

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"¹, 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

¹ 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"². 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 tradizione³.

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 tema⁴, in cui si prospetta quella che potremmo definire una assoluzione 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-

² Ivi, p. 15.

³ A. Veinstein, *La mise en scène théâtrale et sa condition esthétique*, Paris, Flammarion, 1955.

⁴ 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*"⁵ 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 "asestamento professionale delle istanze protoregistiche, che tendono talora a assurgere ad autentica *demiurgia*".⁶ 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

⁵ F. Perrelli, *La seconda creazione*, cit., p. 17.

⁶ 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 storico⁷. 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*"⁸. 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"⁹, le quali ne fanno "una figura rilevante e di confine, ma non il capostipite della regia"¹⁰.

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-

⁷ 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.

⁸ F. Perrelli, *La seconda creazione*, cit., p. 148.

⁹ Ivi, p. 134.

¹⁰ 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 Schino¹¹. 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"¹². 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"¹³. "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"¹⁴.

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-

¹¹ 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.

¹² Ivi, p. V.

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ *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"¹⁵. 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"¹⁶) 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*¹⁷. 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

¹⁵ Ivi, p. VII.

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ 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”¹⁸. 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”¹⁹. 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

¹⁸ M. Schino, *La nascita della regia teatrale*, cit., p. V.

¹⁹ 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’”²⁰, 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 accennato²¹. 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

²⁰ Ivi, p. V.

²¹ 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 proprio²². 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 fondamentalmente novecentesca, che vede contributi importanti dal punto di vista storiografico. Alcuni, come nel caso di *Regia e registi nel teatro moderno*²³ di Vito Pandolfi, in cui il Novecento è assunto più come spartiacque storico che come motivo ideologico. Altri, come la *Introduzione alla regia*²⁴ 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 fondamentalmente extra-estetico, si trasforma nella materia prima della cre-

²² 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.

²³ V. Pandolfi, *Regia e registi nel teatro moderno*, Bologna, Cappelli, 1973, (1961).

²⁴ 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 scenico²⁵. 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”²⁶. 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 cubismo²⁷. 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-

²⁵ “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.

²⁶ F. Marotti, *Introduzione alla regia*, cit., p. 17.

²⁷ 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"²⁸. 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 estetica²⁹. 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-

²⁸ Ivi, p. 27.

²⁹ 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"³⁰. 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 Barba³¹. 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-

³⁰ F. Marotti, *Introduzione alla regia*, cit., p. 19.

³¹ 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 *régisser* 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 *régisser*, 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 operazioni³². 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"³³. 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,

³² A seguito del celebre articolo di Migliorini su "Scenario", n. 1, 1932.

³³ 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 relevantissime. 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 esiste³⁴. 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,

³⁴ 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*³⁵. 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

³⁵ Ivi, p. 183.

d'elle-même"³⁶, 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 teatrali³⁷. 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.

³⁶ Ivi, p. 191.

³⁷ 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 Cole³⁸. 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 giustificerebbe 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 inveroamento 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 regia³⁹. Se questo è stato possibile, spiega l'autrice,

³⁸ *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*).

³⁹ 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”⁴⁰, 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”⁴¹. 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 teatrale⁴². 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 condivisa⁴³. 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

⁴⁰ “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.

⁴¹ Ivi, p. 11.

⁴² “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.

⁴³ 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 alla 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"⁴⁴. 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 interpretazione⁴⁵. 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

⁴⁴ Ivi, p. 25.

⁴⁵ "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"⁴⁶. Attribuendo a Wagner un ruolo particolare, e fondamentalmente 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"⁴⁷. 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.

⁴⁶ V. Pandolfi, *Regia e registi nel teatro moderno*, cit., p. 5.

⁴⁷ 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"⁴⁸, anche perché, aggiunge di lì a poco, il loro lavoro "praticamente non lascia tracce che consentano un'analisi"⁴⁹. 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,

⁴⁸ Ivi, p. 6.

⁴⁹ *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 drammaturgica⁵⁰. 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"⁵¹. 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*

⁵⁰ 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.).

⁵¹ S. d'Amico, *Quello che mette in scena*, in "Comoedia", 20 aprile 1926, p. 13.

moderna del 1947⁵², quando cioè la sua nozione di regia è oramai pienamente maturata e ha perduto quel certo schematismo 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?"⁵³

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

⁵² S. d'Amico (a cura di), *La regia teatrale*, Roma, Belardetti, 1947.

⁵³ 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 questo⁵⁴.

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.

⁵⁴ 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"⁵⁵, 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 Hugo⁵⁶, 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 Viala⁵⁷ 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

⁵⁵ Ivi, p. 16.

⁵⁶ Soprattutto nella prefazione al *Cromwell*.

⁵⁷ 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 moderna⁵⁸.

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 teatrale⁵⁹. 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”⁶⁰. 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

⁵⁸ 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 esplitata in quanto tale.

⁵⁹ 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.

⁶⁰ 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 controscene, 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"⁶¹.

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'esasperazione 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

⁶¹ 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 pianificazione, 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"⁶², 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 Dort⁶³ – 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-

⁶² E. Brandes, *Fremmed Skuespilkunst*, Philipsen, Copenaghen, 1881, in F. Perrelli, *La seconda creazione. Fondamenti della regia teatrale*, cit., p. 62.

⁶³ 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”⁶⁴. 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 Bablet⁶⁵. 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 sconfina 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-

⁶⁴ F. Perrelli, *La seconda creazione. Fondamenti della regia teatrale*, cit., p. 74.

⁶⁵ 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 rappresentativo⁶⁶. 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 scena⁶⁷. Questo passaggio è rilevantisimo 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”⁶⁸. 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-

⁶⁶ Ivi, p. IX.

⁶⁷ Ivi, p. 17.

⁶⁸ 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 teatrale⁶⁹. 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

⁶⁹ 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 spettacolo⁷⁰. 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-

⁷⁰ "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 esaminare 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 1972⁷¹, cui seguiranno i più recenti *Le origini della regia*, contenuto nel volume della *Storia del teatro moderno e contemporaneo*⁷² 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*)⁷³. 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 essere⁷⁴. 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-

⁷¹ U. Artioli, *Teorie della scena dal Naturalismo al Surrealismo*, Firenze, Sansoni, 1972.

⁷² U. Artioli, *Le origini della regia teatrale*, in *Storia del teatro moderno e contemporaneo...*, cit.

⁷³ U. Artioli, *Il teatro di regia*, Roma, Carocci, 2004.

⁷⁴ “[...] 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 incomprensione 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 ribaltamento⁷⁵. 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

⁷⁵ 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"⁷⁶, 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"⁷⁷.

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

⁷⁶ Ivi, p. 9.

⁷⁷ 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”⁷⁸, 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”⁷⁹. 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 rappresentazione⁸⁰. In quanto si tratta di una unità che non si limita alla ricerca della coerenza tra dramma poetico e suo inveramento sce-

⁷⁸ Ivi, p. 12.

⁷⁹ Ivi, p. 10.

⁸⁰ 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"⁸¹ 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 preregistica, 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

⁸¹ 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”⁸². 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 Artioli⁸³ – 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.

⁸² Ivi, p. 58.

⁸³ 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 preregistico. 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 preregistiche 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 preregistiche 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"⁸⁴, una battaglia che finisce, inevitabilmente, per rivolgersi contro il primato dell'attore e il sistema dei ruoli che

⁸⁴ 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 Cinquecento⁸⁵) 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 riferimento⁸⁶.

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

⁸⁵ U. Artioli, *Le origini della regia teatrale*, cit., pp. 68-69.

⁸⁶ 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 Bühl 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"⁸⁷. 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 nome⁸⁸. 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.

⁸⁷ In *Antologia del grande attore*, (a cura di Vito Pandolfi), Roma-Bari, Laterza, 1954, p. 166.

⁸⁸ 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*⁸⁹, 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"⁹⁰. 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 propria⁹¹. 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

⁸⁹ In B. Dort, *Théâtre réel. Essais de critique 1967-1970*, Paris, Editions du Seuil, 1971.

⁹⁰ Ivi, p. 55.

⁹¹ "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 ottocentesche⁹².

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"⁹³, 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 sofferma⁹⁴. Il pubblico di fine secolo è diventato eterogeneo. All'inizio del se-

⁹² Ivi, p. 54.

⁹³ Ivi, p. 56.

⁹⁴ 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"⁹⁵. 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"⁹⁶ 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"⁹⁷. 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.

⁹⁵ Ivi, p. 61.

⁹⁶ Ivi, p. 63.

⁹⁷ 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”⁹⁸ 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, fundamentalmente, 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 modernità⁹⁹.

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

⁹⁸ J. Duvignaud, *Le ombre collettive*, Roma, Officina, 1974, p. 503.

⁹⁹ 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.