

**Sul concetto di regia.
Tesi inattuali sulla scena italiana del terzo millennio**

Silvia Mei

Parallele divergenti

La regia teatrale nasce insieme al cinema, sono fenomeni coetanei. La loro storia scorre in qualche modo parallela a partire dal fatidico anno 1895, in cui ebbe luogo la prima *séance* pubblica del Cinématographe Lumière e che vide la stampa di *La mise en scène du drame Wagnérien* di Adolphe Appia, libro capostipite della regia storica¹. Tuttavia, il loro decorso è in qualche modo inverso rispetto alla figura che va attestandosi in entrambi: quella del regista. Se per il cinema, il ruolo del *director* è fin da subito inequivocabile, per il teatro l'irruzione del *metteur en scène* – quantomeno nella nostra penisola, specola di osservazione privilegiata proprio per la sua anomalia – diventa problematica, ingombrante, discutibile: le sue funzioni ne sommano altre già esistenti, la sua autorità è destabilizzante perché confligge con le priorità dell'attore e del drammaturgo. Se infatti il cinema nasce come invenzione *ex nihilo*, il teatro vanta per contro una lunga tradizione, che è fatta, più che di letteratura e spettacoli, di pratiche, sistemi e convenzioni in spazi deputati. L'affermazione dunque di una nuova modalità operativa e produttiva, che è per l'appunto quella della regia *in statu nascenti*, si fa altamente destabilizzante. Soprattutto per l'Italia, che riconosce nel neologismo *regia* un fenomeno straniero, una qualità d'oltralpe, una stravaganza esotica da normalizzare, semmai, nelle maglie di un sistema centrato sull'autore drammatico. La storia è nota².

L'avvento della regia teatrale ha però portato a un cambiamento irreversibile nel modo di pensare il teatro e produrre la scena nel XX secolo, malgrado alle sue origini i principali ostacoli fossero da ricondursi alla figura che la incarnava e la poneva in atto. Era per così dire inevitabile che all'inizio del secolo scorso il regista si configurasse come un leader, rispecchiando un assetto sociale e politico moderno – vieppiù strutturato intorno a un capo accentratore e in qualche modo manipolatore – nel segno dei tempi. Era quindi “fatale” che alle origini della regia teatrale l'attestazione di questa modalità nuova, costitutivamente legata alle individualità che la stavano teorizzando, fosse fondamentalmente solipsista, unificatrice e demiurgica, decisionale e dispotica, come pure maieutica e pedagogica, soprattutto visionaria e creatrice, per arrivare progressivamente a polverizzarsi e ad assumere forme condivise, integrate e collaborative di costruzione del sapere proprie dell'oggi.

Nei principali studi sul tema si ribadisce opportunamente la differenza tra il fenomeno della regia e la sua nascita storica. Sono infatti due momenti autonomi, legati a prassi e a modi distinti, che hanno ripetutamente messo in

¹ Non vale la pena ripetere anche in questa sede la diatriba storiografica sulle origini della regia teatrale, che conosce due scuole di pensiero e fronti accesi rispetto all'avvento del fenomeno. Cfr. M. De Marinis, *In cerca dell'attore. Un bilancio del Novecento teatrale*, Bulzoni, Roma, 2000, in part. il capitolo 2 *La regia e il suo superamento*, pp. 53-56.

² Cfr. almeno la dettagliata sintesi offerta da P. Puppa, *Teatro e spettacolo nel secondo Novecento*, Laterza, Roma-Bari, 1990, pp. 3-42 (capitolo primo *La regia regia*).

discussione l'operatività e le funzioni stesse del regista, a cui restituire legittimità e grazie al quale legittimare qualsiasi discorso sulla regia, e sul teatro *tout court*. Un discorso che interessa tuttora il senso e il ruolo del teatro come attività artistica fondante dell'essere umano. Anche per questo la (le) crisi del teatro e le sue rivoluzioni più profonde si sono giocate sul piano produttivo e creativo (dal teatro di regia al nuovo teatro, dalla regia critica alla scrittura scenica, dallo spettacolo al parateatro, etc.), e proprio per questo esse interrogano periodicamente il suo primo responsabile: il regista.

Una curiosità: alle origini della regia teatrale sta la questione ontologica sul teatro mentre oggi la domanda muta in "che cosa sia la regia"; nel cinema invece il processo è inverso e oggi ci si chiede che cosa sia il cinema o dove stia andando.

La gatta e il rompicapo

Il soggetto della regia non è mai stato al centro del dibattito italiano come negli anni duemila. Tra studi accademici, regesti giornalistici e iniziative congressuali il catalogo è nutrito seppur dispersivo, poco centrato. Sembra un paradosso ma se stiamo alla lista che compila Marco De Marinis nel contributo più dirimente ad oggi in materia³ – e che integriamo almeno con i due dossier: *Il ruolo della regia negli anni duemila*, speciale contenuto ne "Il Patalogo 28" (2005) e *Regia 2000* per le colonne del trimestrale "Hystrio" (2010), più l'impeccabile Annale 2016 di "Culture Teatrali" per la cura di Claudio Longhi, *La regia in Italia, oggi. Per Luca Ronconi*⁴ – la carenza, il vuoto lamentato dal nostro storico è evidente. E malgrado le «sole, parziali eccezioni»⁵ che provengono dal giovane e rampante mondo accademico.

Perché gli anni duemila abbiano sollecitato tale interesse è connesso a vari eventi ed effetti, tra cui: da una parte la nuova identità, inafferrabile e scivolosa – nel tempo in cui stava profilandosi – della nuova scena italiana⁶; dall'altra l'estinzione di una generazione, quella dei Carmelo Bene, Leo de Berardinis, Massimo Castri, Pina Bausch, Luca Ronconi... tutte personalità che, con la loro scomparsa, hanno segnato, almeno simbolicamente, la fine di un mondo, e tali da rientrare in un catalogo-monumento *in memoriam* della loro attività e del loro lascito⁷.

Si potrebbe aggiungere che la carenza lamentata da De Marinis non sia meramente quantitativa, quanto piuttosto metodologica. La letteratura prodotta nell'ultimo ventennio sembra schierarsi su due fronti, quello storico e quello della critica militante, che non lesinano colpi e reciproche sferzate.

³ Cfr. il capitolo 3 *Regia e post-regia: dalla messa in scena all'opera-contenitore*, Id., *Ripensare il Novecento teatrale. Paesaggi e spaesamenti*, Bulzoni, Roma, 2018, pp. 91-111.

⁴ R. Molinari, F. Quadri (a cura di), *Il ruolo della regia negli anni duemila*, in "Il Patalogo 28", Ubulibri, Milano, 2005, pp. 226-263; C. Cannella (a cura di), *Dossier/Regia 2000*, in "Hystrio", 4/2010, pp. 33-57; C. Longhi (a cura di), *La regia in Italia, oggi. Per Luca Ronconi*, in "Culture Teatrali", n. 25, 2016, pp. 7-218.

⁵ M. De Marinis, *Ripensare il Novecento teatrale*, cit., p. 92.

⁶ Cfr., a cura della scrivente, *La terza avanguardia. Ortografie dell'ultima scena italiana*, in "Culture Teatrali", n. 24, 2015, pp. 7-221; e in part. la mia introduzione: *Disambiguazione. Come una premessa*, in *ivi*, pp. 7-11.

⁷ Si tratta dello speciale *Altre idee di teatro*, in "Il Patalogo 32", Ubulibri, Milano, 2009.

All'accademia, che impugna il sapere storico, si contestano strumenti spuntati, logori, desueti, lenti appannate che guardano all'oggi con le categorie del passato; alla critica si obietta per contro l'inconsistenza teorica, l'incapacità di o la reticenza a modellizzare la pluralità e l'eterogeneità delle prassi esistenti. Da una parte quindi il limite delle categorie storiche e dei modelli teorici, dall'altra la superficialità delle etichette critiche, l'alibi della non-categorizzazione.

Se stiamo al primo approccio, non si risparmiano frecciate a quanti si limitano a fotografare l'esistente senza un affondo concettuale. È il caso, ad esempio, delle curatrici (Aleksandra Jovićević e Annalisa Sacchi) del monografico *I modi della regia nel nuovo millennio*, le quali chiudono con un augurio la presentazione al numero dedicato⁸:

Il tema che stiamo approfondendo rappresenta un tentativo di inserire la direzione in cui si sta sviluppando il teatro del XXI secolo nella prospettiva delle nuove e nuovissime pratiche teatrali, difficili da categorizzare. Tuttavia, per il pubblico, ma anche per la maggioranza dei critici, molte di queste pratiche risultano ancora poco leggibili [...]. Anche a quelli che riconoscono in atto, nella scena contemporanea, gli sviluppi di un teatro di post-regia da un lato e di super-regia dall'altro, spesso mancano gli strumenti concettuali per descrivere le proprie impressioni. Sembra che ancora non siano state elaborate le espressioni per definire in modo assertivo quello che accade. Ci auguriamo che questo studio incoraggi il nuovo modo di pensare il teatro, quello che non accetta la convenzione su cosa il teatro dovrebbe essere, ma su cosa all'inizio del XXI secolo in realtà è già⁹.

Il tono è perentorio e pare essere, in qualche modo, una secca risposta alla frecciata di Claudia Cannella, curatrice (ancora una donna!) del già citato *Regia 2000*, uscito due anni prima. Nell'editoriale – problematico fin dal titolo: *Note a margine di una gatta da pelare* – si legge in apertura:

La faccenda è viscida come un'anguilla e sguscia via, irridente, da qualsiasi ipotesi o pretesa di catalogazione. Ma forse non è un male. Prima a farne le spese la storiografia, con le sue armi troppo spuntate per interpretare un presente tanto eterogeneo, che sfugge alla consequenzialità temporale del concetto di *nuovo* come superamento, magari traumatico, del *vecchio*. Si è cercato di stabilire delle categorie di appartenenza ma, anche in questo caso, i sospirati *recinti*, che fanno tanto comodo a critici e studiosi, si sono rivelati piuttosto dei vasi comunicanti. [...] Provate a fare questo esercizio: prendete i nomi più ricorrenti [...] e cercate di metterli in una sola categoria. Impossibile. Tutti fanno anche *altro*. Una vitalità magmatica e disorientata? Forse entrambe le cose, assunte con più o meno consapevolezza e generate da un insieme di concause¹⁰.

⁸ A. Jovićević, A. Sacchi (a cura di), *I modi della regia nel nuovo millennio*, in "Biblioteca Teatrale", n. 91-92 (2009).

⁹ *Ivi*, pp. 22-23.

¹⁰ C. Cannella, *Note a margine di una gatta da pelare*, in *Dossier/Regia 2000*, cit., p. 51.

L'impossibilità di sistematizzare è una sorta di *leitmotiv* della critica, che annaspa nel delirio tassonomico attraverso cui districare la *vitalità magmatica* esistente («i registi-attori, i registi-autori, i registi-capocomici, i registi-direttori di teatri, i registi-manager, la regia di gruppo e quella individuale, gli epigoni della regia critica...»¹¹) ma da cui esce per prima disorientata e quindi arresa:

Oggi i registi – scrive Massimo Marino nel dossier del “Patalogo 28”, cinque anni prima di quello di “Hystrio” –, con modalità differenti, operano sui confini, tra la creazione personale e il lavoro collettivo, tra l'opera e il progetto aperto, tra il teatro e altri linguaggi stigmatizzati come *più contemporanei*, tra l'autore, la pagina e il palcoscenico, tra la scenografia e la musica, tra la pedagogia e il mercato. Non c'è spazio, evidentemente, neppure per esemplificare brevemente lo spettro delle pluralità. Basta, forse, allineare i nomi di alcuni di questi *esploratori*, che, nel ridefinire un ruolo mutevole, tracciano le strade della necessità odierna del teatro¹².

La logica pragmatica delle evidenze si oppone ai macchinosi procedimenti storici, inceppati negli sterili automatismi che oppongono vecchio/nuovo, continuità/superamento, e che trovano uno sfogo nella «metafora ludico-matematica» del «Piano cartesiano della regia» battezzato da Oliviero Ponte di Pino:

Adesso possiamo quasi iniziare il nostro gioco. Manca però un passo: è opportuno suddividere il nostro piano cartesiano della regia in una serie di caselline quadrate, come quelle dei nostri rompicapi. Ogni casellina corrisponderà a un determinato livello nella gradazione Sudoku-Kakuro, e a un determinato livello sulla gamma Spirale-Freccia. A questo punto basta sistemare i diversi registi all'interno della casella che meglio riflette la sua poetica [...]. Dopo di che, si può iniziare a giocare con le combinazioni dei nostri fattori¹³.

Viali del trionfo

Ma di cosa parliamo quando parliamo di regia? Mi sembra che il vero nodo gordiano non consista nel controverso magma delle pratiche e dei registi quanto piuttosto nella determinazione del *quid* stesso della regia. La carenza allora, il vuoto lamentati stanno probabilmente a monte, consistono nell'oggetto strano e inafferrabile, più che nella *faccenda* della catalogazione e dei modelli. Mirella Schino, nell'imprescindibile studio sulla nascita della regia¹⁴, porta in rilievo, con il consueto garbo nello smantellare ovvietà e storicismi, quello che riconosce come il segreto dei padri fondatori. Riferendosi ai registi-teorizzatori della prima ora, Schino osserva: «[...] nessuno sembra essersi preso la briga di fermarsi veramente a considerare e a trasmettere quale fosse il cuore, il primo seme – evidente

¹¹ *Ibidem*.

¹² M. Marino, *Provocatori del futuro*, in *Il ruolo della regia negli anni duemila*, cit., p. 242.

¹³ O. Ponte di Pino, *Il regista Sudoku e il regista Kakuro. E alcuni consigli a un giovane regista*, in *Il ruolo della regia negli anni duemila*, cit., p. 244.

¹⁴ M. Schino, *La nascita della regia teatrale*, Laterza, Roma-Bari, 2003.

a loro, oscuro per gli altri – di quella che veniva chiamata regia. Trasmisero – potremmo dire – tutto tranne il seme. O forse furono costretti a conservarlo sotto involucri difficili da dipanare»¹⁵. Di segreti, silenzi, fantasmi, avrebbero vissuto quindi gli orfani di questi non-padri, «spersi nel buio [...] a farsi le domande più profonde e più crudeli»¹⁶. Perché allora, dopo i rifondatori, non si trattava più di “riconoscersi” in base a una convergenza sul piano teorico o ad una uniformità sul piano estetico. La regia consisteva in qualcosa di altro e che poco aveva a che fare col regista, se non per la pronuncia di una parola di rivolta, alternativa, salvifica del creato. Il teatro rifondato trovava il suo specifico rifacendo la vita, ricreando il mondo, diverso da quello ordinario, senza riprodurlo. La regia delle origini ripensava il teatro ma non, banalmente, in termini estetici, bensì metafisici: era in primo luogo un problema di ordine conoscitivo e addirittura spirituale, da cui il segreto-mistero e i *difficili involucri* da penetrare. Di conseguenza, spentasi la fiamma del primo incendio, «rimase la novità della regia come interpretazione critica e invenzione scenica *d'autore*»¹⁷.

Regia o registi, questo è in verità il problema. Per parafrasare la provocazione di Gombrich in apertura della sua *Storia dell'arte*, non esiste la storia della regia ma la critica dei registi. Può sembrare una annotazione insidiosa, uno sterile cavillo, un'ovvietà. Tuttavia, se scindiamo la regia dai suoi leader, dai creativi responsabili (e fino a un certo punto) dell'opera o del progetto scenico, l'orizzonte si apre improvvisamente. Già nel suo bilancio di fine millennio e successivamente nei *paesaggi* con cui ripensava il Novecento teatrale¹⁸, De Marinis aveva trattato la dibattuta questione del teatro post-registico, ovvero il superamento della regia, toccando con estrema lucidità alcuni punti nevralgici. Riconoscendo nella post-regia la «detronizzazione del *re-gista* quale autore-creatore unico, demiurgo dell'opera scenica»¹⁹, egli suggeriva, in modo più o meno esplicito, che il fenomeno di mutazione contemporanea interessa precipuamente la funzione del regista-leader più che il principio regolatore dello spettacolo quale è la regia in sé. Questa tesi trova corrispondenza non solo nell'osservazione delle pratiche, ma all'interno della stessa categoria dei *praticien(ne)s*, i/le quali non vedono nella «perdita di centralità creativa» del regista, nel suo progressivo declino o tramonto attuali, la morte della regia bensì il suo trionfo. Scrive, in termini paradigmatici, Pietro Babina all'interno della costellazione di testimonianze raccolte da Longhi nel monografico già citato:

[...] stiamo entrando in un'epoca simile a quella che segnò la fine dei ciclopi [...]. In questa crisi vi è una grande prospettiva che non vorrei si nutrisse di una brutalità iconoclasta o di un contemporaneismo fine a sé stesso, ma che tendesse verso una classicità che l'arte teatrale non ha ancora conosciuto. La regia in questo può giocare un ruolo di un'importanza fondamentale,

¹⁵ *Ivi*, p. XIX.

¹⁶ *Ivi*, p. XII.

¹⁷ *Ivi*, p. V.

¹⁸ Cfr. i già citati *In cerca dell'attore* e *Ripensare il Novecento teatrale* nei capitoli indicati *supra*.

¹⁹ M. De Marinis, *Ripensare il Novecento teatrale*, cit., p. 99.

cioè nel porre l'arte, l'opera, e non gli individui, al centro del discorso teatrale. Finita l'epoca del divismo, quella dei drammaturghi onniscenti e quella della regia autoritaria, si può finalmente entrare in quella dell'Opera [...] ²⁰.

Nel nome del figlio

La crisi del leader ha avuto *par conséquence* effetti di indebolimento del *proprium* forte e autoritario della regia. Non è stato difficile allora riconoscerne il lato *debole*, così come lo è il pensiero nella fortunata proposta di Vattimo e Rovatti; oppure definirla *liquida* – sul calco del celebre concetto introdotto dal sociologo Zygmunt Bauman – per la perdita del *solidum*, ovvero dell'intero dell'opera, che non si limita, com'è proprio del teatro nel terzo millennio, al montaggio di materiali frammentari. La coerenza interna è infatti sempre più delegata al lavoro dello spettatore mentre la struttura si fluidifica, tenendo insieme oggetti discontinui nel tempo, nello spazio, oltre che per appartenenza, come nelle recenti forme del teatro a *rigenerazione umana e urbana* ²¹, che raccoglie indicazioni e approcci dall'arte pubblica, dalla street art, dal teatro e dalla danza sociali, dalle *Environmental Humanities*, e le cui proprietà si fanno *distribuite* ²². L'opera si configura più precisamente come incolta, votata cioè alla colonizzazione libera; indecisa, per la pratica interstiziale di generi e *ambienti; in movimento*, e quindi diversamente vivente, *à la Appia*, così come il giardino planetario nella nota proposta del paesaggista Gilles Clément.

In questo quadro a essere esaurita non è affatto la regia e neanche a ben vedere il regista, sebbene lotti strenuamente con la nomenclatura, l'abitudine lessicale, il peso di una storia che ha lasciato cicatrici in forma di domande, per l'appunto, *profonde e crudeli*. Ad essere esausto pare essere solo il lessico.

Ci riferiamo nello specifico all'Italia dei duemila, che ricusa le parole delle cose, così rigidamente ancorate al loro tempo. Il termine *regia*, stando a un ancora inedito sondaggio ²³, è percepito per lo più come qualcosa di inesatto, vago, molle, ma nello stesso tempo didascalico, insopprimibile, inevitabile.

Il termine regia – secondo Vincenzo Schino, co-fondatore della compagnia Opera già Opera Bianco – è impreciso anche perché

²⁰ P. Babina, *Dossier. Intorno alla regia. Testimonianze di lavoro alle soglie del nuovo millennio*, in *La regia in Italia, oggi*, cit., p. 184.

²¹ Riapprodo il sottotitolo delle prime edizioni di Altifest Napoli, EFFE Award 2017-2018, un progetto che promuove la ri-creazione performativa in contesti domestici e pubblici attraverso l'interazione di artisti, cittadini e donatori di spazi. Cfr. S. Mei, L. Mesiti (a cura di), *Displace Altifest*, La Valletta Foundation-TeatrInGestAzione, Malta-Napoli, 2018.

²² Nel senso in cui le qualità dell'oggetto performativo dipendono dalla relazione che viene a instaurarsi fra i vari soggetti dell'atto teatrale, ovvero tra attori e spettatori, artisti e cittadini.

²³ Si tratta di un'inchiesta che chi scrive ha condotto, tra il 2015 e il 2016, su un campione rappresentativo di una ventina di compagnie, gruppi e artisti della nuova scena italiana, attivi a partire dagli anni duemila. Il sondaggio rientrava allora nelle attività di monitoraggio realizzate per circa un decennio di affiancamento critico della scena anni zero, e che oggi viene periodicamente integrato dalle schede e dalle risposte delle formazioni emergenti.

il teatro che immagino e che pratico cambia forma continuamente. Il linguaggio, la materia, le persone/professionalità con cui lavoro, non dialogano con me sempre nello stesso modo. Le funzioni non sono sempre così nette. Di conseguenza il mio ruolo non è sempre precisamente lo stesso.

Oppure, anche:

Crediamo che sia una parola ancora troppo giovane – spiegano Anna Gesualdi e Giovanni Trono di TeatrInGestAzione e direttori artistici di Altofest Napoli – per restituire la complessità del lavoro del regista, così come si è sviluppato fino ad ora. Una parola che rimanda subito ad un aspetto tecnico; ma la regia si pratica, non si conosce, si cerca. Ad ora la sentiamo insufficiente. [...] “cura della visione” è certamente più aderente al nostro lavoro. La cura presuppone infatti una certa qualità di presenza, costante, pluridimensionale, tentacolare. Il regista predispone lo spazio della relazione, è autore di un processo poetico. È colui che accoglie, alleva, illumina, raccoglie le urgenze comuni e le traduce in una domanda, con-di-visibile.

Batte sullo stesso dente che duole, anche la lingua di Alessandro Serra di Teatropersona, partito dalle fila della scena off e tra i registi attuali più acclamati:

È una parola che mi tocca usare ma che dice poco. La trovo invece piuttosto appropriata per quei registi che farciscono la scena delle proprie visioni. Insomma, per chi riesce a creare opere prescindendo dall'attore e dal testo, costellando la scena delle proprie visioni. In questo senso, per quanto posso, cerco di non fare il regista, è una cosa che sto imparando con gli anni: mettere le mie visioni al servizio del testo e dell'attore e non il contrario. [...] A me sembra che troppo spesso il regista sia un grande manipolatore di straordinari apparati con cui realizza ordinarie e soporifere messe in scena. [...] il termine adatto mi pare sia autore [...].

A questi colpi di coda, che pare riportino la *querelle* ai tempi del Convegno Volta del 1934, tra l'insopprimibile necessità di un regista – ma cambiato – e l'insufficienza di un linguaggio che ne cristallizzi le funzioni, c'è anche chi si affranca dalla semantica del teatro e ne allarga i contesti, come fa Federico Bomba di Siniglossa:

Nell'ultimo periodo mi sto occupando molto di progetti non teatrali eppure anche in altri ambiti continuo a definirmi regista. Credo ci sia un'attitudine personale (di sicuro mia, ma credo che valga la stessa cosa per molti altri registi) nell'ideare, montare, occuparsi della visione di un progetto, che sia proprio nel suo insieme definibile come regia, indipendentemente dall'ambito di espressione nel quale si operi.

L'impressione è che gli auspici dei padri fondatori si siano realizzati e che l'epoca, come auspica Babina, dell'Opera (molto spesso, in realtà, un'*opera-contenitore*, per citare ancora De Marinis) si stia già compiendo. Basta sfogliare i crediti in locandina o nei fogli di sala per verificare la responsabilità condivisa di fronte alla creazione: non più l'indicazione del regista, che viene semmai citato *accanto* alle altre funzioni, ma quello del gruppo o della compagnia. Forse anche per questo, quando si interroga un artista o una formazione sul concetto e la pratica registica, la risposta diventa improvvisamente ermetica, sospesa, intrisa di umanità anche reietta, quasi a riportare il mestiere a un tempo pre-registico oppure alle sue origini ribelli e alternative, dove era la vita ad essere larga e non l'arte:

Non c'è regia nel nostro gruppo – affermano Roberto Scappin e Paola Vannoni della compagnia Quotidiana.com – c'è presenza di abitudine all'umano, con tutto quello che ne consegue: sopruso, abitudine, attività stupita, tolleranza, illusione, affrancamento dalla dipendenza professionale, violenza, provocazione e... c'è un'assennatezza, o meglio cognizione aleatoria che considera l'obbligo della pratica un vincolo, la coercizione del lavoro una forma di sopravvivenza mentale che precede quella fisica.