IRIS AperTO

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI TORINO

AperTO - Archivio Istituzionale Open Access dell'Università di Torino

Declino vs. Permanenza. Intorno alla regia teatrale

This is the author's manuscript

Original Citation:

Availability:

This version is available http://hdl.handle.net/2318/1644828 since 2017-07-10T14:32:55Z

Terms of use:

Open Access

Anyone can freely access the full text of works made available as "Open Access". Works made available under a Creative Commons license can be used according to the terms and conditions of said license. Use of all other works requires consent of the right holder (author or publisher) if not exempted from copyright protection by the applicable law.

(Article begins on next page)

28 April 2024

Declino *vs*. permanenza

Intorno alla regia teatrale

Federica Mazzocchi

Franco Cordelli, *Declino del teatro di regia*, Editoria & Spettacolo, Spoleto (PG), 2014, 288 pp.

Katie Mitchell,*The Director's Craft: A Handbook for the Theatre*, Routledge, London e New York, 2009, 256 pp.

Alcune riflessioni a margine di due libri che affrontano il tema della regia teatrale da prospettive che più distanti non potrebbero essere. Il primo è *Declino del teatro di regia* di Franco Cordelli[1] il secondo *The Director's Craft. A Handbook for the Theatre* di Katie Mitchell.[2]

La regia teatrale, nelle sue declinazioni storiche e contemporanee, si trova da tempo al centro del dibattito. Fra le più recenti pubblicazioni, spicca il numero della rivista bolognese «Culture Teatrali» intitolato *La regia in Italia, oggi. Per Luca Ronconi*, con la cura e un'ampia introduzione di Claudio Longhi, e interventi, fra gli altri, dello stesso Ronconi, di Mirella Schino, Laura Mariani, Marco De Marinis, Gerardo Guccini, Lorenzo Mango. Il volume, che s'incarica di fare il punto della situazione, è dedicato al magistero di Luca Ronconi che, con la sua scomparsa, rappresenta tanto un grande modello che abbiamo alle spalle quanto un riferimento ineliminabile nel discorso a tante voci della regia contemporanea. Quello della regia era ed è, infatti, un «paesaggio plurale», sintetizza Mango, paesaggio che restituisce un «paradigma registico come oggetto in trasformazione», «portatore di significati molteplici per cui la parola [regia] si modifica, nella sua assunzione di senso, in relazione ai processi storici e di contesto».[3]

Posta questa evidenza, quale quadro emerge dal libro di Cordelli? Il volume raccoglie una selezione di recensioni per il «Corriere della Sera» scritte tra il 1998 e il

[1] Il volume include una conversazione con l'autore di Andrea Cortellessa e schede teatrografiche di Simone Nebbia.

[2] Il volume contiene una introduzione di Nicholas Hytner.

[3] Lorenzo Mango, *La regia dopo la regia. Tre variazioni sul tema*, numero monografico di «Culture Teatrali», 25 (2016), *La regia in Italia, oggi. Per Luca Ronconi*, a cura di Claudio Longhi, p. 91.

2013 ed è accompagnato da un dialogo tra l'autore e Andrea Cortellessa. Il primo pezzo è su *Questa sera si recita a soggetto* di Pirandello, un testo chiave sul gesto registico e le sue aporie visto nell'edizione di Luca Ronconi; l'ultimo è su *Angeli sulla città* di Pino Di Buduo di Teatro Potlach. Il titolo del libro è un po' diverso da quello del convegno organizzato da Cordelli nel 2012, in cui molti fra i registi in attività, insieme a qualche studioso e a qualche critico, sono stati convocati per confrontarsi sul *Declino della regia.*[4]

Parole come *declino*, o come *tramonto* – il titolo di Cordelli inevitabilmente fa pensare, anche se in una prospettiva rovesciata, a quello del celebre saggio di Silvio D'Amico *Tramonto del grande attore* (1929) – hanno sempre una qualità emotiva che rivela distanze/vicinanze di chi scrive dal suo oggetto. Ma se per D'Amico il *tramonto* preludeva a un'alba (teatrale) data per prossima all'insegna della centralità registica, secondo quella visione teleologica e quella spinta al nuovo tipiche del moderno; viceversa, il *declino* scelto da Cordelli per raccontare il teatro tra Novecento e Duemila esprime non tanto (o non solo) nostalgia, quanto la necessità di porsi di fronte a un futuro teatrale dai connotati incerti, in cui le uniche certezze sembrano essere la progressiva messa fuori gioco del 'teatro di regia' così come la perdita di influenza della critica teatrale tradizionale nel panorama culturale odierno. «Qualche volta», dice l'autore a Cortellessa, «mi visita la tentazione di fare a un certo punto come il vecchio Lear. Prima che qualcuno riesca a detronizzarmi, abbandonare io il campo».[5]

Cordelli apre con un'asciutta premessa, che riprende le linee guida del convegno del 2012, e dedica il libro a due registi scomparsi, Emidio Greco e Massimo Castri, quest'ultimo, in particolare, indicato in tutto il libro come il vertice espressivo del 'teatro di regia' caro a Cordelli, caricando così la sua morte di un significato anche metaforico: «Il teatro è stato per merito suo [di Castri] la mia principale scuola di apprendimento della rappresentazione di ciò che siamo e di ciò che non riusciamo o non possiamo essere».[6] L'equazione Castri uguale 'teatro di regia', e il nodo che lega nello stesso declino 'teatro di regia' e critica teatrale, sono un punto di partenza per provare a orientarsi in questo libro volutamente non sistematico e spesso reticente.

Il 'teatro di regia' che per Cordelli ha esaurito la sua funzione storica è quello che succede agli anni Settanta, che si rinnova cioè dopo la grande ondata delle avanguardie che avevano messo al centro del mirino la regia nata nel dopoguerra,

[4] Non risulta siano usciti gli atti del convegno. Sull'edizione on line del «Corriere della Sera» è stato pubblicato l'intervento di Valerio Binasco, *Il declino del teatro di regia. È ora che gli attori si liberino dalla dittatura delle idee*, 3 dicembre 2012. Per il programma del convegno si veda <http://www.dass.uniroma1.it/sites/default/files/allegati_notizie/cs_provincia.pdf>.

[5] Franco Cordelli, *Declino del teatro di regia* cit., pp. 272-273.

[6] Ivi, p. 11.

rifiutata come sistema oppressivo e borghese sul piano sia produttivo sia linguistico. Castri, che nasce nel 1943 e che negli anni Settanta ha diretto le sue prime regie e pubblicato da Einaudi *Per un teatro politico. Piscator, Brecht, Artaud* (1973), si colloca al vertice del canone di questo nuovo 'teatro di regia', il più geniale (difficile non condividere il giudizio di Cordelli) nel fare tesoro del meglio delle due visioni teatrali in conflitto: da un lato, il 'teatro di regia' della prima ora, con il suo rapporto stringente con il testo drammatico e la capacità di operare nelle realtà pubbliche; e, dall'altro lato, le istanze della *scrittura scenica* dell'allora Nuovo Teatro che disarticolava i testi, quando non li buttava via del tutto, in favore di una lingua nata per/con la scena e non come inveramento di un momento (il testo) precedente e separato.[7]

Castri ha saputo coniugare il linguaggio della scena, cioè la capacità di *scrivere* con strumenti visivi e ritmici, a un discorso critico che nasceva sempre da una magistrale lettura del testo in chiave destabilizzante, tesa cioè, scriveva, a farlo «rivivere in tutte le sue contraddizioni e in tutti i suoi problemi formali e linguistici».[8] L'ampiezza della creatività di Castri ha significato molte cose. In primo luogo, un peculiare *straniamento*, da lui definito fin dagli inizi *realismo prospettico*, cioè un modo di leggere il testo e di pensare lo spettacolo in modo che la realtà mostrata fosse sempre dinamica, cioè «modificabile, 'aliena' e tendente ad altro da sé»[9]; un approccio cui è rimasto sempre tutto sommato fedele, sia quando smontava e rimontava i testi usando gli strumenti dell'avanguardia, sia quando, da metà anni Ottanta, non ha avuto più bisogno di scarnificare il testo per far emergere gli scavi sottotestuali[10]. In secondo luogo, e in parallelo, ha significato un'idea di teatro di vasti orizzonti. Castri ha indagato il mondo borghese, cioè il nostro mondo occidentale, in particolare la famiglia come nodo di conflitti radicali, e in cerca di queste tracce è risalito da Pirandello, Ibsen, Strindberg, via Goldoni, fino a Euripide, il più 'borghese' dei grandi tragici antichi. Un Euripide quello di Castri che, come scrive Cordelli, non veniva mai banalmente attualizzato. Nel ciclo che il regista ha chiamato dei «figli degli eroi» (*Oreste*, *Elettra*, *Ifigenia*) si assiste al cortocircuito tempo/senso che Cordelli ammira, la traccia di qualcosa di remoto e insieme di prossimo, la linea del tempo, l'allora e l'adesso, cioè il sempre. A proposito di *Ifigenia* (2000) dichiara:

[7] Sulla questione, il testo di riferimento è Lorenzo Mango, *La scrittura scenica. Un codice e le sue pratiche nel teatro del Novecento*, Bulzoni, Roma 2003.

[8] Massimo Castri, *Per una drammaturgia goethiana: «Urfaust»*, in Irene Perini Bianchi, a cura di, *Viaggio con Goethe*, Centro Teatrale Bresciano, Brescia 1986, p. 63.

[9] Massimo Castri, *Per un teatro politico. Piscator, Brecht, Artaud*, Einaudi, Torino 1973, pp. 278-279.

[10] Oltre al citato *Per un teatro politico…*, si vedano almeno i due libri di Castri *Pirandello Ottanta* e *Ibsen postborghese*, entrambi editi da Ubulibri, Milano, rispettivamente nel 1981 e nel 1984. Sempre chiara e utile è la sintesi di Roberto Alonge, *Il teatro di Massimo Castri*, «Quaderni di Gargnano. I protagonisti del teatro contemporaneo. Collana diretta da Paolo Bosisio», Bulzoni, Roma 2003.

> Non crede [Castri] certo di poterci dire «Ecco, arrivo io e rimetto assieme i pezzi di Euripide»… oppure, peggio ancora, «Ecco, ora vi mostro l'attualità di Euripide, il modo in cui ci parla della nostra civiltà, della nostra cultura»… […]. Sì, è stato lui a mostrarmi che cosa poteva fare il teatro dopo le avanguardie: quello che chiamo *teatro di regia* e che ai miei occhi è il punto più alto raggiunto dal teatro in Europa […].[11]

Vertice, ma anche «decreto di morte», perché «oltre, su questa strada, non è più possibile andare; quello che si fa dopo non è che tecnica o, nel senso più nobile, artigianato».[12] L'ammirazione di Cordelli scaturisce, non di meno, dalla dimensione speculativa di Castri, che ha sempre esplorato, anche in senso teorico, obiettivi e strumenti del proprio fare registico. Osservando il lavoro, per esempio, di Emma Dante o di Antonio Latella, Cordelli rimarca appunto l'assenza di tale impegno autoriflessivo, oltre alla tendenza a fare regia per l' «esplorazione della propria natura individuale»,[13] una necessità che, a suo dire, ha il limite di bruciarsi velocemente: «[…] mi pare difficile che il discorso di Emma Dante o di Latella possa arricchirsi granché, in futuro, rispetto a quello che già conosciamo».[14]
Ma veniamo alla premessa del libro:

> Dopo la grande rivoluzione del teatro sperimentale degli anni Settanta, il nostro teatro, la nostra scena, arricchito da quell'esperienza, trovò un nuovo equilibrio nei decenni di fine secolo: il cosiddetto teatro di regia produsse un nuovo modo di proporre il patrimonio drammaturgico. Ben diverso l'orizzonte del Ventunesimo secolo, almeno in Italia. Sia a causa della progressiva diminuzione dei finanziamenti pubblici, sia per l'incalzante imporsi di una cultura fondata sulla riconoscibilità immediata dei suoi protagonisti, il regista, un personaggio invisibile, quindi non riconoscibile, è andato perdendo di prestigio a favore del suo portavoce, l'attore.
> […] ciò che s'intende per teatro di regia, sia nel senso dell'interpretazione di testi precedenti, sia nel senso della creazione pura (è il teatro che sbrigativamente io chiamo d'avanguardia), declina verso posizioni deboli.
> Il regista, il regista come «critico», non è più al vertice della piramide; l'attore non è più né dentro né fuori il personaggio – semmai gli è accanto, lo accompagna. Nella crescente difficoltà, tutta italiana, di produrlo, nel teatro le gerarchie sembrano crollare. Prevale una logica di gruppo, che a me piace pensare di tipo comunitario: è una trasformazione reale.[15]

Ripercorriamo i tre punti principali. In primo luogo, come detto, Cordelli non sta parlando del 'teatro di regia' oggetto degli strali delle avanguardie degli anni

[11] Franco Cordelli, *Declino del teatro di regia* cit., p. 250.
[12] *Ibidem.*
[13] Ivi, p. 259.
[14] Ivi, p. 261.
[15] Ivi, pp. 9-10.

Sessanta, quello che Arbasino si divertiva a ritrarre così: «Si ripete abbastanza giustamente che – in fondo – il risultato più evidente dell'evoluzione teatrale in Italia dal '45 in poi si compendia nella fondazione a Roma del Regno dell'Edonismo, da parte di Visconti, e della Repubblica del Tedio a Milano, a cura di Strehler».[16] Cordelli si riferisce alla seconda ondata della regia, riunendo *tout court* sotto l'etichetta di 'teatro di regia' due oggetti solitamente tenuti distinti, cioè il teatro d'interpretazione del testo e quello di creazione pura (o della *scrittura scenica*), visti invece dal critico come rami dello stesso tronco. Il teatro d'interpretazione, in particolare, ricava dal tempo dell'avanguardia un nuovo approccio ai testi, un nuovo modo di leggerli, di trattarli, eventualmente di scardinarli, come faceva appunto il primo Castri.

In secondo luogo, il regista come «critico» ha perso autorevolezza, non sembra più parlare la lingua del presente, e da qui il declino, che si tratti di interpretare testi o di proporre «creazioni pure». Ma a chi pensa Cordelli quando parla di regista come «critico» (possiamo escludere che alluda alla fase storica della 'regia critica', che si afferma negli anni Cinquanta ed entra in crisi già dalla fine degli anni Sessanta, analizzata dal saggio fondamentale di Luigi Squarzina *Nascita, apogeo e crisi della regia come istanza totalizzante* del 1973)? Dal momento che l'unico nome emerso è quello di Castri, dobbiamo concludere che sta tramontando un'idea di regista-intellettuale, in stretto rapporto (spesso conflittuale) con la pagina del testo drammatico, e per il quale il *combattimento* solitario con il testo rappresentava il primo mattone dello spettacolo, il suo momento di fondazione. Questa figura autoriale sembra ora emarginata – e arriviamo al terzo punto – dall'ascesa di un'idea di creazione plurale, da un lavoro 'orizzontale' e comunitario.

Purtroppo manca, nel quadro proposto da Cordelli, sia un identikit meno allusivo del regista «critico», un ritratto cioè che non sia affidato solo a ciò che il lettore può eventualmente già conoscere del modo di lavorare di Castri, sia una ricognizione più puntuale delle distanze e delle differenze tra quel modello di regista «critico» e i registi di oggi, al di là della segnalata latitanza di un interesse autoriflessivo sul proprio lavoro. Cordelli suggerisce un'ipotesi di classificazione: dallo scavo di Valerio Binasco nelle potenzialità della rappresentazione realistica, al postmodernismo «freddo» di Giuseppe Marini o di Schilling per il loro gioco con i materiali scenici («non hanno niente da rivendicare. Prendono la realtà com'è, e la manipolano»),[17] al postmodernismo «caldo» di Emma Dante e Latella, «che insiste sui temi del corpo, sulla sua presenza»,[18] due registi «che hanno un contenuto da esprimere. Anche se lo fanno in termini esistenziali e non sociali».[19] Tuttavia la domanda di fondo – che

[16] Alberto Arbasino, *La maleducazione teatrale*, Milano, Feltrinelli 1966, p. 46.
[17] Franco Cordelli, *Declino del teatro di regia* cit., p. 260.
[18] Ivi, p. 259.
[19] Ivi, p. 260.

cosa rende davvero altro il 'teatro di regia' di allora dalla regia di oggi? – non è affrontata da Cordelli con sufficiente chiarezza. Ugualmente, non rintracciando un discrimine tra le specificità di questo nuovo teatro di gruppo degli anni Duemila e quello degli anni Novanta, Ottanta o addirittura precedente, non si comprende in che termini tale dialettica tra teatro 'autocratico' del regista e creazione di gruppo rappresenti un elemento di discontinuità forte rispetto al passato.
Estremizzando, potremmo dire che declina il 'teatro di regia', così come declina la critica teatrale, perché è mutata radicalmente la funzione degli intellettuali, e dunque anche di quell'intellettuale particolare che è (o è stato) il regista. Tuttavia, a una verifica anche solo quantitativa la questione si complica. Se osserviamo, a titolo d'esempio, la generazione dei registi italiani quarantenni e cinquantenni, pescando tra registi d'interpretazione e creatori puri per seguire la distinzione di Cordelli, il panorama non sembra affatto spopolato. Inoltre, per stare sempre a questa generazione, non si va forse a teatro per vedere il lavoro, per dire, di Emma Dante, Antonio Latella, Massimiliano Civica, Carmelo Rifici, Valerio Binasco, Claudio Longhi? In che cosa questi registi operano in maniera diversa rispetto a prima?
È plausibile che il discorso di Cordelli riguardi altro, cioè il diverso peso del teatro nel nostro sistema culturale e, con esso, il peso del regista, anche se registi continuano a essercene molti e anche bravi, e in posizioni di prestigio. Ancora una volta estremizzando: nel teatro di domani, come dovrà cambiare il regista, che cosa gli si chiederà di essere e di fare? Sono domande alle quali è difficile tentare di rispondere se non si entra davvero nel vivo dei processi produttivi, nei meccanismi di ciò che fa esistere il teatro, nelle concrete pratiche di lavoro di chi il teatro lo fa. È un peccato che Cordelli non abbia gettato qualche luce in più. Perché il 'teatro di regia' è in declino e come sta mutando la regia? Sono domande che il libro suscita, ma poi non affronta davvero, e l'omissione mi sembra sorprendente, anche in un libro volutamente non sistematico come questo, perché il titolo è troppo impegnativo, troppo ingombrante, troppo *drammatico* per lasciare le ragioni del declino senza vera chiarezza. Insomma, il 'teatro di regia' declina, la critica teatrale declina, ma in merito ai possibili perché Cordelli offre soprattutto frammenti, allusioni e rapidi affacci subito richiusi. Dobbiamo arrivare quasi alla fine della conversazione per provare ad afferrare una possibile risposta. Cortellessa propone il binomio regista come monarca, come re:

> Al convegno che avete fatto a Palazzo Valentini all'inizio di dicembre, sul *Declino della regia* appunto, qualcuno ha collegato questo declino alla fine di un'idea di *regalità.* […] Dunque se il declino della regia equivale a una detronizzazione, lo si può leggere forse in due modi: da un lato in negativo, perché significa la perdita della sovranità su se stessi da parte dell'individuo. Ma dall'altro in positivo, perché

> sancisce la fine di un principio d'autorità e la liberazione di un'identità plurale, di una comunità.[20]

La replica di Cordelli merita la lunga citazione:

> È un'idea che mi si è chiarita nell'ultimo periodo. Un processo storico si è esaurito o va esaurendosi, come è accaduto del resto a tante forme d'arte del passato. L'interpretazione registica, così com'è stata vissuta nella modernità, è giunta negli ultimi decenni a un culmine ed è entrata in crisi. Il teatro proseguirà, perché resterà sempre vivo, in una qualche forma, il "teatro di creazione". Ma più che di regia, in questo caso, si può parlare di autorialità. Quando vedo *Him* so che c'è un regista che è Luigi De Angelis, quando vedo *Notte trasfigurata* so che il regista è Cesare Ronconi, ma è un complesso di persone che "fanno" quegli spettacoli… non solo gli attori ma anche chi crea le luci, le immagini, le musiche…[21]

Il 'teatro di regia' declinante finisce, insomma, per coincidere con l'accezione più classica di regia, cioè con il teatro d'interpretazione del testo affidato a una singola personalità dominante, mentre la dimensione autoriale spetterebbe a dinamiche di creazione d*'ensemble*, individuate da Cordelli per esempio in compagnie come Fanny & Alexander o Teatro Valdoca. Mettendo da parte l'allusione a regalità o tirannie che non mi sembrano molto convincenti, possiamo concludere che con la scomparsa di figure come Luca Ronconi e soprattutto Massimo Castri verrebbe meno un'idea di regia come atto ermeneutico e creativo in dialettica con un testo e riconducibile all'autorevolezza di un unico creatore dello spettacolo. Cordelli si accoda al dibattito in corso sulle trasformazioni della regia contemporanea, in cui l'autorialità registica plurale è indicata fra le tendenze in atto (si vedano, in particolare, i contributi di De Marinis e Mango nel ricordato volume di «Culture Teatrali»), ma il suo approccio impressionistico finisce per sfumare troppo le identità e i confini dei problemi.

Forse non si esce da queste secche se non accettando *Declino del teatro di regia* come un libro sdoppiato, scisso. Un libro che, da un lato, commenta il lavoro dei registi, non dei gruppi – anche *Him* è assegnato, proditoriamente, al solo Luigi De Angelis, non al lavoro d'*ensemble* di Fanny & Alexander –, e che sui registi offre pagine appassionate, che tutto fanno pensare tranne che a un declino. Dall'altro lato, c'è la cornice del libro, che afferma una caduta d'autorità che non trova vero riscontro nello spazio delle diverse cronache. E così anche le righe della quarta di copertina («Dedicati come sono a figure di registi dal più o meno accentuato tratto demiurgico, questi articoli parrebbero contraddire il *declino* del titolo, ma – come scrive l'autore nella premessa – nel loro insieme rappresentano appunto il tramonto

[20] Ivi, pp. 268-269.
[21] Ivi, p. 269.

di una grande stagione d'arte, quella del Novecento teatrale d'Occidente») – non paiono contraddittorie, lo sono oggettivamente, dal momento che gli strumenti critici usati da Cordelli per recensire gli spettacoli non sono davvero funzionali a comunicare né il tramonto registico né questa «trasformazione reale», come l'ha chiamata l'autore, verso il teatro di gruppo. Insomma, il declino del 'teatro di regia' è assunto come dato di fatto, ma Cordelli salta troppi passaggi per permettere di guardare davvero la luna e non il dito. È un libro che impone un ritmo irregolare, per strappi, e se la premessa e la conversazione soffrono l'eccessiva frammentarietà, le recensioni sono tutt'altra cosa, sono il vero punto di forza del volume. Pagine spesso molto belle, oltre che utili, per loro capacità di coniugare racconto dello spettacolo, giudizio critico, dimensione viva della partecipazione.

Il libro di Katie Mitchell ha presupposti e obiettivi completamente diversi. *The Director's Craft. A Handbook for the Theatre* – di cui sto preparando l'edizione italiana per Dino Audino che uscirà in autunno – è un libro dettagliato e pragmatico, scritto per consegnare, nella forma più chiara possibile, un metodo di base per il lavoro della regia. Mitchell, la migliore regista inglese oggi in attività,[22] saggiamente non parla d'arte, ma di *craft*, cioè di capacità, esperienza, mestiere. Il talento non s'impara, il mestiere sì, cioè si può acquisire una strumentazione tecnica per capire in che modo realizzare, o è realizzata, un'opera. Mitchell sceglie di osservare il fatto teatrale dal piano prosaico di procedure che possono essere assimilate con applicazione e pazienza. Non è un libro visionario, non c'è spazio per quegli squarci di poesia teatrale propri dei grandi capolavori. Tuttavia, con il suo passo umano, terrestre, che attraversa tutti gli ambiti della composizione teatrale, il volume è utile per sgombrare il campo dalla mistica dell'ispirazione, da quella nebbia 'magica' in cui le opere sembrano prendere corpo spontaneamente, da sé.
Il tema specifico del libro di Mitchell riguarda, in altre parole, l'importanza di quella che Mango, nel suo bel saggio di qualche anno fa *L'aura, la forma, la tecnica*, ha chiamato «la dimensione fabbrile»,[23] se ci collochiamo in una prospettiva che pensi «all'arte come a un fatto non solo ideativo e mentale, ma anche operativo e manuale».[24] Intendere la tecnica come strumento conservatore se non proprio reazionario, perché funzionale a trasmettere il rispetto per una presunta tradizione, o intenderla come ricettario per la fabbricazione di oggetti in serie, significherebbe non comprendere la sua specifica natura dinamica e conoscitiva. «Che cos'è la tecnica? L'insieme di quegli elementi indispensabili alla realizzazione della veste

[22] Per l'analisi di uno dei più importanti spettacoli di Mitchell, *Cleansed* di Sarah Kane, rimando al mio articolo uscito sullo scorso numero di «MJ» (Federica Mazzocchi, *God save the Queen. Katie Mitchell e Sarah Kane al National Theatre*, «Mimesis Journal», vol. 5, n. 2, dicembre 2016, pp. 95-102).
[23] Lorenzo Mango, *L'aura, la forma, la tecnica*, Guerini e Associati, Milano 1996, p. 115.
[24] Ivi, p. 116.

formale dell'opera. È, quindi, una forma di conoscenza dell'arte».[25] Scegliere di usare taluni mezzi invece di altri «vuol dire interrogarsi sulla materia dell'opera, sulla sua consistenza, e di conseguenza, sul suo linguaggio».[26] Sulla scorta del saggio *La questione della tecnica* di Heidegger, Mango sollecita a considerare la *tékne* un elemento progettante che interroga il linguaggio dell'arte e che, nel farlo, lo induce a trasformarsi. Scheletro (*Gestell*) dell'opera, «cui fornisce una struttura di sostegno essenziale quanto invisibile», occorre pensare «alla tecnica come al luogo del disvelamento dell'essenza del linguaggio nel corpo vivo dell'opera».[27] Ma la tecnica, come chiarivano già Pirandello, Eliot, Stanislavskij, «opera una trasfigurazione profonda» anche «dentro il corpo vivo dell'artista condizionandone in maniera irrevocabile il sentire».[28] Lo dispone, in altre parole, alla condizione creativa, cioè di apertura e di ascolto del linguaggio, liberando, scriveva Stanislavskij, il suo *io creativo* dalla presa del suo *io* egoistico della vita quotidiana.[29]

L'orizzonte tecnico, alla base della realizzazione estetica, all'interno del quale si muove Mitchell è in gran parte derivato dall'ultimo Stanislavskij. Non quello della memoria emotiva e del Sistema, ma quello delle azioni fisiche, della recitazione dei comportamenti. Il passaggio, per l'attore, da «che cosa senti?» a «che cosa fai?» è quello decisivo. Mitchell comincia a entrare in contatto con questa eredità alla fine degli anni Ottanta, grazie ad alcuni periodi di formazione in Russia e in Polonia. Assiste alle lezioni di Lev Dodin e di Anatolij Vasil'ev con gli allievi registi, e a quelle del regista polacco Wlodzimierz Staniewski (fondatore della compagnia Gardzienice) che era stato un attore di Jerzy Grotowski. Ma fondamentale è stato il training individuale con due artiste che la regista indica fra i suoi principali punti di riferimento: Tatiana Olear, attrice di Dodin, e Elen Bowman, allieva di Sam Kogan, il quale, a sua volta, aveva studiato al Gitis di Mosca con Maria Knebel, allieva di Stanislavskij.

Il lascito dell'ultimo Stanislavskij, filtrato dall'insieme di queste esperienze e passaggi di testimone, è la matrice più forte da cui derivano le prassi operative di Mitchell, che dichiarava a Maria Shevtsova (l'intervista è ormai di una decina d'anni fa, ma è, insieme al libro, il documento più utile per capire come lavora) la propria insoddisfazione per il teatro inglese, «very preoccupied with words and hearing them spoken clearly», e poco interessato «in representing human behaviour accurately».[30] Non un supposto realismo, che ha spesso esiti di massima artificiosità in teatro, ma

[25] Ivi, p. 123.
[26] Ivi, p. 124.
[27] Ivi, p. 135.
[28] Ivi, p. 150.
[29] Cfr. ivi, p. 152.
[30] Maria Shevtsova, *On Directing: a conversation with Katie Mitchell. The work of the leading director – from Euripides to Caryl Churchill*, «New Theatre Quarterly», 85, February 2006, p. 8.

la coerenza e la precisione del comportamento è ciò cui pensa Mitchell, qualsiasi sia lo stile dello spettacolo – di aderenza psicologica, astratto, surrealista, simbolico ecc. La biologia delle emozioni, approfondita attraverso gli scritti di Antonio Damasio (in Italia pubblicati da Adelphi), è stata per Mitchell l'altra grande scoperta per capire che cosa chiedere all'attore in scena, dal momento che l'emozione è una reazione fisica, corporea, leggibile dall'esterno.
La regia come composizione, cioè progettazione dei rapporti dinamici dell'insieme con ogni sua parte, nasce per Mitchell a partire dal testo, che può essere drammatico come *Il gabbiano* di Čechov, usato come testo-guida per chiarire i passaggi di regia in questo *The Director's Craft*, oppure letterario come *The waves* da Virginia Woolf ben recensito da Cordelli,[31] o altro ancora. Si tratta di un rapporto sereno, in un certo senso laico, perché estraneo a due atteggiamenti integralisti – quello del rispetto quasi sacrale e quello, viceversa, del conflitto permanente e a tutto campo – che hanno segnato la storia del nostro teatro (da Silvio D'Amico a Carmelo Bene, per intenderci). Il testo è semplicemente un oggetto, con una sua struttura, sue caratteristiche, un suo linguaggio. Ed è uno strumento di lavoro del regista, non il suo padrone né il suo nemico. Mitchell è esplicita nel dire che è importante capire che cosa il testo dica, per poi eventualmente decidere quale tipo di rapporto dialettico costruire con esso (ricordo il suo spettacolo da *Cleansed* di Sarah Kane interamente letto come incubo della protagonista femminile, e dunque riorientato secondo quella focale soggettiva di matrice strindberghiana che Peter Szondi ha definito «drammaturgia dell'io»), oppure decidere che non fa per noi e passare ad altro. Insieme ai capitoli sul lavoro con gli attori, quelli dedicati alla segmentazione del testo in unità più piccole – individuando in particolare le intenzioni dei personaggi e gli eventi, cioè i reali punti di svolta nella storia – sono preziosi, un esercizio di calma e di pazienza che insegna la necessità di uno studio metodico, accurato, fatto di lunghi elenchi (che cosa accade nella biografia di ciascuno dei personaggi; le variazioni di spazio; i salti temporali ecc.).
I capitoli sull'attore sono l'altro tassello fondamentale, basato su una delle regole auree di Mitchell, cioè dare agli attori non discorsi teorici, ma compiti pratici da realizzare a partire dalle «circostanze date». Nel libro non c'è ovviamente traccia della crisi attestata da Cordelli, perché la regia non è un principio d'autorità in quanto tale, ma il polo di un'alleanza con l'attore, una guida perché questi possa «infilarsi nella pelle del personaggio e recitare emozioni, pensieri e azioni credibili».[32] Il punto è che la regia sappia molto bene che cosa fare e perché farlo, favorendo quella *condizione creativa* di cui diceva Stanislavskij. Per Mitchell la

[31] Franco Cordelli, *Il declino della regia* cit., pp. 139-140.
[32] Katie Mitchell, *The Director's Craft* cit., p. 5 [traduzione mia].

regia è costruire un habitat, un ambiente, «un mondo immaginario che gli attori possano abitare».[33]
I quattordici capitoli del libro, oltre al rapporto con il testo e con gli attori, prendono in esame ogni altra voce coinvolta nella progettazione registica (dalla scenografia, ai costumi, alle musiche e i suoni, ecc.), compreso il passaggio dalla sala prove al teatro e i suggerimenti relativi a quali interventi è ancora possibile fare mentre lo spettacolo è già in replica. Un libro generoso questo della Mitchell, che non chiede di essere riconosciuta come maestro o, peggio, come guru, ma cui importa condividere gli insegnamenti ricevuti dagli artisti che hanno segnato il suo percorso, così come quelli imparati dai propri errori, dalle «hard lessons learnt on the rehearsal room floor».[34] Un libro liberatorio, perché, come detto, comunicando che cosa fa e come lo fa, contribuisce a quella verifica dei linguaggi teatrali che è il senso della tecnica, e infine dell'arte.

[33] Ivi, p. 2.
[34] *Ibidem*.