

Il peggior nemico del regista.
Note sui cortocircuiti della *politique des auteurs*

Giacomo Manzoli

È sicuramente una felice intuizione quella di far dialogare due comunità scientifiche storicamente parenti, culturalmente vicine, accademicamente affini come quelle degli studiosi di teatro e di cinema, nel segno di un elemento cardine di entrambe: la regia. Vale a dire, quella serie di pratiche che danno la direzione, che sovrintendono alla forma della trasformazione di una struttura puramente virtuale, generalmente di natura letteraria (il testo, il copione, la sceneggiatura, lo storyboard o comunque lo si chiami) in una struttura fatta di segni in carne e ossa, indexicali, iconici, i cosiddetti *esistenti*:¹ oggetti, corpi, paesaggi, azioni, espressioni, voci. Tutti elementi che devono essere scelti, progettati, definiti, organizzati e fatti interagire nelle modalità che lo specifico mezzo espressivo mette a disposizione di chi si assume questa responsabilità.

Fatte salve le ovvie differenze strutturali delle pratiche chiamate in causa – quelle relative a un evento performativo che prevede la presenza del pubblico durante la messa in scena e quelle di un *recorded event*² che è concepito per una fruizione in differita – il fatto che tanto un film quanto un evento teatrale siano *diretti* da qualcuno (o da qualcosa), prevedano una messa in scena, una regia, è un punto di contatto così forte, una parentela così prossima che spesso viene dato per scontato e sottovalutato. Ed è giusto invece ripartire da questa matrice comune, per vedere quanto la divaricazione che la riflessione sul teatro e sul cinema hanno preso in merito siano fatti che reggono alla prova del confronto o se non si rivelino invece una specie di gioco di specchi, funzionale alle logiche di autonomizzazione di ciascun campo di studi.

Nelle riflessioni che seguono, dunque, proverò ad inquadrare alcune prospettive di fondo che possono forse essere utili a qualche forma di riavvicinamento fra le riflessioni che sono patrimonio comune delle rispettive comunità scientifiche. E lo farò partendo dal presupposto che le locuzioni *autore teatrale* e *autore cinematografico* hanno acquisito, col tempo, una connotazione completamente diversa, dovuta appunto alla divaricazione di due tradizioni di studi che sono partite da una matrice comune e si sono quindi allontanate nel segno di una contaminazione con altri campi disciplinari che portavano ulteriori elementi funzionali.

Basta pensare al fatto che l'acronimo DAMS³, coniato 49 anni fa, chiama in causa, oltre che la musica e le arti visive (portatrici di una ben più lunga tradizione anche accademica) la generica dicitura «discipline dello spettacolo» che includevano evidentemente tanto il cinema quanto il teatro in un unico frame, peraltro qualificato con una formula che maliziosamente potremmo sospettare non essere propriamente lusinghiera. Così, se non è necessario essere Bolter e

¹ Così venivano definiti in un libro importante, per lo sviluppo della teoria del cinema in Italia, come F. Casetti, F. Di Chio, *Analisi del film*, Bompiani, Milano 1990.

² Facciamo riferimento alla nozione su cui molti teorici del consumo dei media si sono basati. Fra gli altri, si veda D. Crane, *La produzione culturale*, il Mulino, Bologna 1997.

³ È la dicitura ministeriale che qualifica, nelle relative tabelle, la L-3, ovvero la classe di laurea (ora) triennale dedicata alle “Discipline delle Arti, della Musica, dello Spettacolo e della Moda”.

Grusin per stabilire che il cinema delle origini nasce dalla intersezione/rimediazione di teatro e fotografia⁴, la storia delle discipline teatrali in ambito accademico si è sviluppata in gran parte sull'asse che lega la dimensione performativa a quella letteraria, mentre quello delle discipline cinematografiche (o dello schermo) è per lungo tempo stato influenzato dal contatto con le arti visive. Contatti e contaminazioni produttive, non c'è dubbio, ma che hanno ridotto ai minimi termini le occasioni di un dialogo che – ne sono profondamente convinto – dovrebbe essere rilanciato. E, certamente, non solo per quanto attiene alla dimensione puramente performativa, alla recitazione, all'attore, che mi sembra per molti versi l'aspetto meno interessante, non fosse altro perché le due pratiche sono così diverse – anche quando messe in atto dallo stesso attore – da consentire poco più che discorsi che rischiano di scivolare dall'ovvio all'ottuso senza soluzione di continuità.

Ecco allora che, da questo momento, sono costretto a fare *ego-histoire*, a parlare di me stesso (da qui la scelta di utilizzare in questo saggio la prima persona), o per meglio dire della mia personale esperienza, del mio percorso di formazione come studioso. E questo non per narcisismo, bensì per tre fondati motivi: il primo è che arrivati ad una certa età – di poco più anziano del DAMS, ho superato il *turning point* del mezzo secolo – è utile, ogni tanto, provare a storicizzare e fare un bilancio, riannodando i fili degli elementi che ci hanno portato a seguire determinati sentieri, anche per dividerli e verificarne la tenuta. Il secondo motivo è biicamente utilitaristico: non avendo spazio a sufficienza per costruire un intervento sistematico (perché il tema è troppo vasto, perché la misura a disposizione di questo saggio è giustamente limitata) non avendo la possibilità di svolgere un discorso compiuto, parlare di sé stessi, fare come detto *ego-histoire*, consente di affrontare un argomento che si conosce bene e sul quale è difficile temere contraddizioni o smentite. Infine, e questo è il punto centrale, perché ricostruire le idee con cui sono entrato in contatto fin dalle origini del mio cammino accademico consentirà – spero – di rendere evidente il fatto che il titolo di questo intervento non è una semplice *boutade* ma il frutto di un approccio specifico – non necessariamente corretto o fondato ma certamente articolato e stratificato – agli studi cinematografici.

Chi è perciò il peggior nemico del regista, del direttore, *régisseur*, *metteur en scène* cinematografico? Io un'idea me la sono fatta, ma perché il lettore possa comprenderne il senso, come detto, non posso che partire dal principio, vale a dire dalle personalità che costituivano il nucleo degli studi sul cinema nel DAMS di Bologna dove mi sono formato assieme a una buona parte di coloro che oggi costituiscono l'ossatura della disciplina. Parlo, tecnicamente, del settore scientifico-disciplinare che ricade sotto la sigla L-ART/06 (vale a dire *Cinema, fotografia, televisione*) e delle persone che direttamente o indirettamente hanno frequentato le aule, le sale cinematografiche (e, perché no?, anche i bar) in cui si estrinsecava una riflessione capace di coinvolgere una pluralità di soggetti lungo un asse che passava anche per Padova, Torino, Milano, Roma, Firenze, Udine e vari altri poli universitari.

Poco dopo la nascita della disciplina in quanto tale, nella seconda metà degli anni ottanta, la figura di riferimento dell'accademia bolognese, nel senso di colui che rivestiva il più alto grado e dunque era in grado di esercitare le più

⁴ Facciamo qui riferimento al celebre testo di J. D. Bolter e R. Grusin, *Remediation. Competizione e integrazione tra media vecchi e nuovi*, Guerini e associati, Milano 2002.

profonde influenze, avendo la responsabilità di compiere le scelte strategiche, era uno studioso che proveniva dal campo delle citate arti visive e che proprio nel campo del rapporto fra cinema e cultura visuale ha composto i suoi contributi più importanti. Parlo ovviamente di Antonio Costa, il cui lavoro si intersecava costantemente, nell'ottica di una proficua collaborazione, con quello di due figure che per ragioni biografiche e anagrafiche rappresentavano assai più degli amici che degli allievi. Vale a dire Giovanna Grignaffini e Leonardo Quaresima, due figure destinate a raggiungere importanti riconoscimenti sia pure attraverso differenti traiettorie⁵.

Ebbene, nel momento in cui ho iniziato a conoscerli da una prospettiva leggermente più ravvicinata rispetto a quella del semplice studente, Giovanna Grignaffini aveva da poco curato un testo, *La pelle e l'anima. Intorno alla Nouvelle Vague*⁶, che costituiva il più avanzato tentativo compiuto in Italia di antologizzare e sistematizzare il contributo critico e teorico delle celebri firme dei Cahiers du Cinéma, poi divenuti i protagonisti di una delle più esaltanti stagioni della storia del cinema: François Truffaut, Claude Chabrol, Jean-Luc Godard, Eric Rohmer, Jacques Rivette e compagnia. Ed è utile ricordare che il concetto cardine attorno al quale si era coagulato il movimento in questione era quello della *politique des auteurs*, politica degli autori, basata su una serie di assunti che mi limiterò a nominare: il rilancio della cinefilia, il primato della messa in scena, il superamento delle tradizionali compartimentazioni fra cinema d'essai e cinema commerciale. Soprattutto, l'istituzione discorsiva di pratiche di culto cinefile nei confronti di specifiche figure – appunto, gli autori – la cui esistenza e il cui valore non sono oggetti di discussione dialettica, ma sono affidati a una petizione di principio, a una adesione spirituale e metafisica ad un universo interiore che ha molto a che fare con l'affinità e l'amore. Su questi presupposti si fonda quindi una modalità assolutamente particolare della pratica critica, una critica passionale, distante anni luce da quella che solitamente si pretende parente dell'analisi distaccata, lucida e oggettiva dei fenomeni («L'evidenza è il segno della genialità di Howard Hawks» recita una famosa sentenza di Jacques Rivette⁷...).

Fatto sta che, a distanza di poco tempo, mi ritrovai a svolgere la prova per l'ammissione al Dottorato di Ricerca (era la seconda volta: lo dico per incoraggiare gli aspiranti dottorandi a non desistere...) e il docente di cinema che faceva parte della commissione d'esame (in quanto Dottorato in Discipline dello Spettacolo era condivisa con teatro e fra i commissari c'era un nome che ha segnato lo sviluppo degli studi teatrali in Italia, vale a dire Roberto Alonge) era Leonardo Quaresima, con il quale ho avuto poi modo di intraprendere una lunga e preziosa collaborazione. Ebbi così modo di prendere parte alla nascita di quello che è stato per almeno tre lustri uno degli appuntamenti imprescindibili per gli studiosi della disciplina, il Convegno Internazionale di Udine, che in molteplici occasioni ha ruotato attorno al tema dell'autore. Mi

⁵ Giovanna Grignaffini, oltre che accademica, è stata parlamentare per due legislature, mentre Leonardo Quaresima ha avuto la capacità di creare un importantissimo polo per gli studi cinematografici che ha avuto il suo centro nell'Università degli Studi di Udine.

⁶ G. Grignaffini, *La Pelle e l'anima. Intorno alla Nouvelle Vague*, La casa Usher, Firenze 1984.

⁷ J. Becker, J. Rivette, F. Truffaut, *Intervista con Howard Hawks*, in "Cahiers du Cinéma", n. 56, febbraio 1956.

limito a quattro esempi che trovo più che significativi, ricordando quattro *topic* sui quali si sono concentrate altrettante edizioni del suddetto convegno⁸:

- 1996: *Before the Author* – Prima dell'autore; come a dimostrare che tale nozione, in campo cinematografico non è sempre esistita, ovvero non è “naturale” ma è il risultato di una precisa e specifica traiettoria evolutiva di questo mezzo in quanto arte. Sottolineare questo aspetto, conduce automaticamente a prendere in considerazione altre opzioni sulle quali organizzare storie del cinema alternative, costruite seguendo il filo di altri concetti o principi, differenti ed eventualmente antagonisti rispetto a quello di autore che ne verrebbe evidentemente ridimensionato. Ed è su quelle che si concentrano gli appuntamenti successivi.

- 1998: *The Birth of Film Genres* – *La nascita dei generi cinematografici*; ovvero, il tentativo di sottolineare, appunto, come esistano altre modalità di accorpamento delle opere, di definizione dei corpora, basati su principi morfologici, sintattici, semantici e pragmatici interni (questi sono i generi secondo la ben nota definizione di Rick Altman⁹), incorporati nelle opere stesse e codificati attraverso una serie complessa e stratificata di passaggi. Rispetto ad essi, l'intervento umano può essere considerato assai più nel quadro della performance, dell'esecutore di una partitura che non del creatore crocianamente inteso.

- 2002: *The Film and Its Multiples* – *Il film e i suoi multipli*; vale a dire il tentativo di sottolineare come il film non si presenti mai come oggetto singolare ma sia sempre accompagnato da una serie di elementi ulteriori, che lo pongono al centro di un reticolo intermediale o almeno lo circondano di fattori paratestuali che ne guidano la collocazione all'interno di un frame e la sua ricezione da parte degli spettatori. Va da sé che, ancora una volta, il ridimensionamento della nozione di Opera come creazione singola, unica e originale, comporta fisiologicamente quello del suo creatore.

- 2006: *Film Style* – Lo stile cinematografico (on a re-definition of the notion of “style”). Se l'autore è lo stile, come affermava Meyer Schapiro¹⁰, lo stile non è necessariamente l'autore, tanto è vero che nelle intenzioni di questo convegno c'era quella di «separating this notion from any idea of quality related to individual poetics and from any – anthropomorphically conceived – principle of textual construction¹¹». Di nuovo, la storia del cinema sarebbe allora assai più una storia di stili, determinati da una serie di circostanze e condizioni, per così dire ambientali, e gli autori non sarebbero gli interpreti – più o meno dotati – di questi stessi stili.

Su questo concetto torneremo fra poco, ma intanto devo fare un flashback e tornare alla metà degli anni novanta, allorché venne creata una rivista dal nome per nulla casuale, «Fotogenia». Il nome non era casuale perché, da un lato, si trattava dell'oggetto di studio comune ad un gruppo di giovani ricercatori che in un modo o nell'altro si sarebbero poi confrontati con la

⁸ Giova ricordare che nel comitato scientifico e fra i relatori di questo convegno annuale, sono rientrati buona parte dei più prestigiosi studiosi italiani e internazionali nel campo dei film studies, da Jacques Aumont a Thomas Elsaesser, da Lino Micciché a Francesco Casetti, fino a Tom Gunning e moltissimi altri.

⁹ R. Altman, *Film/Genre*, British Film Institute, Londra 1999.

¹⁰ M. Schapiro, *Lo stile*, Donzelli, Roma 1995.

¹¹ Dalla call for papers del convegno stesso: https://www.fabula.org/actualites/lo-stile-cinematografico-film-style_11911.php

questione autoriale: Guglielmo Pescatore, Monica dall'Asta, Michele Canosa, Leonardo Gandini, Alberto Boschi ed altri. Quello di fotogenia, del resto, era il concetto fondamentale della teoria del cinema degli anni '20 e '30, ma soprattutto si trattava di un principio che fondava la pratica della cinefilia a prescindere (e certamente prima) dall'applicazione al cinema del concetto di autorialità così come promulgato dalla *politique des auteurs*. In particolare, direi che rispetto ai critici dei Cahiers degli anni cinquanta, i vari Delluc, Epstein, Moussinac & co. mostravano un assai più spiccato interesse per le doti intrinseche di quello che poi si sarebbe chiamato *apparato* e per la relazione che si crea sull'asse «mondo reale – macchina da presa – spettatore». Ovvero sul cinema come strumento per riscattare il mondo, per fondare un mondo diverso, alternativo, piuttosto che sul cinema come processo creativo, come capacità personale di utilizzare il linguaggio (lo stile) per piegare il mezzo all'espressione di un universo narrativo individuale, con la mediazione della metafora della scrittura (la *camera stylo*¹²). Una metafora che aiuta a rendere trasparente un'idea che Pasolini riassumerà con il consueto intuito nella formula di «lingua scritta della realtà»¹³.

Dunque, se la rivista, in qualche modo, richiamava il concetto di una «*cinéphilie before the auteur politics*», il sottoscritto venne incaricato di curarne, assieme ad Alberto Boschi, il secondo ed il terzo numero, in realtà dedicati al medesimo tema: «Oltre l'autore/Beyond the author»¹⁴ (ma sappiamo bene che gli anglosassoni usano sempre il termine francese...). Il primo numero raccoglie, non per merito nostro, nomi di grande prestigio: Pierre Sorlin, François Jost, Michel Chion, un lapidario Gianni Rondolino («Il cinema senza i film non esiste, né esistono i film senza gli autori»¹⁵) e, fra gli altri Antonio Costa, autore di un tentativo di mediazione, con un saggio intitolato «François, Eric, Claude, Jacques e *les auteurs*»¹⁶ in cui accettava alcuni presupposti del numero: l'abuso insostenibile della stessa parola *autore* (vacanze d'autore, saldi d'autore e così via), la tendenza al settarismo, alla sovrainterpretazione che diventa autoparodica quando a scrivere non sono persone talentuose come i registi della Nouvelle Vague, la necessità di strappare le istanze autoriali al campo della metafisica per ricondurle a quello di un contesto storico e culturale più ampio. Ma, al contempo, riteneva utile ricordare come la *politique des auteurs* fosse una locuzione in cui l'accento si sarebbe forse dovuto porre sulla parola «*politique*». Infatti, attraverso quella strada (seguendo la falsariga degli studi di de Baecque¹⁷ e Dudley Andrew¹⁸) si poteva capire come tutta quella riflessione aveva contribuito a portare gli autori anche dove non erano solitamente riconosciuti (nobilitando il cinema di serie B e relativizzando il giudizio di valore in quanto tale) e aveva soprattutto contribuito a stabilire una *koimè* della cinefilia, ovvero della cultura cinematografica intesa come campo culturale autonomo e definito.

¹² A. Astruc, *Naissance d'une nouvelle avant-garde: la caméra-stylo*, in "L'Ecran Français", marzo 1948.

¹³ P. P. Pasolini, *La lingua scritta della realtà*, in Id. *Empirismo Eretico*, Garzanti, Milano 1972.

¹⁴ Ci riferiamo precisamente a questi due testi: A. Boschi, G. Manzoli (a cura di), *Oltre l'autore/Beyond the author I*, in "Fotogenia", n. 2, 1995, e Id. (a cura di), *Oltre l'autore/Beyond the author II*, in "Fotogenia", n. 3, 1996.

¹⁵ G. Rondolino, *Una storia del cinema senza autori?*, in "Fotogenia", n. 2, cit.

¹⁶ A. Costa, *François, Eric, Claude, Jean-Luc, Jacques e "les auteurs"*, in "Fotogenia", n. 2, cit.

¹⁷ A. De Baecque, *Assalto al cinema*, Il Saggiatore, Milano 1993.

¹⁸ D. Andrew, *André Bazin*, Oxford University Press, Oxford 1978.

Quello che accade dopo è storia nota ed è stata ben riassunta in un testo importante di Guglielmo Pescatore¹⁹. Il saggio di Costa dice cose vere, e non c'è dubbio che gli stessi che in quegli anni stavano cercando di far saltare il terreno sotto i piedi degli *auteurs* dovessero gran parte del loro interesse per il cinema alle corde che la cinefilia passionale, basata sulla politica degli autori, aveva fatto vibrare in loro. Ma i processi avviati non si arrestano per la sola forza della volontà. C'era, da un lato, l'influenza della stilistica formalista di Bordwell²⁰, l'onda lunga delle suggestioni semiotiche e strutturaliste (dalle quali prende le mosse, per dire, anche il contributo teorico di Francesco Casetti²¹) e c'era, più in generale, il bisogno di assumere un metodo compatibile con la progressiva istituzionalizzazione, anche accademica, della cultura cinematografica, per la quale la filologia era più premiante dell'intervista, mentre l'archivistica o la storiografia lo erano più di una critica estetica, percepita – a torto o a ragione – come impressionistica. E c'era, ovviamente anche il progressivo ricorso ad ulteriori discipline che relativizzavano l'oggetto filmico in funzione del contesto e dello spettatore: dunque la psicologia, l'antropologia nell'accezione moriniana del termine, la sociologia, talvolta di impianto determinista o funzionalista, alla Pierre Bourdieu o alla Talcott Parsons, verso i quali peraltro nutro una profonda ammirazione e gratitudine.

In tutto ciò, è chiaramente necessario provare a tirare le fila del discorso e dare una risposta alla domanda da cui siamo partiti. L'ultimo approdo di Leonardo Quaresima è stato stimolare un gruppo di ricerca su *History of Cinema without names*²² avviato nel 2014. Se prima si trattava di allontanare l'autore dall'apparato e dalle dinamiche, osservate in una chiave oggettivante, tale da escludere ogni configurazione antropomorfa, ora si giunge a proporre l'anomia come garanzia di avere espulso ogni forma di istanza autoriale, fossero pure attori, montatori, sceneggiatori, insiemi di persone, produttori, legislatori o quant'altro, tutti ricondotti a funzioni, a grandi movimenti simbolici e materiali collettivi che il singolo può solo assecondare. E ciò che è più interessante è il richiamo a figure come Wölfflin o Valéry, ovvero alla utopia/distopia provocatoria di una storia dell'arte senza artisti o di una storia della letteratura senza letterati, che diventa un programma.

Allora, ecco, questa reazione radicale ed estrema, che riflette utilmente un panorama in cui il contraltare è una pubblicistica sempre più ripetitiva e inutile, ancora in gran parte basata sulla monografia autoriale di impostazione critica, spesso basata su un esausto formulario elogiativo riadattato da un autore all'altro in maniera modulare, mi fa giungere a proporre, senza alcuna provocazione, questa risposta: il peggior nemico del regista, ovvero di una analisi attenta e puntuale delle pratiche di regia, inserite in un contesto storico e sociale che prescindia dalla celebrazione del *genio creativo*, il peggior nemico del regista cinematografico è l'autore. Eliminato l'autore, forse, scongiureremo anche il

¹⁹ Per una sistemazione di tutta la riflessione alla quale stiamo facendo riferimento rimandiamo in particolare a G. Pescatore, *L'ombra dell'autore: teoria e storia dell'autore cinematografico*, Carocci, Roma 2006.

²⁰ D. Bordwell e J. Staiger, *The Classical Hollywood Cinema: Film Style and Mode of Production to 1960*, Columbia University Press, New York 1985.

²¹ Pensiamo in particolare a F. Casetti, *Dentro lo sguardo*, Bompiani, Milano 1986.

²² Nel quale sono stati coinvolti buona parte degli stessi studiosi che abbiamo citato a proposito del Convegno di Udine e una intera generazione di studiosi più giovani che si erano formati proprio attorno a quell'esperienza.

pericolo di questa storia del cinema senza nomi, che personalmente trovo vagamente inquietante (ma chi ha una minima familiarità con i criteri di *taggatura* dei distributori di film on-line, sa che sulle piattaforme, spesso, si tratta già di una realtà, in quanto il regista non è considerato un fattore di interesse nel consigliare un film a uno spettatore...). Ma l'autore è il peggior nemico del regista anche per altri motivi: come dice bene Pierre Sorlin nel suo testo citato su Fotogenia, «Il cineasta, l'attore e l'autore²³», quando De Sica e Rossellini hanno cominciato a preoccuparsi più di cosa dicevano che di come lo dicevano, il Neorealismo è finito ed è iniziato qualcosa di diverso, ovvero si è rotta la sperimentazione che – forse – poteva condurre il cinema a costruire un diverso rapporto fra i soggetti e ciò che definiamo realtà (ciò che, in fondo, era l'obiettivo di tutte le avanguardie).

Ancora, l'autore è nemico del regista perché limita fortemente analisi, anche di impostazione quantitativa e sociologica che aiutino a considerare gruppi di registi ed eventualmente a intraprendere politiche di sostegno al cinema più aperte, plurali ed efficaci. C'è una ragione per cui l'associazione dei 100 autori (Associazione dell'autorialità cinetelevisiva) si chiama così. Ed è che si tratta di mettere assieme universi inconciliabili e forzare concetti del tutto obsoleti (fare di uno showrunner un *autore* nel senso cinematografico del termine è qualcosa che sta fra l'assurdo e la provocazione), ma il punto è che non esistono ancora analisi serie su chi siano questi registi, al di là dell'essere figure bacciate dal talento creativo cui allude il feticcio dell'autorialità. Chi siano in termini anagrafici, di provenienza geografica, di razza, genere, censo, per capire come intervenire sugli aspetti specifici, incoraggiando il *crossbreeding* dei registi, degli sceneggiatori, del loro modo di essere e di lavorare, al di là delle questioni corporative che rappresentano il grado zero della *politica* degli autori.

E fra questi incroci proficui, ovviamente, c'è quello che prevede il confronto fra questi modi di interpretare e mis-interpretare in chiave tendenziosa – positiva o negativa – l'atto di dirigere nel frame dell'autorialità e una tradizione teatrale che va in una direzione decisamente differente. Non necessariamente migliore o peggiore, una tradizione di studi diversa, per la quale c'è stato bisogno di elaborare concetti come quelli di regia d'autore, scrittura scenica e così via che nel cinema sarebbero del tutto incomprensibili al momento, e potrebbero invece rivelarsi utilissimi. Non avrebbe evidentemente senso, del resto, immaginare una associazione che si occupa della "Autorialità teatrale, cinematografica e televisiva" e forse è per questo che alcune delle sperimentazioni più straordinarie nel campo della direzione e della performatività cinematografica del cinema italiano contemporaneo provengano dal teatro, da Emma Dante a Toni Servillo, passando per Costanza Quatriglio, Pippo Delbono, Antonio Rezza, e molti altri. Ma, poiché queste riflessioni sono state concepite nella patria di Carmelo Bene, non c'è nessun bisogno di ricordarlo. Quello che invece vale la pena ribadire è che l'eccessiva autonomia dei campi disciplinari finisce per divenire autoreferenzialità e induce ad assumere, di volta in volta, posizioni che tendono a radicalizzarsi e sclerotizzarsi. La contaminazione fra differenti approcci, invece, non può che condurre ad aperture di campo e rendere maggiormente feconda una riflessione come quella sulla regia, che ha estremo bisogno di rilanciarsi per essere all'altezza delle profonde trasformazioni che la sua pratica sta subendo a contatto con uno scenario tecnologico e mediale che si ridefinisce costantemente nell'epoca digitale.

²³ P. Sorlin, *Il cineasta, l'attore e l'autore*, in "Fotogenia", n. 2, cit.

