

ROBERTA GANDOLFI

### ***Gli studi sulla regia teatrale***

Il campo degli studi italiani sulla regia teatrale si è arricchito negli ultimi tempi di alcune novità editoriali, quali *La nascita della regia teatrale* di Mirella Schino, *Il teatro di regia. Genesi ed evoluzione (1870-1950)*, a cura di Umberto Artioli, *La seconda creazione. Fondamenti della regia teatrale* di Franco Perrelli e infine il mio volume *La prima regista. Edith Craig, fra rivoluzioni della scena e cultura delle donne*<sup>1</sup>.

Mi interessa discutere questi e altri contributi alla luce del discorso storiografico sulla regia che ha preso forma nella seconda metà del Novecento, e dell'evoluzione contemporanea del cosiddetto "teatro di regia".

#### **Il canone storiografico**

Il campo di studi sulla regia teatrale è relativamente recente, essendosi consolidato forse per ultimo dentro all'area delle discipline dello spettacolo, accanto a filoni più strutturati che studiano la letteratura drammatica e la storia d'attore e alle storie del teatro variamente intese. Eppure tale campo di studi ha avuto un certo impatto anche accademico, quando all'apertura del primo corso di laurea dedicato alle arti dello spettacolo (il Dams bolognese, nel 1972), è stata creata *ex-novo* una cattedra tutta italiana, chiamata *Istituzioni di Regia*, poi entrata a far parte dei *curricula* caratterizzanti i vari Dams italiani. La buona affermazione del campo di studi va di pari passo con l'egemonia esercitata dal fenomeno della regia nella cultura e nella pratica teatrale del Novecento: con esso – inteso non solo come direzione unitaria dello spettacolo secondo un *pattern* estetico coerente, ma anche come potente istanza autoriale, artistica e intellettuale insieme, dentro al lavoro di creazione ed esegesi teatrale – si è di fatto identificato il XX secolo, e si è spiegato il 'nuovo' teatro novecentesco di contro al 'tradizionale' teatro d'attore.

Questa tendenza è stata evidente fin dai primi studi, che in Italia come all'estero avevano un carattere militante: da noi uscì nel 1947 *La regia teatrale*, a cura di Silvio D'Amico, grande intellettuale del teatro italiano che era anche il padre dell'Accademia romana di Arti drammatiche (1936), dove per la prima volta in Italia accanto al percorso formativo d'attore veniva introdotto anche quello di regista. Intanto all'estero già da alcuni decenni le pubblicazioni militanti di Rouché, *L'art théâtrale moderne* (1910), di Cheney, *The New Movement in the Theatre* (1916), e di

---

<sup>1</sup> SCHINO (2003); ARTIOLI (2004); PERRELLI (2005); GANDOLFI (2003).

Moussinac, *Tendances nouvelles du théâtre* (1931) identificavano la regia e i registi teatrali come ‘il moderno’ del teatro, divulgando nei rispettivi paesi le ricerche europee della prima generazione registica. Con queste pubblicazioni del periodo modernista si è affermata una consuetudine narrativa di lunga durata, che non è mai stata messa veramente in crisi: la regia è salto storico, snodo del Novecento teatrale<sup>2</sup>. Solo di recente sono state opportunamente riaperte rilevanti questioni di periodizzazione, come vedremo in seguito.

Nella seconda metà del Novecento in Italia il discorso sulla regia ha assunto un taglio prettamente storiografico, consolidandosi e rinvigorendosi con ampiezza di approcci e argomenti anche esemplari; fondamentali sono stati i volumi di Marotti e di Artioli, tesi a definire il quadro teorico della regia nel suo orizzonte estetico e artistico<sup>3</sup>, e lo studio di Claudio Meldolesi, *Fondamenta del teatro italiano, la generazione dei registi*<sup>4</sup>, che identifica le pratiche e le ideologie della regia italiana, le sue nuove modalità di produzione e il suo retroterra culturale. Queste indagini di forte sensibilità storiografica hanno stabilito **parametri di lettura** importanti, poi fatti propri da tutto il campo di studi, quali ad esempio: l’idea di “anomalia” e “ritardo” del teatro italiano rispetto alle tendenze registiche (Meldolesi); l’oscillazione delle estetiche registiche delle origini fra le opposte polarità della “de-teatralizzazione” e della “ri-teatralizzazione” (Artioli); il concetto di “Padri Fondatori” riferito alla generazione registica del periodo modernista, considerata appunto “fondatrice” del teatro del XX secolo (Cruciani)<sup>5</sup>. Intanto apparivano importanti pubblicazioni straniere, fra le quali è d’obbligo ricordare almeno l’autorevole collana delle *Voies de la création théâtrale*, diretta da Béatrice Picon-Vallin e edita dal CNRS francese, oggi giunta al ventunesimo volume. Dedicata allo studio della scena del Novecento con ricchi volumi di taglio tematico o monografico, sempre costruiti con contributi multipli, la collana ha svolto un ruolo insostituibile in quanto alla pluralità di **strumenti** offerti per la lettura, la documentazione e l’analisi della scrittura scenica e dell’operazione registica.

Parallelamente a tali studi (ma a volte tralasciandone il taglio concettuale e problematizzante) in Italia e all’estero si è creata una via maestra di *divulgazione* del fenomeno registico, di indirizzo monografico, tesa all’edificazione progressiva di un *pantheon* della regia: una sorta di condiviso albero genealogico fatto di una serie di nomi di grandi protagonisti, di *autori* – i registi appunto –

---

<sup>2</sup> Se ne indicano comunemente gli esordi negli ultimi tre decenni dell’Ottocento intorno a esperienze e figure guida del teatro naturalista, come il Théâtre Libre di André Antoine e la compagnia tedesca dei Meiningen, ma se ne legge la compiuta affermazione con il movimento dei teorici anti-naturalisti di primo Novecento, Gordon Craig e Adolphe Appia in primo luogo.

<sup>3</sup> ARTIOLI (1972); MAROTTI (1966). Ma apripista delle indagini estetiche sulla regia fu lo splendido libro di RIPELLINO uscito a Torino nel 1965.

<sup>4</sup> MELDOLESI (1984).

<sup>5</sup> CRUCIANI (1985, 23).

presentati, come scrive criticamente Charlotte Canning, «perlopiù come figure eroiche, il cui genio ha effetto durevole persino sulle pratiche teatrali contemporanee»<sup>6</sup>. L'albero genealogico si è da tempo cristallizzato intorno ai primi registi, i mostri sacri del teatro del Novecento, i “Padri Fondatori” o “Riformatori”, come si usa correntemente chiamarli negli studi italiani, ma ha funzionato anche da comodo schema di lettura per divulgare le pratiche del teatro di ricerca della seconda metà del Novecento (pure fortemente contraddittorie verso il teatro di regia): così ad esempio gli utili volumi di Franco Quadri sul teatro degli anni settanta sono divisi in altrettanti capitoli, ognuno dedicato ad un nuovo autore/regista: Stein, Chéreau, Ronconi, Mnouchkine, Kantor, Barba, etc.<sup>7</sup>. Il *pantheon* dei registi è oggi un potente dispositivo di cultura e anche di mercato teatrale. Attorno ad esso, in Italia come all'estero, si sono create fortunate collane editoriali dedicate al teatro del XX secolo, concepite come monografie dedicate ai suoi protagonisti, gli autori-registi per l'appunto<sup>8</sup>. Aggiornato all'attualità teatrale con l'inclusione degli ‘astri di regia’ emergenti, tale *pantheon* funziona spesso da formula di richiamo per costruire i programmi dei festival europei di teatro<sup>9</sup>.

Nel campo degli studi di settore questo canone è fortemente assimilato e utilizzato, ma esso comporta dei problemi e presenta dei rischi. Jean-Jaques Roubine notava già nel 1980 che l'indirizzo monografico nella storia della regia (e del teatro novecentesco) suscita generalmente un approccio idealistico e individualizzante, che attribuisce al solo «genio» del regista «la paternità di tutto ciò che viene prodotto a teatro»<sup>10</sup>. In termini molto generali, l'indirizzo monografico nel campo degli studi teatrali va sempre utilizzato con cautela, perché tende a rimuovere la natura collettiva del fatto teatrale, che è caratteristica intrinseca di quest'arte<sup>11</sup>. In termini più specifici, e applicati agli studi sulla regia, la questione si complica. È certamente vero che l'egemonia registica (come, in epoca precedente, l'egemonia del Grande Attore) prende piede in base a una rivendicazione di tipo autoriale, di cui sono protagonisti, nel periodo modernista, gli stessi registi: essi si pongono come *autori* del testo scenico – lo spettacolo – che con loro acquista dignità estetica autonoma, e analoga a quella del testo drammatico. Ma attenzione: come ho argomentato

---

<sup>6</sup> CANNING (2005, 50). Questa e le altre traduzioni dall'inglese e dal francese sono mie.

<sup>7</sup> QUADRI (1982 e 1984).

<sup>8</sup> Cf. la collana “Directors in Perspective” della Cambridge University Press, inaugurata negli anni ottanta, che ha pubblicato ad oggi ventitre monografie dedicate ad altrettanti registi, viventi e non, e la collana italiana della Laterza, “Il teatro del XX secolo”, con le sue monografie divulgative che assegnano il ruolo di protagonisti a pari merito a autori drammatici e a registi: Copeau, Brecht, Gordon Craig, Pirandello...

<sup>9</sup> Lo nota KENNEDY (2005) nella sua proposta di una contro-storia della regia.

<sup>10</sup> ROUBINE (1980, 11).

<sup>11</sup> Un esempio: lo splendido film del Théâtre du Soleil dedicato a Molière (1977-78) costruisce la biografia del drammaturgo, immergendolo per tutto l'arco del racconto dentro alla rete di relazioni della compagnia di cui era *leader* e capocomico; si tratta di una esplicita presa di distanza dalla tradizione monografica e letteraria degli studi su Molière. Il Théâtre du Soleil fa cioè del lavoro collettivo una istanza e un esplicito credo teatrale, e alla luce di questo rilegge un

nell'intermezzo teorico del mio libro<sup>12</sup>, gli studi sulla regia, accodandosi acriticamente a questa rivendicazione dei registi, hanno finito per scalzare la vecchia impostazione storiografica, per la quale il teatro si risolveva nella letteratura drammatica, solo per sostituzione del soggetto protagonista: non più l'autore drammatico, ma il regista (cui si finisce per chiedere la stessa cosa che connotava lo scrittore drammatico: un *corpus* di opere). Ma non hanno interrogato a sufficienza i paradigmi discorsivi sottostanti a tale modellizzazione e la loro sostanziale continuità con la vecchia critica letteraria. Fra i rischi, c'è quello di concentrarsi sullo studio di figure mitiche, anziché contribuire all'indagine critica delle pratiche e dei linguaggi teatrali: perché il teatro si connota per modi di operare, prima che per autori e eventi, e «la storia del teatro va fissata negli scenari molteplici dei comportamenti rappresentativi»<sup>13</sup>.

### Approcci critici

Oggi che la riflessione sulla regia entra in fase adulta, alcuni studi interrogano criticamente il discorso storiografico e le scorciatoie di senso che questo ha prodotto. Mi pare di poter dire che tali approcci critici provengono sostanzialmente da due ambiti; da un lato, gli studi che privilegiano un taglio fenomenologico; dall'altro, gli studi che intrecciano regia e *gender*, storia del teatro e storia delle donne. Nell'uno e nell'altro caso, le critiche muovono da nuove ricerche e indagini, sono cioè specifici oggetti di studio a fare resistenza al discorso canonico.

Il libro di Franco Perrelli, *La seconda creazione*, pone all'attenzione un fenomeno nuovo per gli studi italiani e da essi trascurato: la *protoregia*, prassi professionale consapevole diffusa nel teatro francese e in alcuni teatri nordici già verso la metà dell'Ottocento, accompagnata da trattati e teorizzazioni che l'autore cita e enumera con precisione. Nonostante la babele linguistica che nel teatro europeo di quel periodo accompagnava l'emergere, come "cosa a sé", dell'istanza e della funzione registica, la figura di un 'più-che-allestitore', responsabile dell'allestimento non solo in senso tecnico, ma più o meno estesamente interpretativo e artistico, era prevista nei grandi teatri del periodo, dove l'arte della rappresentazione aveva raggiunto standard di scrittura scenica elevati e sofisticati. Non si trattava più di una semplice *regie*, di una 'amministrazione' dell'evento rappresentativo, ma di vera e propria *mise en scène*, cioè scienza consapevole della scrittura

---

capitolo fondamentale del teatro nazionale offrendo un approccio innovativo, e compiendo al contempo una scelta di campo a favore del teatro inteso come arte collettiva.

<sup>12</sup> GANDOLFI (2003, 179-204: *La regia estesa: una prassi refrattaria al pantheon della mise en scène*).

<sup>13</sup> GUARINO (2005, XI). Questo libro consolida metodologicamente l'approccio del filone degli studi teatrali italiani riunitosi nel 1980 intorno alla rivista "Teatro e Storia", con l'intento di emancipare in modo netto la storia del teatro dalle storie dell'arte e delle letterature.

scenica, teorizzata come “seconda creazione” (accanto alla prima creazione, l’opera drammatica). L’ampia ricognizione di Perrelli indaga le prassi allestitivo-pratiche praticate da Adolphe Montigny al Théâtre du Gymnase, poi estese alla Comédie Française e all’Odeon, con un occhio anche ai coevi sviluppi nordici (Teatri Reali di Stoccolma e Copenaghen – l’area nordica è stata indagata dall’autore in precedenti ricerche); così rilegge anche l’impostazione (proto-)registica di Antoine al Théâtre Libre entro un’ampia casistica di contesto. Parallelamente porta alla luce la trattatistica del secondo Ottocento francese e svedese relativa alla *mise en scène*, e si rifà a importanti contributi critici e storiografici sulla protoregia che hanno il solo limite di essere apparsi nelle lingue nordiche, poco familiari agli studiosi italiani.

Il primo capitolo del libro di Perrelli, “La regia: soggetto complesso”, è inevitabilmente metodologico e di carattere storiografico. Lo studio e il disvelamento archeologico del cosmo della protoregia, che l’autore compie con ricca documentazione e dovizia di esempi, indagandolo fenomenologicamente, non può che portare ad una discussione di quelli che egli giudica falsi miti (“Idola Theatri”) degli studi di settore: *in primis*, la periodizzazione che propone uno stacco netto fra teatro ottocentesco e teatro del Novecento proprio in base all’emergere dell’istanza registica. Condividendo, con March Bloch, una certa diffidenza per l’“ossessione delle origini”, Perrelli propone di abbandonare la questione dell’origine della regia e di ragionare piuttosto per larghe fasi di riferimento; così facendo offre di fatto a colleghi e studiosi una periodizzazione diversa rispetto alla narrazione canonica:

In buona sostanza, partendo dall’affermazione della parola regia – che non coincide con un *big bang*, ma con una banda di oscillazione fra il Sette e l’Ottocento, che attorno al 1830 vede imporsi, a livello giornalistico, i termini di *mise en scène* e quindi di *metteur en scène* – [...] possiamo individuare un dilatato *terminus a quo* per una protostoria della regia. [...] Si tratta di stabilire, più che il salto, la modulazione morbida fra il *terminus ad quem* per una protoregia e l’avvio *a quo* per la regia<sup>14</sup>.

A mio parere, non si tratta solo di privilegiare un’ipotesi di continuità rispetto a una di discontinuità per il teatro di regia novecentesco (due estremi che valgono bene il gioco dell’interpretazione storica, per il quale la dialettica delle ipotesi è sempre salutare); si tratta di tornare a praticare, come fa Perrelli, indispensabili analisi di contesto e ad ampio raggio, con logica fenomenologica: un tipo di analisi trascurata dalla tendenza restaurativa delle monografie

---

<sup>14</sup> PERRELLI (2005, 15-6).

divulgative, che isolano i mostri sacri della regia novecentesca, celebrandoli a volte in forme che appartengono più all'agiografia che all'indagine storica.

Altre critiche al dispositivo narrativo canonico sulla regia teatrale provengono dall'area di studi che intreccia teatro e *gender*.

Ho compiuto lunghe ricerche d'archivio e studi di contesto su Edith Craig, il cui lavoro registico (a differenza di quello del fratello Gordon Craig, padre fondatore per antonomasia della regia teatrale) è rimasto a lungo sconosciuto. È emblematico che fino al 1990 il principale fondo archivistico a lei dedicato non fosse catalogato, e di conseguenza non fosse possibile accedervi: proprio le scelte preliminari di sistemazione e cura degli archivi orientano infatti ogni ricerca storica, e dipendono a loro volta da pre-giudizi di rilevanza, dettati dalle gerarchie del sapere e della cultura. Edith fu geniale promotrice del teatro femminista che fiorì nell'Inghilterra edoardiana, e come regista si fece volano di un teatro votato alla modernità, ma ancorato nella tradizione grande-attoria, e ideologicamente orientato verso una pregnante dialettica tra teatro e società. Per il lavoro di interpretazione e valutazione storiografica ho volutamente intrecciato gli studi di settore con alcune idee-guida della storia delle donne, quali l'attenzione alla genealogia matrilineare e alle "ragnatele di rapporti", e il privilegio accordato alla continuità anziché alla rottura come categoria storiografica. Mi è stato però impossibile utilizzare i parametri di riferimento sulla regia "delle origini" (tardo-ottocentesca / primo-novecentesca), che elaborano quali tratti distintivi dei 'Registi Fondatori' l'essere intellettuali e teorici del teatro (autori di libri di estetica e manifesti artistici, oltre che di spettacoli) e attribuiscono alla prima generazione registica la teorizzazione dell'autonomia e della separatezza del linguaggio teatrale<sup>15</sup>. Edith Craig non scrisse, eppure fu grande artista del teatro *sub specie* registica, perché non praticò solo una *mise en scène* tecnica, allestitiva, ma un complesso progetto teatrale con forti e plurali ramificazioni nella società inglese del suo tempo; non la si può includere nella categoria dei Padri Fondatori non solo per il suo essere donna, ma soprattutto per le sue modalità non classicamente autoriali di scrittura scenica, di collaborazione, di drammaturgia plurale, di costante tessitura di contesto per la costruzione di senso culturale e politico intorno agli spettacoli. Questi dati, qui troppo sommariamente esposti, mi hanno portato a riflettere, non tanto sulla sua "eccezione", quanto sulla ristrettezza del dispositivo narrativo canonico intorno alla regia, sulla necessità di rileggerlo in controluce e di proporre altri modelli di narrazione. A distanza posso dire che ne è risultato uno studio strategicamente

---

<sup>15</sup> Anche altri studiosi della regia hanno avuto simili difficoltà ad utilizzare questi parametri di riferimento: cf. il volume a cura di SARRAZAC – MARCEROS (1999), che raccoglie gli 'scritti pragmatici' di Antoine (manifesti, programmi di stagioni teatrali, interventi a convegni e conferenze). Come Edith Craig, Antoine fu regista ma non

sbilanciato, dedicato nel titolo a una artista ‘singolare’ (sulla scia delle monografie, anche per argomentare l’inclusione di Edith Craig nella storia del teatro del Novecento), ma poi per buona parte costruito come storia di compagnia (la *play-producing society* Pioneer Players, che Edith diresse dal 1911 al 1920, alla quale è dedicata tutta la seconda parte del volume). In questi anni, ho rafforzato la convinzione che le vere unità d’analisi, per studiare le prime modellizzazioni novecentesche delle pratiche registiche, non siano tanto e solo *i nomi di singoli autori-registi, ma le pratiche dei piccoli teatri europei*, cui la Pioneer Players di diritto appartiene. Fenomeno di media durata (circa una settantina d’anni), diffuso a macchia d’olio in tutta Europa, i piccoli teatri si caratterizzarono per affini modalità organizzative, obiettivi artistici, sperimentazioni linguistiche; furono gli ambienti di lavoro dove si forgiarono le pratiche e le ideologie registiche, e ancora necessitano esplorazioni globali, come specifico “campo di produzione culturale” (Bourdieu). Sono convinta che ad accurate analisi comparative e di contesto, storiche, estetiche e sociologiche, il fenomeno dei piccoli teatri riserverebbe alcune sorprese (fra le quali quella di una storia meno dicotomica del teatro del Novecento, diviso fra teatro istituzionale e di ricerca).

Analoghe indicazioni circa la necessità di revisione del discorso storiografico sulla regia teatrale, «che isola i singoli registi dalle comunità dei teatranti»<sup>16</sup>, provengono da altri studi di teatro e *gender*. Nel suo saggio *Directing History: Women, Performance and Scholarship*, la studiosa americana Charlotte Canning entra in merito al discorso sulla regia costruito nei primi decenni del Novecento dalla rivista americana “Theatre Arts”. La politica editoriale a favore del nuovo fenomeno registico si esprimeva con medaglioni individuali dedicati alle singole personalità, secondo «definizioni ristrette» che portavano all’esclusione delle pratiche registiche delle donne, o meglio e più precisamente, si parlava di donne registe, ma non in quanto «autrici/registe/genialità individuali», quanto nel contesto di articoli dedicati all’«art theatre, little theatre, community theatre», dove non poche donne lavoravano da registe e educatrici, attrici, drammaturghe, secondo «logiche collaborative». Ma accanto alla strategia dei medaglioni individuali, il tandem editoriale costituito da Edith Juliet Rich Isaac (editrice di “Theatre Arts” dal 1922) e dalla sua collaboratrice Rosamond Gilder inaugurò anche una serie di articoli che, con sensibilità storicista, conduceva l’esplorazione della storia del teatro interrogandone i forti momenti di protagonismo femminile; era un’indagine a favore del presente, volta a costruire una genealogia femminile a uso e riferimento delle teatranti novecentesche. Tali saggi furono poi raccolti nel 1931 nel libro di Rosamond Gilder, *Enter the Actress*, che era concepito come “biografia collettiva”, con capitoli dedicati a teatranti di

---

teorico del teatro: i curatori argomentano che le due competenze non vanno schiacciate l’una sull’altra, e motivano la piena legittimità degli scritti pragmatici come documenti storici, per capire pensiero e prassi registica.

<sup>16</sup> CANNING (2005, 52).

cui si metteva in rilievo l'attività di *mise en scène*; Charlotte Canning argomenta che esso «offre la possibilità di scrivere una storia differente dell'emergere della regia».

### **Divulgare e cristallizzare**

Ma prendiamo in considerazione anche gli altri nuovi studi italiani citati all'inizio, l'antologia curata da Umberto Artioli e il volume di Mirella Schino, e vediamo come essi si collocano rispetto al canone storiografico sulla regia. Entrambi gli studiosi avevano in precedenza collaborato all'Enciclopedia diretta da Roberto Alonge e Guido Davico Bonino, *Storia del teatro moderno e contemporaneo*, edita da Einaudi all'inizio del secondo millennio, proprio con due contributi sulla regia teatrale<sup>17</sup>. Come già tali saggi, gli autonomi volumi che seguono, *Teatro di regia. Genesi ed evoluzione (1870-1950)* a cura di Artioli e *La nascita della regia teatrale* di Schino<sup>18</sup>, sono opere di sintesi sul fenomeno registico, che promuovono la continuità del discorso storiografico e dei suoi tratti ricorrenti (periodizzazione e albero genealogico), contribuendo in parte a cristallizzarli.

Pur avendo identità e struttura nettamente distinte, le due operazioni editoriali hanno anche un altro tratto comune: entrambe paiono concepite per sopperire a un vuoto nel campo dell'editoria universitaria. Caso forse più unico che raro nell'ambito delle discipline accademiche, il campo delle *Istituzioni di regia* è privo infatti di opere di base di carattere manualistico.

*Teatro di regia. Genesi ed evoluzione* ha decisamente la struttura del manuale, seppure non monocorde e composto a più mani. Le cinque persone che firmano i diversi capitoli (Umberto Artioli, scomparso di recente, e lo staff delle studiose cresciute alla sua scuola padovana: Elena Randi, Elena Adriani, Paola Degli Esposti, Cristina Grazioli, Simona Brunetti) si sono suddivise agili sintesi dei principali episodi del fenomeno registico, nel periodo che va dal 1870 al 1950. Il libro, che è provvisto di un'utile sezione iconografica, risulta così suddiviso in undici capitoli, dedicati a "I primordi della regia in Europa", "L'avvento della regia naturalista", "Il regista pedagogo: Stanislavskij", "La messinscena simbolista", "I profeti della riteatralizzazione: Fuchs, Appia, Craig", "L'antitecnologismo espressionista: la scena in funzione dell'attore", "Dal futurismo al Bauhaus: modello meccanico e civiltà tecnologica", "Jacques Copeau tra spettacolo e pedagogia", "Eteronomia dell'arte: il teatro politico", "Antonin Artaud e il teatro della Crudeltà", "L'anomalia italiana". Ho citato volutamente tutti i titoli perché essi indicano con precisione il piano generale dell'opera: secondo la ferma impostazione di Artioli, sui nomi e gli autori prevalgono le estetiche e gli stili. Si tratta di una impostazione di partenza tradizionale (non

---

<sup>17</sup> ARTIOLI (2000); SCHINO (2001).

<sup>18</sup> ARTIOLI (2004); SCHINO (2003).

concede nulla alle nuove indagini di settore quali quelle sulla protoregia o su regia e *gender*) che presenta comunque con serietà il campo del teatro di regia secondo la pluralità delle tendenze estetiche, prima che cristallizzarlo nel *pantheon* dei padri illustri.

Più perplessità creano alcune scelte di carattere editoriale che caratterizzano pesantemente il volume e che dipendono senza dubbio dalla tendenza a concepire la nuova manualistica universitaria per il triennio di base come manualistica divulgativa, di carattere informativo più che critico. La trattazione di ogni argomento ha carattere assai sintetico e colpisce la netta delimitazione dell'apparato di note, assenti nella maggioranza dei capitoli. Entrando in merito ai contenuti, si scopre che quasi tutti i saggi accompagnano la mancanza di note con l'assenza di riferimenti espliciti al discorso storiografico intorno al tema trattato: si presentano 'fatti' e non si citano studi, si raccontano tali 'fatti' in maniera più o meno avvertita ma occultando agli occhi di lettori e lettrici ogni percezione del lavoro critico di conoscenza. Così fra l'altro, mentre alcuni capitoli (come quello dello stesso Artioli su Artaud e il Teatro della Crudeltà) presentano comunque divulgazioni efficaci e pregnanti, avendo evidentemente alle spalle sostanziose ricerche, altri risultano piuttosto poveri, non solo tacciono il discorso critico ma anche lo ignorano.

Il risultato controverso a mio parere andrebbe comparato con parallele operazioni di altre aree disciplinari, indirizzate come questa al mercato editoriale dell'università riformata. Il sistema dei crediti e la parcellizzazione degli insegnamenti sta costringendo noi docenti a programmi più leggeri anche dal punto di vista bibliografico, con volumi agili e non troppo lunghi. Chi insegna nel triennio, inclusa la sottoscritta, avverte certamente l'esigenza di buoni strumenti di carattere divulgativo che diano una formazione di base, soprattutto per campi del sapere assenti dal percorso di studi pre-universitario, quali sono le discipline dello spettacolo. Ma il binomio divulgazione-semplificazione è pericoloso perché rischia di abdicare alla missione educativa universitaria, centrata a mio parere sulla metodologia della conoscenza; troppo spesso cancella l'aspetto metodologico, rendendo invisibile il dialogo critico con il campo di studi in questione.

Il libro di Mirella Schino, *La nascita della regia teatrale*, non soffre di questo difetto. Nel corso della narrazione l'autrice esplicita il proprio intenso lavoro di studiosa nel connettere, selezionare, accostare episodi e momenti della regia teatrale; l'apparato di note è ricco, i riferimenti a fonti e studi sono dettagliati (peccato invece che l'inserito iconografico sia ridotto ai minimi termini: è quasi impossibile studiare l'arte della scena senza una documentazione visiva!). Il volume traccia un grande affresco narrativo con felice vena affabulatoria e sicura abilità evocativa; lettrici e lettori sono guidati a ricostruire con gli occhi dell'immaginazione scene e visioni della regia europea del primo Novecento, che si susseguono e si trasformano l'una nell'altra a mo' di

caledoscopio; la forte impronta narrativa non deroga però dal rigore del discorso critico, anzi la storia degli studi entra in certo modo a far parte del racconto.

Anche questo testo è pensato per l'adozione per gli insegnamenti universitari di *Istituzioni di Regia*, dato il taglio di carattere introduttivo alla regia teatrale, e si pone di fatto in continuità con la collana Laterza "Nei laboratori del teatro", di marcata destinazione universitaria.

Il volume presenta a mio parere, a livello storiografico, un rischio opposto al manuale curato da Artioli. Se quest'ultimo soffre una obiettività riduttiva e schematica, presentandosi come elencazione di fatti e poetiche avulsi dal discorso critico, Schino al contrario pratica la narrazione storica come gesto fortemente interpretativo e concepisce la sua storia della regia come operazione storiografica di taglio marcatamente ideologico.

Parte da un'ipotesi dichiarata, e cioè che i primi trent'anni di regia novecentesca possano leggersi come "corpo scenico unitario", e costruisce il libro quasi a dimostrazione dell'ipotesi. Ma la ricerca di una "essenza della regia", come titola il secondo capitolo, si confà a un'indagine poetica o estetica, più che a una indagine storica come il libro si dichiara e si presenta; un taglio così fortemente orientato finisce infatti per forzare invisibilmente la fenomenologia storica, per leggerla in funzione dell'ipotesi e non viceversa. Come in parte già ha notato Perrelli, Schino intende legittimare sul versante storiografico la lettura politica del Novecento teatrale di Eugenio Barba, regista e fondatore dell'Odin Teater che molto affascina alcuni studiosi di teatro italiani: tale lettura è tesa a identificare una Regia per eccellenza, dei Padri Fondatori (e dei figli prediletti) e una loro precisa eredità (il quinto capitolo del libro di Schino, "L'eredità dei padri", celebra di fatto le pratiche politiche della separatezza che caratterizzano l'area del terzo teatro). Per questi motivi il volume di Schino, peraltro ricco di pagine affascinanti, va letto anche come un romanzo e un libro a tesi, prima che come una indagine storica; e con queste non semplici avvertenze d'uso andrebbe presentato agli studenti in ambito universitario.

### **Oltre il teatro di regia?**

Gli studi che ho preso in considerazione fino ad ora riguardano la regia teatrale solo fino al 1950 (anche se l'editore Carocci annuncia un secondo volume sul teatro di regia del secondo Novecento). Non mi pare che si tratti di una semplice coincidenza: già da tempo le pratiche teatrali mandano segnali di superamento della figura e del ruolo registico, e gli studi che riguardano la scena contemporanea tendono a utilizzare modalità di lettura dei processi creativi e della scrittura scenica che scartano o ridimensionano la dimensione strettamente registica, privilegiando nuovi orizzonti di analisi.

Si tratta di tendenze che meriterebbero di essere discusse a fondo, ma in questa sede mi limiterò a riportare alcuni esempi che mi paiono indicativi, per aprire il tema in questione e per lanciare l'interrogativo circa la persistenza e la pregnanza (o al contrario la decadenza) della categoria registica come modalità di studio e analisi della scena contemporanea.

Oggi, a teatro, i progetti spettacolari seguono logiche creative multiple e variegate, e la modalità di produzione registica non è più l'unica esistente (anche se continua a prevalere soprattutto nel circuito dei teatri stabili e del teatro cosiddetto di cultura). Come scrive Denis Kennedy, «forse le tradizioni coercitive e esteticamente soggettive del regista ereditate dal modernismo stanno svanendo», e «le modalità autoritarie di regia sono sfidate da tendenze di tipo collaborativo, dalle procedure autobiografiche e basate sulla corporeità della *performance-art*, dalla modalità della co-regia e altre strategie emerse dal teatro femminista»<sup>19</sup>. Marco De Marinis argomenta che la contemporaneità teatrale sta evolvendo verso «un teatro post-registico», e parla di «superamento della regia» riferendosi all'emergenza dei nuovi teatri degli «attori-artisti», «uomini di teatro totali» quali Bob Wilson e Robert Lepage, Dario Fo e Carmelo Bene, Yoshi Oida, César Brie e molti altri; tutti tendono ad assimilare nella drammaturgia attorica anche le funzioni proprie della drammaturgia registica<sup>20</sup>. L'istanza registica è messa in crisi pure in luoghi insospettati, quali alcuni prestigiosi collettivi di ricerca con forte *leadership* autoriale. Come esempio, prendiamo il libretto di sala di *Le dernier caravansérail* (1994) del Théâtre du Soleil: assai dettagliato in quanto a ruoli e contributi di vario tipo, include una voce per «assistant à la mise en scène» (Charles-Henri Bradier) ma, curiosamente, non riporta la voce «mise en scène»; cercando meglio il nome di Ariane Mnouchkine, regista e storica *leader* del gruppo, lo troviamo sotto la voce «proposition», ovvero «suggerimento, proposta», ma non sotto «regia», voce che si fa notare appunto per la sua assenza<sup>21</sup>.

È un problema non soltanto terminologico, che rimanda a una questione di sostanza: come nominare operazioni creative che sono molto distanti dal modo classico di produzione registica (interpretazione del testo drammatico, lettura a tavolino, prove dirette dal regista etc.)?

Gli studi teorico-metodologici sul teatro contemporaneo sono un'utile cartina di tornasole a questo proposito, offrono strumenti di riflessione e analisi e proposte analitiche. Anche qui mi limito a poche ma significative segnalazioni restando nell'ambito delle pubblicazioni disponibili in lingua italiana.

---

<sup>19</sup> KENNEDY (2005, 44).

<sup>20</sup> DE MARINIS (2000, 69-71).

<sup>21</sup> *Le dernier caravansérail* è frutto di una creazione di gruppo, segna il ritorno del Théâtre du Soleil a processi creativi di impronta fortemente cooperativa già esplorati negli anni settanta, e offrirebbe l'occasione di un'indagine critica intorno alla pratica-limite della regia collettiva.

Libri come *L'analisi degli spettacoli* di Patrice Pavis<sup>22</sup> e *La scrittura scenica* di Lorenzo Mango<sup>23</sup> dovrebbero necessariamente essere inclusi nel bagaglio di riferimento per lo studio della *mise en scène* contemporanea.

Il primo è un ambizioso volume tradotto in varie lingue, che si offre come prezioso compendio descrittivo e critico della pluralità di approcci alle arti della scena, spaziando dall'approccio semiotico a quello psicologico e psicanalitico, dall'approccio antropologico all'analisi interculturale. Le sue quattrocento pagine si articolano in tre parti: "le condizioni dell'analisi", "le componenti della scena" e "le condizioni della ricezione". È significativo che in quest'opera, dedicata alle modalità di lettura del testo spettacolare, Pavis ridimensioni l'analisi dell'operazione registica, dedicando molto più spazio all'analisi de "il lavoro dell'attore", "voce, musica, ritmo" e "spazio, tempo, azione". La regia, la *mise en scène*, viene contestualizzata rispetto a due ambiti ben precisi: il rapporto fra testo spettacolare e testo drammatico – dunque, regia come modalità produttiva del teatro di testo, legata classicamente al problema dell'esegesi testuale – e l'identificazione delle teorie e delle estetiche messe in campo dallo spettacolo<sup>24</sup>. Coerentemente con l'impostazione semiotica e fenomenologica, l'autore riserva insomma uno spazio limitato all'autore-regista: rispetto al testo spettacolare, il regista è una pura istanza trascendente, non immanente.

Il volume di Lorenzo Mango ha carattere storiografico e analitico: *La scrittura scenica. Un codice e le sue pratiche nel teatro del Novecento*, ripercorre la storia e la fortuna della nozione di scrittura scenica fino ai suoi usi contemporanei, offre una disamina delle sue applicazioni, studia i teatri della seconda metà del Novecento che hanno concorso al configurarsi della nozione. Nel primo capitolo, "Fondamenti teorici e coordinate storiche", Mango concorda con Pavis che la nozione di scrittura scenica «indica metaforicamente la pratica della messa in scena», e mette subito in chiaro come essa sia nata in ambito semiologico per sottolineare volutamente l'analogia con il funzionamento del codice linguistico<sup>25</sup>. Scrittura scenica è qualcosa di più e di diverso dalla

---

<sup>22</sup> PAVIS (2004).

<sup>23</sup> MANGO (2003).

<sup>24</sup> Cf. i capitoli *Il testo (e)messo in scena* (pp. 245-77), e *Conclusioni. Quali teorie per quali messe in scena?* (pp. 371-99).

<sup>25</sup> Il termine di scrittura scenica è stato avanzato nel 1961 da Planchon e poi da Barthes per analizzare gli spettacoli del Berliner Ensemble di Bertold Brecht. Serviva a spiegare la forza dirompente di quegli spettacoli, che derivava non soltanto dalla loro politicità, ma dalla specificità della lingua teatrale: i francesi notarono che la relazione fra codice scenico e codice drammaturgico non era di tipo illustrativo né interpretativo, ma pareva nascere piuttosto come organizzazione di segni, secondo una dimensione e una logica compositiva semanticamente orientata. In Italia il termine fu concettualizzato (in modo leggermente diverso) da Giuseppe Bartolucci, il più attento critico del nuovo teatro, con il suo libro del 1968, intitolato appunto *La scrittura scenica*.

messinscena, perché rimanda a una strategia operativa e implica un'intenzione di linguaggio, un'istanza semantica; investe insomma la messinscena della questione della produzione di senso.

Dunque, come si capirà, la nozione di scrittura scenica è affine e contigua a quella di regia; più precisamente, come argomenta Mango, la scrittura scenica in quanto codice compositivo sta «dentro e oltre il teatro di regia»: «nella prima metà del secolo appare come codice all'interno del modello linguistico del teatro di regia, [mentre] nella seconda metà del secolo – a partire dagli anni Sessanta – si fa modello di teatro e costruzione formale essa stessa»<sup>26</sup>. Mango si riferisce alle sperimentazioni teatrali italiane e occidentali, dagli anni sessanta agli anni ottanta – la stagione battezzata come “nuovo teatro” – che negano o decostruiscono il teatro di rappresentazione e d'interpretazione testuale e compongono le loro *performances* direttamente con i codici della scena; l'*happening* e il teatro di strada, il teatro politico del Living come anche il teatro d'immagine, tutti propongono la scrittura scenica «come modello antagonista di teatro». Mango dunque tenta anche di modellizzare «un vero e proprio teatro di scrittura scenica», ma a mio parere il ruolo prezioso che svolge il suo libro non sta tanto nel tentativo di ri-definire un'intera tendenza del teatro contemporaneo. Risiede piuttosto proprio nella ricognizione vasta e criticamente condotta della nozione di scrittura scenica, come pratica e come oggetto teorico, nella discussione delle sue parentele con la terminologia e il vocabolario della scienza teatrale contemporanea. E in questo senso, anche oltre le indicazioni di Mango, la nozione di scrittura scenica mi pare essere oggi un termine sufficientemente diffuso, ma meno circoscritto e ideologicamente connotato di “regia”, più capace di accogliere un arco largo e variegato di modalità di produzione del testo spettacolare (inclusa la modalità del teatro di regia).

Le analisi del teatro contemporaneo dunque tendono ad abbandonare il territorio d'indagine dei registi-autori<sup>27</sup>, per privilegiare una varietà di approcci di lettura alla *mise en scène* come operazione di creazione testuale (il testo spettacolare). È un movimento necessario, perché studiare la regia può e deve includere, prima e accanto all'approfondimento critico e biografico dei registi-autori, anche lo studio delle opere del teatro, *performances* e spettacoli, e delle loro modalità di creazione.

A questo proposito, e per spostare l'accento dal prodotto (lo spettacolo) al processo (la dinamica creativa) sono preziose anche altre pubblicazioni in presa diretta con la contemporaneità. Segnalo almeno la bella rivista diretta da Gerardo Guccini e Claudio Meldolesi, “Prove di

---

<sup>26</sup> MANGO (2003, 47).

<sup>27</sup> Con qualche eccezione, quali i rilevanti volumi di QUADRI (1997 e 2001), che documentano l'intenso magistero di grandi registi al corso internazionale di perfezionamento per attori di Udine, alla fine degli anni novanta, e confermano l'intreccio di lunga durata fra regia e pedagogia teatrale.

Drammaturgia”, edita dal Centro di Musica e Spettacolo dell’Università di Bologna. È un semestrale giunto ormai al suo decimo anno, che reca nel sottotitolo “Rivista di inchieste teatrali”, ed è votato con determinazione alla documentazione critica dei processi creativi della scena contemporanea, indagati in profondità con gli strumenti del diario, delle interviste, delle testimonianze degli artisti, dei contributi critici. Anche qui sarebbe interessante una disamina trasversale ai vari numeri della rivista, per vedere come le pratiche teatrali in esame descrivano di volta in volta le proprie processualità creative senza ricorrere in maniera preponderante al termine – e alla prassi classica – della regia. A differenza dei volumi prima citati, la rivista comunque non adotta né incentiva strumenti d’analisi di area semiologica, suggerendo piuttosto un’altra direzione di marcia che ha radici più strette nella teatrologia contemporanea, e cioè il primato della nozione di “drammaturgia”. Difatti per le scienze teatrali odierne, ben lungi dal riguardare solamente la scrittura e la parola drammatica, la nozione di drammaturgia si estende a tutti processi creativi del fare teatrale: si parla così di drammaturgia dell’attore, di drammaturgia registica e di drammaturgia delle luci, ad intendere le partiture di senso, le plurali scritture di azioni che si intrecciano nel lavoro creativo.

Acquisire al campo delle *Istituzioni di Regia* tali studi e tali proposte significa dunque votare la disciplina a procedere al passo con le evoluzioni della scena e delle sue culture. Non si tratta tanto di oltrepassare il concetto di regia, quanto, da un lato, di contestualizzarlo con attitudine storicista, e dall’altro di praticare intellettualmente una nozione estesa di regia, che ne riconosca le fenomenologie plurali, i mutamenti e le metamorfosi storiche. L’insegnamento nacque agli inizi degli anni settanta per dare dignità di studio alla *scena* (accanto allo studio letterario del teatro) alle pratiche e alle estetiche della creazione scenica. Per mantenere la sua vocazione di fondo, mi pare che oggi esso debba aprirsi oltre il teatro di regia, che pure queste istanze ha generato nel Novecento, ed assumere a proprio oggetto le plurali drammaturgie e scritture di scena<sup>28</sup> del teatro contemporaneo e le loro differenti dinamiche generative e creative.

Roberta Gandolfi

Università di Ferrara

Dipartimento di Scienze Storiche

Via del Paradiso, 12

I – 44100 Ferrara

[roberta.gandolfi@unife.it](mailto:roberta.gandolfi@unife.it)

## Riferimenti bibliografici

Artioli, U. (1972) *Teorie della scena dal naturalismo al surrealismo*. Firenze. Sansoni.

Artioli, U. (2000) Le origini della regia teatrale. In Alone, R., Davico Bonino, G. (a cura di) *Storia del teatro moderno e contemporaneo*. Vol. II: *Il grande teatro borghese. Settecento-Ottocento*. Torino. Einaudi. 49-135.

Artioli, U. (a cura di) (2004) *Il teatro di regia. Genesi ed evoluzione (1870-1950)*. Roma. Carocci.

Canning, C. (2005) Directing History: Women, Performance and Scholarship. In *Theatre Research International*. 30/1. 49-59.

Cheney, S. (1916) *The New Movement in the Theatre*. New York. Kennerley.

Cruciani, F. (1985) *Teatro nel Novecento. Registi, pedagoghi e comunità teatrali nel XX secolo*. Firenze. Sansoni.

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

De Marinis, M. (2000) La regia e il suo superamento. In Id., *In cerca dell'attore. Un bilancio del Novecento teatrale*. Roma. Bulzoni. 53-71.

Gandolfi, R. (2003) *La prima regista. Edith Craig, fra rivoluzioni della scena e cultura delle donne*. Roma. Bulzoni.

Gilder, R. (1931) *Enter the Actress*. Boston. Houghton Mifflin.

Grande, M. (1990) La regia come scrittura di scena. In Banu, G., Martinez, A. (a cura di) *Gli anni di Peter Brook*. Milano. Ubulibri.

Guarino, R. (2005) *Il teatro nella storia. Gli spazi, le culture, la memoria*. Roma-Bari. Laterza.

---

<sup>28</sup> Cf. GRANDE (1990).

Kennedy, D. (2005) The Director, the Spectator and the Eiffel Tower. In *Theatre Research International*. 30/1. 36-48.

Marotti, F. (1966) *Amleto o dell'oxymoron. Saggi e note sull'estetica della scena moderna*. Roma. Bulzoni.

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

Meldolesi, C. (1984) *Fondamenta del teatro italiano, la generazione dei registi*. Firenze. Sansoni.

Meldolesi, C., Guccini, G. (Direttori) (1994-2005) *Prove di Drammaturgia. Rivista di inchieste teatrali*. Voll. I-XI. Bologna. CIMES.

Moussinac, L. (1931) *Tendances nouvelles du théâtre*. Paris. Albert Levy.

Pavis, P. (2004) *L'analisi degli spettacoli*. Torino. Lindau. (Ed. or. 1996).

Perrelli, F. (2005) *La seconda creazione. Fondamenti della regia teatrale*. Torino. Utet.

Picon-Vallin, B. (a cura di) (1985-2002), *Voies de la création théâtrale*. Voll. I-XXI. Paris. CNRS.

Quadri, F. (1982) *Il teatro degli anni settanta*. Vol. I: *Tradizione e ricerca*. Torino. Einaudi.

Quadri, F. (1984) *Il teatro degli anni settanta*. Vol. II: *Invenzione di un teatro diverso*. Torino. Einaudi.

Quadri, F. (a cura di) (1997) *L'Ecole des Maîtres. Libri di Regia*. Vol. I. Con la collaborazione di Nanni, A. Milano. Ubulibri.

Quadri, F. (a cura di) (2001) *L'Ecole des Maîtres. Libri di Regia*. Voll. II-III. Con la collaborazione di Nanni, A. Milano. Ubulibri.

Ripellino, F.M. (1965) *Il trucco e l'anima. I maestri della regia nel teatro russo del Novecento*. Torino. Einaudi.

Roubine, J.-J. (1980) *Théâtre et mise en scène, 1880-1980*. Paris. Puf.

Rouché, J. (1924) *L'art théâtrale moderne*. Paris. Librairie Bloud & Gay. (Ed. or. 1910).

Sarrazac, J.-P., Marcerou, P. (a cura di) (1999), *Antoine, l'invention de la mise en scène. Anthologie des textes d'Andre Antoine*. Arles. Actes Sud-Papiers.

Schino, M. (2001) Teorici, registi e pedagoghi. In Alonge, R., Davico Bonino, G. (a cura di) *Storia del teatro moderno e contemporaneo*. Vol. III: *Avanguardie e utopie del teatro. Il Novecento*. Torino. Einaudi. 5-97.

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