

La regia contemporanea fra «scrittura scenica» e testo

Ogni regia che includa un testo drammatico e sia al contempo consapevole delle autonome possibilità del linguaggio scenico, tende a risolversi nella combinazione di due drammaturgie distinte, che riguardano rispettivamente l'enunciazione testuale e la costruzione dell'evento. Esauritasi la linea della «regia critica», la regia odierna affianca all'esposizione del testo le dinamiche inventive della «scrittura scenica»¹, che, com'è noto, non ricava lo spettacolo dall'ampimento in senso progettuale del dramma scritto, ma da un concreto lavoro teatrale, che sviluppa in senso linguistico gli elementi materiali e organici della scena, fra cui gli spazi, il tempo, le immagini, la parola stessa e l'attore.

La «scrittura scenica» non presuppone il testo drammatico, piuttosto le accade di produrlo, come, a partire dagli anni Ottanta, hanno mostrato con molteplici esempi e tipologie Laboratorio Teatro Settimo, il Teatro delle Albe², la Valdoca, la Società Raffaello Sanzio, specie con l'impenetrabile *Epopea della polvere*³, il Teatro de los Andes di Caesar Brie e, poi, Emma Dante la cui trilogia (*mPalermu*, *Carnezzzeria*, *Vita mia*) edita a più riprese e in diverse versioni si è gradualmente delineata confrontandosi con gli apporti degli attori, con l'atmosfera degli spazi, con l'occasionale presenza di elementi ed oggetti⁴. Ma, accanto alle forme di «scrittura scenica» che producono, direbbe Roberto Alonge, la «*co-naissance*» di testo e spettacolo⁵, conviene considerare uno sviluppo diverso e forse attualmente maggioritario per cui la «scrittura scenica» sostituisce la «regia critica» o «interpretativa» in quanto tramite di inveroamento teatrale del dramma scritto. L'articolazione degli spazi, gli elementi fonici, rumorali e musicali, gli aspetti visivi e le interpretazioni attori non si determinano, in questa prospettiva di realizzazione, a partire dal testo, ma nascono in quanto autonome possibilità linguistiche che orientano le proprie determinazioni e intrecci in funzione dell'incontro con il testo drammatico realizzato, per il quale individuano, di volta in volta, idonee modalità di inquadramento. Il dramma può essere insomma presente come citazione, oggetto di scambio fra scena e platea, fantasma, referente semicancellato, materiale verbale, architettura abitata, doppio, “cenere”...

¹ Cfr. L. Mango, *La scrittura scenica. Un codice e le sue pratiche nel teatro del Novecento*, Roma, Bulzoni, 2003.

² Cfr. la silloge drammatica di M. Martinelli, *Teatro impuro*, Ravenna, Danilo Montanari editore, 2006.

³ Romeo Castellucci, Chiara Guidi, Claudia Castellucci, *Epopea della polvere. Il teatro della Società Raffaello Sanzio 1992-1999. Amleto, Masoch, Oresteia, Giulio Cesare, Genesi*. Postfazione di Franco Quadri. Milano. Ubulibri, 2001.

⁴ Cfr. A. Barsotti, *Le lingua teatrale di Emma Dante mPalermu, Carnezzzeria, Vita mia*, Pisa, Edizioni ETS, 2009.

⁵ Cfr. R. Alonge, *Il teatro dei registi*, Roma-Bari, Laterza, 2006, p. 182.

Alle forme sceniche scaturite dalle regie al servizio o interpreti *del* testo, si sono ormai ampiamente sostituite, nel compito di riportare al pubblico le opere delle drammaturgie storiche, quelle di una regia *con* testo che intreccia alle autonome determinazioni della «scrittura scenica» forme di allogamento o esposizione testuale⁶. In altri termini, le pratiche dell'innovazione hanno trovato nel *testo drammatico d'autore* un oggetto di transfert e una polarità dialettica suscitatrice d'ulteriori possibilità, sicché il regista, in questi ambiti, non affronta l'opera scritta per rappresentarla, ma per rappresentare la storia della processualità teatrale che ne è stata influenzata e che si evidenzia, infine, nell'atto di impossessarsene scenicamente. Per quanto strettamente intrecciati, i percorsi della «scrittura scenica» e dell'esposizione testuale hanno recentemente suscitato distinzioni terminologiche che ne riflettono le specificità. Se alla prima tipologia corrisponde infatti la nozione di *regista*, alla seconda si ci può invece riferire ricorrendo alla più recente nozione di «direttore d'attori», teorizzata da Patrice Pavis nella terza edizione del *Dictionnaire du Théâtre*:

La direzione d'attore è la modalità con la quale il regista (talvolta ribattezzato «direttore d'attori» [...]) consiglia e guida i suoi attori dalle prime prove fino agli aggiustamenti durante le rappresentazioni⁷.

Le conflittualità e reciproche invasioni di campo fra queste coesistenti funzioni del ruolo registico sono state in seguito indagate da un'allieva di Pavis, Sophie Proust, che si chiede:

Le funzioni del regista e del direttore d'attori sono le stesse, si sovrappongono o prendono il sopravvento l'una sull'altra? E questo in maniera sistematica?⁸

Rapportate alla mobile processualità dei teatri d'innovazione italiani, per i quali il testo non è una necessità basilare, ma un'opzione relativa a singoli percorsi o progetti, le due coesistenti funzioni del regista – quella più propriamente autorale e quella relativa alla direzione degli attori – individuano con un certa precisione, l'una, la composizione dello spettacolo attraverso l'articolazione linguistica delle sue componenti materiali, l'altra, l'esposizione testuale. Fermo restando, che proprio intorno al lavoro dell'attore le due linee si coagulano e risolvono l'una nell'altra, sostituendo con sperimentali interazioni fra «scrittura scenica» e recitazione le sorpassate prassi della rappresentazione a base testuale, che, osserva puntualmente De Marinis, fanno dello spettacolo «un evento fittizio, semiotizzando eventualmente

⁶ La distinzione fra regia al servizio *del* testo e regia *con* testo riprende ed applica nell'ambito delle funzioni e specificità registiche la distinzione fra «teatro *per* il testo» e «teatro *con* testo». Per una recente disanima cfr. M. De Marinis, *La prospettiva postdrammatica: Nocevento e oltre*, in «Prove di Drammaturgia», n. 1/2010, in corso di stampa.

⁷ «Direction d'acteur», in P. Pavis, *Dictionnaire du Théâtre*, Paris, Dunod, 1996, p. 93. La traduzione è mia.

⁸ S. Proust, *La Direction d'acteurs dans la mise en scène théâtrale contemporaine*, Vic la Gardiole, L'Entretemps éditions, 2006, p. 57. La traduzione è mia.

anche ciò che si mostra privo in sé di uno statuto simbolico: oggetti concreti, azioni reali»⁹.

Non per questo, il testo – non più elemento pre-esistente dello spettacolo, ma polarità interna al suo farsi – perde rilievo etico o smette di indurre immagini. Anzi, la sua presenza, allorché si produce all'esterno dei processi di tipo rappresentativo, per i quali è scontata in partenza, basta di per sé a indicare, negli ensemble che l'hanno posta in essere, rapporti di transfert e contiguità dialettica, elettività assolutamente determinanti.

Niente di nuovo sotto il sole. Dice Socrate al rapsodo Ione, nell'omonimo dialogo platonico:

[...] sei posseduto da Omero e ogni volta che qualcuno canta versi di qualche altro poeta ti addormenti e non sai cosa dire; quando invece si declama un canto di questo poeta, subito ti desti, *l'anima tua si mette a danzare* e hai un mucchio di cose da dire. [536c] [...] Come coloro che danzano al modo dei coribanti sentono profondamente solo quel canto proprio del dio dal quale sono posseduti e *improvvisano a quel canto figure di danza e versi*, così fai anche tu, Ione, quando qualcuno menziona Omero, mentre non sai cosa dire degli altri [536d]¹⁰. (*I corsivi sono miei*)

Il testo, se implicato negli orizzonti d'attesa dei teatranti, dilata e indirizza l'attitudine a *improvvisare* – e cioè a reagire con azioni, suoni e attitudini immaginative agli impulsi impressi sia dalle parole del testo in sé che dagli organismi espressivi che ne vengono determinati: racconti, situazioni, personaggi.

Lo svuotamento storiografico che l'autore drammatico ha subito nel corso del passato secolo tende ad offuscare l'azione storica di questo ruolo, che ha illuminato le svolte del teatro materiale con premonizioni virtuali delle sue stesse possibilità, e che ora torna ad accompagnare il percorso degli ensembles. Scrivendo dialoghi o monologhi, l'autore incardina infatti corpi e parole, piega il linguaggio a significare persone, costruisce il tempo drammatico. Atti che orientano e accompagnano l'attività registica non meno delle formalizzazioni testuali che ne scaturiscono.

Il dramma, in altri termini, restituisce l'energia che l'ha prodotto fornendo ai teatranti, non solo parole da pronunciare e atti da compiere, ma, materia ancor più essenziale e sottile, le dinamiche d'un immaginario che precipita l'esperire e le sue conoscenze in soluzioni teatrabili.

Gli autori, nell'economia dell'innovazione, sono un contenuto incommensurabile dei propri stessi testi, che indirizzano il lavoro del regista e degli attori intorno ai personaggi e alla storia, non più sulla base del datato principio d'autorità che individuava nella volontà del drammaturgo letterario il "modello" della rappresentazione, ma anche – e, forse, soprattutto – perché traccia indiziaria dell'emittente assente, della bocca d'ombra che pronuncia le parole dell'evento, e che finisce per rientrare nel processo teatrale in quanto presenza introiettata, oggetto di transfert, forma dell'esperito.

⁹ M. De Marinis, *Seminario sulla rappresentazione. Testo-base*, in «Culture Teatrali», primavera 2008, n. 18, pp. 7-23:9.

¹⁰ Platone, *Ione*, in Id., *Tutte le opere*, III, Roma, Newton, 1997, pp. 654-667:665-667.

In uno studio che registra per tempo la rinnovata attenzione per il testo drammatico, De Marinis osserva che «per cogliere [...] la reale dinamica dei rapporti fra testo e spettacolo nel teatro occidentale moderno, bisogna passare da un punto di vista incentrato (esclusivamente) sul *prodotto*, sul risultato, a un punto di vista (prevalentemente) incentrato sul *processo*, o meglio sui processi, che sono processi di composizione drammatica e di composizione scenica, con la relativa utilizzazione di materiali letterari»¹¹.

Si tratta di un passaggio di centrale importanza: mentre il *prodotto* è cristallizzazione, esito, forma o materia estetica, il *processo* è energia, flusso, movimento ed esperienza in atto. E lo è anche quando storicamente conchiuso, perché non altrimenti percepibile. Riconoscendo nei *prodotti* i *processi*, lo storico si avvicina alle dinamiche della composizione teatrale, mentre, più radicalmente, il teatrante *le attua*. E cioè attiva un rapporto di vicinanza empatica con il motore primario dei processi così ristabiliti. Vale a dire con l'autore, sia questi un drammaturgo o un artefice scenico (forse, osservo di scorcio, una delle ragioni dell'affermazione globale di Grotowski è stata proprio l'aver affiancato ad opere di straordinaria forza e densità, "guide" testuali che ne indicavano i processi).

La composizione degli ensemble non comporta dunque l'esclusione di coloro che, materialmente assenti, sono lontani oppure scomparsi. Questi, rievocati dalla pratica del teatro e dalla ricerca del teatrabile, interagiscono con gli uomini di scena originando *insiemi molteplici e aperti di eventi in sé conchiusi e, al contempo, parziali rispetto alla logica in divenire che li determina e accosta gli uni agli altri*. Questa definizione può apparire complessa, mentre, in realtà, descrive in modo letterale i rapporti fra il Teatro delle Albe e Jarry, fra l'Accademia degli Artefatti e la nuova drammaturgia anglosassone (Crimp, Crowe, Ravenhil), fra Motus e Pasolini, Beckett e Genet, fra il Teatrino Clandestino e Ibsen, fra Andrea Adriatico e un panteon aurorale che comprende Beckett e Copi, Pasolini e Koltès.

Gerardo Guccini
Università di Bologna

¹¹ M. De Marinis, *Visioni della scena. Teatro e scrittura*, Roma-Bari, Laterza, 2004, p. 100.