

**Le parole per dirlo.
Di cosa parliamo quando parliamo di ciò di cui parliamo**

Lorenzo Mango

Intervenendo nel numero 28 del “Patalogo” del 2005 Georges Banu scriveva: «La regia è simile a quei diritti sociali, come si dice nel gergo del movimento sindacale, che non si possono rimettere in discussione»¹. È un’affermazione perentoria che non sembra lasciare altri margini che aderirvi o respingerla. O si è dalla parte della regia, come elemento acquisito una volta e per tutte, e come tale inalienabile, del linguaggio teatrale o si è contro tale tesi, ritenendo la regia espressione di una stagione teatrale e quindi relativa a un momento storico e passibile anche di essere rimessa in discussione. Se non ci si ferma, però, alla lettera dell’enunciazione e la si osserva in una prospettiva di contesto più articolata, gli scenari diventano più ampi e interessanti di una mera contrapposizione di principio, risultando l’enunciato di Banu un utile strumento per avviare un’interrogazione storica e culturale sul lemma regia oggi.

Il testo di Banu è contenuto all’interno di un’inchiesta monografica su *Il ruolo della regia negli anni Duemila* – a cui partecipano tra gli altri Colette Godard, Maria Grazia Gregori, Renato Palazzi, Claudio Meldolesi e Siro Ferrone – le cui premesse enunciano un elemento quanto meno di disagio nel concepire ruolo e funzione della regia nel XXI secolo. Franco Quadri e Renata Molinari, che ne sono i curatori, introducono il discorso suggerendo come «diversi statuti organizzativi e produttivi, esigenze di una più intensa comunicazione internazionale, affermarsi di drammaturghi delle nuove generazioni, crisi e trasformazione delle modalità pedagogiche, innovazioni tecnologiche, uso di scenografie che puntano più sugli elementi visivi che su quelli costruttivi» concorrano all’inizio del nuovo secolo a ridisegnare gli attributi e gli statuti della regia contemporanea². L’affermazione di Banu va considerata nello scenario schiuso da queste premesse apparendo più che una difesa d’ufficio della regia un suggerimento metodologico a non rimetterla in discussione «a ogni svolta e di cui dubitare in ogni momento di crisi»³. Ciò che gli interessa, e lo enuncia chiaramente il suo sottotitolo, *Cambia lo statuto ma la regia resta*, è l’orizzonte complessivo di riferimento che il termine regia porta con sé: attribuiamole anche valenze diverse, ciò che conta è che l’istituzione registica sia un dato divenuto incontrovertibile della peculiarità linguistica del teatro.

Nella quasi totalità degli altri interventi parla, invece, l’esigenza di ridisegnare l’identità della regia: non ciò che è in sé ma come si è andata trasformando negli anni a noi più prossimi. Ricorre, così, una soluzione argomentativa che suona, più o meno, in questo modo: la regia non è più. Non è più in grado di essere il catalizzatore forte dello spettacolo e del progetto teatrale; non è più in grado di assolvere a una funzione autoriale univoca; non è

¹ G. Banu, *Il ruolo del regista. Cambia lo statuto ma la regia resta*, in “Il Patalogo”, n. 28 (2005), p. 240.

² F. Quadri e R. Molinari, *Introduzione a un’inchiesta*, cit., p. 227.

³ G. Banu, *Il ruolo del regista. Cambia lo statuto ma la regia resta*, cit., p. 240.

più in grado di produrre modelli e di farsi modello essa stessa. Esemplari, da questo punto di vista, due passaggi di Gregori e Ferrone. Scrive la prima che «sono lontani i tempi del regista demiurgo» aggiungendo che «i giovani maestri sono abituati a rimettersi in discussione»⁴ e così il regista non è più, con un chiaro riferimento a un suo celebre libro degli anni settanta, il *signore della scena*⁵. Altrettanto, se non anche di più esplicito, Ferrone che contrappone il regista-maestro-pedagogo del XX secolo al maestro orchestratore, tipico del nuovo millennio, «incline più ad ascoltare che a parlare, meno programmatico enunciatore di Manifesti-Metodi e Sistemi, più paziente nel trovare e leggere testi che siano un patto artistico per la comunità dei teatranti»⁶.

Le due affermazioni sembrano ribadire un concetto analogo, la messa in discussione della centralità autoriale del regista. In realtà lo agiscono, tale concetto, con sfumature diverse. Se dalle parole di Gregori emerge la crisi della regia come egemonia, in quelle di Ferrone si scorge il passaggio da un'autorialità primariamente scenica a una in cui riaffiora la dialettica col testo. La mancanza di esemplificazioni rende entrambi i discorsi per un verso più sdruciolli – venendo meno lo scenario di riferimento – dall'altro più interessanti perché danno maggior risalto proprio alla questione terminologia che ci sta, in questa sede, particolarmente a cuore. In entrambi i casi il focus argomentativo verte sul termine regia che, pur se riconsiderato nei suoi assunti, resta come elemento inalienabile del discorso, obbligandoci a interrogarlo nella pertinenza del suo significato.

Riflettendo qualche anno dopo sul senso della regia in questo primo, oramai non tanto breve, scorcio di secolo, Claudio Longhi, di fronte a quelli che definisce i «tentativi di fuga lessicale dai potentissimi ceppi della regia», sostiene – in linea con Banu ma con toni più sfumati – l'esigenza di *restare* sul termine declinandone però più variamente l'accezione, lì dove scrive: «al linguaggio e al suo potere non è dato sottrarsi ma si può solo tentare di acquisire consapevolezza»⁷. Il problema, sembra dirci Longhi, non è inventarsi nuove parole per dire *ciò che la regia non è più*, ma assumere consapevolezza del concetto di regia, un'assunzione che non può che tradursi, aggiungiamo noi, in un atto di messa in storia. Solo a queste condizioni riusciamo a intenderci su cosa parliamo quando parliamo di regia, perché si tratta di un termine metamorfico che cioè, pur restando identico e quindi apparentemente fermo, si modifica e “diviene” nella storia. È quanto emerge con tutta evidenza quando, ponendoci il problema della nascita della regia, ci accorgiamo che anziché batterci per un dato di natura storica (che poi si traduce, metaforicamente, in una data) dobbiamo porci una questione di natura storiografica, cosa cioè leggiamo nel lemma regia e attraverso quale consapevolezza, vale a dire quale intenzione, critica⁸.

La questione si ripropone simmetricamente oggi, rivelandosi regia una *parola mondo* a cui, e Banu e Longhi hanno ragione a ribadirlo, non si può

⁴ M. G. Gregori, *La regia, oggi. Auspici per la strada da fare*, in “Il Patalogo”, n. 28 (2005), p. 234.

⁵ Id., *Il signore della scena. Regista e attore nel teatro moderno e contemporaneo*, a cura di M. G. Gregori, Feltrinelli, Milano 1979.

⁶ S. Ferrone, *Il ruolo del regista nel XXI secolo*, in “Il Patalogo”, n. 28 (2005), p. 241.

⁷ C. Longhi, “L'unico responsabile sono io?”. *Appunti di regia ricordando Luca Ronconi (quasi un'introduzione)*, in “Culture teatrali”, n. 25, 2016, p. 13.

⁸ Cfr. L. Mango, *La nascita della regia. Una questione di storiografia teatrale*, in “Culture teatrali”, n. 13 (2005).

sfuggire ma che non si può nemmeno assumere come un assoluto stabile e definito una volta per tutte. Quanto la natura forse più autenticamente peculiare della parola regia sia nell'essere da un lato affermativa e da un altro instabile emerge dall'aggettivazione che ne contraddistingue a più livelli l'uso. Claudio Meldolesi, in quella che è probabilmente la più convincente categorizzazione della regia in Italia tra secondo dopoguerra e anni cinquanta, distingue nettamente una regia *equilibratrice* e una *critica*, andando così a individuare parametri di scrittura teatrale (nel senso di scrittura scenica applicata a un testo) diversi⁹. D'altronde per individuare quella zona incerta che disegna il confine della nascita della regia usiamo formule come proto-regia, pre-regia, *regia prima della regia*. Infine (ma si potrebbe, a cercarlo, anche trovare dell'altro) a proposito di una regia autoriale che fa del testo strumento (pur senza ignorarlo o deprimerlo) parliamo di una regia *creativa* distinguendola da una *interpretativa*, non intendendo con questo che un regista sia più creativo di un altro ma evidenziando due tipi di approccio progettuale che possiamo esemplificare in un modello alla Gordon Craig, da un lato, e in uno alla Stanislavskij, dall'altro.

Lo statuto metamorfico della regia non riguarda, però, genericamente diverse modalità di lavoro ma ha una precisa connotazione storica. Regia è una parola storicamente determinata e solo se la pensiamo così possiamo assumere consapevolezza dell'uso che ne viene fatto. Ne traiamo evidenza da due diversi quanto singolari *attacchi* alla regia.

Antonin Artaud, nello scritto programmatico della prima stagione del Teatro Alfred Jarry (1926-27), si scaglia contro «tutti i mezzi teatrali propriamente detti» contro «tutto quello che si suole definire messa in scena» e dobbiamo ricordarci che *mise en scène* in francese è regia e che quindi il passo in questione potrebbe anche essere tradotto «quello che si suole definire regia»¹⁰. Ebbene questo attacco alla regia è fatto in nome di una regia e di un regista che neghino la confezione e l'interpretazione. Non si tratta di un paradosso quanto di un'affermazione che ha precise motivazioni storiche. Artaud la fa, non a caso, praticamente contemporaneamente alla nascita, nel 1927, del Cartel di Jouvet, Baty, Dullin e Pitoëff che avevano siglato un patto per salvaguardare il teatro d'arte da quello di consumo dei *boulevard*. Artaud si muove lungo la stessa lunghezza d'onda, contro la regia che fa spettacolo, con un accento, però, che lo distingue. Il testo, a cui i registi del Cartel volevano tornare a dare centralità, diventa nelle mani di Artaud uno «spostamento d'aria provocato dalla sua enunciazione»¹¹. La sua «regia contro la regia», concetto che a una prima lettura può risultare enigmatico, diventa più chiaro se pensato in relazione al contesto storico. Per esprimere la necessità di un teatro puro e originario Artaud utilizza un lessico che nasce come reazione alle modalità d'uso della regia parigina degli anni venti.

Altrettanto accade per Carmelo Bene che, agli inizi degli anni ottanta, lancia un attacco feroce e durissimo contro la regia e il regista definito spregiativamente «coordinatore social-filologico» e «*deus ex machina* del

⁹ C. Meldolesi, *Fondamenti del teatro italiano. La generazione dei registi*, Sansoni, Firenze 1984.

¹⁰ A. Artaud, *Teatro Alfred Jarry. Primo anno – Stagione 1926-27*, in Id., *Il teatro e il suo doppio*, Einaudi, Torino 1978, p. 9.

¹¹ *Ivi*, p. 10.

simulacro definitivamente squalificato a confezione teatrale»¹². Il regista, insomma, sarebbe un confezionatore di oggetti che svilisce l'apertura creativa della scrittura riducendola a prodotto, che tenta di racchiudere dentro un significato univoco quanto, invece, deve sfuggire a ogni ipotesi di senso. Ma di cosa sta parlando Bene? il suo teatro può legittimamente essere considerato estraneo alla regia o, forse, dovremmo chiederci di cosa parla Bene quando parla di regia? Se leggiamo le sue affermazioni in una prospettiva storica, ci accorgiamo che Bene non parla di una generica regia ma del teatro di regia, vale a dire quel sistema produttivo e artistico che si era andato sviluppando, fino ad assumere una posizione egemonica, nel teatro italiano a partire dal secondo dopoguerra, quel teatro che scava nel testo disegnandone una possibile interpretazione e organizza lo spettacolo come corpo organico ben definito. Sono dati di fatto storici che Bene elegge a controparte ideologica e a farne le spese è la parola regia, che diventa nemica e non, come viceversa è, parte del suo teatro.

La parola regia, allora, nell'uso che ne fanno tanto Artaud che Bene si chiarisce nella misura in cui la si considera in rapporto allo scenario storico di riferimento che la qualifica, rendendo più facilmente comprensibile la loro posizione di registi contro la regia.

Oggi, la questione, metodologicamente parlando, è analoga. Dobbiamo interrogare la parola regia secondo rigorosi parametri storici. Riprendiamo il passaggio di Ferrone. I registi-maestri-pedagoghi che non ci sono più chi sono? chi intravediamo dietro quell'espressione? Se non vogliamo pensare ai maestri di inizio Novecento, allora non possiamo, credo, che leggervi figure come Grotowski o Barba, in quanto portatori di un'idea programmatica di teatro e registi padroni del campo. La regia forte che abbiamo alle spalle sarebbe, dunque, quella di chi ha teorizzato la centralità autoriale dell'attore e praticato la scrittura scenica come peculiare innovazione. Di chi non ha pensato, teoricamente, il suo teatro in termini di regia. La regia con vocazione egemonica, tipica del ventesimo secolo, sarebbe, allora, quella che, almeno su di un piano teorico, ha delocalizzato concettualmente il suo ruolo, mettendo al centro del suo discorso teatrale altro, tanto che Maurizio Grande, poteva sostenere, a proposito del teatro di Brook e più in generale della generazione artistica tra gli anni sessanta e ottanta, che la scrittura scenica non può essere confusa con una diversa nominazione della regia¹³.

A completare lo statuto contraddittorio di tutto questo, Marco De Marinis esaminando la stagione conclusiva del Novecento, ne coglie una delle peculiarità nella crisi della regia parlando di un teatro post-registico caratterizzato dalla «perdita di centralità creativa» del regista¹⁴. Il Novecento teatrale – un concetto più che una partizione cronologica – si può ritenere concluso, per De Marinis, alla metà degli anni ottanta e così la dimensione post-registica va quanto meno anticipata di un ventennio abbondante e risulta connotata da un «montaggio di montaggi» alla cui radice vi è il lavoro

¹² C. Bene, *La voce di Narciso*, Il Saggiatore 1982 ora in Id. *Opere*, Bompiani, Milano 1995, p.1010.

¹³ M. Grande, *La regia come scrittura di scena*, in *Gli anni di Peter Brook*, a cura di G. Banu e A. Martinez, Ubulibri, Milano 1990, p. 80.

¹⁴ M. De Marinis, *In cerca dell'attore. Un bilancio del Novecento teatrale*, Bulzoni, Roma 2000, p. 67.

drammaturgico dell'attore¹⁵. In realtà l'anticipazione cronologica è ancora più significativa perché il modello che si può leggere nella post-regia è quello di autori come Grotowski e Barba, che diventano così, nella lettura che ne viene offerta, i promotori del superamento della regia come storicamente assestata nel primo Novecento e ribadita in una zona consistente del secondo. Superamento, sottolinea De Marinis, non negazione.

Ma allora Grotowski, Barba e ancor di più Brook sono o non sono registi? sono registi forti o maestri post-registici? È un interrogativo che non può che essere affrontato in una prospettiva storiografica. Interessante non è, infatti, tanto la risposta – ammesso che sia possibile darne una – quanto la collocazione del problema all'interno di discorsi critici guidati da motivazioni diverse che conducono ad esiti necessariamente altrettanto diversi. Ma seguiamo il suggerimento di Longhi e cerchiamo di non sfuggire alla questione terminologica e alle interrogazioni che porta con sé. Dunque, Grotowski, Barba, ma anche Brook, Bene, il Living Theatre e la regia. Sì o no? Proviamo a collocare questa interrogazione all'interno di un'altra di natura più complessiva. Dovendo operare una storicizzazione della seconda metà del Novecento possiamo creare una categoria unica, corrispondente alla regia e al teatro di regia, in cui gli autori in questione siano posti accanto a figure come Antoine Vitez, Giorgio Strehler, Peter Stein, Patrice Chereau e Luca Ronconi, o si tratta di un accostamento storiograficamente incongruo? Lì dove la distinzione teorica – regia sì o regia no – appare difficoltosamente specificabile, l'evidenza dei fatti parla, invece, in un modo chiarissimo: dal punto di vista storiografico non si può postulare una categorizzazione unica, a meno di non accettare di creare un agglomerato indistinto e, come tale, poco utile alla comprensione dei fenomeni e delle dinamiche storiche e culturali. Dovremo, allora, muoverci dentro i confini instabili che il termine regia porta in sé e parlare per Grotowski, Barba, Brook, Bene, il Living di un teatro *diversamente registico*. Ci troviamo, così, di fronte a una polarizzazione che ha come termine comune la parola regia: da un lato la regia come strumento (tecnico e autoriale) per mettere in gioco la ridefinizione del codice linguistico del teatro, dall'altro una regia (altrettanto autoriale) che si dà come fine una diversa modalità di composizione dello spettacolo, senza voler mettere in discussione la forma teatro. Quale che sia la prospettiva critica o la collocazione storiografica, il discorso ruota sempre attorno alla parola regia, rendendo ragione al postulato di Banu. Regia, post-regia, *diversamente regia*, sempre di regia stiamo parlando o forse dovremmo dir meglio: sempre la parola regia stiamo utilizzando.

Nel 2009 Aleksandra Jovicévić e Annalisa Sacchi curano un numero monografico di "Biblioteca teatrale" (il 91-92) dal titolo *I modi della regia nel nuovo millennio*. Nella presentazione le curatrici rendono esplicita la loro intenzione: trovare categorie in grado di leggere il teatro contemporaneo attraverso la lente della trasformazione che hanno subito la nozione e la pratica della regia. Istituiscono, così, uno schema concettuale basato anch'esso su una polarizzazione: a un estremo la post-regia, all'altro quella che viene definita la super-regia. Il primo termine, che rimanda a De Marinis, individua un teatro in cui «il contributo registico resta ancora determinante, sebbene al centro

¹⁵ *Ivi*, p. 69.

dell'attenzione si trovino ora diversi approcci allo spettacolo»¹⁶, un teatro, cioè, in cui altri livelli di scrittura, dall'attore, alla performance, alla visività, alla multimedialità, hanno il sopravvento su una regia che resta come strumento tecnico relegato, in una qualche misura, sullo sfondo del processo creativo¹⁷. Qualcosa che assomiglia all'opera contenitore teorizzata ancora una volta da De Marinis¹⁸. Viceversa, super-regia è espressione usata per definire l'accentuazione dell'autorialità della regia in una direzione autocratica in cui c'è un «soggetto unico che supervisiona e a volte sussume nel suo lavoro i ruoli che cooperano alla creazione scenica»¹⁹.

Siamo, con questo numero di “Biblioteca teatrale”, all'interno dello stesso contesto argomentativo dentro cui ci siamo mossi fino ad ora e non a caso tornano termini già messi in gioco con la differenza, non irrilevante, di uno spazio lasciato anche a una ridefinizione in *maggiore*, anziché solo in *minore*, della pratica registica. Più che addentrarci ulteriormente in questo territorio, a cui i diversi articoli della rivista danno un interessante contributo, ciò che vogliamo fare è però, nuovamente, considerare lo scenario storico di riferimento.

Gli artisti di cui la rivista si occupa, ricorrenti in maniera più o meno completa in tutti gli interventi e presenti, in parte, anche attraverso delle interviste, sono individuati per tipologie da Valentina Valentini che parla di processi che, tra «aporie e contraddittorietà», in assenza cioè di una coerenza organica, sono guidati da artisti dalla provenienza spuria, determinando modalità di produzione relazionali e interattive²⁰. I nomi che fa e che, come si diceva, trascorrono per tutto il numero della rivista sono Studio Azzurro, i Rimini Protokoll, Motus, Romeo Castellucci, Matthew Barney, Heiner Goebbels, Pipilotti Rist. Utilizzando una classificazione magati sommaria ma rispondente a sufficienza al dato di realtà potremmo parlare di forme spettacolari di natura performativa, per lo più provenienti dal mondo delle arti visive o con esso intimamente compromesse, tanto che lo stesso Goebbels introducendo il teatro dei Rimini Protokoll (un artista che parla di altri artisti, dunque) afferma: «Se non è teatro perché lo chiamiamo teatro?»²¹. Non si vuole qui allargare la questione teorica al tema dei confini che disegnano il perimetro di ciò che chiamiamo teatro – perimetro che nel Novecento si è dilatato enormemente – altrimenti si rischia di finire coinvolti in un dibattito, che suona molto anacronistico, come quello che si svolse, accesissimo, in occasione del Festival di Avignone del 2005, quando una parte della critica si scagliò violentemente contro operazioni come quelle di Jan Fabre o Castellucci

¹⁶ A. Jovićević, A. Sacchi, *Presentazione*, in *I modi della regia nel nuovo millennio*, in “Biblioteca teatrale”, n. 91-92, 2009, p. 21.

¹⁷ A. Jovićević conia la definizione «teatro-senza-il-regista» (*Nuove prassi della regia nel teatro contemporaneo e nelle arti performative: Estetica o Inestetica*) e nella *Presentazione* le curatrici usano la formula «teatro non più di regia», in *I modi della regia nel nuovo millennio*, cit., rispettivamente alle p. 37 e 22.

¹⁸ Cfr. M. De Marinis, *Regia e post-regia: dalla messa in scena all'opera-contenitore*, in “Culture teatrali”, n. 25, 2016 e *Ripensare il Novecento teatrale. Paesaggi e spaesamenti*, Bulzoni, 2018.

¹⁹ A. Jovićević, A. Sacchi, *Presentazione*, cit., p. 22.

²⁰ V. Valentini, *La regia nel secondo Novecento: aporie e contraddizioni*, in *I modi della regia nel nuovo millennio*, cit., pp. 65-84.

²¹ H. Goebbels, *Quello che non vediamo ci attrae. Quattro tesi su Call Cutta in the Box dei Rimini Protokoll*, in *I modi della regia nel nuovo millennio*, cit., p. 291.

definendole proprio *non teatro*, apparentemente ignorando tutto quanto prodotto nel Novecento per negare l'angustia di una definizione di teatro restrittiva e riconducibile, di fatto, solo al rapporto fra testo drammatico e messa in scena²². Si vuole solo evidenziare il quadro artistico di riferimento a cui guarda lo specifico discorso sulla regia proposto in "Biblioteca teatrale". Se, ancora una volta, le *parole per dirlo* suonano le stesse, le cose che dicono, ciò di cui parlano sono profondamente diverse. È chiaro che in questo caso la dialettica tra maestri della regia e registi in grado di ascoltare è estranea al discorso; meno, almeno in parte, quella tra un teatro di regia e uno di post-regia basato sul «montaggio di montaggio». Anche in questo caso, però, le enunciazioni, pur presentando elementi di contatto sul piano concettuale, poi vanno a confrontarsi con modelli teatrali molto diversi. Se in De Marinis la dialettica era tra un teatro a base registica e uno a base attorica, qui si tratta di articolare diverse formulazioni per catalogare altrettante diverse modalità di operatività performativa, la gran parte delle quali agisce ai margini del mondo teatrale ma non per questo, si badi, al di fuori di ciò che chiamiamo, oggi, teatro.

Dal punto di vista del lessico, inteso come strumento ermeneutico, delle "parole per dirlo" cioè, è interessante la focalizzazione sul termine regia. Che sia post o super, è la regia il paradigma attraverso il quale interpretare e categorizzare un teatro apparentemente estraneo ai codici registici. È quella la parola che viene utilizzata. È quella la parola che serve. Di quali altre ci si potrebbe servire? Sicuramente teatro performativo, o teatro visivo o ancora, a volersi rifare al concetto che ha storicizzato la stagione delle sperimentazioni linguistiche dagli anni sessanta agli ottanta, Nuovo Teatro. L'ultima, molto probabilmente, è quella meno idonea. Non tanto per ragioni di merito, che si potrebbero trovare nell'indubbio legame tra la nostra contemporaneità e quella stagione teatrale, ma per ragioni connesse proprio alla categorizzazione storiografica. Nuovo Teatro non può essere utilizzato come parola *passé-partout*, proprio perché è stata individuata, attraverso un significativo processo di scrematura terminologica (si pensi solo a espressioni come teatro sperimentale o neo-avanguardia, il cui uso si è estinto nel tempo) come la più adatta per individuare i processi linguistici di una determinata stagione teatrale. Continuare ad applicarla per spiegare il teatro d'oggi non aiuta a capire la discontinuità nella continuità tra le due fasi storiche, finendo per ribadire una chiave interpretativa anziché tentare di aprirne una nuova. Di fronte a uno scenario non dissimile ci troveremmo affidandoci a soluzioni come teatro performativo o visivo. La questione, come è evidente, non è di natura storica quanto storiografica.

Sono gli strumenti interpretativi, infatti, che abbisognano di un lessico diverso nei confronti degli atti linguistici per istituire attorno a essi un discorso. Trent'anni fa, quando già era pienamente operativo, nessuno si sarebbe sognato di parlare del teatro di Romeo Castellucci in termini di regia, sarebbe sembrato un modo per ancorare quello straordinario sforzo innovativo a un codice *antiquato*. Altrettanto vale per il concetto di post-regia applicato a Grotowski o Barba, come fa De Marinis. Anche in questo caso trent'anni e passa prima quel tipo di teatro sarebbe sfuggito a ogni apparentamento

²² Il dibattito scatenatosi in quella occasione è stato ricostruito da Georges Banu e Bruno Tackels nel volume da loro curato *Le cas Avignon 2005*, Éditions L'Entretemps, Parigi 2005.

terminologico con la regia e, d'altronde, lo stesso De Marinis utilizza al loro riguardo, nel 1987, categorie interpretative del tutto diverse²³. Cosa è successo nell'intervallo di tempo che divide i modelli interpretativi attuali da quelli di allora? che certe categorie, proprio in ragione della loro marcata declinazione storica, non risultano utilmente esportabili oggi, anche quando siamo di fronte a soluzioni spettacolari molto prossime, per scelte linguistiche, a quelle di allora. Viceversa, nel momento in cui si è alla ricerca di parole per dirle queste nuove forme di teatro, torna utile confrontarsi nuovamente con la regia, nella sua duplice veste: ciò che è e ciò che diviene; ciò che è irrinunciabile e ciò che è parte di un irrisolvibile gioco di contraddizioni. Una e molteplice, stabile nell'enunciazione quanto metamorfica nei significati che porta in sé, parola mondo per eccellenza, la regia è, oggi, oggetto di attenzione non tanto perché si debba ipotizzare un ritorno ad essa – anche se ci sarebbe un discorso diverso da fare, altrettanto importante, che riguarda il recupero da parte di molti artisti *sperimentali* di una relazione dialettica, registica col testo drammatico. La questione riguarda piuttosto il lessico critico che ha bisogno, per parlare del presente, di fare ricorso a una parola stratificata nella storia e nella storiografia teatrale. Di *tornare al teatro* come terreno dove giocare la scommessa della sua identità come strumento ermeneutico.

²³ M. De Marinis, *Il Nuovo Teatro 1947-1970*, Bompiani, Milano 1987.