesized, without neglecting a historiographical approach. These themes are at the core of the present year-book of «Culture Teatrali», so the description of its structure and contents will be intertwined with an investigation of the ways in which Ronconi's personal views on the director's role and its destiny have emerged: even more than his few writings and his no less sparse theoretical statements, the analysis of his production of *Questa sera si recita a soggetto*, which premiered in Lisbon in 1998, offers plenty food for thought on the subject.

Keywords: Luca Ronconi, *Tonight We Improvise*, «Culture Teatrali», direction.

Lorenzo Mango

Lorenzo Mango è Professore di Storia del teatro moderno e contemporaneo all'Università di Napoli "L'Orientale". Ha scritto: *L'officina teorica di Edward Gordon Craig*, Corazzano, Titivillus, 2015; *“Il principe costante” di Calderón de la Barca/Śłowacki per Jerzy Grotowski*, Pisa, ETS, 2008; *La scrittura scenica. Un codice e le sue pratiche nel teatro del Novecento*, Roma, Bulzoni, 2003; *Alla scoperta di nuovi sensi. Il Tattilismo futurista*, Napoli, La città del sole, 2001 (anche e-book, Imola, Cue Press, 2015); *Teatro di poesia. Saggio su Federico Tiezzi*, Roma, Bulzoni, 1994; *La scena della perdita. Il teatro tra avanguardia e postavanguardia*, Roma, Kappa, 1987. È co-direttore di «Acting Archives Review. Rivista di studi sull'attore e la recitazione» (www.actingarchives.it).

Abstract di *La regia dopo la regia. Tre variazioni sul tema*

Questo saggio affronta il problema della trasformazione e della crisi della regia nel teatro contemporaneo. Suo obiettivo è dimostrare come l'idea contemporanea di regia sia stata sottoposta ad analisi da parte della critica e come sia presente all'interno della pratica e della poetica di importanti artisti italiani quali Carmelo Bene, Toni Servillo, Federico Tiezzi. L'ipotesi è che è possibile parlare, oggi, di una sorta di «regia dopo la regia», una definizione che suggerisce l'idea che la regia sia ancora il focus del linguaggio teatrale contemporaneo ma in maniera differente da quanto succede quando essa è presente in una modalità più tradizionale, come interpretazione e mediazione di un testo drammatico.

Parole chiave: regia dopo la regia, autorialità della scena, teatro postmoderno.

This essay goes into the problem of transformation and crisis of directing in contemporary theatre. The aim is to demonstrate how the contemporary idea of directing is submitted to the analysis of criticism and how it is present into the practice and poetics of some important Italian artists like Carmelo Bene, Toni Servillo, Federico Tiezzi. The hypothesis is that we can speak, today, of a kind of «directing after directing», a definition that suggests the idea that directing is still the focus of theatre's contemporary language but in a different way from what happens in theatres where directing is present in a more traditional way, as interpretation and mediation of a dramatic play.

Keywords: directing after directing, authorship of the stage, postmodern theatre.

Laura Mariani

Laura Mariani insegna Storia dell'attore all'Università di Bologna. Ha scritto: *Sarah Bernhardt, Colette e l'arte del travestimento* (Bologna, Il Mulino, 1997; Imola, Cue Press, 2016); *L'attrice del cuore. Storia di Giacinta Pezzana attraverso le lettere* (Firenze, Le Lettere, 2005); *Ermanna Montanari. Fare-disfare-rifare nel Teatro delle Albe* (Corazzano, Titivillus, 2012); "*Quelle dei Pupi erano belle storie*". *Vita nell'arte di Pina Patti Cuticchio* (Napoli, Liguori, 2014). Ha curato con C. Meldolesi e A. Malfitano *La terza vita di Leo. Gli ultimi vent'anni del teatro di Leo de Berardinis a Bologna* (Corazzano, Titivillus, 2010) e, con F. Taviani e M. Schino, *Pensare l'attore*, una raccolta di saggi di Meldolesi (Roma, Bulzoni, 2013). È in corso di stampa per Cue Press *L'America di Elio De Capitani. Interpretare Roy Cohn, Richard Nixon, Willy Lomane, Mr. Berlusconi*. Nel 1983 ha vinto il premio Vittime e martiri di Sant'Anna di Stazzema con *Quelle dell'idea. Storie di detenute politiche 1927-1948* (Bari, De Donato, 1982).

Abstract di *Registe di teatro in Italia. Ce n'est qu'un début...*

Il saggio presenta i primi risultati di una ricerca appena avviata su un tema non studiato in Italia. Fornisce dati sulle registe che hanno operato nella scorsa stagione, sulle diplomate e sulle premiate, sui rapporti col femminismo a Roma negli anni del teatro La Maddalena e sulla situazione esistente a Milano, Napoli e in Sicilia. Vengono poi proposti tre approfondimenti. Il primo riguarda *mPalermu* (2001) di Emma Dante, la nostra regista più importante e ribelle: portatrice di una pratica registica basata su una formazione d'attrice, su una drammaturgia originale e sul lavoro di attori professionisti *sui generis*. Si ricostruiscono poi i percorsi artistici di due registe radicate in contesti teatralmente significativi e portatrici di forti istanze professionali: Laura Angiulli a Napoli e Serena Sinigaglia a Milano.

Parole chiave: registe, Emma Dante, Serena Sinigaglia, Laura Angiulli.

This essay illustrates the first results of my research on a field yet to be studied in Italy. It provides data on the women directors that have been working over the last theatre season (34,12%), those who have graduated from drama schools and those who received awards; moreover, after an overview of the connections with Feminism in the years of the La Maddalena Theatre in Rome, the research focuses on the current panorama in Milan, Naples and Sicily. The following sections are dedicated to three specific in-depth analysis. The first one concerns *mPalermu* (2001) by Emma Dante, Italy's most important and most rebel director: she embodies a theatre practice based on her actor training, original playwriting and on the work of professional actors *sui generis*. The following sections outline the artistic careers of two directors rooted in significant theatrical contexts and who, with their work, bring about strong professional statements: Laura Angiulli in Naples and Serena Sinigaglia in Milan.

Keywords: women theatre directors, Emma Dante, Serena Sinigaglia, Laura Angiulli.

Enrico Pitozzi

Enrico Pitozzi insegna Forme della scena multimediale presso l'Università di Bologna e Multimedialità nelle arti performative presso l'Università di Padova. È stato *visiting professor* presso l'Université du Québec à Montréal, UQAM e l'Universidad Internacional Menéndez Pelayo de Valencia. È membro del progetto di ricerca *Performativité et effets de présence* dell'UQAM (Canada) oltre che del “MeLa research lab” dello IUAV di Venezia. Tra le pubblicazioni ricordiamo: in collaborazione con A. Sacchi, *Itinera. Trajectoires de la forme Tragedia Endogonidia*, Arles, Actes Sud, 2008; *On presence*, numero monografico di «Culture Teatrali», 2012, n. 21; *Perception et sismographie de la présence*, in J. Féral (a cura di), *Le réel à l'épreuve des technologies*, Rennes, Presses de l'Université de Rennes, 2013; *Magnetica. La composizione coreografica di Cindy Van Acker | Choreographic Composition of Cindy Van Acker*, Macerata, Quodlibet, 2015; *Bodysoundscape. Perception, movement and audiovisual developments in contemporary dance*, in Y. Kaduri *The Oxford Handbook of Music, Sound and Image in the Fine Arts*, Oxford, Oxford University Press, 2016.

Abstract di *Comporre secondo la logica del corpo: un affresco della scena coreografica italiana*

Il presente testo intende tracciare un affresco delle principali esperienze tratte dalla scena coreografica italiana – in un quadro che si estende dagli anni Ottanta fino ad oggi e che comprende Virgilio Sieni ed Enzo Cosimi, così come Roberto Zappalà, Kinkaleri o Simona Bertozzi, solo per citarne alcuni – evidenziando la centralità di queste pratiche sia sul piano nazionale che internazionale. Da questa prima ricognizione, emergono alcuni tratti distintivi: in primo luogo l'elaborazione di modelli di *composizione* della scena innovativi, tesi a ridefinire la poetica del corpo e a riorientare la nozione stessa di coreografia.

Parole chiave: corpo, composizione, coreografia, montaggio, transizione.

This text aims at drawing a scenario of the main experiences of the Italian choreographic scene – in a framework that extends from the eighties until today, and that includes Virgilio Sieni and Enzo Cosimi, as well as Roberto Zappalà, Kinkaleri, Simona Bertozzi and others – by focusing on the centrality of these practices both at a national and international level. From this first survey, some distinctive features emerge: the development of innovative scene composition models, aimed at redefining the poetry of the body and at refocusing the notion of choreography.

Keywords: body, composition, choreography, montage, transition.

Luca Ronconi

Tra i maggiori registi della scena europea del secondo dopoguerra, fautore di un teatro labirintico ed “espanso”, teso a fagocitare nelle sue complesse trame lo spettatore, Luca Ronconi (1933-2015) ha saputo genialmente coniugare tradizione e innovazione dando vita a leggendari allestimenti passati alla storia; in proposito, dopo la consacrazione a protagonista del panorama internazionale grazie al memorabile *Orlando furioso* (1969), si ricordano a mero titolo esemplificativo: *Oresteia* (1972), *Le Baccanti* (1978),

Ignorabimus (1986), *Gli ultimi giorni dell'umanità* (1990), *Infinities* (2002). Ricca e articolata anche la produzione di teatro per musica: ad esempio, *Viaggio a Reims* (1984), la Tetralogia *L'anello del Nibelungo* (1979-1981), *Orfeo* (1998), *Turn of the Screw* (1995). L'impegno di Ronconi non si è limitato alla produzione di spettacoli ma ha interessato anche la direzione di prestigiose istituzioni teatrali pubbliche – la Biennale di Venezia (1974-1977), il Teatro Stabile di Torino (1989-1994), il Teatro di Roma (1994-1998), il Piccolo Teatro di Milano (1999-2015) – e la convinta promozione di una solida pedagogia teatrale che lo ha reso maestro di generazioni di attori.

Abstract di *Il mio Teatro*

Nel suo discorso in occasione del conferimento della Laurea *honoris causa* in Discipline delle Arti, della Musica e dello Spettacolo da parte dell'Università di Bologna, Luca Ronconi delinea «una sorta di resoconto-bilancio» del proprio «lungo viaggio attraverso la scena» concentrandosi, in particolare, su due direttrici in sintonia con quelle alla base dell'Università stessa: la didattica e la ricerca. A partire proprio dal tema dell'importanza della pedagogia teatrale e muovendo dalla consapevolezza di non essere un «regista teorico», Ronconi affronta questioni centrali nel panorama della scena contemporanea quali la necessità etica di una mirata formazione dell'attore e del pubblico, la dialettica fra tradizione e innovazione, il complesso rapporto tra romanzo e dramma, l'influenza del linguaggio cinematografico, e nello specifico del montaggio, sullo sviluppo dei codici teatrali.

Parole chiave: attore, pedagogia teatrale, regia, drammaturgia contemporanea.

In his speech on receiving an Honorary Degree in Art, Music and Performance Studies from the University of Bologna, Luca Ronconi presents «a kind of report» of his own «long journey through the theatre» focusing in particular on two ideas that are at the basis of University itself: didactics and research. Ronconi does not consider himself a «theoretical director»: taking the importance of theatre pedagogy as his starting point, he analyzes such hot issues of contemporary theatre as the ethical need for a specific education of both actors and audience, the dialectic between tradition and innovation, the complex relation between literature and playwriting, the influence of cinema and of its editing technique on the evolution of theatrical codes.

Keywords: actor, theatre pedagogy, direction, contemporary playwriting.

Mirella Schino

Mirella Schino (1956) ha insegnato presso le Università di Torino e dell'Aquila, e attualmente insegna Discipline dello spettacolo presso l'Università di Roma Tre. I suoi studi riguardano soprattutto: il teatro italiano ed europeo della seconda metà dell'Ottocento, con particolare riferimento a Eleonora Duse e al fenomeno del Grande Attore (*Racconti del Grande Attore*, Città di Castello, Edimond, 2004; *Il teatro di Eleonora Duse* [1992], Roma, Bulzoni, 2008, nuova ed. rivista e aggiornata); l'età dei maestri del teatro di inizio Novecento (*La nascita della regia teatrale*,

Roma-Bari, Laterza, 2003); i teatri laboratorio degli anni Sessanta e Settanta del Novecento (*Alchemists of the Stage. Theatre Laboratories in Europe* [2009], London, Routledge, 2014; *Il libro degli inventari. Odin Teatret Archives*, Roma, Bulzoni, 2015).

Abstract di *Teatro come bene comune. La regia al suo nascere e il Novecento*

Un secolo abbondante di teatro ci separa dalla regia al suo nascere, eppure ancora ci riguarda. Questo saggio ridisegna alcuni interrogativi sull'età dei maestri: la stratigrafia di un fenomeno storico non riportabile solo a un pugno di personalità d'eccezione; o il complesso rapporto con il "vecchio" teatro d'attore. Ma si interroga soprattutto sul ruolo che ha avuto, nel corso di tutto il Novecento teatrale, la condivisione di punti di riferimento così forti. Sono stati un interrogativo e un bene comune a tutti, agli studiosi come a teatranti di tendenze o bisogni differenti. Con che conseguenze? Da questo punto di vista bisogna interrogarsi ancora sul problema del *rapporto* tra pratica e mestiere di storico, e su quello della influenza, fondamentale e condizionante, che una condivisione di forti esperienze pratiche può avere su studi peculiari quanto quelli teatrali.

Parole chiave: regia in stato nascente, teatro del Novecento, Adolphe Appia, Edward Gordon Craig, Konstantin Stanislavskij.

The beginnings of the director's role are more than a century old, yet still relevant to us. This essay reconsiders some questions concerning the age of the masters: the stratigraphy of a historical phenomenon that cannot be reduced to a few exceptional figures; its complex relationship with the "old" actors' theatre. Above all, it investigates the role played throughout the 20th century by such strong shared reference points. What were the consequences of these questions and values shared by scholars and practitioners, following sundry trends and moved by different needs? In order to answer we must still examine the problem posed by the *relationship* between theatre practices and historiography and by the conditioning influence that shared practical experiences can have on theatre studies.

Keywords: the beginnings of the director's role, 20th century theatre, Adolphe Appia, Edward Gordon Craig, Konstantin Stanislavski.

SOMMARIO DEL NUMERO PRECEDENTE

LA TERZA AVANGUARDIA ORTOGRAFIE DELL'ULTIMA SCENA ITALIANA

a cura di Silvia Mei

Silvia Mei, *Disambiguazione. Come una premessa* | Paolo Ruffini, *Ultimo Novecento e ultra Deviazioni e progressioni nella scena italiana (premess)* | Roberta Ferraresi, *Un "nuovo" nuovo teatro? I teatri degli anni Duemila dal punto di vista degli osservatori* | Elena Lamberti, *Spegnerli in assenza di mezzi. Parabole della scena 2000* | Clarissa Veronico, *Puglia anni X* | Lorenzo Donati, *Romagna anni Zero. Prepararsi a un terreno di scontri più ampio* | Graziano Graziani, *Roma anni Zero* | Alessandro Taverna, *Il tempio, la saracinesca. Sperimentazioni teatrali alla Sagra Musicale Malatestiana* | Elisa Nicosanti, *Evento Ipercorpo: traiettorie di un progetto diventato festival* | Cristina Valenti *Lineamenti di un non movimento. Indagine sulla contemporaneità e nuovi paradigmi del politico nel teatro del terzo millennio* | Silvia Mei, *Per una scena "minore". Le radici contemporanee del teatro breve (2000-2014)* | Giorgia Nason, *Nella carne e nel legno. Il teatro delle figure di Zaches Teatro, Opera e Teatropersona* | Chiara Maccioni, *Il teatro secondo Anagor, Muta Imago, Pathosformel. Piccolo lessico essenziale* | Agata Tomšič, *Il "modello atlantico" come metodo compositivo. Pratiche ed esempi dalla nuova scena italiana*

DOSSIER *TEATRI DA CAMERA* a cura di Silvia Mei | Marco De Marinis, *Teatro e fotografia: intrecci novecenteschi fra rappresentazione e suo superamento* | Cosimo Chiarelli, *Immagine/Corpo/Supporto. La fotografia alla luce della teatralità* | Arianna Novaga, *La fotografia (pro)rompe la scena. The dead di Città di Ebla.*

INTERVENTI Carlotta Pircher, *Visita a Jan Fabre alle prese con l'opera summa.*

STUDI Vito Di Bernardi, *Merce Cunningham e la scena dei mutamenti* | Carla Di Donato, *Dalla luce al movimento: tra Oriente e Occidente, la quête di Alexandre Salzmann* | Chiara Elena Rossini, *Teatro del Lemming: genesi e pratica di una poetica radicale.*

ALTRI NUMERI PUBBLICATI

1, autunno 1999

PADRI, FIGLI E NIPOTI. Su Decroux, il rapporto maestro-allievo e la trasmissione dell'esperienza a teatro

2/3, primavera-autunno 2000

QUARANT'ANNI DI NUOVO TEATRO ITALIANO, a cura di M. De Marinis

4, primavera 2001

FIGURE E PERCORSI DEL TEATRO FRANCESE DEL NOVECENTO, a cura di M. Consolini

5, autunno 2001

ARTI DELLA SCENA, ARTI DELLA VITA, a cura di M. De Marinis

6, primavera 2002

LA FEBBRE DEL TEATRO. Pagine sconosciute dell'avanguardia russa, a cura di O. Calvarese

7/8, autunno 2002-primavera 2003

STORIA E STORIOGRAFIA DEL TEATRO, OGGI. PER FABRIZIO CRUCIANI

I. *Fabrizio Cruciani e gli studi teatrali oggi*, a cura di F. Bortoletti

II. *Le culture delle riviste*, a cura di M. Consolini e R. Gandolfi

9, autunno 2003

INTORNO A GROTOWSKI, a cura di M. De Marinis

10, primavera 2004

L'ARTE DEI COMICI. Omaggio a Isabella Andreini nel quarto centenario della morte (1604-2004), a cura di G. Guccini

11, autunno 2004

ARTAUD/MICROSTORIE, a cura di M. De Marinis

12, primavera 2005

"DELLA POESIA NEL TEATRO IL TREMITO". PER GIULIANO SCABIA, a cura di F. Gasparini e M. Marino

13, autunno 2005

SEMINARIO SULL'ATTORE, a cura di M. De Marinis

14, primavera 2006

DANZA 900, Testimonianze e riflessioni intorno al processo creativo, a cura di R. Mazzaglia

15, autunno 2006

ARTISTI E UOMINI DI TEATRO, a cura di E. Tamburini

16, primavera 2007

TEATRO E NEUROSCIENZE. Rapporto delle neuroscienze cognitive a una nuova teatrologia sperimentale, a cura di F. Bortoletti

17, autunno 2007

ARNALDO PICCHI. Iconografia di un regista pedagogo, a cura di C. Ossicini

18, primavera 2008

RAPPRESENTAZIONE/THEATRUM PHILOSOPHICUM. Due seminari del gruppo di lavoro, a cura di M. De Marinis

19, autunno 2008

FRA CINEMA E TEATRO, a cura di G. Martini

20, annuario 2010

TEATRI DI VOCE, a cura di L. Amara e P. Di Matteo

21, annuario 2011

ON PRESENCE, a cura di E. Pitozzi

22, annuario 2013

REALTÀ DELLA SCENA. GIORNALISMO / TEATRO / INFORMAZIONE, a cura di F. Acca e G. Guccini

23, annuario 2014

DUE MAESTRI DEL NOVECENTO: MICHAİL ČECHOV e RUDOLF STEINER, a cura di E. Faccioli

SGUARDI SUL TEATRO GRECO CONTEMPORANEO. SOCIETÀ, IDENTITÀ, POSTMODERNO, a cura di T. Grammatàs e G. Tentorio

Mirella Schino, *Introduzione all'Annale 2016*

Eugenio Barba, *Ariane Mnouchkine, Le prix de l'expérience. Contraintes et dépassements dans le travail de groupe. Le Théâtre du Soleil rencontre l'Odin Teatret*. A cura di Georges Banu

Dossier. Butoh-fu. Dance and Words.

A cura di Samantha Marenzi

Samantha Marenzi, *Dance and words. Introduction*; Akira Kasai, *The awareness of the divine in Tatsumi Hijikata*; Bruce Baird, *Dancing in an Archive of (Digital) Evocation*; Takashi Morishita, *Excerpts from Hijikata Tatsumi's Notational Butoh. An Innovational Method for Butoh Creation*; Stephen Barber, *The Performance Archive as Site of Aberrant Disfiguration: Hijikata's Archive of Butoh in the Work of Richard Hawkins*; Katja Centonze, *Critical/Seismic Bodies in Hijikata Tatsumi's Writing Practice and Dancing Practice*; Maria Pia D'Orazi, *Building the dancing body. Akira Kasai, from Butoh to Eurhythmy*.

Raimondo Guarino, *Shakespeare: mente collettiva e piccole tradizioni*

Franco Ruffini, *Mejerchol'd, biomeccanica, biomeccaniche*

Beppe Chierichetti, *Un po' prima dell'Ista. Lettera a Renzo Vescovi*

Mirella Schino, *Ista-balena. Documenti e riflessioni sull'International School of Theatre Anthropology*

Ron Jenkins, *The Overlapping Dialogues of Dario Fo. Lettera sulla decima Ista*

Ferdinando Taviani, *Ista 1980. Lettera su una scuola di guerra*

Raffaella di Tizio, *L'opera da quattro soldi di Vito Pandolfi*

Luca Vonella, *I libri sotto il teatro. Dalla Lectio Doctoralis di Ludwik Flaszen. Lettera*

Dossier. Gli affari del teatro

Marco Consolini, *Il teatro italiano visto da «Comoedia». Sguardi sulla "sorella latina"*; Livia Cavaglieri, *Trasformazioni nell'organizzazione teatrale in Italia all'inizio del Novecento*; Donatella Orecchia, *Due mappe*

Marco D'Arezzo, *Le prime opere teatrali di Paul Claudel (1890-1912). Alcune considerazioni sul teatro simbolista*

Stefano Geraci, *Gli archivi del Living. La raccolta Cathy Marchand a Roma Tre*

Dossier. Luca Ronconi (1933-2015).

A cura di Doriana Legge e Francesca Romana Rietti

Stefano Massini, *Frammenti ronconiani*; Doriana Legge, *L'ultimo spettacolo. La Lehman Trilogy di Massini letta da Ronconi*; *Immagini di Ronconi* (scritti di Luca Ronconi, Franco Quadri, Ferdinando Taviani, Angelo Maria Ripellino, Cesare Garboli, Roberto De Monticelli, e il manifesto della tournée dell'*Orlando Furioso* a Holstebro).

*Finito di stampare
nel mese di dicembre 2016
presso Mediaprint srl - Verona*

Oggi, del teatro

Ferdinando Taviani - Mirella Schino
Il segreto della commedia dell'arte
La memoria delle compagnie italiane
pp. 540; euro 29,00

Jerzy Grotowski - Ludwik Flaszen
Il Teatr Laboratorium di Jerzy Grotowski 1959-1969
pp. 232; euro 20,00

Konstantin Stanislavskij
La mia vita nell'arte
pp. 448; euro 30,00

Jacques Copeau
Artigiani di una tradizione vivente
L'attore e la pedagogia teatrale
pp. 286; euro 24,00

Sergio Secci
Il teatro dei sogni materializzati
Storia e mito del Bread and Puppet Theatre
pp. 112; euro 16,00

Gianni Manzella
La bellezza amara
Arte e vita di Leo de Berardinis
pp. 264; euro 26,00

Marco De Marinis
Il teatro dell'altro
Interculturalismo e transculturalismo
nella scena contemporanea
pp. 232; euro 26,00

Vsevolod E. Mejerchol'd
L'ultimo atto
Interventi, processo e fucilazione
pp. 240; euro 22,00

Jerzy Grotowski
Testi 1954-1998
Volume I - *La possibilità del teatro (1954-1964)*
pp. 264; euro 20,00
seconda edizione

Jerzy Grotowski
Testi 1954-1998
Volume II - *Il teatro povero (1965-1969)*
pp. 264; euro 20,00

Jerzy Grotowski
Testi 1954-1998
Volume III - *Oltre il teatro (1970-1984)*
pp. 272; euro 20,00

Jerzy Grotowski
Testi 1954-1998
Volume IV - *L'arte come veicolo (1985-1998)*
pp. 176; euro 15,00

I libri di Omar

Omar Calabrese

La macchina della pittura.

*Pratiche teoriche della rappresentazione figurativa
fra Rinascimento e Barocco*

pp. 304; euro 30,00

Louis Marin

Opacità della pittura.

Saggi sulla rappresentazione nel Quattrocento

pp. 270; euro 30,00

William J.T. Mitchell

Cloning Terror.

La guerra delle immagini dall'11 settembre a oggi

pp. 248; euro 22,00

Tarcisio Lancioni

Il senso e la forma.

Semiotica e teoria dell'immagine

pp. 336; euro 19,50

Omar Calabrese

Il Neobarocco.

Forma e dinamiche della cultura contemporanea

pp. 464; euro 29,00

Daniele Guastini

Genealogia dell'immagine cristiana.

Studi sul cristianesimo antico e le sue raffigurazioni

pp. 368; euro 29,00

Omar Calabrese

Serio ludere. Sette serissimi scherzisemiotici

pp. 272; euro 27,00

Lucia Corrain

Il velo dell'arte

pp. 240; euro 25,00

Ancoraggi

Sigmund Freud

Manoscritto 1931.

Inedito in edizione critica

pp. 112; euro 11,00

Arnaldo Picchi

Glossario di regia teatrale.

Cinquanta lemmi per un'educazione sentimentale al teatro

pp. 416; euro 30,00

Tihana Maravić

Vado a prendermi gioco del mondo.

Dal folle in Cristo a Bisanzio e in Russia al performer contemporaneo

pp. 240; euro 29,00