

# **CULTURE TEATRALI**

STUDI, INTERVENTI E SCRITTURE SULLO SPETTACOLO  
13, autunno 2005

**Direzione:** Marco De Marinis

**Redazione:** Insegnamenti di Storia del Teatro e dello Spettacolo e Semiologia dello Spettacolo della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Bologna (Dipartimento di Musica e Spettacolo, via Barberia 4, 40123 Bologna).

**Comitato di redazione:**

Georges Banu (Université de la Sorbonne, Paris III)

Josette Féral (Université du Québec à Montréal)

Raimondo Guarino (Università di Roma III)

Oswaldo Pellettieri (Universidad de Buenos Aires)

Arnaldo Picchi (1943-2006) (Università di Bologna-DAMS)

Nicola Savarese (Università di Roma III)

La rivista esce anche grazie all'apporto volontario e gratuito di un gruppo di laureati e ricercatori in discipline teatrali presso il DAMS di Bologna. Attualmente fanno parte di questo **gruppo di lavoro**: Fabio Acca, Lucia Amara, Roberto Anedda, Sara Bazzoni, Francesca Bortoletti, Adele Cacciagrano, Monica Cristini, Piersandra Di Matteo, Erica Faccioli, Francesca Gasparini, Tihana Maravić, Enrico Pitozzi, Annalisa Sacchi, Dario Turrini.

---

Autorizzazione del Tribunale di Bologna n. 7374 del 6 novembre 2003

**Direttore responsabile:** Marco De Marinis

Il prezzo di ogni numero è di Euro 15,50 (IVA assolta). Abbonamento a due numeri Euro 25,82 (IVA assolta) da versare sul conto corrente postale n. 31378508 intestato a Carattere - Via Passarotti 9/a - 40128 Bologna.

Per informazioni si può scrivere a: [cultureteatrali.muspe@unibo.it](mailto:cultureteatrali.muspe@unibo.it)

Edizioni Carattere - Bologna

*Editing:* (rob.a) grafica - Bologna

*Stampa:* Cartografica Artigiana - Ferrara

Finito di stampare: aprile 2007

## SOMMARIO

### SEMINARIO SULL'ATTORE

a cura di Marco De Marinis

- 7 Marco De Marinis  
*Dopo l'età d'oro: l'attore post-novecentesco tra crisi e trasmutazione*
- 29 Fabio Acca  
*L'attore e il suo dopo*
- 35 Lucia Amara  
*L'energia dell'errore*
- 42 Francesca Bortoletti  
*L'attore post-novecentesco come segno di contraddizione*
- 50 Adele Cacciagrano  
*Frammenti d'attore*
- 57 Piersandra Di Matteo  
*Un attore con diversi gradi di realtà*
- 66 Francesca Gasparini  
*L'attore senza teatro. Appunti per un miraggio d'attorialità dilata-  
ta e visionaria*
- 72 Tihana Maravić  
*Accenni sull'idea dell'actor fusor in relazione al lavoro di Masque  
Teatro e in particolare allo spettacolo Davai*
- 78 Enrico Pitozzi  
*La "figura" oltre l'attore: verso un'estetica digitale*
- 88 Annalisa Sacchi  
*La prospettiva stereoscopica dell'attore ovvero due passi in casa Gorkij*

## SCRITTURE

- 99 Marco Martinelli - Ermanna Montanari  
*Chi sei, nero pilota. Un dittico sul Male*
- 105 Eugenio Barba  
*La danza dell'algebra e del fuoco*
- 111 Julia Varley  
*Il tappeto volante*

## STUDI

- 117 Maria Pia Pagani  
*Arlecchino sul set. Konstantin Miklaševskij e il cinema sonoro*
- 129 Lorenzo Mango  
*La nascita della regia: una questione di storiografia teatrale*

**SEMINARIO SULL'ATTORE**  
a cura di Marco De Marinis

*Il seminario di cui qui pubblichiamo gli atti si è svolto fra l'inverno e la primavera del 2006 nell'ambito delle attività del gruppo di lavoro costituitosi informalmente all'interno del Dottorato in Studi Teatrali e Cinematografici dell'Università di Bologna. Questo gruppo coincide in buona parte con quello che rende possibile l'uscita di CT. Il seminario si è svolto con le seguenti modalità: ai partecipanti è stato proposto in anticipo un testo ampio ma ancora non chiuso (opera del sottoscritto), chiedendo loro di reagire con interventi brevi e mirati, a partire da esperienze-predilezioni-riflessioni specifiche e anche idiosincratiche. Il risultato è un caleidoscopio di posizioni e di affermazioni diverse e talvolta dissonanti, che spesso si intrecciano, sovrappongono, elidono, contraddicono, dialogando a distanza. Ci è sembrato giusto preservare al massimo la forma dell'esposizione orale, con le sue imprecisioni, ripetizioni e la sua perentorietà. Nella speranza che ci possa essere un seguito e magari – perché no? – si apra un dibattito, come si sarebbe detto una volta.*

mdm

Marco De Marinis

## DOPO L'ETÀ D'ORO: L'ATTORE POST-NOVECENTESCO TRA CRISI E TRAS MUTAZIONE<sup>1</sup>

### 1. Crisi d'identità?

Corro deliberatamente il rischio di servirmi di una parola abbastanza consumata (per non dire peggio) soprattutto in riferimento al teatro, come la parola "crisi", proprio per cercare di porre in termini abbastanza espliciti, e anche provocatorii, se possibile, la questione dell'attore oggi (ma avrei potuto parlare di "declino" o di "tramonto", magari strizzando l'occhio, in questo ultimo caso, al celebre saggio dedicato da Silvio d'Amico, nel 1929, al Grande Attore).

Naturalmente uso il termine "crisi" non nell'accezione corrente ma inesatta di involuzione, decadimento, o simili, ma in quella più corretta e stimolante che lo lega alle nozioni di complessità e di problematicità.

D'altronde, sono completamente d'accordo con chi ha osservato che il XX secolo per il teatro ha rappresentato un'"età d'oro" proprio perché è stata l'età della crisi<sup>2</sup>.

Converrà comunque partire da una delle parole chiave propositeci dagli organizzatori di questo convegno, e cioè *identità*. Potrei legare fra loro i due termini per dedurne un po' tautologicamente una crisi d'identità dell'attore di teatro contemporaneo.

Preferisco invece parlare di una *identità frantumata, esplosa*. Le ragioni storiche di questa identità esplosa sono molteplici. Cercherò di enumerare quelle che mi sembrano le principali (e quindi anche le più ovvie).

1) La prima che viene in mente è anche la più nota e la più sottolineata; quindi mi ci soffermerò poco. L'esplosione dell'identità dell'attore è legata ovviamente al ben noto fenomeno della proliferazione contemporanea delle estetiche e delle poetiche teatrali e quindi anche attoriali. Pur essendo stata storicamente determinante, non credo che si tratti oggi della causa più importante rispetto a quel fenomeno nuovo di crisi o, meglio, di esplosione dell'identità che riguarda attualmente l'attore di teatro.

2) La seconda ragione è legata alla progressiva caduta dei generi e delle divisioni tradizionali fra i vari settori delle arti dello spettacolo vivente, o "performing arts": teatro di prosa, teatro d'opera, danza, mimo, circo, varie-

<sup>1</sup> Testo sviluppato a partire dalla relazione presentata al convegno "L'attore: identità e funzione", San Marino, 23-24 settembre 2005.

<sup>2</sup> "Il XX secolo è il momento in cui l'essenza stessa del teatro s'è sentita minacciata. È pertanto un'età d'oro. [...] Nel Novecento si può tranquillamente pensare alla fine del teatro", F. Taviani, in "Teatro e Storia", n. 22, 2000, p. 293.

tà, cabaret. Qualificazioni come attore drammatico, cantante lirico, danzatore, mimo, clown, acrobata, entertainer, fabulatore etc., non sono più intese soltanto come nomi di professionalità e di competenze espressive nettamente separate ma anche, e sempre di più, come differenti specificazioni di una stessa figura artistica intesa in senso ampio, o addirittura totale, l'attore, appunto; un po' com'è sempre accaduto nei teatri asiatici, i quali – è cosa nota – non hanno vissuto storicamente quel processo di separazione e specializzazione che in Occidente ha portato, per l'appunto, alla definizione delle distinte professioni dell'attore drammatico, del cantante, del danzatore.

Non dico che queste divisioni siano interamente cadute: sarebbe un negare la realtà. Sostengo tuttavia che, nell'ambito del nuovo, esse vengono sempre di più relativizzate e messe in questione, e non da oggi. Inoltre, lungo tutto il Novecento, molte delle esperienze più feconde e originali, per quanto riguarda le arti dello spettacolo vivente e in particolare l'attore, sono nate e si sono sviluppate proprio ai confini fra i vari generi e le varie forme spettacolari, grazie a contaminazioni, ibridazioni, osmosi.

Ma c'è ancora di più, a proposito di questa trasversalità interdisciplinare che fonda l'attore contemporaneo. Perché le contaminazioni e le ibridazioni riguardanti l'attore (e tutti gli altri linguaggi della scena, per la verità) ben presto sono andate molto al di là del già ampio orizzonte dello spettacolo vivente, per allargarsi anche ad altre pratiche espressive e ad altri specifici artistici, senza i quali sarebbe difficile intendere veramente molti aspetti qualificanti del lavoro dell'attore teatrale contemporaneo (sul corpo, sul movimento, sulla voce, sulla parola): mi riferisco alla musica, alle arti visive, alla poesia, oltre che al cinema, naturalmente. Tutto questo, come si sa, è iniziato già con le avanguardie storiche alla fine dell'Ottocento ma non v'è dubbio che il fenomeno delle contaminazioni interdisciplinari abbia conosciuto una intensificazione eccezionale e inedita, per quantità e qualità, a partire dal secondo dopoguerra, nell'ambito di quelle che sono state chiamate volta a volta "neo-avanguardie", "seconde avanguardie storiche", "teatro di ricerca e di sperimentazione" (e che a me è sempre piaciuto accomunare sotto la dicitura più ampia ma, al tempo stesso, molto precisa di "nuovo teatro").

3) E veniamo a una terza, fondamentale ragione dell'identità esplosa dell'attore odierno. Essa riguarda la progressiva caduta della distinzione netta esistita in passato fra professionismo e non-professionismo<sup>3</sup>. Questa cadu-

<sup>3</sup> Cfr. il recente, innovativo contributo di Ferdinando Taviani, che affronta in termini per più aspetti inediti la questione della presenza dei dilettanti nel teatro moderno, mostrando fra l'altro come essi abbiano sempre costituito uno dei due emisferi del teatro (l'emisfero amatoriale, appunto), come dalla fine dell'Ottocento il loro contributo al rinnovamento della scena sia stato fondamentale (visto che dilettanti, o amatori, sono da considerarsi, a vario titolo, quasi tutti i cosiddetti Padri Fondatori), e come, in conclusione, per tutte queste ragioni, la distinzione tra professionisti e dilettanti sia molto meno agevole di quanto non appaia a prima vista o non si sia pensato di solito. F. Taviani, *Amatorialità. Riflessioni a partire dal "dilemma"*

ta ha permesso il proliferare fecondo e disordinato insieme di nuove forme di identità attoriale, fuori o ai margini del professionismo tradizionale, nella *no man's land* fra professionismo e diletterismo tradizionalmente intesi. Si tratta di un fenomeno complesso, non soltanto artistico ma anche, e forse soprattutto, socio-antropologico, che sta giustamente trattenendo l'attenzione di alcuni specialisti da diversi anni. Qui mi interessa solo per le sue ricadute più evidenti sulla questione dell'identità esplosa dell'attore.

Partirei da una domanda terra terra: quanti di coloro che operano come attori sulle scene odierne – non parlo del teatro “normale”, immobile e sempre uguale a se stesso – possono dirsi ed essere definiti professionisti nel senso stretto del termine, cioè di persone che vivono soltanto o principalmente con i proventi del loro lavoro di attori? Pochi, pochissimi, credo; nel migliore dei casi si tratta infatti di semi-professionisti, di professionisti part-time, anche se spesso dotati, preparati e tecnicamente impeccabili.

Ad averne il tempo, qui si tratterebbe di sfiorare, almeno, la questione della formazione odierna dell'attore di teatro, che spesso (e certo non da oggi) si svolge fuori e anche contro le scuole tradizionali, in un mercato selvaggio e floridissimo in cui c'è un po' di tutto e che ci mette di fronte ad alcuni paradossi prodotti dai frutti maturi della antipedagogia teatrale novecentesca. Questo processo è infatti partito da premesse di radicale contestazione della formazione tradizionale e dell'idea stessa di scuola di teatro, è partito insomma con l'obiettivo di “descolarizzare” il teatro, è poi passato per la decisiva teorizzazione dell'autopedagogia, ed è infine sfociato, oggi, in esiti contraddittori e, appunto, alquanto paradossali: come quello di una sorta di “scolarizzazione permanente”; una situazione – ha scritto molto bene Massimo Marino in una inchiesta apparsa su “Hystrio” – “in cui tutto è scuola, è attesa di realtà lontana da ogni contatto reale”<sup>4</sup>.

Naturalmente non sono mancate e non mancano importanti eccezioni, in particolare nella nostra regione<sup>5</sup>, ma la situazione complessiva è questa. Se a ciò aggiungiamo il dato ulteriore del “consumo attivo”, teorizzato da Piergiorgio Giacché (un fenomeno grazie al quale, e sono parole sue, il teatro viene a configurarsi come “un settore atipico di attività, in cui spesso consumatori e produttori sono gli stessi”)<sup>6</sup>, credo che cominceremo a farci un quadro più adeguato delle conseguenze odierne della corrosione in atto da tempo dei confini fra professionismo e non-professionismo e dei suoi riflessi sulla identità esplosa dell'attore.

*di Osanai Kaoru: teatro eurasiatico, teatrologia comparata e l'emisfero amatoriale*, in “Teatro e Storia”, n. 26, 2005, pp. 263-313.

<sup>4</sup> M. Marino, *Asini per scelta. La formazione teatrale fuori dalle scuole*, in “Hystrio”, n. 4, 2004, p. 27.

<sup>5</sup> Penso alle iniziative pedagogiche della Societas Raffaello Sanzio, dalla Scuola Teatrica della Discesa alla odierna Stoa, alla Scuola Pellegrina del Teatro Valdocca, alla Non-scuola del Teatro delle Albe, agli stessi progetti di formazione promossi dall'ERT, e che non a caso hanno trovato un punto di forza nei teatri appena citati (Valdocca e Albe).

<sup>6</sup> P. Giacché, *Il Teatro come 'attore' del terzo sistema*, in *In Compagnia. Materiali per la costruzione di un quadro di riferimento per lo sviluppo dell'occupazione degli operatori e degli artisti teatrali: il teatro come strumento di crescita sociale*, Modena, Stampa TEM, 1999.

## 2. Sintomi: l'eredità negata

Non vorrei che il discorso fatto fin qui diventasse, mio malgrado, una specie di diversivo per “indorare la pillola”, cioè per rivestire di neutralità scientifica, socio-antropologica nella fattispecie, la sensazione di insoddisfazione e di perplessità che mi suscita il pensiero della realtà dell'attore di teatro oggi.

E allora torniamo alla parola “crisi” e cerchiamo di enumerare, magari un po' disordinatamente, i suoi maggiori sintomi attuali, per conferire dei contenuti più precisi a questa sensazione di insoddisfazione e di perplessità. L'orizzonte di riferimento sarà quello del teatro italiano, ma credo che molte delle considerazioni già fatte e che seguiranno siano valide anche fuori dai nostri confini.

Prima, fondamentale perplessità: decenni di centralità dell'attore, sia a livello teorico che nelle pratiche sceniche (esiste un vasto consenso critico circa il fatto che il Novecento teatrale sia stato, sostanzialmente, il secolo dell'attore)<sup>7</sup>, non sembrano aver prodotto, a prima vista, dei risultati adeguati agli sforzi immensi, teorico-pratici appunto. Al riguardo, si ha l'impressione forte di uno squilibrio, di una sproporzione, se non di una vera e propria contraddizione. Come dire: la classica montagna che partorisce l'altrettanto classico topolino. (Particolarmente significativa risulta, da questo punto di vista, la vicenda dell'antropologia teatrale, al cui indiscutibile prestigio culturale sembra aver fatto riscontro un'incidenza pratica visibile molto modesta).

Questo discorso vale a maggior ragione, e più specificamente, per la questione già evocata della formazione dell'attore. Per decenni l'enfasi è stata posta a tutti i livelli e quasi ossessivamente (l'osservazione vuole essere anche autocritica) su pedagogia, laboratori, tecnica, training, esercizi etc. E oggi ci ritroviamo spesso a parlare, giustamente, dell'attore *di teatro*, insisto sulla qualificazione, come di una specie minacciata di estinzione. E non sono soltanto alcuni critici e teorici “catastrofisti” a sostenerlo ma quasi tutti i maestri del nuovo teatro italiano, per limitarsi a questo, e non da oggi.

Insomma, dopo decenni di attenzione quasi esclusiva alla formazione e alla scuola dell'attore come questione centrale del Novecento teatrale (di nuovo, basti citare, per tutti, i fondamentali contributi critico-storiografici di Fabrizio Cruciani: “La pedagogia dei grandi maestri ha antenne più profonde dei loro spettacoli. [...] Questo fonda il teatro, nel Novecento, sulla scuo-

<sup>7</sup> Cfr. i classici contributi di Fabrizio Cruciani, raccolti fra l'altro in *Registi pedagoghi e comunità teatrali nel Novecento (e scritti inediti)*, Roma, Editori & Associati, 1995 (I ed., 1985); e ora, almeno, A. Attisani, *L'invenzione del teatro. Fenomenologie e attori della ricerca*, Roma, Bulzoni, 2003; L. Mango, *La scrittura scenica. Un codice e le sue pratiche nel teatro del Novecento*, Roma, Bulzoni, 2003; N. Savarese - C. Brunetto, *Training! Come l'attore libera se stesso*, Roma, Dino Audino Editore, 2005. In particolare, Savarese e Brunetto sottolineano così la contraddizione che sto evidenziando: “[...] se la centralità dell'attore è la conquista della nuova arte del teatro che si afferma nel XX secolo [...] allora perché la maggior parte degli attori stenta a trovare una pratica di addestramento alla base del suo mestiere?” (p. 9).

la, sulla pedagogia. [...] La pedagogia è il teatro del Novecento”)<sup>8</sup>, questo problema ce lo ritroviamo ancora fra i piedi immutato e irrisolto, anzi aggravato, al di là della questione sociologica cui facevo riferimento in precedenza<sup>9</sup>.

Le lagnanze di un Carlo Cecchi negli anni Settanta (“L’attore, e la sua formazione, sono problemi fondamentali del teatro italiano, poiché non esistono tradizioni, non sono mai esistite scuole. [...] E oggi, esiste una scuola seria che affronti il problema tecnico e culturale del recitare?”)<sup>10</sup> si ritrovano quasi identiche nelle severe riflessioni di Leo de Berardinis vent’anni dopo<sup>11</sup>. Per non parlare, ovviamente delle opinioni drasticissime, *more solito*, di Carmelo Bene, il quale d’altronde non ha mai fatto mistero del suo “disprezzo” per l’attore italiano contemporaneo<sup>12</sup>.

Potremmo consolarci elencando un nutrito gruppo di attori notevoli e, in qualche caso, notevolissimi di cui la nostra scena ha disposto in un recente passato e nonostante tutto dispone ancora oggi (qualche nome ovviamente lo farò anch’io) e chiuderla così, magari sostenendo –non del tutto a torto, sia chiaro- che problemi in proposito ce ne sono sempre stati e che, quando Carmelo-Cecchi-Leo hanno cominciato, il quadro e il contesto erano sicuramente più grigi e depressi di oggi. Ma sarebbe consolatorio, appunto, e ci farebbe fare pochi passi avanti verso un più approfondito tentativo di comprensione della specificità dei problemi e delle difficoltà attuali.

Vorrei citare, in proposito, i contributi di uno studioso sicuramente non-apocalittico, riguardo alla questione che sto trattando, e che per giunta rappresenta sicuramente uno dei nostri maggiori storici dell’attore. Parlo di Claudio Meldolesi. Le sue ipotesi storiografiche sull’attore-artista come acquisizione preziosa e durevole del Novecento (con esemplificazioni che associano Eleonora Duse e Artaud, Julian Beck e Bene e Leo) sono solide e convincenti (vedi, in particolare, l’articolo su “Teatro e storia”, 18, 1996, di

<sup>8</sup> F. Cruciani, *Registi pedagoghi e comunità teatrali nel Novecento*, cit., pp. 237 e 270.

<sup>9</sup> Osserva Sergio Colomba (*La costruzione del nuovo attore*, in *Storia del teatro moderno e contemporaneo*, a cura di R. Alonge e G. Davico Bonino, vol. III: *Avanguardie e utopie del teatro: Il Novecento*, Torino, Einaudi, 2001, p. 1047): “Di fatto non esistono iniziative pedagogiche, formali o sostanziali, durante i vent’anni della cosiddetta avanguardia italiana”.

<sup>10</sup> Cfr. “Quaderni di Teatro”, n. 2, 1978 (*Teatro e attore*), p. 69.

<sup>11</sup> Vedi, ad esempio, gli scritti d’intervento pubblicati in “Culture Teatrali”, n. 2/3, 2000, e in particolare il fondamentale *Teatro e sperimentazione*, del 1995, articolo che andrebbe letto e commentato parola per parola.

<sup>12</sup> Vedi, da ultimo, l’*Autografia di un ritratto*, premessa all’edizione Bompiani della sua opera completa, p. XXV. Molto interessanti risultano pure alcune riflessioni di Luca Ronconi: ribadendo la necessità doverosa di “un serio e scrupoloso apprendistato” per chi voglia intraprendere “il mestiere dell’attore”, ed esprimendosi per l’ennesima volta contro “una perniciosa pedagogia attoriale dell’ingenuità e della pseudo-‘verità’”, Ronconi osserva come il compito di una buona formazione sia innanzitutto quello di “fornire ad un giovane gli strumenti tecnici per durare”; in effetti – prosegue – “i giovani attori oggi sono [...] destinati ad essere liquidati con la stessa rapidità e la stessa indifferenza con cui si fa carta straccia del quotidiano del giorno prima” (“Hystrio”, n. 4, 2004, cit., p. 13: si tratta del testo della lezione dottorale tenuta in occasione del conferimento della laurea honoris causa in Dams all’Università di Bologna, il 29 aprile 1999).

cui basterebbe citare il titolo efficacemente riassuntivo: *Questo strano teatro creato dagli attori artisti nel tempo della regia, che ha rigenerato l'avanguardia storica insieme al popolare*). Attisani le ha riprese nel già citato volume *L'invenzione del teatro*<sup>13</sup> anche se, per parte sua, preferisce parlare di attore del teatro di poesia, insomma di attore-poeta (sulla scorta di Bene e de Bernardinis).

Tuttavia, mi pare che la prospettiva di Meldolesi da sola non basti ad affrontare adeguatamente la questione attore oggi, se non in un modo che rischierebbe di diventare evasivo e rassicurante, consolatorio ancora una volta. Trovo infatti che dalle sue posizioni traspaia un ottimismo eccessivo riguardo alla questione delicata e cruciale della *trasmissione* della straordinaria eredità novecentesca: da Duse e Artaud a oggi, insomma<sup>14</sup>.

Questo ottimismo non lo rinvengo, invece, nelle posizioni recenti di altri due eminenti storici dell'attore italiano, oltretutto provenienti dalla stessa scuola di Meldolesi, come Ferdinando Taviani e Mirella Schino. Le loro posizioni, in effetti, mi sembrano tutte all'insegna della problematicità se non dell'impossibilità della trasmissione. Per entrambi, il punto di partenza è la discussione su cosa sia stata la regia nel Novecento, l'intenzione comune è quella di voler fare spazio a una regia "altra", un "resto" difficilmente definibile e dai contorni bui, caratterizzato dall'eresia, dalla trasgressione, dalla follia e dall'eccesso. Così facendo, essi finiscono per colpire al cuore l'ideologia della pedagogia e della trasmissione e, di conseguenza, la figura stessa del maestro-padre. Scrive Taviani:

A causa di questo resto [la regia "altra", appunto] i cosiddetti "padri" della regia non possono essere in alcun modo considerati padri. Perché hanno scritto, detto, insegnato tanto, ma le cose più importanti sembra se le siano tenute per sé, come se non avessero avuto il tempo per trasmetterle. E forse, invece, non se le tennero per niente, per il semplice fatto che non le possedevano e ne erano posseduti. Padri, comunque, che hanno cancellato, nei figli, le pretese dei figli. Maestri che hanno fatto tabula rasa dei supposti diritti degli allievi. Che han passato to loro ricette immangiabili o l'ineffabile peso dell'eredità non trasmessa. Ai

<sup>13</sup> Ivi, p. 208.

<sup>14</sup> C. Meldolesi (*Questo strano teatro...*, cit., p. 15) parla esplicitamente di "una continuità post-Duse" come "continuità di maestri", che si sarebbe inverteata in "una 'catena' di attori-artisti", e comunque di "attori-non-solo-interpreti" (ne elenca una trentina), più florida in Italia che altrove, perché "più degli altri paesi europei il nostro ha trovato negli attori i testimoni dello squilibrio di civiltà in cui viviamo". Coticché egli può giungere a chiedersi, nella stessa pagina: "Anche i primi attori artisti, la Duse e Petrolini, Benassi, Eduardo, sono, come Bene e Leo, nostri contemporanei?". Vanno tuttavia osservate due cose, a proposito dell'ottimismo di Meldolesi: la prima riguarda il fatto che lo scritto al quale mi sto riferendo è di dieci anni fa (1996), cioè appartiene a un momento in cui forse erano meno evidenti di oggi certi sintomi di crisi e di discontinuità rispetto al Novecento dei Maestri; in secondo luogo, anche in quello scritto non mancano notazioni relative e segni di difficoltà: si parla, ad esempio, di "una sordità reciproca fra vecchi e nuovi gruppi", si denuncia "un vuoto di analisi" e si chiude su interrogativi non del tutto retorici come il seguente: "Ma è davvero finito, con l'Avanguardia, anche il Movimento del Nuovo Teatro?" (p. 22).

“figli” che chiedevano un uovo, han passato scorpioni, come nell’antica parabola<sup>15</sup>.

Queste notevoli osservazioni (basti, per tutte, quella relativa all’“ineffabile peso dell’eredità non trasmessa”) sono state suggerite-stimate a Taviani dalla lettura accoppiata di due libri importanti sulla regia, apparsi negli ultimi anni in Italia: quello di Franco Ruffini su *Stanislavskij. Dal lavoro dell’attore al lavoro su di sé* e quello di Mirella Schino su *La nascita della regia teatrale* (entrambi Laterza, 2003). È in particolare la Schino ad azzardare esplicitamente il rovesciamento del paradigma ottimistico della trasmissione, definendo i padri fondatori della regia moderna, da Stanislavskij a Kantor, dei “veri e potenti anti-padri” (p. VII); rovesciamento che consente a Taviani un’altra immagine a effetto delle sue: “sembrano caposcuola e sono lupi solitari” (ivi, p. 14)<sup>16</sup>.

E se stesse proprio qui, in questo paradosso di padri/anti-padri e di una eredità negata, una chiave importante per gettare nuova luce sulla crisi attuale?

Chiudiamo la parentesi e torniamo all’oggi, con un’altra serie di perplessità e di insoddisfazioni.

### 3. “Ceci n’est pas un acteur”<sup>17</sup>

A proposito di maestri e di Età d’oro (o di “anni felici”, per citare la bella autobiografia di Sandro Lombardi)<sup>18</sup>, la domanda utile non è comunque: dove sono i maestri *d’antan*, cioè dove sono i Carmelo Bene, i Leo de Berar-

<sup>15</sup> F. Taviani, *Discutere regia*, in “Prima Fila”, giugno 2004, pp. 13-14.

<sup>16</sup> Del resto, come ricorda opportunamente Maria Ines Aliverti (in un contributo ancora inedito sull’attore per *Encyclomedia-Il Novecento*, Milano, Motta, 2006), quella dell’attore novecentesco è stata anche una vicenda tragica, dannata, segnata dalla sconfitta, dalla sofferenza, dalla malattia, dalla morte: quasi che si trattasse di pagare un prezzo, una specie di contrappasso, per avere osato troppo, per aver violato dei limiti, per l’ambizione luciferina di arrivare a scrutare là dove, forse, non era permesso. E parla di “attori-Icari”: Duse, Artaud, Cieslak, Beck; e potremmo aggiungere: De Berardinis, Bene, Neiwiller; in buona sostanza, molti di coloro con i quali Meldolesi costruisce la sua catena di attori-artisti. Che potremmo chiamare quindi, senza esagerare, anche *attori-martiri*: l’immagine, come sappiamo, è una delle più celebri fra quelle proposte da Artaud ne *Il Teatro e il suo doppio*; meno noto è, invece, che anche Leo de Berardinis fosse arrivato a servirsene in quello che costituisce forse il suo ultimo intervento (in occasione della laurea honoris causa in Dams conferitagli il 4 maggio 2001 all’Università di Bologna), a poche settimane dal tragico incidente che l’avrebbe sottratto per sempre al lavoro e al teatro. In quella occasione Leo osservò, fra l’altro, che nella situazione attuale, dove anche “il cosiddetto mercato libero è truccato”, “un artista che vuole seguire la propria vocazione deve avere le caratteristiche del santo, dell’eroe o del martire” (*Teatro e libertà. Per un laboratorio permanente di ricerca teatrale*, “Teatro e Storia”, n. 23, 2001, p. 405).

<sup>17</sup> Cfr. R. Castellucci, “Ceci n’est pas un acteur”, *considerazioni sull’attore in Giulio Cesare*, “Art’ò”, n. 0, 1998 (ora in *Epopea della polvere. Il teatro della Societas Raffaello Sanzio 1992-1999*, Milano, Ubulibri, 2001, pp. 219 sgg.). Va ricordato che nel secondo atto del *Giulio Cesare* della Raffaello Sanzio (1997), dopo la morte di Cassio, dall’alto calava una nuvola nera recante, appunto, la scritta magrittiana “Ceci n’est pas un acteur” (ivi, p. 220).

<sup>18</sup> S. Lombardi, *Gli anni felici*, Milano, Garzanti, 2004.

dinis, i Julian Beck, i Cieslak che ci mancano (i “maestri impossibili”, li chiama, in un precedente contributo, Lombardi<sup>19</sup> – in sintonia, mi pare, con Taviani-Schino). La domanda giusta, a ben vedere, non è neppure: dove sono i loro eredi o allievi (che in certi casi, ad ogni buon conto, esistono fortunatamente: per esempio, nel caso di Leo, maestro non abbastanza apprezzato e rimpianto dal teatro italiano). Per tentare di aggredire davvero il problema, la domanda, a questo punto, non può che essere più radicale: semplicemente, dov'è l'attore, chi è l'attore oggi, sulle nuove scene italiane?

Ora, se la domanda giusta è questa, la risposta – almeno in prima battuta – non può non inclinare al pessimismo. Se guardiamo ai settori di punta del nuovissimo teatro italiano (la cosiddetta Terza ondata o Generazione Novanta ed epigoni), l'impressione è che di attore (inteso novecentescamente come soggetto creatore, autonomia espressiva, presenza scenica significativa) ce ne sia ben poco; e quando c'è, per quel poco che c'è, gioca a nascondersi o ad essere nascosto, a negarsi o ad essere negato, come attore. Mi spiego meglio: in scena vediamo certamente degli esseri umani in carne ed ossa, dei corpi, ma raramente li vediamo agire pienamente come attori, vale a dire come soggetti creativi, presenze sceniche espressive. Se agiscono, il loro è perlopiù un agire passivo, da un lato, e autoriflessivo, letterale, dall'altro, da performer insomma (nel senso artistico-visivo del termine) piuttosto che da attore.

Non a caso, già nel titolo di un testo del 1994, Romeo Castellucci avvertiva: “Attore’: il nome non è esatto”, facendo seguire una notevole ridefinizione della funzione dell'essere umano in scena: “L'attore non è colui che fa, ma colui che riceve. [...] L'attore non è colui che agisce, ma colui che viene agito dal palco; colui che sa ricondursi e ridursi in palco. [...] Il soma-attore si configura come una pura entità passiva”<sup>20</sup>; e in un testo del 1997: “L'attore, ma solo come corpo, è aprioristicamente il corpo stesso del teatro”<sup>21</sup>.

Non a caso, nel nuovo lessico dei gruppi di punta della Terza Ondata, a cominciare da quello della Raffaello Sanzio (che, pur appartenendo alla seconda generazione, sta per più versi attivamente alle origini del fenomeno, almeno in Italia), il termine “attore” è sempre più sostituito da altri, come “immagine” o “figura”. E in effetti, l'uso degli “attori” in questi spettacoli è assimilabile a quello di *immagini* poste sullo stesso piano degli altri mezzi visivi della scena, oggetti, accessori etc., e non a caso perfettamente intercambiabili, spesso, con le immagini virtuali-digitali. Oppure sono figure sonore, *voci* – ma non attori, nel senso che ho appena chiarito.

È sintomatico il modo in cui le produzioni sceniche di molti dei gruppi più in vista degli ultimi anni (da Motus a Fanny & Alexander, da Teatrino

<sup>19</sup> Lombardi si riferiva, per la precisione, a Carmelo Bene: “Un maestro impossibile, naturalmente: come tutti i veri maestri: i quali non hanno fortunatamente da insegnare niente (né cataloghi di trucchi né repertori di tecniche né decaloghi di allenamenti né sistemi di approccio) e dai quali non si può fortunatamente imparare niente” (*Per Carmelo Bene*, in AA.VV., *Per Carmelo Bene*, Milano, Linea d'ombra, 1995, p. 73).

<sup>20</sup> R. Castellucci, “Attore’: il nome non è esatto”, in *Epoepa della polvere*, cit., pp. 81-82.

<sup>21</sup> Ivi, p. 89.

Clandestino a Masque, oltre alla capofila Raffaello Sanzio) spesso saltino a piè pari l'attore come soggetto creatore e come presenza espressiva (come corpo-mente, se si vuole), divaricandosi fra *spettacoli-immagine*, da un lato, cioè spettacoli visuali, multimediali, o figurali, in cui l'attore, quando c'è, è appunto figura-icona (spesso nascosta o seminascosta, come nel ciclo su Nabokov di Fanny & Alexander o in certi lavori di Motus) o puro corpo-soma (terminologia di Romeo Castellucci) e, dall'altro lato, *concerti*, dove l'attore è quasi esclusivamente voce (penso ancora a certi eventi del Progetto Nabokov o a molte performance della Societas Raffaello Sanzio e della Valdoca).

Se esemplifico con Raffaello Sanzio e con Fanny & Alexander (o con la Valdoca)<sup>22</sup> è perché risulti subito chiaro che non sto stigmatizzando un fenomeno deteriore e non sto, in ogni caso, emettendo dei giudizi di valore. Non ho alcuna difficoltà ad ammettere che sono un fan di questi gruppi, anche se a volte, come in tutti gli amori, si può andare incontro a qualche delusione. Quello che sto tentando è di constatare un fenomeno, una tendenza, cogliere dei segnali o magari solo dei sintomi di un futuro che potrebbe aprire su scenari radicalmente diversi da quelli novecenteschi.

Conosco alcune possibili obiezioni. Mi si potrebbe rispondere che gli esempi che ho fatto (ed altri che potrei aggiungere: Accademia degli Artefatti, etc.) rappresentano solo *un settore* del nuovo teatro attuale. Soprattutto mi si potrebbe obiettare che, in fondo, si tratta spesso di *suiveurs*, epigoni (seppur inconsapevoli) del teatro-immagine e della post-avanguardia degli anni Sessanta-Settanta (Ricci, Nanni, Perlini, Carrozzone, Gaia Scienza, Falso Movimento). Naturalmente, c'è del vero in queste obiezioni. Ma io credo che il fenomeno che sto additando, per quanto in effetti limitato quantitativamente, abbia un rilievo artistico-culturale forte e che, soprattutto, non lo si possa spiegare solo così, con la testa rivolta interamente al passato: a mio parere, esso ci costringe a gettare lo sguardo oltre l'orizzonte davanti a noi,

<sup>22</sup> La questione dell'attore nel lavoro del Teatro Valdoca meriterebbe un discorso a parte, che non è possibile fare in questa occasione. A prima vista, in questo gruppo (benemerito esponente della seconda ondata del nuovo teatro italiano, a cui vanno riconosciuti il coraggio e l'originalità di una coerenza più che ventennale a un'idea di teatro orfico-misterico) l'attore risulta meno emarginato-ridimensionato rispetto agli altri casi che sto menzionando nel testo. Si potrebbe anzi, per certi versi, attribuirgli un ribadimento tipicamente novecentesco della centralità attoriale. E tuttavia questa centralità passa attraverso una forte, quasi assoluta cessione di autonomia e di soggettività da parte dell'attore allo spettacolo e, prima ancora, al regista e pedagogo, nella fattispecie a Cesare Ronconi. Interessante, in tal senso, può essere il riferimento ad alcune riflessioni teoriche di Ronconi, che qui cerco di riassumere brevemente: compito della regia è quello di riportare l'attore "a un luogo di allineamento totale con le proprie energie", cioè a una condizione di comunicazione totale (nel gruppo), in maniera tale che "in genere l'attore non ricorda più nulla, viene esattamente allineato col presente, è totalmente nel tempo dell'azione, non ha scorie di memorie, né di pensiero" (pp. 7-8). Questo permetterebbe all'attore di trasformarsi in qualcosa d'altro, di irricognoscibile, una "maschera di Dio", un "oracolo", che allude a un altrove, che svela e congiunge, magari solo per momenti, l'assente al presente (cfr. C. Ronconi, *Parsifal: l'attore re, demente e savio, puro e folle*, in "Prove di Drammaturgia", n. 2, 2003, pp. 6-9 [si tratta della trascrizione di un incontro-lezione tenuto al Centro La Soffitta di Bologna, nel gennaio del 2003]).

in quanto spia di un sommovimento più vasto e più profondo, non soltanto generazionale ma epocale. Postnovecentesco, appunto.

#### 4. Oltre, contro il Novecento teatrale

Non da oggi vado dicendo che è in atto, da tempo, nel campo delle arti dello spettacolo vivente, qualcosa che assomiglia a una vera e propria *frattura epistemologica* nel modo di pensare-fare teatro da parte delle ultime generazioni. Una frattura epistemologica in cui certo giocano un ruolo non secondario le innovazioni tecnologiche, dalla multimedialità all'ipermedialità, con l'irruzione del digitale e dei new media, ma il cui fulcro riguarda la mentalità, o comunque la cultura e l'immaginario. È una frattura che, ad esempio, permette di servirsi di nuovo di un termine quasi obsoleto come "rappresentazione", risemantizzandolo in modo del tutto originale rispetto a secoli se non millenni di cultura teatrale, mediante l'espunzione, dal lessico, di quasi ogni tratto drammatico-espressivo-finzionale e il suo ancoraggio a una problematica essenzialmente artistico-visiva, con al centro concetti-chiave come "immagine" e "figura", appunto.

Da questo punto di vista, sia il programma che il progetto teorico della Biennale di Teatro, tenutasi a Venezia nel settembre del 2005 per le cure di Romeo Castellucci, acquistano un valore paradigmatico, quasi da manifesto: e se ne veda un'accurata presentazione sul n. 18 della rivista "Art'ò".

Il direttore Gianni Manzella, esordisce parlando in proposito, e all'interno di un veloce accostamento tra Castellucci e Luca Ronconi, del "senso e [del] ruolo della rappresentazione nel mondo attuale. Quale lo statuto dell'immagine *rappresentata* in una società che dell'immagine ha fatto il proprio canone e la propria strategia". Agnese Doria e Enrico Pitozzi (p. 7), introducendo le schede della manifestazione veneziana, scrivono:

Attorno ad alcune questioni fondamentali che interessano da vicino la scena contemporanea, come lo statuto e la funzione dell'immagine o la natura della rappresentazione, prende corpo *Pompei-Il romanzo della cenere* di cui presentiamo alcuni materiali. Il teatro, nelle esperienze che andiamo a delineare, torna ad acquisire la sua *potenza* originaria, una dimensione plastico-visiva che colloca la scena in un movimento trasversale in grado di connettere sia le arti che le diverse discipline in un tracciato di elaborazione comune e mutevole. La riduzione e, in alcuni casi, il totale annullamento dell'aspetto diegetico del teatro è il punto di partenza di un pensiero vivo in cui il recupero della dimensione *figurale* costituisce l'avvio [...].

Più avanti, a p. 19, presentando la sezione Seminari e conferenze e spiegando i criteri di scelta dei conferenzieri, si afferma:

Se da un lato la funzione inscritta in questa edizione della Biennale è quella di far emergere pratiche sceniche radicali che interrogano il linguaggio teatrale dalle fondamenta, riscrivendone le strategie e la visione d'insieme, dall'altro gli

studiosi e i filosofi sono interessati, con altri strumenti, ad uno stesso campo d'indagine, inerente la forza emblematica della figura e la carica dell'immagine.

Negli anni scorsi mi è accaduto di parlare spesso del rifiuto dei padri-maestri da parte dei teatranti delle ultime generazioni, cioè di un'orfananza scelta piuttosto che subita, che ha spesso portato semmai a eleggersi dei nonni o, meglio ancora, degli antenati nei decenni della grande riforma d'inizio Novecento<sup>23</sup>. Il rovesciamento proposto ora da studiosi come Schino e Taviani (quei padri fondatori furono in realtà degli "anti-padri", dei "lupi solitari", che non lasciarono eredità facilmente fruibili ma semmai doni avvelenati) ci consente di vedere anche questa faccenda dell'orfananza e del rifiuto dei Padri in maniera diversa. Ma in ogni caso tutto ciò, entro certi limiti, è normale e fisiologico. Ogni generazione ha bisogno di rifiutare i padri, di ucciderli simbolicamente, e di ricominciare da capo<sup>24</sup>. È già accaduto a ritmi abbastanza regolari nel corso del Novecento. Ma, appunto, *entro certi limiti*. E oggi, insisto, credo sia in atto qualcosa di più grosso e di più profondo, qualcosa che assomiglia appunto a una frattura epistemologica, a un cambiamento epocale.

D'altro canto, da tempo parlo (non da solo) di un teatro postnovecentesco che ha avuto le sue date di inizio nel 1984-5, grazie a due eventi di grande portata simbolica come la chiusura definitiva del Teatr Laboratorium in Polonia e, soprattutto, la scomparsa di uno dei profeti del Nuovo Teatro: Julian Beck<sup>25</sup>. Questa proposta ha, fra l'altro, il vantaggio di permetterci di ripensare il controverso decennio degli Ottanta, sicuramente oggetto di una certa sottovalutazione se non proprio di una "rimozione storiografica", come ha denunciato Gerardo Guccini<sup>26</sup>.

Una delle tante spie della frattura epistemologica di cui parlo sta in una assoluta perdita di centralità della tradizione dei Maestri, dei registi-pedagoghi, circostanza che, da fisiologico rifiuto generazionale dei padri, si estremizza ormai in un rigetto della cultura teatrale tout court, traducendosi nella quasi totale espulsione di riferimenti alle grandi elaborazioni novecentesche nelle dichiarazioni e negli scritti dei gruppi e degli artisti teatrali delle ultime generazioni.

Se si leggono scritti, interviste, dichiarazioni di registi ed altri esponenti di questi gruppi (da Raffaello Sanzio a Motus, da Valdoca a Masque, da Teatrino Clandestino a Fanny & Alexander), se li si ascolta parlare, molto difficilmente li si sentirà o leggerà citare maestri di teatro, registi e teorici della cultura teatrale del Novecento, con la sola, parziale eccezione di Artaud e Bene (vedi, ad esempio, il già citato *Epopèa della polvere*, libro comunque

<sup>23</sup> Cfr. ad esempio, *In cerca dell'attore. Un bilancio del Novecento teatrale*, Roma, Bulzoni, 2000; in particolare, l'Introduzione.

<sup>24</sup> Cfr. anche S. Lombardi, *Gli anni felici*, cit., pp. 113-4.

<sup>25</sup> Cfr. *In cerca dell'attore*, cit. e la premessa al n. 2/3 (2000) di "Culture Teatrali" dedicato ai *Quarant'anni del Nuovo Teatro italiano*.

<sup>26</sup> G. Guccini, *Teatri verso il terzo millennio: il problema della rimozione storiografica*, in "Culture Teatrali", n. 2/3, cit., pp. 11-26.

straordinario, ma soprattutto *Certi prototipi di teatro. Storie, poetiche e sogni di quattro gruppi teatrali*, a cura di R. Molinari e C. Ventrucci, uscito nel 2000, presso Ubulibri). I loro riferimenti sono di solito a filosofi, poeti, narratori, scienziati, magari a registi di cinema ma molto raramente ai maestri del Novecento teatrale e alla loro cultura (sintomatica, ad esempio, è l'espunzione quasi generalizzata dal loro orizzonte problematico e concettuale dell'antropologia teatrale, che costituisce sicuramente, comunque poi la si voglia valutare, il frutto più maturo delle teoresi novecentesche sul teatro d'attore e sull'attore di teatro). Senza ombra di provocatorietà esplicita, con quel candore disarmante che gli è proprio, Romeo Castellucci ha potuto allestire una nutrita serie di incontri nella sua Biennale teatrale facendo ricorso quasi soltanto a teorici dell'immagine e della rappresentazione (visiva).

E va aggiunto che sta nascendo una nuova, agguerrita generazione di critici che, sia pure con qualche ovvio distinguo, sostanzialmente tende a condividere questa idea di una tabula rasa, di un azzeramento rispetto alla cultura del Novecento teatrale. L'ultimo quaderno di "Idioma, Clima, Crono" (n. IX, 2004), rivista di grande formato della Raffaello Sanzio, che ha accompagnato l'avventura della *Tragedia Endogonidia*, propone sei serratissime esgesi di sei ferratissimi nuovi teorici<sup>27</sup> e costituisce una notevole dimostrazione di come si possa parlare in maniera adeguata di un evento sicuramente centrale nella scena di questi anni, come *Tragedia Endogonidia*, tagliando fuori quasi completamente il lessico, le nozioni, i concetti chiave di secoli di teoria teatrale, Novecento compreso: attore, recitazione, finzione, azione drammatica, personaggio, drammaturgia etc.<sup>28</sup>

È male tutto ciò? Assolutamente no, o meglio, non necessariamente. In ogni caso, non è questo il punto di vista da cui mi sto ponendo. Ma si tratta – ripeto – di un sintomo vistoso e come tale va interpretato. Significa che si è chiusa una stagione, durata almeno 35-40 anni, durante la quale una cosa del genere sarebbe stata quasi impossibile, addirittura impensabile.

Ma forse, risalendo indietro di un secolo fino agli antenati, a pensarci bene, gli scritti dei padri fondatori del Novecento teatrale erano, mutatis mutandis, dello stesso tenore: abbondavano anch'essi di riferimenti extrateatra-

<sup>27</sup> Lucia Amara, Adele Cacciagrano, Piersandra Di Matteo, Tihana Maravic, Enrico Pitozzi, Annalisa Sacchi: tutti laureati con me al Dams di Bologna e legati al Dottorato in Discipline Teatrali e Cinematografiche di questa Università.

<sup>28</sup> In relazione alla questione che qui si sta sfiorando, delle discontinuità metodologiche, concettuali e linguistiche esibite dall'ultima generazione della critica teatrale, si veda il manifesto dei Critici impuri (Prato, 2003) di cui si dà ampiamente conto in M. Marino, *Lo sguardo che racconta. Un laboratorio di critica teatrale*, Roma, Carocci, 2004 (il manifesto è stato redatto da sette giovani critici: Fabio Acca, Carla Romana Antolini, Andrea Lissoni, Andrea Nanni, Barnaba Ponchielli, Rodolfo Sacchetti, Cristina Ventrucci). Al di là dei rischi evidenti di deriva soggettivistica, e di riedizioni postmoderne del wildiano *Critic as artist*, mi sembrano importanti, e sintomatici, gli accenni contenuti in questo testo alla "transdisciplinarietà", a "una forma critica lamellare, intuitiva e analitica allo stesso tempo", alla "frantumazione" particolaristica (p. 36), così come la presa d'atto "che siamo, con grande probabilità, fuori da una dialettica della modernità scandita da innovazione e suo consolidamento in tradizione" (p. 154).

li, esterni, interdisciplinari. Nel loro caso, si trattava infatti di fondare un'arte teatrale che ancora non esisteva, una teoria che non esisteva, una tradizione e una cultura che ancora non esistevano. Nulla di strano, allora, che lo si facesse attingendo i propri riferimenti teorici fondamentali soprattutto da altri campi artistici e intellettuali: filosofici, scientifici, tecnici, artistico-visivi, letterari. Si pensi all'importanza di certi filosofi (Schopenhauer, Taine) per la fondativa teoresi di Appia, della psicologia di fine Ottocento e del romanzo per il "sistema" di Stanislavskij, della riflessologia russa, della teoria delle emozioni di W. James e del taylorismo per Mejerchol'd, etc. La stessa cosa del resto fa, esemplarmente, Ejzenštejn per la teoria del cinema.

Quello che vorrei tentare di fare, adesso, è mettere in rapporto questo azzeramento della tradizione del Novecento teatrale, centrata sull'attore, con ciò che ho appunto chiamato la crisi odierna dell'attore di teatro, come crisi di presenza, di centralità.

Il parallelismo con i padri fondatori della regia serve a ribadire il mio punto di vista: non è per niente escluso, anzi è probabile, che quanto oggi percepiamo come crisi preluda, anzi stia già muovendo verso una rifondazione teatrale su basi culturali-teoriche completamente diverse, di cui per ora cogliamo confusamente soltanto le prime incerte, contraddittorie avvisaglie. Ciò che spesso si è tentati di prendere frettolosamente per carenze, inadeguatezze, incapacità, forse rappresenta invece la manifestazione, ancora confusa appunto, del rifiuto della cultura e dell'arte dell'attore novecentesco e il tentativo di ripensarla su basi completamente differenti. Non troppo diversamente, tra fine Ottocento e inizi del nuovo secolo, furono tutto sommato pochissimi quelli disposti a dare credito agli esperimenti di un Craig o di un Appia, che infatti lavorarono quasi niente nei teatri, per non parlare naturalmente di Artaud. Un'altra affinità possibile viene suggerita dalle immagini suggestive con cui Schino sintetizza le creazioni teatrali dei fondatori della regia, concepite come composizioni organiche di corpi, super-organismi:

È così che [...] mi salta agli occhi una immagine essenziale della regia allo stato nascente [...] in cui il lavoro del regista faceva sì che l'intero palcoscenico prendesse vita come un corpo unico e i diversi individui si scomponessero in frammenti per ricomporsi nei tentacoli di un super-organismo, in cui ogni singolo individuo sembrava esplodere e al tempo stesso dilatarsi nella molteplicità di parti indipendenti e orchestrate. [...] incredibili sinfonie di corpi e ossa, di voci, luci e parole<sup>29</sup>.

In effetti queste immagini, più che agli spettacoli degli albori della regia, mi fanno pensare proprio agli attuali spettacoli post-novecenteschi: *super-registici*, quindi, più che *post-registici*, sotto molti aspetti.

<sup>29</sup> M. Schino, *La nascita della regia teatrale*, cit., pp. 164-165.

Leggendo dall'esterno e con il massimo di obiettività possibile questi fenomeni, queste tendenze in atto, che ipotesi possiamo azzardare? Perché una dose di azzardo è inevitabile, soprattutto in casi del genere.

Meldolesi ci ha insegnato a leggere la storia dell'attore occidentale sottraendone la vicenda alla dittatura apparentemente insuperabile dell'effimero e della contingenza, e valorizzando il tempo braudeliano della *longue durée*. Tenendo a mente questa lezione, mi viene da dire che i sintomi che sto affastellando fanno pensare al configurarsi di un nuovo ecosistema teatrale, una nuova "microsocietà", che ha pochissimi rapporti con quello che denominiamo Novecento teatrale (o tradizione dei registi-pedagoghi o "Nuovo Teatro"), e tanto meno ne ha con "la storia di tre secoli e più" che secondo Meldolesi fu la microsocietà degli attori fra XVII e XIX secolo.

Una nuova cultura teatrale sta cercando di costruirsi su basi completamente differenti, mediante una rottura secca, e ostentata, con quella novecentesca, che aveva al suo centro l'attore come artista-uomo, soggettività creatrice e autonomia espressiva.

In fondo è troppo presto per dire se tutto ciò porterà veramente da qualche parte e produrrà davvero cambiamenti duraturi. Tuttavia, azzardo per azzardo, credo che valga la pena di pensare questa fase postnovecentesca non come l'appendice o il degrado di una tradizione gloriosa ma come un *nuovo cominciamento*, un nuovo inizio, cioè come qualcosa di analogo alle due altre grandi fratture della nostra storia teatrale (e non soltanto teatrale): quella rinascimentale, fra '400 e '500, e quella di fine Ottocento, legata alle avanguardie storiche e alla nascita della regia.

Se le ipotesi che sto avanzando hanno una qualche plausibilità, anche solo minima, allora ciò confermerebbe quanto ho cercato di dire e ripetere in precedenza: e cioè come una certa emarginazione, fattuale e teorica, dell'attore in molto teatro delle ultime generazioni non sia né casuale né episodica ma dipenda, appunto, da questa fuoriuscita in atto dalla cultura teatrale novecentesca, tutta imperniata sull'attore.

In altre parole è un po' come se l'attore di teatro oggi fosse doppiamente minacciato: dall'esterno del campo teatrale (cinema, TV, nuovi media), e questo è ben noto, e forse fin troppo ripetuto, e nello stesso tempo dall'interno. E se la prima aggressione appare oggi la più virulenta e dannosa, è la seconda che in un futuro anche prossimo potrebbe provocare i sommovimenti maggiori. Con la complicità delle nuove tecnologie, ovviamente, e insomma dello spirito del tempo.

## **5. L'attore post-novecentesco: alcune forme della trasmutazione in corso**

Mi scuso per il tono deliberatamente apocalittico e forse anche, involontariamente, un po' nostalgico che ha assunto il mio discorso. Tenterò di riportarlo a maggiore sobrietà e misura nell'ultima parte, dove cercherò di

svolgere delle considerazioni che serviranno a integrare dialetticamente le riflessioni svolte fino a questo punto, proponendo delle conclusioni che non potranno non essere del tutto provvisorie e aperte.

A tale proposito, conviene tornare al punto di partenza, alla parola da cui siamo partiti, “crisi”, per cercare di declinarla – secondo quanto emerso fin qui – nei termini non di un semplice declino-degrado quanto piuttosto in quelli, più complessi, di una trasmutazione polimorfica.

Mentre con la frattura epistemologica del nuovo teatro post-novecentesco si stanno creando probabilmente le premesse per una rifondazione-rinascita completamente nuova, *oggi è di sicuro in atto una trasmutazione della identità-funzione dell'attore*. Questa trasmutazione mi sembra operare con grande vitalità, anche se con esiti diseguali, soprattutto ai margini, sui bordi del campo delle “performing arts”, in un dialogo fertile tra le forme embrionali della rifondazione post-novecentesca e gli elementi più vivi delle diverse tradizioni del nuovo emerse nel corso del secolo appena trascorso, fra l'avanguardia e il popolare giustamente individuati da Meldolesi come il doppio orizzonte del nuovo attore contemporaneo. È sui bordi, sugli “edge-points” di cui parla Thomas Richards<sup>30</sup>, che l'attore post-novecentesco, trasmutando e rigenerandosi, sembra in grado di recuperare una vitalità insospettata e di proporre nuove identità possibili: polimorfiche, mutanti, continuamente soggette a ridefinizioni. Provvisorie ma efficaci.

A questo punto posso stilare poco più di un elenco, tuttavia indicativo – spero – delle tendenze più significative in atto, per quanto riguarda l'attore:

- attore performer
- attore narratore
- attore sociale
- attore meticcio

Sono tipologie (non normative ma fenomenologiche, che inoltre distinguono *modalità attoriali* e non generi di attori) da aggiungere ovviamente a quelle esaminate sopra, e denominabili attore-figura (o attore-soma)<sup>31</sup> e attore virtuale (o digitale).

La differenza dove sta? Sta appunto nel fatto che mentre nell'attore-figura, o nell'attore digitale, mi sembra di poter cogliere un rigetto pressoché totale dell'identità-funzionalità attoriale definitasi nel corso del Novecento (per ripetermi ancora una volta, attore come corpo-mente, soggetto creatore e presenza espressiva), nel caso delle quattro tipologie (post-novecentesche) che proporrò adesso, questa identità-funzionalità novecentesca è oggetto non di un rifiuto ma, appunto, di una trasmutazione. Detto altrimenti, in questi casi, l'attore post-novecentesco non recide completamente un legame di continuità sia pure problematica con l'eredità novecentesca anche se la riformula, la trasmuta appunto, su basi originali e spesso del tutto inedite.

<sup>30</sup> T. Richards, *Il punto-limite della performance*, Pontedera, Fondazione Pontedera Teatro, 2000, (1997, ed. inglese).

<sup>31</sup> O anche “attore fantasma” (Teatrino Clandestino), o “automa-video” (Masque Teatro).

1) **L'attore performer.** È una delle iatture del lessico critico corrente quella di dover designare con uno stesso termine, “performer”, due identità e operatività artistico-teatrali profondamente diverse. Da un lato, come sappiamo, si chiama “performer” il protagonista di quel genere a metà strada fra arti visive e teatro che è la *performance* (erede dell'happening, degli events e del theatre of mixed media degli anni Sessanta). Come ho già notato in precedenza, i termini “performance” e “performer”, in questa accezione, stanno prendendo sempre più spazio anche in campo teatrale, andando a indicare una delle forme tipiche della scena post-novecentesca, caratterizzata dalla evacuazione più o meno radicale dei principali coefficienti della teatralità novecentesca, a cominciare dall'attore-creatore. (In questo senso, “performer” può essere un buon sinonimo di quell'attore-figura, come anti-attore, di cui si diceva prima, a proposito della Società Raffaello Sanzio e della Generazione Novanta).

Ma di “performance” e di “performer”, come sappiamo, si parla nel lavoro teatrale degli ultimi decenni anche in maniera del tutto diversa, per riferirsi agli esiti estremi della straordinaria avventura teatrale e post-teatrale di Grotowski, e in particolare della sua ricerca sull'attore, iniziata con il Teatro povero, negli anni Sessanta, e culminata con l'Arte come veicolo, dagli anni Ottanta fino al 1999, momento della sua scomparsa. Qui con “performer”, e poi forse più precisamente con “doer” o “attuante”, si designa il lavoro dell'attore oltre, dopo, senza lo spettacolo, sostanzialmente, il *lavoro su di sé* e gli effetti che esso produce su chi lo conduce, in termini di esperienza di trasformazioni energetiche o, se si preferisce, di cambiamenti di stati di coscienza e di modi di percezione.

Si tratta dell'oggetto complesso e affascinante della ricerca che Grotowski ha sviluppato nel Workcenter di Pontedera a partire dal 1986 (ma già impostata in California), con la messa a punto di *Action* (in varie versioni), con il perfezionamento dell'esercizio *Motions*, e che oggi prosegue sotto la guida dei due nuovi leaders del centro toscano, Thomas Richards e Mario Biagini, suoi allievi ed eredi. I risultati degli ultimi anni, in particolare quelli legati al progetto europeo triennale da poco conclusosi, “Tracing Roads Across”, mostrano quanto fossero fallaci le impressioni di una definitiva secessione dell'Arte come veicolo dal teatro e quindi dell'attuante dall'attore: *The Twin: the Action in Creation*, e soprattutto quello che ormai è proposto come un vero e proprio evento teatrale, *Dies Irae* (derivato da un *opus* liminale, *One Breath Left*), non segnano un ritorno puro e semplice allo spettacolo, come una specie di pentimento o di resipiscenza, ma costituiscono appunto un esempio straordinariamente interessante, e gravido di futuro, di trasmutazione post-novecentesca dello spettacolo teatrale e dell'identità-funzione dell'attore.

2) **L'attore-narratore.** In una mappa immaginaria, probabilmente questa seconda tipologia di attore post-novecentesco si situerebbe sul bordo opposto rispetto al performer-attuante. Intanto va detto subito che l'attore-

narratore non coincide affatto con l'attore solista o monologante. A distinguerli nettamente sta il differente rapporto fra scrittura e oralità e le differenti priorità fra l'una e l'altra. L'attore solista, o monologante, è in genere ancora un attore di testo (attore-che-legge o che-recita-un-testo, potremmo anche chiamarlo). L'attore-narratore, invece, lavora sull'oralità e quindi sull'improvvisazione, anche quando si basa su un testo preesistente, attraverso una riappropriazione dell'"arte dei raccontatori di tradizione orale"<sup>32</sup>; egli, d'altro canto, "esibis[ce] scenicamente un'identità non sostituita"<sup>33</sup>; tratto, questo secondo, che oltre a distanziarlo dall'attore monologante, lo distingue anche da uno dei suoi indiscutibili "padri nobili" novecenteschi, e cioè Dario Fo. I nomi dei nostri maggiori attori-narratori li conosciamo tutti: da Marco Paolini a Marco Baliani, da Laura Curino a Davide Enia, a Mimmo Cuticchio, Mario Perrotta e tanti altri ancora. Ma è soprattutto su uno di essi che vorrei soffermarmi brevemente, Ascanio Celestini, perché a mio parere egli incarna in maniera peculiare ed esemplare insieme i due tratti distintivi dell'attore-narratore che ho appena enunciato; in più, nel suo inusuale ma indubbiamente efficacissimo modo di porsi come attore, racchiude altri importanti elementi di trasmutazione. Partiamo da alcune sue dichiarazioni:

Oggi per me lo spettacolo è qualcosa che deve coincidere con la persona stessa. Lo spettacolo è il corpo stesso dell'attore. Il corpo, la voce, il pensiero, l'immaginario... insomma l'identità che si pone davanti allo spettatore. [...]  
Tutto quello che faccio in teatro è improvvisato. Improvviso il mio spettacolo così come una persona qualunque improvvisa nel raccontare ciò che ha mangiato a pranzo. [...] *È l'immagine il mio testo, non le parole. L'improvvisazione si basa sulle immagini*<sup>34</sup>.

Cerchiamo di analizzare le peculiarità attoriali di Celestini attraverso il raffronto di alcuni sguardi critici non superficiali.

Guccini, dopo aver esordito sottolineando le già ricordate differenze fra l'attore-che-legge e l'attore-narratore, che lavora sulla "rigenerazione orale del racconto", osserva: "le sue capacità performative sono articolatissime ma non in senso attoriale"; per aggiungere poi che il "meccanismo genetico per eccellenza" del teatro di Ascanio Celestini consiste nell'"interazione fra la 'memoria della mente' e la 'memoria del corpo'"<sup>35</sup>.

<sup>32</sup> G. Di Palma, *Un testimone dell'apocalisse. Tradizione e invenzione nella fabulazione di Ascanio Celestini*, in *L'invenzione della memoria. Il teatro di Ascanio Celestini*, (a cura di A. Porcheddu), Udine, Il Principe Costante, 2005, p. 87.

<sup>33</sup> G. Guccini, *Teatro e narrazione: nuova frontiera del dramma*, in *Il Novecento. Un secolo di cultura: Italia e Ungheria*, (a cura di I. Fried e E. Baratono), Budapest, ELTE TKF, 2002, p. 219.

<sup>34</sup> A. Celestini, *A che cosa serve la memoria*, in *L'invenzione della memoria...*, cit., pp. 21-42 (corsivi miei).

<sup>35</sup> G. Guccini, *Poetiche e rituali di Ascanio Celestini*, in *L'invenzione della memoria...*, cit., pp. 54, 83.

Guido Di Palma<sup>36</sup> esordisce ipotizzando che “la performance di Ascanio assomigli più a quella di un musicista che a quella di un attore”, per poi porre una domanda interessante:

Perché, pur ispirandosi alla cultura popolare, nei suoi spettacoli sembra comportarsi come se rifiutasse la manipolazione della relazione con il pubblico in funzione della narrazione, manipolazione che è l’aspetto più specifico dell’arte dei raccontatori di tradizione orale.

Poi, dopo aver insistito anche lui sulla netta differenza fra raccontatore e attore monologante, passa ad analizzare la “recitazione” (fra virgolette, non a caso) di Celestini ed enumera: “gestualità [...] ridotta quasi a zero”; “orchestrazione delle risorse vocali drasticamente ridotta”; “azzeramento dei mezzi espressivi”, in forza del quale “la performance di Celestini richiede una condizione più vicina all’ascolto che alla visione”; per concludere ribadendo l’importanza delle immagini (cosa che lo avvicinerrebbe, a suo parere, a Fo e a Eduardo): “Per Ascanio recitare è raccontare l’immagine che ha davanti agli occhi”, giocando sul “fecondo paradosso” di una “narrazione domestica” in pubblico.

Con una prospettiva apparentemente molto diversa, Annalisa Canfora<sup>37</sup> invece definisce Celestini “attore straordinariamente complesso”, il quale “possiede straordinari mezzi d’attore grazie ai quali padroneggia la scena con esemplare maestria”; e su queste premesse può giungere sino a farne una sorta di antidoto all’odierno dilagare degli atteggiamenti anti-attoriali, su quelle scene “dove l’uomo è visto come uno strumento tra gli strumenti, al pari di una sedia o di un gioco di luci”. Celestini, invece,

sceglie la strada opposta: ridà centralità all’uomo-attore, rifiutando ogni supporto tecnico, scenografico, estetico. Con Ascanio Celestini è la tecnica scenica e personale dell’attore che costruisce e struttura l’atto teatrale (p. 179).

In conclusione, secondo la giovane studiosa, che nella sua analisi si giova anche di nozioni dell’antropologia teatrale, il percorso artistico di Celestini, centrato sull’essenzialità e sulla vocazione solistica, metterebbe in luce l’“acquisizione di una tecnica attoriale sempre più perfezionata” (p. 181).

Cosa dimostrano le discrepanze fra questi diversi sguardi critici su Celestini attore? Che il tratto nuovo, di trasmutazione post-novecentesca, dell’attorialità di Celestini, e – sia pure in maniera meno marcata – anche degli altri attori-narratori, sta nella personalissima sintesi di elementi stilistici, mezzi espressivi e modalità di interazione che egli realizza, attingendo ad ambiti e tradizioni fra loro distantissime, che svariano dai raccontatori po-

<sup>36</sup> G. Di Palma, *Un testimone dell’apocalisse...*, cit., p. 86. Le citazioni seguenti appartengono sempre a questo testo, pp. 87-98.

<sup>37</sup> A. Canfora, *Il gesto assente, in L’invenzione della memoria...*, cit., p. 178

polari al teatro di ricerca (non si dimentichi il suo apprendistato con Perla Peragallo)<sup>38</sup>.

**3) L'attore sociale.** Per questo terzo tipo, vorrei partire da un'immagine recente, di lancinante, emblematica bellezza: un microcefalo sordomuto sessantenne, che è stato rinchiuso per quarant'anni in un manicomio criminale, oggi diventato a suo modo un divo del teatro di questi anni, gioca in scena a rinviarsi un pallone con un celebrato attore del nostro teatro di regia, che ha lavorato con i più importanti registi italiani, da Strehler a Ronconi a Castri. Si tratta, come avrete già indovinato tutti, di Bobò e di Umberto Orsini, protagonisti, assieme a molti altri, dello spettacolo di Pippo Delbono *L'urlo*.

Questo è, per me, un folgorante geroglifico del teatro e dell'attore post-novecenteschi, l'immagine simbolica di una delle trasmutazioni che sto cercando di identificare.

Per attore sociale, o delle diversità, intendo quello che opera nei teatri sociali o teatri delle diversità, cioè in quei teatri attivi nell'ambito del disagio e della emarginazione. E penso sia al non-attore, appunto, cioè al disagiato, al diversamente abile, al carcerato, all'immigrato etc., sia a quanti, attori e registi di professione o comunque professionalmente qualificati, scelgono di operare in queste realtà, mostrando fra l'altro – contro pregiudizi fortemente radicati – come efficacia sociale e qualità artistica possano essere strettamente collegate, e rinforzarsi l'un l'altra.

Anche in questo caso, i nomi principali (per l'Italia, almeno) li conosciamo tutti. Oltre alla già citata Compagnia Pippo Delbono, menzionerei almeno Il Teatro della Fortezza, guidato da Armando Punzo, Enzo Toma, da qualche anno regista per La Casa dei Risvegli "Luca De Nigris" di Bologna, Lenz Rifrazioni di Parma, il Teatro Nucleo di Ferrara.

L'attore sociale, come una delle trasmutazioni odierne dell'attore novecentesco, non ci ricorda soltanto l'incredibile incisività socio-antropologica delle tecniche teatrali (o meglio, del teatro primario) ma si fa anche alfiere di provocatorie proposte di nuove forme di arte e di bellezza, costringendoci a vederle anche là dove la pigrizia, il conformismo e la paura ci impediscono troppo spesso di riconoscerle: nel diverso, nell'altro da noi, nell'altrove. In questo modo, l'attore sociale attua un inedito, portentoso rilancio del teatro come pratica dell'alterità.

<sup>38</sup> Non soltanto in rapporto all'attorialità di Celestini, ma più in generale per l'attore narratore in quanto tale, è da tenere presente l'osservazione recente di Guccini, secondo il quale "i narratori degli anni Novanta convertono in strumenti dell'invenzione orale gli esercizi preparatori dell'attore novecentesco" (*La bottega dei narratori. Storie, laboratori e metodi di Marco Baliani, Ascanio Celestini, Laura Curino, Marco Paolini, Gabriele Vacis*, Roma, Dino Audino Editore, 2005, p. 15). Questo volume, corredato da una ricca bibliografia, costituisce sicuramente il reference-book sul teatro-narrazione in Italia. Fra i contributi recenti, vorrei segnalare almeno la monografia di Silvia Bottioli su Baliani, definito "attore narrante" (*Marco Baliani*, Civitella in Val di Chiana [Ar], Zona, 2005).

**4) L'attore meticcio.** Con quello che chiamo “attore meticcio” siamo dentro un'altra delle facce della trasmutazione attoriale in corso. Avrei potuto ricorrere a denominazioni più usuali, come attore multietnico o interculturale. Ma ho preferito il qualificativo “meticcio”, perché mi consente di condensare meglio quelli che per me rappresentano i tratti distintivi di questo quarto tipo (è appena il caso di precisare che i quattro tipi, o forme, di cui sto parlando, non stanno in esclusione tra loro e quindi capita che uno stesso attore post-novecentesco possa mescolare nel suo lavoro più d'uno di essi).

L'attore meticcio, infatti, non è soltanto, o principalmente, quello che lavora in situazioni multietniche o interculturali, cioè insieme ad attori di culture, lingue, civiltà differenti (come negli esempi classici, e pionieristici, del Cict di Brook o del Théâtre du Soleil di Ariane Mnouchkine o, da noi, del Teatro delle Albe di Ravenna, con il meticcio fra romagnoli e senegalesi, sin dalla seconda metà degli anni Ottanta). Nella mia accezione, l'attore meticcio è soprattutto colui che lavora artisticamente, teatralmente, sulla *propria* interculturalità-multietnicità, e cioè sulle identità plurime e sui dislivelli di cultura *interni* al soggetto, a ognuno di noi, che sono anzi costitutivi di ciò che chiamiamo “io”, “soggetto”, “individuo”, “persona” (Arthur Rimbaud: “Io è un altro”).

Da questo punto di vista, gli attori storici delle Albe, da Ermanna Montanari a Luigi Dadina, costituiscono esemplari attori-meticci non solo, e non tanto, per la loro lunga collaborazione con i senegalesi ma perché, anche grazie a questo incontro, sono stati capaci gradualmente di arrivare a fare i conti, artisticamente, con la propria alterità personale, rimossa, dimenticata, sconosciuta (ciò che in anni passati è stata definita, un po' enfaticamente, “riscoperta delle proprie radici”): il dialetto romagnolo, la tradizione dei raccontatori popolari, i *fuler*, etc.

Un altro campione esemplare di questo attore-meticcio è sicuramente il già ricordato Ascanio Celestini, il cui lavoro sui racconti di tradizione orale del Centro-sud italiano è anche un lavoro sull'identità contadina e sul mondo magico in cui egli si è trovato ancora, in qualche modo, immerso per appartenenza familiare (si pensi al padre e soprattutto alla mitica nonna, raccontatrice e strega).

Oppure (in maniera del tutto diversa) Danio Manfredini, da Oliviero Ponte di Pino definito suggestivamente “Il guerriero monaco del teatro italiano”: per le inconfondibili contaminazioni interartistiche del suo percorso (danza, pittura, poesia) ma soprattutto per quel suo modo, nello stesso tempo impavido e indifeso, di affrontare poeticamente il viaggio nell'alterità, a cominciare dalla propria diversità e vulnerabilità, mediante un duro lavoro su di sé<sup>39</sup>.

<sup>39</sup> Cfr. O. Ponte di Pino, *Prefazione: Il monaco guerriero del teatro italiano*, in L. Manghi, *Piuma di piombo. Il teatro di Danio Manfredini*, Udine, Il Principe Costante, 2003. Osserva Ponte di Pino: “Per lui il lavoro dell'attore è un duro esercizio di autodisciplina e un percorso di conoscenza. Una tecnica e un'etica” (p. 7). E, poco più avanti, egli mette in luce come in Man-

Un altro, straordinario attore-meticcio è Pippo Delbono: il suo lavoro con i diversi, gli emarginati, i folli, si basa, anche e soprattutto, sul fare i conti, faticosamente, dolorosamente, con la propria diversità-marginalità-follia, su di una sua rabbiosa e al tempo stesso gioiosa rivendicazione contro la società oppressiva e perbenista. È naturalmente di meticcio più propriamente artistico si può parlare per la sua contaminazione continua di alto e basso, rozzo e sublime, colto e consumistico-degradato: canzonette e Pasolini, Ginsberg e Raffaella Carrà, la TV e Pina Bausch, l'Oriente e l'avanspettacolo o il circo.

Tuttavia, come artista eponimo dell'attore meticcio, vorrei proporre Moni Ovadia (musicista, etnologo, cantante, attore, autore, regista), che ha costruito negli anni la sua proposta artistica, e in specie attoriale, attraverso un continuo, ininterrotto dialogo fra i dislivelli della propria complessa e composita identità culturale e professionale (slava, ebraica, europea, italiana, popolare e d'avanguardia); in un continuo e ininterrotto movimento fra Est e Ovest, come nella profetica esortazione di Goethe nel *Divan Occidentale-Orientale*.

## 6. Nuove polis, nuove comunità d'ascolto: attori e spettatori

Ho parlato poco dello spettatore nel corso della mia relazione. Ma, in realtà, lo spettatore non può non essere fondamentale in ogni discorso serio sull'attore. Se è vero che, per molti aspetti, l'arte dell'attore di teatro appare oggi come un'arte minacciata, a rischio di estinzione addirittura, questo dipende anche dal fatto che l'arte dello spettatore teatrale è pure essa minacciata, e a rischio di estinzione. Per tante ragioni, molte delle quali, le principali, sono le stesse in un caso e nell'altro.

Un maestro come Leo de Berardinis è stato fra coloro che hanno insistito di più sull'indispensabile apporto di un *pubblico non indifferenziato* in ogni tentativo serio di dar vita a un teatro inteso non come spettacolo o rappresentazione ma come evento:

L'evento teatrale – spiega in *Teatro e sperimentazione* – è un processo che si svolge in uno spazio-tempo reale in cui tutti sono partecipi, sia attori che spettatori. Lo spettacolo è una rappresentazione in cui il pubblico è spettatore passivo e, molto spesso, l'attore è un esecutore, altrettanto passivo, dell'autore o del regista<sup>40</sup>.

Dietro a queste parole c'è un'idea alta e antica (originaria) insieme del teatro: teatro inteso come “mezzo di conoscenza”, come “tecnica conoscitiva

fredini convivano, in apparenza inconciliabili, due linee opposte e portate entrambe fino in fondo: l'informalità dell'urlo, dell'espressività immediata, viscerale, da un lato, e, dall'altro, l'astrattezza della ricerca formale iper-rigorosa, della stilizzazione e della codificazione (p. 12).  
<sup>40</sup> L. de Berardinis, *Teatro e sperimentazione* (1995), in *Scritti d'intervento*, in “Culture Teatrali”, n. 2/3, cit., p. 56.

dell'incontro", scrive Leo altrove (*King Lear n. 1*); "arte primordiale di conoscenza collettiva, di orrore e di gioia dell'essere"<sup>41</sup>; teatro come "uno spazio unificato che contamina attori e spettatori per sperimentare in un tempo compresso ed extraquotidiano la vita"<sup>42</sup>.

È chiaro che, in questa visione, il pubblico, lo spettatore non può non essere l'"altro polo essenziale perché il teatro avvenga"<sup>43</sup>, tuttavia in una chiara distinzione dei ruoli. "Ci si può esprimere anche ascoltando", amava ripetere Leo; e sarebbe ammonimento da meditare a fondo in epoche come la nostra, dominate da confuse manie di protagonismo, da forme abnormi e manipolate di soggettività estetica e di voglia di partecipazione a ogni costo, all'insegna del "tutti attori!", "tutti artisti!" (a questo proposito, Leo metteva in guardia "da un malinteso concetto di democrazia, per cui si è confuso il diritto di esprimersi con il dovere di sapersi esprimere")<sup>44</sup>.

Il tema del teatro come luogo e strumento propizio alla progettazione della *nuova polis*, cioè di nuove e provvisorie comunità, stava molto a cuore a Leo ma mi sembra che sia un tema trasversale che può collegare oggi artisti di teatro anche molto distanti fra loro, e in particolare rappresentare uno dei possibili *traits-d'union* fra le diverse modalità attoriali post-novecentesche individuate in precedenza, anche quelle maggiormente caratterizzate dal rigetto e dalla discontinuità rispetto alla cultura teatrale del Novecento. È, ad esempio, un tema molto caro a Romeo Castellucci, nella sua ricerca sul tragico contemporaneo, come ad un artista da lui lontanissimo quale Ascanio Celestini. Ma anche per la Valdoca costituisce da sempre una questione centrale; così come anche per altri gruppi significativi della Terza Ondata, in particolare per Masque Teatro.

<sup>41</sup> L. de Berardinis, *Aprire un teatro* (1995), in *Scritti d'intervento*, cit., p. 59.

<sup>42</sup> L. de Berardinis, *Lavoriamo insieme!* (1997), in *Scritti d'intervento*, cit., p. 63.

<sup>43</sup> L. de Berardinis, *Per un teatro nazionale di ricerca*, in "Culture Teatrali", n. 1, 1999, p. 153.

<sup>44</sup> L. de Berardinis, *Teatro e sperimentazione*, cit., p. 58.

Fabio Acca

## L'ATTORE E IL SUO DOPO

### **Luce. Buio.**

In questo mio breve intervento, avrei piacere di dialogare con quelli che personalmente reputo essere i due livelli essenziali del discorso affrontato da De Marinis, tentando così di chiamarne subito all'appello, senza troppi esercizi retorici, il nodo cruciale. Due facce in una certa misura speculari e contrapposte, che sembrano specchiarsi l'una nell'ombra dell'altra.

Da una parte, apollineamente in luce, la questione – certamente centrale – dell'eredità del Novecento teatrale, a cui segue la dovuta prospettiva catalogatrice di quello che potremmo definire, sulla scorta del magistero di Fabrizio Cruciani, un "teatro dei teatri". In altre parole, un disegno che, sullo sfondo della tradizione del Novecento, individuata nella forza teorica espressa intorno alla figura dell'attore, possa rendere storicamente conto delle distinte identità che, appunto, questa figura ha assunto nel passaggio di secolo.

Dall'altra, in quella zona più dionisiaca e oscura che la coscienza storica comporta, la necessaria quanto drammatica insoddisfazione di fronte alla debolezza con cui si rinvergono, oggi, le tracce di una cultura teatrale modellata su un'attorialità direttamente connessa ai canoni novecenteschi. Una crisi che, sebbene assuma i toni, a tratti benevoli, di un paesaggio composito e molteplice, espressione di una continuità ideale con il passato nel segno dell'attore, contemporaneamente segna una cesura difficilmente conciliabile con l'idea stessa di Novecento teatrale.

Al centro di questa dialettica sotterranea, il problema della trasmissione dell'esperienza teatrale, il cui corollario, tanto automatico quanto imprescindibile, prevede l'individuazione di un ordine tecnico entro cui inserire tale prospettiva.

### **Un attore problematico**

Il sintomo più esplicito di questa problematicità, rilevata in parte dallo stesso De Marinis, emerge dall'esile geografia di pratiche odierne legate alle applicazioni teoriche sull'attore, specialmente in Italia, a fronte di un apparato ermeneutico dal passato fortemente carismatico, e a tratti egemonico. L'obiettivo di una creatività teatrale impostata sulla centralità dell'attore, sulla sua riattivazione etica e politica, su una piattaforma tecnica esclusiva che ne definisce gli orizzonti di lavoro, sembra essersi dissolta, una volta uscita da quel fertilissimo circuito originario guidato dai maestri (Beck, Brook, Grotowski, Barba, giusto per citare i più noti). Pratiche e nozioni poi con-

fluite, come è noto, nella complessa mappa dell'antropologia teatrale, a suo modo normativa come tutti i sistemi che si pongono nei termini di una rivendicazione para-scientifica.

Un altro sintomo di questo collasso storico emerge dalle odierne posizioni di chi, come Ferdinando Taviani, rilegge le filiere teoriche che hanno costituito per decenni l'asse portante di quella storiografia teatrale del Novecento, fondata sulla trasmissione etica e tecnica di una prassi teatrale, alla ricerca di un'identità "altra" dell'attore. Il paesaggio critico elaborato da Taviani, nel suo desiderio, anche polemico, di ridiscutere la figura del maestro all'insegna di una sua sterilità più o meno consapevole, è il segnale inequivocabile di una debolezza di sistema ormai irrimediabile, proprio perché arriva da uno dei padri nobili della ricerca storica sul Novecento. Il maestro, osservato nella cornice romantica della propria solitudine, equivale al riconoscimento della sua sconfitta, dal momento che egli non si situa più nell'ordine lineare della trasmissione. Non rende più accessibili le verifiche di una continuità teorica, se non – paradossalmente – per cesure; ma, d'altro canto, produce una riorganizzazione strategica del Novecento, il cui termine medio diviene proprio l'impossibilità della trasmissione, la stratificazione di esperienze tanto significative quanto eccezionali. Addirittura, assumendo il punto di vista di Taviani, andrebbe probabilmente ridiscussa la stessa nozione di "trasmissione", che non si situa più in un ordine tecnico determinante, bensì in una oscura coincidenza poetica, o forse etica, tra maestro e allievo.

Alla luce di queste considerazioni, quelle che fino a ieri potevano apparire delle imbarazzanti zone del rimosso (come conciliare "scientificamente" la proverbiale e volontaria incapacità pedagogica di artisti e maestri come Tadeusz Kantor o Carmelo Bene, così come il loro rifiuto di rendere sistema il proprio codice artistico?) si trasformano improvvisamente in tratti peculiari di una storia comune, definita da un principio di solitudine dell'artista, prendendo così definitivamente le distanze dagli allievi storicamente perdenti. Mi si permetta di avanzare qualche legittima perplessità, dal momento in cui queste considerazioni vengono fatte, come dire, *post mortem*.

Allora, riformulando la domanda di De Marinis, bisognerebbe chiedersi non solo dove (non) sia l'attore, oggi, ma anche dove potremmo eventualmente ritrovare i suoi nuovi maestri.

### **Verso un teatro post-novecentesco**

Facendo riferimento alla esaustiva guida proposta da De Marinis, nel tentativo di individuare quelle che sono al contempo le continuità con il Novecento teatrale e le originalità di un attore post-novecentesco, crediamo sarebbe utile definire anche alcune peculiarità specifiche di quest'ultimo.

Se è difficile non essere d'accordo sul fatto che la realtà teatrale italiana odierna declini differenti identità d'attore, spesso anche inconciliabili se non

per semplice compresenza storica, siamo però convinti che alcune di esse trattengano, più di altre, i segnali di una rivelazione tutta post-novecentesca. L'impostazione metodologica che rinviene nella specificità dell'attore il tratto distintivo di una continuità con il Novecento rischia, però, di annullare i segni più originali di un ipotetico teatro post-novecentesco, che si sta realizzando, non troppo paradossalmente, proprio nell'eliminazione del concetto di attore-autore, e conseguentemente di maestro-allievo.

Si tratta, cioè, di orientare la nostra notazione storica non tanto sulle resistenze, quanto sui margini di un superamento della soglia novecentesca, che tuttavia l'esperienza odierna ancora trattiene. Un differente ordine di riferimento, che pur mantenendo saldamente le proprie radici nel cuore del Novecento – non solo teatrale – ne decreta, ad un tempo, il suo definitivo tramonto. Se allora l'attore-narratore e l'attore-meticcio sono categorie più restaurative, direttamente affidabili a una continuità evidente con il secolo scorso, in quanto registrano una forte volontà autoriale dei protagonisti in gioco; l'attore performer (quello storico dell'happening), l'attore sociale, ma soprattutto l'attore-soma teorizzato da Castellucci (e giustamente escluso da De Marinis dalla sua serie), lanciano la sfida per una teatralità post-novecentesca, affascinante e terribile, epurata dal sigillo esclusivo della corrispondenza tra esperienza fisica e mentale. E questo nel solco di una sensibilità con le fratture tragiche del contemporaneo, la cui logica, parafrasando un noto saggio di Jean Baudrillard – non consente più l'aderenza scientifica del soggetto a se stesso, bensì solo la dislocazione di ognuno nell'altro da sé<sup>1</sup>. Un sistema che conferisce allo sguardo sull'opera d'arte una visione composta da punti di osservazione segmentati, obliqui, antiprospectici.

Quando Castellucci parla, appunto, di “colui che sa ricondursi e ridursi a palco”, egli fa leva su uno dei pochi assunti ancora irrinunciabili di quella impresa teorica che si chiama semiotica del teatro. Lo spettacolo della comunicazione, infatti, si fonda sul momento dell'apparizione, che precipita qualsiasi elemento della scena dentro una funzione (finzione) drammatica. Una vertigine di produzione del senso che ricuce le maglie di una tradizione novecentesca alternativa, curiosamente ancora sconnessa e tuttavia assai rilevante nell'economia delle poetiche teatrali a cui facciamo riferimento: la progressione Duchamp-Cage-(Artaud)-Beckett.

Infatti, la teorizzazione del *ready made* duchampiano imprime all'opera d'arte un'accelerazione decisiva nella direzione di una sua autonomia fenomenologica. Con Duchamp assistiamo al momento cruciale in cui l'oggetto si presenta come tale, nello splendore del suo silenzio, nella sua oggettiva tridimensionalità, senza alcuna edulcorazione se non quella che mette in luce il gesto che ne precede la presentazione: il gesto dell'artista.

Cage, padre distratto dell'happening, conduce la matericità del suono a un'altrettanto forte oggettivazione, nello scontro sempre problematico con il silenzio, fino a fare di quest'ultimo il vero protagonista di quello che po-

<sup>1</sup> J. Baudrillard, *L'altro visto da sé*, Genova, Costa & Nolan, 1987.

tremmo sempre chiamare un evento piuttosto che un concerto.

Infine, Beckett porta alle estreme conseguenze, sebbene ancora nella cornice ideale di un teatro fondato sul testo, la logica drammatica del corpo alle prese con la sua fine. Qualcosa che eccede la pratica drammaturgica in cui è ancora incastonata la presenza dell'attore, ma che lo spinge sulla soglia della sua scomparsa.

È proprio nell'orizzonte di questo principio di espoliazione della scena che abbiamo voluto inserire anche il nome di Artaud. Forse più una suggestione che un effettivo richiamo storico, sebbene il materialismo assoluto che contraddistingue la produzione teorica dei suoi ultimi anni – con in testa l'immagine sempre folgorante di un attore come “corpo senz'organi”: crudele nella misura in cui questo si confronta con la violenta apparizione di un corpo che non rimanda a nient'altro se non a se stesso – metta in evidenza ancora una volta, se ce ne fosse bisogno, l'attualità del suo discorso.

La qualità, così definita, di quello che stiamo chiamando “attore post-novecentesco” coincide dunque con una sorta di presenza lirica pura, o “creaturalità”, rinvenibile in modo discontinuo in diverse esperienze delle ultime generazioni teatrali, non solo italiane. Dal già citato Romeo Castellucci e la sua *Societas Raffaello Sanzio*, alle presenze che da anni popolano gli ultimi spettacoli di Cesare Ronconi, laddove questi si affida alla particolarità estetica di una tribù di corpi a dir poco originale. In altro modo, dentro un disegno registico dalle differenti tonalità, anche la microcomunità di Pippo Delbono sembra avere alcuni dei tratti peculiari di questa contingenza estrema dell'attore e del suo portato fisico, così come le esperienze più generose di artisti quali Motus e Masque.

Diverso, eppure non meno rilevante, per centralità dell'oggetto e per la parificazione di quest'ultimo al performer durante l'azione scenica, il lavoro di Kinkaleri, che da anni conduce una ricerca sul fronte dell'estenuazione del soggetto e delle sue funzioni teatrali. Ma non dimentichiamoci di artisti assolutamente prioritari anche sul piano della elaborazione teorico-pratica, come Jérôme Bel, Xavier Le Roy o la più estetizzante Vanessa Beecroft.

## **Un teatro degli esseri**

Alcuni anni fa, e precisamente nel 2000, Gerardo Guccini introduceva con grande tempismo una nozione assai pertinente, a proposito della rivendicazione di uno statuto disciplinare di quel teatro connesso alla diversità: “il teatro degli esseri”. Nozione tanto precisa quanto inascoltata, che appare, oggi più che mai, felice nell'indicare una concreta direzione di lavoro critico sull'attore contemporaneo:

Nel Novecento, si è passati [...] dall'arte del rappresentare l'altro da sé a quello di *essere*. Ora, nel passaggio fra i secoli, le attitudini, la cultura e anche i modi operativi sedimentati dalla svolta novecentesca si stanno risolvendo in una transizione ulteriore, per cui il teatro torna a confrontarsi col mondo, non più

riflettendolo, come avveniva nel sistema mimetico, ma assumendone direttamente la realtà. La storia del teatro comprende dunque due snodi focali: l'uno va dal rappresentare all'*essere*; l'altro, successivo, dall'*essere* agli *esseri*<sup>2</sup>.

Per poi concludere il proprio intervento con l'immane richiamo alle radici arcaudiane del discorso. L'intuizione di Guccini ci aiuta a svelare un altro tratto peculiare dell'attore post-novecentesco, ovvero quello slittamento che lo distingue nettamente dal suo predecessore. Non più alla ricerca di una presenza costruita attraverso il lavoro su se stessi, e perciò sull'onda di una riconoscibilità nell'arco della tradizione teatrale, bensì direttamente mobilitato in scena dall'urgenza con cui il proprio apparire connota la scrittura scenica. Uno spostamento che, d'altra parte, ristabilisce la centralità storica della regia come unica ricorrenza peculiarmente novecentesca (peraltro messa in luce anche da De Marinis sulla scorta di alcune riflessioni della Schino).

Il superamento della tecnica, o meglio, la rifunzionalizzazione di questa a riporto dell'incisività dell'azione scenica come diretta espressione poetica del regista-artista, segna uno scarto epocale nella percezione dell'attore, il cui segno allude – lo dico senza nessuna nostalgia o connotazione negativa – al suo definitivo trapasso.

## **Profezia**

Allora consentitemi, in conclusione, una profezia un po' estrema. Tutta la storia del teatro è storia della crisi, laddove questa misura gli sbalzi con cui il teatro si confronta con lo statuto della rappresentazione, dalla comparsa del primo attore sulla scena greca in poi. Il teatro si esprime nella crisi, ed è esso stesso l'espressione della crisi.

I processi storiografici hanno anche il compito di nominarla, questa crisi, riorganizzando gli equilibri con cui possono essere interpretati i fenomeni dell'arte teatrale. A periodi aurei, seguono dunque periodi bui, che poi improvvisamente acquistano una ricchezza insospettabile perché sottoposti a letture storicamente aggiornate. Quello che fino a poco tempo prima non veniva neanche percepito all'interno del territorio teatrale, si scopre invece essere il tratto distintivo di un'epoca. Basterebbe, in tal senso, citare le progressioni critiche che hanno portato, nel Novecento, alla centralità della categoria dello "spettacolo" nella mappa di quella nuova storiografia su cui noi tutti ci siamo formati, spostando di fatto lo sguardo su esperienze fino a quel momento estranee alla ricognizione del teatrale.

Il superamento del teatro novecentesco, benché possa avvenire attraverso l'esclusione dell'attore, apre di fatto a una chiave interpretativa che intreccia i processi legati alla creazione di mitologie collettive basate sulla forza delle immagini, e che, per esistere, aspetta solo di essere nominato.

<sup>2</sup> G. Guccini, *Verso un teatro degli esseri*, in "Prove di Drammaturgia", n. 1, 2001, p. 24.

Di questo processo esistono i segni tangibili, benché la storiografia più recente faticò a inserirli nell'ambito di una teatralità riconoscibile e condivisa. Basterebbe richiamare alla memoria *Italian Landscapes* e il concetto, ad esso sotteso, di "lounge theater". Un progetto che, in due distinte riprese, ha accomunato i rappresentanti più raffinati di una intera generazione teatrale<sup>3</sup>. In quel caso, il codice teatrale si estingueva nell'officina creativa di ciascun artista coinvolto, elevando il dispositivo visivo e la sua macchina a tre schermi a unico elemento relazionale di un pubblico chiamato a essere volutamente distratto, ed espellendo quindi qualsiasi allusione alla presenza fisica dell'attore. Il teatro, in questo caso, funge da paesaggio sullo sfondo del quale lo spettatore può solo inscenare la rappresentazione del suo ruolo. Per certi versi più estremo, perché incardinato direttamente dentro un tipo di relazione più propriamente teatrale, il X Episodio (*Marsiglia*, 2004) della *Tragedia Endogonia* della Societas Raffaello Sanzio. Un lavoro che supera la pura meraviglia ottica di un teatro quasi ottocentesco, ma che, prodotto nelle circostanze odierne, rimuove definitivamente l'urgenza e la necessità stessa dell'attore in favore di un baluginio ritmico di luci e suoni:

*M.#10 Marseille* erige una fabbrica di luce, dove masse gassose, liquide o solide, ammantate di colore, si organizzano e duellano tra loro come personaggi. Miriadi di personaggi prendono il posto di corpi reali, e, come questi, si muovono in tutti i modi consentiti al caso umano. [...] *M.#10 Marseille* è lo spettacolo paradossale dell'invisibile, del fondamento negativo dei fenomeni, ma questa assenza di persone, e questa presenza immateriale dei colori, agiscono qui come le tracce che, penetrando dall'otturatore della Storia, impressionano la pellicola della memoria. Non ci sono persone, ma personaggi, sì: sono macchie di colore, ombre, fiamme di luce, ammassi di sostanza stellare, che si sfiorano, collidono, esplodono<sup>4</sup>.

Forse non a caso, la *Tragedia Endogonia* si pone come esperienza limite *contro* la tradizione novecentesca dell'attore, definendo non solo un nuovo alfabeto entro cui delimitare l'emersione del teatrale, ma anche il crinale di una risorgenza mitica delle immagini, il cui serbatoio è sempre extrateatrale, benché ancora elaborate dentro la cornice di una spettacolarità neobarocca. Così come l'ultima Biennale di Venezia, diretta da Romeo Castellucci, quasi completamente impostata sulla negazione di *quell'attore*, rende anche conto del tentativo di superare l'impasse generazionale su cui ancora sostano in gran parte i cosiddetti Teatri 90.

<sup>3</sup> Ricordiamo che il progetto ha avuto una prima fase, nell'autunno del 2000, che ha raccolto le opere di Motus (*White noise*), Kinkaleri (*Ecc.etera*) e Sun Wu Kung (*Everyday Nothing*). La seconda, andata "in scena" per la prima volta tra maggio e giugno del 2002 nella piscina del Grand Hotel di Riccione nell'ambito del Festival TTV, ha proposto le opere di Fanny & Alexander (*Speak, Memory, Speak*) e Ogi:No Knauss (*corpo A/ corpo*). Un'importante deriva intermedia è stata la pubblicazione di *Italian Landscapes Paesaggi Italiani*, a cura di Xing, Roma, Luca Sossella Editore, 2001.

<sup>4</sup> Dal programma di sala dello spettacolo. Ci riferiamo alla versione andata in scena il 16 settembre 2006 al Teatro Comunale di Bologna.

L'evento non riguarderebbe più né la realtà "reale", né tantomeno l'orizzonte fisso, materico e un po' nostalgico del teatro, bensì "il teatro e il suo dopo": la circolazione di quelle figure effimere, e perciò potenti, dell'immaginario collettivo, laddove queste coincidono con la realtà multipla della comunicazione condivisa attraverso i grandi media. Dell'attore rimarrà probabilmente solo il riflesso elettrico: una figura incisa nella memoria degli individui, pronta a tramutarsi, di volta in volta, in prolungamenti attivi della nostra coscienza. Il teatro sarà il nostro strumento privilegiato di lettura, e saremo finalmente – chissà – solo spettatori di noi stessi.

## Lucia Amara

### L'ENERGIA DELL'ERRORE<sup>5</sup>

#### Breve premessa

Nel biennio 1999-2000, ho fatto parte dell'atelier di regia condotto da Eimuntas Nekrošius, alla Biennale Teatro di Venezia, diretta da Giorgio Barberio Corsetti<sup>6</sup>. Credo che un discorso sull'attore possa prendere utilmente le mosse da quell'esperienza, dal momento che considero il teatro di Nekrošius un campo privilegiato di indagine, una "riserva" storiografica per i teatologi, perché vi si possono rintracciare, in atto, una fitta trama di rimandi alla teoresi novecentesca in particolare dell'attore, il cui statuto, quando sembra oggi vacillare, lo è spesso in rapporto a ciò che invece è ancora presente e solido nel teatro del regista lituano. Ma ciò non basta a definire il senso profondo e primitivo della scena di Nekrošius che, ai nostri occhi di senza-maestri, possiede un legame quasi troppo evidente di "ossequio" alla tradizione dei padri ma che, allo stesso tempo, instaura un rapporto arcaico di resistenza alla contemporaneità molto ricco e potente<sup>7</sup>.

<sup>5</sup> Il titolo è tratto dal saggio omonimo di V. Sklovskij, *L'energia dell'errore*, Roma, Editori Riuniti, 1984.

<sup>6</sup> L'atelier prevedeva due periodi di lavoro (settembre 1999 e giugno-luglio 2000): l'uno più teorico, l'altro più pratico. Il testo di riferimento era *Il Maestro e Margherita* di M. Bulgakov, a partire da alcuni nodi del quale Nekrošius ci ha guidati nello studio su differenti ipotesi di regia. Nella seconda parte della giornata si seguivano le prove del regista con il suo gruppo di attori per *Otello*. Il secondo anno ciascuno di noi ha lavorato su scene preliminarmente preparate che, poi, durante il secondo periodo venivano analizzate insieme a Nekrošius il quale si soffermava sui punti nevralgici della messa in scena o della direzione dell'attore. Nel giugno 2000 il lavoro è andato in scena al Teatro dell'Arsenale. Parte di questa esperienza è documentata in un mio scritto: *Otello e Pilato. Diario di lavoro con Eimuntas Nekrosius*, in "Art'o", n. 3, 1999, pp. 42-46.

<sup>7</sup> Secondo Valentina Valentini questa problematica va intesa in termini di "classica modernità": V. Valentini, *Eimuntas Nekrošius*, (a cura di), Catanzaro, Rubbettino, 1999, pp. 7-10. Sui

Ho cercato di “staccare” dalla memoria delle prove su Otello quei nuclei che, per notevole forza poetica e per la loro originalità, possono restituire la pratica attorica del regista lituano, pratica a cui egli fa instancabilmente appello come sola specificità del teatro. Nella maggior parte dei casi, ho fatto risalire quei nuclei “registici” ad alcuni principi della retorica, proprio per restituire una caratteristica forza di quel lavoro: la sua precisa tecnica compositiva che si traduce, fondamentalmente, nella direzione dell’attore.

Infine ho cercato di stabilire, anche se potrebbe risultare a tratti sovrabbondante, un riferimento puntuale a *Il lavoro dell’attore su se stesso* di Stanislavskij: innanzitutto perché Nekrošius lo considera un libro che tutti dovrebbero leggere anche fuori dal teatro, e poi per tentare di evitare una troppo facile correlazione filogenetica tra il regista lituano e il padre del teatro moderno.

### **In assenza di testo**

Quando ho cominciato a seguire l’inizio del lavoro di composizione dell’*Otello* a Venezia, Eimuntas Nekrošius aveva già incontrato il gruppo di attori a Vilnius. Non vi era stata una vera e propria lettura a tavolino, ma piuttosto la trasmissione, dal punto di vista del regista, di una sorta di scheletrica struttura dei rapporti tra i personaggi. Nulla di più. In questa fase l’attore non ha accesso al testo, se non attraverso il processo “affabulativo” del regista. Quelle di Venezia erano dunque le vere e proprie prove del nuovo lavoro e si svolgevano sul palcoscenico dello stesso teatro dove poi, quindici giorni dopo, Nekrošius avrebbe presentato *Schizzi su Otello*, primo studio sulla tragedia shakespeariana. Il teatro si connota da subito in quanto *luogo dato*, nel senso che su richiesta del regista, all’inizio delle prove, sul palcoscenico sono presenti alcuni degli elementi che costituiranno, poi, il nucleo (materiale e poetico) irriducibile della messinscena finale. Per esempio la porta o il pianoforte. L’emissione della parola, in questa fase, è molto rara e, quando si dà, non sempre coincide con la dizione di parole da *Otello*: una sorta di “apnea” dal testo di Shakespeare, che viene “in-spirato” all’interno dell’attore per cambiarne l’interiorità e guidarne le azioni, prima di essere espulso (“e-spirato”) in battuta (o parola).

### **Metonimia attorica**

È necessario, secondo il regista, creare il mare chiuso che è la laguna di Venezia, questo mare paludoso da cui la vicenda ha il suo *incipit*, e da cui il Moro parte col suo esercito, verso Rodi, altro mare chiuso. È necessario che

referenti culturali del teatro di Nekrošius rimando a L.A. Popenhagen, *Nekrošius and Lithuanian Theatre*, New York, Peter Lang, 2000, pp. 109-117, nel quale vi sono riportate alcune testimonianze di attori.

l'attore ricrei-riviva questo passaggio, questo salto nel vuoto che è lo sforzo del viaggio. Nekrošius chiede al direttore di scena di costruire una pozzanghera, una macchia d'acqua che ristagni. Una corda spessa viene fissata al palcoscenico definendo il perimetro informe di una pozza che infine viene riempita d'acqua. Da questo primo nucleo, si dipana una delle parti fondamentali del lavoro preliminare sull'Otello. Nekrošius chiede agli attori, tutti, di attraversare la pozzanghera, come un'impresa impossibile, con un salto atletico. Gli attori seguono esattamente quello che dice il regista, raramente fanno domande, la loro generosità e disponibilità è un perfetto congegno tecnico: ciascuno trova il suo salto, cimentandosi nella prova di forza più adatta alla propria fisicità. Si cominciano a cogliere due linee compositive. Il parossismo di questa azione, la sua inutilità: uno sforzo fisico enorme ma eccessivo rispetto alla consegna di oltrepassare una pozzanghera, metonimia del mare in tempesta, ma dall'acqua docile e inerte. All'attore si imprime e rimane il movimento che la metonimia aveva attenuato, il movimento contrario, quello del "tutto", quello del mare: e quindi evidentemente gli si trasferisce uno sforzo superiore all'azione richiesta. Nekrošius mette gli attori in una condizione creativa di *dislocamento*, che per Stanislavskij è l'urto, lo stimolo della nostra attività creativa interiore: "succede qualcosa per cui gli occhi cominciano a veder in un altro modo, le orecchie a sentire altrimenti, la mente a valutare in modo nuovo quello che ci circonda. [...]. È come il lievito. Può fermentare in qualunque momento"<sup>8</sup>. E questa condizione, come nel mimo il *mal-aise*<sup>9</sup>, non deve essere comoda. È un processo che Nekrošius aziona nell'attore, a cui è richiesto di spingerlo, poi, fino all'estremo e allo stremo, *status* in cui non si conserva il personaggio in un'idea di unità, ma lo si conduce a consumarsi, a un punto tale di vitalità (o vitalismo) da essere sempre sempre prossimo alla perdita e alla morte: qualcosa che somiglia alla *dépense*<sup>10</sup> batailliana.

Quando, più avanti, Nekrošius chiede al pianista di suonare un pezzo che accompagni la composizione della scena, questo movimento di attraversamento della pozzanghera diviene una danza orgiastica, di vita e morte assieme, figura, nel senso di prefigurazione, della tragedia inutile<sup>11</sup>. Lo spasimo-sforzo è un'attitudine che ritorna negli attori di Nekrošius: il desiderio di Icaro, la tensione esistente nello spazio tra cielo e terra, luogo in cui si installa il *focus* del regista. Questo anelito-al-superamento si connota, umanisticamente, come lotta tra uomo e dio, dove quest'ultimo non ha spossato ancora il primo del logos e della sua organicità.

<sup>8</sup> K.S. Stanislavskij, *Il lavoro dell'attore su stesso*, Roma-Bari, Laterza, 1991, p. 52.

<sup>9</sup> Cfr. "Il dramma del movimento" in M. De Marinis, *Mimo e teatro nel Novecento*, Firenze, La Casa Usher, 1993, pp. 146-149. Il *mal-aise* è uno dei principi transculturali della danza delle opposizioni: E. Barba, *La canoa di carta. Trattato di Antropologia Teatrale*, Bologna, Il Mulino, 1993, pp. 41-45.

<sup>10</sup> G. Bataille, *La nozione di dépense*, in *La parte maledetta*, Torino, Bollati Boringhieri, 1992, pp. 41-59.

<sup>11</sup> Per uno studio sulla figura in tale accezione rimando al classico E. Auerbach, *Figura*, in *Studi su Dante*, (a cura di D. Della Terra), Milano, Feltrinelli, 1991, pp. 176-226.

L'altra linea compositiva riguarda il modo in cui, durante le prove, i personaggi si profilano dal corpo dell'attore. La "danza di attraversamento" mette in risalto la differenza che Nekrošius vuole evidenziare tra questo gruppo giovane e atletico, e Otello il Moro (il Vecchio, in questo caso) dalle braccia forti, memori di tante imprese, ma incapace oramai di agire se non fuori da leggi dettate dal puro istinto, lontano dal gruppo e dal contratto sociale. "Il diverso", non per il colore della pelle, ma perché legato al suo passato, fissatovi patologicamente: la voce dei nonni – suggerisce il regista di provare ad ascoltare – davanti allo scacco subito dopo il primo incontro con Iago, giovane e nel presente dell'azione. Otello di Nekrošius richiama il "fanciullesco degli eroi", "la ridicolaggine"<sup>12</sup> di certi personaggi dostoevskijani. Così, in questo inizio di lavoro dove le linee di confine tra *dramatis personae* e attori sono acquose e opache, sfilano, ad una ad una, larve di personaggio. E questa sfilata di larve rimanda a un unico bozzolo primario, luogo in cui il testo di Shakespeare potrà innestarsi in tutta la sua complessità. È un modo personale di utilizzare le *circostanze date* stanislavskijane.

## Margine

Il secondo nucleo da cui si sviluppa un'altra fondamentale fase di lavoro sull'attore, è la scena di incontro e di addio tra Desdemona e Brabanzio, il quale deve cedere la figlia a un uomo vecchio, e ciò è un dolore enorme. La "fuga" e i "ceppi", questo doppio di libertà e costrizione che è il rapporto tra il padre e la figlia nel testo di Shakespeare, si materializza nella precisa indicazione che Nekrošius dà all'attrice, prima ballerina del Balletto Nazionale di Vilnius, la quale entra in scena con una porta sulla schiena, troppo pesante per quel corpo filiforme. Desdemona è determinata e inattaccabile, ferma a quella porta come un'aquila – le dice il regista – su un ramo, in eterno. La fanciulla si trascina con difficoltà da dietro le quinte fin verso il padre; la sua postura sotto la porta assume forme incredibili: una *sylphide* schiacciata da un sasso. Con le braccia in *allongé*, il busto completamente piegato in avanti, ella avanza puntando prima i piedi, *en dehors*. Questa fisicità così impostata dalla tecnica del balletto classico, fa di Desdemona un essere *altro* sia nei confronti del forte e grezzo Moro, sia nei confronti del resto degli attori<sup>13</sup>. I suoi movimenti mostrano un non-legame con la terra, una sorta di vaporosità della presenza: tale fisicità evidentemente influenzerà poi tutto il suo parlato, che sarà sempre un filo, una parola in bilico tra forza-potenza interna dell'emissione e sua improvvisa sparizione.

L'immagine della fanciulla sormontata dalla porta è potente perché colma di effetti di lettura immediata e corticale. Desdemona patisce un dovere divi-

<sup>12</sup> Cfr. le incredibili note, rimaste in forma di appunti, di G. Lukács, *Dostoevskij*, Milano, SE, 2000, p. 85.

<sup>13</sup> Nelle parole di Cassio, ecco Desdemona: "Una che è superiore agli svolazzi/ Di penne esaltatrici e con l'essenza / Della sua creazione stupisce l'inventore" (ivi, p. 61).

so (*divided duty*), secondo quello che Shakespeare le fa dire rivolta al padre; e *duty* sembra riecheggiare la parola italiana dote, possedendone la medesima radice semantica. Desdemona sta strappando (*portando* via!) al padre un pezzo di casa, la sua dote, o meglio un pezzo di anima: “il mio/ dolore particolare è di una natura/ così impetuosa e travolgente che divora/ e inghiotte tutti gli altri dolori/rimanendo se stesso”, pronuncia Brabanzio.

Eimuntas Nekrošius sembra avere la capacità di “raschiare” la crosta<sup>14</sup> della tragedia shakespeariana, quello strato buio della ragione, sotteso e latente, che la caratterizza e ne fonda il suo *specimen*. Ed ecco riaffiorare riti perduti, sprofondati nell’oscurità, cacciati dalla ribalta luminosa della ragione-società che li ha banditi: ma nella psiche il processo di annullamento è più lento. La violenza passionale dell’incontro di Desdemona e Brabanzio ricorda i matrimoni *per ratto* o *per sequestro*, che Van Gennepp colloca tra i *riti di margine*<sup>15</sup>, e che, proprio perché non accettati e avvertiti come *perdita* dalla famiglia e dalla comunità di appartenenza, necessitano di una ritualità atta a istituzionalizzare (e a introiettare) il passaggio troppo brutale dalla *societas* del padre a quella del marito.

Desdemona di Nekrošius fa scivolare la porta giù per la schiena, la punta di fronte al padre, vi si posiziona davanti e, come a voler difender la sua nuova dimora nuziale, sfida il vecchio. Nekrošius dirige gli attori con piccolissime azioni che pian piano andranno a comporre una delle scene più forti di *Schizzi*... Desdemona prova a dire qualche battuta del testo shakespeariano, e l’intonazione della sua voce si informa dello sforzo fisico del parlare sostenendo una porta e una situazione emotivamente insostenibile.

Nekrošius fa notare che la porta ha delle tacche, e chiede a Brabanzio e Desdemona di ripercorrerle una ad una come fossero le tracce-tappe scalfite del loro passato. Torna una eco de *Il lavoro dell’attore su se stesso* e su come nasce l’impulso interiore dell’attore attraverso la costruzione di una *serie ininterrotta di immagini*, in una lunga fila fatta di episodi che si allontanano dal presente nel passato: “L’infanzia si ricorda di dieci anni in dieci anni, la giovinezza di anno in anno, la maturità di mese in mese, la vecchiaia di giorno in giorno. [...] Vivi anche tutta la vita del personaggio e fa in modo che ne restino i momenti essenziali, i momenti-tappa”<sup>16</sup>.

La suggestione di Van Gennepp si arricchisce di nuovi riferimenti. Secondo lo studioso, precursore degli studi sui riti di passaggio, quello della porta è un rito liminare o di *margine*, presente in molte culture e che si presenta con le stesse caratteristiche:

Il portico-tabù-di-passaggio diventa, in questo caso, [...] la porta di casa. Si può notare dunque che il carattere sacro si colloca non soltanto nella soglia

<sup>14</sup> La *crosta* è una delle metafore più ricorrenti, a designare quel sottile strato che trattiene le forze oscure dell’uomo, in J.G. Frazer, *Il ramo d’oro. Studio sulla magia e la religione*, Torino, Bollati Boringhieri, 1997.

<sup>15</sup> A. Van Gennepp, *I riti di passaggio*, Torino, Bollati Boringhieri, 2000, pp. 106-109.

<sup>16</sup> K.S. Stanislavskij, *Il lavoro dell’attore su se stesso*, cit., pp. 73-74.

[...]. Tutta l'armatura della porta forma un insieme, [...] si bagna la soglia di sangue o di acqua lustrale; si aspergono i montanti di sangue<sup>17</sup>.

La situazione *liminare*, creata dal regista con la composizione della scena, tocca ancora una volta tutto il lavoro degli attori, i quali devono essere pronti ad accogliere una condizione multiforme e metamorfica e, contemporaneamente, saper simulare e rimandare a un tempo *altro*. Proprio un coagulo improvviso del tempo chiede Nekrošius all'attore-Brabanzio: nel percorso dalla porta alla sedia dovrà invecchiare di almeno dieci anni. Così sia: l'attore cade sfinito, come chi guarda, da tanto sentimento, sulla sedia, ai lati del piccolo palcoscenico.

### Correlativo oggettivo

Il rito di passaggio volge al termine quando davanti a Desdemona sfilano uno dopo l'altro due personaggi che non figurano nel testo di Shakespeare. Salutano la fanciulla oramai sul *margin*e di un'altra vita: le passano accanto, le coprono il volto con le mani, imprime la sua immagine per poi riprodurla per sempre sul loro volto. Si tratta di due gemelli quasi identici e che non sono, a differenza degli altri, due attori professionisti. Ricordano i gemelli di Kantor<sup>18</sup>. I due, come Desdemona, hanno una fisicità diversa dal resto degli attori che si configura, non solo come un'attitudine non-attorica o non-tecnica, ma piuttosto impacciata e timida. Nekrošius spiega che i due gemelli rappresentano i numi tutelari di Desdemona, i suoi amici d'infanzia. Ci troviamo, nuovamente, di fronte a una tecnica retorica di raddoppiamento o, meglio, di materializzazione *in scena* di un piano astratto; e se si considera che i due personaggi saranno presenti in modo determinante nella messinscena finale, si chiarirà uno dei modi in cui Nekrošius opera rispetto al testo di Shakespeare. I due gemelli, così, sembrano oggettivare i doppi o i fantasmi dell'infanzia di Desdemona, gli alter-ego che molti bambini si costruiscono e che scompaiono crescendo. E nello stesso tempo sembrano i fantasmi di una figura materna assente. È una tecnica compositiva che, attingendo alla teoria estetica di Thomas Eliot, sviluppata a partire dall'Amleto di Shakespeare, si può chiamare del "correlativo oggettivo":

Il solo modo di esprimere emozioni in forma d'arte è di scoprire un "correlativo oggettivo"; in altri termini, una serie di oggetti, una situazione, una successione di eventi che saranno la formula di quella particolare emozione; tali che quando i fatti esterni, che devono terminare in esperienza sensibile, siano dati, venga immediatamente evocata l'emozione<sup>19</sup>.

<sup>17</sup> A. Van Gennep, *I riti di passaggio*, cit., pp. 14-21.

<sup>18</sup> Sicuramente Tadeusz Kantor è un modello e riferimento dominante nel teatro di Eimuntas Nekrošius.

<sup>19</sup> T.S. Eliot, *Amleto e i suoi problemi*, in *Opere*, Milano, Bompiani, 1992, p. 366.

E Stanislavskij:

Che cos'è questa luce nel buio? [...] È l'occhio semichiuso di un drago addormentato. [...] Così trasformato, l'oggetto provoca in te una corrispondente reazione emotiva. E l'attenzione messa in moto, non solo comincia ad interessarsi all'oggetto, ma trascina a lavorare tutto il suo complesso creativo e continua con esso la sua azione<sup>20</sup>.

### Breve chiosa

Sarebbe opportuno, al termine di questo breve *excursus* su alcune tecniche attoriche utilizzate da Eimuntas Nekrošius, fare riferimento in modo più approfondito, a come si configuri in questa pratica scenica la tradizione o il “sistema padre”<sup>21</sup>. È utile segnalare, di questo vastissimo argomento, come l'istanza padre-tradizione non sia facilmente compendiabile nel mero rimando al “sistema Stanislavskij”. Sicuramente un discorso a sé meriterebbe il ricorrere costante ed esplicito di Nekrošius al romanzo, sia in termini di tecnica compositiva sia di montaggio e di *disposizione dei materiali*, attingendo a una terminologia strutturalista.

Nel lavoro del regista lituano c'è quello che potrei definire una “dissipazione dei materiali” che si traduce, in termini di lavoro, nella produzione enorme di materiali scenici. Il montaggio, la scelta di ciò che costruirà la messa in scena, prevede innanzitutto il ricorso all'*ékphrasis*, tecnica propria del romanzo, attraverso il giustapporsi di *fabula* e intreccio, e poi alla rinuncia o alla perdita di tutti quei materiali che non sono funzionali alla logica dello spettacolo. Ciò evidenzia la capacità del regista, nella fase preliminare del lavoro, di rischiare l'errore, di guidare l'attore in un lavoro lungo ed estenuante, nel quale non sempre c'è il riferimento comodo a un'unità testo-

<sup>20</sup> K.S. Stanislavskij, *Il lavoro dell'attore su se stesso*, cit., p. 103.

<sup>21</sup> Risulterebbe interessante mettere a confronto l'*Otello* di Nekrošius con la messa in scena del *Giulio Cesare* di Romeo Castellucci, il cui primo atto è dedicato a Onan, padre mitico senza figli, e nel quale, più o meno esplicitamente, si mette in gioco un rapporto problematico col “padre”. Innanzitutto nella figura di ...*Skij*, forma mutilata del nome di Stanislavskij, personaggio che apre lo spettacolo inserendosi una sonda attraverso la narice, lungo il tubo che conduce le parole e il soffio, fino alle corde vocali, “viaggio” nelle viscere della voce che, tramite una telecamera, viene mostrato al pubblico. E poi nella figura di Cicerone, padre della retorica e del discorso persuasivo occidentale. A differenza del teatro di Nekrošius, in cui il “sistema padre” è incorporato e non problematico, anche se complesso, quello che si evidenzia nel *Giulio Cesare* della Societas, si potrebbe condurre a ciò che Foucault intravede nell'opera di Hölderlin: “Non è quindi in termini alimentari o funzionali della carenza che bisogna pensare una lacuna fondamentale nella posizione del Padre. Poter dire che manca, che è odiato, rifiutato o introiettato, che la sua immagine passa attraverso trasmutazioni simboliche, presuppone che egli non sia dall'inizio del gioco *forclus*, come dice Lacan, che al suo posto non si apra una voragine assoluta. [...] Il non attraverso il quale si apre questa voragine non indica che il nome del padre è rimasto senza titolo reale, ma che il padre non è mai arrivato fino alla nomina e che è rimasto vuoto questo posto del significante con il quale si nomina il Padre e con il quale, secondo la Legge, egli nomina”. M. Foucault, *Archivio Foucault, 1, 1961-1970, Follia, scrittura, discorso*, a cura di J. Revel, Milano, Feltrinelli, 1996, p. 69.

personaggio<sup>22</sup>. È questa l'energia, umana e umanistica, che soggiace alla pratica attorica diretta da Nekrošius e che ne fonda quella "resistenza alla contemporaneità" di cui ho accennato all'inizio: *l'energia dell'errore*.

Francesca Bortoletti

## L'ATTORE POST-NOVECENTESCO COME SEGNO DI CONTRADDIZIONE

### **Dov'è l'attore oggi? Chi è l'attore sulle nuove scene italiane?**

Questa è la domanda posta da Marco De Marinis come una delle questioni centrali del suo intervento sull'attore post-novecentesco, presente in questo numero<sup>23</sup>. Una domanda che assumerei perciò come punto di partenza di questo breve contributo, nell'intento, non tanto di fornire una risposta esaustiva al quesito posto e ampiamente problematizzato nel suddetto scritto, quanto piuttosto di tentare di orientare lo sguardo della riflessione a quello che possiamo definire il 'potenziale attore', ossia a quell'eterogeneo universo del 'non ancora emerso' mondo teatrale e, potremmo dire, dei possibili attori di domani.

Ho pensato, infatti, che un contributo pertinente e, spero utile per la nostra discussione intorno all'attore, possa essere l'esito, sebbene ancora provvisorio, di un'indagine in corso svolta per l'Associazione Scenario, su proposta di Cristina Valenti e Stefano Cipiciani (rispettivamente direttore artistico e presidente dell'Associazione), all'interno di un osservatorio privilegiato, a livello nazionale, delle nuove generazioni teatrali, quale è il Premio Scenario. Si tratta di un progetto d'indagine che intende elaborare, attraverso una documentazione organizzata e ragionata, un'analisi, il più possibile completa, dell'articolato panorama degli artisti e dei gruppi teatrali partecipanti ai premi<sup>24</sup>.

<sup>22</sup> Il modo con cui Nekrošius dirige le prove e concerta il gruppo degli attori, ricorda la tecnica *polifonica* che Bachtin individua come fondante la poetica dostoevskijana: M. Bachtin, *Dostoevskij. Poetica e Stilistica*, (1968) Torino, Einaudi, 2002.

<sup>23</sup> M. De Marinis, *Dopo l'età d'oro: l'attore post-novecentesco tra crisi e trasmutazione*, *infra*, pp. 7-28.

<sup>24</sup> Nei quasi vent'anni di attività del Premio Scenario sono stati vagliati più di 1600 progetti, dei quali più di 400 sono stati presentati pubblicamente durante le tappe di selezione, e più di 100 sono stati i progetti finalisti presentati e valutati da giurie composte da operatori, critici, artisti, studiosi. Il numero crescente di domande di partecipazione fa di Scenario un sempre più imponente e non trascurabile bacino di raccolta del teatro emergente nell'ambito della ricerca e della sperimentazione artistica.

Le prime risultanze del processo analitico e interpretativo in atto sono uscite di recente, a distanza di più di due anni dall'inizio della ricerca, in un mio breve contributo nel secondo numero della rivista telematica *Scenarionews*<sup>25</sup>. Per condurre l'indagine è stato necessario dotarsi di nuovi strumenti e metodi (quali l'analisi statistica e l'interpretazione dei dati), acquisiti e affinati anche in relazione alle questioni teoriche novecentesche e contemporanee. Si tratta di strumenti analitici e interpretativi che probabilmente non appartengono prettamente ai più consueti metodi di analisi teatrologica<sup>26</sup> ma che, credo, consentano di aprire, almeno in questo campo specifico, nuove linee di confronto con questioni relative ai mutamenti generazionali e alla trasmissione dell'esperienza artistica per avviare una conoscenza strutturata degli attori e delle dinamiche presenti nelle realtà teatrali emergenti in Italia.

Lo scopo non è quello di creare delle categorie o mettere ordine a una disomogeneità, forse congenita, della scena contemporanea, quanto di fornire una descrizione analitica della compresenza di diversi tipi di teatro, linguaggi, percorsi formativi e riferimenti culturali e artistici.

In questa sede, in particolare, l'intento è dunque quello di rintracciare alcune delle linee identificative dell'artista emergente e i margini di sperimentazione dell'attore e sull'attore (specificatamente in relazione al non emerso), inteso come 'segno di contraddizione', ossia riconoscibile come caso d'interferenza stilistica, non solo in riferimento ai materiali ereditati dall'esperienza novecentesca, ma più fortemente (specie in prospettiva futura della ricerca in corso) in attinenza alle modalità di sviluppo della cultura post-novecentesca.

### **Qualche dettaglio su materiali e metodi**

Primariamente è stato elaborato un questionario costituito da due schede compilate, come richiesto dal bando, da ciascun gruppo/artista partecipante. Due sono sostanzialmente le macro-aree d'indagine che mirano a reperire informazioni sulla genesi e identità, in un caso, dell'artista/gruppo teatrale, e nell'altro, del progetto di spettacolo proposto in concorso. E due sono essenzialmente i livelli di analisi che guidano l'interpretazione e la riflessione critica sui dati raccolti. Un primo livello, analitico, finalizzato al reperimento e all'osservazione di dati di carattere prevalentemente quantitativo (ossia numerici) sulla base di domande che prevedono tre tipologie di risposte: binarie, anagrafiche e multiple (aperte perciò a un ventaglio di possibilità che noi abbiamo identificato o richiesto di specificare e definire). L'altro

<sup>25</sup> F. Bortoletti, *Osservatorio sul nuovo. Prime risultanze*, in collaborazione con C. Valenti - A. Bartolomucci, in <http://www.associazionescenario.it/news.asp>, "Scenarionews", n. 2, febbraio 2006. Si rimanda a questo testo, di cui ripropongo alcuni passaggi, per i dati analitici descritti nel presente lavoro e per i corrispettivi grafici.

<sup>26</sup> Ancorché familiari a quelle indagini e progetti che altri osservatori elaborano a livello nazionale e locale anche nell'ambito delle imprese teatrali e delle attività produttive riconosciute.

livello, quello descrittivo, teso al reperimento di informazioni qualitative, che consente invece di descrivere ciò che è stato quantificato nella scheda analitica, a partire da quelle domande che tendono a espandere la variabilità in tutte le sue possibili sfumature, offrendo visioni tendenzialmente complessive da utilizzare poi anche come strumenti interpretativi delle informazioni in altro modo raccolte. Si tratta, come dicevo, di risultati ancora provvisori che necessitano di un'ulteriore fase di elaborazione e di analisi interpretativa oltre a una progressiva maturazione della lettura del dato acquisito in relazione al panorama post-novecentesco e, se possibile, ad un intento di storicizzazione della scena contemporanea.

### **Prime risultanze sul territorio nazionale**

Tralascio in parte, rimandando all'articolo sopraccitato, il primo settore d'indagine, che prevede un'analisi di tipo prettamente sociologico e definisce l'identità costitutiva e giuridica dei gruppi (del "gruppo degli attori") valutandone i termini di relazione con il territorio. L'osservazione sul gruppo teatrale comincia col verificare tempi e modi della sua costituzione, appurando se il gruppo si sia formato in occasione del premio o se si fosse già costituito in precedenza; verificando la presenza o meno di una configurazione giuridica e, qualora esistente, richiedendo di qualificarne la tipologia; sondando l'attività del gruppo (o dell'artista) e i termini della sua relazione con il territorio di provenienza sulla base prioritariamente della disponibilità di uno o più spazi di lavoro e sulle condizioni di utilizzo e di gestione<sup>27</sup>.

In questa sede mi limito a rilevare una tensione dei gruppi a dotarsi di configurazione giuridica che, nella maggioranza dei casi, rappresenta la forma dell'associazione culturale. Come fu per la cooperativa alla fine degli anni Sessanta, l'associazione culturale sembra affermarsi, infatti, quale modello organizzativo più agevole e funzionale a una condivisa partecipazione alle scelte artistiche, ma soprattutto gestionali, e alla creazione di quell'equilibrio irriducibile tra 'oggettività interpersonale e identità'. Risulta evidente che la costituzione del gruppo in associazione culturale o, comunque, in una formazione organizzata, trovi una corrispondenza significativa anche nella disponibilità dello spazio di lavoro. Parrebbe, infatti, che i gruppi privi di configurazione giuridica dichiarino di non avere spazi di lavoro in maniera nettamente superiore ai gruppi giuridicamente configurati, che utilizzano spazi propri dell'amministrazione comunale (13%) e, come categoria prevalente, invece, quella di associazioni (25%), ma anche di gestione propria (21%), quindi di teatri/compagnie (10%) e infine di centri sociali (7%)<sup>28</sup>.

<sup>27</sup> Per usare la prima delle tre categorie indicate da Georges Gurvitch, *Sociologie du théâtre*, in "Les Lettres nouvelles", n. 35, 1956. Cfr. anche M. De Marinis, *Sociologia della produzione drammatica*, in *Capire il teatro. Lineamenti di una nuova teatralogia*, Roma, Bulzoni, 1999, (1988), pp. 86-91.

<sup>28</sup> Analizzando i dati, risulta che solo il 20% dei gruppi non dispone di spazi di lavoro extradomestici, mentre il 26% utilizza spazi a pagamento e il resto usufruisce di forme gratuite

Sembra intravedersi, pertanto, una distribuzione alquanto ramificata sul territorio da parte del giovane teatro, che troverebbe differenti soluzioni di dialogo con i soggetti esistenti (istituzionali o meno): una rete di relazioni pur tuttavia da verificare nelle specifiche aree locali o territoriali.

Farò solo un breve accenno anche per ciò che concerne i dati numerici ed anagrafici dei gruppi/artisti, limitandomi a riportare come dati significativi sulla composizione dei gruppi, da un lato, una frequenza piuttosto uniforme di gruppi con un numero di artisti compreso tra 2 e 5 (che poi cala bruscamente per le comunità teatrali con più di 5 componenti)<sup>29</sup>; e dall'altro un'alta variabilità relativa all'età dei 1749 artisti, compresa fra gli 8 e i 73 anni, con una media di 29 circa, una moda di 27 e una *mediana* (ossia il valore centrale di una distribuzione) di 28 anni. Sopra e sotto questi valori c'è una distribuzione che tende a prevalere nella parte verso destra, ossia in quella più vecchia rispetto alla mediana<sup>30</sup>.

Questi rapidi riferimenti numerici ci pongono, tuttavia, di fronte a una prima domanda sull'identità dell'attore delle nuove generazioni che sorge quasi spontanea: *il nuovo teatro emergente sta dunque "invecchiando"? È anagraficamente maturo e non più tanto giovane? È questo uno dei riflessi della sempre maggiore chiusura del sistema teatrale attuale?*

Certamente quello che si osserva all'interno dei singoli gruppi è un effetto transgenerazionale. Non si riscontra, cioè, una stratificazione per fasce d'età ma, all'interno di ciascun gruppo, c'è una consistente variabilità anagrafica. Molti gruppi (più del 44%) presentano, infatti, al loro interno una variabilità d'età con valori medi compresi fra 6 e 9 anni. Se, cioè, prendiamo come riferimento l'età media di un dato gruppo, ad esempio 29 anni, questo avrà mediamente al suo interno componenti con una variabilità d'età compresa fra 23 e 35 anni quando la deviazione standard è uguale a 6, e fra 20 e 38 anni quando è uguale a 9. Ciò significa non solo che in questa edizione dei premi diverse generazioni sono rappresentate ma, inoltre, che artisti giovani, giovanissimi ma anche un po' meno giovani, ognuno con il proprio percorso artistico, s'incontrano all'interno di una medesima *microcomunità* teatrale, all'interno cioè di uno stesso gruppo.

Tale interferenza e confronto fra fasce generazionali diverse sembra polarizzarsi e precisarsi anche in un'interazione di 'forme' diverse. Questi dati sembrano trovare una conferma nell'indagine sull'identità artistica dei gruppi e dell'attore 'emergente', sulla quale vale la pena soffermarsi. Dai dati rac-

(37%), di spazi occupati (5%), di luoghi di proprietà (3%) o di una combinazione di più alternative (9%).

<sup>29</sup> Anche in questo caso la configurazione giuridica dei soggetti sembra determinante (come dimostrato con l'analisi per campioni indipendenti). Il numero di componenti di un gruppo è significativamente maggiore per i gruppi giuridicamente costituiti: una media di quasi 6 artisti per gruppo, con una *moda* (ossia classe prevalente) di 5, contro una media di 3 e una moda di 2 componenti per i gruppi privi di configurazione giuridica.

<sup>30</sup> Le classi d'età prevalenti sono costituite da artisti tra i 24 e i 30 anni (831 partecipanti). Mentre sostanzialmente coincidente è il numero di artisti fra i 19 e i 23 anni (207) e fra i 35 e i 40 (189). Pochi sono poi i partecipanti sotto i 19 anni (solo 56) e arriva quasi a 100 il numero degli artisti con età superiore ai 40 anni.

colti, sono portati in evidenza profili artistici e tecnici certamente plurimi ed elevati, almeno sul piano quantitativo, e spesso compresenti nella medesima microcomunità associativa. E ciò è evidente sia per quanto riguarda la formazione degli artisti, che le esperienze professionali.

Sostanzialmente tutti i gruppi – più del 94% – sono costituiti da artisti che hanno fatto stages e laboratori, con una media di poco più di 4 stage per ciascun artista. Più bassa è la percentuale dei gruppi che hanno fatto seminari scolastici (41%). Mentre di nuovo alta sul territorio nazionale è la frequentazione di scuole di teatro: circa il 70% dei gruppi ne ha praticata almeno una, sebbene all'interno di ciascun gruppo non tutti i componenti le abbiano frequentate (una media di 1 artista su 2).

Si registra, dunque, rispetto alla “Generazione dei gruppi” e alla pratica diffusa dell'autopedagogia, che ha esercitato una fortissima presa fra la metà degli anni Settanta e la metà degli anni Ottanta, il ricorso a canali di formazione differenziati, resi possibili oggi da un proliferare esponenziale, sia per numero che per tipologia e varietà, dell'offerta di corsi, seminari, stages e laboratori. Una tendenza che tuttavia continua a incontrare, come fu per i Teatri Novanta, percorsi formativi ‘regolari’ nell'ambito del teatro ‘ufficiale’, con conseguimento di diplomi presso scuole o accademie pubbliche.

È un dato questo sulla questione della formazione dell'attore di teatro che testimonia, perciò, anche oggi per le generazioni di artisti emergenti, la persistenza di un apprendistato tradizionale attraverso scuole di teatro, unitamente e, direi, in alcuni casi in modo complementare, a percorsi formativi vari ed eterogenei. Una ricca varietà che, se da un lato, rivela una natura anfibia dell'attore e profili attoriali caratterizzati da esperienze e competenze stratificate, dall'altro impone alcune considerazioni anche sul piano qualitativo dell'offerta formativa. Un'offerta sovente veicolata, come nota De Marinis, da un “mercato selvaggio e floridissimo in cui c'è un po' di tutto e ci mette di fronte ad alcuni paradossi prodotti dai frutti maturi dell'antipedagogia teatrale novecentesca”; e da quel “mercato dell'autopedagogia”, quindi, di cui parla anche Massimo Marino nella sua inchiesta su Hystrio, esplicitandone le forti potenzialità e aperture, ma anche il rischio di una “banalizzazione” e di un'offerta vaga e non sempre professionalizzante<sup>31</sup>. Si tratta di una tensione, che sin dagli anni Settanta e gli anni Ottanta, si nutre e nutre una ‘cultura dell'attore’ che, come nota questa volta Piergiorgio Giacchè, “ha funzionato da ideologia di ricambio per cospicue frazioni dei precedenti movimenti politici giovanili”; e che oggi si apre a un pubblico spesso indifferenziato e di “nuovi consumatori attivi del teatro, tutti seriamente impegnati a farsi delle competenze e tutti orientati al professionismo”<sup>32</sup>. Una cultura

<sup>31</sup> Questione, quella della formazione odierna dell'attore di teatro, enunciata e trattata da M. De Marinis (*infra*, p. 9) come uno degli aspetti fondamentali all'origine dell'“identità esplosa” dell'attore odierno. Per l'inchiesta di Massimo Marino si veda: *Asini per scelta. La formazione teatrale fuori dalle scuole*, in “Hystrio”, n. 4, 2004, pp. 27-30 (p. 28).

<sup>32</sup> P. Giacchè, *Il Teatro come 'attore' del terzo sistema*, in *In Compagnia. Materiali per la costruzione di un quadro di riferimento per lo sviluppo dell'occupazione degli operatori e degli artisti teatrali: il teatro come strumento di crescita sociale*, Modena, Stampa TEM, 1999, pp. 49-50.

dell'attore che nei gruppi teatrali più motivati mira a una "riconferma dell'identità e della professionalità dell'attore", e passa attraverso la proposta di "attività di animazione e/o formazione degli altri" e di produzioni di spettacoli, cui spesso è affidata, come commenta sempre Giacchè "non tanto la verifica di una qualità artistica quanto il consolidamento e la conferma esterna del gruppo teatrale o del singolo teatrante"<sup>33</sup>.

*Ma allora il nuovo teatro emergente, non più tanto giovane, è un teatro già maturo anche sul piano della formazione?*

Difficile risulta rispondere a tale quesito con il solo dato numerico, cui per gradi andrà necessariamente integrato il dato qualitativo nell'intento, in parte, di entrare nel merito specifico delle differenti offerte e fruizioni formative e nei termini di fissazione delle specifiche competenze acquisite di una pratica che ha trovato e trova, in molti casi, nel momento laboratoriale e di apprendistato il luogo di un processo creativo in atto. Il problema della formazione dell'attore apre infatti un ambito di riflessione che appartiene strettamente alla cultura teatrale, teorica e pratica, novecentesca e che continua ancora oggi a rappresentare evidentemente una delle questioni centrali nelle pratiche e negli studi teatrali, divisi tra il recupero della matrice novecentesca e la verifica del suo tradimento.

La centralità della questione si presenta con più manifesta ovvietà se affrontata nello scenario teatrale 'emergente'. In questo universo magmatico, il tema del confronto generazionale e della trasmissione dell'esperienza s'impone quale luogo di riflessione privilegiato per recuperare non tanto anticipazioni sulle linee di tendenza che si dirigono con maggiore estensione sulla scena contemporanea o su possibili ondate o sviluppi futuri, quanto una documentazione articolata sui termini di interrelazione che il giovane teatro, il giovane attore, variamente instaura fra eredità acquisite e reinvenzioni in atto, sconfinamenti, ma anche disorientamenti, contaminazioni, recuperi o tradimenti.

Difficile, dicevo, risulta allo stato dell'analisi fornire un quadro esaustivo in questo ambito di riflessione. Ma già a un primo sguardo d'insieme, parrebbe delinearci, possiamo dire, una "autonomia di invenzione" e, prima ancora, di formazione, segnata da una disomogeneità (sebbene contraddistinta da qualche ricorrenza) delle tipologie dei laboratori frequentati (non unicamente teatrali, ma anche musicali, coreografici, figurativi, etc.) e dei nomi degli artisti (noti, ma anche meno noti) che li hanno curati, che sembrerebbe indicare, da un lato, la tenue presenza di forti e unici modelli per la nuova scena contemporanea, quasi lasciando che ognuno si scelga i suoi

<sup>33</sup> Certo il panorama dell'emerso teatrale indagato da Giacchè, come d'altronde anche quello dei gruppi emergenti partecipanti ai premi, è assai vario per ridursi a poche tipologie. Ma come nota lo studioso questo scenario variegato "appare per lungo tempo unito da una motivazione psicologica e ideologica comune e attraversato da tattiche metodologiche e strategie di sopravvivenza molto simili. Tattiche e strategie che molto rapidamente portano al consolidamento di una concreta professionalità trasformando il consumatore-attivo di teatro in *operatore* di un settore che velocemente guadagna credibilità e soprattutto stabilità" (ivi, pp. 50-51).

“padri” (sempre che di padri le nuove generazioni teatrali sentano il bisogno); e dall’altro l’acquisizione di specifiche e differenziate competenze e professionalità a confronto all’interno del singolo gruppo, della singola microcomunità, ma anche proprie dell’identità (“stratificata”) di ciascun artista e attore.

Un panorama simile sembrerebbe delinearci anche per ciò che concerne le esperienze professionali o semiprofessionali, certamente numerose, significativamente varie, sia sul piano formale che nelle relazioni con il teatro ufficiale e con la tradizione riconosciuta del nuovo; e sovente limitate nel tempo. Proseguendo la descrizione sull’analisi quantitativa si rivela, così, che quasi il 79% dei gruppi ha all’attivo un cospicuo numero di spettacoli realizzati: 1779 spettacoli in totale su 383 gruppi (quelli, cioè, su cui è stato possibile reperire informazioni accurate su tale quesito), con una media di quasi 5 spettacoli per gruppo. Solo 81 gruppi (ossia il 21%) dichiarano di non avere realizzato nessuno spettacolo in precedenza. E ancora più rilevante è la partecipazione a spettacoli di altre formazioni: il 94% dei componenti dei gruppi ha preso parte a spettacoli e il numero medio per persona è di circa 5 spettacoli. Solo 24 gruppi (ossia il 6%) dichiarano che nessun componente del gruppo ha preso parte a spettacoli teatrali.

*E allora Scenario una vetrina del “nuovo” ma, dunque, un “nuovo” con una specifica esperienza e professionalità più o meno sommersa (o impossibilitata ad emergere)?*

Sembrerebbe di sì. Quanto meno, lo ribadisco, sul piano dei dati numerici, che dovranno, per l’appunto, essere confrontati con la raccolta dei dati descrittivi, che potranno rivelare anche in questo caso le singole realtà teatrali e artistiche con le quali il giovane teatro maggiormente si confronta e le linee di interrelazione che stabilisce, sia sul piano pedagogico che professionale, con i suoi modelli teatrali e non teatrali (sempre che di modelli si rileverà la presenza) e con la scena teatrale contemporanea.

Si tratta, come specificato sin dal principio, di una tipologia di informazioni più difficilmente organizzabile e che merita un più preciso studio. Ciò che, tuttavia, possiamo dire allo stato delle cose e che sembra emergere con chiarezza sin da questi primi dati, è lo scenario di una popolazione alquanto numerosa, tendenzialmente parcellizzata in microcomunità giuridicamente definite in un prevalente modello associativo, e al loro interno assai varie sul piano anagrafico ma anche sul piano della formazione e delle professionalità acquisite.

Si tratta, dunque, di un quadro complesso, che trova un riscontro anche nell’articolata composizione dei progetti presentati, per la varietà delle forme espressive, dei linguaggi e delle tecniche, che riflettono uno scenario assai eterogeneo.

La possibilità data ai gruppi di dare una risposta multipla alle questioni poste a questo punto se, da un lato, riflette l’intento di non creare una griglia analitica univoca, dall’altro pone anche in questo caso la pertinenza di ulteriori livelli di indagine e strumenti di valutazione. Sicché mi limito per ora a

riportare, a fini esplicativi, solo alcuni valori da considerarsi come indicativi di una tendenza. L'investigazione sul progetto di spettacolo parte da una prima richiesta di identificazione tipologica o di "genere" del progetto stesso, a partire da definizioni diffuse nel teatro italiano (teatro di narrazione, di impegno civile, teatro-immagine, teatro-danza, teatro d'attore, solo per citarne alcune) e sulla base di eventuali ulteriori denominazioni che abbiamo richiesto di specificare in una generica categoria "altro".

Alla luce dei dati raccolti, sembra emergere una significativa prevalenza del teatro d'attore (21%): un dato che può sorprendere se lo mettiamo in relazione alle esperienze più significative della Generazione Novanta o a quella della Societas Raffaello Sanzio, e con la teorizzata e accertata crisi odierna dell'attore. Secondariamente la scelta prevalente cade sul teatro di testo (18%) che, se non trova riscontro nell'assenza assoluta registrata per la categoria del teatro d'autore (che in verità non era stata posta fra le definizioni segnalate, ma che da nessuno è stata comunque indicata nella generica categoria 'altro') trova, invece, una significativa corrispondenza nel riscontro di una prevalenza fra i progetti di drammaturgie originali: solo il 20% dei progetti si affida alla rielaborazione di uno o più testi letterari o teatrali e la quasi totalità (ben l'88%) dei lavori presentano una drammaturgia originale, che prevede solo per il 14% una scrittura di scena e per il 13% una scrittura collettiva. Mentre per ben il 58% si registra la presenza di un drammaturgo interno al gruppo che solo in parte (per il 9%) sembra lavorare a contatto con la scena e ancor meno (solo per il 3%) in modo collettivo. *Si potrebbe ipotizzare un tentativo di ritorno alla drammaturgia testuale?* Sono dati, in realtà anche questi, che vanno certamente verificati con ulteriori studi che consentano di mettere meglio in luce le dinamiche processuali e progettuali della creazione teatrale, nell'intento di cogliere gli indicatori di una ricerca, di una vocazione, di una necessità e di una capacità espressiva, e per descrivere la complessità delle linee di tendenza del territorio del nuovo teatro.

Proseguendo il discorso sui 'generi' oltre alle categorie prevalenti del teatro d'attore e del teatro di testo, si registra inoltre una distribuzione intorno all'11% del teatro civile e del teatro di narrazione, e subito a seguire del teatro-immagine (10%), del teatro-danza (8%), e del teatro-disagio (6%). Netamente inferiore è poi la percentuale (appena del 2%) del teatro ragazzi, del teatro di figura e del *nouveau cirque*, quindi della danza (1%). C'è infine un 8% di progetti che ha indicato anche altre categorie di genere, in cui ricorrono maggiormente quelle generiche del "teatro di ricerca" e del "teatro-musica", ma anche della "performance sperimentale" e della "video-installazione", del "teatro coreografico", del "cine-teatro", "teatro comico", "teatro-popolare" ecc.

Ad ogni modo, tutti, davvero tutti i gruppi, hanno utilizzato più di una categoria di "genere" per definire il rispettivo progetto. Un dato forse, ormai, scontato e prevedibile, ma credo ampiamente significativo, che conferma un effettivo e ormai certo superamento dei generi, o comunque della loro relativizzazione, a favore di una trasversalità interdisciplinare, di meticcianti,

contaminazioni e combinazioni<sup>34</sup>. Risulta, cioè, chiara ed evidente la tensione consolidata e ormai tacita ad un superamento dei generi e a una differenziazione del lavoro basata piuttosto sulle singole abilità attoriche e su quella che De Marinis ha definito nei termini di “identità frantumata” ed “esplosa” dell’attore, ma forse anche, possiamo dire in relazione all’attore emergente, moltiplicata, aperta e potenziata<sup>35</sup>.

Una delle conseguenze di questo concorso e scontro di elementi eterogenei, e dei segni di contraddizione di una ricerca di compatibilità sono, a mio avviso, le fratture che si riproducono lungo le linee di saldatura e di maggior carico, e che richiamano naturalmente la necessità dell’indagine e della riflessione. Un’indagine che, dobbiamo tener conto, si propone di interpretare una cartografia teatrale ancora ‘sommersa’, ma comunque ‘brulicante’ e in attesa di una sua riconoscibilità: alcune di queste esperienze così disomogenee fra loro del giovane teatro si disperderanno; altre si orienteranno verso nuove direzioni; altre ancora, come ricordano oggi note e riconosciute realtà teatrali uscite dalle precedenti edizioni del premio, emergeranno lungo le dinamiche e pratiche del nuovo e i meccanismi odierni della distribuzione, sui quali si potrebbero aprire nuovi ed interessanti livelli d’indagine. Una cartografia in divenire, dunque, portatrice di nuove forme e possibilità espressive e produttive che, sebbene destinate non tutte ad emergere e non sempre indicative di anticipazioni di tendenze o ondate, operano e agiscono con flebile o più vigoroso fiato sulla scena contemporanea, assorbendo e, in taluni casi, modificando le tensioni ereditate o tradite.

## Adele Cacciagrano

### FRAMMENTI D’ATTORE

Nella mia indagine sulla figura attoriale sento di dover partire da una prima e chiara glossa alla scelta del titolo di questo intervento. “Frammenti d’attore” in consonanza all’invito di Marco De Marinis a pensare la figura dell’attore post-novecentesco nei termini di una figura frantumata ed esplosa

<sup>34</sup> Questione anch’essa, lo ricordo, indicata da De Marinis come una delle cause dell’“identità esplosa” dell’attore odierno, che trova evidentemente riscontro anche nel panorama teatrale emergente delineato attraverso l’osservatorio del Premio Scenario.

<sup>35</sup> Una pluralità di abilità, tecniche, e modalità attoriali che, mi sembra, rimandi tuttavia all’antica dicotomia fra *attore retore* e *attore acrobata* (recuperata di recente da Raimondo Guarino, *Tra retorica e acrobatica*, in *Il teatro nella storia*, Roma-Bari, Laterza, 2005, pp. 72-77). Fra *abilità retorica* – intesa quale “esempio di scambio di abilità e di requisiti proiettato sulla percezione dell’identità dell’attore” – e *abilità mimetica e acrobatica* – che “partecipa della dotazione dell’attore-danzatore che è il pantomimo antico, e che affiora nell’iconografia e nella letteratura moralistica sul giullare medievale” (p. 74).

con l'intento di riconnettere la crisi di identità dell'attore nel solco di quella *febbre da frammentazione* tipica della condizione post-moderna<sup>36</sup>.

Nel suo libro *The Condition of Postmodernity*, David Harvey individua proprio la totale accettazione della caducità, della frammentazione e della discontinuità come il fattore più sorprendente della cultura postmoderna e scrive: "Il postmodernismo galleggia, sguazza addirittura, nelle correnti frammentarie e caotiche del cambiamento come se oltre a queste non ci fosse null'altro"<sup>37</sup>. Nell'attuale situazione di proliferazione contemporanea delle estetiche e delle pratiche teatrali che Antonio Attisani riassume nella felice formula dei "teatri vs il teatro"<sup>38</sup>, anche la figura attoriale subisce una frammentazione della propria immagine. Di essa non resta che il riverbero di molteplici schegge che solo uno sforzo euristico può provare a incollare e incanalare in una sistematizzazione che, comunque, si rivelerà forzata, provvisoria e in ogni caso non esaustiva. Lo sforzo, per altro necessario, di individuare figure-emblema delle trasmutazioni in atto che De Marinis individua nell'attore performer, nell'attore narratore, nell'attore sociale e nell'attore meticcio, alle quali vanno aggiunte le due figure dell'attore corposo e dell'attore digitale della generazione Novanta<sup>39</sup>, o Terza Ondata che dir si voglia, lascia fuori dei residui, delle situazioni "anomale" che chiedono di essere indagate. Mi riferisco in particolare a degli attori *sui generis* come quelli usati dalla Societas Raffaello Sanzio in *Oresteia* e *Giulio Cesare*, attori che per la loro individualità di down o invalidi o anoressici rimanderebbero e rimandano senz'altro all'attore sociale così come definito da De Marinis e che, tuttavia, per la particolare poetica attuata nella messa in scena, non possono non essere considerati anche e comunque dei corpi-soma, tornando all'accezione prettamente figurale dell'attore post-novecentesco. Il rimando alla socialità come una delle possibili chiavi di lettura di queste presenze attoriali mi sembra confermata dal fatto che esse non siano sfuggite e, anzi, si siano poste come punto instabile di questionamento in una ricognizione che la rivista "Art'ò" ha dedicato al teatro di interazioni sociali nel 2003<sup>40</sup>.

Una questione simile si può sollevare anche in relazione alla presenza delle donne di colore che hanno dato vita ai rituali coreografici dell'episodio *S.#08 Strasbourg* della recente *Tragedia Endogonidia* della Societas Raffaello Sanzio. Anche in questo caso, a rigor di termini, ci troveremmo davanti a delle attrici "meticce" e, tuttavia, la definizione non può essere così semplice e lineare. Esse portano nella loro marginalità di immigrate tutta una problematica di socialità non indifferente che entra surrettiziamente nella messin-scena come patrimonio indissociabile della loro presenza scenica. Un altro

<sup>36</sup> M. De Marinis, *Dopo l'età d'oro: l'attore post-novecentesco tra crisi e trasmutazione*, *infra*, pp. 7-28.

<sup>37</sup> D. Harvey, *The Condition of Postmodernity*, Oxford, Basil Blackwell, 1990, tr. it. *La crisi della modernità. Alle origini dei mutamenti culturali*, Milano, EST, 1997, p. 63.

<sup>38</sup> A. Attisani, *L'invenzione del teatro. Fenomenologie e attori della ricerca*, Roma, Bulzoni, 2003, p. 13.

<sup>39</sup> M. De Marinis, *Dopo l'età d'oro...*, cit., p. 21.

<sup>40</sup> Cfr. C. Valenti, *Dall'animazione ai teatri delle disabilità*, in "Art'ò", n. 14, 2003, pp. 40-47.

fattore importante da considerare è, poi, quello della messa in scena che riflette una concezione registica molto forte che tende a surclassare o a eliminare tutte queste caratteristiche di meticcio e di socialità per trasformarle in qualità del corpo-soma. In questa prospettiva le figure attoriali sono utilizzate come impasti di colore e corporalità al servizio dell'idea registica e diventano uno strumento pari a tutti gli altri mezzi espressivi messi in campo. Una considerazione di Romeo Castellucci al riguardo apre delle soglie di indagine che vale la pena di scavare. La scelta di questi interpreti corrisponde certamente a un impianto iper-realistico e quindi al “dato biografico” delle persone portate sulla scena, ma esiste comunque uno scarto, fra forma e corpo, fra tecnica e comunicazione attraverso il corpo, che riguarda tutti gli attori, e che, nel caso di queste presenze particolari, viene avvertito con maggiore evidenza a livello estetico<sup>41</sup>. Quindi, se da un lato è vero quanto segnalato da De Marinis circa una pratica di super-regia in atto nel nuovo teatro che tende ad annullare o a nascondere l'attore come soggetto-creatore per ridurlo a figura e immagine<sup>42</sup>, è anche vero che dalla considerazione di Romeo Castellucci viene fuori la consapevolezza di uno “scarto” che è un patrimonio inalienabile del soggetto attoriale e che, in un certo senso, permette di riaprire la questione della sua centralità.

Queste figure di attori, in particolare, pongono un grosso problema perché a causa del loro patrimonio intensivo ed anarchico sfuggono al sistema delle classificazioni (attoriale, sociologica e/o antropologica) e, pertanto, ne fanno una critica. Allora, se nel finale del *Giulio Cesare* della Societas Raffaello Sanzio un cartello con la scritta “Ceci n'est pas un acteur” scende a mo' di epitaffio a coprire il corpo dell'attrice anoressica interprete di Bruto, il gesto è un atto retorico che si pone come provocazione, individuazione di un nodo problematico che chiede una rimessa in discussione della terminologia e dello statuto dell'attore, perché questi sono pur sempre attori, ma anche qualcosa in più o in meno: un'identità sfuggente.

Lascio un attimo la questione, per provare a condurre l'indagine da un campo completamente opposto. Ovvero, proverò ad analizzare la questione del “surplus” a partire da una esperienza con attori-performer nell'accezione classica del termine. Parlo di *Orgia* di Pier Paolo Pasolini nella messa in scena di Andrea Adriatico per Teatri di Vita. Gli interpreti sono tutti di formazione più o meno classica, essendo Francesca Ballico un'attrice di provenienza accademica con esperienze nel teatro di Luigi Gozzi, e Maurizio Patella un giovane attore uscito dalla Scuola d'Arte Drammatica Paolo Grassi. Nel lavoro di creazione di *Orgia* la centralità dell'attore come soggetto-creatore appare sicuramente limitato. D'altro canto, Adriatico non ha mai negato di essere un “cacciatore sconvolto dell'attore corpo manichino”, gio-

<sup>41</sup> F. Quadri, *Affrontare il mito. Conversazione con Romeo Castellucci*, in “La porta aperta”, n. 3, gennaio/febbraio 2000, pp. 8-33.

<sup>42</sup> M. De Marinis, *Dopo l'età d'oro...*, cit., p. 14.

vane ossessivo amante di corpi da agire<sup>43</sup>. A proposito dell'attore nei lavori di Adriatico, Paolo Ruffini parla di

una parola trasfigurata in corpi drammatici ed eretici, sempre sul limite di una scansione gestuale irriverente e fortemente simbolica che formalizza nel codice dell'immagine. Il lavoro di Adriatico è andato ispessendosi sfociando così in creazioni in cui l'attore da centro del suo immaginario trova una nuova collocazione grafica all'interno di una corrispondente veicolazione di segni<sup>44</sup>.

Codice dell'immagine, collocazione grafica, attore-traccia, attore-ritmo<sup>45</sup>: questi i quattro cardini che Paolo Ruffini usa per delimitare la figura d'attore dei lavori di Adriatico ed è interessante notare come, anche qui, ci ritroviamo davanti a quella definizione di attore corpo-soma che De Marinis individua come figura centrale nella poetica dei gruppi della Terza Ondata.

Anche per *Orgia*, il tipo di lavoro sotteso rimanda ad una accelerazione dell'aspetto figurale dell'attore chiamato a fisicizzare, ovvero a dare visibilità carnale alla dinamica del rapporto vittima-torturatore che è alla base del testo di Pasolini. Ma è proprio l'estrema fisicizzazione, abbinata ad una forte vicinanza dello spettatore all'attore<sup>46</sup>, a far vacillare, in un certo senso, lo statuto della rappresentazione. La vicinanza parossistica ai corpi nudi e avvolti, tirati, segnati da catene che si srotolano, pone, infatti, davanti a una "verità della carne" che sospende il giudizio e crea dei problemi intorno allo statuto dell'attore.

Un giovane critico scrive a proposito delle scene di violenza: "La violenza e la brutalità in scena non manca e non è finzione: sono veri i lividi sulla schiena della Ballico; sono vere le emozioni di chi siede a margine della scena e fanno altrettanto male"<sup>47</sup>. Trovo sintomatico il fatto che, nel momento in cui attesta una verità della lingua del corpo contro la finzione scenica, lo spettatore si sia sentito in dovere di recuperare l'identità sociale dell'attrice piuttosto che quella del personaggio scenico. Ed è questo il punto interessante che vorrei analizzare. Davanti a una presunta verità del linguaggio del corpo che si manifesta attraverso arrossamenti e lividi, il corpo scenico dell'attrice interprete della Donna pasoliniana acquista una *ulteriorità* che esula dall'ambito della scena per riacquistare lo statuto di persona come individuo sociale al di là del mestiere di attrice.

<sup>43</sup> A. Adriatico, 6., in <http://www.teatridivita.it/italiano/sei.html>, 2001, scritto di accompagnamento dello spettacolo. È interessante notare che questa referenza all'attore-marionetta venga colta anche da alcuni critici. In particolare il rif. è a Stefania Chinzari, *La fredda notte di Eva Robin's*, in "L'Unità" del 9 luglio 1993 in cui la Chinzari, analizzando il rapporto di Adriatico con i suoi attori, conia la formula di "regista 'sadico' nei confronti dei suoi attori-corpi-marionette".

<sup>44</sup> P. Ruffini, *Tradizione della ricerca sguardo oltre il confine*, in "Primafila", n. 53-54, marzo-aprile 1999.

<sup>45</sup> *Ibidem*.

<sup>46</sup> Gli spettatori (sessanta per replica) vengono introdotti in un tunnel nero e fatti sedere su due file di sedie a ridosso dell'azione scenica.

<sup>47</sup> N. Pittaro, *Orgia ai Teatri di Vita*, in <http://www.flashgiovani.it/teatro/t%5Fadriatico.htm>.

Anche qui ci troviamo davanti a uno scarto, a un attore portatore di un'*ulteriorità* che si riversa in scena tanto che alla fine dello spettacolo, sul finale della Donna crocifissa e offerta come vittima allo sguardo degli spettatori, molti di questi non possono fare a meno di riversare la loro *pietas* nei confronti della performer dimostrando ancora una messa in crisi dei parametri di giudizio. Non è mia volontà giudicare una tale lettura, che sicuramente mostra dei lati di ingenuità e di semplicismo, ma mi preme, invece, porre l'accento su un punto problematico che è quello della "sovradeterminazione" che si crea attorno a una figura del genere, non più solo attore, ma neanche solo individualità biografica. E, così facendo, torno a parlare di quelle che, riferendomi ad alcuni attori della Raffaello Sanzio, ho chiamato "identità sfuggenti".

### L'attore liminale

Usando la terminologia di Victor Turner potremmo parlare di "attori liminali"<sup>48</sup>. Il concetto di *limen* (che significa "soglia", "margine" in latino) è traslato da Turner a partire dal lavoro di Arnold Van Gennep, che nel 1909 pubblicò in Francia il libro *Les rites de passage*<sup>49</sup> e rimanda a quella zona di ambiguità, una sorta di limbo socioculturale, in cui si *gioca* con i simboli culturali e li si ricompone secondo modalità inedite. Il *liminale* rappresenta la soglia: un contesto di ibridazione sociale e culturale, una zona di confine in cui si crea una temporanea sospensione dell'ordine socioculturale istituzionalizzato che prelude alla creazione di un nuovo ordine, in cui potenzialmente possono sorgere nuovi modelli e paradigmi, in cui, soprattutto, è possibile operare una riflessione critica sugli elementi socioculturali stessi.

L'attore "sociale" della Societas Raffaello Sanzio, l'attrice "anagrafica" di *Orgia* violano l'accezione comune di attore e si pongono come corpi eretici: fissi sulla soglia del giudizio. Ne costituiscono l'obliterazione, la sospensione temporanea nell'attesa di una nuova sistematizzazione che li reintegri nell'accezione di attori o ne sancisca la definitiva estraneità.

Stando all'analisi del *social drama*, la liminalità è una fase che consegue all'accensione di una "crisi" ovvero di uno strappo all'interno del corpo sociale in cui la rottura delle normali relazioni è resa pubblicamente visibile dalla violazione di una regola. È una fase che si pone, tuttavia, come momento di transizione e di preludio rispetto a una risoluzione della crisi che dovrà farsi carico o di reintegrare il corpo dissidente, o di riconoscere l'occorrenza di uno scisma definitivo e irreparabile fra le parti in conflitto. Tra l'accensione della crisi e la sua risoluzione, Turner individua due mo-

<sup>48</sup> Cfr. V. Turner, *Il processo rituale. Struttura e antistruttura*, Brescia, Morcelliana, 1972.

<sup>49</sup> A. Van Gennep, *Les rites de passage*, Paris Émile Nourry, 1909, (trad. it. *I riti di passaggio*, Torino, Bollati Boringhieri, 1981).

menti che ritengo cruciali per analizzare la storia dell'attore postmoderno<sup>50</sup>. I due momenti consistono nella fase della *liminalità* e in quella della messa in campo di procedure di rettifica o di riparazione.

È evidente che l'emancipazione dell'attore conquistata nel corso del Novecento teatrale attraverso le pratiche e teorizzazioni dei grandi Maestri pedagoghi, ma anche e soprattutto negli ereticali e ustionanti vissuti di attori come Carmelo Bene e Leo de Berardinis, solo per citare due tra gli esempi più lampanti, ha creato una "rottura" rispetto all'identità della figura attoriale nella sua accezione secolarmente condivisa.

Nel Novecento si attua per la prima volta nella storia del teatro una completa liberazione dell'attore da quelli che erano i concetti di asservimento al testo, al regista, alla tipologia dei personaggi da rappresentare, ai vincoli della filiera dei generi per far sorgere l'attore come soggetto-creatore di se stesso. E non basta far riferimento a Stanislavskij, ad Artaud o a Grotowski: l'*èidos* dell'attore liberato si è staccato dalla bocca di chi ne ha partorito l'avvento per continuare a fecondare la pratica e l'immaginario del teatro del nuovo millennio e rifrangersi nei rivoli delle sue mille possibilità d'essere. La riconquista del proprio "sé" come unità di corpo-mente da parte dell'attore e la sua centralità in qualità di soggetto creatore è, sul piano teatrale, quello che la rivoluzione copernicana fu per la cultura del Seicento: un'*eresia* e un *limen*.

### **Procedure di rettifica**

Il teatro super-registico della Societas Raffaello Sanzio così come quello della generazione Novanta non è un teatro che rinnega la centralità dell'attore, che è chiamato ad un'esposizione totale e sincera del proprio "sé" riconquistato ma è, sicuramente, un teatro che nega la pretesa dell'attore a diventare autore-artista di se stesso. Esempio a questo proposito è una dichiarazione di Romeo Castellucci:

Che per tutta una tradizione occidentale l'attore sia una specie di manichino orale del poeta è una cosa a dir poco ovvia. Ma ora, a mio parere, vi è un modo "creativo" dell'attore che nel suo "progetto" finisce col ricadere in una finta apostasia del poeta che si va solo ad aggiungere alla catena della tradizione del teatro. Così la creatività dell'attore è destinata a rimanere sempre nella stanza dell'esercizio del suo stile, appagata, com'è, dalla superstizione del proprio edificare (con finti traumi). Non c'è viaggio. Non c'è follia. Non c'è bellezza, né bruttezza autentica<sup>51</sup>.

<sup>50</sup> Il termine post-moderno ripercorre l'utilizzo fattone da Claudio Longhi nella sua analisi dei mutamenti occorsi alla drammaturgia del Novecento. Cfr. C. Longhi, *Tra moderno e postmoderno. La drammaturgia del Novecento*, Pisa, Pacini, 2001, pp. 173-180.

<sup>51</sup> R. Castellucci, *L'iconoclastia della scena e il ritorno del corpo*, in AA.VV., *Teatro*, Napoli, Cronopio, 1997, p. 27.

La mia impressione è che il teatro della Raffaello Sanzio (così come altre esperienze della generazione Novanta) immetta un correttivo alla pratica dell'attore come elemento fondante del teatro. I correttivi si inscrivono nel quadro di quelle che Turner definisce "procedure di rettifica o di riparazione" della terza fase del dramma sociale e sono pratiche rituali o anti-rituali atte a ricucire lo strappo aperto dalla "rottura". Il correttivo introdotto dalla nuova generazione di regia consiste in una re-immissione dello sguardo dello spettatore all'interno del quadro spettacolare quale fonte di disagio e relazione per l'attore. Come Velázquez nel celebre *Las Meninas* cattura lo spettatore nel quadro con un gioco di reciprocità degli sguardi, il teatro della Societas Raffaello Sanzio e l'esperienza di *Orgia* testimoniano uno spostamento del baricentro creativo sullo sguardo dell'Altro, e *in primis* su quello del regista che, quale spettatore privilegiato, fissa il suo sguardo impietoso sulla presenza dell'attore e ne verifica l'aderenza al palco canalizzandone l'emissione, fissandone le durate, immettendo nel quadro forze e vettori che si scontrino con quella presenza e la rivelino. Un correttivo che evita il solipsismo della creazione attoriale e ritrova l'immagine quale punto di convergenza tra la luce proveniente dall'attore e la luce proveniente dallo sguardo dello spettatore.

## Conclusioni

I tentativi di rettifica sono il preludio di una risoluzione della crisi che avviene o attraverso la reintegrazione dell'elemento dissidente nel corpo sociale o con il riconoscimento definitivo di una scissione. Nell'intento di prefigurare la direzione di un'eventuale e auspicabilmente prossima risoluzione della crisi che riguarda l'identità dell'attore post-novecentesco, vorrei rivolgermi allo studio che Claudio Longhi ha approntato per analizzare le tracce di una crisi molto simile avvenuta sul piano della drammaturgia del Novecento teatrale. Per Longhi la risoluzione della crisi della modernità si ha di fatto con il postmodernismo che eleva a "sistema" la *a-strutturata* congiuntura liminale profilatasi durante la crisi e, in un complesso snodo turnerianamente "drammatico", ritrova la propria coerenza e aderenza al presente attraverso l'istituzionalizzazione del *caos* e della frammentazione quali codici egemoni delle principali esperienze artistiche, culturali e socioeconomiche del pianeta<sup>52</sup>.

Concludendo velocemente e tirando le fila del discorso, credo che si possa concordare sul fatto che l'attuale condizione di crisi, provocata dal ripensamento novecentesco della figura attoriale, abbia creato una situazione liminale o limbale in cui il vecchio statuto e criterio di giudizio è temporaneamente messo fuori gioco e in cui si creano le condizioni per l'affermazione di nuovi modelli e statuti d'attore. Per risolversi coerentemente secon-

<sup>52</sup> C. Longhi, *Tra moderno e postmoderno*, cit., pp. 180-181.

do uno snodo drammatico nell'accezione di Turner, la crisi della figura dell'attore deve aderire al presente e riflettere le dinamiche di un trapasso culturale più ampio che è quello che dal modernismo ha portato all'instaurarsi di un sentire post-moderno.

Ora, se concordiamo con Harvey sul fatto che la condizione fondamentale del postmodernismo risieda in un'accezione totale del discontinuo e del frammento<sup>53</sup>, non è improbabile ipotizzare che la crisi dell'identità attoriale, coerentemente alla sua sedimentazione diacronica, si risolva con una vittoria dell'estetica del frammento e che, al posto di un'improbabile restaurazione di un'identità attoriale oramai perduta, si debba invece assistere a una pletorizzazione di quei "residui" e a una discontinuità che le pratiche teatrali di fine millennio hanno riversato sulla scena.

Prendendo in prestito un'immagine di Baudrillard possiamo ipotizzare che il futuro dell'attore sarà costituito dal dettaglio, dal frammento, dall'aforisma – nel senso letterale di *aphorizein*: isolare, separare, fare il vuoto perché è attraverso il dettaglio che passa l'anamorfose e la metamorfosi delle forme, mentre l'insieme fa entrare in cortocircuito il divenire per totalizzazione del senso o della struttura<sup>54</sup>.

Piersandra Di Matteo

## UN ATTORE CON DIVERSI GRADI DI REALTÀ

### 0. Un universo incerto

La scena contemporanea ci pone di fronte a un'erosione dei connotati, attribuiti nel corso del Novecento Teatrale, all'attore inteso come centralità creativa del *fare* teatrale, in grado di dar vita a una propria *drammaturgia*. L'attore si scopre non più solo come una figura alla ricerca del proprio corpo-mente, capace di azioni efficaci, vive, organiche, nell'interfaccia tra fisico e spirituale, ma rende il suo corpo attraversabile, duplicabile, lo trasmuta in immagine-superficie, oggetto-reversibile con la materia inanimata, fa della sua presenza un dispositivo d'innescò di complessi processi di rimodellazione cronotopica della scena su basi percettive e aptico-sensoriali<sup>55</sup>.

<sup>53</sup> D. Harvey, *La crisi della modernità. Alle origini dei mutamenti culturali*, cit., p. 63.

<sup>54</sup> J. Baudrillard, *Il Patto di lucidità o l'intelligenza del Male*, Milano, Raffaello Cortina Editore, 2006, p. 181.

<sup>55</sup> Ad aver messo in luce la necessità di fare i conti con questi processi in atto nella scena internazionale è stato Romeo Castellucci in occasione de *La Biennale di Venezia 37. Festival Internazionale del Teatro* da lui diretta. Si rimanda al catalogo, *Pompei il romanzo della cenere. Venezia Arsenale 15 - 25 settembre 2005*, Milano, Ubulibri, 2005.

Dentro questa cornice che mostra spesso un'impaginazione dello spettacolo e dei suoi segni in stretto legame di continuità con i territori tecnologici dell'immagine, si muove un tipo d'attore che si presentifica in scena come mappa controversa, in cui confluiscono processi di opacizzazione della presenza, di dissolvenza dell'identità, di super-esposizione dell'individualità, fenomeni da porsi in relazione con un analogo processo di reificazione e ridefinizione identitaria del soggetto che appartengono più in generale alla società contemporanea. Quella scena, che rigetta *in primis* ogni teatralità psicologicamente connotata, che sa fare piazza pulita delle enfatiche dizioni tosco-centriche così come di quel tronfismo accademico della buona dizione, esplicita – una volta spinta al limite – una tendenza a portare in scena “non attori” in senso proprio, figure che fanno della loro corporeità il luogo di una *vertigine simbolica*, matrice e forma dell'*existere* scenico.

Di fronte a queste emersioni, termini come training, precisione e organicità, azione cosciente – nati per indicare scopi e pratiche del lavoro compiuto dall'attore su se stesso – sembrano cominciare a fare difetto. È Marco De Marinis nel testo *Dopo l'età d'oro: l'attore post-novecentesco tra crisi e trasmutazione*<sup>56</sup>, a esplicitare un problema e a individuare differenti tipologie d'attore, di fronte a cui si aprono prospettive d'indagine affatto univoche. Nell'analizzare la figura dell'attore non si può, infatti, non avvertire un senso di smarrimento.

Si ha la sensazione di muoversi di fronte a un quadro fatto di fili intricati senza una precisa cornice di riferimento. Cornici plurime, semmai, che inquadrano tipologie d'attore (con proprie funzioni, fini specifici, poetiche ed estetiche) che pongono in risalto una tessitura di eventi e luoghi, storie e biografie fitte di processi osmotici. Si è di certo di fronte a una “crisi”. Epurato dalla sua accezione peggiorativa e riconsegnato alla sua istanza di problematicità, il termine diviene un'ingiunzione d'ordine metodologico capace d'innescare un'articolazione del pensiero critico multidimensionale che sa, contemporaneamente, disgiungere e associare, in grado di concepire i livelli di emergenza della realtà senza ridurli a unità elementari<sup>57</sup>. Se da più di quarant'anni assistiamo, infatti, a una pluralità di teatri, oggi ancor più di prima, ci si trova a fare i conti con funzioni, fini ed estetiche talora inconciliabili. In questo senso il delinarsi di un universo incerto e irriducibilmente multiforme, non è l'indizio di un “teatro in crisi” ma, al contrario, il sintomo di una congiuntura epistemologica, che vede in atto, insieme a una più generale “trasmutazione” del teatro, un'evidente alterazione dell'*“identità-funzione dell'attore”*<sup>58</sup>.

Riconoscere una “crisi” in questi termini non significa, allora, cercare la risposta a un problema, quanto piuttosto corrispondere al “risveglio di un problema”, significa prendere sul serio il fatto che non solo possono cam-

<sup>56</sup> M. De Marinis, *Dopo l'età d'oro: l'attore post-novecentesco tra crisi e trasmutazione*, *infra*, pp. 7-28.

<sup>57</sup> E. Morin, *Scienza con coscienza*, Milano, Franco Angeli, 1984, p. 34.

<sup>58</sup> M. De Marinis, *Dopo l'età dell'oro...*, *cit.*, p. 21.

biare le domande e le risposte, ma che sono i tipi di domande e di risposte a dover essere, forse, riformulate.

## 1. Mutamenti in atto: la terza generazione

Lo sguardo si raccoglie intorno ad alcune manifestazioni attoriali fuoriuscite da quella scena emiliano-romagnola<sup>59</sup> che ha avuto, durante gli anni Novanta (e continua ad avere), una precisa affermazione estetica e storiografica: l'attore-*fantasma* di Teatrino Clandestino; l'attore dal "corpo reso inorganico perché inafferrabile dalla visione"<sup>60</sup> di Fanny & Alexander; l'attore come immagine di immagini di Motus.

Tutte queste esperienze si connotano, pur nella diversità di percorsi ed esiti (non esenti da una complessa trama di reciproche relazioni), per una serie di *occorrenze* che, forse, hanno più di qualche influsso nel determinare quel processo di trasmutazione di cui si è detto.

Nel clima di parziale euforia creativa che ha segnato la scena dei Teatri Novanta al suo apparire, salutata con il favore della critica, quella Terza Ondata generazionale ci ha messo di fronte a fenomeni di fluttuazione e turbolenza, di extrateatralità e decentramento delle pratiche dal *proprium* teatrale (più spiccatamente nelle fasi esordiali), rivolgendo le proprie urgenze espressive, premeditatamente, in direzione di una sovrapposizione dei linguaggi. Materiali di provenienza eclettica, tecniche di *découpage*, intarsi multimediali, combinazioni di presenze corporee e materializzazioni elettriche si inter-combinano dando vita a un paesaggio variegato, in cui arte, teatro e tecnologia tendono a confondersi in un unico spazio di ricerca, in cui l'ambiguità tra i confini dell'immagine risultano estranei, ma al tempo stesso coerenti e contigui a quel mondo che si tenta o di rappresentare, o dal quale, in maniera deliberata, si cerca un allontanamento più che allusivamente polemico.

Il disinnescamento dell'impaginazione frontale dello spettacolo, la frantumazione della prospettiva ottica, così come l'intero smontaggio degli ingranaggi sintattico-espressivi della scena – in evidente linea di continuità ideale con le manifestazioni del Teatro-Immagine e gli esperimenti della Post-avan-

<sup>59</sup> Escludo "il capitato" somatico della Societas Raffaello Sanzio, che meriterebbe un discorso a parte per ragioni di tipo non solo generazionale, ma rimando a: R. Castellucci, *Per una riconquista della visione*, in *Atti della Disputa sulla Natura del Teatro*, Cesena, Casa del Bello Estremo, 1989, p. 16 e sgg. Tutto l'intervento è, infatti, incentrato sulla nozione di attore elaborata nel periodo pre-tragico e iconoclasta compreso tra *Kaputt Necropolis* e *Gilgamesh*. Risulta particolarmente interessante confrontare quelle premesse teoriche con le apparizioni sceniche (e le riflessioni) successive, sviluppate nella fase *Epoepa della polvere* (1992-1999), soprattutto alla luce degli esiti figurati e anonimi che la Societas Raffaello Sanzio raggiunge nell'organismo ciclico-spettacolare *Tragedia Endogonia* (2002-2004).

<sup>60</sup> L. De Angelis, *Fanny & Alexander. Una bottega d'arte per la creazione inorganica. Intervista a Luigi De Angelis, Chiara Lagani, Stefano Cortesi, Marco Cavalcoli*, in *Certi prototipi di teatro. Storie, poetiche e sogni di quattro gruppi teatrali: Fanny & Alexander, Masque Teatro, Motus, Teatrino Clandestino*, (a cura di R. Molinari e C. Ventrucci), Milano, Ubulibri, 2000, p. 82.

guardia – hanno l'obiettivo di interrogare direttamente il corpo dello spettatore, al quale viene richiesta destrezza percettiva e velocità gestaltica. La possibilità di colpirlo a livello nervoso, corticale, con stimoli visivi e gestuali, spesso in combinazione con uno straniamento operato dal tessuto sonoro, si coniuga con un'urgenza espressiva che trae origine dal lavoro di destrutturazione e ricomposizione del linguaggio teatrale, ma si radicalizza in direzione di una ricerca capace di mettere in moto potenzialità sensomotorie e cinesetiche della scena.

Le strategie messe in campo si rivelano tattiche per fare i conti con un senso di instabilità, sono configurazioni per una possibile presa d'atto sul reale, anche quando si collocano sul binario di un orchestrato autoreferenzialismo o, più esplicitamente, si fanno vessilli di un gusto per la provocazione. Infatti, spente le prime istanze consumate spesso al di fuori di ogni finzione sul corpo dell'attore (basti pensare a *Catrame* di Motus, 1996), si produce sulla scena un rovesciamento dell'angoscia esistenziale in un operare dalla distanza, dalla zattera dell'artificio sperimentata come possibile varco a una compromissione morbosa tra arte e vita (evidente in tutto il percorso di Fanny & Alexander), oppure si assiste all'attivazione di tecniche di montaggio in cui il personaggio, come portato della crisi dei rapporti interazionali (già topico luogo szondiano) trova spazio in scena attraverso la definizione di differenti livelli di esistenza della presenza implicata con l'immagine filmica, (valga per molti l'esempio di *Hedda Gabler* di Teatrino Clandestino, 2000). Altro procedimento si ha attraverso una trattazione parcellizzante la figura per dettagli corporei, che induce a una mescolanza tra la dimensione umana e quella cosale.

In questo teatro che è un mondo senza relazioni acquisite si posiziona, allora, una figura ridefinita attraverso diversi *gradi di realtà*, una presenza a cui è richiesto di abitare strutture claustrofobiche in plexiglass, stanze pneumatiche corredate di buchi-accessi calati in immaginari erotico-cimiteriali, dispositivi scenici autosufficienti sempre più orientati verso l'elaborazione di un impasto sonico-visivo.

### **1.1. Pars (pro toto)?**

I congegni scenici dei Fanny & Alexander muovono evidentemente in direzione di un sovvertimento dell'integrità del corpo dell'attore, pur garantendo alla scena una dimensione spiccatamente teatrale. Le loro creazioni, solide macchine per spettatori *voyeurs*, si spingono alla ricerca di un'interdizione parziale dello sguardo che trasformi la focalizzazione sul dettaglio o la scotomizzazione dell'immagine o il percorso ad ostacoli-pertugi, nell'enfaticizzazione di quel *manque* che consente di sperimentare una specie di *evanescenza* del racconto teatrale che, proprio nel suo procedere per lacune della visione, è condizione dell'accadimento scenico.

Così da *Ponti in Core* (1997), poi in *Requiem* (2002) fino al ciclo *Ada Cronaca Familiare* (2003/2005) passando per *Alice vietato > 18 anni* (2003), l'attore scontorna la sua presenza ora in un debordante e teatralissimo gioco

ottico di scatole cinesi demarcate dall'andamento sistolico-diastolico di sipari reali e digitali, ora attraverso una catabasi nei luoghi del mito carrolliano, perlustrazione dell'infanzia, meravigliosa e perturbante, di una Alice quattordicenne immersa in uno stato di sospensione tra reale e mondo immaginifico.

L'attore di Fanny & Alexander sembra abitare la scena a costo di un assoggettamento a meccanismi – si direbbe – sineddotici tesi a provocare nello spettatore una ricerca di corrispondenze di senso tra le parti di un tutto che non si dà mai come intero. Questo processo di focalizzazione acquista una funzione fondamentale nell'innescare/disinnescare del "romanzo teatrale" a partire dalle vicende di Cipresso e Dorotea in *Ponti in Core*.

Nello specifico il "romanzo teatrale" dei Fanny & Alexander (non a caso così recita il titolo del volume che raccoglie l'avventura nata intorno a *Ada o Ardore* di Vladimir Nabokov) mette in scena i suoi morbosi personaggi, Ada, Van, fratelli/cugini compromessi in un amore incestuoso, Aqua e Marina, le madri gemelle di Ada e Van innamorate entrambe di Demon, ben oltre quel processo di epicizzazione della scena moderna in crisi, di ascendenza szondiana, ben al di là di una traslazione teatrale della scrittura romanzesca. Nel suo farsi carico dell'avvenuta e conclamata crisi dei "rapporti interumani", la scena nega ancora una volta il dramma, incide la spazialità sinottica della scena, la orchestra in modo tale che il personaggio, non importa se in carne ed ossa, parte o tutto, divenga una pedina (una mossa, mai risolutiva) capace di innescare competitive interazioni tra i diversi elementi della scena, tra diversi livelli di occorrenza della realtà attraversabili solo con strategie capaci di vincere l'enigma, il gioco crittografico dei videorebus. Si è di fronte ad un'interpolazione scenica ambigua della presenza attoriale esibita come ingranaggio del gioco teatrale.

Il discorso si fa particolarmente emblematico nelle prime "dimore" del ciclo nabokoviano: *Ardis I (Les Enfants maudits)* e *Ardis II*. Cubi scomponibili smontano il corpo dell'attore, forature (inferte sulla quarta parete-arazzo) ne sezionano particolari (orecchie, bocca, occhi, ecc), lo restituiscono per det-tagli magrittiani; porzioni filmate di corpo si con-fondono con lettere e parole nelle medesime aperture digitali, anche le voci sono contraffatte e alterate, articolate nell'ambigua interpolazione tra registrazione e suoni dal vivo.

Una volta scomparsi gli orifizi erotico-magrittiani e la carta da parati floreale di *Ada I*, dissolti i cubi di Rubik scomponibili e le aggregazioni enigmatiche di *Ada II*, rimossi arredi scenografici e dispositivi abitativi, in *Aqua Marina* (2005), una delle ultime tappe del progetto nabokoviano riconsegnata ad un teatro all'italiana, l'attore agisce la scena mostrando un'integrità fisica tutta di superficie. A prevalere è, infatti, una visionarietà onirica che fa sfocare i personaggi dietro teloni semi-trasparenti o dietro l'apertura/chiusura del sipario. La presunta interezza si affida a un'irrisolta intertestualità con l'attore di certi padri-maestri amati e introiettati, ma restituiti in forma citazionale: richiamo esplicito al maestro Leo de Berardinis, all'Ofelia del

memorabile Principe di Danimarca o alla sfocatura ottica della figura, topica della scena della Società Raffaello Sanzio. Mentre in *Vaniada* (2005) dai fori di piccole dimensioni ottenuti nel compatto dispositivo claustrofobico e cimiteriale in cui è re-chiuso lo spettatore, escono piedi e mani in un buio pesto sinistro e punteggiato da lapidi fluorescenti.

Il personaggio di Fanny & Alexander necessita di un attore che sia reso oggetto di un raggio perpetrato ai danni dello spettatore pronto a subire lo scacco della scena, e della sua voluta ammiccante autoreferenzialità. Truffa esplicita è, ad esempio, quella consumata ne *Villa Venus* (2004), installazione per video e ondes Martenot, in cui la tecnica del montaggio cinematografico mescola i volti invecchiati digitalmente dei protagonisti con fotogrammi pornografici di b-movie in super8 degli anni Sessanta e Settanta.

Quella tipica esposizione per det-tagli così come l'interdizione parziale della visione del corpo dell'attore, enfatizzano la logica dell'omissione e quindi il sospetto, e trasformano le parti in indizi capaci di mettere in moto la "detective story", cioè l'evento scenico. La scrittura scenica è, allora, una sorta di gioco dell'oca, l'attore una pedina del piano finzionale divenuto appropriazione indebita, gioco e artificio, dal momento che proprio quelle strategie non annullano la finzione; ma l'amplificano fino al parossismo trascinandolo lo spettatore in una *quête* che lo condanna a mancare la storia e a trovarsi, per così dire, sempre giocato.

### **1.2. Abitare spazi di vista**

Il lavoro di Motus, attraversato com'è da uno sviluppo di idee visuali ad alta formalizzazione estetica, solleva ulteriori questioni sulla figura dell'attore se ad esso si sommano le peculiarità di un itinerario che ha ostentato procedimenti stilistici dall'andamento extra-diegetico, mescolato un gusto per l'immagine e una fascinazione per i segni contraddittori. Un percorso segnato da tentativi di fuoriuscita dal teatrale in senso stretto salvo, poi, muovere, nel corso degli anni, verso il recupero di una marcata teatralità<sup>61</sup>, una volta sopita (o forse riscritta in altre spazializzazioni visive) quella spinta all'autonomia espressiva che aveva dato vita alla creazione dei primi dispositivi drammaturgico-abitativi come le strutture in plexiglass di *Catrame* (1996) o le *Twin Rooms* (2002) sorvegliate da telecamere a circuito chiuso.

Motus conduce in scena una figura di attore che non si fa portatrice di una coscienza tecnico-espressiva<sup>62</sup>. Al contrario, manifesta una programmatica

<sup>61</sup> Si fa riferimento in particolare agli spettacoli *L'Ospite* (2004), *Rumore Rosa* (2006).

<sup>62</sup> L'attore è per Motus primariamente una persona che entra in sintonia con il gruppo, partecipa alla costruzione del lavoro dedicandosi totalmente all'opera, non avendo in consegna alcun metodo o alcuna strategia creativa per la costruzione del proprio personaggio. Forme di addestramento e training non sono richieste, salvo poi dar spazio a una pratica di allenamento (come nel caso di David Zamagni per *Catrame*) quando la scena richiede un certo tipo di tenuta fisica. "Il tentativo è quello di riuscire ad avere un attore che porti del vero nella scena. Il distacco tra il vissuto normale di tutti i giorni e il vissuto della scena è uno scarto di luogo, di tempo e in relazione all'altro da te. Noi abbiamo cercato di eliminare questo distacco. [...] L'attore che cerchiamo per la nostra scena non si distacca di molto dalla sua presenza nella realtà, non lavora sull'accentuazione della gestualità, non opera un cambiamento rispetto a

volontà a ignorare tecniche e ruoli ereditati per tradizione, auto-esponendo principalmente una fisicità autobiograficamente connotata, con cui l'attore né veramente interprete, né semplice esecutore, si presta ad abitare lo spazio scenico<sup>63</sup>.

In *Twin Rooms*<sup>64</sup> (2000), l'allestimento scomponibile, che giustappone una *real room* e una *digital room*, distribuisce la visione e le presenze su due superfici differenti. Nel set cinematografico di una stanza d'albergo si raccolgono i frammenti di vite spiate da una troupe televisiva. Lo sguardo del cameraman, le telecamere a circuito chiuso e le sequenze pre-registrate sono mixate in presa diretta attraverso rapporti binari e ricombinate in un montaggio alternato/parallelo con ciò che accade nella *real room*. Nella connessione tra i due ambienti, il rapporto tra il sonoro e il visivo diventa asincronico, le voci fuori campo e le pre-registrazioni producono un sistema di sganciamenti e intrecci tra presente e passato. Ma la differenza che viene a costituirsi non sta tra l'immagine digitale e la realtà fisica delle presenze, non sta tra riproduzione e reale, ma *nella* relazione tra le immagini, nelle modalità, cioè, secondo le quali esse vengono a strutturarsi minando la dimensione del tempo lineare.

Partendo dall'assunto deleuziano secondo cui le immagini-movimento prodotte da un qualsiasi apparecchio meccanico hanno lo stesso statuto ontologico di quelle che esperiamo normalmente nel corso della vita "reale", ci troviamo in pratica di fronte alla commistione di due diversi gradi di realtà. In *Twin Rooms* il modo di recepire il flusso audiovisivo è ordito in maniera tale che le strutture, nelle quali le figure sono prese, rispondano anzitutto a un principio di moltiplicazione dei punti di vista e di proliferazione dei raccordi tra le immagini. È evidente che l'eliminazione di un procedere escatologico, di una tensione verso una fine (e quindi verso un senso ultimo) colloca le figure in un ambiente "spezzettato", s fibrato, strutturato secondo una logica frammentaria che emerge dai blocchi audiovisivi e nel seno delle loro congiunzioni. Va rilevato, inoltre, che questa coesistenza di presenze si restituisce, per usare le parole di Gilles Deleuze, come "metabolizzazione del

un proprio accento, per un podismo vocale inesistente nella vita quotidiana. L'altra pratica consiste nel lavorare da soli", in E. Casagrande, *Motus. Attori-angeli per una drammaturgia degli oggetti. Intervista a Enrico Casagrande e Daniela Nicolò*, in *Certi prototipi di teatro*, cit., p. 63.

<sup>63</sup> Proprio per questa ragione, l'attore di *Motus* è una presenza che esibisce principalmente valenze cinematografiche. Daniela Nicolò parlando di Dany Greggio, attore simbolo della compagnia, afferma: "è arrivato già dotato, di una presenza realistica, 'alla Robert De Niro', perfetta per la figura della Rock star". A questi attori non è richiesta disciplina, non un uso specifico di tecniche teatrali: da qui quel noto *cahier de doléance* proveniente da quanti lamentano una mancata preparazione attoriale nei termini classici di buona dizione, portata vocale, presenza scenica organica e cosciente, ivi, p. 62.

<sup>64</sup> Il progetto *Rooms*, si è strutturato per tappe, ha previsto lo studio *Room 393* e le video-installazioni *Vacancy Room* e *White noise*. Nella video-installazione finale i *Motus* sono arrivati all'eliminazione del set e degli attori. La stanza si riduce a due grandi schermi su cui vengono proiettate le registrazioni integrali tratte dal montaggio degli spettacoli dal vivo, mentre su altri cinque monitor sono visibili i fuori scena e le pause che il pubblico teatrale non è in grado di vedere.

cliché”, valgono, cioè, come repertori del già visto, immagini di immagini con la funzione di ricostruire un mondo di secondo grado, fatto di oggetti seriali, di comportamenti nevrotici, condotte sessualmente compulsive.

Se in *Twin Rooms* la coesistenza tra i due piani di realtà è dichiarata e spinta fino a rendere inquiete le matrici della visione, *L'Ospite* (2004) segna l'approdo, forse più complesso e, per questo, più fragile, a quell'esposizione dell'artificio tecnologico della scena che consegna differenti livelli di esistenze attoriali. L'atmosfera provocatoria e profetica di *Teorema*, (testo pasoliniano nato come tragedia in versi, trasformato poi in romanzo, infine in film), è trasposta in una tessitura drammaturgica esilissima, che vive attraverso l'architettura effimera, smontabile, di un dispositivo articolato in tritico video. Questo ambiguo spazio tridimensionale è il luogo in cui agiscono i personaggi del romanzo. Pur non subendo una drastica riduzione dei tratti della personalità, le presenze sembrano definirsi solo attraverso un sovrapporsi di piani tra l'attore-personaggio in carne ed ossa e la sua vicenda digitalizzata e virtuale che scorre come flusso continuo.

### **1.3. La strage delle illusioni**

La formazione bolognese Teatrino Clandestino persegue, sin dalle prime prove, una poetica dell'illusione e della moltiplicazione dello sguardo. Crea dispositivi ottici sfondati su lunghi corridoi capaci di modulare una complessità di superfici in cui, all'impasto poroso e trasparente dello schermo, fa da controcampo la presenza di attori in carne ed ossa. La luminosità elettronica del piano avanzato, potenziata dalla funzione osmotica del tulle, spia, in primissimi piani cinematografici, il trasalimento, la compulsione dell'attore, mentre le figure reali sono trasportate su pedane praticabili e semovibili – simili a carrelli cinematografici – alla conquista di uno spazio in apparenza rubato dall'immagine proiettata.

Questa orbita scenica produce una stratificazione di livelli che, aspirando a una sorta di polivisione, conducono oltre lo schermo, verso la scena e i corpi, a patto di occultare per sfocatura l'evidente e di svelare per opposizione il retrostante. La riappropriazione dell'ambiente teatrale, in particolare in *Si prega di non discutere di casa di Bambola* (1999), *Otello* (2000) e *Hedda Gabler* (2000), passa attraverso l'elaborazione di una compresenza ambigua tra la corporeità reale dell'attore e la sua “consistenza” digitalizzata. Gli attori compiono dal vivo partiture gestuali dal carattere astratto, ritmico e geometrico mettendo in moto un rapporto mobile (ora di contrasto, ora d'incorporazione) con l'immagine filmata che diviene letteralmente involucro o membrana. In questi spettacoli, con modalità differenti, la restituzione simultanea di una presenza attoriale reale e di una sua dimensione virtualizzata<sup>65</sup>, provoca un'impressione di familiarità e di estraniamento tale da collo-

<sup>65</sup> Il virtuale, dice Paul Virilio interpellato da Derrick De Kerckhove (“*L'ère du gothique électronique*”, in L. Poissant (a cura di), *Esthétique des arts médiatiques, Collection Esthétique*, vol. 1, Sainte-Foy, Canada (Québec), Presses de l'Université du Québec, 1995, p. 353-362) è da in-

care l'attore in una dimensione in cui, nel passaggio da una realtà all'altra, si sveli un andirivieni che marca l'indiscernibilità tra attuale e virtuale, presente e passato, reale e immaginario, vero e falso. Lo schermo dentro al quale l'attore di Teatrino Clandestino si tuffa è un luogo d'immersione, in cui la figura si sfoca in una duplice realtà, evocata e riconvocata per garantire, paradossalmente, l'*hic et nunc* della scena.

Si è di fronte all'innescio della poetica dell'"attore fantasma"<sup>66</sup>.

In *Hedda Gabler*, ad esempio, il primo piano cinematografico finisce per astrarre la sua stessa immagine dalle coordinate spazio-temporali per trasformarla in una sorta di enigmatica icona. Il montaggio fatto di dissolvenze e sovrimpressioni esprime l'idea di un coinvolgimento del passato nel presente in forma anarchica, così come tagli improvvisi delle sequenze producono l'idea di uno sganciamento, di una rottura che finisce per produrre una traslitterazione della complessa relazione che lega Hedda a Jørgen Tesman e a Løvborg.

L'illusione dello sguardo tra corpo tattile dell'immagine e l'ambigua presenza materiale dell'attore trova un'ulteriore radicalizzazione nel ciclo *Madre e assassina* (2003-2004)<sup>67</sup>. L'attore diventa qui, letteralmente, figura ectoplasmatica (dall'etimo greco "hektos", fuori, e "plasma", ciò che ha forma). Il linguaggio scenico forza la commistione equivoca dei gradi di realtà delle presenze, cedendo la scena a fantasmagoriche figure proiettate a grandezza naturale e in tre dimensioni tali da poter essere *con-fuse* con gli attori in carne ed ossa che, tuttavia, in alcuni rari momenti, si palesano come silhouette nere ingoiate in sfondi sanguinolenti. Le immagini tridimensionali e pulsanti, nutrite di cliché horror, giochi d'ombra e attraversamenti di corpi in *Madre e assassina*, si disciolgono letteralmente dentro ambientazioni anni Cinquanta in cui le figure reali sono implicate per amplificare il disordine percettivo a cui aspira la visione. Questa ambiguità è ulteriormente amplificata dal doppiaggio compiuto dal vivo dagli attori ri-consegnati al luogo della rappresentazione come interpreti vocali e rumoristi, doppiatori nascosti sotto il palco<sup>68</sup>.

tendersi come una "dimensione supplementare della realtà" che, come una sorta di bolla, va ad aggiungersi alle tre dimensioni dello spazio.

<sup>66</sup> "Con *attore fantasma* mi riferisco a quando gli attori danno netta sensazione di essere creature collegate al mistero, non degli stregoni o degli sciamani, ma quando sono l'immagine stessa del mistero e questo lo si può vedere in teatro. Si dice che la forza del teatro stia nel fatto che abbiamo di fronte a noi degli uomini in carne e ossa e questo è vero, ma io trovo che il teatro sia più potente quando, nonostante gli attori siano in carne ed ossa e siano dinanzi a noi, finiamo con il crederli inconsistenti, e finanche inconsistenti, ecco che possono arrivare fino a noi", Teatrino Clandestino, *Slow down*, in *Certi prototipi di teatro*, (auto-intervista a cura di P. Babina e F. Menni), cit., p. 42.

<sup>67</sup> *Madre e Assassina* è un ciclo scenico ideato da Fiorenza Menni e Pietro Babina (2003-2004). Comprende le seguenti fasi: *Prima l'immagine poi il titolo* (2003), *La bestemmia* (2004) e *Madre assassina*, atto conclusivo presentato in Prima nazionale Modena, Teatro delle Passioni 10 febbraio 2004.

<sup>68</sup> Un simile trattamento della figura dell'attore-doppiatore lo si rintraccia anche nello spettacolo dei Motus, *Come un cane senza padrone* con la differenza che l'attore in questo caso

Alla presenza attoriale di Teatrino Clandestino è conferito un ruolo di perno esistenziale in quanto corporeità *ubiqua* capace di mescolare diversi gradi di realtà dell'attore, compiere un movimento, incessante, una ricerca di spazi e aperture che s-velino questa differenza, poiché, come scrive Jean-Luc Nancy, l'operazione da fare non è quella di "prendere visione o affinare la vista del mondo, dell'essere o del senso, ma si tratta piuttosto di aprire uno spazio che inizialmente non è visibile, di aprire uno spazio per una vista, o uno spazio di vista, che non sarà più uno spazio dinanzi ad uno sguardo"<sup>69</sup>.

Francesca Gasparini

L'ATTORE SENZA TEATRO  
APPUNTI PER UN MIRAGGIO D'ATTORIALITÀ DILATATA E  
VISIONARIA

Attraverserò alcuni momenti della mia esperienza di lavoro con Giuliano Scabia per isolare qualche immagine d'attorialità non convenzionale, mutante, e trarne un vocabolario minimo di un teatro alla deriva, strappato da sé, dislocato, animato nei corpi-spazio, nei corpi-parola, nei corpi-mente: icona, e-vocazione, *mistes*, cammino, canto-ballo, rito interno, tremito, *trance* controllata, cerchio narrativo, *teletài*, perdita, avvento, sogno, caduta, vita indistruttibile, ferita, durata.

Questo *non* è il "teatro" di Scabia (se lui leggesse questi appunti molto probabilmente non vi si riconoscerebbe), ma è il "teatro" di Scabia così come, da una parte, io l'ho vissuto, filtrandolo attraverso la mia personalità, e così come, dall'altra, lo reinterpreto ora in vista di un suo utilizzo quale strumento di scandaglio delle "trasmutazioni" dell'attore contemporaneo e della sua "identità frantumata, esplosa", per riprendere i termini impiegati da De Marinis nel suo scritto sull'attore post-novecentesco.

**1. Attore della scrittura o attore-icona.**

Nel 1994 il corso di Drammaturgia si intitolava "Gli stivali del gatto e la voce della poesia". Il primo giorno di corso Scabia invece di farci una lezione ci condusse in una lunga camminata per i vicoli di Bologna alla ricerca della nuova sede del laboratorio. Arrivati là scoprimmo che la porta era sprangata e non si poteva entrare. Pensai subito che la lezione vera era stata la cammi-

non è occultato in un fuori scena, ma esplicita la sua funzione disponendosi in una posizione laterale rispetto alla proiezione tri/schermo che campeggia al centro della scena.

<sup>69</sup> J.-L. Nancy, *Essere singolare plurale*, Torino, Einaudi, 2001.

nata. Ma il giorno seguente il professore ci chiese di scrivere sul camminare e ci disse: “Cosa succede a riflettere su un’azione compiuta? La scrittura (atto del corpo) fa succedere qualcosa al guardare? Il corpo partecipa alla scrittura”. E allora capii qualcos’altro: che la vera lezione era la stratificazione, o meglio la comunicazione delle pratiche di visione. Camminare: fase prima. Produzione di un’azione corporea spontanea all’interno di un sistema visivo. Scrivere sul camminare: fase seconda. Sovrapposizione di una prassi immaginativa all’azione corporea. Subito dopo Scabia ci chiese di trasformare la scrittura in un’azione corporea costruita. Sequenza fisica: fase terza. Introiezione nel corpo di un’esperienza vissuta, passata per la sedimentazione scritturale, all’interno di un processo corporeo fissato e riprodotto volontariamente. Rito. Dalla precisione dell’azione fisica consegue la realtà sensibile delle apparizioni. Ecco il mistero. La scrittura prende voce. Anzi, il corpo e la voce affiorano all’interno di un’iconicità attivata come convergenza di interiorità epifaniche proprio passando attraverso varie fasi della scrittura. L’atto teatrale si compie. Al di fuori di ogni formula rappresentativa, di ogni processo di composizione scenica, di ogni modalità di preparazione drammaturgica, ma è atto puro. E l’attore qui non è altro che questo corpo senza psicologia, senza allenamento, senza aspettative; è una presenza che riverbera una doppia esperienza in comunicazione con altri corpi, densi solo del ricordo di un accadere e dell’ipotesi di un fare. Come il negro della Cappella degli Scrovegni descritto da Paolo Uccello in un racconto di Ennio Flaiano: “[...] tiene alta una verghetta per flagellare il Cristo, e non colpisce, annuncia l’inizio della tragedia e mi sconvolge più di tutti i personaggi realistici e manieristici dei secoli seguenti, che compiono il massacro sotto i nostri occhi”. Il silenzio-immobilità, come attimo prima che tutto si compia, attimo-mondo, tensione all’atto, è l’azione vera dell’attore-icona, la cui presenza possiede “[...] il rigore di una collocazione matematica, dove ogni elemento ha il suo significato e la sua eco”<sup>70</sup>. Il teatro diventa una traccia, un fiato che percorre il corpo e l’aria, un passo, un’immagine di corpo che si ristrutturava nella memorialità di un evento e di un’azione di scrittura, un catalizzatore di visioni. Ecco il “teatro delle meraviglie” di Cervantes. Il teatro è tutto nei corpi.

## 2. Attore evocatore

Nel secondo corso di Drammaturgia dedicato alle *Baccanti* di Euripide abbiamo cercato di “costruire un dio nominandolo/cantandolo”. Dice Scabia: “[...] il canto di Dioniso (la sua voce) è/e-vocato da tutto questo coro/nominante, e-vocante e Dioniso è e-vocato, partorito dalla voce, *costruito*

<sup>70</sup> E. Flaiano, *Il tempo dietro al tempo*, in AA.VV., *Storie di Paolo Uccello*, Firenze, Liberoscambio, 1981, pp. 44 e 48.

*in suono* dal canto/coro – il canto è il dio”<sup>71</sup>. Il dire è creare; le tribù che ballavano in tondo e narravano evocavano, ed evocare significa far rivivere ciò che si evoca. E-vocare: cavare visioni con la voce. Dal corpo di questo attore nascono le visioni attraverso un atto di approfondimento in sé e nella parola. Egli non recita. Non mostra. Porta dentro le visioni. È in viaggio dentro se stesso in compagnia degli altri che con lui si sono messi in cammino. È il corpo collettivo che intensifica l’evocazione e prepara l’avvento. Il viaggio è intimo. Il rito è interno, esiste solo se vive nel cerchio degli attuanti, solo nella presenza dei corpi in azione. Quando si mostra è già perduto. L’attore evocatore è l’attore-spettatore. Lo spettatore in senso stretto c’è, ci può essere. Ma è un guardone, un *voyeur* vero qui, non uno spettatore che recita la parte del *voyeur* come nel teatro borghese, che è fatto per mostrarsi, per essere guardato. Lo spettatore deve farsi attore, *mistes*, partecipare al mistero con il corpo. “Il *logos* vivente – la parola vivente – dice Scabia – vivente in sé, perché la parola della poesia è viva, gravida – e vivente perché ritorna in vita nella lingua di chi la decifra, visita, canta, balla – si incarna, si incorpora – diventa teatro che canta e balla – vivente soprattutto per chi balla perché gli altri – in esperienze come questa, a totale partecipazione, pur affascinati da ciò che vedono e sentono, *col corpo sono fuori* [...]; l’avvicinamento al senso del mistero come atto di partecipazione rituale [...] produce, in chi partecipa, uno stato di benessere e tranquillità, *l’eudaimonia*”<sup>72</sup>. L’attore evocatore lavora su se stesso, non per far vedere, ma per essere (esserci dentro), come le statue greche del dio che erano modellate con perfezione davanti e dietro. Perché la statua era il dio.

### 3. Attore-sciamano

Siamo in cerchio. Balliamo un ballo tondo e cantiamo su uno ionico *a minore* (Dalla terra / dell’oriente / le montagne / ho lasciato / il gran monte / ho lasciato / per il tuono / il tonante / alla dolce / alla cara / nostra danza / bene bene / io vi grido / bacchio bacchio / evoè-e / evoè-e). Balliamo senza sosta per quasi un’ora, sempre cantando, sempre tenendoci stretti con le braccia intrecciate dietro la schiena. Non sento più i piedi, la testa è leggera come una piuma o pesantissima e gli occhi si chiudono, le palpebre sono di fuoco; sento il calore degli altri, ma non so più chi sono. Sono altrove. Poi ci sciogliamo, non mi reggo quasi in piedi. Comincia la sequenza. Sento le immagini dei vasi greci, viste cento volte, studiate e riprodotte col corpo, sorgere dentro di me, e mi muovo senza volerlo, senza potermi fermare. I talloni percuotono veloci il pavimento, ma le punte non si staccano: è il tre-

<sup>71</sup> G. Scabia, *Nutrire dio. Avvicinamento a Dioniso*, nono quaderno di Drammaturgia, Bologna, Harpo copisteria, 2001, p. 46. Il diario di Scabia del primo anno di corso sulle *Baccanti* si trova ora in “Culture Teatrali”, n. 12, 2005. Altri scritti di Scabia su Dioniso e le *Baccanti*, tratti dal medesimo quaderno, si trovano in “Culture Teatrali”, n. 2/3, 2000.

<sup>72</sup> Ivi, p. 8. Corsivo mio.

mito (la *zoè*, la vita indistruttibile), che scuote il corpo sino alla cima dei capelli, e dà alla testa. La grande dea sul monte: una mano sul fianco e l'altra tesa a pugno chiuso su un tirso immaginario; fiorisci! fiorisci!: apro le braccia a squadra; edera: mi sento sorgere verso l'alto; coronata di serpenti: li getto a terra con le mani; un dio dalle corna di toro: mi abbasso e spingo la testa in avanti; il signore degli animali: impongo le mani; fiaccole di pino: scuoto le braccia verso l'alto; scorre la terra di vino, scorre di latte, scorre di miele e nettare d'api: mi spremo il corpo; gioia di carne divorata cruda: strappo l'aria con tutte le mie forze; evoè – evoè: nel grido della gioia piena salto verso l'alto inarcandomi all'indietro con il tirso in mano. Sono a terra. Torno lentamente a me. Vedo gli altri che cercano a tentoni la strada del ritorno. Dove eravamo?

Ho descritto il ballo-canto del primo coro delle *Baccanti* di Euripide (vv. 64-167), così come è stato eseguito al corso di Drammaturgia nel 1996. Cosa stavamo facendo? Il viaggio che ci ha portato da una minuta e filologicamente rigorosa ricerca sul testo greco, da uno studio assiduo dei testi di riferimento (Kerényi, Otto, Jeanmaire, Kott, Untersteiner, ecc.) al rito dionisiaco di *eudaimonia* appena descritto è stato un viaggio di iniziazione. Ma iniziazione a cosa? A un'attorialità anomala, svuotata della sua valenza rappresentativa e interpretativa. Il nostro allenamento era la voracità della lettura. Eravamo, più che attori, acrobati che si costruivano la propria rete nell'immersione continua nel testo (vissuto come lingua, struttura, metro, sonorità, racconto), senza il miraggio dell'interpretazione; per gettarci poi con il nostro corpo nel vuoto di quell'immenso paesaggio interiore che avevamo creato. Dice Scabia: “[...] in certi momenti delle danze in tondo [...] i ballerini cantori sentivano formarsi il dio entravano cioè col corpo nel senso profondo del testo, nello stato di *trance* controllata che il corpo collettivo raggiunge respirando e muovendosi insieme”<sup>73</sup>. Fuori del rito non siamo niente. Fuori del cerchio non c'è niente. Se noi non vediamo non c'è niente. Se il nostro corpo non crede, il rito si spegne.

#### 4. Attore-angelo o attore-camminante

La *trance* la si può coltivare, preparare, per mesi, la *trance* controllata, come abbiamo fatto tante volte nei corsi con Giuliano Scabia, coltivarla insieme a quelle *teletài* che sole permettono il ritorno: il vero attore sa le regole del gioco, per tornare a sé, ma anche e soprattutto per far sì che l'andare, il trasferirsi sia un evento ripetibile nell'unicità. Oppure alla *trance* si può correre incontro senza preparazione, senza coscienza, senza rete. Come accadde una notte d'estate del 1999 a Santarcangelo in una lunga camminata di sei ore fino al mare proposta da Scabia, in cui noi stessi (gli spettatori) eravamo

<sup>73</sup> Ivi, p. 7.

il racconto, il teatro, l'accadere<sup>74</sup>. Dopo alcune ore che si cammina, nel buio, e i piedi sembrano ali o macigni, comincia il volo, la *trance*. Per alcuni un volo rabbioso e rifiutato, per altri un volo estatico. Riporto alcuni stralci del racconto in cui cercai di fissare la mia esperienza, perché permette di comprendere lo stato d'alterazione di coscienza e di ruolo che si produsse:

Mi sembrava che il teatro si costruisse subito, ed era un palcoscenico irregolare di detriti fossili, una platea di ciottoli, un'arco scenico di cemento armato, un boccascena senza quinte, infinito, senza fondo, dentro cui entrare e trovare, forse, incubi, ma anche, forse, delizie divine e amori e danze e Nijinsky giovane e bello e non vecchio e pazzo e Mejerchol'd vivo con le ninfe che estirpano a forza di baci le ferite, i cancri del male subito, dalla sua pelle.

Poi il teatro d'un tratto diventava una Tour Eiffel arrugginita, un intrico di ferri, una guglia e proprio in cima l'attore sulla punta di un piede, la cravatta rossa e le ali occhiute a sorreggerlo. A sperare che non cadesse. Tira il nostro naso in su. Non verso il cielo, perché la notte non ha cielo, ma verso il suo cuore. E quel fiume inquinato, che ci segue nascosto, perché non dirlo?, dietro il sipario della notte, quel fiume che sfocia là al turistico mare della sabbia sudata, è forse lo Stige o l'Acheronte? Ma guardo meglio e ciò che non sento immagino. È Petrarca con quelle sue parole senza gravità, a volte.

Torno a terra e il teatro s'è mutato in un recinto di girasoli a cui la notte ha succhiato l'animo, ché la notte non ha colore. [...] A quel teatro passiamo accanto. Camminiamo noi. Scalzi con le scarpe. Corpi distratti. Corpi distrutti. Corpi sudati. Corpi arrabbiati. Il dolore dei piedi nel camminare è un bacio. È certo che San Francesco non portasse i sandali, scalzo nella neve o altrove. [...] Mi giro e il teatro è una platea di cemento sospesa sul mare, un vero mare, con onde e gabbiani e barche e marinai e orizzonti diritti, e la scena è un cielo chiaro, un tramonto dorato, azzurro giallo violetto indefinito, più triste e ingenuo di un vero tramonto. È un'alba. E ho passato la notte. E non mi devo svegliare. La notte che è rimasta laggiù in fondo (non ci può raggiungere) e ci guarda. Ci vede là schiacciati sul confine di terra, dove lui ci ha condotto, il poeta-attore. Per andare oltre, continuare ancora, sull'acqua. Ora so cosa significa che Gesù Cristo ha camminato sulle acque. Camminare dove non si può. Al pelo dell'onda guardare l'abisso ma non cadere.

Lo capisco solo ora, a distanza di anni, che Scabia, con la scusa della poesia, ci portò sul bordo del pericolo, della paura, e lo fece deliberatamente; perché molti avevano paura, della stanchezza, del buio, di non ritrovare la strada, di non arrivare alla fine, ma soprattutto della percezione del vuoto, delle domande sul senso, delle inquietudini della mente, del precipitare in un mistero, della vertigine dell'ignoto, della dilatazione del corpo dentro la notte. E solo ora capisco che ci fece il dono di un teatro immenso, senza confini, fuori del tempo, spaventoso anche, in cui sentirsi perduti; e ci costrinse ad essere attori di noi stessi, attuanti che potevano arrivare alla fine del viaggio solo facendo di quel senso di perdita e del dolore del corpo gli strumenti della propria azione. Attori della perdita e del dolore, in cammi-

<sup>74</sup> Il bellissimo resoconto della camminata scritto da Scabia (*Opera della notte. Appunti su un'azione di attraversamento*) si trova ora in "Culture Teatrali", n. 12, 2005, pp. 133-140.

no. Come l'*Angelus Novus* del quadro di Klee descritto da Benjamin: "Ha gli occhi spalancati, la bocca aperta, le ali distese. [...] Una tempesta spira dal paradiso, che si è impigliata nelle sue ali, ed è così forte che egli non può più chiuderle"<sup>75</sup>. L'attore camminante volge le spalle all'abisso, immobile nell'attesa della caduta, ma le sue ali trattengono il furore dei sogni e non può far altro che proseguire e proseguire, trascinato, a tentoni, appeso alla propria fragilità, percependo l'avvento senza guardarlo in faccia.

## 5. Attore-zoè o attore-animale

Torno a *Baccanti* anno secondo (1997), coro "figlie di Acheloo" (vv. 519-603). Eseguiamo una lunga sequenza fisica, faticosissima. Poi ci univamo in cerchio, un piccolo cerchio, eravamo pochi e completamente trascinati dal viaggio. Ci tenevamo per le mani. Ballavamo in tondo, alternando un ritmo più lento a uno più serrato, e cantavamo il coro in greco per un tempo che sembrava infinito. Dopo il canto-ballo, senza più peso, consci solo del nostro corpo dilatato, del nostro interno, aprivamo un po' il cerchio e cominciava il *paradiso*: un passarsi di fiati e mani che trasportavano a turno il corpo dei compagni abbandonati alla gravità, completamente *donati*. Riporto un passo del mio diario di allora:

Assaggiare Dioniso. È erotismo? Forse. È giungere a possedere dentro di sé il proprio corpo danzante e quello degli altri. Altre presenze dense di fiati, sudori, emanazioni della pelle. Io che non ho mai il coraggio di toccare nessuno, che rifuggo da me stessa, ho conosciuto il mio fondo, la mia natura. Una natura che presentivo, che ho visto emergere forte qualche volta nella mia scrittura. Quello era Dioniso. Lì, tesa nella posizione della sequenza, tremante come se tutti i muscoli del mio corpo vibrassero all'unisono, o abbandonata nel Paradiso, desiderosa di sentire i fiati, gli odori, e le carezze e i baci degli angeli, lì ho incontrato lui. Io sono stata Dioniso. E come è diverso il mondo con i suoi occhi...

Cosa avevo sentito? Cosa era successo? Accumulazione di trasferimenti: della poesia in noi, di noi nel corpo collettivo, del corpo collettivo nella pratica di un immaginario. Reviviscenza. Il dio rinasce. Ma chi è il dio? Forse, come dice Scabia nel suo diario, è anche la ricerca di "una ferita nel corpo"<sup>76</sup>. Perché quella ferita è la conquista definitiva dell'attore: è la soglia e la testimonianza del "trans-ferimento". L'attore cattura, nell'abisso di se stesso, nella propria perdita, per una frazione temporale limitata ma recuperabile, ripetibile, cattura il *sempre ritornante*, la dimensione dell'eterno che sfugge all'uomo. "Libero da morte", secondo la definizione di Rilke nell'Ottava Elegia Duinese, egli è come l'amante nell'atto dell'amore, ché "la carezza trattiene", impedisce lo svanire, la decadenza, ché il corpo amoroso dice la presenza, lì "si avverte il *puro durare*"; è come l'animale, che "[...] il suo tra-

<sup>75</sup> W. Benjamin, *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, Torino, Einaudi, 1995, p. 80.

<sup>76</sup> G. Scabia, *Nutrire dio*, cit., p. 46.

monto ha sempre dietro di sé / e il divino davanti, e quando va, così va / nell'eterno, come vanno le fonti"<sup>77</sup>.

Tihana Maravić

**ACCENNI SULL'IDEA DELL'ACTOR FUSOR  
IN RELAZIONE AL LAVORO DI MASQUE TEATRO  
E IN PARTICOLARE ALLO SPETTACOLO DAVAI**

Vorrei aggiungere una quinta voce nell'elenco delle tipologie dell'attore, che ha proposto Marco De Marinis nel suo testo *Dopo l'età d'oro: l'attore post-novecentesco tra crisi e trasmutazione*. Nel suo elenco sono inclusi: l'attore performer, l'attore narratore, l'attore sociale e l'attore meticcio. Io aggiungerei l'attore fonditore. Per il piacere del suono della lingua latina, e in associazione con le varie denominazioni che tentano di classificare la specie umana (*homo faber, homo sapiens, homo ludens, homo ridens...*), scelgo di usare il termine *actor fusor*. Dal momento che l'idea dell'*actor fusor* viene sviluppata esclusivamente in riferimento a un solo spettacolo e a un solo gruppo teatrale, non designa, certo, una universale tendenza in atto, direi che, per la sua forza e complessità, può aggiungere una voce a favore dell'ipotesi che nella scena del teatro contemporaneo, l'attore inteso come soggetto creatore, autonomia espressiva, presenza scenica significante, esiste ancora nonostante tutto<sup>78</sup>.

Nel lavoro di Masque Teatro l'attore ha ancora un ruolo fondamentale e la parola 'attore' porta con sé un significato altrettanto importante. Che cosa vuol dire, in fondo, la parola 'attore'? Vuol dire mettere in moto, far andare innanzi, operare, porre in azione. Romeo Castellucci, citato da De Marinis, scrive: "L'attore non è colui che fa, ma colui che riceve. [...] L'attore non è colui che agisce, ma colui che viene agito dal palco; colui che sa ricondursi e ridursi in palco. [...] Il soma-attore si configura come una pura entità passiva"<sup>79</sup>. L'*actor fusor* invece fa. Costruisce il ponte tra le sue due modalità dell'essere, quella dell'*actor faber* e quella dell'*actor ludens*, cercando una

<sup>77</sup> R.M. Rilke, *Elegie duinesi*, Milano, Rizzoli, 1998, pp. 51 e 85.

<sup>78</sup> Nel suo libro *Filosofia del design* (1993), Vilém Flusser, studioso di linguaggio, design e comunicazione, parla della quasi totale scomparsa dell'*homo faber* come uomo d'azione. Il nuovo essere umano non ha più le mani, ma solo le punte delle dita; la vita per lui non è più un dramma, ma uno spettacolo (cfr. V. Flusser, *Filosofia del design*, Milano, Mondadori, 2003). Questa immagine dell'uomo si riflette anche nel teatro. È possibile che l'uomo d'azione, e quindi anche l'"attore d'azione", stia attraversando oggi un momento di crisi, ma sono convinta che della crisi e non della morte si tratta.

<sup>79</sup> R. Castellucci, *Epopea della polvere. Il teatro della Societas Raffaello Sanzio 1992-1999*, Milano, Ubulibri, 2001, pp. 81-82.

terza condizione. È vero, nell'arte attoriale esiste una forte tendenza alla passività, che è legata, nel caso di Masque, al concetto di abbandono. Tale concetto si rifà all'idea dell'umiltà, alla capacità di vedere se stesso come parte di qualcosa di molto più grande, rimanda alla prontezza nell'accettare la propria debolezza e alla possibilità di abbandonarsi al mondo della finzione, del mito e del sacro.

È probabile che nella prima fase del lavoro di Masque l'architettura scenica avesse un ruolo centrale e ad essa si relazionasse il corpo dell'attore come figura. Nella seconda fase, che ha le sue radici simboliche ancora in *Tesla*, quelle filosofico-poetiche in *Postanovscik* e quelle più pragmatiche in *Davai*, ricompare l'attore, là dove prima c'era la figura. Ritorna l'attore come *actor fusor* che fa e crea, ed è quindi un attore-creatore. Per il lavoro che svolge su di sé e per sé, l'*actor fusor* sembra in certi momenti avvicinarsi al "performer" o ancora meglio al "doer" grotowskiano, ma la parte del lavoro svolto dall'*actor faber*, il quale costruisce tutto un mondo fantastico nel quale far muovere la sua parte ludica, non è un lavoro solo per sé, ma definitivamente fuoriesce dal microcosmo del gruppo per offrire un dono al pubblico.

L'*actor fusor* è un uomo in azione perché cerca, tenta e suda per cambiare qualcosa nel proprio stato dell'essere. È per questo che Lorenzo Bazzocchi può dire che "si vergogna di meno di essere uomo quando è attore"<sup>80</sup>.

### Scatti fotografici<sup>81</sup>. (La costruzione della memoria delle cose)

**1. L'incontro.** Fine aprile 2004. Sono nel cortile del Ramo Rosso<sup>82</sup>. C'è un vecchio cane che gironzola. Siamo un gruppo di ragazzi venuti a fare un laboratorio di tre giorni da Masque Teatro. Abbiamo dovuto portare con noi un paio di pantaloni che stanno bene addosso, un paio di scarponi comodi, delle magliette grigie, un osso di seppia, un chilo di sale grosso, un paio di guanti da lavoro. La massiccia porta di legno si apre per un attimo e vi spunta una mano che con un dito fa il segno di: "Vieni, vieni!". Mi torna in mente la strega di Hänsel e Gretel. Mi avvicino e vedo un occhio enorme che guarda dall'interno con sguardo severo. Si tratta di un buco nella porta nel quale è inserita una lente d'ingrandimento. La porta si apre appena, mi accoglie una

<sup>80</sup> L. Bazzocchi - C. Gatelli, *Un recinto con un buco, è come nessun recinto?*, in *Certi prototipi di teatro. Storie, poetiche e sogni di quattro gruppi teatrali: Fanny & Alexander, Masque Teatro, Motus, Teatrino Clandestino*, (a cura di R. Molinari e C. Ventrucci), Milano, Ubulibri, 2000, p. 117.

<sup>81</sup> La fonte di questi scatti fotografici è la personale esperienza di chi scrive, come attrice fonditrice in *Davai - Poema ad incastro*. È un progetto nato dall'incontro tra la compagnia Masque e Santarcangelo dei Teatri. Il progetto ha avuto le seguenti tre fasi: Periodo I, *Intuizione delle proporzioni* dal 28 aprile al 2 maggio 2004 a Forlì; Periodo II, *Il volume delle cose* dal 20 giugno al 6 luglio 2004 a Santarcangelo; Periodo III, *Ritmi percepibili all'occhio*, dal 7 all'11 luglio 2004 a Santarcangelo. La drammaturgia di *Davai* è ispirata al film *Andej Rublëv* di Andrej Tarkovskij.

<sup>82</sup> Ramo Rosso si trova a Forlimpopoli, in provincia di Forlì, ed è uno dei luoghi dove opera Masque Teatro.

donna con la testa coperta da una sciarpa nera, e con un *Turtur Turtur*<sup>83</sup> sul dito della mano. La donna mi porge un pezzettino di gesso e dice: “Cancelli il Suo nome!”.

**2. Le regole.** Saliti nella camera di accoglienza ci vengono subito impartite alcune regole di comportamento che andranno rispettate nei giorni seguenti: darsi del lei, mangiare con estrema lentezza, evitare di parlare quando non necessario, partecipare ai lavori quotidiani.

**3. La cena.** Si cena in silenzio. Tutti seduti in fila, davanti a un lungo asse di legno che funge da tavolo. Viene occupata solo una parte del tavolo in modo che davanti a ognuno non vi sia nessuno.

**4. La Fornace.** Nella Fornace si lavora con la cera, la creta, l'alluminio, il piombo, il ferro, la corda, il carbone e il fuoco. La compagnia costruisce un fornello in metallo, che servirà agli attori per avere un primo contatto con la fusione, e una fucina di legno e metallo che aiuterà gli stessi ad avere un primo approccio con il fuoco. Fuori dalla fornace, la campagna romagnola.

**5. Il boschetto.** Il boschetto fa parte della Cava sul Marecchia di Santarcangelo di Romagna. Sorge ai bordi di un lago. La sua parte centrale è composta da due pozze d'acqua in continua trasformazione. Qui si lavora con l'acqua, il fango, la voce, la creta, il legno, il corpo, le foglie, la pelle, la danza. Si lavora sul tema dell'abbandono e della sensualità. Si provoca un tipo di lavoro attoriale che vuole toccare il delirio. Si improvvisa nell'irrazionalità.

**6. Una notte nella Baracca del Fonditore o quando Andrea diventò l'uomo dell'incudine.** È notte. Stiamo lavorando su una scena nella Baracca del Fonditore, in Piazza Ganganelli a Santarcangelo di Romagna. La baracca è lunga dodici metri. Da un lato ci lavorano tre fonditori, dall'altro tre attori. C'è anche un maestro degli scacchi. Nel mezzo della scena Adele recita il suo monologo. Il Direttore segue i lavori. Si inscena una battaglia tra le due forze, quella dei fonditori e quella degli attori. Tra realtà e finzione, oppure tra realtà e teatro? Ripetiamo la scena molte volte con un crescendo sempre più forte. Siamo stanchi. A un certo momento il silenzio. Andrea, uno dei fonditori, è caduto. È svenuto: l'incudine gli ha perforato una gamba.

### Scatti di idee. (La creazione dei chiarimenti teorici)

**1. Actor fusor = actor faber + actor ludens.** Nel lavoro di Masque Teatro la parola attore è strettamente legata alla parola lavoro. Come l'attore ideale di Mejerchol'd, vestito in tuta da lavoro, anche quello di Masque è un attore-lavoratore. *Actor faber*, l'attore che fabbrica oggetti, scene, macchine e architetture. Il suo doppio è *l'actor ludens*. La sua caratteristica è l'irrazionalità, il dubbio nell'accettare la logica delle cose. È proprietario di altre logiche: le logiche del delirio<sup>84</sup>. È lui che abita il mondo costruito dall'*actor faber*.

<sup>83</sup> Tortora, lat. *turtur turtur*. Anche qui, per il piacere del suono, uso il termine latino.

<sup>84</sup> “Il delirio costringe la ragione pigra e pavida a guardare nelle sue stesse pieghe, a riconoscersi non come un monolito, bensì come una famiglia di procedure che rinviano a un ceppo co-

L'attore di Masque opera in uno spazio che sta tra due mondi: come *actor faber* fabbrica cose nella sfera logica e razionale dell'essere e come *actor ludens* crea idee, movimenti e relazioni nella sfera illogica e irrazionale dell'essere. L'*actor ludens* lavora come un poeta del gioco. Tutti e due sono trasformatori e convivono uno accanto all'altro nell'*actor fusor*. Il compito dell'*actor fusor* è di fondere le due parti del proprio essere per crearne una sola. Il lavoro materiale e fisico si fonde con quello mentale. Il momento della fusione è molto delicato. Ha bisogno di uno sguardo e di una voce guida esterni. Può essere realizzata solo attraverso il lavoro collettivo. Anche le guide in senso stretto, il Direttore (Lorenzo Bazzochi) e Adele (Catia Gatelli), sono degli *actor fusor*. Così come si trasforma la materia con la quale lavora l'*actor fusor*, si trasforma l'attore stesso. La comparazione dell'attore con la materia, risale a uno scritto del 1994. Nel documento stilato per la presentazione dello spazio di lavoro Ramo Rosso, c'è scritto: "Uno spazio quindi che diventa memoria di una dimensione in cui l'attore non è necessariamente protagonista, piuttosto elemento come il legno, la pietra, il ferro, l'acqua, la luce, gli interventi sonori..."<sup>85</sup>. Nel *Postanovscik* che debutta nel 2002 uno dei temi principali era la fragilità e il cambio di stato della debolezza e della forza. Quello che era importante era sentire la trasmutazione di questi stati. Siamo di fronte all'idea dell'attore come materia, come può essere il ferro. Viene spontanea l'associazione ai miti del fabbro e alle mitologie metallurgiche in generale. Il mito racconta che "le sostanze minerali partecipano della sacralità della Terra Madre. Incontriamo prestissimo l'idea che i minerali 'crescono' nel ventre della Terra, esattamente come gli embrioni. La metallurgia assume così un carattere ostetrico"<sup>86</sup>. Il ruolo dell'uomo fabbro è di aiutare la crescita di queste materie ctonie. Mircea Eliade afferma che sotto un certo aspetto, il fabbro si sostituisce al Tempo.

Nel centro del mondo del fabbro ci sono il martello, il mantice e l'incudine. Un oggetto di ferro è "un oggetto *strano*, che non appartiene all'universo familiare, che viene da un 'altrove' e che è, dunque, un *segno dell'aldilà*, un'immagine approssimativa della trascendenza"<sup>87</sup>. Nella mitologia metallurgica, questi oggetti si rivelano esseri animati e meravigliosi, che possono operare attraverso la loro forza magico-religiosa senza l'intervento del fabbro. Quanto alle fornaci, la loro costruzione è coperta di mistero e costituisce un vero e proprio rituale. E qui di nuovo torna in mente Mejerchol'd e la sua idea dell'officina dell'attore<sup>88</sup> come luogo ideale per l'attore-

mune e che, per evolversi, deve accettare continue sfide", G. Ghirra, *Bodei tra le pieghe del delirio*, in "L'Unione Sarda", 29 marzo 2000; cfr. R. Bodei, *Le logiche del delirio. Ragione, affetti, follia*, Roma, Laterza, 2000.

<sup>85</sup> M. Mercuri, *Masque teatro: l'attore, la macchina, la materia. Sul progetto Davai. Poema ad incastro*, tesi di laurea in Storia del Teatro e dello Spettacolo, relatore prof. M. De Marinis, Università di Bologna, Corso di Laurea in DMS, a.a. 2003/2004, p. 25.

<sup>86</sup> M. Eliade, *Arti del metallo e alchimia*, Torino, Bollati Boringhieri, 1980, p. 8.

<sup>87</sup> Ivi, p. 23.

<sup>88</sup> V.E. Mejerchol'd, *L'arte della regia*, lezione tenutasi il 14 novembre 1927, in *O pozorištu* [Del teatro], Beograd, Nolit, 1976, p. 219.

lavoratore. È interessante notare che il fabbro, per il carattere sacro della sua attività, per le mitologie e le genealogie di cui è custode, per la sua solidarietà con gli sciamani e con i guerrieri, è portato a occupare un ruolo nella creazione e nella diffusione della poesia epica. Il fabbro è anche l'architetto e l'artigiano degli Dei (si pensi al Vulcano nel pantheon greco). C'è una solidarietà molto forte tra il mestiere del fabbro e il canto. L'etimologia del termine 'poeta', dal greco *poietes*, 'facitore', 'fabbricante', 'costruttore', rivela la prossimità semantica dell'"artigiano" e dell'"artista". Eliade conclude: "Pare dunque che esista, a livelli culturali differenti, ed è indice di grandissima antichità, un legame intimo tra l'arte del fabbro, le scienze occulte (sciamanismo, magia, guarigione, ecc.) e l'arte della canzone, della danza e della poesia"<sup>89</sup>. Il fonditore, il fabbro, l'alchimista, come anche lo sciamano sono tutti 'signori del fuoco'. Lavorano su una Materia che considerano allo stesso tempo viva e sacra, e le loro fatiche mirano appunto alla sua trasformazione, al suo 'perfezionamento', alla sua 'trasmutazione'. Questo tipo di lavoro comporta una condizione di purezza, digiuno, meditazione, preghiere e atti di culto. L'alchimista deve operare, meditare e pregare nello stesso tempo: l'alchimista si impegna totalmente nella propria opera.

L'*actor fusor* fa un lavoro simile a quello di un "alchimista che riprende e perfeziona l'opera della Natura, nello stesso tempo in cui lavora a 'fare' se stesso"<sup>90</sup>. In questo senso "l'alchimia continua e consuma un antichissimo sogno dell'*homo faber*: collaborare al perfezionamento della Materia e nello stesso tempo perseguire la propria perfezione"<sup>91</sup>.

L'*actor fusor*, che svolge il suo lavoro in una dimensione liturgica, e ha come antico maestro il fabbro mitologico, cerca di prendere le distanze dall'uomo della società moderna, il quale si riconosce, sul piano filosofico, "essenzialmente, e talvolta addirittura esclusivamente, [in] un essere temporale, costituito dalla temporalità, votato alla storicità"<sup>92</sup>, ma cerca di vivere il Tempo aspirando a un'altra condizione possibile.

**2. Provocare il delirio nella finzione.** Il lavoro di Masque Teatro si basa sull'idea che, attraverso la finzione estrema, l'assurdo e il paradossale, si può arrivare ad una conoscenza più profonda.

Kurt Gödel<sup>93</sup> nel 1931 pubblica il Teorema dell'incompletezza, "cioè riesce a dimostrare che in un sistema formale, in ogni sistema sufficientemente potente, esiste almeno una proposizione che è vera ma che non è dimostrabile. Così viene introdotto nella matematica un concetto allucinante che è quello di fede: *bisogna credere*. È possibile che esistano situazioni vere non dimostrabili? Lui ci dice: è possibile. Forse è anche possibile addirittura

<sup>89</sup> M. Eliade, *Arti del metallo e alchimia*, cit., p. 88.

<sup>90</sup> Ivi, p. 42.

<sup>91</sup> Ivi, p. 152.

<sup>92</sup> Ivi, p. 162.

<sup>93</sup> Kurt Gödel (1906-1978), matematico e logico, noto soprattutto per i suoi lavori sull'incompletezza delle teorie matematiche.

concepire l'attore come il vero uomo che è sulla scena, mentre contrariamente si pensa a una rappresentazione di altro da sé. Questi addentellati introducono la possibilità che esista una sorta di realtà più vera o vera comunque anche se sembra basata su dei presupposti di finzione<sup>94</sup>.

Un altro scienziato ha avuto molta influenza sul lavoro di Masque: Nikola Tesla<sup>95</sup>, alla cui capacità di meravigliarsi e a quella di immaginare, di avere le visioni, Masque ha dedicato lo spettacolo *Omaggio a Nikola Tesla – lightning poem* del 2001. Ci interessa qui la figura del fabbro alla quale va associata quella dell'alchimista che è un incrocio tra lo scienziato e il mistico che crede nelle visioni e cerca di metterle in pratica. È nell'esperienza che l'alchimista vuole scoprire la realtà e la verità. L'attore invece, nel suo lavoro di fabbro-poeta-filosofo, compie una ricerca nell'esperienza della finzione. Antonin Artaud ne *Il Teatro alchimistico* ha scritto che "sia l'alchimia sia il teatro sono infatti *arti*, per così dire, virtuali, tali cioè da non contenere in se stesse né il loro obiettivo né la loro realtà"<sup>96</sup>. Quello che si ricerca è l'oro, una realtà più alta nella realtà della finzione. Una delle modalità praticate in questo senso da Masque è l'annullamento delle identità<sup>97</sup>. Si lavora sulla finzione come simulazione che crea nuove realtà. Per Masque questo è il luogo in cui viene provocato il delirio creativo, dove si lascia che il delirio parli nella propria lingua accogliendolo in una razionalità più larga e ospitale, dove all'attore, indirizzato verso la libertà creativa, viene restituita la propria centralità. Uno dei compiti dell'*actor fusor* era appunto, la ricerca della consistenza dell'essere attore. L'attore non deve interpretare, ma svolgere un lavoro e attuare un cambiamento interiore.

Nelle architetture sceniche – mondi fittizi, ma funzionanti e quindi reali – concepite dallo stesso *actor fusor*, egli sperimenta la possibilità delle altre realtà. Nello scritto introduttivo alla IV edizione del Festival Crisalide (1997), dedicata allo spazio scenico, Raimondo Guarino ha scritto: "Comunque, lo spazio scenico designa la coscienza di uno stato anteriore, una scoperta che non può essere rovesciata e materializzata come imitazione di cose note e riconoscibili, ed è in realtà l'apparizione di un percorso di conoscenza che si rende visibile. La scena è un percorso di conoscenza, una scelta che taglia la totalità del visibile e mette in relazione il tempo del teatro con dimensioni anteriori"<sup>98</sup>. Con *Davai*, l'*actor fusor* lascia lo spazio chiuso della macchina scenica e va a lavorare per la prima volta in un'officina all'aperto. Va nella Cava sul Marecchia, si avvicina al lago, va nel boschetto. Anche questa è una

<sup>94</sup> L. Bazzocchi, *Gruppo di lavoro Masque Teatro. Il teatro ci tiene in ostaggio. Intervista a Lorenzo Bazzocchi e Catia Gatelli*, in *Certi prototipi di teatro*, cit., p. 70.

<sup>95</sup> Nikola Tesla (1856-1943), fisico, inventore e ingegnere elettrico.

<sup>96</sup> A. Artaud, *Il teatro e il suo doppio*, Torino, Einaudi, 1968, p. 165.

<sup>97</sup> Come abbiamo già visto sopra, i due fondatori della compagnia, Bazzocchi e Gatelli, in occasione del Festival Crisalide, dal titolo *Felix Culpa* svoltosi nell'anno 2003, in collaborazione con l'Istituto di Correzione per attori Raymond Teste, annullano le proprie identità e diventano il Direttore e Adele Debegnak.

<sup>98</sup> R. Guarino, in <http://www.masque.it/CRISALIDE/crisalide%201997/crisalide%201997.htm> (consultato il 14 agosto 2006).

macchina, ma pone degli ostacoli diversi. Contiene un *caos* dell'ordine diverso. Qui nel bosco dove "il delirio sgorga in apparenza senza limiti, non solo dal cuore umano ma da ogni forma di vita, manifestandosi più che mai nel risvegliarsi della terra a primavera ed emblematicamente in piante come l'edera, sorella della fiamma, madri l'una e l'altra di Dioniso"<sup>99</sup>, vediamo l'*actor fusor* muoversi nella macchina che si chiama Natura... in un abbraccio bagnato si riposa.

Enrico Pitozzi

## LA "FIGURA" OLTRE L'ATTORE: VERSO UNA ESTETICA DIGITALE

### 0.0 Intro

Forse ci troviamo veramente, in quest'inizio secolo, di fronte ad una rottura epistemologica che investe l'attore a favore di altre, plurali, forme di *presenza* sulla scena. Credo tuttavia che la "crisi", intesa in senso ampio e corretto del termine, sia fondamento (e punto di forza) di queste figurazioni. Pertanto la "crisi" investe anche, o forse soprattutto, l'identità dell'attore-uomo, anche se, credo, i sintomi di questa frattura, individuabile nel sommovimento contemporaneo, devono essere ricercati nel Novecento teatrale. Forse è questione di punto di vista, d'osservatorio dal quale guardare. Detto altrimenti, quale identità, tra le plurime espresse nel Novecento teatrale, è ora in crisi? Probabilmente questa fase post-novecentesca, a ben vedere attualizza elementi che sono, in certa misura, pre-novecenteschi<sup>100</sup>; non si tratta tanto di uccidere i padri per poter ricominciare, si tratta, in modo certamente più radicale, di riscrivere l'albero genealogico. Pertanto con quest'intervento intendo contribuire, con una risposta forse parziale, alla domanda diretta e radicale sul cosa è, e sul dov'è, se c'è, l'attore sulla scena contemporanea italiana e internazionale, e intendo farlo senza tralasciare la relazione che esso intrattiene con l'orizzonte tecnologico.

<sup>99</sup> M. Zambrano, *Chiari del bosco*, Milano, Mondadori, 2004, p. 46.

<sup>100</sup> Penso qui ad una certa *fluidità* del barocco così come rilevata da molti pensatori contemporanei, tra i quali G. Deleuze, *Le pli*, Paris, Éditions de Minuit, 1988 (trad. it. di V. Gianolio, *La piega*, Torino, Einaudi, 1990), e C. Buci-Glucksmann, *La folie du voir. Une esthétique du virtuel*, Paris, Éditions Galilée, 2002; Cfr. inoltre O. Calabrese, *L'età neobarocca*, Roma-Bari, Laterza, 1987; M. Perniola, *Disgusti*, Genova, Costa & Nolan, 1998.

## 0.1. La “figura” oltre l’attore

Mi è sembrato rilevante, fin da subito, fare i conti con un punto centrale posto da Marco De Marinis, quello inerente al passaggio, sostanziale, tra attore e “figura” sulla scena contemporanea<sup>101</sup>. Intendo farlo partendo da un imbarazzo di tipo terminologico: a cosa veramente rimanda il concetto di “figura” così ampiamente e *variamente* utilizzato sulla scena contemporanea? Vorrei quindi partire segnalando uno scarto, enumerando quante e quali sono, a mio modo di vedere, le caratteristiche (e le specificità) della “figura”<sup>102</sup>. La presente riflessione cercherà quindi di indagare nello specifico quest’aspetto che, a giusta ragione, De Marinis ha indicato come una *minaccia interna* allo statuto dell’attore. Se da un lato l’attore, nella formulazione proposta, è “soggetto creatore, dotato d’autonomia espressiva e presenza scenica significativa”<sup>103</sup>, caratteristiche che fanno dell’attore un corpo-mente, dall’altro a essere messe in crisi, nel concetto di “figura”, sono proprio alcune caratteristiche fondanti la definizione d’attore, e in particolare il suo essere “soggetto creatore”, “autonomia espressiva” e, in ultimo, “presenza scenica significativa”. Tutte caratteristiche *unidirezionali* che fanno dell’attore un soggetto, metafisicamente inteso, che dà senso al mondo. Viceversa la “figura” veicola, come tratto principale, la messa in discussione radicale dello statuto del soggetto. Là dove il soggetto della metafisica è sempre *a priori*, il senso della “figura” non è il soggetto (*cogitans*) ma il corpo stesso esposto (*extensa*). Là dove il corpo-soggetto è in rapporto a sé, la “figura” è in rapporto all’altro da sé ed è, come sottolinea Lyotard, ciò che apre il suo interno verso il suo esterno, e così facendo permette che ci sia il reale<sup>104</sup>. In secondo luogo il concetto di *figura* è introdotto sulla scena per raccogliere la *funzione* del personaggio: sulla scena contemporanea il performer non *rappresenta* più qualcosa o qualcuno, presenta invece sé stesso nella sua radicale alterità. Sono qui in gioco caratteri che riguardano una serie di passaggi che investono la soggettività, la costruzione della corporeità performativa e la sua esposizione.

- **Processo di soggettivazione.** La “figura”, intesa come processo di soggettivazione non dà né riceve senso dalla scena (dal mondo), bensì costruisce il senso nella relazione tra il suo divenire e il divenire della scena (quindi del mondo). La relazione, in termini di divenire, presuppone un continuo lavoro di costruzione dell’ambiente scenico, un interscambio continuo tra la “figura” e la scena. L’ambiente scenico non è solo lo spazio che circonda un soggetto, ma il complesso di condizioni fisiche e relazionali nel quale il sog-

<sup>101</sup> M. De Marinis, *Dopo l’età d’oro: l’attore post-novecentesco tra crisi e trasmutazione*, *infra*, pp. 7-28.

<sup>102</sup> Con il termine “figura” intendo qui riferirmi a una macrocategoria in grado di dar conto delle diverse *figurazioni* espresse dalla scena contemporanea.

<sup>103</sup> M. De Marinis, *Dopo l’età dell’oro...*, cit., p.

<sup>104</sup> J.-F. Lyotard, *Discours, Figure*, Paris, Éditions Klincksieck, 1971, (trad. it. di E. Franzini e F. Mariani Zini, *Discorso, Figura*, Milano, Unicopli, 1988).

getto è interrelato, agisce e si definisce. In altre parole la “figura” disegna delle traiettorie che s’inscrivono tra il soggetto e l’oggetto (o un altro soggetto). La qualità *traiettiva* determina il luogo in cui avviene questo contatto. Il concetto di *traiettoria* si determina in base al concetto di *proiezione* che sottende il gesto e che svilupperò più oltre. La proiezione, per potersi dispiegare, ha bisogno di una traiettoria. Ciò determina e chiama in causa la caratteristica principale della “figura”, vale a dire il passaggio dal concetto di corpo a quello, pragmaticamente più coerente ed efficace, di corporeità.

- **Corporeità.** Parlare dell’attore è anche, primariamente, parlare di un *corpo* dell’attore e del danzatore. Invece di pensare questo corpo come una totalità morfologica, organizzata e significante, vale a dire un’unità gerarchica di forme e segni, la “figura” è da pensare, secondo il modello della corporeità, come modulazione temporale di microdifferenze. In altre parole la corporeità rimanda a un sistema di relazione gesto-percezione, là dove il corpo è inteso come una somma di circuiti e dispositivi. Nell’analisi che Michel Bernard<sup>105</sup> sviluppa, a partire dal *chiasma sensoriale* di Merleau-Ponty<sup>106</sup>, i sensi hanno diversi livelli d’interrelazione. Per Bernard questi livelli sono almeno tre. Il primo è d’ordine *intrasensoriale*: ogni senso al suo interno ha una dimensione simultanea del sentire, al contempo attiva-passiva. Questo rende evidente, nel rapporto con l’esterno, una comunanza tra il sentire e l’essere sentiti, il toccare e l’essere toccati. Poi ve n’è un secondo chiamato *intersensoriale*, e rimanda all’attivazione e alla combinazione dei sensi tra loro: funzione che, sulla scena, dà origine alla dimensione aptica, tattile-visiva e alla dimensione sonora tattile-uditiva. Il terzo, il *chiasma parasensoriale*, rinvia alla connessione tra l’atto del sentire e quello dell’enunciare. In esso i due precedenti formerebbero un livello d’intersezione combinandosi come un congegno che dà origine al reale. I sensi non si limitano solamente a registrare il reale, ma partecipano attivamente alla sua costruzione attraverso una serie d’indicazioni captate e rielaborate di volta in volta. La corporeità designa così il funzionamento materiale reticolare del nostro sistema sensoriale. In questa ottica ciò che si *espone* con lo spettacolo, non è più una pretesa realtà anatomica, sempre uguale a se stessa, ma una costellazione di potenzialità, di virtualità, mobili e multisensoriali. La corporeità è quindi una dinamica di metamorfosi incessante.

- **Esposizione.** La terza caratteristica è inerente l’esposizione di questa corporeità, momento d’apertura di questo processo d’esistenza: *ex-sistere*,

<sup>105</sup> M. Bernard, *Sens et fiction*, in “Nouvelles de danse”, n. 17, 1993, ora in *De la création chorégraphique*, Paris, CND – Centre National de la Danse, 2001, p. 95. Bernard ne parla in termini di *proiezione* e di *fiction*.

<sup>106</sup> M. Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Éditions Gallimard, 1945, (trad. it. di A. Bonomi, *Fenomenologia della percezione*, Milano, Il Saggiatore, 1965). *Le visible et l’invisible*, Paris, Éditions Gallimard, 1964, (trad. it. di M. Carbone, *Il visibile e l’invisibile*, Milano, Bompiani, 1993).

esistere fuori, secondo una proiezione relazionale che le tecnologie, e lo vedremo tra breve, non fanno altro che amplificare.

Il processo che determina la corporeità, articolato attorno alla proiezione e alla *fiction*, sembra quindi dispiegare una logica del senso in atto nella corporeità, secondo tre caratteristiche principali: direzione/sensazione/significato, rimandando così, grazie a queste caratteristiche, alla relazione simultanea tra una proiezione *virtuale* della corporeità e l'esterno, l'ambiente<sup>107</sup>. Prima ancora che la "figura" possa muovere un segmento corporeo, per poterlo dispiegare, è necessario che l'ambiente circostante sia categorizzato, che gli sia assegnato un senso, ma nello stesso tempo è necessario che il corpo venga anch'esso categorizzato, al fine di proiettare in quell'ambiente, che ha contribuito a realizzare, i diversi ordini motori. Fare un gestomovimento, per la "figura", è prima di tutto creare un ambiente mentale, percepire la qualità dello spazio, proiettare *virtualmente* un segmento in quell'ambiente e, solo dopo di questo, agire, dispiegando il gesto. Come ha sottolineato Hubert Godard, per eseguire un gesto è necessario partire dall'articolazione<sup>108</sup>. Essa non è altro che il luogo di una separazione, il momento in cui un segmento di corpo si *separa* dal punto centrale, dall'asse di riferimento, per proiettare un'immagine del gesto, aprendo al dispiegamento di un potenziale gestuale. La produzione del gesto, di cui la "figura" è portatrice, è quindi determinato da un complesso processo suddiviso in due momenti, che chiamerò rispettivamente *proiettivo* e *dispiegativo*<sup>109</sup>.

Il momento *proiettivo*, di *fiction*, è la risultante di una serie complessa di connessioni tra componenti diverse del sistema nervoso (categorizzazione percettiva/pre-movimento/movimento). La categorizzazione percettiva non è altro che il senso che si dà a ciò che dell'esterno si vede-sente, questa categorizzazione crea un pre-movimento (intervenendo sui fusi neuromuscolari, che regolano il movimento involontario-fantasia) che tinge, colora e distorce il movimento (agendo sui motoneuroni alfa). In questa prospettiva il gesto è la somma di un movimento e di attività posturali anticipatorie (pre-movimento) dettate dalla categorizzazione percettiva dello spazio circostante<sup>110</sup>. È secondo questo principio che possiamo affermare come, nel processo di *fiction*, è possibile parlare di una fondazione, grazie al dispiegamento

<sup>107</sup> Esplicative, in questo senso, sono le seguenti espressioni di Merleau-Ponty: "Il mondo è inseparabile dal soggetto, ma da un soggetto che altro non è se non una proiezione del mondo; il soggetto è inseparabile dal mondo, ma da un mondo che il soggetto stesso proietta" e, più oltre, "nulla mi determina dall'esterno, non perché nulla mi solleciti, ma viceversa perché da subito io sono fuori di me e aperto al mondo". M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia della percezione*, cit., pp. 17-18; 581.

<sup>108</sup> Cfr. H. Godard in *Conversazione con Hubert Godard*, in A. Menicacci, E. Quinz, *La scena digitale*, Venezia, Marsilio, 2001, p. 371 sgg. Cfr. anche P. Kuypers, *Des trous noirs. Un entretien avec Hubert Godard*, in "Nouvelles de danse", n. 53, 2006, p. 80.

<sup>109</sup> I due "momenti" enunciati non sono, in sede di costruzione del gesto, nettamente distinguibili, bensì strettamente interrelati. Li abbiamo qui isolati per meglio articolare l'analisi.

<sup>110</sup> Cfr. l'importante analisi di A. Menicacci, E. Quinz, *Étendre la perception?*, in "Nouvelles de danse", n. 53, 2006, p. 91.

di un gesto, di una corporeità nuova e mutevole<sup>111</sup>. Il livello *dispiegativo* sovrassiede invece alla disposizione materiale del gesto nello spazio<sup>112</sup>.

Inoltre, sia qui solo accennato, la stessa analisi può essere impiegata, sul versante della ricezione, per discutere il funzionamento dei sistemi ricettivi messi in atto dallo spettatore. Infatti, da un punto di vista percettivo, lo spettatore guarda, e la sua percezione produce un'eco nella sua corporeità. Si delinea così quello che Hubert Godard chiama un "cannibalismo del gesto"<sup>113</sup>, in cui quest'eco genera, in chi osserva, una reazione corporea insufficiente a farlo muovere effettivamente, ma sufficientemente intensa da impegnarlo nel movimento; in altri termini, di fronte allo spettatore un'alterità in azione evoca, a sua volta, un potenziale d'azione e di senso che risuona nei suoi segnali propriocettivi. Si tratta così di una virtualità evocata che permette, letteralmente, allo spettatore di fare proprio il gesto visto, ripetendolo a un altro livello d'intensità<sup>114</sup>.

## 0.2. La dimensione immateriale della corporeità

Il principio della costruzione di una corporeità a partire da un processo di

<sup>111</sup> Vedi H. Godard, *C'est le mouvement qui donne corps au geste*, in "Marsyas", n. 30, 1994, pp. 72-77, e *Ibid.*, *Le souffle, le lien*, in "Marsyas", n. 32, 1994, pp. 27-31.

<sup>112</sup> È da notare come, alla luce delle scoperte neuro-biologiche attuali, il 98,5% dell'attività corporea sembra impiegato nell'operazione di "categorizzazione percettiva", vale a dire nella raccolta-selezione di dati utili alla progettazione del *potenziale gestuale* utile al processo di *fiction* (proiezione virtuale del gesto nell'ambiente) e solo 1,5% è impiegato nel dispiegamento "reale" di quel gesto nello spazio. Cfr. E. Reed, *Encountering the world*, New York, Oxford University Press, 1996. Secondo quanto espresso, è qui che si delinea, a mio modo di vedere, una sostituzione terminologica ulteriore, vale a dire lo scarto tra il corpo-mente dell'attore e una corporeità intesa come corpo-pieno-di-menti (*mindful-body*) come teorizzato dall'antropologa americana Schepher-Huges in *Embodied Knowledge: Thinking with the body in Critical Medical Anthropology*, in R. Borofsky (by), *Assessing Cultural Anthropology*, New York, McGraw-Hill, inc., 1994, (trad. it. di G. D'Eramo, *Il sapere incorporato: pensare con il corpo attraverso un'antropologia medica critica*, in R. Borofsky, *L'antropologia culturale oggi*, (a cura di), Roma, Meltemi, 2000). In questa direzione, sul versante dello studio neuroscientifico, Francisco Varela ha dimostrato come è corretto sostituire al concetto di corpo quello di *morfo-ciclo*, dato che non si tratta più di una forma, cui il corpo rimanda, ma di un processo di costruzione della corporeità che, da un punto di vista biologico, si risolve in un processo di ciclo morfologico tra il tessuto connettivo che forma il tessuto cellulare, il cui movimento, a sua volta, genera un nuovo tessuto connettivo. Cfr. F.J. Varela, *Principles of Biological Autonomy*, Elsevier/North-Holland, New York, 1979.

<sup>113</sup> H. Godard, *Conversazione con Hubert Godard*, in A. Menicacci, E. Quinz, *La scena digitale*, cit., p. 380.

<sup>114</sup> In questo senso sono di rilevante importanza le scoperte, sul versante neuroscientifico, effettuate dall'équipe di Rizzolatti presso l'Università di Parma, e inerenti i *Mirror Neurons* (neuroni specchio) che sembrano andare, posta la dovuta cautela nel manipolare dati ed esperimenti di questo tipo, nella direzione sopra delineata. Cfr. L. Fadiga, L. Fogassi, V. Gallese, G. Rizzolatti, *Visuomotor neurons: ambiguity of the discharge or 'motor' perception?*, in "International Journal of Psychophysiology", n. 35, 2000, p. 165-177 e E. Kohler, C. Keysers, M.A. Umiltà, L. Fogassi, V. Gallese, G. Rizzolatti, *Hearing Sounds, Understanding Actions: Action Representation in Mirror Neurons*, in "Science", vol. 297, 2 agosto 2002, pp. 846-848 e anche il recente G. Rizzolatti, C. Sinigaglia, *So quel che fai*, Milano, Raffaello Cortina Editore, 2006.

*fiction* sposta quindi l'attenzione, inerente alla *presenza* della "figura", sulla relazione che s'instaura tra la dimensione reale, fisico-materiale, e la sua dimensione virtuale-immateriale. Tuttavia è qui necessario una precisazione per evitare l'equivoco. Il concetto di virtuale non ha nulla a che vedere con la derealizzazione. Il virtuale non si deduce dal reale per elevazione, ma si estrae per continuità. Il virtuale non è mai un arrivo piuttosto un cammino. Considero pertanto il virtuale come ciò che esiste in potenza e non in atto, ciò che tende a trovare attualizzazione sulla scena. Il virtuale rimanda quindi a un nodo problematico, un'elevazione a potenza di una dimensione della corporeità. In altre parole la dimensione virtuale-immateriale è, come abbiamo visto con il processo di *fiction*, parte integrante del corpo reale-materiale, come se il corpo avesse una sua parte nel virtuale e vi s'immergesse come in una dimensione oggettiva<sup>115</sup>. È in questo senso che le tecnologie in scena intervengono come componenti che tendono a riconfigurare la presenza e la percezione, attualizzando ed amplificando una proiezione già presente nel corpo stesso<sup>116</sup>. Con le tecnologie la scena cessa di essere il luogo in cui si colloca la presenza fisica dell'attore, ma diventa essa stessa una "quasi figura", un luogo che sente, poroso, di passaggio. Non più spazio chiuso al suo interno, ma luogo aperto e dinamico. Siamo quindi di fronte a un processo di digitalizzazione, in cui il digitale, prima e oltre ad essere una componente tecnologicamente connotata, è un processo operativo, potremmo dire, uno "stato intermedio della materia" che ha una funzione di conversione. A partire da questo presupposto possiamo individuare, sulla scena contemporanea, diverse figurazioni della corporeità. Qui di seguito tratteremo una tipologia, non normativa ma fenomenologica, di tendenze in atto:

- **Corporeità somatizzata.** Essa attualizza il corpo-soma della *Societas Raffaello Sanzio* in cui la "figura" si risolve in palco, s'inabissa in quella *cosa che sente* che è la scena. Su questa scena, per la "figura", ogni evento sensoriale, prima di essere la scoperta di un oggetto conosciuto, costituisce un incontro vissuto, al contempo attivamente e passivamente, con una materialità pre-concettuale<sup>117</sup>. Qui la "figura" non assorbe l'esterno ma si apre fino a essere assorbita, riducendosi all'*esterno*;

<sup>115</sup> Per un approfondimento sul virtuale si veda: G. Deleuze, *L'actuel et le virtuel*, in G. Deleuze, C. Parnet, *Dialogues*, Paris, Flammarion, 1996, (1977), (trad. it. di G. Comolli e R. Kirchmayr, *L'attuale e il virtuale*, in G. Deleuze, C. Parnet, *Conversazioni*, Verona, Ombre Corte, 1998 [Milano, Feltrinelli, 1980]); P. Lévy, *Qu'est-ce que le virtuel?*, Paris, Éditions La Découverte, 1995 (trad. it. di M. Colò e M. Di Sopra, *Il virtuale*, Milano, Raffaello Cortina, 1997.); M. DeLanda, *Intensive science and virtual philosophy*, London, Continuum, 2002; B. Massumi, *Parables for the virtual*, Durham and London, Duke University Press, 2002.

<sup>116</sup> L'intervento delle tecnologie in scena segna così uno scarto: ciò che interessa non è tanto la stimolazione di un potenziale tecnologico, quanto la possibilità, creativamente più ampia, di essere stimolati dall'impiego di un potenziale.

<sup>117</sup> Questa dimensione attraversa gran parte della produzione della *Societas Raffaello Sanzio*, richiamando quell'intimo rapporto di estraneità che contraddistingue lo *stare* della "figura" sulla scena e che, in diverse occasioni pubbliche, Romeo Castellucci ha definito "animale".

- **Corporeità sonorizzata.** È una dimensione della corporeità che si risolve in suono, si riduce a suono. Questa corporeità è in atto in un duplice movimento, quello della *scrittura ad alta voce* e nella dimensione *sonica*.

Per ciò che riguarda la *scrittura ad alta voce* possiamo citare il *The Cryonic Chants* (2006) della Societas Raffaello Sanzio e altre esperienze in cui il processo di costruzione della corporeità si metamorfosa in suono-voce. Nel *The Cryonic Chants* è come se ci trovassimo di fronte a una proiezione di corpi per mezzo della voce: quello del capro, veicolato dai fonemi, ma anche quello di chi quei fonemi li “vocalizza”<sup>118</sup>. La voce, liberata attraverso la membrana dello speaker, veicola la potenza (forza – possibilità) di un movimento, emanazione di energia da un lato, ma dall’altro è meccanismo tattile di fascinazione uditiva, parla alla fisicità attraverso una ripartizione delle sue multiple varianti, modulazioni e intensità. Assistiamo ad una forma di *scrittura ad alta voce*, una scrittura che non partecipa al fono-testo, l’espressione, ma al geno-testo, alla significanza; partecipa della *grana* della voce che, come sottolinea Barthes<sup>119</sup>, è un modo di condurre il corpo; in questo caso si conduce al contempo il corpo del capro e il proprio corpo-voce. *La scrittura ad alta voce* non è quindi riconducibile all’ambito di senso fonologico, ma fonetico, il suo obiettivo non è la chiarezza dei messaggi ma una comunicazione pulsionale che permette allo spettatore di percepire il corpo dell’animale attraverso l’articolazione della lingua. Il secondo versante, quello *sonico*, rinvia invece ad un suono corpo d’origine organica che tende a disperdere la sua fonte originaria mantenendone una traccia. Mi riferisco qui, in particolare, al lavoro sonoro di Scott Gibbons per la *Tragedia Endogonidia* (2002-2004) della Societas Raffaello Sanzio, nonché ad alcune opere, tra le quali *Animalie* (2002), del compositore e regista Roberto Paci Dalò. Possiamo citare inoltre *3ème création, phase 2* (2006) della coreografa del Québec Isabelle Choinière – Corps Indice, progetto pluriennale iniziato nel 2005 e diviso in diverse fasi. Il progetto è prodotto in residenza dal Centre Des Arts di Enghien-les-Bains (Francia). L’intero dispositivo scenico è impiegato, grazie all’utilizzo di captori, per produrre suono. In altri termini i dati che vengono raccolti dal computer centrale, provenienti sia da captori spaziali disposti sul palco sia da captori magnetici o di altro tipo disposti sul corpo delle performer, grazie a una *transcodifica digitale*, sono impiegati per produrre suono.

<sup>118</sup> Cfr. le note di Romeo Castellucci in *Lettera sul Capro, che un tempo donò il suo nome alla tragedia*, in “Idioma, Clima, Crono”, Quaderni della Tragedia Endogonidia, Cesena, Casa del Bello Estremo, 2002-2004, IX voll., vol. I, pp. 1-2. Lo scrivere del capro rimanda a un *dictare*, a una sorta di “dire ad alta voce”; il *dire* delle Ambasciatrici richiama a sua volta un *mostrare* (dall’etimo di *Dicere*): come se il sonoro-vocalico fosse un’intensificazione del vedere, un vedere *altrimenti*, o *altrimenti che vedere*, una messa in tensione della presenza.

<sup>119</sup> R. Barthes, *Le plaisir du texte*, Paris, Éditions du Seuil, 1975, (trad. it. di L. Lonzi, *Il piacere del testo*, in *Variazioni sulla scrittura* seguite da *Il piacere del testo*, Torino, Einaudi, 1999, p. 126).

- **Corporeità macchinica.** Rinvia alla stretta relazione che si instaura sulla scena tra il corpo del performer e la macchina; il corpo è strumento e meccanismo del dominio macchinico in una dinamica di estensione e contrazione *epidermica* dalla pelle alla macchina e viceversa, come avviene sulla scena di *Coefficiente di fragilità* (1994) e *Nur Mut* (1996) di Masque.

- **Corporeità videografica.** È una figurazione della corporeità che si rapporta alla riproduzione in video, lavorando con la disposizione di schermi, a dimensioni variabili, in scena. Questo processo è impiegato al fine di dinamizzare le presenze ed esternalizzare la percezione del corpo. Sono principalmente tre le dinamiche di relazione:

**a) schermo-scena:** corporeità che si determina a partire da una relazione tra la presenza sullo schermo e la presenza in scena, come in *Eva Futura* (1999) di Masque, *Ceremony of innocence* (2000) del coreografo Ugo Pitozzi – Teatro Danza Skenè, *Hedda Gabler* (2000) di Teatrino Clandestino o ne *L’Ospite* (2004) di Motus; in *OR* (1997) e *Memorandum* (2002) dei giapponesi Dumb Type, o ancora per *Recombinant - Le corps techn(o)rganique* (2004) di Kondition Pluriel, formazione del Québec; oppure in lavori come *This is my house* (2006) della coreografa francese Myriam Gourfink in cui il procedere della partitura si costruisce in relazione alle indicazioni che le performer apprendono, nel corso dell’esecuzione, da schermi a cristalli liquidi posizionati in alto sul palcoscenico;

**b) corpo-frammentazione:** investe la totalità del corpo stesso, disegnando un nuovo processo di percezione della corporeità attraverso l’uso della riproduzione in immagine di sue parti separate come avviene, in particolare, sulla scena di *Twin Rooms* (2002) di Motus;

**c) interna allo schermo:** segna un’autonomia della corporeità in video rispetto alla scena fisica, sfociando nella realizzazione di opere a carattere video-filmico, come in *Captives II* (1999) dei francesi N+N Corsino;

- **Corporeità diagrammatica.** È possibile rintracciarla in esperienze d’utilizzo della *motion capture* e riproduzione del solo movimento in diagrammi di corpo, la sua *ombra-grafia*. Questo avviene grazie ad una trascodifica in segnale digitale. Il digitale come sistema tecnologico permette di aggiornare ed amplificare, come rilevato in precedenza, una proiezione in atto nel corpo, intervenendo sulla capacità di organizzare la percezione del sensibile: mi riferisco qui alla possibilità di trasformare il gesto in suono o in immagine grazie al processo della “sintesi granulare”, come avviene in *Captives I* (1998) di N+N Corsino o nel lavoro *Démence des anges* (2002) d’Isabelle Choinière, coreografa della formazione del Québec Corps Indice, in cui la presenza sullo schermo è l’ologramma di una performer situata in un altro luogo e collegata via internet.

- **Corporeità diafana.** Produzione di un corpo *diafano* che avvolge il corpo reale. È *diafano* perché direttamente correlato alla condizione di luce che, letteralmente, lo espone alla visione. In questo senso il corpo *diafano* costituisce la dimensione virtuale-immateriale di una *presenza* reale-materiale, così come avviene sulla scena di *Pezzo 0 (due)* (2002) della coreografa Maria Donanta D'Urso o nella terza parte de *Invisibile Dances. L'Altrove* (2005) del duo londinese Bock & Vincenzi.

- **Corporeità fantasmatica:** Moltiplicazione delle dimensioni immateriali del corpo. Rimanda alla produzione di una corporeità *fantasmatica* nel chiasma tra l'articolazione di un movimento volontario e uno involontario, ottenuto grazie a impulsi elettronici applicati al corpo come nel lavoro *Corps 00:00* (2002) o *Balk 00:49* (2003) della coreografa Cindy Van Acker.

Entrambe queste figurazioni hanno a che vedere con la produzione di un'*aura*, tendono cioè a rendere manifesta, secondo strategie e modalità diverse, una corporeità, e quindi una presenza altra, immateriale, che si relaziona o avvolge quella *fisica* e materiale. In altre parole tendono a convocare, nell'*hic et nunc*, un altrove.

### 0.3. Verso un'estetica digitale

In queste pratiche, operanti nella direzione di una corporeità *in atto* sulla scena, è possibile rintracciare un passaggio che s'inserisce nel solco della "rottura epistemologica" messa in luce da Marco De Marinis. Quanto evidenziato sopra, contribuisce a tracciare lo scarto che separa un'*estetica della rappresentazione*, legata alla persistenza della materia e delle forme del corpo, da un'*estetica della sparizione* o della *dislocazione* di queste forme. Intendo riferirmi qui a una strategia in atto, da molto tempo, sulla scena contemporanea, la quale piuttosto che essere rappresentativa – seppur riportando il termine alla sua accezione originaria di *far riapparire di fronte*, disegnando una logica dell'evocazione più che della manifestazione – rimanda, come abbiamo visto poco sopra, a un processo di digitalizzazione-trasformabilità. A essere evocate non sono più solamente forme, ma forze. La forma rimanda alla materia, la forza rimanda al materiale. Ciò che intendo sostenere è che il piano di lettura della scena contemporanea coinvolge una serie di modulazioni interne coestensive: dalla rappresentazione alla trasformabilità, dalla forma alla forza, dalla materia al materiale, dall'attore alla "figura" quindi dal corpo alla corporeità, e infine dal materiale all'immateriale. In breve, si tratta di rimontare dal modello alla matrice. Non si tratta più di lavorare una materia che trova nella forma (rappresentativa) una rigida realtà corrispondente, ma di elaborare un materiale che sia in grado di captare

prima, e di restituire poi, forze sempre più intense<sup>120</sup>. Pertanto il processo di trasformabilità avviene su un altro piano rispetto a quello della rappresentazione: sia l'immagine, materiale visivo, sia il sonico, materiale sonoro, sono lavorati al fine di rendere visibili (e non produrre semplicemente il visibile) e rendere udibile (e non produrre semplicemente l'udibile) forze che non lo sono in se stesse. Il passaggio ai nostri occhi è capitale, perché si passa da una materia (forma) veicolo d'espressione, a un materiale che è in grado di restituire delle forze<sup>121</sup>. E le forze non sono altro che la dimensione di proiezione, quindi virtuale-immateriale, in atto nella costruzione di una pragmatica della corporeità performativa (come forma mutevole)<sup>122</sup>.

#### 0.4. Conclusione in forma di rilancio: sulle gradazioni di presenza

La sensazione è che la "(ri)scoperta" dell'immaterialità del corpo, dal processo di proiezione e di *fiction* in atto nella corporeità al dispiegamento sulla scena delle sue molteplici figurazioni, abbia dilatato oltremodo le possibilità dell'attore, altrimenti condannato alla ripetizione di forme fisse – quindi all'aridità creativa. È come se le tecnologie avessero contribuito, a ogni buon conto e nelle situazioni migliori, a far emergere e valorizzare un potenziale sopito – l'immaterialità e i sistemi di proiezione di cui il corpo è portatore – offrendo così nuove possibilità all'indagine creativa. Ciò conferma come, da un punto di vista operativo, il processo di digitalizzazione, così come analizzato sopra, interviene nel processo creativo come una tecnologia (ossia dispiegando una logica della tecnica) e non come un mero dispiegamento tecnico.

In ultimo, ho volutamente tenuto sullo sfondo la questione della *presenza*, lanciando qui, in chiusura, una nuova matrice problematica: se in precedenza abbiamo parlato di un processo di digitalizzazione-trasformabilità in atto nella costruzione della corporeità performativa, sarebbe ora necessario spostare l'attenzione dalla presenza alle sue molteplici gradazioni, cui tutte le esperienze citate sembrano rinviare. In esse il punto di congiunzione tra il discorso sulla presenza e le sue figurazioni è riassumibile in due concetti tra loro interrelati: quello di *prossimità immediata*, che rende coestensive le figurazioni alla presenza, e quello di *gradazione* della presenza stessa. Ogni figurazione della corporeità apre infatti verso un'alterità che, per *gradazione*,

<sup>120</sup> La linea categorizzazione percettiva/pre-movimento/movimento, con l'intervento tecnologico, sembra rispondere ad un "lavoro sulle forze che determinano le forme", come direbbe C. Buci-Glucksmann. Cfr. E. Pitozzi, *L'impermanente trasparenza del tempo. Conversazione con Christine Buci-Glucksmann*, in "Art'O", n. 20, 2006, p. 34.

<sup>121</sup> Qui il riferimento è alle analisi di Deleuze e Guattari e allo sviluppo dei concetti di linea-forza. Cfr. G. Deleuze - F. Guattari, *Mille Plateaux*, Paris, Éditions de Minuit, 1980, (trad. it. di G. Passerone, *Mille Piani*, 2 voll., Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1987).

<sup>122</sup> Le forme sono qui matrici delle forze; le forze agiscono dunque de-formando e riformando le forme stesse. In questo senso la forma è una forza fissa laddove, invece, la forza è una forma fluida. Le forze in atto sono quindi, a mio modo di vedere, delle forme di corporeità in potenza e viceversa.

si separa dalla presenza. In questo senso ogni figurazione (diagramma, immagine di sintesi e presenze a distanza<sup>123</sup>) non si deduce dalla presenza per estrazione ma per continuità. In altri termini le figurazioni non sono presenze distinte, ma rimandano a una stessa presenza fatta di dimensioni complementari. Pertanto, per uscire da una *empasse* articolata attorno alla sterile opposizione presenza-assenza, credo sia opportuno, in futuro, lavorare in questa direzione, cioè verso un'indagine aperta alle diverse gradazioni in cui la presenza si manifesta sulla scena.

Annalisa Sacchi

## LA PROSPETTIVA STEREOSCOPICA DELL'ATTORE OVVERO DUE PASSI IN CASA GORKIJ

### 1.1 Quale attore?

Ciò che intendo delineare in questa sede è un approccio – privo di alcuna pretesa d'eshaustività – intorno al problema dell'attore indagato attraverso quella che mi pare una questione fondamentale, ossia il ruolo e lo statuto assegnato all'attore novecentesco dal regista pedagogo e, in seguito, dall'indagine condotta dall'antropologia teatrale. Nella terza parte propongo, invece, l'analisi di un caso particolare, quello dello spettacolo *By Gorky* firmato dal regista lettone Alvis Hermanis, in cui mi pare appaia assai chiaramente un indizio notevole del ruolo assunto dall'attore e dello statuto del *lascito* registico nella scena contemporanea.

Guardare alla regia all'interno di un discorso indirizzato verso l'attore non comporta a mio avviso uno slittamento del soggetto che in questa occasione si intende analizzare. La questione dell'attore, infatti, rappresenta nel Novecento un problema sollevato in prima istanza dalla prassi registica, in particolare modo da quella che è stata definita da Cruciani la pratica del regista pedagogo. È insomma il regista a definire cosa sia l'attore o, almeno, cosa *dovrebbe* essere. Ammettere questo primo punto significa innanzitutto riconoscere che lo statuto novecentesco dell'attore non deriva da un'analisi autoriflessiva, ma dal contributo di una figura, quella del regista, che a inizio secolo andava definendo i suoi connotati e, insieme a questi, quelli dell'attore "nuovo".

Si potrà obiettare che è da un attore che proviene pur sempre il primitivo impulso alla fondazione di un sistema di tecniche e, di conseguenza, di una pedagogia. Stanislavskij, infatti, per sua stessa ammissione, cominciò a ma-

<sup>123</sup> J.L. Weissberg, *Présences à distance*, Paris, l'Harmattan, 1999.

turare il pensiero intorno al Sistema a causa di un'insoddisfazione costante nei confronti del *proprio* modo di recitare. Ed è poi essenzialmente al Sistema che altre formazioni teoriche e pratiche di educazione dell'attore guardano, sia per via d'emulazione che d'antagonismo. Si direbbe però che il fronte pedagogico e lo strutturarsi del pensiero intorno alle tecniche prendano a definirsi nel momento in cui l'attore esce dalla scena e si mette ad osservarla da fuori, facendosi regista. Il momento storico delle pedagogie proposte dai registi è il momento in cui nasce un'arte dell'attore che non mira soltanto ad accrescere le sue capacità e la sua disponibilità a farsi strumento duttile nelle mani del regista-creatore, ma guarda alla formazione di un rapporto che stimola, a un tempo, la creatività originale di ognuno dei soggetti compresi nella pratica pedagogica (dunque dello stesso regista e degli attori coinvolti). La creazione del versante pedagogico deriva, infatti, essenzialmente da una necessità generativa del fare registico: gli studi e i laboratori sono luoghi in cui, come ha osservato Cruciani, "il regista pedagogo si mette in situazione non solo per formare allievi per il Teatro o per il proprio teatro, ma per costruire i materiali della propria creatività"<sup>124</sup>. L'attore novecentesco e la pedagogia sono dunque in un rapporto di mutua reciprocità, devono, l'un l'altra, la densità del loro statuto. La "scoperta" di questa nuova dimensione dell'arte scenica non deve certo essere intesa come una novità in senso assoluto, ma come il luogo di saldatura di processi spesso minori, di diversa origine, a localizzazione sparsa, che trovano un ordinamento teorico e pratico grazie all'impegno di alcuni protagonisti della scena registica del primo Novecento.

Ciò che a mio avviso fa problema, come già accennato, è che l'"identità" dell'attore, quella che secondo De Marinis sarebbe oggi in crisi, non è un'identità autoafferma dall'attore stesso, ma un'identità *assegnata*.

L'attore in via d'estinzione coinciderebbe dunque con quello immaginato e "articolato" dal regista. Dal momento che, a mio avviso, la pratica registica registra, oggi, fermenti di grande vivacità e multiformità, si tratta di capire quale posto occupi l'attore nell'orizzonte di senso designato dalla regia contemporanea poiché, se l'attore scompare, ciò avviene per un mutato indirizzo nell'ordine delle priorità registiche o, meglio, per un diverso orientamento verso la possibilità di istituire una pedagogia e di avvalersi di un sistema di tecniche. È qui che si realizza uno scarto o un disorientamento della funzione attoriale rispetto allo statuto assegnatole dai "Padri Fondatori" della regia.

L'istanza pedagogica operante nella prassi dei "Padri della regia" risponde all'imperativo di rifondare il teatro ponendovi al centro l'uomo-attore, il cui spessore psicofisico viene scandagliato al fine di costituire un sistema integrato (psiche-soma) di tecniche volte al sostegno dell'attività creatrice.

<sup>124</sup>F. Cruciani, *Il teatro pedagogia nel Novecento*, in Id., *Registi pedagoghi e comunità teatrali nel Novecento (e scritti inediti)*, Roma, Editori & Associati, 1995, (1985), p. 67. Cfr. anche M. De Marinis, *In cerca dell'attore*, Roma, Bulzoni, 2000, in particolare pp. 56-60, dove si affronta la questione dei registi-pedagoghi.

Le tecniche, ponendosi come stenografia essenziale del cerchio ermeneutico, pretendono sanzione normativa per il loro istituirsi a partire da quelle che vengono considerate come leggi immutabili della natura umana, dal fatto che l'attore, prima di essere tale, è anzitutto uomo, in possesso quindi di una struttura psicofisica che, rappresentando un'invariante rispetto al tema d'individuazione, non può che collocarsi come necessario presupposto di ogni itinerario di tipo creativo.

Ciò che il regista pedagogo ingiunge al pensiero sul teatro è di stabilire per l'attore un ruolo creativo centrale che, grazie al sostegno fornito dalle tecniche, può infine sottrarsi all'alea e alla mancanza di sistematicità imputabili alla scena pre-registica. Ma non va dimenticato che tale centralità si fondava a sua volta sull'estromissione di un'altra tradizione attorica, quella del Grande Attore e del suo regime monopolistico, a favore di una pluralizzazione del soggetto scenico educato dal regista pedagogo. Le tecniche e le pedagogie costituiscono, bisogna sottolinearlo, un progetto locale, non un *telos* per l'intera sapienza attorica: la soggettività trovata dal regista per l'attore non è l'epifania di una identità liberamente scelta, ma un artefatto culturale, poiché il ruolo dell'attore è determinato da un preciso "archivio" culturale e la centralità che gli è stata assegnata è la risultante, in definitiva, di una disputa tra posizioni in cui per un certo tempo questa è prevalsa. E, cosa più importante, essa è prevalsa grazie al "dominio" esercitato dal regista, che è a un tempo il promotore del discorso sull'attore e il garante della sua identità, in cui si rispecchia l'esigenza di pensare l'uomo in scena secondo un'ontologia del continuo, secondo il profilo di un essere la cui creatività possa dispiegarsi in modo pieno, senza fratture o balbettii.

Di conseguenza, se l'attore scompare, è perché all'interno delle contemporanee pratiche registiche il tema ha perso di interesse o, meglio, è affrontato per altra via. Ciò che scompare non è poi tanto l'attore, quanto la vocazione pedagogica, la fiducia nell'orizzonte (e nell'appoggio) fornito dalle tecniche e, più in generale, il ruolo stesso degli umanismi.

Infatti, a monte di qualsiasi progetto teso alla fondazione di un sistema di tecniche e di una pedagogia capace di trasmetterle, si pone la vena profonda di un pensiero umanista orientato verso il "regno" dell'uomo-attore, verso la sua liberazione, verso la ricerca di una qualche "essenza" costitutiva dell'uomo che determini, di conseguenza, la definizione della sua "verità". E dunque la pedagogia, in ultima istanza, rappresenta la tensione verso un insegnamento che travalichi il perimetro strettamente teatrale e si irradi nella vita, nella società. Per fare solo un esempio – ma moltissimi se ne potrebbero addurre – possiamo citare Cruciani che a proposito di Copeau scrive: "La sua scuola per l'attore diviene la scuola per l'uomo completo"<sup>125</sup>.

L'uomo completo per altri aspetti è quell'"uomo totale" che spesso, specie negli ultimi tempi, è tornato al centro dell'attenzione grazie alle recenti pub-

<sup>125</sup>F. Cruciani, *I 'padri fondatori' e il teatro del Novecento*, in Id., *Registi pedagoghi...*, cit., p. 44.

blicazioni sul magistero grotowskiano<sup>126</sup> (ma, sia detto per inciso, quest'uomo "totale", dovrebbe forse essere riletto alla luce della problematizzazione di cui Marcel Mauss, nel coniare sotto altri aspetti la formula "uomo totale", l'aveva caricato)<sup>127</sup>.

Qual è, oggi, quest'uomo completo verso cui condurre la tensione di un insegnamento? Chi può non riconoscere che uno scarto è avvenuto (forse irreversibile) a partire dagli antiumanismi che hanno modificato gli orientamenti delle scienze umane e che non a caso tanto favore incontrano nel perimetro della scena su cui ci interroghiamo? (In questo senso una possibile direzione d'indagine della contemporanea ricerca sull'attore dovrebbe tenere in considerazione le derivazioni dell'annuncio foucaultiano della "morte dell'uomo", sintetica esplicitazione della dissoluzione del soggetto umanistico proposta in clima post-strutturalista). Inoltre, è il versante stesso delle tecniche a essere aspramente contestato nell'ambito della scena contemporanea, sia come opposizione alla perpetrazione dell'insegnamento di quelle "classiche", sia come risoluzione a non fondarne di nuove.

Rifiutando di sciogliere la questione dell'attore per mezzo dell'apparato umanista ereditato dal primo Novecento, rifiutando quindi di stabilirne aprioristicamente lo statuto, le coordinate e i limiti, la scena contemporanea attua un rovesciamento sia del progetto tecnico-pedagogico che di quello esistenzialistico proposto dai "Padri". L'antiumanismo assume così le caratteristiche di una ribellione contro le generalizzazioni e gli universalismi che, paradossalmente, si traduce in un invito etico a farsi carico della costituzione del soggetto-attore.

## 1.2 Il problema dell'antropologia

Nelle pratiche pedagogiche proposte dalla regia primonovecentesca ricorrente appariva un pensiero, per così dire, ortogonale intorno all'essere umano, e non è un caso che il frutto maturo delle riflessioni sull'attore abbia avuto grandi margini di confluenza con un certo approccio antropologico,

<sup>126</sup> Cfr. in particolare *Essere un uomo totale: autori polacchi su Grotowski: L'ultimo decennio*, a cura di J. Degler e G. Ziolkowski, Corazzano (PI), Titivillus Edizioni, 2005.

<sup>127</sup> Nel 1924 Marcel Mauss pubblicava, in una serie di riflessioni sui rapporti tra sociologia e psicologia, un breve paragrafo dedicato a segnalare la figura dell'uomo totale, di estremo interesse per entrambe le discipline (M. Mauss, trad. it a cura di F. Zannino, *Teoria generale della magia e altri saggi*, Torino, Einaudi, 2000). Mauss poneva una distinzione tra l'uomo totale, identificato negli uomini appartenenti alle "forme meno evolute della vita sociale", alle "società arcaiche o arretrate", e presente "negli strati più arretrati [...] delle nostre popolazioni" e le élites culturali e sociali (ivi, pp. 321-322). Il primo è un essere istintivo che non pone filtri tra sé e sé, che vive intensamente ogni stimolo con tutto il suo essere mentale e fisico. Il secondo è, invece, in grado di controllare le diverse sfere della sua coscienza, "ma soprattutto, è scisso nella propria coscienza, è un essere cosciente" (ivi, p. 321). Pur nella preferenza che Mauss accorda a questo secondo tipo, capace di non "abbandonare la sua coscienza agli impulsi violenti del momento" (*ibidem*), lo studioso era ben consapevole del fatto che esso non rappresenta la maggioranza degli uomini, e nemmeno il soggetto di studio più interessante per la sociologia, né tantomeno il più significativo per comprendere la sua epoca.

portando a varare la cosiddetta Antropologia teatrale. Credo che in definitiva il problema più impellente che lo scritto di De Marinis solleva non è tanto la possibilità della scomparsa dell'attore (o di un certo tipo di attore) quanto il venir meno della prospettiva fornita dall'Antropologia teatrale, la cui strumentazione e la cui metodologia sembra oggi insufficiente per aggredire la scena. Le determinazioni intese ad avvicinarsi a un concetto generale di "uomo in situazione di rappresentazione organizzata" mirano essenzialmente a delimitare ciò che nell'attore potrebbe esservi di specifico e di uniformemente valido ovunque l'uomo è dato alla scena; mirano, in definitiva, alla fondazione di una *mathesis universalis* con funzione regolativa. Il panorama teatrale contemporaneo mostra l'impraticabilità di un simile orientamento, manifesta sulla sua scena territori inespugnabili per l'approccio precritico dell'Antropologia, la quale infatti non giunge di fatto mai all'incontro con essa e si limita, come vedremo, a situarla in uno spazio "contemplativo" opposto a quello della *vita activa* che l'Antropologia afferma di prediligere.

Se con Claudio Meldolesi ammettiamo che l'attore sia "l'uomo simile all'uomo", quindi una sorta di superficie porosa che assorbe e rifrange un'ontologia del soggetto, dobbiamo riconoscere che l'attore non può mancare l'incontro con l'idioletto del contemporaneo.

È evidente che se le linee più avanzate della ricerca nelle scienze umane convergono nei punti problematizzati dalla *scuola del sospetto* di matrice antiumanista, la dichiarazione di principi ricorrenti, empirici e transculturali rappresenta una trincea di resistenza contro corrente. È sintomatica a questo proposito la posizione in qualche modo sintetica e divulgativa proposta non molti anni fa da Franco Ruffini sulle colonne de "la rivista del manifesto". A proposito dell'oggetto di studi dell'Antropologia teatrale, Ruffini individua quei teatri che definisce "sotto la pelle" opponendoli a quelli che, rispetto alla pelle, starebbero sopra:

Dal training di Grotowski si sviluppa il lavoro dell'attore nell'Odin Teatret, e poi quella vera e propria scienza dell'"uomo in situazione di rappresentazione organizzata" che è l'Antropologia teatrale, secondo la denominazione di Eugenio Barba. L'Antropologia teatrale si occupa del "livello pre-espressivo" dell'attore. È il nostro "teatro sotto la pelle"<sup>128</sup>.

E poco prima aveva avvertito:

I teatri sopra la pelle, oltre che alle arti in generale, si apparentano alla filosofia e alle altre scienze dell'uomo, cioè all'ambito della "cultura discorsiva", condividendone spesso temi e modi di rappresentazione. Il teatro sotto la pelle si apparenta piuttosto all'ambito della "cultura attiva". La cultura attiva si pone l'obiettivo di fare, concretamente ed efficacemente, e non di conoscere in astratto. La distanza, a parità di oggetto, tra cultura discorsiva e cultura attiva spiega

<sup>128</sup> F. Ruffini, *Teatri sopra la pelle, teatro sotto la pelle*, in "la rivista del manifesto", n. 9, settembre 2000.

perché i percorsi dei teatri sopra la pelle e quelli del teatro sotto la pelle siano spesso separati<sup>129</sup>.

Un'Antropologia così intesa ha il limite costitutivo di relegare in una zona d'ombra precisamente quella scena che più e meglio definisce il nostro contemporaneo e rischia di abdicare allo sforzo critico di interpretazione e giudizio di quelle esperienze che, manifestandosi nel qui e ora del teatro presente, lo studioso è chiamato a guardare. Possiamo intuire quale minaccia costituisca, nei confronti di questa Antropologia teatrale, l'insorgere di una condizione scenica in cui l'attore rappresenta un soggetto costantemente differito, trasferito o invertito rispetto al comune denominatore del "livello pre-espessivo"; in cui ritorna l'enigma della presenza sul palcoscenico nel suo regime di alterità totale e non solo extra-quotidiana. Cionondimeno, è questo il terreno, questa la sfida che la disciplina, per sopravvivere, dovrebbe raccogliere, pena la sua estromissione dal panorama della scena che vive e opera oggi, la quale a sua volta, come ha osservato De Marinis, preferisce volgersi a esperienze teoriche alternative per definirsi. Parafrasando Foucault, oggi ci è possibile pensare soltanto entro il vuoto costituito dalla scomparsa del paradigma antropologico d'attore. Questo vuoto non costituisce una mancanza; non prescrive una lacuna da colmare. È invece l'apertura di uno spazio in cui è possibile tornare a pensare, emancipandosi dall'ombra lunga della tradizione, contro gli epigoni di quelli che furono irriducibili nemici di ogni epigonismo (e nemici addirittura dei processi di filiazione, se Schino e Taviani possono parlare, a mio avviso a ragione, dei "Maestri" come di potenti "anti-padri"). Del resto, già Cruciani aveva proiettato, nell'analisi del rapporto tra regista e pedagogia (che è in definitiva una delle declinazioni, forse la più profonda, del rapporto tra regista e attore) l'alone del sospetto che il vero lascito del Novecento teatrale risiedesse nell'indicazione a cominciare sempre daccapo, rimettendo costantemente in discussione la possibilità di una tradizione, finanche personale<sup>130</sup>.

La *fondazione dell'attore* è il segno specifico dell'orientamento particolare di ciascun teatro: questo, in estrema sintesi, è ciò che il Novecento ci insegnerebbe. Se questo attore oggi sembra disorientato rispetto alla centralità che egli aveva acquisito nel discorso dei "Padri", ciò non è il segno di un'interruzione improvvisa, non costituisce l'esilio di un soggetto che reca in sé il valore di una tradizione. Sarebbe errato scorgere, negli indici generali della scena contemporanea, il contrassegno di un inaridimento, la rarefazione del pensiero incapace di attingere alla pienezza di senso che il Novecento teatrale aveva attribuito all'attore. Perché questa scena ha trovato la propria possibilità d'espressione all'interno del disegno assai fitto dell'episteme moderna, la quale è determinata, in prima battuta, dagli sforzi compiuti da quella "cultura discorsiva" che sarebbe un errore, per lo studioso di teatro che guarda alla sua contemporaneità, relegare in una zona di

<sup>129</sup> *Ibidem*.

<sup>130</sup> F. Cruciani, *In theatrum oratio*, in Id., *Registi pedagoghi...*, cit., pp. 228-229.

non pertinenza rispetto all'oggetto di studio, e che, al contrario, dovrebbe costituire per lui la sfida dell'*Hic Rhodus, hic salta*. Non si tratta di proporre una tabula rasa, si tratta di porsi nel fondo di una distanza forse non invincibile se perfino Romeo Castellucci, chiamato oggi a interrogarsi sul ruolo della tradizione, afferma:

La tradizione ha senso solo se si lascia attraversare da una specie di veglia semiosciente, e se alla fine ci consegna in una corrente continua le forme *resistenti* che si riaffacciano al mattino, come fredde potenze anonime, universali. La tradizione che esiste e che opera, corre tutta all'interno, come colonna spinale, e senza mai venire alla luce<sup>131</sup>.

Avviene così la dispersione della profonda colata di tempo che il Novecento ha rappresentato per il teatro, una dispersione che alimenta tracciati eterodossi in cui la tradizione sperimenta nuove forme di interdizione o di sopravvivenza, le quali talvolta trovano una saldatura esemplare nella cornice di una stessa opera, com'è, a mio avviso, in *By Gorky*.

### 1.3 Alvis Hermanis, lo scarto laterale e il problema della tradizione

Tra le opere che consacrarono Gerard Richter, *Ema, nudo che scende le scale* è forse la più conosciuta. Il soggetto Richter lo mutuò da Duchamp, per opporre il suo punto di vista alla cosiddetta tradizione del nuovo. Com'è noto, nell'originale duchampiano il nudo manca ed è il titolo a convocare il soggetto, mentre Richter volle inaugurare una stagione per così dire didascalica re-inserendo tanto l'uno che l'altro e s-velando certo voyeurismo dello spettatore: il nudo qui è visibilissimo, e il titolo non fa che descrivere ciò che si vede. A una pulsione simile risponde il dispositivo ironico di *By Gorky*, del regista lettone Alvis Hermanis, un'interrogazione sul problema dei Padri giocato sul filo della didascalia e del voyeurismo. Hermanis dirige, dal 1997, lo Jaunais Rigas Teātris (Nuovo Teatro di Riga) uno stabile di innovazione all'interno del quale ha raccolto una compagnia stabile. Una delle cifre ricorrenti delle sue produzioni è la grande autonomia riservata all'interprete e la costruzione di una sorta di gioco degli specchi in cui gli attori sono chiamati a mimare se stessi.

*By Gorky*, nelle intenzioni di Hermanis, vuole rappresentare una risposta all'incidenza che la pratica del *reality show* comporta nella percezione dello spettatore contemporaneo, soggetto a una logica della visione che modifica in profondità ciò che egli è disposto ad accettare o, per dirla con Stanislavskij, a credere.

Lo spettacolo presenta un dispositivo scenico diviso in tre parti: un'ampia stanza di vetro al centro della scena, sormontata da tre schermi video. In

<sup>131</sup> R. Castellucci, *Il palcoscenico definitivo. Attitudine in stato di veglia e intimità dello spettatore*, "Il Patalogo" n. 28, Milano, Ubulibri, 2005, pp. 259-260.

proscenio, all'esterno della stanza, un divano. All'interno della teca gli attori sono protagonisti di un ipotetico *Grande fratello* in cui risulta irrecuperabile il confine di demarcazione tra *reality* e *fictional*, e in cui forse si compie il gesto definitivo inaugurato da Duchamp: dopo l'oggetto, è l'uomo a divenire *ready made*, assumendo in sé quella *volontà d'insignificanza* che alcuni ritengono sia la cifra contemporanea della *volontà di potenza*<sup>132</sup>. A tratti, gli attori escono dalla stanza e avanzano in proscenio, dove, copione in mano, leggono frammenti de *L'albergo dei poveri* di Maksim Gorkij, o incarnano intermittenze di personaggi.

Nello schermo centrale che li sovrasta campeggia la scritta: "Uomo, che nome maestoso", mentre nei due schermi laterali scorrono le prove per lo spettacolo, e si può seguire un maestro d'ortodossia stanislavskiana mentre educa gli attori a proposito del lavoro su se stessi e sul personaggio. Vengono mostrati, inoltre, spezzoni delle confessioni (vere?) degli interpreti che, soli in primissimo piano di fronte alla videocamera, descrivono le loro difficoltà lavorative, le relazioni con il resto della compagnia, o indulgiano in personali confidenze autobiografiche.

L'umanesimo che la scritta "Uomo che nome maestoso" sembra convocare presenta uno statuto ambiguo, stretto tra una cifra derisoria e una apologetica già nel testo di Gorkij, dove figurava come battuta pronunciata da Satin, il diseredato alcolista che Stanislavskij aveva interpretato nel suo allestimento del 1902. Come il socratico Γνωθὶ Σεαυτόν, iscritto sul frontone del tempio dell'Oracolo di Delfi, "Uomo che nome maestoso" è posto a sovrastare una soglia, la quale si manifesta su piani differenti: tra l'interno e l'esterno della teca di vetro, ovvero, tra il luogo in cui gli attori mimano se stessi e quello, in proscenio, dove parlano la parola di Gorkij e, su un secondo piano, tra la scena e la sala, tra l'attore e lo spettatore. Si crea così una sorta di movimento circolare che cattura, sotto l'epigrafe di una stessa sentenza "Uomo che nome...", la densità del senso comune al personaggio, all'attore, al regista presente in scena e allo spettatore.

È, quella di Hermanis, la prospettiva di chi guarda all'uomo disinnescando il credo umanistico, di chi guarda all'uomo come un campo di tensioni dialettiche sempre già tagliato da cesure che negano la possibilità stessa di unità del soggetto e affermano piuttosto la centralità dei processi di soggettivazione. In questo senso la scena teatrale rappresenta un territorio privilegiato d'analisi specie se, come fa Hermanis, la vecchia disputa intorno alla rappresentazione, la tensione irrisolta tra attore e personaggio, l'uso del testo, l'irruzione della realtà, sono temi che vengono forsennati per mostrare appunto, al di là del pretesto propriamente scenico, il terreno scosceso del processo di soggettivazione.

Forse è per questo motivo, per un confuso sospetto che *By Gorky*, in qualche modo, ci riguardi, che lo spettacolo ha registrato un grande consenso di

<sup>132</sup> Cfr. in particolare J. Baudrillard, *Il delitto perfetto. La televisione ha ucciso la realtà?* Milano, Raffaello Cortina Editore, 1996.

pubblico e critica. Renato Palazzi, ad esempio, ha scritto che esso rappresenta “lo sguardo più avanzato sulla fisionomia del teatro che ci aspetta”:

Esposti con lo stesso tono, i brani di Gorkij e i brandelli di vita vissuta si confondevano tra loro e quasi si svuotavano a vicenda, in uno sfuggente gioco di specchi sui rapporti fra realtà e finzione, in cui il regista si divertiva a dimostrare come ciò che dovrebbe essere più “vero” e immediato, il presunto spaccato televisivo, diventasse ancor più vacuo e fasullo dei tormenti di individui immaginari. Perché *By Gorky* è da ritenere così indicativo? Perché in esso si concentrano molti temi del teatro che si va annunciando, la scomparsa del testo – ridotto a mera citazione – la rinuncia a rappresentare una qualunque trama narrativa, sostituita dalle confessioni degli attori, dall’esibizione di disagi privati, dalla loro semplice presenza fisica, l’abbandono del concetto in sé di personaggio, e dunque della stessa recitazione. La prospettiva non vi piace? È difficile che si inverta un processo di trasformazione ormai avviato da anni. E chissà che entro breve tempo queste esperienze non vi attirino più degli spettacoli di Brook o di Castrì<sup>133</sup>.

Ironia della sorte: l’oggetto frantumato del *Gorky* nello spettacolo che Palazzi considera fondante per la modernità attuale della regia ha inoltre, per la scena italiana, un connotato particolare. Con *L’albergo dei poveri*, infatti, venne inaugurata la prima stagione del Piccolo di Milano, e con essa la modernità che la regia, grazie all’opera di Strehler, immetteva nel panorama d’allora. Quel modo di intendere la scena, lo sappiamo, in Italia è invecchiato presto. Curiosa semmai la congiuntura per cui certa vivacità del gesto registico si compia sullo sfondo di quest’opera, al modo in cui il *Nudo che scende le scale* è soggetto che viene caricato, in Richter, di un’interpretazione del reale che dialoga col mezzo, con la sua tradizione e con la sua contemporaneità.

In *By Gorky* è il lavoro dell’attore su se stesso e sul personaggio a essere oggetto di una dissezione critica in cui l’autobiografia funziona da bisturi. O forse è una prospettiva nuova, stereoscopica, di guardare all’essere in scena, una prospettiva in cui la trasfigurazione è affidata alla cornice, al cui interno si manifesta l’apertura di un’intimità privata.

*By Gorky* è uno spettacolo emblematico per le sorti dell’attore e della sua presenza scenica, è uno spettacolo che miscela con grande misura la manifestazione caleidoscopica del lavoro dell’attore di impronta rigidamente stanislavskiana, l’esposizione della sua intimità e la rifrazione nel personaggio, in una zona mediale in cui la dinamica del *reality* è già da subito minata dall’incorniciamento spettacolare. Questo però presenta uno statuto particolare che chiarifica la direzione *ipernaturalistica* del lavoro: la teca di vetro che circonda la scena contemporaneamente afferma una logica del *tutto in vista* (tipica del *reality*) che moltiplica sui quattro lati l’ottocentesco lascito

<sup>133</sup> R. Palazzi, *Vero Movimento*, in:  
<http://www.linus.net/hdoc/teatro/teatro.asp?idteatro=61&startposition=1>.

della quarta parete. Non più allora *quarta parete*, virtuale e aperta verso la sala, ma *quattro pareti* solide e perfettamente trasparenti.

La struttura di vetro che circonda la scena, cioè, anziché funzionare come *isolante* nei confronti del pubblico, ribadisce un criterio di *trasparenza* raddoppiato dalla presenza dei video in cui viene mostrato il retro dell'opera, la sua fase di gestazione. Qui si svela lo scheletro del lavoro come costituito da sedimentazioni successive: processo e prodotto non appaiono poli opposti di una disputa intorno alla *primauté* scenica, ma come elementi integrati in un sistema di convivenze e rinvii semiotici.

Da ultimo, è necessario indicare che *By Gorky* celebra finalmente, definitivamente, il funerale del Padre, e ne inghiotte le spoglie. In questo senso attivare la dinamica del *reality* non implica un gesto situazionistico o un risvolto sociologico, non è il precipitato deterioro di un oggetto di vasto consumo all'interno di un teatro che ha rinunciato a interpretare la realtà e si limita a farle il verso. Il *reality* qui ha piuttosto a che vedere con l'eclissi dell'autorità paterna come pratica sottesa – anche – ai vari “grandi Fratelli”. Per Slavoj Žižek, filosofo di scuola lacaniana, “l'eclisse dell'autorità paterna è ancora legata a certa logica superegoica. Nel mondo tardo capitalista il crollo dell'autorità paterna produce personalità narcisiste. Ma sarebbe perverso augurarsi che l'autorità paterna possa essere nuovamente restaurata”<sup>134</sup>. Manca il Padre. Hermanis è in scena con gli altri, a esibire se stesso, preso nel girotondo di un “solipsismo collettivo” che caratterizzerebbe l'individuo contemporaneo. È la categoria emergente della “shared privacy”, la privacy condivisa, che non è pubblica ma neanche privata, una scena in cui non si è più se stessi e non si è ancora personaggi. Però si è sempre ancora attori.

Il senso che la scena contemporanea mi pare schiuda all'attore, allora, non è diretto contro di lui: la produttività di questa scena va intesa nel suo tentativo di elaborazione del presente, nella sua spinta verso un attore *al presente*. Così, conviene che chi vi si trova a riflettere abbandoni il Nome del Padre, questa, sì, vera tradizione del Novecento teatrale, che ha insegnato a scartare costantemente l'oppressione dell'eredità.

<sup>134</sup> E. D'Erme, *L'underground della politica. Intervista a Slavoj Žižek*, in “Il manifesto”, 10 aprile 2001.



Marco Martinelli - Ermanna Montanari

## CHI SEI, NERO PILOTA. UN DITTICO SUL MALE

Due anni di pensieri e lavoro sulla questione del Male, che invece di uno spettacolo ne hanno generati due, in maniera non prevista, gemellare. Un dittico, *Scherzo* e *Sterminio*, due titoli assonanti e antitetici, legati dalla stessa matrice.

Abbiamo cominciato, in maniera non metodica, nell'estate 2004, insieme a tutti gli attori delle Albe, interrogando il teatro e la letteratura, la filosofia e le cronache quotidiane. Per mesi ci si appassionava a uno scritto, a un autore, lo si pensava teatralmente, sperimentandone frammenti sulla scena. Poi qualcosa ci faceva sentire che non sarebbe stato "quello" il punto di partenza giusto, si passava ad altro. Si andava da Dostoevskij a Shakespeare, da Grabbe a Schwab, da Paul Ricoeur a Jarry, da Hanna Arendt a Majakovskij: cercavamo artisti ai quali si addicesse la definizione, non troppo paradossale, della Morante: "il vero scrittore è colui al quale sta a cuore tutto ciò che esiste, tranne la letteratura".

Questi autori ci riportavano con forme e linguaggi differenti allo stesso nodo, al discorso sulla violenza, sull'insondabile contraddizione dello stare al mondo, sulla monotonia della condizione umana. Prede e predatori. Prendo quel che voglio. Uso ciò che la mia preda non ha: la forza, la posizione di potere. Ovvio, "naturale": è la logica che presiede le relazioni tra gruppi, popoli, stati. E se uno stato fa una guerra, perché gli individui non dovrebbero sentirsi autorizzati a tenere il loro privato combattimento? Sapendo che l'esito è scontato. Vince sempre il più forte.

Il vincolo apparente della violenza è lì: il forte e il debole, e le mille forme in cui si coniuga l'accoppiata. *L'accoppiamento*.

Una rivista americana ha fissato a 655.000 i morti per la guerra in Iraq. Il presidente Bush ha affermato che non è una cifra credibile. Ma lui, Bush, è credibile lui, che ancora non sa spiegare il perché l'ha iniziata quella guerra? Non è una novità: se si legge Tucidide verificiamo che la logica del sopruso regge l'umanità da migliaia di anni. Ad Atene si trasformava la verità in menzogna, la menzogna in verità, pur di giustificare l'imperialismo.

Nell'agosto 2006 eravamo convinti di arrivare a una forma antologica, un unico spettacolo-fiume che avrebbe dovuto intitolarsi EX, titolo enigmatico e nello stesso tempo quasi descrittivo di quello che era stato il vagare di due anni di lavoro, dove ogni intuizione e pensiero da noi scartati erano diventati nel tempo degli ex. Pensavamo di intrecciare, se non tutti, tanti frammenti

degli autori che ci avevano attraversato. Invece il lavoro quotidiano, le improvvisazioni degli attori, talvolta libere e anarchiche, talvolta impostate su temi e immagini precise, ci hanno guidato alla forma definitiva e non prevista del dittico, due tavolette congiunte da una cerniera. Si è deciso di chiudere in un bunker *Sterminio*, il testo di Werner Schwab (tradotto da Sonia Antinori e pubblicato da Ubulibri), e di affidare il compito di riscrivere la farsa di Grabbe alla drammaturgia di Marco: mentre la sua regia, per entrambi i lavori, sapeva di avvalersi delle creazioni degli attori messe a punto durante tutto il lavoro.

Alla forma si arriva sempre per percorsi raccontabili e lampi inspiegabili. La forma è spesso alla fine di un tunnel.

Prima tavoletta: *Scherzo, satira, ironia e significato profondo*. Di Scherz, *Satire, Ironie und tiefere Bedeutung*, scritto da un Grabbe poco più che ventenne nel 1822, Marco ha tenuto il titolo, e alcuni tratti della storia: la caduta del giovane diavolo sulla terra, che si trova a congelare in una mattina d'agosto e che, portato al castello, intreccia il suo destino a quello di baroni e contadini.

Il nostro *Scherzo* procede su due bande temporali.

Nella prima siamo nell'oggi, sul fondale campeggia infatti la data del giorno in cui si svolge lo spettacolo, all'interno del palazzo della LEBEN ("vivere", in tedesco), azienda che vende ragazze-in-valigia. Non c'è confine tra palco e platea, agli spettatori si dà il ruolo di azionisti della LEBEN. Feste per l'aumento del fatturato, lezioni di Storia e altro. Condolcezza, la presidentessa dell'azienda, ama lo stile anni '30, per cui le ragazze-in-valigia cantano canzoncine del Trio Lescano e vestono da giovani italiane.

Il teatro è azione. Drama, appunto. In questo caso però le 'azioni' sono anche le quote di capitale della LEBEN.

Il giovane portiere del palazzo in cui ha sede la LEBEN sogna tutte le notti di essere un diavoletto il quale a sua volta sogna tutte le notti di cadere sulla terra in piena estate e in pieno Ottocento e di congelare dal freddo (all'inferno faceva più caldo, ovvio!) in mezzo alla pianura padana. A questo diavoletto l'Ottocento, (un secolo in pantofole, dice lui...) fa orrore, ma non c'è niente da fare, il sogno si ripete implacabile ogni notte, un naturalista lo scopre congelato in mezzo ai campi e lo porta al castello del barone, al fine di osservare questo fenomeno inspiegabile.

Il "devil-porter" è il trait d'union di due storie, due tempi, un unico spazio che si sdoppia: la scena è insieme il palazzo della LEBEN agito tra palco e platea, in cui lo spettatore-azionista è immerso, e il castello ottocentesco del barone, un astuccio, uno spazio conchiuso. All'inizio le storie corrono pa-

rallele, ma poi l'una inciampa sull'altra, come i binari di un treno destinato a deragliare. Come le musiche che intrecciandosi e rincorrendosi formano la drammaturgia sonora, dalle partiture industriali dei Laibach a Beethoven, dai corni alpini alle composizioni originali per *Scherzo* di Davide Sacco.

Il lavoro è diventato, nel tempo, anche una domanda sul Tempo: in che tempo viviamo? O meglio, in che tempo crediamo di vivere? In un Ottocento da cartolina, perchè tale è l'incipit del sogno del diavoletto, o nelle festose visioni da incubo dell'azionariato del Male di inizio millennio? E come fare a rappresentare questo nostro spaesamento? O meglio, è rappresentabile?

Satana? No, non esiste. Ma fa tanti di quei guai.

“Dappertutto dove c'è contraddizione, è presente anche il comico. Io seguo sempre questa traccia.” Kierkegaard, *In vino veritas*.

Che poi sarebbe meglio non nominarlo, il Male. Il Male non tollera alcun commento: non gli è necessario esibire mandanti né moventi. Il Male è una nuvola sterminata di notte. Nacht und Nebel, dicevano i nazisti.

Un enigma indecifrabile, dicono altri. Tempo perso. E fanno intendere che è inutile stare lì a scervellarsi. Che la biologia. Che la 'natura dell'uomo'.

È lì che si annida l'inganno, in quella presunta indecifrabilità! In quella certezza! Non fatevi sedurre.

Sappiamo tutto, gridano i nuovi ignoranti.

Essere cittadini reali del mondo, non controfigure di cittadini, qui sta il problema.

Dal *Gothland* ad *Annibale*, quest'ultimo un capolavoro, come si fa a dire che Grabbe è un minore! Grabbe posa lo sguardo lucido, freddo e impietoso (ma è un ghiaccio bollente!) sui cumuli di rovine della Storia, una storia ubuesca, mostruosa, Roma come la lupa famelica, l'ascesso che ha conquistato il mondo: per questo Jarry vedeva in lui un precursore. Uno smascheratore.

“È meglio fare il male tranquillamente”. Grabbe, *Annibale*.

Seconda tavoletta. *Sterminio*. Il testo di Schwab, che fin dalla prima lettura ci aveva attratto e imbarazzato, una volta arrivati alla forma antologica, non riusciva a starci dentro. Non ci stava come frammento, e non stava neppure sul palco. Il testo feroce e commovente di Schwab ci sfuggiva, richiedendo un altro spazio. Da qui l'idea di chiuderci in una saletta dove lo spettatore

avrebbe potuto spiare quelle figure disperate, prossimo a quei prossimi che si sterminano. Una tana-psichica più che un appartamento, un po' come quella di Gregor Samsa nella *Metamorfosi*, visto che i personaggi di *Sterminio* sembrano parlati come scarafaggi kafkiani.

Abbiamo affidato questa intuizione a Vincent Longuemare, che insieme a Enrico Isola l'ha trasformata in un bunker, completamente realizzato dalla squadra tecnica delle Albe, una baracchetta da campo di concentramento, in cui affondare l'incubo della signora Cazzafuoco, l'anacronistica aristocratica nazi-Circe.

Costruzione per lampi, cinematografica. Le pile che gli attori impugnano nel primo e nel terzo atto costruiscono l'immagine come una sequenza di fotogrammi: i primi piani diventano cinema, e il corpo è lì, a un metro, ne puoi percepire l'odore, la carne. Nel bunker di *Sterminio* lo spettatore è dentro lo spazio, in un qualche modo complice. Se il primo e il terzo atto sono un montaggio di contrasti luce-ombra, spettri generati dal movimento e dalla lotta, il secondo e il quarto sono congelati in una stasi da museo delle cere. E queste scelte sono legate alle temperature di ciò che accade nei vari "appartamenti", dove ogni spazio riflette oniricamente la natura dei suoi abitanti: quello viscerale dei Verme, quello saziato-torbido dei Kovacic piccoli borghesi, quello dove si consuma lo sterminio al veleno della strega-kapò Cazzafuoco, quello (lo stesso precedente, ma trasfigurato) dove si ricomponne il quadretto condominiale con peonie e canzoncina di buon compleanno. Tutti sono immersi in un'aura da incubo che scarta da subito ogni naturalismo per concludersi nell'iperrealistica fotografia di un sereno paesaggio montano: finale lieto, acido, obbediente alla definizione che l'autore ha dato di *Sterminio*, una "commedia radicale".

"Guardo per ore intere col cannocchiale come fanno gli uomini ad amazzarsi." Tolstoj, *Diario*, 1854.

Ora che possiamo guardarle nella loro definizione, le tavolette del dittico, sentiamo che nella diversità sono annodate da una ragnatela di echi interni, tutto quello di cui ci si è nutriti e che non è entrato direttamente nella composizione. Se viste insieme, svelano uno sguardo che si è ramificato.

Tolstoj seguiva lo spettacolo della guerra col cannocchiale, studiava le battaglie, gli sarebbe servito per scrivere *Guerra e pace*. Non era un reality, era la vita in ciò che ha di più orrido. Noi gente di teatro continuiamo a chiamare "spettacoli" le nostre creazioni, lo facciamo per consuetudine, per inerzia, ma il teatro che costruiamo è un'architettura di segni che si affranca dalla "società dello spettacolo" in cui si è immersi. Che chiede un altro alfabeto allo spettatore, che chiede a quello stesso spettatore di sapersi autore,

complice della LEBEN anche se non vuole. Che si confronta con un pensiero eretico, che non accetta l'ortodossia dell'Irrealtà dominante.

“Chi sei, nero pilota?” Grabbe, *Annibale*

Ravenna, ottobre 2006

**Una nota a chiudere. Sull'attore.** A generare questo dittico è stata *in primis* una comunità di attori. Di persone che condividono il pane, la vita, la scena. Ecco perché vogliamo qui ricordare i nomi di coloro che saranno sul palco dopo essere scesi per due anni in camera di incubazione a condividere una riflessione comune, cronaca nera, politica o teologia che fosse: Alessandro Argnani, Hermann in *Sterminio* e il dottor Fattori in *Scherzo*, Roberto Magnani, con il doppio ruolo del maestro di scuola e del barone di Mordax in *Scherzo*, il diavolo-portiere Alessandro Renda, le tre streghe canterine Cinzia Dezi, Michela Marangoni, Laura Redaelli, Luigi Dadina, ex-presidente della LEBEN e Signor Kovacic in *Sterminio*, e infine Ermanna Montanari, Condolcezza in *Scherzo* e signora Cazzafuoco in *Sterminio*. A questa squadra si sono aggiunti, una volta chiarita la natura del dittico, preziose presenze come Paola Bigatto, Signora Verme in *Sterminio*, Massimiliano Rassu e Luca Fagioli, il dottor Fattorini e Til Til in *Scherzo*.

Non interpreti quindi, ma attori-autori. E se da anni le Albe amano confrontarsi con l'energia selvaggia dei non-attori (come gli adolescenti: anche qui, in *Scherzo* irrompe un coro di giovanissime della *non-scuola*, oltre ai due piccoli Tobia, Riccardo Dadina e Marco Fariselli), questo dittico si pone come un autoritratto di compagnia. Nel segno dell'attore consapevole, in mezzo a tutto ciò che ignora e che lo supera.



Eugenio Barba

## LA DANZA DELL'ALGEBRA E DEL FUOCO

Quando penso alle dimostrazioni di lavoro, ricordo innanzitutto la loro origine casuale, dovuta nel 1978 alla pressione d'una difficoltà imprevista.

Non bisogna però, confondere la cronologia con la logica degli avvenimenti. Quando lavoravo presso il Teatr Laboratorium di Jerzy Grotowski a Opole, in Polonia, all'inizio degli anni Sessanta del Novecento, mi capitava a volte di dover spiegare a coloro che non lo conoscevano, il carattere del suo training e dei suoi spettacoli. Ogni volta che cercavo di descriverne il calore, mi ritrovavo costretto a parlare del lavoro di composizione "a freddo". E ogni volta che rispondevo a domande sulla tecnica di composizione e sul training, finivo col parlare dei risultati, quando agli occhi degli spettatori la tecnica diventa invisibile e compare il caldo fluire dell'organicità scenica.

"Freddo" e "caldo" potevano essere mentalmente separati, anche se nella realtà danzavano intrecciati, tanto da apparire invisibili l'uno senza l'altro. Esattamente come gli opposti concetti di "Premeditazione" e "Improvvisazione".

Oggi penso che stia qui l'*imprinting* da cui nacquero le dimostrazioni di lavoro che costituiscono oggi un aspetto della tradizione dell'Odin Teatret. Era già presente il desiderio di mettere materialmente insieme le due nature del lavoro, separarle per indicare la tendenza a essere inseparabili.

Avevo letto come gli attori e le attrici del passato dessero spesso dei "Concerti". A volte erano semplici recital, antologie del loro repertorio. Ma altre volte erano una sorta di conferenze in cui gli attori raccontavano le tappe della loro carriera, la maniera di interpretare l'uno o l'altro personaggio, e poi intercalavano le loro esposizioni con esempi. Senza costumi scenici, parrucche e trucco, facevano affiorare frammenti di spettacoli sommersi. A volte non erano neppure conferenze, ma semplici conversazioni.

Così aveva fatto Mei-Lanfang a Mosca, nel 1935, quando improvvisò una dimostrazione di lavoro nel corso d'un ricevimento nella sede dell'Associazione dei Lavoratori dell'Arte. Davanti a un piccolo gruppo di colleghi, tra cui Stanislavskij, Ejzenštejn, Tàirov, Piscator, Brecht, Tretjakov, interpretò in frac alcuni ruoli femminili dell'Opera di Pechino. Comparvero fantasmi di grandi, disperate ed eroiche donne, che però non nascondevano il piccolo cinese in abiti europei da cui erano emanati. Fu una dimostrazione-epifania che permise a Brecht di affilare la propria visione dello straniamento.

Un aneddoto simile veniva raccontato, nella storia di poco meno di due secoli prima, a proposito di David Garrick, durante un suo viaggio a Parigi. Il grande attore inglese, sempre al bivio fra comico e tragico, uomo colto e apparentemente dotato di un prodigioso talento naturale, si era incontrato con i filosofi materialisti che studiavano la "macchina" – non l'anima –

dell'uomo. Costruivano la rivoluzionaria architettura dell'*Encyclopédie* ed erano presi dalla domanda sulla relazione fra sentimenti e passioni da una parte, e dall'altra l'ingranaggio dei muscoli, dei nervi, del cuore e delle vene. La relazione, insomma, fra l'uomo-macchina e l'uomo-spirito. Alcuni di questi filosofi visitavano regolarmente quegli inferni in terra che erano gli ospizi dei pazzi. Cercavano di capire quali fossero e dove si localizzassero i guasti di quelle "macchine" impazzite. A volte, con pensieri scandalosi e pericolosi, si avventuravano a considerare gli elementi in comune fra pazzia, criminalità e santità, come se l'estasi e la Grazia appartenessero alla stessa famiglia delle azioni dei folli e dei criminali incorreggibili.

Nel corso d'una discussione, Garrick aveva asserito d'essere in grado di percorrere a tutta velocità la gamma delle passioni, senza che né lui né tanto meno i suoi spettatori fossero in grado di distinguere il "naturale" dall' "artificiale" nelle sue azioni. Colse alcune espressioni scettiche fra i suoi interlocutori. Costoro pensavano, giustamente, che l'artificialità d'una azione scenica era sempre evidente. Garrick uscì dalla stanza, chiuse la porta e la riaprì. Il suo volto era squassato dal dolore. Chiuse. Istantaneamente ricomparve come un individuo lubrico nel pieno d'un approccio sessuale. Scomparve. Si presentò subito un sant'uomo in preghiera. Poi un volto sconvolto dall'ira. Poi al culmine della gioia. Al culmine della gelosia. Della tenerezza. E così via.

Ogni volta, i presenti credevano alla verità di quelle passioni e di quei sentimenti. Non vi era alcuna differenza fra i sintomi che mostrava loro l'attore inglese e i sintomi che avevano osservato sul volto di certi pazienti. Solo la rapidità con cui le diverse espressioni si alternavano dimostrava l'artificialità d'una tecnica fredda sottostante l'incandescente "verità" dei risultati. Diderot fece tesoro di quella dimostrazione di lavoro quando spiegò la sua "paradosale" opinione secondo cui l'attore sublime non sente affatto le passioni che rappresenta, ma le muove dal di fuori, a freddo, come un burattinaio col suo burattino.

Erano episodi che avevo letto nei libri e che combaciavano con i miei tentativi di spiegare tecnicamente l'incandescenza degli spettacoli di Grotowski. Una vaga idea cominciò a crescere in un angolo della mia testa: che fosse possibile rendere evidente la doppia faccia del lavoro teatrale. La complementarità dell'esercizio "a freddo" e del processo organico "caldo" poteva forse trovare una sua forma a metà fra pedagogia e spettacolo.

Rafforzavano tale idea alcuni malintesi.

Nei primi anni di vita dell'Odin Teatret ci era capitato, a volte, di mostrare in pubblico il nostro training, che in genere era rigorosamente vietato a sguardi estranei. Nell'aprile del 1967, la televisione danese trasmise un reportage d'una ventina di minuti sul nostro lavoro. Riprese i nostri esercizi dato che non avevamo uno spettacolo. La gente di Holstebro vide per la prima volta al lavoro il teatro ospite nella loro città da poco meno d'un anno. Apparimmo loro come un gruppo di isterici. Debbo dire che anch'io e i miei compagni abbiamo una simile impressione quando oggi rivediamo quel

filmato, dove il training è presentato senza la sua faccia complementare: i risultati artistici.

Qualche mese dopo, andai con Torgeir Wethal ed Else Marie Laukvik al convegno “Per un Nuovo Teatro” che si tenne ad Ivrea, in Italia. Vi era l’aristocrazia dell’avanguardia italiana, da Carmelo Bene a Dario Fo. Presentammo anche lì il training. I pochi che assistettero a quella dimostrazione di lavoro risposero in maniera opposta, ma equivalente a quella dei danesi che ci avevano visto in televisione: ci considerarono un teatro dedito al virtuosismo tecnico.

Potei constatare un malinteso di segno opposto, quando nel 1973 presentammo *La casa del padre* all’Università di Lecce, in Italia. Durante una mia conferenza, Iben Nagel Rasmussen mostrò il suo training quotidiano. Venne visto come uno spettacolo drammatico, una rappresentazione di dolore e passione. Alcuni degli studenti ne furono profondamente colpiti. Eppure era solo lavoro tecnico.

La pratica del training, in quegli anni cominciava a diffondersi e divenne spesso una bandiera che definiva la “differenza” di alcuni gruppi teatrali indipendenti. A volte rischiava d’essere una bandiera soffocante. Fare training poneva il rischio, in qualche caso, d’assorbire tutto il senso del lavoro. Cominciammo a vedere training che non venivano accompagnati da nessun spettacolo. Lo strumento si trasformava in fine. Gli esercizi rischiavano di diventare un’ennesima illusione, di segno opposto all’illusione, altrettanto pernicioso, che si potesse fare a meno della tecnica.

Vi erano insomma molte esperienze, molte domande e riflessioni che covavano negli angoli della testa mia e dei miei attori quando nel 1978 l’Odin Teatret fu ingombrato da regali di cui noi tutti non sapevamo cosa fare.

Tutti gli attori erano stati per tre mesi fuori del teatro, in diverse parti del mondo, per compiere “viaggi di studio”. Ci saremmo tutti incontrati di nuovo a Holstebro, e ciascuno avrebbe raccontato agli altri i risultati del proprio lavoro fuori casa. Alcuni mostrarono tecniche per noi del tutto sconosciute e altri addirittura spettacoli con costumi, maschere e canti appresi da maestri di Bali o dell’India. Non potevo gettarli via. Ma non potevo neppure immetterli nel nostro repertorio. Erano corpi estranei. Erano piccoli spettacoli appresi ed eseguiti con grande precisione, ma pur sempre in pochi mesi. Ed ero convinto che in così poco tempo non ci si possa appropriare di uno stile classico e non lo si metabolizza.

Ero diviso tra l’ammirazione per il lavoro dei miei compagni e l’impossibilità di utilizzarlo. Escogitai uno stratagemma: qualcosa a metà fra spettacolo e conferenza, e intitolai *Stanze del Museo del teatro*. Due attori, Toni Cots e Tom Fjordefalk, uno spagnolo, l’altro svedese, mostravano gli elementi di base della danza balinese e del kathakali indiano, le loro codificazioni e convenzioni, il loro lessico fisico. Poi, alla fine della dimostrazione, assumevano gli abiti e il *maquillage* di quelle forme classiche di teatro e presentavano due piccoli spettacoli.

Così per la prima volta, quasi “per disperazione” si tradusse in pratica quell’idea che avevo a lungo covato: unire dimostrazioni tecniche e brani di spettacolo, le due facce della luna teatrale, la calda e la fredda.

La prima vera e propria dimostrazione-spettacolo non assomigliò a una “stanza del museo”. Fu *Luna e buio* di Iben Nagel Rasmussen. Era sempre più scontenta del lavoro pedagogico di breve durata, dei seminari d’una o due settimane. Le sembrava di diffondere formule e ricette che trovavano il loro senso solo nella continuità del lavoro. Allora restrinse i tempi. Per sfuggire il rischio delle formule trovò una forma. Quando me lo fece vedere per la prima volta, era il 1980, *Luna e buio* non si chiamava ancora così ma era già pronto. Mostrava i principi elementari del training, eseguiva e spiegava alcuni esercizi, ne discuteva l’utilità, indicava dove si annidassero le trappole e i rischi di fraintendimento. Poi ripercorreva le tappe della propria vita d’attrice e mostrava come gli elementi tecnici diventavano spettacolo, canto, azione e parola.

Senza volerlo, inventò un genere teatrale che oggi sembra ci sia sempre stato, nel nostro e in altri teatri: un’*opera-ponte* fra lo spettacolo e il seminario pedagogico, fra anatomia, autobiografia e drammaturgia.

Nel 1988, Roberta Carreri condensò in una dimostrazione-spettacolo di due ore ciò che aveva presentato e detto in tre giornate di lezione presso l’Università de L’Aquila, in Italia, dove aveva ricapitolato la propria autobiografia professionale. Il risultato fu un’opera scenica strutturata in tutti i dettagli, senza nulla lasciato al caso, con l’aspetto e le convenzioni d’una conferenza intramezzata da esempi: *Orme sulla neve*. Con i necessari aggiornamenti, resta, dopo quasi vent’anni, nel repertorio suo e del nostro teatro.

Anche *L’eco del silenzio* di Julia Varley nacque da alcune giornate di lezioni all’Università (L’Aquila, 1991), solo che l’attrice rovesciò la drammaturgia delle precedenti dimostrazioni. Invece di partire dai principi tecnici, partì dagli ostacoli. Presentò la gamma della propria tecnica vocale come risposta ai problemi posti da una voce di per sé poco dotata, giudicata inadatta alla scena. Approdava a soluzioni molto lontane da quelle che per anni avevano caratterizzato le scelte stilistiche dell’Odin Teatret. Non le negava, ma ad esse non si adeguava. Metteva così in primo piano la faccia della tecnica che in genere resta nascosta: il suo essere una lotta contro una situazione di minorità. La sorella gemella ed opposta del cosiddetto “talento naturale”.

La tecnica, il lavoro “freddo” è spesso descritto come una scelta di stile. È in molti casi un rifiuto. La storia di Stanislavskij testimonia come la sua radicale ricerca scientifica sulle basi tecniche dell’attore abbia alle sue radici il temerario e lucido tentativo di compensare la mancanza d’un talento naturale. L’Odin Teatret aveva vissuto questo in prima persona: sembravamo affascinati dal virtuosismo perché eravamo costretti ad essere autodidatti.

*I sentieri del pensiero* di Torgeir Wethal presentò, nel 1992, una faccia ancora diversa. Una dimostrazione di lavoro condotta da un attore seduto a tavolino sembra una contraddizione in termini. Ancor più lo è se il suo autore

e protagonista è l'attore che ha fondato con me l'Odin Teatret nel 1964, che ha partecipato a tutti gli spettacoli di cui io sono stato il regista. Siamo considerati un teatro "del corpo", della fisicità, un teatro acrobatico nemico della centralità della parola. Torgeir Wethal, si siede e parla. Si alza in piedi solo di tanto in tanto e non muove più d'uno o due passi. Mostra come la mente e l'immaginazione dell'attore che improvvisa, possano essere esercitate, regolate e variate con dinamiche paragonabili a quelle che sovrintendono al dinamismo fisico. Lo "spettacolo" di questa dimostrazione è una successione di miniature.

*Non c'è una tecnica dell'Odin Teatret.* Non c'è uno degli attori di cui sono regista che possa essere considerato interprete ortodosso delle mie visioni e delle mie teorie. Siamo un'accolita di miscredenti, al nostro interno prima ancora che nei confronti del mondo che ci circonda. Di questo sono particolarmente orgoglioso.

Dopo tanti anni di lavoro assieme, dopo tante esperienze condotte nell'ISTA, l'International School of Theatre Anthropology, fondata da me fra il 1979 e il 1980, immaginavo che su un punto, almeno, l'accordo fosse quasi totale: nel considerare la danza come base del *bios* scenico. Per la sessione dell'ISTA che si tenne a Copenaghen nel 1996, dedicata al tema dei rapporti fra ciò che intendiamo con il termine "danza" e ciò che intendiamo con "teatro", chiesi a Julia Varley, Roberta Carreri, Iben Nagel Rasmussen e Torgeir Wethal di presentare attraverso azioni e parole, le nostre visioni. Proposi che ciascuno di loro preparasse una mini-dimostrazione di lavoro di circa venti minuti. Immaginavo un coro. Mi trovai davanti a un pamphlet beffardo e generoso: quattro "numeri" che andavano nelle divergenti direzioni della rosa dei venti. Che si rispondevano a distanza, che sembravano prendersi in giro proprio nei punti in cui dicevano cose simili ciascuno con le sue parole.

Come vent'anni prima, quando gli attori che se ne erano andati in viaggio ed erano tornati carichi di regali ingombranti, mi trovai ancora una volta proiettato nel ruolo di spettatore stupito e perplesso, divertito e persino commosso, di quello che consideravo il "mio" teatro. Quella dimostrazione di lavoro, che chiamammo *I venti che sussurrano nel teatro e nella danza*, entrata anch'essa nel nostro repertorio, venne definita da alcuni degli studiosi nostri compagni di viaggio, come un cabaret sui fondamenti del sapere teatrale. Altri, soprattutto attori e registi, la videro come un dialogo filosofico fatto alla maniera degli attori. Che cosa realmente sia, non lo so. Ma so che è viva. E mi dice, soprattutto, che un regista fortunato non è colui che può dar forma al teatro che sogna, ma colui che malgrado la familiarità e le esperienze comuni, dopo anni, può ancora trovarsi nella condizione di aver voglia di conoscere, con il fuoco dei sogni e il gelo della scienza, il teatro che gli è cresciuto intorno.

Oggi, le dimostrazioni di lavoro dell'Odin Teatret sono una parte importante del nostro repertorio. Oltre quelle che ho ricordato, ve ne sono alcune che riguardano la relazione fra attore e regista (*Il fratello morto* di Julia Var-

ley, 1996), o il confronto con scene e personaggi classici (*Casa di bambola*, di Roberta Carreri e Torgeir Wethal, 1997; *Testo, azioni, relazioni* di Tage Larsen e Julia Varley, 1998). Costeggiano i nostri spettacoli, li accompagnano come piccole radiografie colorate. Possiamo parlare delle dimostrazioni di lavoro, oggi presenti in molti teatri, come d'un genere o sottogenere teatrale?

Non è questa, per me, la domanda più interessante.

Ciò che più m'interessa è vivere e far vivere l'esperienza di due serpenti che s'accoppiano e si allontanano: "freddo" e "caldo", meccanicità ed organicità, convenzione e creazione, composizione premeditata e improvvisazione. Un poeta che aveva perso il dono della vista, o che si era liberato dal suo impaccio, come Borges soleva dire, descrisse questo artigianale mistero come una danza che nessuno, pur sgranando gli occhi, riuscirebbe a vedere: la danza dell'algebra con il fuoco.

Nell'artigianato teatrale, l'accoppiamento fra elementi fatti per non incontrarsi diventa visibile e tangibile, ma non può essere programmato. È ciò che sfugge alla pedagogia. È sapere tacito che può trasmettersi solo per contagio. È artigianato, mestiere, ma anche mistero.

Julia Varley

## IL TAPPETO VOLANTE

Il tappeto volante è il titolo dell'ultima dimostrazione di lavoro che ho creato. Comincia con questa frase: "Testo: viene da tessere. È l'intrecciarsi di molti fili. A teatro il testo è un tappeto che deve volare lontano".

Ogni volta che scrivo sul mio mestiere di attrice mi chiedo quante delle mie parole saranno comprensibili senza le azioni che le accompagnano. Alla fine di *Il tappeto volante*, il leggio con i fogli coperti di parole cade per terra. Sulla scena si vedono pietre e un bicchiere rotto. Anche il tappeto su cui era posato il leggio cade dopo aver volato. Lo piego lentamente mentre canto. La dimostrazione è finita e in quel momento, sento solo la stanchezza di aver presentato, in un'ora, i testi di trent'anni di spettacoli con l'Odin Teatret. Se instauro un dialogo con gli spettatori dopo la dimostrazione, è probabile che mi chiedano: "Come si lavora un testo all'Odin Teatret?". Forse non hanno ascoltato quello che ho spiegato prima, o forse hanno sentito altro.

*Il castello di Holstebro*, il mio primo spettacolo da solista, è nato come una dimostrazione di lavoro. Mr Peanut, il personaggio con i trampoli e la testa a teschio, cominciava dicendo: "Non so cosa dovrei raccontarvi, cosa volete sapere da me, in fondo sono solo un bambino". Era il 1989. Ero stata invitata al Festival Magdalena, *A room of one's own*, organizzato da Geddy Aniksdal e Anne-Sophie Erichsen del Grenland Friteater in Norvegia. Sarei andata al festival da sola, senza l'Odin Teatret e gli spettacoli, ma in qualche modo dovevo presentare la mia identità professionale. Preparai un primo montaggio di scene appartenenti a vecchi spettacoli, aggiungendo elementi presi dal training, partiture fisiche e vocali non utilizzate in precedenza, tecniche di improvvisazione e composizione, canzoni e testi, dialoghi fra diversi personaggi con i loro costumi. Avevo scelto Mr Peanut per parlare in vece mia, in modo che fungesse da cornice, rivolgendosi direttamente agli spettatori e scusandosi che l'attrice era ancora incapace di dare spiegazioni tecniche chiare e oggettive. Solo dopo ho capito che anche la mia trasmissione pedagogica deve basarsi su un punto di vista soggettivo e personale.

Le parole che avevo scritto seguendo la logica drammaturgica di una dimostrazione della mia esperienza di attrice, dette dalla "Morte", assumevano significati inaspettati. La prima volta che ripetei tutte le scene di seguito mi sorpresi: il materiale si era trasformato rivelando una diversa natura e decidendo autonomamente di diventare uno spettacolo. Il tema si celava ancora dietro le azioni, e per identificarlo avrei dovuto eliminare inutili cambi di costume e aggiungere i legami che mi permettevano di passare da un universo di immagini all'altro. Pensare alla dimostrazione all'inizio, però, mi facilitò il compito di ordinare e organizzare le scene: Mr Peanut parlava e spiegava, io dovevo convincere e far credere. Per essere efficace, la tecnica illustrata agli spettatori doveva essere trascesa. Passai per lo stesso processo anni più

tardi quando lavorai a un altro spettacolo da sola, *Le farfalle di Doña Música*. Ero arrivata da poco all'Odin Teatret, quando il teatro organizzò, nel 1977, un seminario sui teatri-danza dell'India nella propria sede di Holstebro, in Danimarca. In quell'occasione assistetti alle dimostrazioni di grandi maestri come Sanjukta Panigrahi, Shanta Rao e Krishna Namboodiri. Di fronte a spettatori increduli, stregati dai loro spettacoli, ognuno aveva accettato umilmente di presentare i primi passi del proprio apprendistato, di spiegare pazientemente come costruivano, elemento per elemento, l'immensa complessità del proprio virtuosismo espressivo e ritmico. Ricordo che il mio maestro d'allora, Tage Larsen, uno degli attori dell'Odin Teatret, mi disse che dopo aver visto tali dimostrazioni e tanta bellezza poteva solo pulire il furgone del teatro. Io mi sentivo infinitamente piccola.

Eppure fin dai primi giorni all'Odin Teatret sono stata incoraggiata ad essere disponibile a spartire la mia esperienza e il sapere che altri mi avevano passato. Mi sentivo ripetere: "Quello che hai ricevuto, devi dare!" Il senso di responsabilità dell'Odin Teatret verso altri gruppi di teatro, attrici e giovani che si avvicinano al mestiere, doveva anche essere mio, anche se avevo da condividere solo domande e curiosità piuttosto che sicurezze e bravura. Da adolescente avevo insegnato ad andare a cavallo ad altri bambini; e cominciando a fare teatro a Milano, in Italia, avevo aperto una scuola di ricerca per attrarre maestri e poter imparare insieme ad altri allievi. Da sempre, insegnare mi costringeva ad imparare, e la responsabilità di organizzare per altre persone rafforzava il mio mestiere. Con gli anni, il problema da risolvere è stato piuttosto la quantità di persone che volevano partecipare ai nostri seminari. Le dimostrazioni sono state uno dei modi di soddisfare le richieste di formazione sempre più numerose e di raccontare il processo di lavoro dell'Odin Teatret a quelli che non avevano la possibilità di incontrarci nella pratica.

Con l'Odin Teatret ho incorporato principi, presenza scenica e un *saper fare*. Con The Magdalena Project, una rete che coinvolge artiste donne di teatro contemporaneo, ho imparato a spiegare. È stato in questo contesto che ho cominciato a dare seminari, a documentare e scrivere, riconoscendo nel mio processo di attrice un valore al di là della semplice tecnica teatrale: un modo per situarmi nella storia del teatro e costruire un mio linguaggio personale come donna. Con The Magdalena Project ho riscontrato che la forza della vulnerabilità è centrale per la mia presenza di attrice e ho individuato le parole che descrivono la mia esperienza: la *forza conduttrice* per ciò che dirige la costruzione di uno spettacolo normalmente pensato unicamente come regia; il *cuore dell'azione* per ciò che contiene il segreto della vita scenica di un'azione; il *corpo che respira* per l'energia che si propaga e ritorna dallo spazio.

Aspiro ad essere un'attrice intera, senza divisioni artificiali fra corpo, mente, fantasia, sensi, emozione e riflessione. Le mie azioni fisiche e vocali mirano ad avere un effetto sullo spettatore. Per il mio lavoro d'attrice, la drammaturgia è lo strumento che aiuta a organizzare il comportamento sce-

nico, è la logica con cui si concatenano le azioni, è la tecnica per agire in modo reale nella finzione. Come attrice, ho attraversato diversi stadi che cambiano di importanza e priorità a seconda della fase di lavoro e di sviluppo in cui mi trovo. Questi stadi sono la costruzione della presenza, la creazione di un comportamento scenico attraverso l'improvvisazione o la composizione, la memorizzazione dei risultati e la loro ripetizione, l'interpretazione del testo e del personaggio, l'elaborazione dei materiali fissati, e le repliche dello spettacolo. Ad ognuno di questi stadi appartiene una mia drammaturgia specifica. Ed è questa esperienza che cerco di passare nelle dimostrazioni di lavoro, dando indicazioni che possono essere utili per individuare un proprio cammino autonomo, cosciente che non potranno mai sostituire l'esperienza diretta e che, soprattutto, non insegnano a fare.

La qualità particolare delle dimostrazioni consiste nel presentare contemporaneamente il processo e il risultato, ed è giustamente questa caratteristica che rappresenta per me come attrice la più grande sfida. Devo ricordare tutti gli stadi e le tappe del processo, sottolineandone la semplicità, la monotonia e spesso la banalità, e raggiungere allo stesso tempo la qualità convincente del risultato che dipende proprio dall'aver assimilato la tecnica a tal punto da poterla dimenticare. Normalmente, prima di presentare uno spettacolo agli spettatori, le diverse fasi di lavoro sono incorporate in modo da non pensarci più. Per una dimostrazione, invece, devo ricordare e dimenticare allo stesso tempo.

Uno degli spettatori che vide *L'Eco del Silenzio*, la mia prima dimostrazione, era un macellaio di una piccola cittadina di provincia. Mi disse: "Ora so che anche gli attori hanno un mestiere". Per lui era incredibile scoprire il lavoro e il sudore in un mondo che immaginava fatto solo di ispirazione e talento. La spettacolarità della dimostrazione consisteva nel rivelare in scena la concreta realtà di dettagli e stratagemmi sottostante al teatro.

Con le dimostrazioni di lavoro cerco di indicare vari modi di pensare e procedere e non di trasmettere un metodo da essere riprodotto. Il mio punto di vista e la mia esperienza sono soggettivi. Un metodo ha sapore di obbiettività, mentre io offro solo la testimonianza di un mio processo con la speranza che le informazioni possano essere ispiranti per i processi di altri. So che quando presento una dimostrazione di lavoro, anche se parlo di tecnica e la mostro, l'informazione sostanziale è solamente che è possibile trovare e seguire un proprio percorso personale; non ripetere o imitare direttamente quello che ho mostrato, ma imparare dalla propria intuizione e dalle proprie necessità.

Nel 1987 ho fatto un viaggio in India. Ero lontana dal teatro e dalle persone che mi conoscevano come attrice. Un ragazzo mi insegnò una canzone. La cantai senza l'idea che dovesse funzionare in scena, con la mia voce timida e riservata. Mi resi conto che da quel momento anche la mia voce teatrale era cambiata in modo fondamentale. Per la prima volta mi sarei basata sulla mia voce personale e privata per preparare il successivo spettacolo con l'Odin Teatret, *Talabot*. Questo canto fu anche l'ispirazione per *L'Eco del Si-*

lenzio, una dimostrazione vocale nata in seguito per raccontare come i problemi e le difficoltà possono essere uno stimolo creativo. La mia voce gracchiava e si bloccava, mi era difficile parlare con qualcuno seduto accanto a me in macchina o al telefono: questi problemi sono stati il punto di partenza per inventare stratagemmi sonori e musicali per ridare fiducia alla mia voce. Il viaggio lontano dalla tecnica mi ha fatto scoprire le *mie* tecniche.

Ma le prime esperienze di dimostrazione mi venivano da quando mostravamo il nostro training pubblicamente. Lo spettatore che mi intimoriva di più era il regista, Eugenio Barba, che negli anni del mio apprendistato non seguiva più quotidianamente il training dei suoi attori. Non capivo perché sudavo di più e perché il tempo passava molto più velocemente. All'inizio mi sembrava fuori luogo che degli spettatori assistessero a un lavoro tradizionalmente chiuso a persone esterne, ma poi capii che potevo usare i loro occhi per provocare in me reazioni che mi sorprendevo. La necessità di convincere e colpire chi guardava mi aiutavano. Le dimostrazioni erano un modo di rispondere concretamente a delle domande che mi ponevo, obbligandomi a essere efficace, chiara, succinta e determinata.

All'Odin Teatret ogni spettacolo ha avuto le sue dimostrazioni per spiegare il processo di creazione soffermando l'attenzione in particolare sulle difficoltà. Questo è stato sviluppato in modo particolare con lo spettacolo *Mythos*, per il quale tutto il gruppo ha preparato una dimostrazione dedicata al lavoro vocale e ai testi, un'altra alla musica e un'altra ancora ai personaggi. In queste dimostrazioni gli attori avevano la possibilità di mostrare molte delle scene e del proprio materiale che era stato tagliato dal montaggio finale. Riapparivano i fantasmi del passato, quello che aveva nutrito lo spettacolo di una linfa vitale invisibile per gli spettatori. Presentavamo gli ostacoli e le frustrazioni, e i susseguenti cambiamenti e l'impatto che queste condizioni avevano generato individualmente e collettivamente nelle prove. Le dimostrazioni testimoniavano l'unicità del processo, ovvero come il "metodo" consistesse nel tutelare le proprie necessità e sfruttare la propria perizia di fronte a circostanze che non dominavamo.

Un'altra domanda ricorrente nei dialoghi con gli spettatori dopo le mie dimostrazioni era: come lavora con gli attori Eugenio Barba?

Questa domanda è stato l'impulso per creare *Il fratello morto*, la dimostrazione che tratta dell'elaborazione del regista a partire da un testo e dal materiale scenico presentato da me come attrice. Era un periodo in cui era difficile trovare il tempo per lavorare insieme ad Eugenio e interessarlo a nuovi progetti. Così vendetti delle sessioni di lavoro pubbliche. Presi una poesia, preparai una scena e la presentai ad Eugenio per la prima volta in pubblico, a Bari e a Rio de Janeiro. Questo processo si è ripetuto tre volte, aggiungendo nuove poesie e un costume. Preparavo le scene in stanze d'albergo, usando poco spazio, cercando punti di partenza diversi per esemplificare come produrre materiale. In seguito, di fronte agli spettatori, Eugenio lavorava con quello che mostravo. L'ambiente esterno influenzava le sue scelte così da indirizzare il risultato finale. A Holstebro preparammo la scena conclusiva e

litigammo a lungo per scegliere le parole esatte che spiegassero il processo. Il testo esplicativo di questa dimostrazione è detto a memoria, a differenza delle altre che si sono formalizzate man mano, proprio perché le parole sono sia mie che del regista.

*I venti che sussurrano* è una dimostrazione con quattro attori e tre musicisti dell'Odin Teatret, montata in seguito alle dimostrazioni individuali che avevamo preparato per la decima sessione dell'ISTA nel 1996, dedicata alla relazione tra teatro e danza. Nel preparare il mio contributo al tema da trattare sono stata molto influenzata da un seminario che avevo dato per coreografi e ballerini alcuni anni prima. Ero rimasta affascinata dalla diversa terminologia usata nel teatro (azione) e nella danza (movimento) e cercavo di capirne le implicazioni senza ricorrere alla comune differenziazione fra riferimenti psicologici e corporali. Volevo inoltre sottolineare l'importanza che la musica e gli impulsi sonori hanno per me nel creare, ripetere e mantenere scenicamente vive le mie azioni. Definendo la danza come azione accompagnata da una musica, mi rendevo conto che danzo sempre in scena, anche quando non mi muovo e dico un testo.

Un'altra domanda era ricorrente: ma come lavorate con più attori?

Tage Larsen era tornato all'Odin Teatret dopo una pausa di dieci anni. Era stato via proprio nel periodo in cui alcuni di noi avevano preparato dimostrazioni di lavoro e vedendole si lamentava che mancavano esempi di relazioni in scena. Volevo offrirgli la possibilità di lavorare con un testo di Shakespeare (la sua passione) e dare uno sbocco concreto alle sue critiche. Mi dissi disponibile a creare con lui una dimostrazione su un processo ancora in atto e un dialogo su un testo classico. Scegliemmo una scena da *Otello*. Ma fin dall'inizio ho insistito che Tage fosse responsabile di questo lavoro. La dimostrazione *Testo, azione, relazioni* è sua, io l'accompagno solamente. La dimostrazione è un modo concreto per ringraziarlo di essere stato mio maestro tanti anni prima.

Nel giugno 2005 ero a Caulonia, un villaggio del Sud Italia, per l'undicesima sessione dell'Università del Teatro Eurasiano il cui tema era "Testo e teatro". Ero irritata perché molte ore passavano a parlare sul parlare. Avevo bisogno di fare. Al sole, fra gli ulivi, attenta a non incontrare vipere, allenavo la mia voce. Passavo i testi degli spettacoli alla ricerca del mio punto di vista sulla discussione e guardavo una lucertola che ne mangiava un'altra. Quando solo la coda spuntava da una piccola bocca gigantesca, controllavo il mio orrore cantando alla valle di fronte a me. Nella distanza, dove finivano le colline bruciate dal sole, c'era il mare che scompariva nell'azzurro del cielo. Immaginai che le canzoni di Shahrazad che cantavo in arabo attraversassero il Mediterraneo per tornare a casa.

Sempre durante quella sessione dell'Università del Teatro Eurasiano a Caulonia vedemmo un video di uno degli spettacoli di Carmelo Bene. Mi impressionò il fatto che Bene mettesse i suoi testi su un leggìo piazzato nel mezzo dello spazio e lo usava per variare la direzione del suo sguardo, come se la sua grande versatilità ed espressività venissero direttamente dalle parole

scritte che aveva di fronte. Volevo provare anch'io e mi procurai un leggio per la dimostrazione che avevo promesso di fare. Senza il supporto dei costumi e della scenografia potevo accompagnare i miei testi con le loro azioni ridotte per adattare a uno spazio molto più piccolo.

L'idea di partenza era usare il testo come tappeto. Non ne avevo uno con me, così decisi di usare un pezzo di stoffa balinese. Misi il leggio sulla stoffa-tappeto, che già immaginavo volante, e pensai di usarla per mostrare come muovo la marionetta chiamata Shahrazad nello spettacolo *Il sogno di Andersen*. Presi la stoffa da due angoli come se fossero le mani di Shahrazad. L'ultimo testo della dimostrazione proveniva dalla scena in cui Shahrazad vola, viene colpita e improvvisamente cade rompendosi in due. Era facile far volare la stoffa. Ma cosa poteva dare l'effetto equivalente della caduta irreparabile?

Carmelo Bene aveva accanto a sé un bicchiere d'acqua. Pensai di mettere un bicchiere d'acqua sul leggio. Mentre volava Shahrazad avrebbe potuto spingere il leggio rompendo il bicchiere sul pavimento. Non avevo ancora chiara la fine della dimostrazione mentre mi dirigevo verso la sala dove l'avrei presentata. C'erano avanzi di costruzione davanti all'ingresso. Sì! Le pietre e la sabbia potevano dare l'immagine del testo rimasto a terra morto mentre la vita del testo sfugge volando via come un tappeto magico. Riempii un bicchiere con pietre e sabbia, misi il bicchiere sul leggio come se fosse acqua per bere, e decisi rapidamente come l'avrei fatto cadere alla fine. Facendo questa azione, in scena, davanti agli spettatori, il silenzio subitaneo e il colpo improvviso che sentii, mi fecero reagire e iniziai a cantare molto lentamente una delle canzoni arabe di Shahrazad. Mentre piegavo la stoffa sapevo che la dimostrazione era finita, avevo mostrato e spiegato, ma il vero significato volava lontano su un tappeto.

Maria Pia Pagani

ARLECCHINO SUL SET  
KONSTANTIN MIKLAŠEVSKIJ E IL CINEMA SONORO

Nel 1929, anno in cui Anton Giulio Bragaglia (1890-1960) pubblicò a Milano il libro *Nuovi orizzonti della cinematografia: il film sonoro*<sup>1</sup>, uscì a Berlino un'opera di Konstantin Michajlovič Miklaševskij (1885-1943) dal titolo simile: *Il cinema sonoro*<sup>2</sup>. Si tratta di un testo assai raro, oggi difficilmente consultabile nelle biblioteche europee, scritto in russo da un artista di teatro che, in esilio in Occidente dal 1925, per qualche tempo lavorò anche come operatore cinematografico per la UFA<sup>3</sup>.

La carriera di Miklaševskij è segnata dalla collaborazione con due tra i maggiori registi teatrali russi del XX secolo: Nikolaj Nikolaevič Evreinov (1879-1953)<sup>4</sup>, amico con cui condivise negli anni 1907-1912 l'esperienza pietroburghese dello Starinnyj Teatr (Teatro Antico)<sup>5</sup> e la vita di esilio parigina, e Vsevolod Èmil'evič Mejerchol'd (1874-1940)<sup>6</sup>, con cui lavorò negli anni

<sup>1</sup> A.G. Bragaglia, *Nuovi orizzonti della cinematografia: il film sonoro*, Milano, Edizioni Corbaccio, 1929. Indice dei paragrafi: PARTE PRIMA – Il film sonoro: Le grandi tappe del cinema; Fotodinamica, cronotografia e cinema; L'acquisto di un senso; L'esperanto cinematografico e le lingue babeliche; L'acustica delle sale; Nuovi mezzi d'espressione (Immagini e parole); Difficoltà e risorse del cinema acustico; Films sonori musicali cantati parlanti (Tecnica e proiezione, Varietà dei sistemi); Origini italiane della invenzione; Cosa farà l'Italia; Come avviene il fenomeno; Proiezione; Teatro e film sonoro (Il Melodramma e il Tonfilm, Gara col Teatro?, Cineoperette all'orizzonte, Teatro e Talkies, Cosa ne dice Pittaluga, Il parere di Lumière, Il pensiero di Reinhardt, È il sogno di Pigmalione?); Il film muto come cinema puro; Riepilogo delle profezie... PARTE SECONDA – La rinascita: Per il nuovo film italiano; Lettera sul cinema italiano a Berlino.

<sup>2</sup> K.M. Miklaševskij, *Zvukovoe kino*, Berlin, Petropolis, 1929. Indice dei capitoli: Al posto di un necrologio; Invenzione del film sonoro e nascita di un nuovo tipo di produzione cinematografica; Principi tecnici della ripresa e proiezione dei film sonori (Il suono, Il sistema di registrazione ottica del suono su un nastro cinematografico, Il sistema di registrazione su un disco per grammofono, La registrazione elettromagnetica su un filo di acciaio, I relativi vantaggi dei tre principali sistemi, Gli apparecchi utilizzati per la ripresa sonora, Il nastro sonoro); Organizzazione degli studi di cinematografia sonora; Ripresa; Montaggio sonoro e sonorizzazione delle riprese del muto - sincronizzazione; Attrezzatura di cineteatri e proiezioni di film sonori; L'attore.

<sup>3</sup> Nella sua "Lettera sul cinema italiano a Berlino", Bragaglia ricorda i film russi prodotti in quel periodo nella capitale tedesca: "Sono d'eccezione anche i film russi; eseguiti con una tecnica speciale che somiglia molto alla Commedia dell'Arte. I direttori russi, lavorando per conto dello Stato, riproducono tutto dal vero; improvvisano o provocano fatti veri e li adattano alle loro storie. Il lavoro più lungo da fare, è dunque il montaggio del film, dato il mostruoso e caotico materiale accumulato. Per attaccare una pellicola ci vogliono sei mesi. Ma risultano cose di singolare potenza". In A.G. Bragaglia, *Nuovi orizzonti della cinematografia: il film sonoro*, cit., p. 196.

<sup>4</sup> Evreinov N.N., ad vocem, in *Teatral'naja Ènciklopedija*, vol. II, Moskva 1963, coll. 618-619.

<sup>5</sup> Starinnyj teatr, ad vocem, in *Teatral'naja Ènciklopedija*, vol. IV, Moskva 1965, coll. 1081-1082.

<sup>6</sup> Mejerchol'd V.È., ad vocem, in *Teatral'naja Ènciklopedija*, vol. III, Moskva 1964, coll. 768-773.

1913-17 allo Studio di Via Borodinskaja e nella redazione della rivista “L’amore delle tre melarance”, uscita con nove numeri negli anni 1914-16 e detta anche “La rivista del Dottor Dappertutto”<sup>7</sup>.

*Il cinema sonoro* di Miklaševskij rientra tra i numerosi testi tecnici di letteratura cinematografica commissionati dalla UFA e pubblicati in Germania tra la fine degli Anni Venti e l’inizio degli Anni Trenta del XX secolo<sup>8</sup>. Solo due anni prima della sua uscita, nel 1927, l’autore aveva presentato con lo pseudonimo di Costantin Mic<sup>9</sup> l’edizione francese del suo fondamentale studio sulla Commedia dell’Arte – già fortunatamente comparso in due riprese in Russia tra il 1914 e il 1917<sup>10</sup> con la dicitura “Miklaševskij, attore”<sup>11</sup> – frutto della sua intensa partecipazione all’attività dello Starinnyj Teatr.

La dicitura scelta in frontespizio per *Il cinema sonoro* è “Miklaševskij, UFA Film”<sup>12</sup>. In questo testo, che ha in copertina una fotografia tratta dal “New York Times” di un tecnico al lavoro sul set con una “Blimp”<sup>13</sup>, è confluita – pur senza esplicita ammissione – anche parte dell’esperienza in ambito cinematografico di Evreinov e di Mejerchol’d, che Miklaševskij seguì da vicino<sup>14</sup>.

In una lettera del 13 giugno 1914 indirizzata al collaboratore Vladimir Nikolaevič Solov’ev (1887-1941), Mejerchol’d ricorda con ammirazione l’instancabile lavoro di Miklaševskij, che seppe efficacemente unire la ricerca storica alla prassi teatrale. Solo pochi giorni prima il regista aveva rilasciato un paio di interviste, *V. È. Mejerchol’d sul cinematografo* (31 maggio 1915)<sup>15</sup> e *Teatro e cinematografo* (7 giugno 1915)<sup>16</sup>, pubblicate da importanti periodici teatrali.

Fu proprio grazie alla preziosa mediazione di Solov’ev, che Mejerchol’d avviò la collaborazione con Miklaševskij, di cui fu più volte segnalato ai let-

<sup>7</sup> C. Solivetti, *Ljubov’ k trëm apel’sinam-žurnal Doktor Dappertutto (L’amore delle tre melarance. La rivista del Dottor Dappertutto)*, in “Carte Segrete”, n. 32, aprile-giugno 1976, pp. 15-30.

<sup>8</sup> Cfr. M. Gromo, *Tutta una letteratura*, in “Comœdia”, XIV (agosto-settembre 1932), n. 8, p. 21.

<sup>9</sup> C. Mic, *La Commedia dell’Arte ou Le théâtre des comédiens italiens des XVI, XVII et XVIII siècles*, Paris, Ed. La Pleiade, 1927.

<sup>10</sup> K.M. Miklaševskij, *La commedia dell’arte ili Teatr ital’janskich komediantov XVI, XVII, XVIII stoletij*, Petrograd, Sirius, 1914-1917.

<sup>11</sup> Cit. in K.M. Miklaševskij, *La Commedia dell’Arte o il teatro dei commedianti italiani nei secoli XVI, XVII e XVIII*, (a cura di C. Solivetti), Venezia, Marsilio, 1981, p. 149, n. 51.

<sup>12</sup> Per un quadro della situazione professionale che anche Miklaševskij visse a Berlino, si veda A. Roeber, *Le condizioni ed il contratto di lavoro nell’industria cinematografica tedesca*, in “Rivista internazionale del cinema educatore”, I (ottobre 1929), n. 4, pp. 372-381. Questo articolo, scritto da un collaboratore scientifico della “Spitzenorganisation der Deutschen Filmindustrie” presenta i seguenti paragrafi: Quadro economico; Le condizioni di lavoro regolate da un sistema contrattuale di tariffe; I contratti di tariffe in particolare; Collocamento del personale cinematografico; L’importanza delle tariffe nell’industria cinematografica tedesca.

<sup>13</sup> Cfr. G. Boltjanskij, *Kul’tura kinooperatora*, Moskva-Leningrad, 1927.

<sup>14</sup> Per una panoramica delle principali esperienze cinematografiche russe negli Anni Venti si rimanda a “Cahiers du Cinema”, n. 220-221, maggio-giugno 1970 (numero speciale ‘Russie années vingt’).

<sup>15</sup> V.È. Mejerchol’d *o kinematograf*, in “Teatral’naja gazeta”, n. 22, 1915, p. 7.

<sup>16</sup> *Teatr i kinematograf*, in “Rampa i žizn’”, n. 23, 1915, p. 9.

tori della rivista “L’amore delle tre melarance” l’ apprezzato testo sulla Commedia dell’Arte:

Caro Vladimir Nikolaevič,

ho ricevuto la Vostra lettera del 4 giugno. Molte grazie! Questa missiva sarà molto breve e molto concisa, poiché sono di fretta: mi capita di andare in posta e così sfrutto l’occasione di rispondere alla svelta alle domande della Vostra lettera che richiedono una risposta rapida.

1) Vi prego di far attenzione al bigliettino in francese che allego alla presente e di spedirlo a mio nome ad Apollinaire a Parigi. Allego un foglietto a parte in cui ho apposto la mia firma. E allego il suo indirizzo. Sarebbe bene battere a macchina la mia lettera (in Via Gogol’ ci sono dei negozi in cui battono testi stranieri).

2) K. M. Miklaševskij mi ha detto che si darà da fare tutta l’estate a Pietroburgo (pubblica il libro).

3) Rallegratevi: ci hanno affittato i locali nella Casa degli Ingegneri in Via Borodinskaja. Per ora Vi prego di non farne parola con gli allievi. Dobbiamo fare loro una sorpresa. Lo segnalaremo nel numero di agosto [della rivista “L’amore delle tre melarance”], che *dovrà* uscire all’inizio del mese, al nuovo indirizzo. E faremo un’inaugurazione molto solenne.

4) Segnalate gli errori di stampa nel Vostro articolo per il n. 3 (annotando in fondo, con precisione, la pagina e la riga)<sup>17</sup>.

5) Siate buono, voi conoscete il nome, il patronimico e l’indirizzo (in “tutta Pietroburgo”) dell’architetto-artista Lukomskij. Sino ad ora non sono riuscito a ringraziarlo per un dono (il libro *Antichi Teatri*)<sup>18</sup>. È tutto, arrivederci.

Vostro affezionatissimo Vs. Mejerchol’d<sup>19</sup>

Il 15 giugno 1924 Mejerchol’d debuttò a Leningrado con la regia di *D. E.*, spettacolo sull’Europa futura in cui volle unire, nella ricerca espressiva, cinema, teatro, danza<sup>20</sup>. Il 29 luglio 1924 uscì per la rivista “Novyj zritel” il suo

<sup>17</sup> Nella rivista “L’amore delle tre melarance”, n. 3, 1914, era stata pubblicata la terza parte di un articolo di Vladimir Nikolaevič Solov’ev intitolato *Per una storia delle tecniche sceniche della Commedia dell’Arte*.

<sup>18</sup> Il libro di Georgij Krescent’evič Lukomskij intitolato *Antichi Teatri*, uscito a Pietroburgo nel 1913 a spese dell’autore, era stato stampato in tiratura limitata: mille esemplari, di cui cento su carta speciale e con incollate foto di antichi edifici teatrali.

<sup>19</sup> V.È. Mejerchol’d, *Perepiska (1896-1939)*, Moskva, Iskusstvo, 1976, p. 165.

<sup>20</sup> Dalla *Conversazione con il collettivo del teatro Vs. Mejerchol’d* del 7 aprile 1924 si apprende: “In questa *pièce* abbiamo affidato l’interpretazione di diversi ruoli a un solo attore, non perché disponiamo di meno attori di quanti siano i ruoli ma perché in questo spettacolo il nostro scopo è il principio del trasformismo. Fino ad oggi si è fatto poco uso del trasformismo; noi per la prima volta lo introduciamo in dose così massiccia. Di solito il regista che ricorreva al trasformismo come mezzo per diminuire il numero degli interpreti, nascondeva questo fatto al pubblico. Noi invece, al contrario, lo informiamo sin dalle locandine, lo invitiamo in anticipo a venire a vedere la bravura dell’attore che si trasforma con abilità. Inoltre il trasformismo ci dà la possibilità di sottolineare l’atteggiamento ironico nei confronti dello svolgersi dell’azione, essendo dettato dalla nostra impostazione della commedia come sketch utopistico. Il gioco trasformistico sarà accompagnato dalla musica (come per i prestigiatori) il cui motivo mette subito lo spettatore di buon umore. In questa *pièce* non abbiamo avuto pretese di trattare seriamente la materia, perché lo svolgersi di tanti gravi avvenimenti nel loro significato sociale sarebbe stato sopportabile solo da un uomo della tempra del defunto Lenin. Non possiamo assumerci il gravoso compito di fare delle ipotesi serie sugli avvenimenti politici nel 1940. Ecco perché impostiamo tutto lo spettacolo sul piano dello sketch utopistico. Il sugge-

saggio “D. E.” e il problema del teatro di classe<sup>21</sup>. La recensione di Miklaševskij, intitolata *Un piccolo feuilleton (A proposito della messa in scena di D. E.)*, venne pubblicata nello stesso periodo dalla rivista “Žizn’ iskusstva”<sup>22</sup>, e fu uno dei suoi ultimi testi scritti in patria, alla vigilia dell’esilio.

(Già nel 1922 la rivista “L’Europa Orientale”, segnalando l’attività della “Società per lo studio della civiltà italiana” a Pietrogrado nell’anno scolastico 1921-22, indicò tra i corsi della Facoltà di Storia del Teatro quello del “Prof. Miklaszevski”, intitolato *Il teatro veneziano del Settecento*<sup>23</sup>. Nel 1923 Evreinov pose le riflessioni sulla Commedia dell’Arte dell’amico e collega alla base di un suo importante saggio: *Il segreto della mezza maschera nera*<sup>24</sup>).

*Il cinema sonoro* rivela la buona integrazione in Occidente di Miklaševskij, che nella trattazione dimostra di conoscere bene la realtà russa<sup>25</sup> e quella americana: i progressi della tecnica, i brevetti, i film meglio riusciti, il sistema di produzione, gli incassi, le statistiche, i diritti d’autore<sup>26</sup>. Sottolinea inoltre la vantaggiosa posizione in ambito cinematografico della Germania, dovuta all’apertura a Neu-Babelsberg nel 1929 di quattro nuovi studi della

rimento del compagno Boguševskij di trattare tutti gli avvenimenti come se fossero un sogno, ci ha facilitato il lavoro. Quanto al trasformismo, è interessante notare che, laddove gli attori lo eseguono come si deve, il pubblico sospetta sempre qualche bricconeria. Compito dei nostri attori è di acquisire questa tecnica”. In V.È. Mejerchol’d, *L’Ottobre teatrale 1918/1939*, (introd. e cura di F. Malcovati), Milano, Feltrinelli, 1977, p. 204.

<sup>21</sup> V.È. Mejerchol’d, “D. E.” i problema klassovogo teatra, in “Novyj zritel’”, n. 29, 1924, pp. 13-14.

<sup>22</sup> K.M. Miklaševskij, *Malen’kij fel’eton (Po povodu postanovki D. E.)*, in “Žizn’ iskusstva”, n. 26, 1924, pp. 7-8.

<sup>23</sup> E. Lusenkov, “Lo studio della civiltà italiana” a Pietrogrado, in “L’Europa Orientale”, II, n. VII-IX, agosto-settembre 1922, pp. 517-519. La “Società per lo studio della civiltà italiana” era aggregata all’Istituto per la Storia dell’Arte di Pietrogrado, a sua volta diviso in quattro Facoltà: Arti Figurative, Storia della Musica, Storia del Teatro, Letteraria. Fu fondato nel 1912 dal conte V.P. Zubov, che Miklaševskij conosceva bene e che menziona nei ringraziamenti della sua monografia sulla Commedia dell’Arte.

<sup>24</sup> N.N. Evreinov, *Tajna černoj polumaski*, in *Tajnye pružiny iskusstva. Stat’i po filosofii i iskusstva, ètike i kul’turologii*, Moskva, Ecce Homo-Logos Altera, 2004, pp. 59-73.

<sup>25</sup> Vedi B.Z. Šumjackij, *Kinematografija millionov*, Moskva 1935.

<sup>26</sup> Cfr. V. De Sanctis, *Film sonoro e diritto d’autore*, in “Studi di diritto industriale”, 1929, pp. 209-242. Indice dei paragrafi: Generalità (Il film sonoro e il film parlante ed i problemi che essi sollevano nel campo del diritto d’autore, Oggetto e fini del presente studio); Il film sonoro quale oggetto di diritti d’autore e carattere dell’esclusiva su tale opera (Il film sonoro come opera complessa, La materia capace di disponibilità esclusiva nel film sonoro, Le forme di sfruttamento elencate nella legge nei riguardi del film sonoro, Durata della esclusiva); Il film sonoro e i titolari di diritti su di esso (Gli elementi di carattere creativo nel film sonoro e le persone a cui si ricollegano: in particolare degli esecutori, La disciplina giuridica della paternità nel film sonoro ed esercizio dei diritti d’autore, Rapporti fra titolari del diritto di autore e titolari dei diritti di privativa industriale sui procedimenti e sugli apparecchi per la fabbricazione e la rappresentazione di un film sonoro, Il concetto di collaborazione in materia di diritto d’autore nella sua applicazione al film sonoro); Cessione di diritti d’autore e film sonoro (Contratti di alienazione di diritti d’autore e facoltà di adattamento dell’opera alla cinematografia sonora, Il diritto morale degli autori e la sua funzione in rapporto ai contratti di cui sopra, Il divieto di concorrenza e i contratti di cessione); Problemi di diritto internazionale (Gravità e difficoltà dei problemi di diritto internazionale che il film sonoro solleva, Le disposizioni della Convenzione d’Unione rilevanti nella materia e loro interpretazione).

UFA, specializzati nel sonoro<sup>27</sup>. Un riscontro di questi dati si ha, ad esempio, in un articolo del 1932-33 di Vittorio Tranquilli per “Comoedia”:

La UFA muta non era così potente sul mercato europeo com'è oggi la UFA sonora, la quale si è imposta alla considerazione del pubblico compiendo un'audace, decisiva rivoluzione con la creazione degli impianti sonori nel 1929. Il presidente della Società, dopo un viaggio di studio in America, ritornò a Neu-Babelsberg. Il dilemma era: o trasformarsi, per battere la concorrenza del nuovo sistema che, dall'America, stava sconvolgendo la cinematografia, o perire. La UFA iniziò la sua trasformazione e, in quattro mesi soltanto, dal maggio al settembre 1929, costruì il grande edificio coi quattro teatri di posa per il “Sonfilm”. Fra il 1929 e il 1930 realizzò i primi sei film sonori completi, battendo con ciò, sia tecnicamente che artisticamente, un record di velocità<sup>28</sup>.

Miklaševskij ed Evreinov lasciarono per sempre la Russia nel gennaio 1925. Oltre all'amicizia, all'amore per il teatro e alla collaborazione professionale, essi avevano in comune lontane origini nobiliari polacche<sup>29</sup>. La *tournée* in Polonia agli inizi del 1925 inaugurò la carriera mondiale di Evreinov. Fu un'esperienza importante sia in ambito teatrale – nel 1924 era uscita a Varsavia una monografia in polacco di Eugeniusz Świerczewski<sup>30</sup>, critico che lo aiutò molto e gli fece anche conoscere alcuni artisti legati al Teatro di Reduta<sup>31</sup> – che cinematografico, di cui Miklaševskij seppe fare tesoro<sup>32</sup>.

Alcune sequenze di un film girato a Varsavia nel 1925 mostrano l'arrivo di Evreinov e la moglie, la giovane attrice Anna Aleksandrovna Kašina-Evreinova (1898-1981), che poi inserì alcuni fotogrammi nel suo libro di memorie del 1964<sup>33</sup>. In una conferenza organizzata da un gruppo di ammira-

<sup>27</sup> In un articolo legato al venticinquesimo anniversario dell'attività cinematografica di Erich Pommer (1889-1966), Ettore M. Margadonna sottolinea che la media annuale della produzione della UFA oscillava, dal 1929 in poi, intorno ai 20-24 film, con notevoli cambiamenti gestionali: “La politica cinematografica dell'UFA mutò profondamente indirizzo: il film sonoro richiedeva più ponderate e minuziose previsioni e d'altra parte s'era decisi a non correre più l'avventura o almeno ad attenuare fin dove era possibile il rischio editoriale. In altre parole il rendimento commerciale di un film divenne oggetto di studi accurati e determinò, di conseguenza, una riorganizzazione interna che credo sia stata la prima ad essere basata sul criterio del cosiddetto decentramento. Questa parola è diventata di moda nel cinema, ma perché il lettore non equivochi sappia, per esempio, che in America il decentramento lo si vorrebbe applicare principalmente ad una nuova e più indipendente sistemazione dei circuiti di teatri, mentre noi se ne discorre rispetto all'industria vera e propria”. In E.M. Margadonna, *Un mestiere difficile*, in “Comoedia”, XV, n. 3, maggio-giugno 1933, p. 35.

<sup>28</sup> V. Tranquilli, *UFA*, in “Comoedia”, XIV n. 12, dicembre 1932-gennaio 1933, p. 20.

<sup>29</sup> Vedi *Evreinovy*, ad vocem, in F.A. Brokgauz - I.A. Efron, *Ėnciklopedičeskij Slovar'*, vol. XI, Sankt-Peterburg 1894, p. 467 e *Miklaševskie*, ad vocem, in F.A. Brokgauz - I.A. Efron, *Ėnciklopedičeskij Slovar'*, vol. XIX, Sankt-Peterburg 1896, p. 249.

<sup>30</sup> E. Świerczewski, *Teatr rosyjski: N. Jevreinow*, Warszawa 1924.

<sup>31</sup> W. e R. Śliwowski, *Nicolas Evreinov et la Pologne*, in “Revue des études slaves”, LIII (1981), fasc. 1 (numero monografico *Nicolas Evreinov. L'apôtre russe de la théâtralité*), p. 85.

<sup>32</sup> Non va dimenticato che l'edizione francese del suo studio sulla Commedia dell'Arte fu alla base di una traduzione in polacco uscita nel 1961 contenente una bibliografia sull'argomento aggiornata sino alla prima metà del XX secolo. Vedi K.M. Miklaševskij, *Komedia dell'Arte czyli teatr komediantow wloskich XVI, XVII, XVIII wieku*, Wrocław-Warszawa-Kraków, 1961.

<sup>33</sup> A.A. Kašina-Evreinova, *N.N. Evreinov v mirovom teatre XX veka*, Paris, Les Editeurs Réunis, 1964.

tori in occasione del debutto nella capitale, il regista manifestò la sua personale opinione sul cinema, di cui delineò con efficacia l'importanza culturale futura. Considerava infatti morto il teatro dell'epoca, e vedeva la sua possibile rinascita nel cosiddetto *kinetofon*: "Di questi tempi, o nascerà il nuovo teatro o il cinematografo imparerà a parlare", riporta un giornalista di "Nasz Przegląd" il 15 febbraio 1925<sup>34</sup>.

Il messaggio di Evreinov fu ripreso, ad esempio, dalla rivista "Wiadomości Filmowe" (numero di febbraio 1925), che pubblicò una bella fotografia del regista accompagnata dalla scritta: "Viva il teatro del futuro, il cinema e il suo insigne divulgatore"<sup>35</sup>. Seguì un'altra sua conferenza, intitolata *Il cinema come teatro del futuro*, tenuta il 27 aprile 1925 presso uno dei saloni della Società di Igiene in presenza di un vasto pubblico<sup>36</sup>: vivace fu il dibattito che coinvolse gli artisti e gli intellettuali presenti, e grande fu l'eco della stampa, che diede un tono profetico alle parole di Evreinov<sup>37</sup>.

L'importanza della *tournee* in Polonia del 1925 è legata anche al fatto che *Ciò che più importa*<sup>38</sup>, capolavoro di Evreinov ambientato in una grande città di provincia della Russia Centrale agli inizi del XX secolo, colpì molto il pubblico: buona parte della vicenda, infatti, ruota intorno a una piccola compagnia teatrale locale faticosamente impegnata nell'allestimento di *Quo Vadis?*, dal famoso romanzo storico dello scrittore polacco Henryk Sienkiewicz (1846-1924), premio Nobel per la letteratura nel 1905.

<sup>34</sup> W. e R. Śliwowski, *Nicolas Evreinov et la Pologne*, cit., p. 89.

<sup>35</sup> Ivi, p. 90.

<sup>36</sup> Ivi, p. 89.

<sup>37</sup> Considerando la realtà cinematografica italiana, Ettore M. Margadonna non manca di sottolineare quel che accade in Russia: "Qualcuno, caldeggiando una scuola cinematografica italiana, ha portato l'esempio russo dove c'è un *Kino-Photo-Technikum*, cioè un Istituto specializzato per la tecnica foto e cinematografica. In Italia senza scuola abbiamo una squadra d'eccellenti tecnici. C'è da meravigliarsi che non ancora li abbiano prelevati. In Russia c'è anche un *Istituto delle arti sceniche* composto di quattro classi, dove la tecnica e la teoria del cinema è insegnata insieme con l'economia politica, l'anatomia, l'acrobazia, la boxe, il materialismo storico ecc. ecc. Vedremo che risultati darà. Dico così perché lo stato maggiore del cinema russo non è sortito fuori da quell'Istituto ma dalle pratiche scuole teatrali di Mejerchol'd, di Tairoff e degli altri". In E.M. Margadonna, *Scuola e scuole del cinema*, in "Comœdia", XIV (marzo-aprile 1932), n. 3, p. 16.

<sup>38</sup> E. Lo Gatto, *Storia del teatro russo*, vol. II, Firenze, Sansoni, 1993, p. 161: "Un certo benefattore dell'umanità di nome Paracletto, ha formato una compagnia drammatica, ai cui membri dà l'incarico di recarsi nella vita e recitarvi le diverse parti loro assegnate. Egli li invia in certe camere mobiliate dove i gravi casi dell'esistenza, le confluente di circostanze disgraziate, hanno creato un'atmosfera satura di elettricità, nella quale sono possibili assassini e suicidi; gli attori debbono, improvvisando, dare a ciascuno non solo conforto, ma un nuovo scopo di vita e nuove speranze, e così via. Effettivamente essi raggiungono i compiti loro affidati: uno degli attori dandosi per innamorato di una povera e brutta ragazza destinata a restar senza amore; una delle attrici fingendosi innamorata di uno studente infelice; e lo stesso Paracletto in diverse sue incarnazioni riuscendo a far felici tre donne, sfidando perfino il crimine di trigamia. Ma 'ciò che più importa', 'inscenare' cioè la felicità degli umili, dei derelitti, è dimostrato e realizzato, anche se il direttore di scena, parlando all'orecchio di Arlecchino, affermi che 'ciò che più importa è finire la rappresentazione in tempo'".

Evreinov debuttò con *Ciò che più importa* (“dramma per gli uni; commedia per gli altri, in 4 atti”<sup>39</sup>) il 20 febbraio 1921, al Teatro Libera Commedia di Pietrogrado, ottenne un notevole successo anche al Teatro d’Arte di Roma nella primavera 1925, e seguì con attenzione le fasi della sua riduzione cinematografica. Il film sonoro in bianco e nero *La Comédie du bonheur* deve il suo titolo alla traduzione francese della *pièce*, fatta da Fernand Nozière (1874-1931)<sup>40</sup> per l’allestimento teatrale all’Atelier di Charles Dullin (1885-1959) nel novembre 1926<sup>41</sup>. Regia e sceneggiatura sono di Marcel L’Herbier (1888-1979), che nel 1919 scrisse e girò un film dal titolo “evreinoviano”, *Le Carnaval des vérités*<sup>42</sup>; i dialoghi aggiunti sono di Jean Cocteau (1889-1963)<sup>43</sup>.

Marcel L’Herbier aveva firmato il contratto per girare *La Comédie du bonheur* nel 1930, ma per una serie di ritardi il progetto decollò solo nell’autunno 1939. Le riprese furono effettuate negli stabilimenti Scalera di Roma nel 1940, tra marzo e maggio, poco prima che l’Italia entrasse in guerra, in una coproduzione italo-francese delle società Discina-Scalera<sup>44</sup>. Noto anche con il titolo italiano *Ecco la felicità!*, il film impegnò come operatore Mario Bava (1914-1980). Fu montato non senza difficoltà e imperfezioni tecniche a Parigi, e l’anteprima si ebbe al “Cine-Teatro Marivaux” il 23 luglio 1942<sup>45</sup>.

Nella capitale francese Evreinov partecipò con Miklaševskij e altri attori emigrati all’attività del Teatr Russkoj Dramy (Teatro del Dramma Russo), curando molti allestimenti teatrali in lingua russa per il vasto pubblico di

<sup>39</sup> N.N. Evreinov, *La gaia morte, Fra le quinte dell’anima, Ciò che più importa*, trad. it. di R. Olkienizkaia Naldi, Milano, Alpes, 1925, p. 69. A Raissa Olkienizkaia (1886-1978), coltissima ebrea pietroburghese sposata al giornalista Filippo Naldi (1886-1972), si deve la maggior parte delle traduzioni in italiano delle opere di Evreinov sino ad ora realizzate, corredate da preziose introduzioni e note. La trilogia costituita da *La gaia morte, Tra le quinte dell’anima, Ciò che più importa* è la sola a portare la sua firma come traduttrice. Nell’edizione italiana del dramma *Il teatro della guerra eterna* (Firenze, Nemi, 1932) non è indicato il nome del traduttore, ma il lavoro è riconducibile a lei (talvolta usò pseudonimi o rimase nell’anonimato). Il trattato *Il teatro nella vita* (con prefazione di Silvio d’Amico, Milano, Alpes, 1929) è stato curato da Teatrangolo, gruppo nel quale è plausibile ravvisare la sua presenza. Non va inoltre dimenticato che Raissa Olkienizkaia Naldi soggiornò a Parigi negli Anni Venti, dove con ogni probabilità frequentò Evreinov e la moglie. A questa straordinaria traduttrice russa si deve anche l’edizione italiana del romanzo *Giovinetta rossa* (Firenze, Bemporad, 1930), scritto da Anna Kašina Evreinova insieme a un’altra nobile esule russa, Hélène Iswolsky. Ella è inoltre autrice di recensioni e saggi critici quali: *L’arte teatrale moderna nell’opera di N. Evreinov* (in “La Fiera Letteraria”, 13 giugno 1926, p. 4), e *Evreinov* (in “Il Baretti”, n. 4, aprile 1927, p. 22). Mi-se pertanto in contatto Evreinov con Tatiana Pavlova, Pirandello e i Bragaglia.

<sup>40</sup> Nello stesso anno era uscita, nella collana “Les célébrités de la scène française”, anche una sua monografia su un’altra famosa artista russa emigrata a Parigi: Ida Rubinstein (1885-1960). Vedi F. Nozière, *Ida Rubinstein*, Paris, R. Chiberre, 1926.

<sup>41</sup> G. Abensour, *La Comédie du bonheur*, in “Revue des études slaves”, LIII (1981), fasc. 1 (numero monografico *Nicolas Evreinov. L’apôtre russe de la théâtralité*), p. 115.

<sup>42</sup> Ivi, p. 124.

<sup>43</sup> P. Billard, *L’âge classique du cinéma français. Du cinéma parlant à la Nouvelle Vague*, Paris, Flammarion, 1995, p. 413.

<sup>44</sup> Ivi, p. 415.

<sup>45</sup> Ivi, p. 350.

connazionali esuli<sup>46</sup>. Nel febbraio 1944, per festeggiare degnamente il sessantacinquesimo compleanno di Evreinov, era stata organizzata una prestigiosa messa in scena di *Ciò che più importa*, che coinvolse i più noti artisti russi che vivevano a Parigi, Miklaševskij compreso. Purtroppo la sua tragica scomparsa oscurò il ricordo del memorabile evento: morì infatti incidentalmente poco tempo prima del debutto, a tarda sera, di ritorno dalle prove<sup>47</sup>.

Nella primavera 1944 Evreinov diede l'addio alle scene<sup>48</sup>. Qualche anno dopo, nel suo libro di memorie, annotò quel che lo ferì maggiormente il giorno del suo sessantacinquesimo compleanno, in teatro:

L'assenza nel ruolo di Direttore di scena di un teatro provinciale del mio vecchissimo amico Miklaševskij, morto per disattenzione in seguito ad avvelenamento da gas. Per ottemperare all'ordinanza tedesca di non circolare per le strade oltre le 11 di sera, uscì dal teatro nel tricot che indossava nella scena danzante del carnevale dell'ultimo atto di *Ciò che più importa*. In questo tricot lo ritrovarono morto la mattina seguente, sul suo letto, in una stanza satura di gas, con la radio accesa che rallegrava i vicini con musiche gaie<sup>49</sup>.

L'interesse per il cinema di molti artisti emigrati russi è ben sottolineato, ad esempio, nel libro di Natal'ja Nusinova intitolato *Quando ritorneremo in Russia... La cinematografia russa d'emigrazione (1918-1939)*<sup>50</sup>, uscito a Mosca nel 2003. Oltre a mettere in evidenza l'attività sul set - sia in patria che all'estero - di molti attori del Teatro d'Arte di Mosca<sup>51</sup>, l'autrice offre attraverso un accurato spoglio delle fonti d'archivio dattiloscritte russe e newyorkesi un resoconto dell'attività in ambito cinematografico di Evreinov, che trova interessanti riscontri nel capitolo "Lo schermo come rifugio della scena", con dati importanti sull'attività di sceneggiatore cinematografico di Miklaševskij<sup>52</sup>.

Senza dubbio lo studio della Commedia dell'Arte, la lettura dei canovacci italiani e la scrittura di alcuni scenari russi (ad esempio *Il turco sanguinario e il mago Maggi*, del 1916, per una commedia in tre atti)<sup>53</sup> aiutarono molto Mi-

<sup>46</sup> A.A. Kašina-Evreinova, *N. N. Evreinov v mirovom teatre XX veka*, cit., pp. 81-82.

<sup>47</sup> K.M. Miklaševskij, ad vocem, in *Nezabytye mogily. Russkoe zarubež'e: nekrologi 1917-1997*, (a cura di V.N. Čuvakov), vol. 4, Moskva, Rossijskaja Gosudarstvennaja Biblioteka, 1999, p. 535.

<sup>48</sup> A.A. Kašina-Evreinova, *N.N. Evreinov v mirovom teatre XX veka*, cit., p. 83.

<sup>49</sup> N.N. Evreinov, *Pamjatnik mimoletnomu. Iz istorii èmigrantskogo teatra v Pariže*, Paris, 1953, p. 60.

<sup>50</sup> N. Nusinova, *Kogda my v Rossiju vernëmsja... Russkoe kinematografičeskoe zarubež'e (1918-1939)*, Moskva, Èjzenštejn centr, 2003.

<sup>51</sup> Cfr. A.A.VV., *Lico sovetskogo kinoaktëra*, Moskva, Kinofotoizdat, 1935 e N. Iezuitov, *Aktëry Mchat v kino*, Moskva, Goskinoizdat, 1938.

<sup>52</sup> Tra i testi russi sulla sceneggiatura cinematografica ricordiamo: A.V. Goldovin, *Kak pisat' scenarii dlja kinokartin*, Moskva 1925; G. Lenobl', *Pamjatka načinajuščemu scenaristu*, Moskva-Leningrad, Tea-Kinopečat', 1929; I. Sokolov, *Kniga scenariev*, Moskva, Kinofotoizdat, 1935.

<sup>53</sup> K.M. Miklaševskij, *Krovažadnyj turka i volšebnik Maggi. Scenarii komedii v trech dejstvjach*, Petrograd, Sirius, 1916.

klaševskij nel lavoro sul set. Un paio di curiosità: ha preso parte alla realizzazione di circa una ventina di pellicole, ed è considerato il vero autore della sceneggiatura del film sonoro in bianco e nero *La Kermesse héroïque* del 1935, per la regia di Jacques Feyder (1885-1948), prodotto dalla Tobis, con Louis Jouvet (1887-1951) nel ruolo del cappellano<sup>54</sup>. Il film, che nella distribuzione americana acquisì il titolo *Carnival in Flanders*, è considerato il capolavoro di Feyder, che ebbe come assistente alla regia e direttore di produzione Marcel Carné (1909-1996). Vinse la coppa per la miglior regia alla Mostra del Cinema di Venezia del 1936<sup>55</sup>.

Hanno effetto immediato le tempeste e le piogge, il brusio delle fiere, del carnevale, le grida della folla, lo scalpitio dei cavalli, il rumore di un treno in arrivo, di passaggio, a distanza, con i passeggeri, con le merci, ecc.<sup>56</sup>

Ecco perché, considerando gli effetti acustici del film sonoro, da esperto uomo di spettacolo, Miklaševskij rivolge una particolare attenzione agli spettatori e alla loro percezione dei suoni, dei rumori, del parlato, della musica<sup>57</sup> (senza trascurare la questione dei diritti d'autore)<sup>58</sup>. Tutto ciò è infatti di fondamentale importanza nell'organizzazione di uno studio cinematografico:

In noi avviene sempre un processo psicologico di filtrazione del suono e di abitudinaria concentrazione dell'attenzione su quei suoni (parole, ecc.) che ci interessano. Ma quando i suoni sono riprodotti da un macchinario che indifferentemente registra bene tutto, anche sino al logorio, ne consegue che bisogna effettuare un raffinamento molto più accurato dei suoni, cioè la cosiddetta "sterilizzazione sonora" dell'ambiente in cui sono registrati i suoni<sup>59</sup>.

<sup>54</sup> P. Billard, *L'âge classique du cinéma français. Du cinéma parlant à la Nouvelle Vague*, cit., p. 131.

<sup>55</sup> Ivi, pp. 77-78.

<sup>56</sup> K.M. Miklaševskij, *Zvukovoe kino*, cit., p. 79.

<sup>57</sup> Della questione della musica nel film si occupò, ad esempio, il compositore Daniele Amfitatrov (1901-1983), uno dei tre figli del letterato Aleksandr Valentinovič Amfiteatrov (1862-1938), esule russo morto a Levanto che aveva curato con la moglie Ilaria un'importante edizione delle commedie goldoniane uscita a Pietrogrado nel 1922. Giunto a Roma nel 1921, Daniele Amfiteatrov fu allievo di Respighi e si diplomò all'Accademia di Santa Cecilia nel 1924. Dal 1938 si stabilì negli Stati Uniti e fu, dal 1938 al 1941, direttore dell'orchestra di Minneapolis. Dal 1941 si trasferì in California, dove compose soprattutto musica per il cinema: *Lettera da una sconosciuta* (1948) di Max Opuls, *Amaro destino* (1949) di Joseph L. Mankiewicz, *Rommel la volpe del deserto* (1951) di Henry Hathaway, *Il grande caldo* (1953) di Fritz Lang. Nel 1959 tornò in Italia e si dedicò principalmente alla musica da concerto; tra i suoi scritti ricordiamo D. Amfiteatrof, *La musica nel film*, in "Lo schermo", I, n. 2, settembre 1935, pp. 32-37 e *La musica nel film. Messa a fuoco*, in "Lo schermo", I, n. 4, novembre 1935, p. 30; *La musica per film negli Stati Uniti d'America*, in *La musica nel film*, a cura di E. Masetti, Roma, Bianco e Nero, 1950, pp. 118-128.

<sup>58</sup> Cfr. I. Heifetz, *Il diritto d'autore nell'Unione dei Sowjet*, in "Studi di diritto industriale", 1929, pp. 15-34. Indice dei paragrafi: Sviluppo del diritto d'autore; Soggetto del diritto d'autore; Oggetto del diritto d'autore; Contenuto del diritto; Durata del diritto d'autore; Diritto d'autore e diritto del lavoro; Contratto di edizione; Tutela del diritto d'autore; Accordi internazionali.

<sup>59</sup> K.M. Miklaševskij, *Zvukovoe kino*, cit., p. 51.

E, sempre alla luce della sua lunga esperienza, Miklaševskij non manca di rilevare anche alcune differenze nella registrazione della voce maschile rispetto a quella femminile, e quali accorgimenti devono adottare gli attori e i tecnici<sup>60</sup>. Inoltre dimostra di conoscere molto bene (valido è l'apparato di immagini e di note bibliografiche) le più moderne attrezzature<sup>61</sup>, e puntualizza che le riprese di un film sonoro implicano, rispetto al film muto, un diverso lavoro del regista, che deve instaurare una buona collaborazione non solo con gli attori ("Di certo il regista non può imporre un tempo di azione agli attori, se lo devono dare da soli"<sup>62</sup>), ma anche con il tecnico della fotografia e con il tecnico del suono<sup>63</sup>:

Dunque il cinema muto è morto?  
No, non è morto, al contrario...  
Sì è sposato<sup>64</sup>.

Sia l'edizione francese della monografia sull'Improvvisa che il testo sul cinema sonoro del 1929 sono dedicati a Charlie Chaplin (1889-1977)<sup>65</sup>, artista che Miklaševskij ammirava profondamente e che considerava un erede dei comici dell'Arte:

In effetti Chaplin ci sapeva fare, nelle pose plastiche era davvero di una profonda emotività ed interiorità umana; ma Chaplin è unico nella sua grandezza e, considerando solo le banali imitazioni, difficilmente avrebbe creato una scuola in grado di far discostare il cinema da quella prigione che è la corporeità plastica individuale, soprattutto tenendo conto dei ben informati dirigenti commerciali dell'attuale cinematografo<sup>66</sup>.

L'attenta visione delle pellicole permise a Miklaševskij di studiare la recitazione di Chaplin; inoltre imparò a conoscerlo anche attraverso la lettura di alcune opere russe, quali ad esempio la raccolta di saggi dello studioso Pulaj, del 1928<sup>67</sup>. Tra gli scritti dello stesso Chaplin tradotti in russo e divenuti oggetto di un vivace dibattito artistico, ricordiamo *Cosa è che piace al pubbli-*

<sup>60</sup> Ivi, pp. 54-55 e pp. 60-62.

<sup>61</sup> Cfr. A. Targonski, *Le invenzioni nella Russia dei Sowjet*, in "Studi di diritto industriale", 1929, pp. 35-50. Indice dei paragrafi: Generalità; I compiti dello Stato in Russia; L'Ufficio Brevetti; La legislazione sui brevetti; Agenti di brevetti; L'ufficio legale di Stato dei brevetti; L'assistenza agli operai inventori; Sguardo nel futuro.

<sup>62</sup> K.M. Miklaševskij, *Zvukovoe kino*, cit., p. 63.

<sup>63</sup> Tra i testi sul cinema sonoro usciti in Russia poco dopo quello di Miklaševskij, ricordiamo quelli di I. Sokolov, *Kak sdelany zvukovye fil'my*, Moskva, Tea-Kinopečat', 1930 e A. Andrieuskij, *Postroenie tonfil'ma*, Moskva-Leningrad, Goslitizdat, 1931.

<sup>64</sup> K.M. Miklaševskij, *Zvukovoe kino*, cit., p. 14.

<sup>65</sup> Cfr. A.V. Kukarkin, *Čarl'z Čaplin i ego fil'my*, Moskva, Izdatel'stvo Nauka, 1966.

<sup>66</sup> K.M. Miklaševskij, *Zvukovoe kino*, cit., pp. 8-9.

<sup>67</sup> A. Pulaj, *Čarli Čaplin*, Moskva, Teakinopečat', 1928.

co?<sup>68</sup> e *Il mio lavoro*<sup>69</sup>, comparsi rispettivamente in “Kinogazeta” (n. 40, 1924) e in “Sovetskij èkran” (n. 33, 1926).

Nel 1929, anno in cui uscì *Il cinema sonoro* a Berlino, Mejerchol'd scrisse diversi articoli legati agli argomenti affrontati da Miklaševskij. Ecco tre suoi titoli: *Sulla cinematizzazione del teatro* (14 luglio 1929)<sup>70</sup>, *La lotta tra teatro e cinema. Una nuova tecnica della scena contemporanea. La vittoria del cinema sarebbe il film parlato?* (16 settembre 1929)<sup>71</sup>, *Il cinema sonoro in ascesa* (15 ottobre 1929)<sup>72</sup>. Un'eco lontana risuona anche nella conferenza tenuta da Mejerchol'd il 13 giugno 1936, intitolata *Chaplin e il chaplinismo*. In quello stesso anno la rivista “Iskusstvo kino” pubblicò in traduzione russa un testo dello stesso Chaplin dal titolo emblematico: *Cinema muto e cinema sonoro* (n. 4, 1936)<sup>73</sup>.

Durante l'incontro, Mejerchol'd ammise che stava affrontando, pubblicamente per la prima volta, questo difficile argomento, sul quale aveva a lungo riflettuto nel corso della sua brillante carriera<sup>74</sup>. Sottolineò in più momenti che la maschera comica dell'attore cinematografico tanto apprezzato dal pubblico russo<sup>75</sup> era nata in piazza<sup>76</sup>, originata dalla cultura popolare di cui Miklaševskij conosceva tutti i segreti:

Chaplin rivela nell'arte dell'attore cinematografico un corpo ottimamente allenato, e noi nella sua creatività troviamo non solo la traccia degli esercizi - cioè il lavoro sul suo corpo - ma anche la spiegazione del suo raro dono mimico<sup>77</sup>.

“Io sono Arlecchino e Arlecchino morirò”, recita una battuta di Evreinov che Miklaševskij amava molto e fece sua in scena e nella vita, lasciando una preziosa e ancora non del tutto studiata eredità sia per il teatro che per il cinema.

<sup>68</sup> Trad. it. in *La figura e l'arte di Charlie Chaplin*. Saggi di Eisenstein, Bleiman, Kosincev, Iu-tkevič, Torino, Einaudi, 1942, pp. 186-188.

<sup>69</sup> Ivi, pp. 189-190.

<sup>70</sup> V.È. Mejerchol'd, *O kinofikacii teatra*, in “Žizn' iskusstva”, n. 28, 1929, p. 4.

<sup>71</sup> V.È. Mejerchol'd, *Bor'ba meždu teatrom i kino. Novaja tehnika sovremennoj sceny. Pobeda li kino – govorjaščaja fil'ma?*, in “Literaturnaja gazeta”, n. 22, 1929, p. 3.

<sup>72</sup> V.È. Mejerchol'd, *Žvukovoe kino na pod'ëme*, in “Sovetskij èkran”, n. 41, 1929, p. 3.

<sup>73</sup> Trad. it. in *La figura e l'arte di Charlie Chaplin*, cit., pp. 203-207.

<sup>74</sup> Ivi, p. 212.

<sup>75</sup> Anonimo, *Charlot e i russi*, in “Lo schermo”, I (novembre 1935), n. 4, p. 26.

<sup>76</sup> V.È. Mejerchol'd, *Čaplin i čaplinizm*, in A. Fevral'skij, *Puti k sintezu. Mejerchol'd i kino*, Moskva, Iskusstvo, 1978, p. 217.

<sup>77</sup> Ivi, p. 214.



Lorenzo Mango

LA NASCITA DELLA REGIA:  
UNA QUESTIONE DI STORIOGRAFIA TEATRALE

**Un problema di metodo**

Nell'ambito degli studi teatrali la nascita della regia è una questione dai risvolti complessi e problematici. Complessità determinata da due fattori distinti, eppure intimamente legati tra di loro: la difficoltà di evidenziare con precisione le coordinate storiche del fenomeno e quella, altrettanto problematica, di individuare le categorie concettuali entro cui collocarlo. Si tratta, insomma, di uno di quei casi in cui, in maniera ancora più evidente che altrove, i fatti e le interpretazioni dei fatti istituiscono un intreccio in qualche modo inestricabile, facendo sì che la questione storica si presenti, anzitutto e forse soprattutto, come questione di storiografia. Qualcosa che riguarda, cioè, più la proiezione di un pensiero critico sugli avvenimenti che la possibilità di ricostruirne, in una maniera più o meno obiettiva, la fisionomia.

La cosa, d'altronde, è comprensibile in quanto legata a quel concetto sfuggente, per molti versi sdrucchiolo ma anche affascinante, che è l'origine, quel momento aurorale in cui le cose non sono più ciò che erano e al tempo stesso non sono ancora ciò che compiutamente diverranno. Un momento aurorale che indica una soglia, che definisce un passaggio e, come tale, può venire letto nelle due direzioni su cui, in quanto porta, apre.

Giustamente Franco Perrelli, in uno dei più recenti contributi critici sulla regia, *La seconda creazione. Fondamenti della regia teatrale*, invita a “non impiccarci a uno dei tanti problemi d'*origine* della storia dello spettacolo”<sup>1</sup>, richiamando, a modello e a titolo d'esempio, le questioni legate alla tragedia, al teatro medievale e alla Commedia dell'Arte, che spesso e volentieri rischiano di far arrotolare l'interpretazione critica su se stessa, nella ricerca, impossibile, proprio di quel momento aurorale che definisce la nascita dei fenomeni. Il caso della regia, però, presenta a mio avviso una caratterizzazione diversa. La sua nascita non riguarda, infatti, l'emersione da una zona problematica indistinta e priva di riferimenti certi di fenomeni che, a un certo punto, appaiono singolarmente e inspiegabilmente maturi, ma, letteralmente, la condizione di passaggio tra un modo di fare teatro e un altro, con i fatti e gli avvenimenti, per molti aspetti, in piena o almeno in sufficiente evidenza. La questione della nascita della regia, allora, non consiste nella scoperta o nel ritrovamento del “fatto mancante” che origina il fenomeno, quanto nella individuazione delle coordinate storico teoriche che consentono di cominciare a parlare appropriatamente e correttamente di regia, nel

<sup>1</sup> F. Perrelli, *La seconda creazione. Fondamenti della regia teatrale*, Torino, Utet Libreria, 2005, p. 14.

mondo teatrale, riferendoci ad ambiti storici e problematici più o meno precisi. Lo stesso Perrelli, d'altronde, invita a "non impiccarsi" al problema, non ad ignorarlo, ritenendo utile, se non indispensabile entrare nell'argomento, tentando di tracciarne i contorni a patto che questi servano "come larghe fasi di riferimento" e non "come strette gabbie teoriche"<sup>2</sup>. Una posizione, questa, che sembra, sostanzialmente, condivisibile e richiama in una certa misura quanto provavo a enunciare poco sopra e che, cioè, la questione della nascita della regia (e anche il suo fascino e il suo interesse) risiedono nelle argomentazioni storico critiche che ha prodotto più che nel tentativo, questo sì probabilmente arbitrario, di una ricostruzione obiettiva dei fatti, alla ricerca del luogo "reale" di origine.

Perrelli, d'altronde, si appassiona all'argomento e nel capitolo introduttivo del suo libro (intitolato significativamente: *La regia: "soggetto complesso"*) ne discute alcuni degli aspetti problematici, rifacendosi alle due tendenze più comunemente ricorrenti negli studi: l'una che legge la regia come fatto esclusivamente moderno, e spesso come pertinenza solo novecentesca; l'altra, invece, che ritiene la regia essere una sorta di condizione connaturata del linguaggio e soprattutto del modo di fare il teatro, rintracciabile, pur se in forme e modi diversi, in tutte le epoche della storia. Si tratta di due posizioni presenti fin da quando si comincia a discutere criticamente della questione, e di cui dà conto già André Veinstein nel suo *La mise en scène théâtrale et sa condition esthétique*, che è del 1955, facendo riferimento, oltretutto, a un dibattito che, a quella data, ha già una sua tradizione<sup>3</sup>.

Sull'argomento avremo modo, come è ovvio che sia, di tornare a suo tempo per verificare come esso si dispieghi, prenda corpo e, soprattutto, si ambienta nelle argomentazioni critiche. Per adesso ci preme solo di verificare come Perrelli, dopo essersi appellato alla prudenza dello storico, entri nella questione. La sua posizione tende, per certi versi, a defilarsi dalla giustapposizione frontale delle due tesi, scegliendo di fare riferimento, invece, a una "terza via", individuata negli scritti più recenti che Artioli ha dedicato al tema<sup>4</sup>, in cui si prospetta quella che potremmo definire una assolverenza dolce, in ambito ottocentesco, di quei principi strutturali che poi, nel corso del Novecento, daranno vita alla regia come fenomeno compiuto. Distingue, quindi, Perrelli tra la regia, in senso stretto, e una preistoria della regia che chiama protoregia. Questa rappresenterebbe e conterrebbe quegli episodi, numerosi e significativi, che, nel corso dell'Ottocento, avrebbero non solo creato i presupposti per la regia, ma ne avrebbero per molti versi già introdotto le motivazioni e la prassi. In una maniera che, evidentemente, non corrisponde del tutto alla accezione novecentesca del fenomeno. E qui Perrelli è costretto a operare un ulteriore distinguo, quello tra la regia dei Ri-

<sup>2</sup> Ivi, p. 15.

<sup>3</sup> A. Veinstein, *La mise en scène théâtrale et sa condition esthétique*, Paris, Flammarion, 1955.

<sup>4</sup> E soprattutto a *Le origini della regia teatrale*, in *Storia del teatro moderno e contemporaneo. Il grande teatro borghese Settecento-Ottocento*, (a cura di R. Alonge e G. Davico Bonino), Torino, Einaudi, 2000.

formatori (Appia, Craig, Copeau, Brecht, Artaud, Mejerchol'd e Stanislavskij) in cui, come scrive, “riconosciamo *la regia per eccellenza*”<sup>5</sup> e quelli che definisce, invece, i registi demiurghi. I primi sarebbero coloro che introducono la regia come strumento per una visione radicalmente nuova e diversa del teatro, non solo delle sue modalità di produzione ma della sua stessa essenza linguistica e addirittura etica; i secondi, invece, coloro che si affiderebbero a un lavoro di coordinamento artistico e di articolazione coesa e unitaria dello spettacolo, senza coltivare aspirazioni ideologicamente forti.

La protoregia rappresenterebbe quella fase di sviluppo della nozione di regia che, pur se distante ancora dalle formulazioni dei Riformatori, è invece assai prossima, sia per intenzioni che metodo di lavoro, a quella dimensione demiurgica che, della regia, rappresenta uno degli aspetti rilevanti anche nella sua fase matura.

Poste le cose in questi termini, potremmo forzare la mano di Perrelli e dire che, nell'ottica del suo ragionamento, la protoregia rappresenterebbe il momento di nascita della regia, quello in cui, come ci è già occorso di dire, le cose sono in una fase di trasformazione che ce le fa sembrare a volte già compiutamente diverse e nuove, a volte, invece, ancora intimamente legate alla sfera di quella tradizione da cui desiderano distaccarsi. È necessario, però, che vengano individuate le coordinate storico teoriche che definiscono i confini di ciò che è protoregistico da ciò che non lo è o non lo è più. Perrelli lo fa, anzitutto, individuando i termini estremi, *a quo* da un lato e *ad quem* dall'altro, che creerebbero i limiti di questa zona di soglia. Il primo dei due termini è quello più semplicemente e chiaramente individuato nel libro, e riguarda l'affacciarsi dei termini *mise en scène* e *metteur en scène* attorno agli anni trenta dell'Ottocento in Francia. Il secondo, invece, dà più problemi, perché dovrebbe funzionare anche come soglia e come termine *a quo* per la regia vera e propria. Nel primo caso, la soglia si evidenzerebbe, per così dire, da sé, legata come è ad un nome che indica un fatto linguistico e presuppone la nascita di un nuovo ruolo sia artistico che professionale: colui che cura e organizza la messa in scena come fatto specifico ed esplicito e non più solo implicito nella costruzione dello spettacolo. Nel secondo caso, invece, il momento di soglia non sembra avere una caratterizzazione così evidente e diventa necessariamente parte di una argomentazione problematica. Perrelli ha il merito di affrontarla direttamente dedicando, di fatto, il suo saggio a ricostruire le dinamiche già registiche che sono presenti, sia sul piano operativo che su quello teorico, in ambito ottocentesco. In particolare si sofferma sugli anni che vanno dal 1870 al 1900, in cui, ritiene che si possa individuare un “assestamento professionale delle istanze protoregistiche, che tendono talora a assurgere ad autentica *demiurgia*”.<sup>6</sup> È, dunque, quel trentennio della storia del teatro a divenire oggetto di uno studio teso a leggerne una dimensione che potremmo definire di “regia prima della regia”. Tutta una serie di personaggi di quella vicenda teatrale, allora, vengono affrontati come tramiti

<sup>5</sup> F. Perrelli, *La seconda creazione*, cit., p. 17.

<sup>6</sup> Ivi, pp. 16-17.

di un problema i cui tratti, destinati a diventare il bagaglio linguistico della regia demiurgica novecentesca, vengono individuati già allora.

I personaggi cui si fa riferimento nel libro sono, però, solo in parte quelli canonici quando si tratta la questione, come nel caso dei Meininger. Più spesso sono figure assai più controverse al riguardo, quella di Montigny tra tutte, o altre che, provenendo dal contesto scandinavo sono rimaste (per ragioni di lingua soprattutto) sostanzialmente ai margini del discorso storico critico e che invece rivelano, negli ampi stralci degli scritti che ne riporta l'autore, una precisione e una apertura verso le argomentazioni registiche che ne fanno dei riferimenti importantissimi per cogliere appieno la dimensione di soglia che caratterizza quel particolare momento storico<sup>7</sup>. Significativamente il discorso si conclude su Antoine, anzi sul "posto di Antoine" come si intitola il capitolo finale del libro. Significativamente perché in Antoine, Perrelli legge la propaggine ultima delle istanze protoregistiche non ancora approdate alla nascita, anzi all'invenzione della regia che, d'altronde, "nessuno ha inventato"<sup>8</sup>. Questo non tanto per marcare un ritardo di Antoine, quanto per evidenziare quel tanto, importante, di continuità che ne lega l'attività a quella dei vari Montigny e Porel (direttamente) o degli Josephson (sul piano di un collegamento ideale). Antoine, in sostanza, non è ancora compiutamente un regista (ammesso che affermazioni del genere, ci ricorda l'autore continuamente, abbiano un senso) perché nella sua idea di teatro, forse anche più che nella sua prassi, la riforma e la tradizione si mescolano continuamente in un clima di "stridenti antitesi"<sup>9</sup>, le quali ne fanno "una figura rilevante e di confine, ma non il capostipite della regia"<sup>10</sup>.

Il problema, ai fini del nostro discorso, non consiste tanto nel valutare se Perrelli abbia o meno ragione in questa sua analisi di Antoine, quanto di mettere in risalto la lettura che del "regista" francese viene data in termini di soglia, come di una figura che "non è più" e contemporaneamente "non è ancora". Condizione, questa, che ben si adatta a quella nozione di origine come passaggio e metamorfosi in atto cui abbiamo già fatto riferimento e che, evidentemente, non riguarda il solo Antoine, ma potrebbe estendersi a tutto quel terreno della protoregia che, come il termine stesso dichiara, si individua in quanto "differenza" più che come qualcosa dotato di una identità sua propria. Un terreno che si designa, insomma, come *terrain vague*, zona che istituzionalmente sfugge a ogni definizione o che si definisce, semmai, come luogo dei contrasti e di una dialettica irrisolvibile tra un'aurora e un tramonto. Il dato interessante, nel discorso di Perrelli, lì dove si sofferma sulla dimensione fortemente registica della protoregia – senza la pretesa di individuarvi, però, la nascita della regia in senso stretto – è di ri-

<sup>7</sup> Le figure più frequentemente, e attentamente, citate sono Ludvig Josephson, primo regista dell'Opera di Stoccolma nella seconda metà dell'Ottocento e autore tra il 1870 e gli anni novanta del secolo di alcuni importanti trattati sull'argomento, e August Bournonville, ballerino e istruttore di scena scandinavo.

<sup>8</sup> F. Perrelli, *La seconda creazione*, cit., p. 148.

<sup>9</sup> Ivi, p. 134.

<sup>10</sup> Ivi, p. 130.

condurre la questione nell'ambito di questo *terrain vague*, posizionando di fatto, pur non nominandola mai intenzionalmente in questo modo, la nascita della regia in una zona di soglia, dove i motivi della innovazione e quelli della tradizione si incrociano definendo le condizioni, sia artistiche che culturali che produttive, della regia prima ancora che il suo avvento in senso stretto.

### L'ipotesi novecentista

Su di un piano profondamente diverso si dispongono le tesi di un altro libro, edito in Italia anch'esso negli ultimi anni: *La nascita della regia teatrale* di Mirella Schino<sup>11</sup>. L'autrice, stavolta, infatti, non solo non elude il tema dell'origine della regia, come esplicitamente dichiarato dal titolo del volume, ma lo affronta con un certo piglio, entrando subito nel merito di quanto distingue ciò che è regia da quanto non lo è. "La regia nacque come rinnovamento estetico del teatro – afferma nell'incipit dell'introduzione – Per gli artisti di teatro, fu anche lo strumento per un riscatto sociale e culturale, più tardi persino etico e spirituale"<sup>12</sup>. Se, prosegue, comportò l'affermarsi di un mestiere nuovo, di una figura che si dava come autore dello spettacolo, fu, però, sostanzialmente anche altro: "fu creazione di spettacoli che ebbero la consistenza, la molteplicità, l'interna diversità proprie alla materia organica"<sup>13</sup>. "Successivamente – aggiunge – quando si concluse il periodo della nascita, la regia come modo alternativo di vivere il *creato*, come invenzione di una nuova materia organica [...] cessò, in linea di massima, di esistere"<sup>14</sup>.

La Schino sembra, nel suo approccio al tema, privilegiare l'aspetto problematico rispetto a quello storico, partendo da una interpretazione forte dei fatti in una chiave che possiamo definire teorica o, quanto meno, ideologica. La nascita della regia, secondo quanto leggiamo, non sarebbe il risultato di un processo graduale di trasformazione dei modi di produrre, di pensare e di fare il teatro, ma l'introduzione, vorrei dire drastica e netta, di un principio di alterità. Questo a dire che è *regia* quanto rivela, come intenzione e progetto, tale alterità e, viceversa, non lo è quando tale radicale avversione alle forme codificate del teatro non c'è o non è espressa.

Questa condizione – e qui il discorso della Schino presenta un riflesso particolarmente interessante – sarebbe tipica della fase aurorale del feno-

<sup>11</sup> M. Schino, *La nascita della regia teatrale*, Roma-Bari, Laterza, 2003. L'interesse che la regia suscita presso gli studiosi di teatro – specie quelli italiani – è segnalato dalla pubblicazione, negli ultimi mesi, di due libri dedicati all'argomento: R. Alonge, *Il teatro dei registi. Scopritori di enigmi e signori della scena*, Roma-Bari, Laterza, 2006; M. Fazio, *Regie teatrali. Dalle origini a Brecht*, Roma-Bari, Laterza, 2006. Entrambi sono stati pubblicati quando questo articolo era già stato completato e consegnato per la stampa. Non se ne possono, quindi, qui discutere le argomentazioni, che sono ampie e utili ai fini del nostro discorso, ma se ne vuole almeno segnalare la presenza nel contesto del dibattito critico.

<sup>12</sup> Ivi, p. V.

<sup>13</sup> *Ibidem*.

<sup>14</sup> *Ibidem*.

meno, la nascita, quando regia e innovazione vanno di pari passo, per poi perdersi nei passaggi successivi e tornare a manifestarsi a distanza di più di trent'anni nelle sperimentazioni degli anni Sessanta. "La nascita della regia – scrive allora con un'affermazione sorprendente – è stato un periodo unico nella storia del teatro anche perché, saltando i figli, ha suscitato imprevedibili nipoti nella seconda metà del Novecento"<sup>15</sup>. Questi nipoti sono i grandi riformatori – o forse dovremmo dire, con un termine orribile, i ripensatori del teatro – del secondo Novecento, Grotowski, in testa, e poi il Living Theatre, Eugenio Barba, la Mnouchkine, Ljubimov e Nekrosius, cui l'autrice aggiunge, con un singolare e sottile distinguo ("anche quelli più apparentemente distanti"<sup>16</sup>) Brook, Wilson e Kantor. Il perché di questo sottile distinguo credo risieda nelle premesse stesse del discorso della Schino ed è su queste, allora, che occorre soffermarsi per comprenderne il senso complessivo. Un discorso che parte come discorso critico e si trasforma in discorso storico. Il che, si badi, non solo è una scelta legittimissima ma è anche un modo di fornire stimoli e spunti a un ragionamento sulla regia difficilmente raggiungibili altrimenti.

Veniamo, dunque, al nodo concettuale originario da cui parte la Schino. Quando si parla di regia, specie nella sua fase iniziale, si parla di una visione, di un'idea di teatro che si traduce, nella prassi, in un approccio diverso nei confronti del linguaggio e dei modi di produzione. Prima l'idea e poi la tecnica, a voler schematizzare. Questa idea porta racchiuse in sé delle ragioni che riguardano tanto la sfera artistica quanto, e parrebbe per molti versi addirittura soprattutto, quella etica. Una ipotesi, questa, tutt'altro che infondata se si pensa, tanto per fare pochi esempi, alla scelta di Copeau, che in nome di un'etica della formazione teatrale abbandona i successi sperimentali del suo Vieux Colombier, o alle frequentissime annotazioni in tal senso di Stanislavskij che culminano in uno scritto incompiuto che si doveva intitolare, significativamente, *Etica*<sup>17</sup>. Il termine di riferimento della Schino è rappresentato, dunque, da quei protagonisti della stagione primo novecentesca del teatro che si pongono il problema del "che cosa" fare col teatro prima ancora di quello del "come" farlo. E che sentono la necessità – in ragione di un'applicazione complessiva e totalizzante al linguaggio e non della semplice rivoluzione radicale dei modi di produzione e di realizzazione formale dello spettacolo – di una riforma radicale dei codici espressivi e linguistici che si esprime in quel modello che definiamo regia.

Di qui la singolarità di una delle affermazioni che abbiamo citato, lì dove l'autrice dichiara che la regia nasce come intenzione di dar vita a una nuova materia organica e, ancora più a monte, di vivere il creato. "Nei primi

<sup>15</sup> Ivi, p. VII.

<sup>16</sup> *Ibidem*.

<sup>17</sup> Editto in Italia in C. Stanislavskij, *L'attore creativo*, Firenze, La Casa Usher, 1983. Il testo non è finito e fu pubblicato la prima volta nell'Annuario del Teatro d'Arte di Mosca nel 1944. Le prime informazioni riguardo alla sua stesura risalgono al 1908 e risulta che nel 1938 Stanislavskij vi stesse ancora lavorando (questi dati sono ricavati dal saggio di C. Falletti, *Il sistema, le Conversazioni, l'Etica: introduzione*, pubblicato nello stesso volume).

trent'anni del Novecento – specifica ancora meglio al proposito – nel periodo della nascita della regia, fare spettacolo significò [...] guardare alla scena come a un unico corpo vivente, in movimento”<sup>18</sup>. Non basta, insomma, a definire la nascita della regia uno spirito riformatore radicale ma, occorre che sia, più in particolare, quello che si interessa alla creazione dell'opera come organismo e corpo vivente. Si può leggere, in una simile affermazione, il richiamo a una delle caratteristiche più forti, e condivise, della regia quali che siano le interpretazioni che la riguardano: il bisogno di unificazione sia dei linguaggi che convergono in uno spettacolo che del procedimento creativo. Più a monte ancora un bisogno di unità. Questo termine, nelle parole della Schino, assume però una fisionomia particolare e diventa: organicità. Che non è, si badi, un sinonimo di unità in quanto organico è un linguaggio che, potremmo dire, è più che unificato o unitario, in quanto comporta anzitutto un rapporto con il “vivente”, inteso come fondamento spirituale autentico dell'uomo e della natura che lo circonda. È organica, dunque, quell'opera di teatro che si fa portatrice di una qualità “vivente”, vale a dire che è in grado di ricondurre chi fa e chi fruisce il teatro alla propria più intima natura umana e di trasformare un'assemblea di spettatori in una comunità. Affermazioni del genere, che possono risultare arbitrariamente astratte, si chiariscono meglio, credo, se le pensiamo a confronto con le tesi di Appia ne *L'opera d'arte vivente*, o con molti passaggi di Artaud (penso, tanto per fare un esempio, all'inizio de *Il teatro e la cultura*) o, ancora, con la nozione di “arte come veicolo” di Grotowski.

Dunque la regia, nella lettura della Schino, nasce come qualcosa di direzionato in termini ideali e ideologici ben precisi. Sarebbe, in altri termini, la risultante di uno sforzo di reinvenzione più che di riforma del teatro. Parlare della nascita della regia, allora, secondo questa prospettiva critica significa più tentare il racconto della evoluzione di un modo di pensare la natura essenziale del teatro che affrontare i singoli episodi che la caratterizzano come distinti fenomeni storici. E quindi, più in generale, la nascita della regia più per problemi che per organizzazione e sistematizzazione storica. La Schino, d'altronde, è esplicita in questa direzione: “I trenta-quarant'anni del periodo della nascita della regia possono essere raccontati come se si trattasse di un episodio unico, dentro il quale è possibile spostarsi da un atto all'altro, da uno spettacolo a un libro, senza lasciarsi troppo condizionare da esigenze di cronologia”<sup>19</sup>. Una simile impostazione della questione si riflette subito non solo nella scelta degli uomini di teatro che vengono presi in considerazione ma, ancora più a monte, nell'impianto stesso del libro, i cui capitoli seguono un ordine tematico e non storico.

Mirella Schino fa, dunque, una scelta molto precisa e molto radicale che presenta delle ricadute anzitutto sul piano della definizione dei confini cronologici del discorso. La regia di cui parla è cosa tutta e tipicamente del Novecento. Di un Novecento “storico” ma anche “concettuale”. Chi non rientra

<sup>18</sup> M. Schino, *La nascita della regia teatrale*, cit., p. V.

<sup>19</sup> Ivi, p. VIII.

nel quadro dei presupposti teorici su cui ritiene il discorso della regia sia fondato, viene di fatto escluso dal quadro storico d'assieme, mentre chi, come Appia, scrive a cavallo tra i due secoli viene assunto in una prospettiva fondamentalmente già novecentesca. Comprendiamo meglio, allora, cosa intendesse dire l'autrice parlando della nascita della regia (della nascita non della regia tout court) come di un fenomeno senza figli. Affermazione singolare e sicuramente discutibile se la assumiamo sul piano di una ricostruzione storica degli avvenimenti, che diventa più chiara letta nel quadro del suo contesto culturale e argomentativo di riferimento. La regia non ha figli perché la sua spinta innovatrice rivoluzionaria si afferma, si matura e si spegne, con la sua generazione. Dopo vi saranno i registi – potremmo aggiungere noi forzando la mano alla Schino – ma, fino ai nuovi rivoluzionari degli anni sessanta, non più la regia. D'altronde sempre nella pagina iniziale della sua introduzione l'autrice aveva affermato che, una volta esaurita la spinta propulsiva della nascita della regia, “rimase la novità della regia come interpretazione critica e invenzione scenica ‘d'autore’”<sup>20</sup>, invertendo, di fatto, quella che è una nozione abbastanza condivisa dagli studi teatrali, secondo cui la regia nascerebbe in una fase iniziale come lavoro di interpretazione sul testo per fornirne una chiave di lettura unitaria, e solo in un secondo tempo si trasformerebbe in un'istanza di innovazione radicale e di ripensamento “organico” del linguaggio teatrale.

La “nascita della regia”, dunque, è del Novecento in un senso non meramente cronologico, ma in quanto espressione di una “modernità” che si carica di istanze ideologiche e utopiche. I trenta, quarant'anni che ne definiscono l'arco temporale sarebbero quelli che precedono la Seconda Guerra Mondiale. Gli elementi che caratterizzano trasversalmente le riflessioni dei primi registi sono: la costruzione di uno spazio altro; il ripensamento dell'attore in rapporto al corpo, al movimento, ecc.; il “fare vita” come ricerca di una diversa e nuova organicità. Questi tre elementi rappresenterebbero, per la Schino il tratto comune di questa prima fase della regia o, come dovremmo dir meglio, della nascita della regia. Il primo elemento corrisponde, evidentemente, all'attenzione a una scena che si fa scrittura autonoma; il secondo richiama un lavoro dell'attore al di fuori del contesto rappresentativo e della costruzione del personaggio; il terzo sollecita quell'idea di teatro come luogo di inveramento del “vivente” di cui abbiamo già in precedenza accennato<sup>21</sup>. Nel novero degli elementi che fondano il concetto di regia manca, significativamente, quello che, per molti versi, ne rappresenta una delle istanze problematiche più rilevanti: il rapporto col testo. L'autrice, come abbiamo visto, sposta il lavoro di interpretazione sul testo a una fase

<sup>20</sup> Ivi, p. V.

<sup>21</sup> Da quanto detto non bisogna intendere che la Schino presenti la nascita della regia come un fenomeno coeso e magari univocamente direzionato sul piano teorico o su quello stilistico formale. La regia, scrive infatti, “non è mai stata un concetto univoco, ma multiplo e polivalente”, ivi, p. 3, e quindi l'approccio che si può avere con essa difficilmente è univoco, ma è caratterizzato piuttosto da tutta una serie di interrogativi, ciascuno dei quali avvia un discorso possibile.

successiva a quella della nascita della regia, ma qui si sta alludendo ad altro, vale a dire non a un rapporto di tipo interpretativo piuttosto a un rapporto di tipo conflittuale, su di un piano teorico, tra linguaggio della scena e linguaggio del testo. A quel problema, in sostanza, che è alla radice de *L'arte del teatro* di Gordon Craig, lì dove si sostiene l'autonomia del momento scenico da quello letterario quale unica istanza vera del linguaggio teatrale e si arriva, con grande scandalo per l'anno in cui il testo fu scritto (il 1905), a sostenere la possibilità, e anzi la necessità, di un teatro realizzato in piena autonomia senza l'apporto di un testo letterario. Craig, ovviamente, è presentissimo nelle pagine della Schino ma non riguardo a questo aspetto, come se – potremmo dire per paradosso – l'autrice considerasse le dichiarazioni de *L'arte del teatro* ciò da cui la regia parte e non qualcosa che la riguardi direttamente nei suoi sviluppi. Come a dire che il discorso della “nascita della regia” procede dal dialogo di Craig come da una premessa che non è più merito della questione. Un'affermazione così estrema non si trova, ovviamente, nel libro ma sembra non arbitraria, per quanto possa apparire paradossale, se consideriamo l'impianto complessivo del discorso della Schino.

La nascita della regia sarebbe, dunque, un fenomeno novecentesco – sia cronologicamente che concettualmente – e riguarderebbe non tanto una sua scansione storica, quando cioè la regia comincia, quanto piuttosto un suo modo d'essere, anzi, forse, il suo modo d'essere più proprio<sup>22</sup>. Da questo punto di vista nascita sta quasi per fondamento e “nascita della regia” andrebbe letto come un termine unico che indica un fenomeno con una identità e una fisionomia sue proprie. La posizione della Schino va considerata nel quadro di un approccio al problema in una prospettiva fondamentale novecentesca, che vede contributi importanti dal punto di vista storiografico. Alcuni, come nel caso di *Regia e registi nel teatro moderno*<sup>23</sup> di Vito Pandolfi, in cui il Novecento è assunto più come spartiacque storico che come motivo ideologico. Altri, come la *Introduzione alla regia*<sup>24</sup> di Ferruccio Marotti in cui, invece, di una matrice ideologica non solo è possibile ma addirittura doveroso parlare. Si tratta di due scritti diversi sia per intenzione che per dimensione (se uno è un libro nato con la pretesa di scrivere una storia della regia, l'altro è un saggio di natura critica che vuole introdurre le coordinate del problema) che puntano, però, la loro attenzione su un tema comune: lo snodo storico e teorico rappresentato da Appia e Craig.

Nel libro di Pandolfi la posizione di Appia e Craig è assunta come centrale, in quanto rappresenta il momento in cui la scena da fatto subalterno, e fondamentale extra-estetico, si trasforma nella materia prima della cre-

<sup>22</sup> La Schino, però, individua anche tutta una serie di legami e di rapporti con il teatro di fine Ottocento e soprattutto con le figure di mattatore che lo caratterizzano. Non tanto per creare un rapporto di continuità o di sviluppo ma per verificare in che modo molti dei primi registi si relazionino con quel mondo e quali indicazioni ne traggano, valga per tutti il caso di Stanislavskij nei confronti di Salvini.

<sup>23</sup> V. Pandolfi, *Regia e registi nel teatro moderno*, Bologna, Cappelli, 1973, (1961).

<sup>24</sup> F. Marotti, *Introduzione alla regia*, in *Amleto o dell'oxymoron*, Roma, Bulzoni, 1966 (il saggio in questione è del 1962).

azione artistica del teatro. Parla l'autore, a questo proposito, dell'autonomia del linguaggio scenico come del dato nuovo che conduce alla nascita della regia, definendola come qualcosa di nuovo e di diversificato nei confronti di quelle esperienze precedenti (anche quella di Antoine) in cui tale autonomia, pur se accennata, non sembra, però, compiutamente risolta. La regia come attività specifica nascerebbe in quel preciso momento e di lì migrirebbe dentro il Novecento affermandosi come quel certo modo di intendere la prassi teatrale in cui centrale, ai fini della artisticità del prodotto, diventa il momento scenico<sup>25</sup>. Per Pandolfi, dunque, la dimensione novecentesca del problema andrebbe ricondotta soprattutto, se non esclusivamente, al dato della conquistata autonomia da parte della scena – e dell'artista che meglio la rappresenta, il regista – nei confronti degli altri specifici linguistici del teatro, scrittura drammatica e recitazione.

In Marotti, invece, il discorso appare più articolato e complesso, proprio sul piano delle motivazioni che legano indissolubilmente la nascita della regia al Novecento teatrale. Nella parte introduttiva del suo articolo, anzi, Marotti parla della regia come di quanto più e meglio si identifica con “la rivoluzione teatrale del Novecento”<sup>26</sup>. C'è, dunque, anzitutto nel suo approccio al problema una precisa pregiudiziale: la regia è cosa che riguarda quei processi rivoluzionari, vale a dire di trasformazione radicale e irrimediabile, che hanno attraversato il secolo, non altro. Non si tratta di un fatto evolutivo interno alla prassi scenica, né della pura e semplice assunzione di consapevolezza delle possibilità espressive autonome e specifiche della scena. C'è dell'altro ed è fondamentalmente più importante. La regia, nell'articolo di Marotti, rappresenterebbe quanto spinge il teatro a superare il suo ritardo e a porsi al passo con le altre arti. Tale ritardo, specifica l'autore, sarebbe determinato dalla natura sociale del teatro che lo differenzia dalle “espressioni più individuali d'arte” le quali, in quanto tali, in quanto cioè non sono condizionate dal confronto diretto col pubblico, possono essere più libere e audaci nel percorrere un cammino di sperimentazione.

Le conquiste operate in questa direzione dalla poesia e dalla pittura, che la regia consentirebbe di far raggiungere anche al teatro sono, secondo Marotti: il rifiuto dell'imitazione; una certa vocazione utopica e ideologica al cambiamento; il distacco dal mondo presente. Tutti elementi che richiamano, evidentemente, l'estetica delle avanguardie. La regia è partecipe di questo movimento, caratterizzandosi, sul piano teatrale, come l'equivalente del passaggio dal naturalismo al simbolismo e dall'impressionismo al cubismo<sup>27</sup>. Detto in altri termini la regia sarebbe la porta attraverso cui anche il teatro diventa “moderno”. Una porta che conduce a quell'insieme di tra-

<sup>25</sup> “La coscienza dell'autonomia dell'arte teatrale è chiara solo dalle ricerche di Adolphe Appia e Gordon Craig in poi: da allora è il regista il protagonista della storia teatrale”, V. Pandolfi, *Regia e registi nel teatro moderno*, cit., p. 10.

<sup>26</sup> F. Marotti, *Introduzione alla regia*, cit., p. 17.

<sup>27</sup> Ivi, p. 24.

sformazioni e di rivoluzioni del piano dell'espressione e del linguaggio artistico, che caratterizzano il Novecento delle avanguardie.

È evidente come il concetto di regia che prospetta Marotti sia molto particolare e riguardi non tanto un modo di intendere la riorganizzazione (sia artistica che produttiva) del linguaggio teatrale, quanto l'apertura verso una diversa concezione estetica. La regia, secondo Marotti, è un'arte fondamentalmente non imitativa e quindi solo un prodotto estetico che non nasca come imitazione della realtà può venire considerato come registico. Questo comporta una svolta radicale nell'uso del termine autonomia, collegato alla regia. Non si tratta più, infatti, solo di una presa di distanze dalla tradizionale dipendenza dal testo letterario quanto di una più complessiva riconsiderazione degli statuti del linguaggio. La regia si fonda sulla "piena autonomia del quadro scenico" nel senso che non si basa più "sul concetto di mimesi della natura bensì su quello della validità artistica, figurativa (ma di una figurazione che sottintenda il movimento) dello spettacolo"<sup>28</sup>. Il suo linguaggio è autonomo, dunque, non solo perché non dipende da altro che da se stesso ma perché, in primo luogo, non dipende da un rapporto di rappresentazione con la realtà. La regia, quindi, sarebbe di per sé, e non in una sua particolare accezione o applicazione, un'arte non rappresentativa.

È evidentissimo quanto e come, dietro simili affermazioni, si stagli l'insegnamento di Craig e di Appia, teso non solo ad affermare la specificità del linguaggio scenico e la autorialità della regia, ma anche a teorizzare il distacco dalla realtà in nome di un'arte di suggestione, evocazione e rivelazione. Un'arte simbolica in cui, però, il simbolismo sfocia nell'astrazione, in sintonia con le grandi riforme visive del Novecento. Le figure di Appia e di Craig, in questo articolo che è vibrante di giovanile esuberanza, non rappresenterebbero tanto l'inizio di un fenomeno, la nascita della regia, quanto la sua istituzione come categoria estetica<sup>29</sup>. La regia andrebbe ricondotta sempre e solo nella dimensione prefigurata dai due autori, perdendo quel carattere plurale che, per tanti versi, sembrerebbe esserle proprio, sottintendendo esperienze, prassi e modi del fare teatro anche molto distanti tra loro.

Così non è per il Marotti del 1962 che legge la regia tutta e solo nelle premesse operative, ma soprattutto teoriche, di Appia e Craig con cui, sostanzialmente, si identifica. Le conseguenze di tale perentorio approccio al problema sono evidenti e lo stesso autore ne è consapevole. Si tratterebbe, infatti, di cancellare dalle vicende della regia tutta una serie di esperienze che, più o meno organicamente, ad essa vengono riferite. Stanislavskij, tanto per fare l'esempio più clamoroso, resterebbe fuori, secondo un simile schema, da una possibile storia della regia. E così anche Marotti ricorre alla distin-

<sup>28</sup> Ivi, p. 27.

<sup>29</sup> Vorrei specificare che uso il termine "giovanile" senza alcuna accezione limitativa, facendo riferimento da un lato, certo, all'età anagrafica dell'autore – allora poco più che ventenne – ma, oserei dire, anche a una giovinezza della storia del teatro, intesa come disciplina specifica, che aveva, evidentemente, una motivazione forte ad affermare le ragioni della sua specificità, forzando, a volte, i termini del discorso.

zione tra una storia vera e propria della regia, che inizierebbe con Craig ed Appia, e una preistoria, cui riferire quei fenomeni precedenti che, pur se fuori dall'orizzonte del suo discorso, della regia rappresentano le premesse necessarie. Tali premesse vanno rintracciate nel lavoro particolare di alcuni attori/mattatori dell'Ottocento, Charles Kean e Henry Irving, nella compagnia dei Meininger e nelle ricerche naturaliste di Antoine e Otto Brahm. Preistorici sono, insomma, i tentativi registici operati all'interno del codice rappresentativo, lì dove la regia è, fondamentalmente, rifiuto della rappresentazione in nome dell'autonoma creatività della scena ed è "storia di tentativi, di fallimenti, di utopie"<sup>30</sup>. In altri termini, in termini ideologici, la regia si identificherebbe con il sogno di un teatro diverso.

Quello della diversità è forse l'elemento che più lega la chiave di lettura di Marotti a quella della Schino perché, per il resto, pur essendo presente in maniera fortissima in entrambi gli autori l'idea che la regia è intimamente legata a un modo particolare, preciso ed estremo di intendere prima che di fare il teatro, poi gli elementi che lo contraddistinguerebbero, tale modo, sono fondamentalmente diversi. Per ragioni di merito legate non solo alle prospettive culturali e teoriche dei due autori, ma determinate in modo significativo dalla particolare collocazione storica dei due saggi: uno, quello di Marotti, che si pone nella fase inaugurale (anzi addirittura la precede) del grande sforzo di riforma che ha luogo nel teatro della seconda metà del Novecento, l'altro, invece, che si pone all'estremo opposto, quando cioè il Novecento è concluso. L'uno precede, tanto per fare il caso più clamoroso, la fase più significativa del teatro povero di Grotowski, l'altro giunge dopo la morte del regista polacco. Il tempo che intercorre tra i due scritti ha un rilievo importantissimo per aiutarci a comprendere come, pur all'interno di un orizzonte di pensiero coerente, le posizioni dei due studiosi risultino, poi, significativamente diverse.

Dentro e dietro i presupposti teorici della Schino si legge, in una maniera neanche tanto implicita, la posizione che, riguardo al teatro del Novecento, ha proposto Eugenio Barba<sup>31</sup>. Di qui, allora, il rilievo dato all'alterità progettuale, da un lato, e dall'altro il richiamo a una cultura dell'organismo vivente e del corpo, concetti questi che sono patrimonio importante della ricerca che Barba, sia con l'Odin che con l'ISTA, porta avanti con meticolosità scientifica da anni. Dichiarare l'adesione della Schino a un simile impianto teorico nulla toglie all'importanza e all'autonomia della sua lettura della nascita della regia, ma ci aiuta a comprenderla e a porla in una prospettiva storica corretta.

In Marotti, invece, riferimenti in tal senso non ci sono, né ci possono essere, non solo per l'impostazione teorica dello studioso ma anche per il mo-

<sup>30</sup> F. Marotti, *Introduzione alla regia*, cit., p. 19.

<sup>31</sup> Analizzando il libro della Schino, nella sua ricognizione preliminare sulle questioni legate alla regia come problema storico e teorico, Perrelli mette in evidenza questo aspetto in una maniera molto esplicita, riferendo proprio a Barba, ad esempio, l'uso che la Schino fa del termine Riformatori (con tanto di esplicita maiuscola) per parlare dei registi della prima ora.

mento storico in cui il suo saggio vede la luce. Prima di Grotowski, o per meglio dire, prima dell'esplosione del fenomeno Grotowski in Occidente che è del 1965 e segna, per molti aspetti, assieme all'esilio europeo del Living Theatre (che è del 1964) uno spartiacque decisivo nelle vicende teatrali del Novecento. Ebbene, essendo scritto prima, il testo di Marotti, non solo non tiene conto di quella particolare vicenda (non ci sono ancora i nipoti della regia, per dirla con la Schino), ma guarda alle cose da una prospettiva decisamente ribaltata. Ha come riferimento, cioè, lo snodo teorico e operativo di Appia e Craig, in quanto scarto linguistico che apre verso sviluppi futuri i quali, però, al momento, sono tutti ancora da scrivere. Quindi la nascita della regia non viene affrontata come l'origine di un fenomeno che avrà una sua personale vicenda ma come il segnale di una differenza, colta per quello che è e non per quello che è destinata a diventare.

Si tratta di una diversità di approccio di non poco conto. All'interno di quella che potremmo definire una comune posizione novecentista, la Schino guarda alla nascita della regia all'indietro, vale a dire dalla prospettiva di chi vede come le cose sono andate a finire, Marotti, viceversa, vi guarda in avanti, nella prospettiva, cioè, di chi vi legge le premesse di un qualcosa che può accadere o anche non accadere. In altri termini cerca di evidenziare quello che c'è di Novecento – in un senso critico che lega la vicenda del teatro a quella delle altre arti e di quelle visive in particolare – nella nascita della regia e che, quindi, può creare, anche per il teatro, che in questo gli appare molto arretrato, le condizioni di una modernità.

### **Continuità o discontinuità. Il rapporto con la storia**

Alle posizioni di “osservanza” novecentista si giustappongono, come è ampiamente noto e come si è avuto già modo di ricordare, quelle che, invece, spostano la nascita della regia all'indietro, legandola a fenomeni e momenti diversi della storia del teatro. Si tratta di un atteggiamento critico che, anche in questo caso, non è certamente univoco ma presenta articolazioni e distinzioni complesse e significative.

Già uno dei primi, significativi studi sulla regia, *La mise en scène théâtrale et sa condition esthétique* di André Veinstein, pone con chiarezza la questione, sia perché entra nel merito della collocazione storica della nascita della regia, sia perché discute le tesi che fino a quella data erano state formulate riguardo all'origine “moderna” o “antica” del fenomeno. Veinstein affronta il suo discorso da una angolazione molto precisa, prendendo in esame anzitutto il termine che, in francese, designa la regia, *mise en scène*, sia nelle sue implicazioni teorico concettuali (cosa significa propriamente) che nella sua cornice storica (quando appare nel lessico teatrale). Parte quindi, Veinstein, da una questione terminologica e questo, su di un piano metodologico, è una indicazione preziosa. Ciò che lo studioso intende dire, infatti, è che la presenza di un termine specifico è condizione non solo necessaria ma addi-

rittura imprescindibile per identificare il momento in cui di tale fenomeno si può compiutamente parlare. Allora, per tornare al nostro caso, alla regia, secondo la sua prospettiva, si può cominciare a fare riferimento quando nel linguaggio si introduce un termine preciso che distingue una certa operatività da quella precedente. È evidente, e può risultare banale ribadirlo, che Veinstein ha presente il contesto non solo teatrale ma anche lessicale francese. La cosa, invece, ha un suo significato particolare in quanto è in Francia, per la prima volta, che viene coniata un'espressione verbale che designa in maniera esplicita e dichiarata la regia e perché, poi, è in gran parte proprio dal Francese che la maggior parte delle altre lingue europee trarranno le parole con cui, a loro volta, nominare il fenomeno. Veinstein, dunque, prende in esame la distinzione che esiste, nel Francese, tra *mise en scène* e *metteur en scène*, da un lato, e *régie* e *régisseur* dall'altro. Si tratta di espressioni molto legate tra loro che presentano, però, una differenza sostanziale, che è quella, poi, che ha determinato la nascita dei primi due termini, proprio con l'intenzione di distinguerli dai secondi. *Régie* e *régisseur*, come è ampiamente noto e come ripetiamo solo per chiarezza del discorso, rimandano a una funzione organizzativa nella gestione del teatro e richiamano la direzione di scena come funzione (e figura, ovviamente) in una qualche misura subalterna; lì dove invece la *mise en scène* è chiaramente la regia e il *metteur en scène* il regista. Con una gamma di termini si esprime la direzione di uno spettacolo, con l'altra un procedimento più complesso e articolato che indica un lavoro di trasposizione, mettere in scena, di qualcosa, il testo, in qualcosa di altro, la scena, appunto. Si tratta, quindi, di un termine che nomina un tipo di procedura, sia artistica che produttiva, che appare dotata, già per il solo modo in cui viene nominata, di una sua particolare specificità.

Veinstein attribuisce alla questione terminologica un'importanza capitale che si traduce, su di un piano, nella ricostruzione del modo in cui le principali lingue europee nominano la regia, su di un altro, più interessante, nell'indagine sulle valenze semantiche che nel termine *mise en scène* si possono rintracciare.

Prima di entrare in questo aspetto del discorso di Veinstein vorrei proporre, però, una brevissima digressione legata al rapporto che lega la nascita della regia all'invenzione di un nome specifico per designarla. In Italia la regia arriva – e anche questo è un dato ampiamente noto – con un sensazionale ritardo. Eppure, come oramai sufficientemente dimostrato, già nel primo Novecento vi sono segnali indicativi in quella direzione – penso, fra tutti, all'esperienza compiuta da Pirandello con il Teatro d'Arte tra il 1925 e il 1928. Il fatto che tali esperienze non maturino compiutamente in una direzione registica, né in questa chiave vengano intese, mi pare possa essere determinato da una difficoltà, degli artisti ma del mondo teatrale in genere, a pensare il teatro in una chiave registica, difficoltà esemplificata, mi sembra di poter aggiungere, anche dall'incertezza riguardo al nome con cui identificare la cosa. Significativo è che uno dei primi saggi dedicati esplicitamente al fenomeno, nella sua prospettiva europea ovviamente, abbia un titolo che la

dice lunga da un lato sull'importazione francese, dall'altro sull'incertezza terminologica. Si tratta di *Quello che mette in scena* di d'Amico, pubblicato su "Comoedia" del 20 aprile 1926, il cui titolo è evidentemente una traduzione alla lettera che diventa inutilizzabile come termine italiano corrente – come avveniva, d'altronde, quando comparivano espressioni come *inscenatore* o *corago* – quasi a significare l'intraducibilità, anche su di un piano concettuale, di quanto avveniva in Francia. Non a caso, invece, credo, negli anni trenta, da un lato ci sono i primi spettacoli dichiaratamente registici di Guido Salvini e le produzioni italiane di Copeau e Reinhardt al Maggio fiorentino, dall'altro c'è anche la nascita della parola atta a designare tali operazioni<sup>32</sup>. Con il che, ovviamente, non si vuole sostenere che una cosa è figlia dell'altra ma che la parola e la cosa nascono, in fondo, insieme, in Italia, come processo di una maturazione comune, sul piano artistico e su quello critico teorico, che conduce a una chiarificazione concettuale e operativa riguardo al fenomeno.

Ma torniamo al libro di Veinstein. Nell'introduzione l'autore propone subito la distinzione tra due diverse accezioni del termine *mise en scène*. "Dans une acception large – scrive – le terme *mise en scène* désigne l'ensemble des moyens d'interprétation scénique: décoration, éclairage, musique, et jeu des acteurs. [...] Dans une acception étroite, le terme *mise en scène* désigne l'activité qui consiste dans l'agencement, en un certain temps et en un certain espace de jeu, des différents éléments d'interprétation scénique d'une oeuvre dramatique"<sup>33</sup>. Nell'accezione larga del termine, dunque, con *mise en scène* si intende la dimensione materiale della scena, nel senso stretto, invece, essa consiste nel preparare e impiegare i mezzi materiali e umani del teatro in vista della rappresentazione di un'opera drammatica. Il termine, in questo caso, rimanda a una dimensione estetica e non più a una materiale e la differenza non è di poco conto. D'altronde Veinstein distingue ancora tra la presenza di quei materiali che sono parte costitutiva del linguaggio teatrale come cosa in sé, di tutti i luoghi e tutti i tempi, e l'uso che di questi materiali viene fatto come mezzo di espressione per dare una vita scenica al testo. Dietro la doppia accezione del termine ci sarebbe insomma, a quanto scrive, ciò che distingue la *mise en scène* come prassi registica dalla condizione direi quasi ontologicamente connaturata al teatro di essere cosa della scena. Per evitare confusioni terminologiche, allora, ritiene che un uso corretto dell'espressione *mise en scène* sia solo quello che la intende nel suo senso "ristretto", vale a dire più propriamente specifico.

È evidente, dietro questa sottile disquisizione terminologica, come l'autore intenda prendere posizione a favore di una specificità della regia rispetto a un generico concetto di messa in scena che si può riscontrare in altre, e in fondo in tutte, le epoche della storia del teatro. Una volta fatta questa puntualizzazione Veinstein passa a esaminare le coordinate storiche che vedono l'apparizione del termine nel lessico teatrale. Anche stavolta ricorre,

<sup>32</sup> A seguito del celebre articolo di Migliorini su "Scenario", n. 1, 1932.

<sup>33</sup> A. Veinstein, *La mise en scène Théâtrale et sa condition esthétique*, cit., p. 7.

però, a una distinzione. Di *mise en scène* si comincia a parlare con il teatro romantico tra il 1820 e il 1835 e quindi la data di nascita può essere considerata indiscutibilmente questa. Ma è verso la fine dell'Ottocento che il termine si traduce in una figura professionale, quella del *metteur en scène*, ed è sempre allora che esso dà origine alla formulazione di vere e proprie proposizioni teoriche. È allora, insomma, che nasce (come in una sorta di seconda nascita) quale termine teoricamente e, perché no, anche ideologicamente orientato. Le coordinate storiche della nascita della regia sarebbero, allora, decisamente anticipate rispetto alle tesi novecentiste. La regia sarebbe, infatti, pienamente cosa ottocentesca, nel senso che la sua nascita andrebbe a disporsi tra le due metà del secolo: la prima come momento aurorale non ancora pienamente definito, la seconda, invece, come piena maturazione sia sul piano dell'apparizione di una specifica figura professionale che dell'enunciazione di un altrettanto specifico e originale pensiero teatrale. Le conseguenze di una simile disposizione del problema sono rilevantissime. Veinstein, infatti, ritiene la nascita della regia già compiuta alla fine dell'Ottocento e, di conseguenza, vede nel Novecento l'evoluzione e la trasformazione di una cosa che, nella sua sostanza, già esiste<sup>34</sup>. È evidente, allora, come nel discorso dello studioso francese la regia, nella sua accezione novecentesca, non rappresenti tanto uno scarto nella concezione complessiva della idea di teatro, quanto una articolazione storicamente particolare, e in questo caratteristica e non confondibile, di un modo di utilizzare i mezzi scenici del linguaggio teatrale già ampiamente avviato.

Veinstein, poi, procede nella ricostruzione storica del fenomeno, interrogandosi attorno alla eventualità che anche la matrice ottocentesca non rappresenti una novità assoluta nel panorama teatrale e che, di conseguenza, possano essere individuati fenomeni in una qualche misura riconducibili alla *mise en scène* anche precedentemente. Continuando, però, ad affrontare il termine nella sua accezione ristretta, non, cioè, come richiamo generico alla matrice scenica del fatto teatrale in sé. Anche in questo caso l'autore fa ricorso a una puntualizzazione terminologica: se la *mise en scène* e il *metteur en scène* individuano una condizione particolare del fare teatro, sia sul piano della applicazione del linguaggio che della definizione di una professionalità, dal momento in cui si presentano come nomi/concetto nella storia del teatro, allora si tratta di ricercare anche altrove, nel tempo e nello spazio, l'esistenza di termini che, pur se diversi, richiamano a funzioni specifiche,

<sup>34</sup> È interessante, a questo proposito, l'analisi compiuta in parallelo dei libri di regia di Albertin per *Henry III et sa Cour* (1829) di Dumas padre e di Barrault per la *Phèdre* di Racine. La differenza tra i due testi gli sembra consistere soprattutto nello spazio assai maggiore dato da Barrault alla fase di elaborazione, progettazione e riflessione della sua regia, elementi questi assenti nelle note di Albertin. Una differenza questa, secondo Veinstein, non determinata tanto da ragioni di merito nel lavoro dei due "registi" quanto dal contesto in cui le loro note prendono vita: una indicazione tecnica per i direttori di provincia che volessero mettere in scena quel testo, nel caso di Albertin, la sintesi su di un piano più teorico e riflessivo del complesso del suo lavoro, in quello di Barrault. Lette in quest'ottica le differenze tra i due testi, pur così lontani nel tempo, scemano fino a diventare intonazioni e colorazioni diverse di un procedimento di lavoro che all'autore appare sostanzialmente coerente. Ivi, pp. 131-138.

indirizzate nella stessa direzione. Mette a punto, così, tre parametri di indagine: l'esistenza di termini che servono a designare quell'insieme di elementi che costituiscono la *mise en scène*; la presenza sul piano teorico e operativo di quelle preoccupazioni che sono tipiche della *mise en scène*; l'esistenza di una tipologia di figura artistica e professionale che anticipi quella del moderno *metteur en scène*<sup>35</sup>. Per tutti e tre i suoi parametri di riferimento Veinstein trova delle risposte, a suo dire, positive. Su quello della onomastica, infatti, cita una gamma molto ampia di riferimenti che spaziano dal *didascalos* greco, al *meneur de jeu* medievale al *sûtradhâra* della tradizione sanscrita. Quanto alla attenzione particolare prestata alle questioni specifiche della messa in scena fa volutamente un esempio estremo, citando il caso del teatro classico francese del Seicento che, pur basandosi sul primato della parola, prestava all'ordinamento dello spettacolo un'attenzione particolare e precisa. Si tratta di una serie di conclusioni quanto meno opinabili. Veinstein, infatti, mentre rifugge su di un piano teorico dall'idea di ricadere in un uso generico e largo del termine *mise en scène*, poi, nel corso del suo discorso, in un simile uso finisce con l'inciampare. Difficilmente, altrimenti, potrebbe mettere sullo stesso piano Racine che lavora con la Du Parc e un moderno *metteur en scène* alle prese, magari, con la realizzazione registica dello stesso testo. Alla stessa maniera l'esistenza di parole specifiche per indicare le attività legate alla messa in scena, e soprattutto quelle tese all'individuazione di figure di "allestitori", poco dice, ad esempio, riguardo al loro ruolo effettivo. È il caso del *meneur de jeu* dei misteri medievali. Quel che sappiamo riguardo alla sua attività sul piano della realizzazione concreta e scenica dell'evento teatrale, e la suggestione che deriva dal suo nome difficilmente potrebbero indurci a ritenerlo qualcosa di simile a un moderno regista.

Insomma, se il discorso di Veinstein presenta una tenuta forte, sia sul piano concettuale che della organizzazione del discorso, lì dove mette in evidenza la specificità moderna della *mise en scène* e la sostanziale continuità tra dimensione ottocentesca e novecentesca del fenomeno, sul piano, invece, del riferimento a momenti e a contesti diversi da quello moderno tale tenuta sembra venire meno. Allora sembra indulgere a considerazioni più "generaliste", che rischiano di sfociare in una tentazione di marca ontologica: il teatro è questo, in assoluto, e la *mise en scène* è condizione connaturata alla sua natura. Una volta enunciati i dubbi che questo passaggio del libro di Veinstein ci ha sollevato, il problema che intendiamo affrontare non è certo quello di valutare in un senso o in un altro la sua posizione, quanto di comprenderne le ragioni e di inquadrarle dentro la loro prospettiva storiografica. A conclusione del suo ragionamento Veinstein scrive: "En dernière analyse, la première moitié du XIX siècle ne nous semble marquée ni par la naissance d'un 'art nouveau', ni même, à proprement parler, d'un nouvel art de mise en scène": en l'état actuel de nos recherches, la mise en scène paraît seulement, à partir de cette époque, avoir commencé à prendre conscience

<sup>35</sup> Ivi, p. 183.

d'elle-même”<sup>36</sup>, sancendo, in modo inequivocabile, la continuità della presenza della *mise en scène* nella storia del teatro, al cui interno la specificità moderna risiederebbe esclusivamente in quella che l'autore stesso definisce come una presa di coscienza. È un'affermazione, quest'ultima, tutt'altro che irrilevante su cui, anzi, è necessario riflettere con calma ma, prima ancora, vorrei provare a contestualizzarla nel quadro dei problemi storiografici che Veinstein si trova ad affrontare.

Nel 1955, infatti, l'anno di pubblicazione del suo volume, è ancora largamente dominante la convinzione che le vicende della storia del teatro siano fondamentalmente riferibili a quelle della letteratura drammatica. Il teatro è il testo, si potrebbe affermare, a quella data, sia sul piano della attualità che della ricostruzione della storia. Porre, come fa Veinstein, in primo piano la questione della messa in scena come costante storica del teatro significa, allora, proporre una riconsiderazione dello specifico linguistico del teatro e proiettarla – sulla base delle acquisizioni moderne – sull'intero corpo storico del teatro. Il che, si badi, mi sembra essere, per molti versi una costante dell'atteggiamento più recente degli studi teatrali<sup>37</sup>. Con questo non si intende dire, certo, che gli studiosi hanno applicato indebitamente nozioni di esclusiva pertinenza moderna alle epoche storiche del passato ma che la considerazione moderna della funzione specifica della scena e dei suoi linguaggi ha fatto sì che si investigassero quelle epoche anche da questa prospettiva, riscontrandovi un'attenzione particolarmente viva verso questa componente del linguaggio. Il che può spingere, nel mentre una simile scoperta viene fatta, a far pesare il segno della continuità più di quello dello scarto, perché si nota quanto un certo atteggiamento del teatro moderno si disponga in modo coerente, e non come eccezione, rispetto al passato. È quel che succede, credo, a Veinstein e così la valutazione che fa riguardo alla sostanziale contiguità tra passato e presente non va intesa come una diminuzione di importanza del moderno, che non farebbe altro che replicare in veste nuova l'antico, quanto come la messa in evidenza di una linea della *mise en scène* che ricorrerebbe come una presenza costante nella storia del teatro assumendo di volta in volta una veste diversa. Così la *mise en scène* moderna non è semplicemente la “stessa cosa” di quanto realizzato in precedenza, ma una “stessa cosa” che ha forme e modi suoi propri. I quali, però, sono nuovi in quanto, su di un piano complessivo (non solo stilistico quindi), caratterizzati da una diversa e specifica consapevolezza. È come, cioè, se l'epoca moderna avesse portato alla consapevolezza sia operativa che teorica una modalità di lavoro che, pur sempre presente, consapevole, appunto, non era.

<sup>36</sup> Ivi, p. 191.

<sup>37</sup> Artioli, in conclusione del paragrafo introduttivo del suo *Le origini della regia teatrale* sottolinea come le trasformazioni che sono incorse nelle Storie del Teatro recenti, che privilegiano il dato spettacolare quanto se non di più di quello letterario, sono dovute “a quel rivolgimento teorico che, a partire dalla fine del XIX secolo, ha accompagnato l'ascesa al potere della regia”, cit., p. 62.

Il rapporto con la storia, per definire l'ambito specifico della regia, è presente anche nel saggio introduttivo di Helen Krich Chinoy alla antologia di scritti di registi e sulla regia, *Directors on Directing*, curata in collaborazione con da Toby Cole<sup>38</sup>. Molti dei riferimenti presenti nel testo, che è un ampio resoconto dell'affermazione e degli sviluppi del teatro di regia, corrispondono a quelli di Veinstein, ma il modo di affrontarli e il taglio di lettura si distinguono nettamente da quelli dello storico francese. La Chinoy, infatti, parte da un assunto impregnato di pragmatismo anglosassone: i registi, e in particolare i padri fondatori, hanno guardato con un'attenzione particolare ad alcuni momenti della storia del teatro in cui fossero riscontrabili quei principi di unità linguistica dello spettacolo e di guida da parte di una figura di allestitore che ne fanno altrettanti esempi di un modo di lavoro in cui si supera la scissione fra testo e scena. Tra quegli esempi la Chinoy si sofferma più in dettaglio sul teatro classico greco e sui Misteri medievali, mentre per quanto riguarda il teatro elisabettiano e il caso di Molière si limita ad affermazioni più sfumate.

I riferimenti sono, in fondo, gli stessi di Veinstein, ma vengono trattati in una maniera radicalmente diversa. Stavolta, infatti, il rapporto della regia con la storia non è la conclusione del discorso ma la sua premessa. Una premessa determinata dal fatto che quel rapporto sono i registi stessi ad averlo cercato per costituire una sorta di memoria storica del proprio modo di operare. Al che, scrive la Chinoy, è opportuno chiedersi se e quanto quel rapporto corrisponda a un'analogia di procedimenti, che giustificherebbe la tesi di Veinstein, o, invece, sia un legame di pura "ispirazione" risultando sul piano linguistico quelle esperienze profondamente distanti tra loro anche lì dove presentano elementi che potrebbero indurci ad assimilarle.

La Chinoy sposa decisamente questa seconda tesi. Il fondamento unitario che è alla base della tragedia greca o dei cicli misterici medievali, creando un'osmosi tra testo verbale e momento scenico, in cui tutto, anche la parola, trova il momento di invernamento teatrale, è una cosa ben diversa da quello che caratterizza la regia. Così come una figura come quella del *meneur de jeu*, pur somigliando nella funzione e, in fondo, anche nell'onomastica, al moderno regista, rispetto a questo ha un ruolo decisamente altro, meno definito e, soprattutto, meno direttivo. Insomma, in una sorta di risposta a distanza alle tesi di Veinstein, la Chinoy sembra dire che la presenza di istanze problematiche comuni (o almeno apparentemente tali) e di una figura specificamente designata alla messa in scena non crea, di per sé, le condizioni perché si possa parlare di regia<sup>39</sup>. Se questo è stato possibile, spiega l'autrice,

<sup>38</sup> *The emergence of the Director*, in Toby Cole, Helen Krich Chinoy, *Directors on Directing*, Indianapolis-New York, The Bobbs-Merrill Company, 1963 (la prima edizione del 1953 fu pubblicata col titolo *Directing the play*).

<sup>39</sup> Parliamo di "risposta" alle tesi di Veinstein in un senso molto lato e, se si vuole, improprio, in quanto i due scritti sono pressoché contemporanei, essendo le due edizioni del libro di Cole e Chinoy del 1953 e del 1963 e quella di Veinstein del 1955. Manca, oltretutto, nel volume dei due studiosi americani qualsiasi riferimento, anche solo in forma di nota bibliografica, al libro di Veinstein.

è perché gli stessi registi hanno forzato i termini di tale rapporto dando del passato una versione forzata o, per dirla con il termine utilizzato nel saggio, “romanzata”<sup>40</sup>, mentre le cose, nella loro realtà sia linguistica che storica, stanno in un modo profondamente diverso.

Quando si parla di principio unitario di composizione, per il mondo greco o quello medievale, si parla di una sorta di organicità interna nella costruzione dello spettacolo. Una organicità determinata da un lato dal fatto che testo e scena non sono pensati come entità separate e dall’altro dal fatto che esisteva un piano comune di valori e di convenzioni, fra teatro e pubblico che rendeva superflua una figura specificamente destinata a costruire, o ricostruire, tale unità. Quando, a titolo d’esempio, nei Misteri medievali c’era la necessità di istituire un rapporto di tipo organico tra la dimensione simbolica del racconto e l’emergenza di istanze realistiche nella rappresentazione – nota la Chinoy – questo avveniva “not by the individual interpretation of a director, but by the act of faith that motivated these communal performances”<sup>41</sup>. Al *meneur de jeu*, dunque, era affidato un compito limitato al piano organizzativo che ne fa qualcosa di più vicino al *régisseur* che al *metteur en scène*.

Dunque, tra la regia e questi momenti della storia esiste un possibile legame di continuità, ma esso è soprattutto, se non esclusivamente, ideale. Ciò che manca, nel contesto di una cultura teatrale organica, è la ricerca consapevole dell’unità, cosa che, invece, si manifesta quando – sostiene l’autrice – tale organicità viene meno sia sul piano dei valori che su quello, ed è ciò che più conta, della condivisione di una convenzione teatrale<sup>42</sup>. All’inizio dell’era moderna la crisi del sistema universale di valori, specifica, e di un legame fondativo con la tradizione determina una frattura fra il teatro e il suo pubblico. Quel pubblico che viveva l’unitarietà dello spettacolo come il portato “naturale” di una convenzione condivisa<sup>43</sup>. In assenza di questo legame osmotico l’espressività non è più il frutto di un sapere comune ma diventa qualcosa legato all’esperienza individuale che tenta di ricostruire - su di un

<sup>40</sup> “In seeking historical precedents of their role, however, the originators of the director’s art tended to romanticize the past. Often they forgot, for example, that none of their predecessors had been quite the unfettered superman pictured in Craig’s dreams”, H.K. Chinoy, *The emergence of the Director*, cit., p. 7.

<sup>41</sup> Ivi, p. 11.

<sup>42</sup> “These theatres did not need an integrative specialist, for they had an *innere Régie* – to adapt a phrase used often by German writers on directing – a unity and control intrinsic to the theatre arts and to the social conception of theatre”, ivi, p. 13.

<sup>43</sup> Per rendere più chiaro il discorso può essere utile citare, a titolo d’esempio, l’uso di uno spazio non rappresentativo nei cicli misterici medievali rispetto allo stesso uso che può essere fatto in epoca contemporanea. La necessità di un’integrazione soggettiva della sommaria indicatività dei luoghi non determinava, nel contesto medievale, un problema di tipo linguistico ed era vissuta come condizione normale del teatro. In altri termini era cosa che non interveniva nella costruzione dello spettacolo in una maniera consapevole, diversamente da quanto accade nel teatro contemporaneo in cui l’uso di spazi non rappresentativi e la necessaria integrazione da parte del pubblico sono assunti come elementi fondanti e distintivi del linguaggio e della scrittura dello spettacolo e, come tali, sono presentati a uno spettatore che, a sua volta, deve farsene problema.

piano intellettuale, potremmo dire, tanto quanto prima avveniva su di un piano di tipo antropologico – l'unità spezzata, sia sul piano sociale e culturale che su quello linguistico. L'unità organica dello spettacolo non è più un dato connaturato alla convenzione teatrale, ma è l'obiettivo di una ricerca e, quindi, diventa il portato di una consapevole intenzione sul piano linguistico. Si determina così, secondo la studiosa americana, un atteggiamento nei confronti del teatro che conduce, nel tempo, verso la regia. La quale è letta in una chiave di continuità verso la storia, ma in termini profondamente diversi da quelli prospettati da Veinstein. Nell'ipotesi della Chinoy, infatti, si dichiara una sorta di processo verso l'unitarietà del linguaggio teatrale di cui vengono individuate tre tappe basilari: la scena dipinta rinascimentale; il realismo di Otto e Novecento, determinato dal razionalismo prima e dal determinismo poi; la scena espressionista e "teatrale" del XX secolo frutto del relativismo. La studiosa, ovviamente, non pensa a una linea evolutiva in senso stretto o a un processo consapevolmente vissuto come tale che approda alla regia come a una sorta di compimento della storia, quanto a un atteggiamento nei confronti del linguaggio che si manifesta in fenomeni artistici autonomi e distinti gli uni dagli altri, i quali, però, collegandosi idealmente sul piano della ricerca della unità del linguaggio, creano una sorta di "nascita lunga" della regia e ci consentono di parlare di un dato di continuità nella sua gestazione.

Particolarmente significativa, al riguardo, è l'analisi di quanto avviene tra il 1750 e il 1850. Nell'arco di questi cento anni, infatti, le anticipazioni di elementi e procedimenti linguistici che saranno tipici della regia sono particolarmente numerose e riguardano la guida della compagnia come complesso organizzato e non più solo come ensemble di solisti; il lavoro di tipo interpretativo sul testo; l'attenzione nuova verso le prove. Di questi elementi l'autrice trova traccia, di volta in volta, in Garrick, Ekhof, Goethe, Schröder, Macready, Charles Kean. Pur nei loro sforzi, però, conclude la Chinoy, nessuna di tali figure riuscì ad attingere pienamente l'integrazione fra gli elementi del linguaggio e, quindi, essi vanno considerati dei precursori della regia e non dei registi a tutti gli effetti. Perché di regia e di regista si possa parlare occorre aspettare il Duca di Saxe Meiningen, con cui "the art of production found its master"<sup>44</sup>. È con lui e con la sua compagnia che si raggiunge una prima sintesi degli elementi che contraddistinguono la regia, i quali non solo sono presenti tutti ma sono organicamente disposti per dare al testo una sua nuova configurazione scenica e, di fatto, una interpretazione<sup>45</sup>. Il discorso della Chinoy presenta particolari motivi di interesse perché introduce la nascita della regia come un fenomeno complesso al cui interno il dato della continuità con la storia gioca un ruolo importante ma in termini di dialettica non di omologazione e quello della discontinuità ne ha uno altrettanto forte nel designare la regia come fatto moderno. Singolarmente anche in questo caso, come già aveva fatto Veinstein, un rilievo importante è

<sup>44</sup> Ivi, p. 25.

<sup>45</sup> "He [il Duca] interpreted the text through the medium of all the theatrical arts", ivi, p. 22.

dato al fattore della consapevolezza. In Veinstein, però, tale termine viene usato per limitare l'ambito di pertinenza moderna della regia, nella Chinoy, invece, per individuare ciò che qualifica in una direzione registica quella ricerca di unità che è propria, nel suo complesso, di tutta la storia del teatro, ma che con la regia intraprende una strada del tutto nuova. Nell'un caso, insomma, concorre a dare una accezione moderna a una costante del linguaggio teatrale, nell'altro indica la dimensione specifica che caratterizza come diversità rispetto alla tradizione l'epoca moderna.

### **La consapevolezza: una soglia concettuale**

Il motivo, e il termine, consapevolezza non sono, però, presenti solo in questi due autori e anzi costituiscono un dato concettuale che ricorre insistentemente negli studi. Pandolfi, ad esempio, nel suo *Regia e registi nel teatro moderno*, afferma che "la regia è sempre esistita ma solo da Wagner in poi prese coscienza dei valori, del suo posto nella vita teatrale, del peso che essa poteva assumere come elemento decisivo nell'arte dello spettacolo teatrale"<sup>46</sup>. Attribuendo a Wagner un ruolo particolare, e fundamentalmente nuovo a quella data, non tanto di riformatore del teatro (che era un dato più scontato) quanto proprio di anticipatore della regia, Pandolfi batte sul tema della consapevolezza. Il che significa, sostanzialmente, spostare i termini del discorso su di un piano teorico. Di regia si può cominciare a parlare, quando esiste un pensiero teatrale che si richiama a quei principi di unità e di organicità che le sono propri. E che riguardano, prima ancora che la prassi, una riflessione consapevole sul fenomeno e sulle sue potenzialità. Non a caso la nascita della regia viene ricondotta, prima ancora che a un modello operativo, a un testo di teoria, *La mise en scène du drame wagnérien* di Appia, del 1895, che è visto come "il primo documento sicuro di un'estetica teatrale, dove venga considerata con piena coscienza l'artisticità pura dello spettacolo, e la sua autonomia"<sup>47</sup>. Di lì a poco, Pandolfi individuerà, in consonanza con quanto andava scrivendo Marotti, ma con minore afflato teorico, nello snodo Appia-Craig il momento di nascita della regia, disponendo una figura come quella di Antoine fra gli anticipatori del fenomeno, assieme ai Meiningen e Goethe. La sua è una posizione novecentista, anche se in termini meno dichiarati di quelli che abbiamo incontrato precedentemente, in quanto al momento dello scarto non viene affidata una valenza programmatica così forte, ma esso viene considerato come il segno di una naturale evoluzione storica in cui l'elemento del distinguo è segnato proprio dalla consapevolezza teorica. Appia e Craig, è detto in modo in una qualche misura implicita nel libro, sono i primi registi perché sono i primi a porsi il problema della regia come momento di riflessione e formulazione teorica.

<sup>46</sup> V. Pandolfi, *Regia e registi nel teatro moderno*, cit., p. 5.

<sup>47</sup> Ivi, p. 10.

Nel volume di Pandolfi una simile posizione non è mai esplicitata con questa evidenza ma, mi sembra, sia questa la chiave di lettura che meglio gli si adatta. D'altronde quando, proprio all'inizio del suo ragionamento, deve enunciare i parametri attraverso cui intende trattare le esperienze della regia a lui contemporanea e attraverso cui individuare quali fenomeni prendere in considerazione e quali no, la motivazione che dà mi sembra fortemente orientata in questo senso. "I registi-interpreti – scrive nella *Premessa* – coloro che si contentano di interpretare un testo (e lo fanno splendidamente, talora) senza che la loro scelta ubbidisca a criteri ben definiti, e si muova in una certa direzione o almeno tendenza, sfuggono alla considerazione storica"<sup>48</sup>, anche perché, aggiunge di lì a poco, il loro lavoro "praticamente non lascia tracce che consentano un'analisi"<sup>49</sup>. È una considerazione che merita un po' di attenzione. Pandolfi, adesso, non sta parlando di cosa possa essere definito regia e cosa no alle sue origini; né, in fondo, intende stabilire ciò che è e ciò che non è regia ai suoi, e in fondo ancora ai nostri, tempi. Dice una cosa diversa: la regia, oramai, nel Novecento è divenuta un codice teatrale condiviso, un modo d'essere stesso del teatro. Ma tale codice può risolversi in forme e modi diversi: gli uni che producono un pensiero, che hanno una linea stilistica e progettuale, gli altri, invece, che si pongono esclusivamente il problema della più giusta, o meglio adeguata, realizzazione scenica di un testo drammatico. Regia è l'una cosa, regia è l'altra. Ma l'una produce, proviamo a dirlo così, teatro in proprio, l'altra, invece, si limita a una funzione di servizio. Nel senso che l'una indica essa stessa, in prima persona, il proprio oggetto linguistico e il proprio progetto, mentre l'altra lo fa per conto terzi, per conto del testo e del poeta. Allora della prima possiamo tracciare una storia, della seconda no. Perché? Perché, dice Pandolfi, essa non lascia traccia di sé.

È un'affermazione che può apparire paradossale in quanto è chiaro ed evidente come tutto ciò che è registico, proprio in quanto è legato alla dimensione evanescente dello spettacolo, è destinato a essere impermanente. D'altronde risulta poco comprensibile perché una regia dotata di una sua poetica sia destinata a durare, mentre quella che tale poetica non abbia sia destinata a passare. Poco comprensibile risulta l'affermazione di Pandolfi se la riferiamo agli spettacoli che la regia produce, diversa, invece, ci appare se spostiamo il discorso su di un altro piano. Allora la regia di cui si può tracciare la storia è quella che, producendo un pensiero proprio come idea teorica (sia essa espressa esplicitamente o, diversamente, implicitamente contenuta all'interno dello spettacolo), affida questo, e non l'effimero delle sue forme, alla lettura storica. La regia "storificabile" o, detto altrimenti, quella che fa storia è, dunque, quella dotata di una individualità propria, di una progettualità che la rende consapevole della sua specificità linguistica. Ancora una volta, dunque, è la consapevolezza a segnare lo spartiacque fra due diversi modi di fare e intendere il teatro. Uno spartiacque che non distingue,

<sup>48</sup> Ivi, p. 6.

<sup>49</sup> *Ibidem*.

stavolta, un prima e un dopo quanto un qui e un altrove, perché le due regie di cui parla Pandolfi sono contemporanee e convivono sullo stesso territorio culturale. La presa di posizione di Pandolfi, dunque, si basa su due presupposti: la consapevolezza della specificità linguistica della regia e il rilievo dato alla sua progettualità interna e intrinseca, non derivante cioè da un testo letterario e soggetta a modificarsi di volta in volta in relazione all'occasione drammaturgica<sup>50</sup>. È una presa di posizione, che ha un preciso interlocutore ideale, Silvio d'Amico, che era stato, fin dagli anni trenta, una figura capitale nell'affermazione, anche in Italia, della regia. D'Amico, però, intendeva la regia in una maniera specularmente opposta a quella di Pandolfi e da tale prospettiva di lettura si era battuto perché venisse introdotta anche da noi. Sosteneva, infatti, d'Amico che la regia, così come si era sviluppata in Europa, avesse un difetto sostanziale, quello di volersi dotare di un'autorialità sua propria da porre in opposizione a quella dell'autore drammatico. Così facendo anziché concorrere a una sana e necessaria riforma del teatro, il regista avrebbe finito col disarticolargli la identità artistica che, secondo il critico, risiede nel giusto rapporto tra costruzione drammatica del testo e realizzazione scenica. Un rapporto in cui la dimensione progettuale è tutta orientata verso la componente testuale mentre a quella registica è affidato il compito della sua integrazione scenica, che è interpretazione in quanto esecuzione corretta e organica del piano drammatico della parola.

Già in *Quello che mette in scena*, che, come ricordavamo, è del 1926 e corrisponde in vero a una fase del suo pensiero in cui la regia non è stata ancora acquisita nella sua interezza, d'Amico sosteneva, infatti, che un problema della messa in scena posto in astratto, legato in altri termini a una concezione propria e autonoma del teatro e dello spettacolo, non ha senso. "Esistono – scrive – tanti problemi, quante sono le opere da mettere in scena: ciascuna vuole la messinscena sua"<sup>51</sup>. La regia allora è, sostanzialmente, la risposta pratica e operativa ai problemi posti dal testo, non il luogo in cui i problemi del teatro si pongono in prima persona. Quando, dunque, Pandolfi si accinge a scrivere il suo libro, la specificazione di ambito che propone sembra essere, prima di ogni altra cosa, una precisa presa di distanze dal dettato concettuale damichiano che era diventato, grazie all'autorevolezza della fonte, la via maestra della concezione registica in Italia. Pandolfi, evidentemente, si propone, invece di spostare i termini del discorso, inquadrandolo dentro una prospettiva teorica diversa che affida alla regia il portato di una specificità che non è solo pratica e operativa ma anche, e soprattutto, progettuale.

La questione della consapevolezza quale chiave di volta della concezione moderna della regia si ritrova, però, singolarmente anche nello stesso d'Amico. Anche se non espresso in termini palesi, infatti, qualcosa di simile sembra tornare, in un passaggio cruciale della sua *Introduzione alla regia*

<sup>50</sup> Il suo libro disegna un'ampia parabola storica che da Appia e Craig giunge fino a Brook, Grotowski, il Living Theatre e, curiosamente, l'Happening, passando per tutti i grandi riformatori della regia novecentesca (Copeau, Reinhardt, Piscator, ecc.).

<sup>51</sup> S. d'Amico, *Quello che mette in scena*, in "Comoedia", 20 aprile 1926, p. 13.

*moderna* del 1947<sup>52</sup>, quando cioè la sua nozione di regia è oramai pienamente maturata e ha perduto quel certo schematicismo ideologico che permea i suoi scritti fino agli anni trenta. Il saggio è un documento importante per almeno due ragioni: perché introduce il primo libro italiano dedicato alla regia e perché rappresenta una buona sintesi teorica della concezione damichiana della regia, che vede il momento scenico importante ma necessariamente subalterno a quello letterario e destinato, soprattutto, a fare ordine (materiale e concettuale) nella messa in scena garantendo l'integrità progettuale del testo dagli eccessi interpretativi degli attori. Ebbene, nel quadro complessivo del suo ragionamento d'Amico si pone un interrogativo analogo a quello che abbiamo incontrato in Veinstein. La regia, si chiede d'Amico, è una cosa moderna o, viceversa, è qualcosa esistito da sempre nella storia del teatro? "Se – scrive – consiste nell'arte di dirigere gli attori e i loro strumenti, la regia c'è stata sempre; è vecchia quanto il dramma; ha sul groppone quasi tre millenni; e allora perché mai, a designare una cosa tanto antica, inventare con tremila anni di ritardo una parola nuova? A che serve oggi il regista, se fino a ieri c'era il direttore?"<sup>53</sup>

Per argomentare la questione d'Amico ha, in precedenza, introdotto una definizione di regia tratta dalle sue indicazioni per l'Accademia d'arte drammatica. La regia, in quella sede, è ricondotta al lavoro di mediazione e traduzione scenica della "sostanza teatrale" e ideale del testo drammatico, attraverso, in primo luogo, la direzione degli attori e poi con l'uso, misurato e coerente all'impianto drammaturgico, delle scene, delle luci e dei costumi. Una volta sancito questo principio, una volta cioè ricondotta alla sua matrice di mediazione scenica, è comprensibile come la regia appaia una sorta di costante della pratica teatrale di tutti i tempi, lì dove sempre e da sempre il teatro è luogo di incontro tra un modello drammaturgico letterario e una serie di elementi scenico-rappresentativi. La regia, presentata in questi termini, corrisponde all'inevitabile necessità che il teatro ha, secondo d'Amico, di essere letteratura che si invera nell'atto rappresentativo in un modo organico e armonico, non figlio di un'invenzione quanto di un'interpretazione.

Però questo senso di continuità nello sviluppo delle vicende storiche del teatro non lo soddisfa pienamente, in quanto se è vero che così è sempre stato, e così non può non essere, è altrettanto vero che il processo di inveramento scenico può prodursi, e si produce, in modi e forme che sono, nel corso della storia, diversi. Così se l'arte di tradurre la parola drammatica in scena è vecchia quanto il teatro, la regia rappresenta un modo, tutto squisitamente moderno, di farlo. Un modo che la distingue e la caratterizza. Esiste, dunque, nella visione di d'Amico una linea forte di continuità, riguardo al problema della messa in scena, ma, al contempo, una precisa indicazione riguardo alla discontinuità moderna. D'Amico non parla di consapevolezza, ma si limita, appunto a nominare il "modo nuovo" come qualità specifica della regia. Ma, di seguito, il suo ragionamento si articola meglio. Nella sua

<sup>52</sup> S. d'Amico (a cura di), *La regia teatrale*, Roma, Belardetti, 1947.

<sup>53</sup> S. d'Amico, *Introduzione alla regia teatrale*, ivi, p. 13.

concezione delle grandi linee della storia del teatro ci sarebbe stata un'epoca originaria, cui fanno riferimento tanto i tragici greci quanto Molière e Shakespeare, in cui l'opera teatrale nasceva, quasi spontaneamente, come un tutto organico di parola e azione scenica. In quest'epoca – che evidentemente trascende un'indicazione storica per tradursi in una sorta di idea del teatro – non esisteva scissione tra messa in scena e progettualità drammatica, cosa che, invece, grosso modo dal Settecento in poi, spiega d'Amico, comincia ad avvenire, quando l'interpretazione scenica diventa una cosa autonoma che non discende dalla progettualità implicita del testo ma gli viene imposta dall'esterno. Interprete è l'attore, in questo contesto, che riscrive per se stesso il testo, mortificandone progressivamente unità e intenzione a tutto vantaggio della sua esibizione scenica. Si tratta di un evidente richiamo alla polemica che fin dai suoi esordi giornalistici d'Amico aveva condotto contro gli attori mattatori e che, adesso, diventa un elemento centrale nella sua organizzazione della storia per grandi categorie. A questo punto, e su questo stato delle cose, interviene la regia che rappresenta il tentativo di riportare alla originaria unitarietà il rapporto fra testo e messa in scena, delegando al primo la funzione di guida autoriale e alla seconda quella di interprete fedele. La specificità di tale processo consiste nel fatto che l'unità non è più organicamente contenuta nell'atto teatrale, non è più semplice e spontanea dice d'Amico, ma è il frutto di un lavoro complesso, che procede dall'esterno. Come già avveniva per l'interpretazione attorica, ma con l'intenzione, stavolta, di ricomporre e non disperdere la qualità e l'identità drammatica del testo. Il modo moderno di concepire la regia, rispetto alla "direzione" delle altre epoche della storia del teatro consiste in questo<sup>54</sup>.

La dialettica fra continuità e discontinuità, dunque, si produce nel modo di utilizzare e di intendere gli elementi scenici. Quando tale modo tende a una lettura complessiva e completa del testo, quando gli elementi della messa in scena vengono utilizzati per dare un corpo rappresentativo solido al testo poetico che ne sostenga e chiarifichi la visione drammatica, allora c'è regia. La quale, evidentemente, rappresenta per d'Amico un modo di organizzare lo spettacolo come "complesso", come si usava dire a quei tempi riguardo soprattutto alla organizzazione delle compagnie, in cui la messa in scena non si limita a fornire uno sfondo neutro all'azione, o una cornice decorativa, ma costruisce, invece, una realtà scenica in grado di accogliere e organizzare – non solo produttivamente ma anche formalmente e semanticamente – l'azione drammatica. La regia, come cosa moderna, è, dunque, quell'arte che si applica a elaborare i codici scenici, visivi e attorici utili, se non addirittura indispensabili, per illustrare nella maniera migliore le vicende del testo.

<sup>54</sup> Credo che sia interessante e curioso notare come, pur con riferimenti e un'argomentazione diversa, la posizione di d'Amico e quella di Helen Krich Chinoy presentino un orizzonte problematico coerente. Il rapporto di filiazione della regia dalla storia è affrontato nel quadro di un più complessivo processo di ricerca della unitarietà del linguaggio scenico, le cui tappe, significativamente, ricorrono in entrambi gli autori.

Quando comincia a manifestarsi tale fenomeno? D'Amico è puntuale e assertivo a questo riguardo: la regia nasce indiscutibilmente con Goethe a Weimar, quando "lo spettacolo drammatico non si risolve più nella estemporanea ripetizione ad alta voce delle parole d'un copione, ma è il metodico svolgimento d'un piano preliminare concepito con spirito critico da una vigile e colta intelligenza"<sup>55</sup>, per poi svilupparsi e maturare con i Meininger prima e Antoine poi. Nasce, quindi, come intenzione di costruire attorno al testo un mondo scenico coerente anzitutto sul piano storico e rappresentativo con il suo modello narrativo e drammatico. Appia e Craig, invece, vengono dopo e non rappresentano, per d'Amico, un nuovo modo di intendere la regia quanto la reazione, in nome della stilizzazione simbolica, al dilagante realismo scenico.

La regia, dunque, nasce come attenzione particolare verso l'aspetto scenico dello spettacolo nel pieno rispetto, però, del testo. Quando si comincia a pensare agli elementi scenici come all'indispensabile elemento di congiunzione tra personaggio e spettatore, quando si pensa all'attore non come a un interprete solista ma come alla parte di un tutto, allora si comincia a parlare di regia. L'argomentazione di d'Amico è, per molti tratti, assai diversa da quella che abbiamo incontrato in Veinstein. Non parte, infatti, lo studioso dal nome ma direttamente dalla cosa, ma, per alcuni aspetti, almeno, i riferimenti storici non sono dissimili: la cura degli allestimenti tipica del teatro ottocentesco che si traduce nello storicismo filologico. D'Amico parla di Goethe da un lato, come di colui che introduce la necessità di organizzare in una maniera più coesa e logica, dal punto di vista formale, lo spettacolo teatrale (altri, con le medesime intenzioni, faranno riferimento a Diderot), dall'altro dei Meininger. In mezzo vi è, non a caso, la stagione del teatro romantico che sia sul piano teorico, con Hugo<sup>56</sup>, che su quello operativo si era posto con forza, e vorremmo dire con consapevolezza per utilizzare un'espressione che ha un significato particolare nel nostro discorso, la questione della messa in scena. Non a caso uno dei primi studi dedicato al problema della messa in scena come fattore specificamente moderno è *l'Histoire de la mise en scène dans la première moitié du XIX siècle* di Akakia Viala<sup>57</sup> e sarà, d'altronde la stessa autrice a curare la pubblicazione delle note di Albertin sull'*Henri III et sa Cour*, citate da Veinstein come esempio pieno e compiuto di regia. La Viala sostiene, in quel libro, la specificità del modo romantico di trattare la messa in scena nel suo complesso e i suoi elementi singolarmente. Specificità che la spinge a individuare in quel fenomeno, e più in genere nel teatro del primo Ottocento, il momento di passaggio dalla

<sup>55</sup> Ivi, p. 16.

<sup>56</sup> Soprattutto nella prefazione al *Cromwell*.

<sup>57</sup> A. Viala, *l'Histoire de la mise en scène dans la première moitié du XIX siècle*, Paris, Droz, 1938.

*régie* alla *mise en scène* e a leggervi, quindi, il momento di nascita della regia moderna<sup>58</sup>.

In anni recenti è tornata sulla questione Elena Randi, ritenendo il teatro romantico il momento in cui già si manifesta in una forma compiuta il modo registico di relazionarsi alla scrittura teatrale<sup>59</sup>. Ripercorrendo quanto accade in Germania, in Inghilterra e soprattutto in Francia, infatti, l'autrice vi riscontra tutta una serie di elementi – l'attenzione verso la organizzazione della messa in scena, il senso storico dell'ambientazione, il ruolo diverso e importante che assumono le prove – che la conducono ad affermare come non vi sia alcun dubbio che la regia “appaia in un periodo precedente agli anni settanta – gli anni dei primi allestimenti dei Meininger – spesso indicati come il momento di nascita del nuovo modo di produzione dello spettacolo”. Conclude che “se poi col ‘lemma’ regia si ritiene di dover includere, in più, l'idea di una creazione autonoma, non sottomessa al vincolo di uno spartito scrittoria preconfezionato ‘a tavolino’, non è da escludere anche in questo caso un singolare anticipo da parte di talune figure del romanticismo”<sup>60</sup>. La regia, insomma, nella ipotesi della Randi si può decisamente anticipare almeno agli anni trenta dell'Ottocento.

La questione della consapevolezza, come elemento di scarto rispetto alle attitudini precedenti verso la messa in scena, ci sta curiosamente riportando verso la matrice ottocentesca della nascita della regia, lì dove, invece, ci si sarebbe attesi un'ulteriore conferma di quella novecentesca. La ragione di tale atteggiamento storiografico va rintracciata, evidentemente, nel modo di intendere il problema della consapevolezza stessa. Se in Pandolfi, per citare uno degli autori a cui abbiamo fatto riferimento, infatti è da intendersi in un'accezione che allude all'autonomia del fatto scenico come momento espressivo; adesso il senso da attribuirle è diverso: consapevole è quell'atteggiamento creativo che affida agli elementi scenici un ruolo importante nella costruzione dello spettacolo, inteso come opera d'arte integrale, fatta di parola e di visione.

Una singolare conferma, in questa direzione, viene da un volume non dedicato espressamente alla nascita della regia: la *Storia del teatro* di Cesare Molinari. Se vi facciamo riferimento, facendo una eccezione rispetto alla tipologia di materiali critici presi in esame (l'analisi delle storie del teatro esistenti o di altri testi di carattere generale ci condurrebbe troppo in là rispetto alle intenzioni di questo scritto), è perché l'autore si pronuncia con grande

<sup>58</sup> La tesi della Viala è, dichiaratamente, alla base delle considerazioni iniziali da cui parte Veinstein nel suo libro, anche se poi l'autore da un lato la articola diversamente (individuando due momenti diversi di svolta nel teatro ottocentesco, all'inizio e alla fine del secolo) da un altro, almeno in parte, la contraddice enfatizzando la questione della continuità con le vicende teatrali del passato. Anche in questo caso, però, le considerazioni dei due autori, in una qualche misura, si sovrappongono, lì dove entrambi parlano della diversa accentuazione di un fenomeno, la messa in scena, già presente, da sempre nella storia del teatro, anche se non esplicitata in quanto tale.

<sup>59</sup> E. Randi, *I primordi della regia in Europa*, in *Il teatro di regia. Genesi ed evoluzione (1870-1950)*, (a cura di U. Artioli), Roma, Carocci, 2004.

<sup>60</sup> Ivi, p. 30.

chiarezza al proposito. La regia, secondo Molinari, almeno in una forma inaugurale ed embrionale, si può far risalire addirittura a Konrad Ekhof, l'attore tedesco attivo nella seconda metà del Settecento che aveva cominciato a prestare una attenzione particolare per la messa in scena. "L'azione – scrive Molinari al riguardo – si svolgeva per lo più sul proscenio. [...] Tuttavia, per quanto l'area interna della scena venisse utilizzata soprattutto per gli ingressi e le uscite, e per le controcene, Ekhof dedicò una certa attenzione, per lo meno teorica, alla scenografia. [...] e ovviamente ancor di più lo interessavano i costumi [...]. Oltre che attore Ekhof fu dunque un regista, un precursore, almeno, del classico tipo di regista-interprete il cui scopo non è tanto quello di dare una propria lettura del testo, quanto quello di scoprire l'unico modo in cui tale testo può essere letto"<sup>61</sup>.

Il passo del libro di Molinari è molto utile per cercare di entrare in maniera più puntuale nella questione. Il riferimento a Ekhof può apparire, e per molti versi lo è, estremo, in quanto anticipa ancora, e non di poco, la data di nascita del nuovo atteggiamento nei confronti della messa in scena. Ma proprio l'aspirazione del discorso lo rende, per molti versi, più chiaro. Che sia Goethe, che sia Ekhof, che siano i Romantici, la questione è sempre la stessa. Di regia, o almeno delle sue premesse, si può cominciare a parlare quando alla scena, o, diciamo ancora meglio, agli apparati scenografici e visivi dello spettacolo si comincia a prestare un'attenzione non solo particolare ma inserita, organicamente, nel progetto di messa in scena. Quando, cioè, il modo in cui si rappresenta l'ambiente e si organizza lo spazio, quello in cui lo si illumina e quello in cui si abbigliano gli attori, assume un valore determinante nella concezione dello spettacolo. Quando, in altri termini, il passaggio tra testo e scena non è più delegato solo all'attore, e magari alla sua individualità solista, ma viene filtrato, in primo luogo, da una visione complessiva, che si traduce in un quadro scenico, al cui interno l'attore agisce e il testo vede inverarsi la sua essenza. Perché ci sia regia non è necessaria, quindi, l'invenzione ma è sufficiente la ricostruzione che, di per sé, è già un livello di interpretazione.

È evidente come, posto il discorso in tali termini, la soglia tra un prima e un dopo, tra un momento in cui la scena non è ancora mezzo d'espressione e quello in cui lo diventa è un punto veramente difficile da individuare e, di conseguenza, la nascita della regia, quanto meno come premessa, varia in maniera significativa a seconda di chi lo pone. Il problema, ancora una volta, non consiste certo nel valutare chi abbia ragione o a che titolo. Anche perché dovrebbe essere evidente, a questo punto del nostro ragionamento, come ci sembra impossibile, e sicuramente inutile, affrontare la questione in questi termini, mentre la sua ricchezza risiede, proprio, nell'ampiezza di spettro delle interpretazioni storiografiche, le quali, nella loro articolazione, contribuiscono a presentare la complessità del caso nelle sue diverse implicazioni. Vale la pena, a questo proposito, di tornare nuovamente al libro di

<sup>61</sup> C. Molinari, *Storia del teatro*, Roma-Bari, Laterza, 1996, (1972), pp. 187-188.

Perrelli. Nel corso del suo discorso, come abbiamo già rilevato, viene dato uno spazio importante, e inusuale negli studi del settore, al ruolo di Montigny, direttore del Gymnase di Parigi tra la metà degli anni quaranta e gli anni ottanta dell'Ottocento. A lui, infatti, viene attribuito il merito di alcune importanti innovazioni, nel modo di concepire e organizzare lo spettacolo e il rapporto testo scena, che, abitualmente, troviamo riferite ad Antoine. Secondo Perrelli, invece, è proprio all'attore del Gymnase che vanno riferite quelle soluzioni tecniche da cui Antoine, in modo anche esplicito, trae la sua personale concezione della regia. Ci sarebbe, insomma, una linea evolutiva organica e coerente che da Montigny passerebbe a Porel, direttore dell'Odéon, e a Perrin, direttore della Comédie Française, per giungere, infine, ad Antoine. Ciò che Perrelli intende fare non è tanto ridurre, o addirittura cancellare, l'importanza delle innovazioni introdotte dal Théâtre Libre, quanto collocarle in un quadro storico in cui non appaiono più come uno scarto assoluto, ma come un'evoluzione critica di premesse già ampiamente poste dalla generazione precedente.

Sul "caso Antoine" torneremo tra breve, per adesso soffermiamoci sulle ragioni della centralità che Montigny ha, secondo Perrelli, nel quadro della nascita della regia. L'aneddotica della storia del teatro fa largamente riferimento a un passo di Dumas figlio che racconta come, durante le prove di *Diane de Lys*, Montigny avesse introdotto un tavolo che, per tutti e tre gli atti, campeggiava al centro della scena. Siamo nel 1853 e l'uso di oggetti e arredi veri è ancora una rarità sulle scene parigine ed è limitato a una funzione assolutamente accessoria e decorativa. Gli oggetti stanno lì, insomma, solo per essere guardati. Spostando, invece, il tavolo al centro della scena, Montigny lo rende un elemento non solo centrale dal punto di vista visivo, ma fa sì che interferisca con la recitazione. Sconvolge, così le regole tradizionali di pian-tazione, impedendo agli attori la consueta disposizione frontale e in prosce-nio. Il tavolo c'è, va usato e con esso le sedie. La posizione, il movimento, la traiettoria degli attori non sono più impostati sui modelli convenzionali della tradizione attorica, ma condizionati e determinati dalla disposizione della scena. La quale, oltretutto, si caratterizza per tutta una serie di dettagli descrittivi e di particolari che anticipano le indicazioni didascaliche di Zola e le abitudini sceniche di Antoine.

Perrelli cita abbondantemente i riscontri, in questa direzione, di testimoni importanti che attribuiscono a questo tavolo, e più in generale al modo di impostare la costruzione della scena, un ruolo importante di "disturbo" delle abitudini teatrali dell'epoca. In quale misura è possibile attribuire a questa soluzione, che appare tecnica e che tale è presentata nel libro in questione, una intenzione già registica? Non scordiamo che siamo in quell'ambito concettuale prudentemente definito di protoregia, ma sembra proprio che già Montigny possa essere definito, secondo Perrelli, un regista nel senso moderno del termine e d'altronde, se diamo valore ai nomi, a lui, già ai suoi tempi, ci si riferiva come a un *metteur en scène*. Ciò che sembra fare di registico Montigny è organizzare la scena in maniera tale che incida sulla orga-

nizzazione drammatica del testo. Cercando una maggiore verità dell'azione agita, Montigny ottiene anche una maggiore verità sul piano dell'azione drammatica. Il suo "gesto" creativo consiste nel porre tra parola poetica e interpretazione attorica il filtro di una presenza altra, quella della scena appunto, che non si dà come sfondo o cornice neutrale ma incide nella costruzione drammatica dello spettacolo. La sedia che intralcia il cammino di un attore durante le prove e che da elemento di disturbo si trasforma in occasione per la recitazione ("La disturba? Allora la prenda, ci giochi, poggi le mani sullo schienale, la faccia piroettare e la spinga un pochino lontano e passi oltre molto tranquillamente"<sup>62</sup>, diceva Montigny durante le prove) è un chiaro segno – embrionale, certo, ma comunque un segno – nella direzione di una costruzione scenica e visiva dello spettacolo che comincia ad assumere una funzione semantica sua propria.

La distanza che separa l'introduzione di un simile, piccolo elemento, dalle affermazioni di Gordon Craig sulla capacità che la scena ha di "interpretare" un testo è evidente e fortissima e, probabilmente, è forte anche la distanza tra le soluzioni sceniche di Montigny e quelle di Antoine, quando affida alla scenografia il compito di creare il mondo concreto, tangibile e vero del personaggio. D'altro canto va specificato che se emerge con una certa evidenza dalle testimonianze della critica coeva l'effetto innovativo sul piano dell'impianto scenico e del modo di concepire lo spettacolo, solo raramente e marginalmente le soluzioni scenografiche adottate da Montigny vengono lette come strumento per accedere a una diversa lettura del testo. Il che, si badi, potrebbe significare anche poco perchè potrebbe testimoniare più di un arretramento dei parametri di lettura della critica teatrale che di una relativa incisività delle proposte di Montigny. Ma, in ogni modo, documenta di un clima ancora prematuro nel processo di gestazione del teatro di regia di cui in Montigny – e Perrelli mi sembra convenga su questo – si trovano più le premesse (premesse pienamente operative su molti piani) che i primi, compiuti risultati. Perché, invece, le cose starebbero in una maniera diversa con Antoine? Perché cioè è considerato o già pienamente regista, come fa Bernard Dort<sup>63</sup> – e con lui molti altri – o, comunque, un anticipatore diretto del fenomeno di cui non si riscontrano in lui più solo tracce embrionali ma già segnali decisamente forti?

È lo stesso Perrelli a fornirci una prima spiegazione. Da un lato ci sarebbe il lento declino di Montigny e la contemporanea assimilazione delle sue soluzioni tecniche su di un piano diffuso a comportare un processo di cancellazione della sua figura dalla memoria collettiva. Dall'altro ci sarebbe, invece, l'atteggiamento diverso di Antoine nei confronti di quelle medesime soluzioni. Antoine, spiega Perrelli, riconosce e accetta i codici che gli proven-

<sup>62</sup> E. Brandes, *Fremmed Skuespilkunst*, Philipsen, Copenaghen, 1881, in F. Perrelli, *La seconda creazione. Fondamenti della regia teatrale*, cit., p. 62.

<sup>63</sup> B. Dort, *Condition sociologique de la mise en scène théâtrale*, in *Théâtre réel. Essais de critique 1967-1970*, Editions du Seuil, Paris, 1971. Sul saggio di Dort torneremo più approfonditamente in seguito.

gono dalla tradizione recente dei Montigny e dei Porel, e ne “sviluppa quindi una variante *poetica*, una personale puntualizzazione all’insegna della propria estetica, quella di un Naturalismo coerente”<sup>64</sup>. La distanza che separa Antoine dalla convenzione condivisa che si sta affermando a Parigi non consiste tanto nella introduzione di particolari innovazioni sceniche, quanto nella applicazione di soluzioni già presenti in quell’ambito a una poetica che ne ridisegna la funzione, facendone il tramite della affermazione di un credo estetico. Il senso di verità e la organizzazione più coerente dello spettacolo diventano, in Antoine, costruzione del vero, nel senso zoliano del termine, e di una coerente e logica unità dell’insieme su tutti i piani: letterario, attorico e scenico. Questo passaggio è, forse, ciò che introduce la regia. Si tratta del passaggio dalla conquista di nuove acquisizioni tecniche alla loro trasformazione in una concezione del teatro.

### **Tecniche della scena. Teorie del teatro**

Un quadro complessivo di questo tipo di problematica lo fornisce uno dei libri più interessanti dedicati alla nascita della regia, *Esthétique générale du décor de théâtre de 1870 à 1914* di Denis Bablet<sup>65</sup>. Si tratta di un contributo particolarmente ricco e importante sia sul piano della documentazione e ricostruzione storiografica sia, forse anche di più, per l’impianto metodologico, che crea un modello di riferimento determinante per tutti gli studi successivi.

La prima notazione interessante da fare è che non siamo di fronte a un testo espressamente dedicato alla regia e anzi l’intenzione di Bablet, esplicitata chiaramente dal titolo, è di fare una storia, o meglio una analisi critica del problema della scenografia nell’arco di tempo che si è scelto come riferimento: da un lato i fermenti che precedono l’apertura del Théâtre Libre, e dall’altro lo scoppio della Prima Guerra Mondiale (anche se le ragioni di questo secondo termine sono più interne all’evoluzione del teatro che legate al fattore storico e politico). Il fatto che si viene a creare però (ed è per questo che il libro di Bablet è di straordinaria importanza ai fini del nostro discorso) è che lo studio dell’elemento scenografico sconfinava rapidamente, e in un modo direi totale e irrimediabile, in quello della regia. Le ragioni di questo “accadimento” del discorso sono intrinseche nella premessa metodologica dell’autore. Il problema che si pone, infatti, all’inizio della sua esposizione è di tratteggiare le linee di continuità e quelle di divergenza tra i modelli scenografici utilizzati nei primi sette decenni dell’Ottocento e quello che accade a cominciare dagli anni ottanta.

Bablet, quindi, comincia a esaminare lo stato della scenografia teatrale nella Francia del pieno Ottocento e nota come vi sia, in quegli anni, una fio-

<sup>64</sup> F. Perrelli, *La seconda creazione. Fondamenti della regia teatrale*, cit., p. 74.

<sup>65</sup> D. Bablet, *Esthétique générale du décor de théâtre de 1870 à 1914*, Paris, Editions du Centre National de la Recherche Scientifique, 1965.

ritura particolare degli apparati visivi che si indirizzano sempre di più verso una definizione del dettaglio reale, cercando il più possibile di “fare vero”. È proprio in questo contesto che il *décor* assumerebbe la funzione che meglio corrisponde al suo nome: fare quadro, istituire il luogo in cui si svolge l’azione creando una cornice che la accolga e la definisca su di un piano rappresentativo<sup>66</sup>. La scenografia ottocentesca si differenzerebbe, per questo suo atteggiamento, da quella di derivazione classicista che si basava sul principio della “continuità visuale” dello spettacolo – vale a dire su di una immagine scenica che si dava come assoluta, non riferibile in maniera diretta e rappresentativa al testo e all’universo drammatico della parola – introducendo il principio della “percezione istantanea” – vale a dire il senso di pertinenza stretta che lega quel testo a quella scena<sup>67</sup>. Questo passaggio è rivoltantissimo e incide profondamente nei meccanismi di produzione e di ricezione dello spettacolo e riguarda, nel suo complesso, la tendenza storicizzante della scuola romantica. Il risultato di un simile atteggiamento, sottolinea Bablet, è che una parte consistente del teatro ottocentesco deve la sua fortuna alla ricchezza degli apparati visivi i quali certamente inquadravano l’azione drammatica fornendole un ambiente credibile ma poi, nella sostanza, restavano cosa a sé, nel senso che la loro funzione era fondamentalmente decorativa e serviva, soprattutto, a solleticare lo sguardo dello spettatore il quale rischiava, così, di perdersi nelle immagini e distrarsi dal testo. Insomma, secondo Bablet, la scenografia aveva nel teatro fino agli anni ottanta un’importanza fortissima nel determinare la tipologia dello spettacolo teatrale e la sua ricezione ma, su di un piano più sostanziale, si limitava ad accostarsi agli altri linguaggi del dramma (la parola e la recitazione), concorrendo, così, a creare quel senso di disorganicità e di frammentazione dell’opera d’arte teatrale che tanto, anche su altri piani (penso, ad esempio, alla recitazione) caratterizza l’Ottocento teatrale. Detto in termini diversi la scenografia di questo momento storico è particolarmente ricca e florida ma sembra essere “la mise en pratique d’une technique généralement connue, et non pas la rencontre entre une oeuvre dramatique, lyrique ou chorégraphique”<sup>68</sup>. Si tratterebbe allora, a voler schematizzare, di un fatto eminentemente tecnico e non artistico. Questo anche perché gli scenografi in questione sono legati non solo a modelli teatrali ma anche, se non soprattutto, a modelli pittorici obsoleti. Il che comporta il fatto che il *décor* si limita a essere il prodotto di un alto artigianato teatrale non in grado di promuovere o proporre nuove soluzioni sceniche, sia sul piano strettamente visivo che su quello più generalmente drammatico.

Cosa succede nel momento di passaggio che è rappresentato dalla soglia che unisce e disgiunge gli anni settanta da quelli ottanta? Che l’intervento sui materiali scenici assume una configurazione differente. Configurazione non rappresentata necessariamente dall’introduzione di soluzioni spaziali o sce-

<sup>66</sup> Ivi, p. IX.

<sup>67</sup> Ivi, p. 17.

<sup>68</sup> Ivi, p. 11.

nografiche nuove, almeno in un primo tempo, ma da una loro diversa collocazione dentro l'operazione linguistica. La scena da cornice che inquadra l'azione si trasforma nel suo momento visivo, diventando parte attiva e partecipe del dramma. È allora, e solo da allora, che la scenografia assume una precisa valenza teatrale, sottraendosi al decorativismo pittorico. Il *décor* diventa protagonista del linguaggio non quando è particolarmente esuberante sul piano visivo ma quando assume una funzione più interna al codice teatrale. Anche l'assenza di *décor*, afferma Bablet citando Henri Gouhier, può essere un *décor* se interviene a caratterizzare la natura dell'operazione teatrale<sup>69</sup>. Un'affermazione questa che trova infinite conferme nelle pratiche sceniche del Novecento e, soprattutto, della sua seconda metà. Ma restiamo sull'argomento. Bablet crea, dunque, una linea netta di demarcazione tra due diverse concezioni della scenografia: la prima che è sostanzialmente autoreferenziale ed è inquadrata, e forse prigioniera, dentro una tradizione di mestiere; la seconda, invece, che va a confrontarsi e a compromettersi con le altre componenti linguistiche dello spettacolo, alla ricerca di una nuova unità e identità dell'opera. Il passaggio da una concezione all'altra è rappresentato dalla regia che, nella lettura di Bablet, nasce all'insegna della necessità di organizzare e piegare le fortissime potenzialità creative della scena a quelle più generali dello spettacolo e, più specificamente, del testo drammatico. Pur se non si esprime esplicitamente in tale direzione, verrebbe da dire che il regista, secondo Bablet, è quella figura che si afferma a teatro come il principio regolatore che ne "teatralizza" il momento scenografico e visivo che da quadro, cioè da pittura immobile, si trasforma in quadro vivente. In una organizzazione dello spazio, cioè, che non riguarda più solo gli apparati pittorici, i praticabili, gli oggetti e il mobilio (che sono tutte conquiste tecniche precedenti) ma, in primo luogo, la disposizione scenica dell'attore e l'inveramento visivo del dramma verbale in dramma delle immagini.

L'autore, però non collega direttamente la nascita della regia all'affermarsi di questo tipo di istanze, nel senso che parla della regia come di qualcosa che già esiste – quanto meno in termini tecnici e professionali – quando esse si presentano, ma che, proprio nel quadro della ridefinizione del problema della messa in scena, assume una fisionomia e un ruolo che ne fanno qualcosa di diverso. È quanto accade nel passaggio da *régisseur* a *metteur en scène*, che assume, nel discorso di Bablet un significato particolare. Sta, infatti, a indicare un nuovo atteggiamento – critico, problematico, espressivo o in altri termini linguistico – nei confronti degli apparati visivi per istituire una dialettica tra le diverse componenti dello spettacolo che consenta di giungere a una unità della messa in scena che è sintesi e non mera interferenza di codici. Creando, così, una seconda nascita della regia che la qualifica nei termini che le sono più propri. La regia come *mise en scène* appare così, nel

<sup>69</sup> Ivi, p. X. Il libro citato di Gouhier è: *L'essence du théâtre*, Paris, Peon (Présence), 1943. In termini simili si pronuncia anche Veinstein quando afferma che la nascita della regia non è da mettersi in relazione alla esplosione effervescente di effetti scenici e visivi del teatro ottocentesco.

discorso di Bablet, anzitutto uso consapevole e dialettico dei materiali scenici per attualizzare in maniera organica le potenzialità drammatiche del testo poetico. Il momento di passaggio in questa direzione sarebbe rappresentato da un lato dai Meininger dall'altro da Wagner. Quest'ultimo perché, sul piano della teorizzazione, sostiene da un lato la centralità dell'unità dell'opera d'arte teatrale e da un altro, riguardo agli apparati visivi, l'abolizione della scenografia facendo riferimento direttamente alla pittura che, in quanto arte specifica, deve andare a sintetizzarsi con le altre arti in un processo non di addizione ma di incastro e di derivazione da un motore drammatico comune. In tal modo si presenta, per la prima volta, l'idea di uno specifico teatrale che riguardi il complesso dei linguaggi che concorrono a fare il teatro e trovi nella dimensione della visione il suo momento ideale e necessario di fruizione. Lì dove per visione si intende l'intero complesso degli accadimenti scenici e non solo quanto riguarda la scenografia.

Il riferimento ai Meininger è complementare a quello wagneriano e presenta, per molti versi, un interesse in più, perché dove Wagner ribalta radicalmente una certa concezione del teatro, e appare quindi fin da subito sensibilmente "diverso", nel caso dei Meininger, invece, il segno di novità è il risultato di una variante (importante, ma sempre variante) operata all'interno di un sistema preesistente. A prima vista, infatti, sostiene Bablet, l'impianto scenografico dei Meininger sembra essere perfettamente omologo a quello che si è sviluppato a metà del secolo, eppure c'è un elemento di diversità e novità che assume un carattere rivoluzionario. È l'uso degli elementi scenografici in una nuova prospettiva che coinvolge pienamente la recitazione e la costruzione d'insieme dello spettacolo<sup>70</sup>. Due sono gli argomenti principali addotti alle sue ragioni. Anzitutto i bozzetti disegnati dallo stesso Giorgio II che organizzano assieme, in una medesima immagine, contrariamente alle abitudini del tempo, sia gli apparati scenografici che gli attori, segnalando, così, l'intenzione di una creazione unitaria e organica fin dal momento ideativo originario. In secondo luogo c'è il richiamo alle famose note del Duca a Paul Lindau, in cui si sostiene l'importanza di un nuovo sistema di piantazione scenica, basato sulla eccentricità dell'azione e sulla asimmetria, condizioni queste che consentono quel tanto di varietà che apre il teatro a un livello di più autentica rappresentazione del vero.

Entrambi gli esempi vengono fatti per dimostrare quanto la novità rappresentata dai Meininger non consista in un fatto formale (il realismo storico, in fondo, è a quella data già abbondantemente affermato), quanto in un atteggiamento diverso nei confronti della costruzione dello spettacolo. Un atteggiamento che interviene decisamente sui meccanismi strutturali che sostengono l'opera d'arte teatrale e le sue modalità di produzione artistica. Ancora una volta, come già detto a proposito di Antoine, ciò che fa la differenza non sono il tipo di immagine o le soluzioni tecniche ma la capacità di trasformare un tipo di immagine e un tipo di tecnica in una dimensione estetica nuo-

<sup>70</sup> "Si l'on peut parler de révolution, c'est qu'elle ne se situe ni sur le plan du style, ni sur celui du goût: elle concerne d'abord la conception même du décor", *ivi*, p. 49.

va. Dove per estetica non va inteso il livello formale dell'opera, specie nel caso dei Meininger, quanto un'organizzazione dello spettacolo basata su principi compositivi che producono un senso di novità e di scarto profondo negli spettatori dell'epoca. I fattori che concorrono a determinare questo scarto sono, sul piano del linguaggio, l'affermazione dell'unità drammatica dello spettacolo (basata sulla sinergia tra i diversi codici che lo compongono) e, su quello dell'operatività scenica, l'affermazione del *régisseur-metteur en scène*, come viene acutamente definita la figura del regista nella compagnia, a metà tra il vecchio direttore e la nuova figura creativa.

Detto in altri termini, il momento dello scarto è rappresentato, per Bablet, dalla regia che ridefinisce i codici scenici e ne fa lo strumento d'elezione di interpretazione drammatica del testo, tanto quanto, se non di più, non faccia l'attore. La regia, dunque, va vista nella prospettiva di un diverso modo di concepire la scena che si affermerebbe negli anni ottanta dell'Ottocento e, di lì, migrerebbe nel secolo nuovo. Tanto che, in una maniera alquanto sorprendente, il senso di unità dei Meininger viene posto in un certo qual rapporto (con gli opportuni distinguo, ovviamente) con quanto faranno, di lì a poco, Appia e Craig. Evidentemente a Bablet preme sancire come la linea di demarcazione operata dai Meininger crei due aree semantiche diverse per cui lì dove vi sono delle somiglianze, esse risultano di fatto solo apparenti (come nei confronti della scenografia ottocentesca), mentre invece lì dove a risaltare sono le differenze, come nel rapporto con Appia e Craig, in realtà ciò che conta è una sorta di collante sotterraneo. Un collante rappresentato non dallo stile, non dalla forma, non dalla tecnica, piuttosto da principi compositivi meno appariscenti ma più sostanziali, quelli, appunto, che riguardano la regia, con le sue tecniche nuove (il dirigismo verticistico e centralizzato) e le sue altrettanto nuove prospettive di teatro. Non a caso nel suo trattato sul *décor* teatrale, Bablet inizia parlando di scenografi e finisce per trattare di registi, perché con il teatro di regia la scenografia non può essere pensata come una cosa a sé stante ma solo come parte integrante di una scrittura altra, la regia appunto, che la ingloba. Non è pensabile un regista che non diriga, in primo luogo, proprio l'organizzazione dello spazio scenico.

Le conclusioni formulate nell'*Esthétique générale du décor de théâtre* rappresentano un caposaldo importantissimo nello studio della regia, in quanto essa vi appare come un'attività creativa che trova le sue premesse nel momento visivo dello spettacolo, anche se poi, specie nella sua prima fase, si rivolge al testo con l'intenzione di preservarne l'integrità e all'attore con l'intento di smussarne gli acuti solistici in nome di una più organica composizione d'assieme. La regia, insomma, si darebbe come scrittura della scena nel suo complesso; una scrittura che si origina come scrittura visiva, intendendo, con questo, l'insieme di ciò che si vede sul palcoscenico (e quindi in primo luogo l'azione agita dentro una precisa organizzazione dello spazio) e non quanto è riferibile, in un modo o nell'altro, alla pittura e alle sue più diverse applicazioni a teatro (dagli scenari ai costumi).

A una simile posizione sembra fare riferimento, qualche anno dopo, anche Umberto Artioli nel primo dei suoi contributi al problema della regia, della sua origine e dei suoi fondamenti, argomento che lo ha accompagnato lungo un arco di più di trent'anni e che lo ha visto esaminarne la problematica da prospettive e punti di vista diversi che, osservati nel loro complesso, forniscono una lettura ricca e stereometrica della questione. Il contributo di Artioli cui stiamo facendo riferimento è *Teorie della scena dal Naturalismo al Surrealismo. I – Dai Meininger a Craig*, del 1972<sup>71</sup>, cui seguiranno i più recenti *Le origini della regia*, contenuto nel volume della *Storia del teatro moderno e contemporaneo*<sup>72</sup> dedicato a *Il grande teatro borghese. Settecento-Ottocento* e l'ancor più recente *Il teatro di regia* di cui è curatore oltre che autore della *Introduzione* e dei saggi dedicati a Copeau (*Jacques Copeau tra spettacolo e pedagogia*) e Artaud (*Antonin Artaud e il teatro della crudeltà*)<sup>73</sup>. Ma procediamo con ordine prendendo in esame il testo più antico che è quello in cui Artioli pone le premesse di metodo e di merito del suo discorso sulla regia e la sua nascita. Si tratta nuovamente di un contributo indiretto al problema visto che il libro non è dedicato esplicitamente al tema. Oggetto di studio è stavolta la riflessione teorica che attraversa l'universo teatrale dalla fine dell'Ottocento fino alle avanguardie storiche. Il lavoro, però, si ferma a un primo volume che termina con Craig, mentre il secondo, con lo sviluppo del discorso, non è stato mai editato. Dal nostro punto di vista, però, non si segnala alcuna incompiutezza, perché le coordinate storiche e problematiche che stiamo investigando vi sono presenti tutte.

Qual è l'assunto iniziale di Artioli? Che la riflessione che il teatro affronta sui propri statuti e sulla propria identità linguistica in quel lasso di anni prende le mosse, in primo luogo, dalla messa in discussione profonda, articolata e motivata dell'organizzazione dello spazio scenico. Il motivo critico di partenza è la messa in crisi della *boîte*, della scatola ottica tipica della scena all'italiana, che si presenta, ai riformatori ottocenteschi e tanto più a quelli novecenteschi, non solo come un modello obsoleto ma anche come una sorta di entità metastorica, che, non più riferita a una modalità particolare e storicamente determinata di fare teatro, si è trasformata in una istanza assoluta che assolutisticamente pretende di dettare le regole di cosa il teatro sia e debba essere<sup>74</sup>. Riformulare in termini moderni la nozione di teatro significa, dunque, in primo luogo proporre un ripensamento radicale della scena e delle strutture che la organizzano. Nei termini di una riflessione teorica, più e oltre che di una pratica scenica. All'interno di questo processo che condu-

<sup>71</sup> U. Artioli, *Teorie della scena dal Naturalismo al Surrealismo*, Firenze, Sansoni, 1972.

<sup>72</sup> U. Artioli, *Le origini della regia teatrale*, in *Storia del teatro moderno e contemporaneo...*, cit.

<sup>73</sup> U. Artioli, *Il teatro di regia*, Roma, Carocci, 2004.

<sup>74</sup> “[...] tale tipo di scena, da modo di essere storico della teatralità, è divenuta progressivamente il simbolo della teatralità per eccellenza, vale a dire un apriori, ponendo così sotto nuova luce il fatto che l’istituzionalizzarsi della ‘boîte’ nei vari paesi europei abbia coinciso con una contemporanea ventata di incompiutezza nei confronti di quelle drammaturgie che erano state concepite in funzione di una scena irriducibile nei suoi principi fondamentali a quella cubica”, *Teorie della scena dal Naturalismo al Surrealismo. I – Dai Meininger a Craig*, cit., p. 6.

ce alla nascita dell'idea moderna di teatro, e in rapporto ad esso, Artioli pone il problema della regia. Il dato di partenza, come nel caso di Bablet, è il ripensamento della scena e dell'idea di spazio in relazione agli altri elementi della rappresentazione. Fin qui il discorso di Artioli potrebbe almeno in parte corrispondere a quello proposto dallo studioso francese, lì dove si afferma che l'elemento di cesura nella concezione teatrale ottocentesca consiste in un diverso tipo di rapporto che lega la dimensione scenografica (che non è più pensata e realizzata come cosa a sé stante) agli altri elementi costitutivi dello spettacolo. Artioli, però, procede oltre in questa direzione e introduce una nozione nuova a specificare questo tipo di approccio alla scena. Il termine che usa è quello di "scrittura scenica" che si appresta a entrare nel lessico comune a indicare tutti quegli elementi dello spettacolo che non sono riferibili al testo e riguardano, invece, la sua dimensione visiva.

Quando Artioli ricorre a questo termine, però, esso non è ancora di largo consumo e non ha assunto quella accezione larga che consente di riferirlo indistintamente a qualsiasi stagione della storia del teatro. È, invece, una definizione che ha, nella vicenda teatrale italiana di quegli anni, un significato molto particolare. È stata infatti introdotta nel lessico critico da Giuseppe Bartolucci, verso la metà degli anni sessanta sulla scia di espressioni analoghe utilizzate da Planchon e Dort, come parola chiave sotto cui intendere quelle sperimentazioni che, a livello nazionale ma anche internazionale, stanno mettendo a dura prova i codici teatrali acquisiti proponendone un radicale ribaltamento<sup>75</sup>. L'idea che sta alla base del termine, nella accezione in cui lo utilizza Bartolucci, è che la scena è, a pieno titolo, una scrittura e che esiste tutta una operatività teatrale – che va dal Living Theatre a Carmelo Bene, da Grotowski a Quartucci e via dicendo – che ha fatto della scena, intesa in senso ampio come siamo abituati a fare, il campo d'elezione della sua ricerca linguistica, negando o contraddicendo la dimensione letteraria del fatto teatrale. In tal modo la scena si trasformerebbe in una scrittura opposta ed antagonista di quella drammatica, determinando all'interno del linguaggio teatrale un conflitto per il primato che, negli anni sessanta, sembrerebbe vedere la prima sopraffare la seconda.

Scrittura scenica è, dunque, ai suoi esordi un termine tutt'altro che neutrale; difficilmente applicabile, quindi, al di fuori dei confini culturali e ideologici entro cui è nato. Già lo stesso Bartolucci, però, sostiene che le sue premesse vanno ricercate nelle sperimentazioni primo novecentesche, in un Craig, in un Artaud, ma anche, più in generale, nel teatro di regia, verso cui, però, gli sperimentatori della scrittura scenica si scagliano con vigore ritenendolo divenuto un teatro di regime, nel senso di un regime linguistico che ha sancito i rapporti tra testo e scena secondo uno schema gerarchico in cui alla scena è affidato un ruolo subalterno e di mera illustrazione letteraria. Non a caso Bartolucci parla di una "tradizione del nuovo" che si dispone alle

<sup>75</sup> A proposito della scrittura scenica, come termine e come problema linguistico, mi permetto di rimandare al mio *La scrittura scenica. Un codice e le sue pratiche nel teatro del Novecento*, Roma, Bulzoni, 2003.

spalle delle sperimentazioni degli anni sessanta come memoria storica, da un lato, e come matrice da cui distaccarsi dall'altro.

Artioli considera con attenzione la proposta terminologica e, nel suo libro, ne dà una interpretazione personale, sciogliendola dai legami "militanti" e ponendola come strumento chiave per la comprensione delle dinamiche che attraversano il teatro tra Otto e Novecento. La scrittura scenica diventa, così, un'espressione attraverso cui far riferimento a una certa attitudine del teatro moderno che si fonda sull'idea che la scena abbia, appunto, una sua propria scrittura e che tale scrittura sia autonoma. Non determinata, quindi, da ragioni esterne, di mera illustrazione letteraria, ma da logiche di costruzione interna che spingono la scena a dialogare in una maniera libera e reinventiva col testo drammatico anche lì dove esso è ancora dominante e centrale, come accade nel caso del Naturalismo. Anche in questo caso, dice Artioli, è la scena a dettare le sue leggi al testo drammatico, più di quanto non accada il contrario. All'interno di un simile atteggiamento nei confronti della scena c'è, però, nelle poetiche della modernità teatrale, un'evoluzione o quanto meno un deciso cambiamento. Se, all'inizio di questo processo, "l'istanza più urgente sembra essere quella di una sottrazione della scena agli abusi del mattatorismo e del macchinismo scenografico"<sup>76</sup>, all'estremo opposto, esemplificato dal periodo post-rivoluzionario di Mejerchol'd, non è più "la letteratura che determina lo spazio della scena, ma la scena che impone le sue coordinate alla letteratura"<sup>77</sup>.

La vicenda della nascita dell'idea moderna di teatro consisterebbe, dunque, nella nascita e nella progressiva affermazione della scena intesa come scrittura autonoma e quindi, utilizzando in una maniera più larga ma certo non neutrale o generica il termine coniato da Bartolucci, come scrittura scenica. La quale, in questa prima fase, pur professandosi autonoma non pretenderà certo, come farà solo in seguito e spesso solo in un'intenzione teorica, di cancellare quella drammaturgica ma di dialogarvi da una autonoma e forte postazione espressiva. Si crea, così, alla radice della concezione moderna del teatro l'idea di una dialettica tra due scritture distinte e autonome che dialogano e configgono tra di loro. Ciascuna delle quali fa capo a una figura autoriale: quella drammaturgica, più convenzionalmente, allo scrittore, quella scenica, invece, alla persona che, proprio in quegli anni, si va specializzando nella direzione della composizione dello spettacolo come entità unitaria e organica, il regista. La nascita della regia, dunque, va inquadrata in quel processo linguistico che vede la scrittura scenica prima affiancarsi a quella drammatica e poi contenderle il primato nei meccanismi di creazione dell'opera d'arte teatrale. Il fenomeno della regia, secondo una simile ipotesi, è caratterizzato dalla compresenza di due diverse scritture, e di due distinte figure autoriali, dotata ciascuna di una propria identità artistica e della pretesa di affermarla sull'altra. La storia della genesi della regia è, su di un

<sup>76</sup> Ivi, p. 9.

<sup>77</sup> Ivi, p. 11.

piano teorico, la storia del confronto/conflitto tra autore drammatico e regista e tra scrittura drammatica e scrittura scenica.

Anche se i riferimenti proposti da Artioli sono assai prossimi a quelli di Bablet, lo scarto nella organizzazione e nella motivazione della argomentazione è altrettanto evidente. Un conto è dire, come fa lo storico francese, che la scena istituisce, grazie alla regia, un rapporto di tipo più organico con gli altri elementi del linguaggio, un altro è sostenere, come fa Artioli, che la scena si fa scrittura e, come tale, ridisegna gli statuti del teatro. È una differenza che può apparire marginale eppure è significativa. Non perché comporti un qualche spostamento nelle coordinate storiche di riferimento, ma perché ne specifica e chiarisce i motivi interni. In fondo, nel suo libro, Artioli parte, come Bablet, dallo snodo rappresentato dalla strana coppia Wagner-Meiningen, e poi passa a affrontare Antoine, il Simbolismo e via discorrendo, riconoscendo in quanto accade tra gli anni ottanta e i novanta dell'Ottocento, il momento cruciale nell'affermazione di una moderna concezione del linguaggio teatrale. Ma la nuova specificazione concettuale che propone – oltre a testimoniare del suo ambito culturale di riferimento – serve anche a meglio intendere la specificità del processo e a introdurre, quindi, il Novecento da una prospettiva di lettura molto mirata.

La regia, per come la introduce concettualmente Artioli, è il luogo in cui la modernità si definisce come fondazione di un teatro in cui la scena si preannuncia come scrittura globale in grado di assorbire al suo interno tutte le altre scritture teatrali e in primo luogo quella drammaturgica. “L'evoluzione del concetto di spazio in quel mezzo secolo che dal 1880 conduce al 1930 – afferma – si iscrive di conseguenza di diritto in quel processo attraverso cui la scrittura scenica afferma progressivamente la propria autonomia”<sup>78</sup>, e specifica ancora: “Proprio nel preciso istante in cui la scrittura scenica tende a rivendicare una sua autonomia creativa e il regista rinuncia al suo ruolo di *interprete* per offrirsi tout court come *creatore*, il problema della ricerca di una nuova spazialità al di fuori delle costrizioni imposte dalla *boîte* tende a identificarsi con quello della messa a fuoco di una libertà demiurgica di espansione”<sup>79</sup>. Si tratta di due affermazioni di grande rilievo perché in entrambe si fa riferimento alla regia come momento cruciale nel processo di ripensamento delle modalità di costruzione e composizione dell'opera d'arte teatrale moderna. Un processo che, evidentemente, non si risolve più in un atteggiamento di sola razionalizzazione o di armonizzazione dei materiali spettacolari ma in quella che Artioli chiama “ossessione dell'unità dell'immagine scenica”, che è condizione necessaria a che si possa parlare compiutamente di scrittura scenica e non più solo, come nelle epoche precedenti, di rappresentazione<sup>80</sup>. In quanto si tratta di una unità che non si limita alla ricerca della coerenza tra dramma poetico e suo inveramento sce-

<sup>78</sup> Ivi, p. 12.

<sup>79</sup> Ivi, p. 10.

<sup>80</sup> Ivi, p. 29.

nico ma si origina all'interno di ragioni che sono, in primo luogo, della scena e che, di lì, si estendono e si applicano al testo letterario.

È a questo punto che il discorso sulla modernizzazione del linguaggio teatrale incontra in maniera netta e decisa quello della regia, la cui origine, nel libro, non è trattata in maniera specifica, nel senso che della regia Artioli parla come di una cosa già esistente quando si presenta e afferma l'idea di scrittura scenica senza entrare in specificazioni più dettagliate. Ma è evidente anche come, nel momento in cui si preannunciano i principi e i postulati di questa modernizzazione, essi affiorano proprio all'interno della nascente regia, e anzi sono quanto la caratterizzano e qualificano in termini artistici. La modernizzazione dei codici teatrali, sembra dirci Artioli, passa attraverso il ruolo che assume la regia, quando diventa latrice di un codice nuovo (nei limiti in cui questo è possibile per un linguaggio millenario come quello del teatro) che comporta l'idea che la "scrittura" che concorre a generare e definire l'opera teatrale sia eminentemente scenica, dandosi, in tal modo, come cosa distinta e altra, sia sul piano del linguaggio che della professione, dalla letteratura drammatica. Il rapporto che lega scena e testo, allora, non sarebbe quello di una più organica armonizzazione ma, piuttosto, di una contesa dialettica in cui le pertinenze specifiche si definiscono come diverse, complementari e anche antagoniste. La concezione moderna del teatro nasce nel momento in cui il linguaggio della scena (e utilizziamo volutamente il singolare a intendere che è un linguaggio unitario che assorbe al suo interno tutti i linguaggi specifici che alla scena concorrono) si relaziona col testo drammatico partendo dalla postazione di una sua consapevole autonomia. Quando, cioè, a esso si pensa come ad un universo espressivo che agisce su propri presupposti, su di una propria grammatica e sulla capacità di produrre senso drammatico in proprio, e non solo come illustrazione di un senso tutto contenuto (in potenza almeno) nella parola e nel testo.

### **La regia fra linguaggio e "sistema"**

I principi che caratterizzano la modernizzazione del linguaggio teatrale appaiono, a questo punto, in assoluta sintonia con quanto spinge prima alla nascita e poi alla trasformazione della nozione di regia. Verrebbe anzi da pensare che, nel discorso critico di Artioli, i due termini per molti aspetti si sovrappongano, anche se, sia sul piano lessicale che su quello concettuale, per quanto trattati come elementi contigui restano sempre distinti. Questo perché, anche se in *Teorie della scena* non lo dice esplicitamente, Artioli fa riferimento alla regia come a un fenomeno composito caratterizzato da fasi e momenti distinti non tutti ugualmente riferibili alle istanze di modernizzazione della scrittura scenica. Nel secondo dei suoi scritti al riguardo, *Le origini della regia teatrale*, invece, l'argomento è affrontato di petto e una simile distinzione non solo è presente ma è il dato di partenza di tutto il ragionamento di ricostruzione storica del fenomeno. È possibile, infatti, in quello

scritto individuare almeno tre momenti, o tipologie d'essere, della regia: la prima richiama un'esigenza di unità e organicità nell'allestimento dello spettacolo che accompagna da sempre la pratica della scena; la seconda riguarda l'attenzione nuova e particolare che, a partire dal teatro romantico e dal mélo, si rivolge al momento scenico per costruire un'ambientazione non convenzionale del dramma; la terza, e decisiva, si afferma come progetto di teatro a partire da quello snodo centrale, nella storia del teatro contemporaneo, che vede da un lato la deteatralizzazione dei Naturalisti e dall'altro la riteatralizzazione dei Craig e degli Appia. In tutti e tre i casi è possibile parlare in un qualche modo di regia, ma in termini e secondo modalità che sono profondamente diversi. Nei primi due casi, infatti, Artioli non parla propriamente di regia ma introduce un richiamo forte a quegli elementi che la caratterizzano, per indicare la sua filiazione da una serie di assunti e modi del linguaggio teatrale che diventano, in epoca moderna, l'occasione per la nascita di qualcosa che appare, pur nella continuità, completamente diverso. Per questo ci è parso opportuno parlare più di modi d'essere della regia che di fasi vere e proprie perché tali non appaiono nel discorso di Artioli che, anzi, tende a distinguere nettamente i tre momenti.

Per quanto riguarda il primo caso, facendo riferimento alla messinscena della *Calandria* a Mantova nel 1532 e alle dispute tra Giulio Romano (creatore della scenografia) e Ippolito Calandra (responsabile del "governo" complessivo della rappresentazione) che la accompagnano, Artioli trova che nelle ragioni addotte da quest'ultimo sia possibile leggere un richiamo a quelle esigenze di unità e coordinamento dell'insieme che rappresentano una delle premesse del concetto di regia. La quale, però, in quella, come in tutte le stagioni teatrali che precedono l'Ottocento, non è altro che una istanza potenziale che indica quello che Artioli definisce un "impulso", che col fenomeno vero e proprio non ha ancora nulla di concreto da spartire, non essendo presenti tutta una serie di altri elementi – primo fra tutti l'unicità della figura registica e un'attitudine di tipo interpretativo nel rapporto tra testo e messa in scena – che sono indispensabili a riconoscere la regia in quanto tale. In questa parte del suo ragionamento, evidentemente, Artioli risponde alla tesi di Veinstein che, come abbiamo visto, non legge nella regia otto-novecentesca niente altro che la diversa articolazione di un modo d'essere connaturato del teatro. Il libro di Veinstein, d'altronde, era stato già oggetto di una argomentazione diretta in tal senso in *Teorie della scena* e già in quella sede Artioli appariva assai poco convinto dell'idea di un linguaggio unico e perenne del teatro che si modella e si articola diversamente nel corso dei secoli restando sostanzialmente immutato quanto a principi grammaticali e a regole di composizione. Adesso, a quasi trent'anni di distanza, riprende quella tesi tornando a insistere sul fatto che esiste un'istanza registica, o addirittura una funzione registica, che è connaturata al fatto teatrale ma che con la regia vera e propria non può essere confusa.

La regia, dunque, per Artioli, è un fatto specificamente moderno con un "impulso" che viene da lontano e di cui si può trovare nella Mantova del

Cinquecento, o anche altrove, una autorevole testimonianza. Per individuarne, però, l'origine in senso proprio occorre spostare lo sguardo molto più in avanti e giungere fino all'inizio dell'Ottocento quando la messa in scena assume un assetto diverso e problematico determinato dall'esigenza di creare attorno al mondo drammatico della parola un mondo scenico in grado di specificarne i dettagli, in nome della ricostruzione storica dell'ambiente e della praticabilità della scena. In questo caso il riferimento alla regia è assai più forte e diretto. Non si tratta più di una vaga assonanza ma di una corrispondenza di funzioni e di intenzioni assai più pregnante. C'è già regia, da molti punti di vista, nelle formulazioni teoriche di un Hugo o nelle pratiche di direzione di un Pixerecourt e non è un caso che il momento storico cui Artioli sta facendo riferimento sia quello in cui compare e si afferma in Francia il termine *mise en scène*. Ebbene tutto quanto c'è di registico, in questa fase, non consente ancora però, secondo Artioli, di parlare di regia. Alla *mise en scène* di quegli anni manca ancora qualcosa, come qualcosa manca anche a quei primi *metteur en scène* per assimilarsi a quanto si appresteranno a diventare verso la fine del secolo. Per quanto, infatti, l'impianto scenografico abbia assunto una ricchezza di dettaglio molto avanzata e si faccia oramai un uso corrente degli oggetti di scena veri, il primo, limitato come è alla superficie dipinta, resta un fatto destinato esclusivamente allo sguardo dello spettatore, mentre il secondo riguarda solo la recitazione degli attori. Tra l'uno e l'altro non si crea uno scambio né una interrelazione che consentano l'avviarsi di una creazione unitaria. "Il palcoscenico primottocentesco – afferma perentoriamente – resta un palcoscenico senza unità"<sup>81</sup> e, quindi, sostanzialmente senza regia, anche in presenza di un nome, *mise en scène*, che la indica. Anche in questo caso è leggibilissimo il riferimento a *La mise en scène théâtrale* di Veinstein. Questi, infatti, percorrendo la via terminologica per ricostruire il processo di nascita della regia aveva parlato di una duplice data di riferimento: quella primo ottocentesca, appunto, che vede la comparsa del nome e quella tardo ottocentesca che trasforma il nome in una funzione più specifica e, soprattutto, lo carica di una istanza teorica. Artioli, pur muovendosi nell'orizzonte di una tale disposizione degli eventi, tende a distinguere maggiormente i due momenti, il primo dei quali è ricondotto a una dimensione prerregistica, in quanto, evidentemente, gli mancano ancora quegli elementi necessari per giungere a una maturazione piena del fenomeno.

Il primo di tali elementi lo abbiamo già incontrato, ed è la mancanza di un'unità sia estetica che progettuale. Il secondo, questo primo momento in una qualche misura lo precede e lo ingloba. Le motivazioni che spingono la generazione teatrale francese dei primi decenni dell'Ottocento in direzione della regia sono di ordine pratico da un lato (creare un migliore ordine nella messa in scena) e di ordine estetico da un altro (caratterizzare in modo più dettagliato l'ambiente), ma tali motivazioni non riescono ancora a tradursi

<sup>81</sup> U. Artioli, *Le origini della regia teatrale*, cit., p. 67.

in un nuovo progetto di teatro. Vale a dire che, per il momento, la questione è limitata allo sforzo di costruire lo spettacolo in una maniera più conforme al nuovo sentire (prendendo le distanze da una certa stilizzazione accademica) e di realizzare, così, una più efficace trasposizione della parola sulla scena. Questo si manifesta in un maggiore controllo dei vari elementi della messa in scena i quali, a loro volta, assumono ciascuno un'importanza ed un rilievo maggiori che vanno a incidere nell'equilibrio gerarchico che lega, a quel tempo, la scrittura dell'autore e la libera reinterpretazione dell'attore. Le istanze preregistiche mettono in crisi tale equilibrio ma – così sembra emergere dalle pagine di Artioli – non sono ancora in grado di proporre uno che non sia un correttivo del precedente. Il che non significa, si badi, che tali proposte non abbiano già una forza dirompente di innovazione ma che tale innovazione non ha ancora assunto la forma, e la consapevolezza, di un linguaggio. “All'epoca della sua germinazione – specifica Artioli – la regia non dispone ancora di un'autonomia estetica, di un linguaggio che possa definirsi specificamente teatrale”<sup>82</sup>. E se questo è vero per i primissimi *metteur en scène* ottocenteschi ha un suo riverbero ancora nella generazione di Antoine, che è considerato – “di fatto” scrive Artioli<sup>83</sup> – il creatore della regia, ma che ancora pensa la regia in un rapporto di dipendenza dalla letteratura.

È evidente, allora, che quanto distingue la stagione preregistica da quella registica vera e propria è l'assunzione di un linguaggio specifico. Assunzione consapevole, nel senso che si fa latrice di una propria idea e di un proprio progetto di teatro. Esisterebbe, dunque, nella vicenda teatrale moderna una regia “tecnica”, che non ha ancora un suo proprio linguaggio, e una regia “artistica” che invece su tale linguaggio si fonda e si basa. L'ambito tipico e proprio di questa regia è quello che nel 1972 Artioli riferiva alla scrittura scenica. Ora di quel termine non fa più uso preferendo quello più normativo di linguaggio ma l'orizzonte di riferimento mi sembra rimanere lo stesso. Ciò che caratterizza le teorie moderne del teatro è l'affermazione della scena quale linguaggio specifico del teatro. Una assunzione che fonda un modo di pensare il teatro e trova nella regia – nella accezione più stretta e pertinente del termine – il suo campo di applicazione elettivo. Se assumiamo, come fa Artioli in questa sede, la definizione di regia in una tale prospettiva, si può giungere a dire che nascita della regia e nascita della idea di scrittura scenica siano, in fondo, fenomeni coincidenti. I due interventi, allora, appaiono efficacemente complementari. Se nel primo l'accento cadeva sulla dimensione teorica dei processi teatrali di fine Ottocento, nel secondo, invece, a emergere è la ricostruzione storica delle dinamiche che attraversano la nascita della regia. Ma nel primo caso comprendere le dinamiche aurorali della regia è indispensabile per chiarire come e dove l'idea moderna di teatro veda la sua incubazione, nel secondo, invece, la consapevolezza del problema teorico è indispensabile per istituire partizioni storiche credibili e pertinenti.

<sup>82</sup> Ivi, p. 58.

<sup>83</sup> Ivi, p. 73.

Ciò che distingue, dunque, la regia come momento specifico e irriducibile ad altro della storia del teatro è la conquista di un linguaggio proprio e specifico. Assunzione che si esperisce nella prassi ma che si afferma anche nella teoria ed in quanto tale configura quella “consapevolezza” del ruolo e della funzione che tante volte ci è incorso di incontrare sin qui, ma che altrettante volte era concetto rimasto, fundamentalmente, nel vago. Ora sembra assumere, invece, una pertinenza e una precisione diverse. La consapevolezza di cui si parla non è tanto quella dei registi che si rendono conto di avere un ruolo nuovo e specifico o, almeno, non solo. Riguarda, invece, l’affermazione di un’idea di teatro che a quel ruolo e a quella funzione è legata. La consapevolezza, insomma, è sopra ogni altra cosa una questione di teoria e di prassi legata a quella teoria.

Se l’assumiamo in questi termini, allora, risultano più chiare posizioni come quelle di Pandolfi il quale, introducendo le ragioni delle sue scelte, diceva che possono essere oggetto di storia solo quei registi che hanno una propria visione del teatro e non gli altri, che una simile visione non hanno pur producendo eccellenti spettacoli. Questo perché, evidentemente, questi hanno una concezione della regia che da prassi operativa si è trasformata in progetto di teatro, corrispondendo, in questo, alle ragioni stesse della nascita della regia. E, ancora, ci si chiarisce anche la scelta della Schino di qualificare la regia alla sua nascita prima come progetto autonomo di teatro e solo dopo, in un processo che per l’autrice è involutivo, come interpretazione di un testo. È chiaro che il problema che l’autrice si pone è il seguente: se la presenza di un’affermazione teorica forte è quanto può distinguere la regia propriamente detta dal resto dei fenomeni più vagamente registici, si dovrà considerare “regia” solo quel tipo di lavoro che conserverà, anche nei decenni successivi, un simile taglio o sarà regia anche quella degli “interpreti” del testo drammatico che si eleggono a mediatori e non ad autori in proprio? Una domanda di tal fatta anziché indurci a perderci dietro ad una risposta che, di fatto, è la stessa storia a fornirci, e, cioè, che regia sono l’una e l’altra cosa, può aiutarci, invece, a comprendere la ricchezza e la complessità di problemi che accompagnano la regia, la sua nascita e il suo sviluppo, ponendola come problema teorico tuttora aperto. Perrelli, ad esempio, battendo molto sui fondamenti linguistici dei protoregisti, come li chiama, ne lega i principi – spesso più tecnici, nel senso alto del termine, che poetici – allo sviluppo di quella regia di stampo interpretativo che non solo caratterizza una gran parte del Novecento ma, in fondo, ne rappresenta la componente quantitativamente maggioritaria.

Artioli, ne *Le origini della regia teatrale*, si ferma su questo punto cogliendo con una precisione indenne da ideologismi, quanto accade in quel terren vago che è la nascita della regia. L’assunzione consapevole di un linguaggio specifico non è vista, infatti, come un fenomeno che si manifesti improvviso ma come una dinamica ricca di sfumature che vede all’inizio la tendenza a superare certo convenzionalismo ottocentesco in nome della *tranche de vie*; subito a ridosso l’interrogazione, in ambito simbolista, attorno agli statuti

del linguaggio teatrale chiedendo soccorso alle altre arti e solo in fine, giungere alla affermazione di una specifica e inconfondibile teatralità. Ciò che conta, ai fini della ricostruzione della nascita della regia, non è tanto il fatto che distingue, il momento che separa o che inaugura, quanto quella dinamica aperta, quel fluire di problemi e di posizioni che caratterizzano la nascita come atto continuo difficilmente isolabile attorno a una sola figura o, più in genere, a un solo fenomeno o a un solo momento della storia del teatro.

La nascita della regia, nel discorso di Artioli, fa capo, piuttosto, a un'epoca della storia, gli ultimi decenni dell'Ottocento, in cui succedono cose diverse e diversamente riconducibili alla nozione di regia la quale non nasce una volta per tutte ma, per così dire, nasce nascendo. Non c'è un'origine della regia ma ci sono, al contrario, le sue (tante) origini. Così si comprende meglio e si supera quella difficoltà a cogliere negli scritti di Artioli il momento di svolta che porta alla regia vera e propria. Certo dice che Antoine può essere considerato il creatore della regia ma aggiunge "di fatto" a limitare la portata della affermazione, perché con Antoine la regia non è ancora nata del tutto e se tale si può considerare per figure come Craig o Artaud non è solo perché essi marcano una differenza sensibilissima con quanto li ha preceduti ma perché, nella loro idea di regia, parla anche proprio tutta quella dinamica di posizioni da cui intendono prendere le distanze.

In fondo, a ben vedere, la distinzione operata da Gordon Craig ne *L'arte del teatro*, fra una regia di stampo artigiano e una che si traduce in arte indica non solo la nascita di qualcosa di nuovo, ma anche la filiazione da quanto ha caratterizzato non solo la stagione degli Antoine e degli Stanislavskij, ma anche quella della generazione precedente. Di Irving, in particolare, nel caso di Craig. Ebbene la regia come arte, in quello scritto capitale, introduce uno scarto decisivo nel linguaggio lì dove Craig assolutizza le capacità di scrittura della scena e nega la presenza del testo letterario a teatro. Ma una simile formulazione è conseguenza della assunzione consapevole della specificità linguistica della regia (che in Craig ha i tratti di una manifestazione epifanica, quasi una sorta di illuminazione) che si è conseguita mettendo al servizio del testo, in un altro momento "artigianale" del lavoro, la pratica degli elementi scenici. Se trasferiamo l'allegorismo e la teleologia di Craig su di un piano storico veniamo a trovarci nella situazione di cui parlavamo a proposito degli scritti di Artioli, vale a dire di una genesi complessa e composita che fino a che non culmina con le posizioni riteatralizzatrici di Appia, Craig e Fuchs non può dirsi compiuta ma che è limitativo riferire esclusivamente a queste figure. L'arco temporale cui Artioli fa riferimento, e che è comune alla gran parte della storiografia teatrale, assume, dunque, nel suo discorso un valore concettuale particolare: è il luogo del divenire della nascita della regia, il luogo di un'origine che si può declinare solo al plurale.

Ne *Le origini della regia teatrale* compare, però, anche un altro argomento, accanto a quello della consapevolezza teorica, determinante per circoscrivere l'ambito di pertinenza della regia: il superamento del sistema dei ruoli tipico del teatro ottocentesco. Per Artioli non vi può essere regia fino a

che tale sistema resta in auge e, quindi, fino a quando non viene messo radicalmente in discussione, restiamo ancora in un ambito prerregistico. Quali motivazioni vengono addotte ad una simile posizione? Artioli lo spiega con grande chiarezza. Il sistema dei ruoli non è cosa che riguardi esclusivamente la professione del teatro o la recitazione ma rappresenta, in fondo, un sistema di costruzione dello spettacolo e, ancora più a monte, di pensare il teatro. Il rapporto tra testo, e ancor più personaggio, e attore che caratterizza gran parte del teatro ottocentesco è fondamentalmente mediato e strutturato da un tale sistema che organizza e costruisce l'identità drammatica del personaggio, e quella più complessiva del testo, secondo modelli e parametri aprioristici che prescindono dalle capacità e dalle abilità interpretative degli attori. Per quanto quindi basato su una grandissima libertà interpretativa il teatro d'attore dell'Ottocento si fa "sistema" non in assenza di regole ma perché ha regole sue proprie che fanno capo, giustappunto, ai ruoli. Più che essere una semplice modalità di organizzazione del mestiere, allora, il sistema dei ruoli rappresenta un vero e proprio modello di teatro che ha la caratteristica di affidarsi a codici linguistici suoi propri che definiscono i procedimenti di scrittura dello spettacolo e la sua resa formale. Su tale modello le sperimentazioni prerestiche cominciano a incidere ma bisognerà attendere la regia vera e propria perché venga scardinato. Fino a che questo non avviene è chiaro che non possiamo parlare di un nuovo sistema teatrale, come la regia è e vuole essere, ma solo della riforma e della modificazione di quello precedente, che comincia a scricchiolare, è vero, ma non tradisce ancora del tutto i suoi presupposti. Significativamente il terzo degli interventi di Artioli, *l'Introduzione a Il teatro di regia*, parte proprio da questo assunto. Modificando una abitudine diffusa a leggere nella nascita della regia la risposta a un certo disorientamento, se non proprio caos, nella costruzione dello spettacolo grandattorico, Artioli ne riconduce le motivazioni, invece, alla volontà di giungere alla formulazione di un nuovo sistema linguistico dello spettacolo. Il che significa, detto altrimenti, che la regia non è la soluzione a una certa deficienza del teatro ottocentesco, quanto un modello che intende sostituirsi a un altro. Il quale, del suo, possedeva una logica interna che aveva funzionato benissimo fino a un certo momento, ma che poi, grazie in gran parte anche alle sperimentazioni prerestiche che avevano modificato fortemente le attese nei confronti del teatro, aveva rivelato la sua inadeguatezza a corrispondere alla nuova sensibilità che si andava diffondendo.

Sensibilità e attese, però, specifica Artioli, che erano più della élite culturale che del grande pubblico, il quale, invece, nel divismo ottocentesco si identificava ancora, trovando in esso quanto lo soddisfaceva e quanto, in fondo, richiedeva al teatro. La élite culturale, invece, intraprende una battaglia contro il degrado artistico della scena ottocentesca che appare come "una macchina organizzativa senz'anima"<sup>84</sup>, una battaglia che finisce, inevitabilmente, per rivolgersi contro il primato dell'attore e il sistema dei ruoli che

<sup>84</sup> U. Artioli (a cura di), *Introduzione a Il teatro di regia. Genesi ed evoluzione (1870-1950)*, cit., p. 12.

ne rappresenta la forma organizzativa. Il teatro viene caricato di esigenze intellettuali nuove che non corrispondono più a quelle che è in grado di sollecitare l'attore ottocentesco e che trovano, invece, nella regia la loro manifestazione. Di qui l'inconciliabilità sostanziale, e non solo formale, fra teatro di regia e teatro dei ruoli. Di qui la posizione forte proposta da Artioli: di regia si può parlare solo quando comincia a sparire il sistema dei ruoli. Non solo, direi, perché il passaggio dal ruolo alla parte caratterizza sensibilmente il modo di essere e di lavorare dell'attore nel teatro di regia, ma proprio perché il ruolo rimanda a un sistema che è organizzativo ma anche artistico e culturale.

### **Il caso Meininger**

Posta nei termini in cui lo fa Artioli, la questione della nascita della regia sembra essere più che mai un problema di snodi, di soglie, di passaggi, in cui la dimensione del divenire e della trasformazione ha un rilievo maggiore di quella dell'essere. Ora tutti questi snodi, soglie, passaggi possono essere letti secondo prospettive diverse, piegati a ragioni critiche in dissenso tra loro, riferiti a momenti distinti della storia del teatro, ma, più di questo, ciò che conta è il loro essere parte di un paesaggio mobile che è significativo proprio per la sua struttura instabile. Il che, ci ammonirebbe Perrelli, può essere detto in fondo per tutte le stagioni della storia del teatro, e in particolare per quelle – dalla tragedia greca alla Commedia dell'Arte, tanto per fare i suoi stessi esempi – in cui la dimensione dell'origine ha una connotazione tanto affascinante quanto misteriosa. Anche allora il "passaggio" è, evidentemente, il cuore del problema, eppure la nascita della regia ha, al proposito, un tratto suo peculiare tutt'altro che irrilevante, un tratto che richiamavamo già all'inizio del nostro discorso. Negli altri casi, infatti, la nebulosa oscura che circonda l'origine dei fenomeni ci spinge a ragionare soprattutto di ciò che essi diventano, nella loro solarità, limitandoci, per quanto concerne la nascita, solo alla suggestione delle ipotesi. Nel nostro, invece, tale nebulosità non riguarda tanto la mancanza dei fatti, quanto la loro decifrabilità. E se è importante, certo, parlare della regia per quello che è quando essa si fa pienamente e compiutamente teatro di regia, è possibile senz'altro riattraversare la catena di avvenimenti che quella nascita, o piuttosto quella affermazione, precedono, scoprendo, come ci sta occorrendo di fare, che l'intreccio e la successione degli anelli ci aiutano a comprendere la nascita della regia più di quanto non accada se cerchiamo di scoprire quale sia l'anello diverso, quello da cui tutto parte e si origina, sia esso un nome, un fenomeno storico o un movimento artistico.

Eppure un anello, che torna come riferimento costante in tutti gli scritti che al problema sono stati dedicati, c'è. Ed è un anello particolare, e particolarmente interessante, in quanto pure se la regia, nella maggior parte dei casi, non vi è riscontrata come dato acquisito (come accade se prendiamo in

esame un Antoine o un Craig), esso è trattato come cosa diversa anche rispetto a quanto lo precede, divenendo, così, qualcosa di irriducibile sia al teatro di regia vero e proprio sia, pure, a quello riformato ottocentesco. Si tratta della compagnia dei Meininger in cui la dinamica di soglia, che ci sembra caratterizzare l'argomentazione attorno alla nascita della regia, trova un importante riscontro nel corpo vivo di un fatto artistico. Vale a dire che, per tanti aspetti (alcuni dei quali proveremo a nominare) i Meininger non sembrano tanto essere sulla soglia della regia, quanto portare quella condizione di soglia proprio all'interno del loro fare teatro.

Il primo aspetto di questa natura liminare risiede nella struttura stessa della compagnia che ha una connotazione di eccezionalità (nel senso, letterale, che eccede una norma) rispetto alla pratica teatrale del tempo. La compagnia del Duca di Saxe Meiningen è, come dichiara il suo stesso nome, una compagnia di corte, il che non è certo una novità nella storia del teatro (come d'altronde sottolinea Artioli facendo riferimento proprio all'esperienza mantovana del Cinquecento<sup>85</sup>) e forse non lo è del tutto, come sta a dimostrare anche l'avventura wagneriana di Bayreuth, anche nel teatro tedesco dell'Ottocento, ma certo distingue nettamente quella compagnia dal resto del grande teatro professionale europeo. Ma eccezionale lo sono, i Meininger, anche all'interno della prassi e delle abitudini del teatro di corte, in quanto il Duca, Giorgio II, non vi è coinvolto solo come mecenate – più o meno partecipe delle scelte artistiche – ma direttamente come operatore, tant'è che a lui si devono i bozzetti di scena, sue sono le indicazioni per la definizione di uno stile di messa in scena (come dimostrato dalle già citate lettere a Lindau), sua, infine, l'impostazione del progetto. Tant'è che volendosi individuare la figura che nella compagnia assolveva a un tipo di compito che preludesse a quello del regista, spesso proprio a lui si fa riferimento<sup>86</sup>.

Ci si trova, dunque, nel caso dei Meininger e del loro rapporto di determinante anticipazione della regia, di fronte a una singolare anomalia. La regia, che si appresta a diventare il principale sistema normativo del teatro del Novecento, in quanto si presenta come modello complessivo del fare teatro che ne regola modalità formali, finalità estetiche e configurazione professionale, troverebbe non solo la più significativa anticipazione, ma la premessa più prossima, in un fatto teatrale nato totalmente al di fuori della grande vicenda teatrale ottocentesca. Perché tali, per molti aspetti, sono i Meininger, una isola di diversità non solo per la proposta estetica che portano avanti, ma anche perché nati e cresciuti completamente al di fuori del sistema teatrale vigente. Frutto del sogno artistico di un nobile intellettuale che costruisce teatro a partire da premesse totalmente originali e personali, le quali rappresentano esattamente quanto stupirà e influenzerà in maniera significativa il resto del teatro europeo. Messe in questi termini le cose appaiono, e sono, un poco forzate. Non che a Giorgio II manchino, infatti, i riferimenti

<sup>85</sup> U. Artioli, *Le origini della regia teatrale*, cit., pp. 68-69.

<sup>86</sup> È quanto fanno, ad esempio, Artioli ne *Le origini della regia teatrale*, cit., p. 71 o la Chinoy, tanto per citare due degli studiosi che abbiamo preso in esame.

teatrali. Lo scenografo di cui si serve per tradurre in pratica il suo modello di scena tridimensionale, Brückner, è di scuola wagneriana; le stesse tecniche scenografiche che usa hanno già una loro tradizione specie nel mélo; il realismo storico ha una sua memoria storica significativa rappresentata in Germania almeno da Von Brühl e in più, nella sua giovinezza, il Duca ha avuto modo a Londra e Parigi di conoscere quello che il teatro europeo sta sperimentando. C'è, insomma, alle spalle dei Meininger tutta una tradizione che sembra limitare la loro eccezionalità, consentendoci di inserirne la prassi spettacolare, più forse di quanto non si possa fare con la proposta teorica, all'interno di un processo già pienamente avviato. Eppure è possibile segnalare una differenza e una specifica individualità nel loro riferirsi a una prassi già condivisa. È quello che fa, come abbiamo già visto, Bablet sottolineando come da un lato vi sia una applicazione a fini e obiettivi nuovi di alcune soluzioni scenografiche già in uso e dall'altro una intenzione di unificazione dei diversi elementi linguistici che altrove manca. Stabilire quanto questo modo personale di comporre la scena (con un'attenzione nuova, ad esempio, alla piantazione, alla disposizione degli attori nello spazio e alle famose scene di massa) sia di per sé un segnale di novità e di differenza è una di quelle questioni, in cui tante volte ci siamo imbattuti, che è difficile, se non impossibile sciogliere. Se siano i Meininger coloro che più si avvicinano al teatro di regia o se, in questo, come crede Perrelli, essi vadano assimilati quanto meno alla scuola di Montigny, Porel e Perrin, è un argomento veramente arduo e, probabilmente, irrisolvibile.

Diverse le cose ci appaiono se, invece, proviamo a cambiare punto di vista. Allora anziché sforzarci di individuare, se ve ne sono, quegli elementi che mettono i Meininger un passo avanti agli altri, soffermiamoci un istante sulle reazioni che la compagnia suscitò nel corso delle sue tournée europee. È una reazione piena di stupore, affascinata, specialmente da parte di chi il teatro lo fa e si sta sforzando di farlo e pensarlo in una maniera diversa. Le pagine di Antoine e di Stanislavskij sono, a questo proposito, straordinariamente significative. Negli spettacoli dei Meininger – e, per Stanislavskij, anche di più nel loro metodo di lavoro – i due aspiranti registi trovano una fonte di ispirazione e, in fondo, un modello. I Meininger fanno, secondo quanto dicono, qualcosa che nessun altro fa. Hanno un modo di affrontare l'organizzazione complessiva della scena che non sembra avere precedenti. Più che gli spettacoli in sé, allora, ciò che conta è il mondo teatrale, il modello di un teatro possibile che essi scorgono nei Meininger. Altrove questi, o simili, elementi non c'erano? La lettera di Antoine a Sarcey è, da questo punto di vista, esemplare. Rivolgendosi al più autorevole e conservatore critico teatrale di Parigi, Antoine affida alla sua analisi e al suo elogio di quanto ha visto fare in Belgio ai Meininger il compito di introdurre le sue posizioni sulla *mise en scène*. Ma lo fa, ed è questo che ci appare significativo, lamentando di come bisogna affidarsi, per trovare una simile sconvolgente novità, a un modello così lontano dalla ricchissima vita teatrale parigina la quale, evidentemente, gli appare sorda agli stimoli del nuovo. Ma le cose stanno nei

termini in cui Antoine le pone oppure la sua è una forzatura? E soprattutto c'è bisogno di un riferimento così estraneo al suo contesto teatrale o, invece, Antoine aveva referenti più prossimi cui guardare? Franco Perrelli, al proposito, ritiene che la novità di Antoine, rispetto alla scena francese del tempo non rappresenti uno scarto brusco quanto un processo di evoluzione e trasformazione che all'interno di quel contesto culturale e artistico ha luogo e sottolinea i suoi debiti dichiarati nei confronti di Porel. Insomma nella sua lettera a Sarcey, Antoine forzerebbe i toni per cominciare a marcare la sua differenza rispetto a quanto si fa a Parigi in quegli anni. Ci troveremmo, in fondo, di fronte alla situazione abbastanza tipica per cui un artista tende a celare le influenze a lui più prossime per dichiarare affinità nei confronti di esperienze con cui, per distanza o geografica o culturale, non può essere confuso. Se questo può essere vero in parte, non risolve del tutto la questione, anche perché il caso di Antoine non è isolato e, quindi, bisognerebbe supporre che una simile reazione psicologica scatti in tutta Europa, il che mi sembra francamente eccessivo.

Evidentemente, allora, c'è qualcosa che gli aspiranti riformatori trovano di unico nei Meininger ed è qualcosa a cui non si riesce a dare ancora compiutamente un nome ma che, ugualmente, risalta con forza. Provando a sintetizzarlo dalle diverse testimonianze potremmo giungere a dire che si tratta del singolare punto di equilibrio fra tutta una serie di elementi, alcuni dei quali sono già più o meno diffusi, altri, invece, risultano completamente nuovi: la disposizione della scena, con tutti i suoi ritrovati formali (più e oltre che tecnici), certamente, ma anche e soprattutto la direzione autorevole se non addirittura autoritaria di Chronegk (che rivoluziona completamente il modo di fare del teatro del tempo) e la nuova disposizione, sia artistica che professionale, degli attori. "Era in quella compagnia un artista di grido?", si chiede un testimone al di sopra di ogni sospetto come Ernesto Rossi, e si risponde: "No! Nessuno; eppure tutti erano bravi: anche il mediocre, quando è ben diretto può diventare buono"<sup>87</sup>. Ciò che colpisce l'attore italiano, e farà altrettanto con Stanislavskij, è che, presso i Meininger, gli attori non sono considerati dei solisti ma parte di un insieme. Che recitano sulla base delle indicazioni di una direzione coerente e non di ruoli codificati. Che, insomma, anche se non straordinari, non somigliano più agli attori ottocenteschi. Sono un'altra cosa, anche se a questa cosa non si sa dare un nome<sup>88</sup>. Se si somma l'insieme di tutti questi fattori ecco emergere quel tono nuovo che non sembra più corrispondere a quel che già si sta altrove sperimentando.

<sup>87</sup> In *Antologia del grande attore*, (a cura di Vito Pandolfi), Roma-Bari, Laterza, 1954, p. 166.

<sup>88</sup> Una cosa che viene da chiedersi, a cui probabilmente è impossibile rispondere, è quanto il giudizio spesso limitativo sulle capacità attoriche dei Meininger venisse da un reale difetto di quei "dilettanti" o non anche dalla incapacità dei recensori di leggere un nuovo stile di recitazione che sfuggiva alle regole canoniche. D'altronde quando la Duse cominciò a calcare le scene e a proporre il suo nuovo modo di essere prima donna, una parte consistente dei critici anziché apprezzare quella che diventerà una delle più straordinarie novità del teatro del XX secolo, ne biasimò la inadeguatezza rispetto ai modelli riconosciuti (vedi, al proposito, C. Molinari, *L'attrice divina*, Roma, Bulzoni, 1985).

Un tono che non ha ancora un nome e, come tale, non è ancora la “cosa registica”. Ci sarebbe allora, credibilmente, proprio nel modo di fare il teatro dei Meininger quella notazione che prelude alla nascita della regia, avvalorando le tesi di chi legge nella compagnia tedesca l’anticipazione più significativa di quanto sta per scoppiare nel teatro europeo. Ma, per concludere il nostro discorso nei toni e nei modi con cui lo abbiamo sin qui condotto, proviamo a vedere le cose da una prospettiva diversa, più limitata magari, ma più vicina al clima concettualmente instabile che caratterizza i discorsi attorno all’argomento. Il dato da cui eravamo partiti era il grande impatto che la tournée dei Meininger ebbe soprattutto sui primi, espliciti, aspiranti protagonisti del teatro di regia che rappresentano, per molti versi, i testimoni più autorevoli della funzione di rottura della compagnia tedesca. Se restiamo, per un momento, a questo dato, ciò che ci colpisce è che sono gli stessi Antoine e Stanislavskij a sancire della intenzione registica di quegli spettacoli, determinando, di conseguenza, l’interesse anche da parte degli storici in quella direzione. Questo starebbe a significare che la funzione di snodo dei Meininger sarebbe il risultato dell’attenzione particolare di alcuni testimoni “speciali” che, in parte perché lo credevano veramente, in parte perché un esempio più distante li garantiva dell’originalità della loro proposta, dichiarano che sono proprio i Meininger ad aver influenzato il loro lavoro, sfumando, magari, su altre influenze più prossime. Il ruolo cruciale dei Meininger deriverebbe allora, almeno in parte, da una serie di contingenze esterne, il che, si badi, non toglie nulla alla originalità della loro proposta che presenta, comunque, dei margini importanti di novità nei modi e nelle intenzioni con cui si affronta la costruzione dello spettacolo. Queste contingenze esterne sono rappresentate dal contesto in cui quella proposta viene calata, dall’attenzione e dalla curiosità di una serie di artisti alla ricerca di un modello diverso cui guardare, che trovano in questa strana compagnia tedesca che giunge nelle grandi capitali d’Europa come venendo da un altro mondo. In fondo ciò che accade sembra essere che nel modo di fare teatro dei Meininger quei giovani artisti riconoscono ciò che essi vanno cercando e a cui, forse, non riescono ancora a dare una forma. I Meininger sembrano la dimostrazione tangibile di ciò che essi intendono fare, agendo nei confronti dei primi registi, con le debite proporzioni ovviamente, come farà il teatro balinese nei confronti di Artaud.

La “posizione” dei Meininger nelle vicende teatrali di fine Ottocento è determinata in una maniera non irrilevante, credo, da questo sguardo particolare. Da un punto di vista storiografico, dunque, non solo è legittimo ma probabilmente doveroso rileggere oggi i Meininger anche al di fuori di tale sguardo, considerandoli all’interno di un quadro di riferimento che li fa apparire meno speciali e diversi (anche se credo che una parte almeno di quella eccezionalità vada conservata). Ma, nel tentare di fare la storia, non possiamo ignorare come essa si sia costruita anche attraverso il tipo di immagine che ha voluto dare di sé. La funzione cruciale dei Meininger, l’asse elettivo che li lega ad Antoine e Stanislavskij è, in fondo, il risultato di una costruzio-

ne intellettuale che gli stessi protagonisti hanno edificato e, se non risolve certo il problema della nascita della regia, di esso è sicuramente una componente determinante che ci aiuta a comprenderne la complessità. E, come tale, credo possa oggi venire studiata e considerata.

### Una prospettiva sociologica

Un'ultima riflessione è possibile fare ancora, a questo punto, richiamando nuovamente il carattere di "sistema" che grazie al discorso di Artioli, ci era sembrato possibile individuare come tratto specifico della regia e, quindi, anche come elemento in una qualche misura discriminante per distinguere, nel processo fluido della sua nascita, quanto meno una fase (quella aurorale, e in un certo senso ancora impropria) dall'altra (quella più tecnicamente e propriamente tale). Si tratta di un modo di affrontare il problema che riscontriamo nel saggio di Dort, *Condition sociologique de la mise en scène théâtrale*<sup>89</sup>, che abbiamo solo incidentalmente citato sin qui e a cui ora vorremmo, invece, prestare una maggiore attenzione.

Dort, nel suo scritto, sulla scia delle premesse di Veinstein, opera una sorta di rapidissimo regesto di quelle esperienze della storia del teatro che hanno avuto una caratterizzazione registica per giungere a sostenere, però, che è solo nell'Ottocento che si può parlare di *mise en scène* in modo pertinente. Anzi "c'est seulement avec Antoine – du moins pour la France – que le metteur en scène se distingue nettement des autres participants au spectacle et fait de ceux-ci ses subordonnés"<sup>90</sup>. Per quanto il riferimento ad Antoine sia prudentemente limitato al contesto francese resta, comunque, la discriminante cronologica che colloca negli anni ottanta, e non prima, il momento di nascita della regia vera e propria<sup>91</sup>. Il fatto che già in epoca romantica sia in uso la definizione di *mise en scène* e che vi siano spettacoli improntati in una certa direzione non consente, secondo Dort, di poter ritenere, a quella data, la regia come una cosa nata nella sua accezione più piena.

Seguendo il modello interpretativo fornito da Veinstein, lo studioso francese distingue tra il momento in cui la *mise en scène* si presenta come nome, anzitutto, e poi come un certo modo di impostare il lavoro teatrale e quello in cui, invece, compare il *metteur en scène* come figura professionale e artistica e, a seguito proprio di questo, si specifica il tratto teorico della regia. Accade, però, che i due momenti storici – pur nel quadro di una certa coerenza di sviluppo – non vengano letti, come fa Veinstein, quali tappe diverse dello stesso fatto, la nascita della regia giustappunto, ma come due episodi fondamentalmente distinti, anche se il limite di demarcazione appare, ed è, esile come d'altronde è, si premunisce di dire l'autore, anche nel passaggio

<sup>89</sup> In B. Dort, *Théâtre réel. Essais de critique 1967-1970*, Paris, Editions du Seuil, 1971.

<sup>90</sup> Ivi, p. 55.

<sup>91</sup> "Quant au metteur en scène lui-même, il fait son apparition dans les années quatre-vingt", ivi, p. 51.

tra le pratiche sceniche settecentesche e quelle ottocentesche<sup>92</sup>.

Dunque negli anni Ottanta dell'Ottocento succede qualcosa, o più probabilmente accadono tutta una serie di cose, che ci consentono di parlare di regia con una proprietà che non possiamo applicare ai fenomeni primo-ottocenteschi. Anche Dort fa ricorso, per iniziare a spiegare la sua posizione, al passaggio dall'uso di una nuova tecnica di composizione scenica alla "prise de conscience de la signification esthétique de cette nouvelle activité"<sup>93</sup>, che rappresenterebbe un segnale di svolta importante nel definire la regia come un teatro e non come uno dei mestieri del teatro. Se si limitasse a questo, però, la posizione di Dort non aggiungerebbe di fatto niente di nuovo a quanto più volte ricordato sin qui, e meriterebbe darne conto solo per ribadire quei concetti. Le cose, però, evidentemente non stanno così e date queste due premesse – negli anni ottanta nascono i *metteur en scène* e la messa in scena prende coscienza di sé come fatto artistico – Dort sposta decisamente il suo discorso verso una argomentazione di tipo sociologico. Il problema, dice, è chiedersi perché quel tipo di processo accade proprio in quel momento e non è potuto succedere anche qualche anno prima.

Per tentare una spiegazione Dort elenca tutta una serie di avvenimenti che sono intervenuti nelle strutture del teatro francese modificandone sensibilmente la fisionomia. Nomina, in primo luogo, una concezione dello spazio scenico come struttura modificabile e plasmabile a seconda delle necessità della messa in scena e in secondo luogo l'ampliamento e la varietà del repertorio che copre territori sempre più vasti. Questi due primi motivi, che cominciano chiaramente a manifestarsi nel teatro del primo ottocento, comportano una diversa attenzione verso la messa in scena che diventa un fatto estremamente più complesso, determinando, così, le ragioni stesse dell'avvento della figura del regista. Ci sarebbero, insomma alla base della nascita della regia delle motivazioni di tipo tecnico, nel senso che la regia sarebbe la risposta naturale a una diversa e più articolata composizione dello spettacolo. Ma questa, per Dort, è solo una delle ragioni e, probabilmente, non la più significativa, anche perché non ci consente di distinguere tra quanto accade alla fine e quanto all'inizio del secolo. Più importante gli sembra, invece, la modificazione, quantitativa e qualitativa, che subisce il pubblico negli ultimi decenni dell'Ottocento, quando diventa sensibilmente più numeroso e si trasforma nella sua configurazione sociale comprendendo sempre più quella piccola borghesia in cerca di riscatto, che trova nel teatro un modo per aderire ai gusti e ai costumi sociali delle classi più alte.

Oltre all'incremento numerico c'è, però, un altro dato su cui Dort si sofferma<sup>94</sup>. Il pubblico di fine secolo è diventato eterogeneo. All'inizio del se-

<sup>92</sup> Ivi, p. 54.

<sup>93</sup> Ivi, p. 56.

<sup>94</sup> In tutta la sua dissertazione Dort ha presente come materiale di riferimento il libro di B. de Fouquières, *L'Art de la mise en scène – Essai d'esthétique théâtrale*, Paris, Charpentier et cie éditeurs, 1884, che rappresenta, probabilmente, il primo documento organico di tipo critico sul problema della regia.

colo, infatti, l'élite va nei teatri ufficiali, mentre il pubblico popolare affolla quelli specializzati, e in particolar modo quelli legati al mélo. Nella seconda metà del secolo, una simile netta distinzione viene progressivamente meno e così "la structure même de la demande du public s'est modifiée"<sup>95</sup>. Fino a quando, infatti, esisteva una distinzione di classe netta, tale distinzione corrispondeva a una sorta di modello unitario e condiviso che legava l'élite colta con il suo teatro. "À une salle socialement homogène correspondait une scène relativement uniforme"<sup>96</sup> specifica Dort, ritenendo che questa corrispondenza biunivoca consentiva l'esistenza di modelli di rappresentazione impersonale o superindividuale, come è quello tragico, in cui la realtà è una idea intellettuale che dal palcoscenico trascorre e si completa direttamente nel pubblico senza bisogno del filtro della rappresentazione. La persistenza di un certo modello di teatro, dunque, sarebbe legata alla sua corrispondenza a un tipo preciso di pubblico. Fino a che un pubblico altro – di estrazione socialmente ed economicamente più bassa – si rivolge a suoi teatri, altrettanto diversi, le cose non incidono, se non marginalmente, sulle sorti del teatro ufficiale. Quando, invece, tale migrazione comincia e rapidamente dilaga, ciò che accade è la corrispondente migrazione anche dei modelli teatrali che in quei teatri altri si erano affermati, non tanto per motivazioni culturali ma per esigenze di adeguamento al gusto, e alle stesse possibilità di comprensione del pubblico.

Alla fine dell'Ottocento, nel clima di contaminazione che si è venuto a creare, una modificazione radicale investe allora il teatro nel suo complesso. Al modello impersonale e universale tipico di un pubblico aristocratico socialmente omogeneo, se ne sostituisce uno ispirato, invece, a un profondo senso del relativismo. Il teatro, sostiene Dort, non può fare più riferimento a valori e modelli assoluti ma deve affidarsi a una verifica volta per volta, caso per caso, situazione per situazione. E, quindi, spettacolo per spettacolo e testo per testo, facendo ricorso a una rappresentazione della realtà che sia in grado di spiegare il senso drammatico dell'opera legandolo al luogo e al momento, tanto quanto il precedente modello era in grado di sancire in una maniera assoluta dei sentimenti e della natura umana. Questo spiega la necessità di una messa in scena che diventa sempre più complessa e basata sul dato di fatto concreto e verificabile della realtà. Una messa in scena che, per realizzarsi, ha bisogno di una figura come quella del regista. In conclusione, procede Dort, si può sostenere che l'avvento della regia sia legato da un lato alla trasformazione della domanda del pubblico e dall'altra a "l'introduction dans la représentation théâtrale d'une prise de conscience historique"<sup>97</sup>. Elementi entrambi che si riscontrano, per Dort, solo nel Naturalismo e a partire dal Naturalismo, motivando il suo riferimento ad Antoine come al primo dei registi.

<sup>95</sup> Ivi, p. 61.

<sup>96</sup> Ivi, p. 63.

<sup>97</sup> Ivi, p. 64.

La nascita della regia, dunque, nella lettura di Dort sarebbe la risposta a una domanda di tipo sociale del teatro, altrettanto se non più forte, di quella di tipo artistico. Ciò che distingue i registi dai loro più immediati predecessori non è tanto la caratterizzazione estetica del loro fare, ma la loro centralità dentro un processo che potremmo definire di industrializzazione del teatro. Un processo che coniuga le istanze artistiche e quelle commerciali e produttive secondo uno schema di riferimento nuovo che è quello del mercato e che si confronta, in primo luogo, proprio con la modificata configurazione sociale e culturale del suo pubblico. La regia, dunque, è tale nel momento in cui diventa il centro, produttivo oltre che artistico, di un modo nuovo di fare teatro che non può più affidarsi ai modelli che ha conosciuto e praticato fin lì perché non sono più quelli in cui il pubblico si riconosce. Quando insomma diventa portatrice di un nuovo sistema. È proprio il ruolo nuovo del regista, scrive al proposito Duvignaud, a essere “responsabile del radicamento progressivo del teatro nel tessuto della vita collettiva, del cambiamento di funzioni del teatro”<sup>98</sup> e significativamente quando Gigi Livio considera l’arrivo in Italia della regia trova che esso sia motivato, più che da quella certa spinta utopistica che caratterizza le esperienze europee a cavallo tra Otto e Novecento, da esigenze di razionalizzazione e modernizzazione. Esigenze che divengono pressanti in nome dell’adeguamento del sistema artigianale e, fondamentale, instabile, del teatro grandattorico a nuovi, più precisi, più stabili, e come tali più riproducibili, modi di produzione che spingono il teatro verso una configurazione di tipo industriale e, in quanto tale, fanno della regia un sistema organizzativo culturale e economico, in grado di rispondere alla sfida della modernità<sup>99</sup>.

### Un discorso plurale

Giunti a questo punto della nostra ricognizione le grandi direttrici lungo cui si muove la storiografia teatrale nell’affrontare la nascita della regia come questione storica e metodologica sono sul tappeto ed è possibile provare ad azzardare una qualche conclusione. Il dato, forse, più evidente è che la nascita della regia è, ed è destinata a rimanere, una questione aperta. Non nel senso che è parte di un dibattito ancora in corso che attende la sua risoluzione ma, che è aperta nella sua più intima natura di fatto storico. Nel senso, cioè, che implica una serie di problemi che non sono probabilmente riconducibili dentro un’unica affermazione storica e sono destinati, invece, a produrre discorsi, e ipotesi di ricostruzione, diversi. Questo accade, mi sembra di poter dire, per la pluralità di accezioni che il termine regia contiene in sé, le quali, indicando, di fatto, oggetti e soprattutto concetti diversi, rimandano, di conseguenza, a fatti ed epoche storiche altrettanto diversi. Un

<sup>98</sup> J. Duvignaud, *Le ombre collettive*, Roma, Officina, 1974, p. 503.

<sup>99</sup> G. Livio, *Nasce l’industria teatrale in Italia: il regista contro l’attore*, in “Quarta parete” n. 7/8, luglio 1983 e G. Livio, *La scena italiana*, Milano, Mursia, 1989.

conto è parlare della regia novecentesca, un altro fare riferimento a quanto accade negli anni trenta dell'Ottocento, eppure, in entrambi i casi troviamo espressioni analoghe (*mise en scène* e *metteur en scène*, ad esempio, se vogliamo limitarci al contesto francese).

Il fatto che si faccia uso degli stessi termini per indicare fenomeni così diversi, anche se rischia di ingenerare una qualche confusione nella "messa in storia", non è un dato irrilevante e non credo che possa attribuirsi semplicemente a una questione di economia lessicale. Ha invece, molto probabilmente, implicazioni più profonde che riguardano la funzione e il ruolo che tali termini hanno avuto fin dalla loro prima apparizione e che si sono rivelati così preziosi e unici da farli assumere, generazione dopo generazione, per indicare un certo atteggiamento verso la scena e i suoi linguaggi. Questo anche quando, nel corso degli ultimi due secoli del teatro occidentale, le istanze poetiche e le stesse pratiche sceniche si modificavano in modo così sensibile da risultare irriducibili le une alle altre. Il racconto del teatro tra Otto e Novecento è, in una sua parte consistente (anche se non è l'unica ovviamente), racconto della storia della regia. Ma possiamo azzardarci a sostenere questo solo se accettiamo che all'interno del lemma regia, pur restando esso invariato nella forma, sia intercorsa una modificazione sostanziale quanto ai significati che sottende e, di conseguenza, ai fenomeni cui può riferirsi. Col risultato che quanto appariva decisamente registico, a una certa data, tale non risultava più quando un passo successivo era stato compiuto. Se provassimo a fare la storia della regia partendo da questa premessa, ci troveremmo a raccontare tanti momenti in cui la regia, rinascendo (nel senso letterale del termine, senza alcuna implicazione qualitativa) nega e cancella le sue nascite precedenti. Il che ha comportato, ma in fondo continua a comportare tutt'oggi, problemi grossi di identificazione da parte dello storico il quale spesso, come abbiamo visto, fa ricorso a espressioni come protoregia, preistoria della regia, pre-regia, che evocano uno scenario in cui l'affermazione ultima trasforma in anticipazioni fenomeni e figure che, altrimenti, già potrebbero considerarsi pienamente parte della vicenda registica. E che tali, viceversa, possono apparirci oggi se guardiamo a essi da una prospettiva più distanziata e, per certi versi, meno condizionata.

Date queste premesse è possibile, dentro la dinamica fluida che caratterizza la regia come dialettica di eventi in rapporto e in conflitto tra loro, individuare almeno un elemento che abbia, magari solo su di un piano concettuale, un ruolo, in una qualche misura, discriminante? Se è possibile individuarlo, tale elemento, probabilmente esso corrisponde al momento in cui una certa pratica e un certo atteggiamento nei confronti dello spettacolo, da intenzione soggettiva si trasformano, attraverso tutte quelle implicazioni che abbiamo analizzato, in sistema. Sistema linguistico, nel momento in cui la pratica si traghetta in una dimensione progettuale sul piano estetico e in un modello (sufficientemente condiviso) di costruzione dello spettacolo, e sistema produttivo, nel momento in cui il regista diventa il motore dell'operazione su tutti i fronti, scardinando la centralità dell'attore, e del si-

stema dei ruoli, e in fondo, anche se spesso questo aspetto viene formalmente negato, quella dello scrittore.

A voler fare un tentativo di specificazione terminologia (cui bisogna stare bene attenti a non “impiccarsi” e che, quindi, va assunta con una certa disinvoltura) potremmo dire che il problema che si evidenzia, nella ricostruzione della nascita della regia, è il passaggio dalla regia in quanto tale, quella che si manifesta come esigenza di una nuova costruzione dello spettacolo, al teatro di regia, in cui il significato del termine si specifica, sia sul piano concettuale che su quello operativo, e una certa prassi – che ancora, non dobbiamo scordarlo, nel primo Ottocento fa i conti con un sistema teatrale pienamente operativo e fortemente condizionante come è quello dei ruoli – si trasforma in un nuovo sistema. Se abbiamo presente questo scenario, capiamo perché la questione della regia sia destinata a restare concettualmente aperta e a essere caratterizzata da una condizione liminare che si determina nel rapporto tra i diversi elementi i quali possono inclinare in una direzione o in un'altra (già dentro o ancora fuori dalla regia vera e propria) a seconda di un'angolazione di lettura che tenga conto, o meno, della distinzione tra regia e teatro di regia. La quale, come abbiamo già più volte ricordato, non fornisce né può fornire alcuna indicazione prescrittiva ma solo suggerire uno scenario di riferimento dentro cui posizionare quella dinamica aperta tra gli avvenimenti che proprio nella sua apertura, nella sua fluidità e nella liminarietà trova la sua identità più propria.

Un discorso storico e critico possibile sulla regia, e soprattutto sulla sua nascita, dunque, è, di necessità, un discorso plurale, un discorso cioè, in cui tutti i discorsi critici, in una qualche misura, convergono, stemperando le loro incompatibilità dentro uno schema in cui la contraddizione si trasforma in complementarità. La regia, intesa in quest'ottica, verrebbe da dire, mutuando e trasformando alcune delle affermazioni in cui ci siamo imbattuti, non nasce una sola volta, ma, mi si passi la formula un po' retorica, nasce nel processo della sua nascita. In quanto ciò che più conta non è l'individuazione dei singoli fatti che ne possono rappresentare l'origine, quanto che tali eventi concorrono a determinare un certo clima linguistico, una certa attitudine professionale e una certa intenzione estetica. La nascita della regia, più che una cosa in sé, nella storia del teatro, appare come un orizzonte entro cui si svolge un processo con tappe e sviluppi anche molto diversi, tanto legati tra loro quanto distanti.

Qualsiasi tentativo di ricondurre questo processo a un racconto coerente dal punto di vista storico si trova inevitabilmente a fare i conti con una realtà difficilmente afferrabile e soprattutto difficilmente riducibile entro un ordine storico certo. La dialettica fra elementi di continuità ed elementi di discontinuità è, difatti, così instabile e aperta da suggerire equilibri incredibilmente vari che vanno a condizionare in maniera fortissima, se non proprio a determinare, quella visione critica dei fenomeni che è alla base di ogni autentico sforzo di ricostruzione storica. La storia della nascita della regia diventa, così, inevitabilmente la storia della sua messa in storia.

## SOMMARI DEI NUMERI PRECEDENTI

### 1, autunno 1999

#### PADRI, FIGLI E NIPOTI

Su Decroux, il rapporto maestro-allievo e la trasmissione dell'esperienza a teatro

M. De Marinis, *Premessa: dopo i maestri* | E. Barba, *Il maestro nascosto* | B. Bonora, *Lo spirituale nel corpo: Eliane Guyon da Decroux a Gurdjieff* | F. Abate, *Il mimo corporeo negli Stati Uniti. Tecnica, scuola, tradizione* | I. Lindh, *L'unicità di Decroux* | R. Mirecka, *È una questione d'amore* | P.P. Brunelli, *La maieutica nel parateatro di Rena Mirecka* | V. Di Bernardi, *Willi Rendra: un maestro interculturale nella scena asiatica contemporanea*

SCRITTURE: E. Moscato, *La "soluzione cinema": l'acqua, l'occhio, l'immagine anti-gramma.*

INTERVENTI: L. de Berardinis, *Per un Teatro Nazionale di Ricerca* | M. De Marinis, *La regia e il suo superamento nel teatro del Novecento* | V. M. Oreggia, *Teatri invisibili: l'operosa utopia*

### 2/3, primavera - autunno 2000

#### QUARANT'ANNI DI NUOVO TEATRO ITALIANO

a cura di Marco De Marinis

G. Guccini, *Teatri verso il terzo millennio: il problema della rimozione storiografica* | G. Scabia, *Avvicinamento a Dioniso* | L. de Berardinis, *Scritti d'intervento* | R. Anedda, *Il teatro come una composizione: la drammaturgia musicale nel lavoro di Leo de Berardinis* | D. Paternoster (a cura di), *I teatri anomali della Raffaello Sanzio* | E. Dallagiovanna (a cura di), *La Valdoca e il viaggio verso Parsifal* | *Contro la rappresentazione: Marcido Marcoris e Famosa Mimosa* | *Le Albe alla prova di Jarry* | F. Acca, *Rino Sudano: un teatro "fuori scena"* | M. Porzio, *L'arte silenziosa di Antonio Neiwiller* | C. Infante, *L'ultima avanguardia, tra memoria e oblio*

INTERVENTI: A. Picchi, *Della "Bella Addormentata" di Rosso di San Secondo e la faccenda dei due finali* | G. Ottaviani, *Il passo che risveglia: transculturalismo e identità nel Butō*

### 4, primavera 2001

#### FIGURE E PERCORSI DEL TEATRO FRANCESE DEL NOVECENTO

a cura di Marco Consolini

P. Claudel, *La seduzione di Hellerau* | P. Claudel, *Il teatro giapponese* | F. Migliore, *Sylvain Itkine 1908-1944* | M. Consolini, *"Théâtre Populaire": breve storia di una rivista teatrale* | B. Dort, *Roland Barthes spettatore teatrale* | L. Mucci, *Eleutheria, prima pièce tragicomica di Samuel Beckett* | P. Pavis, *Sintesi prematura, ovvero: chiusura provvisoria per inventario di fine secolo* | E. Moscato, *Chi è e chi ha paura, oggi, di Antonin Artaud?*

INTERVENTI: E. Moscato, *Per esili ed epopee. Viviani-Joyce: un parallelo* | V. Di Bernardi, *Il Nižinskij dei diari non censurati. Nuove prospettive* | D. Turrini, *Il vascello d'acciaio. Appunti per una semiotica dell'attore teatrale*

### 5, autunno 2001

#### ARTI DELLA SCENA, ARTI DELLA VITA

a cura di Marco De Marinis

M. De Marinis, *Grotowski e il segreto del Novecento teatrale* | M. Cristini, *Il respiro del corpo. Consapevolezza e rilassamento nel metodo Gindler a teatro* | C. Durazzini, *Feldenkrais e il teatro* | N. Marchiori, *Tra arte rituale e pedagogia dell'attore: il canto tradizionale haitiano nella pratica di Maud Robart* | L. Masgrau, *La relazione dell'Odin Teatret con l'America Latina (1976-2001)* | M. Cavallo-G. Ottaviani, *Drammaterapia* | S. Guerra Lisi-G. Stefani, *Stili espressivi prenatali nella globalità dei linguaggi*

INTERVENTI: J. Varley, *La drammaturgia secondo Dedalo* | M. Porzio, *Il teatro che (in)segna. Parole, idee e domande sul teatro in lingua dei segni*  
SCRITTURE: P. Puppa, *Miti teatrali: Abramo e Filottete*

## 6, primavera 2002

### LA FEBBRE DEL TEATRO

Pagine sconosciute dell'avanguardia russa  
a cura di Ornella Calvarese

N. Foregger, *Manifesti teatrali (1917-1926)* | N. Evreinov, *Teatro e patibolo. Della nascita del teatro come istituzione pubblica (1918)* | J. Annenkov, *Teatro fino in fondo (1921)* | B. Ferdinandov, *Il teatro oggi (1922)* | S. Radlov, *La vera natura dell'arte attorica (1923)* | I. Erenburg, *Il teatro russo durante la rivoluzione (1921 ca.)* | M. Bulgakov, *Capitolo biomeccanico (1923)* | O. Mandel'stam, *Lo stato e il ritmo (1920)* | S. Volkonskij, *Dell'attore (1914)* | I. Sokolov, *Per un teatro taylorizzato (1922)* | M. Knebel', *Il metodo dell'analisi attiva di K. Stanislavskij (1978)* | A. Ruppe, *La formazione ritmico-musicale dell'attore (1974)*  
INTERVENTI: C. Gallotti-R. Gandolfi, *Emozioni narrate. La drammaturgia del corpo in Hentanz di Mary Wigman* | L. Perissinotto, *Giuliano Scabia e il teatro "nascente e veggente" dei giovani* | S. Naglia, *Canto lirico e antropologia teatrale. Primi tentativi di accostamento*

## 7/8, autunno 2002-primavera 2003

### STORIA E STORIOGRAFIA DEL TEATRO, OGGI. PER FABRIZIO CRUCIANI

Fabrizio Cruciani (1941-1992) | E. Barba, *La casa delle origini e del ritorno*

#### I. FABRIZIO CRUCIANI E GLI STUDI TEATRALI OGGI

a cura di Francesca Bortoletti

IL MAGISTERO DI FABRIZIO CRUCIANI: F. Taviani, *Ovvietà per Cruciani* | C. Meldolesi, *Il teatro di Cruciani* | M. Nerbano, *La lezione di Fabrizio Cruciani. Pedagogia, metodo, epistemologia* | A.R. Ciamarra, *La rifondazione della storiografia teatrale. Studi e vocazione pedagogica di Fabrizio Cruciani* | M. Ziosi, *Per una introduzione allo studio della storiografia teatrale di Fabrizio Cruciani*

NOVECENTO: M. De Marinis, *Cruciani e gli studi teatrali sul Novecento* | G. Banu, *Di schiena e di fronte* | Monique Borie, *Atto magico e atto teatrale* | M.I. Aliverti, *Il cielo sopra il teatro. Percorsi dello spazio teatrale ricordando Fabrizio Cruciani* | E. Casini Ropa, *Note sulla nuova storiografia della danza*

RINASCIMENTO E DINTORNI: R. Guarino, *Dentro la città rinascimentale. Fonti, campi, soggetti* | C. Falletti, *Le ciambelle di Santafiore* | P. Ventrone, *La scena prospettica rinascimentale: genesi e sviluppo* | F. Bortoletti, *Uomini ambienti e culture* | G. Guccini, *Intorno alla prima Pazzia d'Isabella. Fonti - Intersezioni - Tecniche*

ICONOGRAFIA TEATRALE: R. Guardenti, *Appunti di iconografia bernhardtiana* | S. Mazzone, *Studiare i teatri: un atlante iconografico per la storia dello spettacolo*

#### II. LE CULTURE DELLE RIVISTE

a cura di Marco Consolini e Roberta Gandolfi

##### Presentazione

STUDI: D. Seragnoli, *Riviste di teatro e storiografia: uno studio in (ricorrente) divenire. Quasi un racconto* | M. Consolini, *Le riviste del Novecento fra processi di creazione e processi di ricezione* | B. Picon-Vallin, *La rivista di un praticante-ricercatore: "L'Amore delle tre melarance" (Pietroburgo, 1913-1916)* | R. Gandolfi, *Linguaggio critico e nuovo teatro: "Sipario" negli anni Sessanta* | J.-P. Sarrazac, *"Travail théâtral": una rivista di teatro all'epoca della frammentazione*

PROFILI: A. Barbina, *"Ariel"* | R. Guarino, *"Teatro e Storia"* | S. Ferrone, *"Drammaturgia"* | G. Guccini, *"Prove di drammaturgia"* | E. Pozzi, *"Teatri delle diversità"* | M. De Marinis, *"Culture Teatrali"*

PROGETTI: E. Garbero Zorzi, *Archivio dati in storia del teatro: periodici di interesse teatrale* | A. Barbina, *La stampa periodica teatrale italiana dal Settecento ad oggi* | M. Consolini-R. Gandolfi, *Le officine del pensiero teatrale: le riviste teatrali del Novecento* | M. Pederzoli-G. Poletti, *Lo studio dei periodici teatrali in rete: il progetto "OT" (Officine Teatrali)*

### **9, autunno 2003**

#### **INTORNO A GROTOWSKI**

a cura di Marco De Marinis

M. De Marinis, *Intorno a Grotowski: introduzione* | R. Molinari, *Il Teatro delle Fonti. Un racconto e qualche parola guida* | J. Cuesta, *Sentieri verso il cuore. In forma di contesto* | J. Cuesta, *Ritorno alle "Sorgenti"* | T. Maravić, *L'esichia dell'attore. Grotowski e l'esicasmò* | D. Colaiani, *Il respiro e il corpo. Indagine attraverso lo yoga dell'attore di Grotowski e lo Hatha yoga* | E. Fanti, *Castaneda e Grotowski* | Z. Osiński, *Grotowski e Reduta. La vocazione del teatro* | M. Limanowski, *L'arte dell'attore*

SCRITTURE: P. Puppa, *Il Centauro. Dal canto II dell'Eneide*

STUDI: C. Vicentini, *Da Platone a Plutarco. L'emozionalismo nella teoria della recitazione del mondo antico* | A. Sacchi, *La scena scespiriana di Eimuntas Nekrosius*

### **10, primavera 2004**

#### **L'ARTE DEI COMICI**

Omaggio a Isabella Andreini nel quarto centenario della morte (1604-2004)

a cura di Gerardo Guccini

G. Guccini, *Presentazione* | R. Tessari, *Il testo postumo. Strategie promozionali e letterarie degli attori professionisti* | P. Russo, *Modelli performativi intorno al Combattimento di Monteverdi* | P. Fabbri, *I comici all'opera: le competenze musicali dell'attore* | R. Guardenti, *Attrici in effigie* | C. Molinari, *Le porcellane dell'arte* | S. Mazzoni, *La vita di Isabella* | F. Vazzoler, *La saggezza di Isabella* | G. Guccini, *Gli Andreini e noi. Note intorno alla Pazzia d'Isabella. Vita e morte di comici Gelosi* | *Iconografia* | E. Bucci - M. Sgroso, *La Pazzia di Isabella. Vita e morte di comici Gelosi. Drammaturgia dello spettacolo*

### **11, autunno 2004**

#### **ARTAUD/MICROSTORIE**

a cura di Marco De Marinis

M. De Marinis, *Artaud/microstorie: introduzione* | É. Grossman, *"Le point de regard." Il dispositivo dello sguardo nel teatro e nei disegni di Artaud* | L. Ercolanelli, *Artaud e i Tarahumara: un viaggio tra finzione e realtà* | C. Pecchioli, *Antonin Artaud: segni e disegni* | L. Amara, *Artaud e Carroll. Thema con variazioni* | F. Acca, *Dal volto all'opera. Alle fonti del teatro della crudeltà in Italia* | A. De Paz, *Surrealismo, Nichilismo, Male di vivere. "Grandezza" e "limiti" del pensiero di Artaud*

### **12, primavera 2005**

"DELLA POESIA NEL TEATRO IL TREMITO". PER GIULIANO SCABIA

A cura di Francesca Gasparini e Massimo Marino

M. Marino, *Introduzione. Sul teatro immaginario di un poeta* | M. De Marinis, *Dissonanze e armonie: per Giuliano* | F. Gasparini, *La ricerca del (sublime) mistero*

1. LA DILATAZIONE DEL TEATRO: G. Scabia, *Lode della scrittura. Dieci tesi per un teatro organico* | M. De Marinis, *Scrittura teatrale e partecipazione: l'itinerario di Giuliano Scabia (1965-1975)* | T. De Mauro, *Introduzione a "Critica del teatro e dubbi sulla matematica" (da Padrone & Servo)* | U. Eco, *Un messaggio chiamato Cavallo* | G. Scabia, *Genesis/La creazione.*

*Schema vuoto per l'Odin Teatret di Holstebro (due stesure). 1974* | R. De Monticelli, *Escono dalle stalle i fantasmi dell'antico teatro contadino* | P. Quarenghi, *A Giuliano*

2. TRA SCRITTURA, SCENA E POETICA: G. Celati, *La nostra carne e il suo macellaio. Teatro con visioni, destino e linguaggio grosso* | F. Taviani, *Animam ne crede puellis* | G. Scabia, *Il diavolo e l'arcangelo in piazza per i matti* | M. Conca, *All'improvviso e click*

3. POESIA E RACCONTO: G. Scabia, *Il filo del racconto* | M. Belpoliti, *Il violoncellista di Scabia suona la voce del destino* | P. Puppa, *Scabia, ovvero guardare l'ascolto* | G. Scabia, *Opera della notte. Appunti su un'azione di attraversamento* | F. Quadri, *Un'infanzia riguadagnata*

4. IL TEATRO SEGRETO: F. Acquaviva, *Il "Teatro stabile" di Giuliano Scabia* | G. Scabia, *Diario del corso Nutrire dio. Avvicinamento a Dioniso 1. "Ecco, io, Figlio di dio, sono giunto alla terra Tebana"* (Baccanti, vv. 1-167) | G. Anzini, *Studenti corpi anime* | D. Bonazza, *Memorie di uno "scabiano"* | *Bibliografia*, a cura di F. Marchiori

**ELENCO DELLE PRINCIPALI LIBRERIE IN CUI È REPERIBILE  
“CULTURE TEATRALI”**

|                                  |  |
|----------------------------------|--|
| Ancona:                          | Libreria Feltrinelli - C.so Garibaldi, 35  |
| Arezzo:                          | Libreria Mori - Via Roma, 24   |
| Bologna:                         | Libreria Cinema-Teatro-Musica - Via Mentana, 1/c<br>Libreria delle Moline - Via delle Moline, 3<br>Libreria Feltrinelli - Piazza di Porta Ravegnana, 1<br>Libreria Feltrinelli International - Via Zamboni, 7/b<br>Libreria Martina - Largo Respighi, 8<br>Libreria Nautilus - Via Dei Castagnoli, 12<br>Libreria Pavoniana - Via Collegio Di Spagna, 5<br>Libreria del Teatro - Via Pascoli, 5/2 - Casalecchio di Reno (BO) |
| Ferrara:                         | Libreria Feltrinelli - Via Garibaldi, 30/a   |
| Firenze:                         | Libreria Edison - Piazza della Repubblica, 27  |
| L’Aquila:                        | Libreria Universitaria - P.zza V. Rivera, 6  |
| Matera:                          | Libreria Pitagora scolastica - Via dei Normanni, 37  |
| Milano:                          | Libreria dello Spettacolo - Via Terraggio, 11  |
| Palermo:                         | Libreria Broadway - Via Rosolino Pilo, 18  |
| Parma:                           | Libreria Feltrinelli - Via della Repubblica, 2<br>Libreria Musi Dora - Strada Inzani, 29   |
| Perugia:                         | L’altra Libreria - Via Rocchi, 3   |
| Pescara:                         | Libreria Feltrinelli - C.so Umberto, 5/7   |
| Piacenza:                        | Libreria del Teatro - Via Verdi, 25  |
| Reggio Emilia:                   | Libreria Del Teatro - Via Francesco Crispi, 6  |
| Roma:                            | Libreria Feltrinelli - L.go Torre Argentina, 5/4<br>Libreria Universitaria Ricerche - Via dei Liburni, 12<br>Libreria Nardecchia - Via P. Revoltella, 105, 107   |
| Salerno:                         | Libreria Feltrinelli - Via Vittorio Emanuele I, 5  |
| S. Benedetto<br>del Tronto (AP): | La Bibliofiglia - Via U. Bassi, 38   |
| Torino:                          | Libreria Feltrinelli - P.zza Castello, 19  |

**TEATRO E STORIA**  
**XX/2006**  
**n. 27**  
**Artaud e Don Giovanni**

NOTIZIARIO (a cura di Mirella Schino)

Eugenio Barba, *Angelanimal. Tecniche perdute per lo spettatore*

Luciano Mariti, *La radice quadrata di un capolavoro: riflessioni sul «Don Giovanni»*

Franco Ruffini, *Artaud coi piedi per terra. Le ultime parole*

Antonin Artaud, *Lettera al sindaco di Perugia*. Con una nota di Franco Ruffini

Giuseppe Goisis, «*Lo sai che i papaveri*». Lettera

Luca Vonella, *Tour romano nei Centri Sociali*. Lettera

Marzia Pieri, *Il «Dom Juan» di Garboli*

Mirella Schino, *Don Giovanni Trionfante*

Nikolaj Dmitrevič Volkov, *V.E. Mejerchol'd. 1910. «Dom Juan»*. Con nota di Mirella Schino

Marina Baglioni, *Nota su Volkov*

Carla Di Donato, *Salzmann al Théâtre des Champs-Élysées. «Pelléas et Mélisande», 1921*

Elena Cervellati, *Madrigale panteista Poetica e ideologia del corpo danzante negli scritti di Théophile Gautier*

Rossella Mazzaglia, *Sul filo delle sensazioni. Tracce contemporanee del corpo danzante*

Claudio Meldolesi, *Con e dopo Beckett: sulla forma sospesa del dramma, la filosofia teatrale e gli attori autori italiani*

Valentina Venturini, *Il teatro d'arte di Viviani*

Massimo Fusillo, *Don Giovanni a Ravenna*

Ferdinando Taviani, *Sul ri-uso del teatro (metafore e parentesi per un «brainstorming»)*

Carla Arduini, «*Teatroestoriaweb*». Mappa del sito

B. Brecht. Eugenio Barba (*Brecht al di là del mare: introduzione ad Aderbal Freire Filho*), Aderbal Freire Filho (*Metamorfose, Mortemesafo*).

*Summaries*