

Chi ha paura del Teatro di Regia? Qualche riflessione circa un rifiuto sistemico divenuto rimozione storiografica

Marco Consolini

Comincio con un ricordo personale. Ho avuto la fortuna di avere, come direttore della mia tesi di dottorato, all'inizio degli anni novanta e al DAMS di Bologna, il compianto Claudio Meldolesi. Poco tempo dopo, non so dire esattamente in che anno, mi capitò di andare al Duse per vedere uno spettacolo di Eimuntas Nekrosius, le cui regie, come sapete, ebbero in quel periodo un grandissimo risalto in Italia.

Si trattava di uno dei tre Shakespeare messi in scena dal regista lituano... Non so più se *Amleto*, *Macbeth* o *Otello*. Ma poco importa... Li vidi tutti e tre, a distanza ravvicinata, e conservo ancora un ricordo vivissimo ed entusiasta dei tre spettacoli. In quel caso, al Teatro Duse di Bologna dunque, ricordo di aver visto Claudio in sala.

Alla fine dello spettacolo (o forse durante l'intervallo) lo andai a salutare, facendo un breve e banale commento del tipo «che meraviglia!», o qualcosa del genere. Claudio annuì, ma aggiunse subito, con quel suo modo di fare dolce, gentile e al tempo stesso fermo, che non consentiva replica: «Sì, però, è Teatro di Regia».

Quella frase mi è rimasta impressa e rappresenta bene, a mio parere, un orientamento preciso, storicamente situabile e giustificabile, di buona parte degli studi teatrali in Italia. Lo rappresenta bene a maggior ragione se si considera che Claudio Meldolesi è stato l'autore dello studio più completo e insuperato su quella generazione di registi *critici* che inaugurò la stagione del cosiddetto Teatro di Regia in Italia. Mi riferisco ovviamente a *Fondamenti del teatro italiano*, pubblicato nel 1984, che porta appunto come sottotitolo: *La generazione dei registi*. Un orientamento che ha, oggettivamente credo, privilegiato lo studio delle spinte *anti-registiche* o *extra-registiche* – sia per quanto attiene alle realtà del cosiddetto Nuovo Teatro, sia per quanto attiene a pratiche, chiamiamole così, di persistenza o di resistenza capocomicale – rivendicando implicitamente «diffidenza o addirittura rifiuto della nozione e della pratica di regia o meglio del Teatro di Regia»¹.

Due precisazioni storiche

Facciamo in primo luogo un punto, brevissimo e per forza di cose schematico e impreciso, sulle origini della regia in Italia: una parola «di nuovo conio», nata come sappiamo negli anni trenta «sotto la mortifera stella del fascismo», come ha scritto recentemente Claudio Longhi, il quale precisa che ciò «ha comportato un preciso orientamento del coevo e serio dibattito sulla

¹ M. De Marinis, *Regia e post-regia: dalla messa in scena all'opera-contenitore*, in *La Regia in Italia, oggi. Per Luca Ronconi*, a cura di C. Longhi, in "Culture Teatrali", n° 25 (2016), p. 68.

regia, tracciando, filogeneticamente, degli alvei di argomentazione da cui a tutt'oggi, in positivo o in negativo, faticiamo a uscire»².

Si ha infatti tendenza a considerare tale dibattito, di cui uno dei principali protagonisti fu Silvio D'Amico, come lo scontro fra la tradizione degli attori italiani, gloriosa ma decadente, creativa ma disordinata e ormai polverosa, e la volontà normalizzatrice di un teatro stabile e istituzionale, finalmente restituito al controllo della cultura alta e letteraria, sotto l'egida di una figura importata dalla moderna e civile Europa: il regista appunto.

È interessante del resto notare che Bruno Migliorini, il linguista che propose a De Pirro e D'Amico le nuove parole *regia* e *regista*, nella celebre lettera inviata alla rivista *Scenario* nel '32³, propose in quell'anno anche *autista* al posto di *chauffeur*, così come *regista* veniva a sostituire *régisseur*. Oltre all'ovvia necessità di italianizzare il lessico, vi era dunque un'evidente volontà di indicare una direzione, una guida ferma e sicura, tanto alla recente circolazione automobilistica quanto al teatro. La semplificazione è certo grossolana, ma è indubbio che la battaglia di D'Amico, appoggiata tra l'altro solo marginalmente dal regime, tende ad essere percepita come una soluzione al *Tramonto del grande attore*, per riprendere un suo titolo arcinoto⁴, soluzione che preconizza un teatro di matrice letteraria e intellettuale, ove il regista viene soprattutto a mettere ordine, a disciplinare l'autonoma *microsocietà* degli attori, a trasformarli in *attori funzionali* (entrambe espressioni meldolesiane⁵), funzionali a un disegno di fedele restituzione del testo drammatico.

Ve n'è già abbastanza per mettere in cattiva luce questo tentativo di nascita forzata, soprattutto nel contesto di studi teatrali che vedono la luce negli anni sessanta, in parallelo ai fermenti del teatro anti-istituzionale, italiano o straniero, e che scorgono in queste esperienze l'eco delle utopie rivoluzionarie d'inizio secolo e al contempo della marginalità ribelle dei comici italiani, ottocenteschi e dei secoli passati. Va osservato tuttavia che se una figura come Jacques Copeau – per il tramite di un altro grande storico militante, Fabrizio Cruciani⁶ – è divenuta un modello di liberazione dai meccanismi istituzionali del teatro, mitico cantore della fuga stessa dal teatro, verso la comunità degli attori, il laboratorio, il gruppo, lo stesso Copeau fu preso a modello proprio da D'Amico, negli anni trenta, come prototipo di un regista intellettuale capace di educare una nuova generazione di attori e registi a un teatro di rigore compositivo e di stretta obbedienza al testo drammatico – Copeau doveva infatti prendere la cattedra di regia presso la nascente Accademia di Roma, nel

² C. Longhi, *L'unico responsabile sono io? Appunti di regia, ricordando Luca Ronconi (quasi un'introduzione)*, in *La Regia in Italia, oggi. Per Luca Ronconi*, cit.

³ Bruno Migliorini lettera a Silvio d'Amico e a Nicola De Pirro, direttori *Scenario*, I, 1932, n° 1, p. 36. Cfr., a questo proposito, M. Schino, *La parola regia*, in *Studi di Storia dello spettacolo. Omaggio a Siro Ferrone*, a cura di S. Mazzoni, Le Lettere, Firenze 2011, pp. 491-527.

⁴ S. D'Amico, *Tramonto del grande attore*, Mondadori, Milano 1929.

⁵ Cfr. C. Meldolesi, *La microsocietà degli attori, una storia di tre secoli e più*, in "Inchiesta", n° 67 (1984), pp. 102-111; e il capitolo *L'epoca delle sovvenzioni e dell'attore funzionale*, in *Fondamenti del teatro italiano. La generazione dei registi*, a cura di C. Meldolesi, Sansoni, Firenze 1984, pp. 23-36. Cfr. anche R. Guarino, *L'isola di Claudio Meldolesi. Sulla microsocietà degli attori e una storia a parte che diventa necessaria*, in "Teatro e Storia", n° 31 (2010), pp. 43-60.

⁶ Cfr. F. Cruciani, *Jacques Copeau o le aporie del teatro moderno*, Bulzoni, Roma 1971.

'35, ma la cosa non avvenne per ragioni politico-diplomatiche⁷. Ora, il Copeau di D'Amico e di Orazio Costa, che fu suo assistente⁸, quello delle accurate regie del Maggio Fiorentino o della Comédie-Française, è altrettanto reale e portatore di novità, forse meno dirompenti ma più concretamente applicabili, quanto quello di Cruciani: vale a dire il pedagogo dell'École du Vieux-Colombier e lo sperimentatore a capo dei Copiaus in Borgogna.

In secondo luogo, la storia dell'insediamento della regia critica in Italia, nel secondo dopoguerra, è anch'essa dotata di uno scarso *appeal* nei confronti dei citati studi teatrali: l'epopea dei teatri municipali come luogo di rinascita culturale, di stabilità di un'offerta teatrale infine accessibile a un pubblico rinnovato e più largo, incarnata in modo particolare dal Piccolo di Grassi e Strehler, è presto contraddetta dalla rapida sclerosi, di nuovo negli anni sessanta, di un sistema teatrale pubblico « insieme pietrificato e precario, senza ricambio generazionale né culturale »⁹, come ha sintetizzato Ponte di Pino. Anche i vertici estetici, incontestabili, di questa stagione teatrale, si pensi in particolare a certe regie strehleriane, sono inevitabilmente intaccati da un'oggettiva situazione di egemonia se non addirittura di monopolio politico-istituzionale, come è stato recentemente documentato a proposito dei diritti sull'opera di Brecht¹⁰. Anche riguardo a questo frangente storico, occorre però notare che il grimaldello teorico che consentirà ai critici e poi agli studiosi di teatro d'individuare e definire pratiche alternative di Nuovo Teatro, ovvero la nozione di *scrittura scenica*, proveniva anch'esso, a ben guardare, da una pratica di regia, e di regia pienamente *critica*, per l'appunto. Lorenzo Mango, nel libro fondamentale dedicato a tale questione, ha ricordato opportunamente che le origini della *scrittura scenica* teorizzata da Giuseppe Bartolucci, che fu al centro del riassetto delle prospettive del teatro italiano, prima e dopo il Convegno d'Ivrea, si situano in Francia e più precisamente nel dialogo fra i critici della rivista "Théâtre populaire" (Bernard Dort e, più indirettamente, Roland Barthes) e il regista Roger Planchon. Ora, malgrado notevoli divergenze su sfondo di una più o meno rivendicata *ortodossia brechtiana*, l'*écriture scénique* rivendicata per primo da Planchon è per tutti costoro funzione stessa della regia: rivendicazione di autonomia autoriale del regista-critico nei confronti dell'opera drammatica, gesto d'altronde assai iconoclasta nel contesto fortemente testocentrico d'oltralpe. Certo, per Bartolucci e per gli altri critici o artisti del Nuovo Teatro italiano, la *scrittura scenica* diviene un « processo operativo creativo diretto¹¹ » che travalica « la semplice trasposizione scenica di un testo o l'occasione per una sua rilettura critica¹² », ma tale ribaltamento teorico è pur sempre figlio di un atteggiamento nato nella

⁷ Cfr., a questo proposito, M. I. Aliverti, *L'épreuve de Florence*, in *Jacques Copeau, Registres VIII. Les dernières batailles (1929-1949)*, a cura di Id. e M. Consolini, Gallimard, Paris 2019, pp. 204-205.

⁸ Cfr. G. Princiotta, *Costa, D'Amico, Copeau*, in "Teatro e Storia", n° 29, 2008, pp. 213-255.

⁹ O. Ponte di Pino, *La regia critica*, in *Dioniso e la nuvola. L'informazione e la critica in rete: nuovi sguardi, nuove forme, nuovi pubblici*, a cura di Id. e G. Alonzo, Franco Angeli, Milano 2017, p. 83.

¹⁰ Cfr. A. Benedetto, *Brecht e il Piccolo Teatro. Una questione di diritti*, Mimesis, Milano 2016.

¹¹ L. Mango, *La scrittura scenica*, Bulzoni, Roma 2003, p. 30.

¹² *Ivi*, p. 29.

temperie della regia critica d'ispirazione brechtiana, cosa che del resto Bartolucci non ha mai negato.

Di quale regia stiamo parlando?

Queste due incursioni storiche, negli anni trenta e cinquanta-sessanta, servono a segnalare che, a ben vedere, una certa insofferenza nei confronti dell'*istanza totalizzante* della regia, per quanto non priva di giustificazioni, ha fatto sì che si privilegiassero tutti gli elementi discontinuità, tralasciando alcuni innegabili elementi di continuità tra la regia, appunto, e i percorsi creativi del Nuovo Teatro. Ma è giunto il momento di capire meglio di cosa... o meglio di quale regia stiamo parlando. La regia a cui mi riferisco è quella che si è data come *istituzione*. Non la pratica registica in senso lato, ma il Teatro di Regia che si è affermato in Italia parallelamente alla creazione dei Teatri stabili, in cui il gesto registico si dà, come ha spiegato con esattezza Lorenzo Mango:

[...] come principio d'ordine della rappresentazione scenica, la cui funzione agisce sui *possibili* del *testo* per indirizzarli verso una dichiarazione univoca e esplicativa. [...] una regia che lavora sul *testo* per fornirne una versione analitica, credibile e interpretante, vale a dire che risolve sul piano della messa in scena alcuni degli interrogativi possibili posti dal testo. È quella regia che si è fatta, negli anni, *sistema*, diventando *teatro di regia*, vale a dire un teatro dove il peso autoriale – nella chiave dell'autore come interprete – si è tutto concentrato sul regista che usa l'attore come strumento (nel senso musicale e non spregiativo del termine) e il testo come territorio da attraversare intellettualmente.¹³

Altra cosa, spiega ancora Mango, rispetto alla regia come mero *momento di costruzione scenica*, sorta di passaggio tecnico *inevitabile* per accedere alla creazione spettacolare, inevitabile tanto per un Carmelo Bene quanto per un Toni Servillo (sono i due esempi citati dall'autore) che passano per metodi compositivi – l'uno al tempo stesso attoriale e autoriale, l'altro neo-capocomicale – che poco hanno a che vedere col percorso di cui stiamo parlando.

Ora questo Teatro di Regia che, da una posizione dominante, produceva «atti critici di rielaborazione interpretativa del testo in un'opera scenica¹⁴» avrebbe fatto definitivamente il suo tempo. Renato Palazzi, per esempio, ha sostenuto recentemente che la sua stagione è durata in realtà soltanto tre decenni del secolo scorso: cinquanta, sessante e settanta¹⁵. E del resto l'*istanza totalizzante* che la caratterizzava e che abbiamo citato, è stata

¹³ L. Mango, *La regia dopo la regia. Tre variazioni sul tema*, in *La Regia in Italia, oggi*, cit., pp. 80-81 [corsivi miei].

¹⁴ *Ivi*, p. 87.

¹⁵ R. Palazzi, *TGeneration e regia critica: un tramonto senza eredi*, in "Hystrio", n. 4 (2010), p. 42.

dichiarata *in crisi* fin dal '73 e proprio da uno dei protagonisti della generazione studiata da Meldolesi: Luigi Squarzina¹⁶.

Oggi, o meglio negli ultimi decenni di fine e inizio millennio, saremmo dunque entrati definitivamente in un'era di *post-regia*. Sempre Mango, sulla scorta di considerazioni di Marco De Marinis, di Annalisa Sacchi e di altri¹⁷, ci guida nella cartografia di questo panorama post-registico, repertoriando due opposte polarità nelle modalità compositive che in fondo sono state in parte già anticipate con gli esempi di Servillo e Bene. La prima vede «una permanenza del regista all'interno di un sistema non registico», regista che «continua ad avere un'autorità, quella di contenere e guidare una creazione non univoca e problematica», ma che non è più demiurgo, piuttosto un «collettore di stimoli o assemblatore di linguaggi»¹⁸, la cui regia si riduce a «funzione di un sistema compositivo più articolato e variegato»¹⁹. La seconda polarità indica al contrario una *super-regia* e «si pronuncia come estremizzazione dell'autocrazia compositiva che assolve in sé tutte le funzioni creatrici»²⁰. Qui il regista non si limita a controllare e guidare la totalità degli esiti scenici, ma «supervisiona e a volte sussume nel suo lavoro i ruoli che cooperano alla creazione scenica, dal disegno delle luci ai costumi, alla drammaturgia, alla coreografia²¹», e diventa dunque autore di un'*opera-contenitore*, per riprendere il termine coniato da De Marinis, di cui egli soltanto detiene l'intero *copyright*. Nella prima categoria, secondo Mango, rientrerebbero per esempio Heiner Goebbels o i Rimini Protokoll, nella seconda Cesare Castellucci o Bill Viola – anche se fra i diversi autori citati le attribuzioni di un artista all'una o all'altra categoria possono variare. Resta comunque il fatto che tutto ciò avverrebbe in un contesto di «superamento di ogni concezione testocentrica²²».

Fine del Teatro di Regia?

È indubbio che questa cartografia rende conto di molti degli sviluppi recenti del teatro italiano ed estero, ma sorge una domanda, forse banale: non v'è proprio più nessun margine per un Teatro di Regia, così come lo abbiamo sommariamente definito? Una regia – riassumo grossolanamente – che sta dentro all'istituzione, che lavora sul *testo* come territorio da attraversare e che guida gli attori come strumenti (musicali) dell'interpretazione di o a partire da tale testo? Se così fosse dovremmo convenire che il lavoro degli ultimi anni di Luca Ronconi o di Patrice Chéreau (cito a bella posta due figure scomparse da

¹⁶ Cfr. L. Squarzina, *Nascita, apogeo e crisi della regia come istanza totalizzante*, in *Problemi di linguaggio teatrale?*, a cura di A. Caracciolo, Edizioni del Teatro stabile di Genova, Genova 1973, pp. 123-146.

¹⁷ Cf. M. De Marinis, *In cerca dell'attore. Un bilancio del Novecento teatrale*, Bulzoni, Roma 2000; A. Sacchi, *Il posto del re. Estetiche della regia teatrale nel modernismo e nel contemporaneo*, Bulzoni, Roma 2012; V. Valentini, *La regia nel secondo Novecento: aporie e discontinuità*, in *I modi della regia nel nuovo millennio*, a cura di A. Jovičević e A. Sacchi, in "Biblioteca Teatrale", n° 91-92, 2012; A. Jovičević, *Nuove prassi della regia nel teatro contemporaneo e nelle arti performative*, in *Ibidem*.

¹⁸ L. Mango, *La regia dopo la regia*, cit., p. 88.

¹⁹ *Ivi*, p. 89.

²⁰ *Ibidem*.

²¹ A. Jovičević e A. Sacchi, *Presentazione*, in *I modi della regia nel nuovo millennio*, cit., p. 22.

²² M. De Marinis, *Regia e post-regia*, cit., p. 73.

poco e giustamente molto celebrate²³) sia stato completamente inattuale, un teatro inesorabilmente *vecchio* rispetto al *nuovo teatro*. Per non dire nulla di altri registi, vivi e vegeti, che lavorano ancora oggi in questa direzione, come Ivo Van Hove o Thomas Ostermeier, etc.

Ma restiamo in Italia e concentriamoci sul caso Ronconi, un artista, come ha scritto Longhi, “totalmente integrato al canone del teatro di tradizione nazionale – rigorosamente e quasi orgogliosamente di parola –, eppure sempre in una strana ma tenace sintonia con gli *apocalittici* protagonisti del cosiddetto *Nuovo Teatro*²⁴ e che, proprio per questo, si presta bene a mettere in luce le contraddizioni di un ostracismo che, lo abbiamo visto, viene da lontano ed ha finito col trasformarsi in rimozione storiografica.

Se infatti andiamo a dare un’occhiata all’utilissimo sito *Nuovo Teatro made in Italy*, dove sono raccolti preziosi e spesso rari materiali, appunto, del Nuovo Teatro, nella lista dei gruppi e degli artisti repertoriati, non appaiono certo un Giancarlo Cobelli o un Massimo Castri, per prendere due figure di registi esplicitamente estranei a questa categoria; appare invece Luca Ronconi. Certo, la scelta si può giustificare con la sua nota presenza tra i firmatari del manifesto che fu all’origine del convegno d’Ivrea, ma come non negare che buona parte della sua carriera e in fondo la sua stessa identità (ex allievo dell’Accademia, direttore dello Stabile di Torino, poi del Piccolo di Milano) fanno di lui, in questo ambito, un vero e proprio intruso?

Stiamo esagerando? Andiamo a interrogarlo:

In oltre trent’anni d’attività mi è capitato in più di una circostanza di dichiarare di non essere [...] un “regista teorico”: [...] il mio lavoro non nasce dall’applicazione di una teoria [...] ho come l’impressione, infatti, che se lo facessi non sarei più in grado di cimentarmi in quell’operazione sempre nuova che è la *messa in scena di un testo*.

Rest[o] fedele a quell’habitus o ruolo di *zelante commentatore scenico di testi* che ho assunto negli anni.

[...] mio obiettivo è sempre stato quello di distogliere gli allievi dalla tipica vocazione dell’attore italiano a portare in scena sempre e solo se stesso, educandoli a essere *interpreti* nel senso più pieno della parola e non autoreferenziali maschere della propria irriducibile individualità. L’*interpretazione* è per me un percorso di conoscenza che l’attore compie intorno e dentro un testo prima ancora che intorno e dentro un personaggio...²⁵

Di cosa si tratta se non delle dichiarazioni di un artista che si colloca esattamente nell’alveo di ciò che abbiamo definito Teatro di Regia? Ma Ronconi ci aiuta anche a renderci conto che tale *habitus* è rimasto, malgrado

²³ Due registi che ancora Lorenzo Mango ha indicati recentemente come modelli di una «regia di costruzione», in cui «la scrittura scenica predispone una macchina drammaturgica parallela al testo» Id., *Il Novecento del teatro. Una storia*, Roma, Carocci, 2019, p. 260.

²⁴ C. Longhi, “L’unico responsabile sono io?”. *Appunti di regia, ricordando Luca Ronconi (quasi un’introduzione)*, in *La Regia in Italia, oggi. Per Luca Ronconi*, cit., p. 14.

²⁵ L. Ronconi, *Il mio teatro*, lezione dottorale in occasione del conferimento della laurea *honoris causa* in Discipline dell’Arte, della Musica e dello Spettacolo, Università di Bologna, 29 aprile 1999, in *La regia in Italia, oggi, cit.*, p. 41 e p. 44.

l'epopea dei Teatri stabili, una posizione in fondo marginale nel contesto italiano:

Da noi il ruolo del regista non è quasi mai stato un ruolo; ci sono state delle figure di registi, ma il ruolo del regista è sempre stato messo in discussione, non è mai stato accettato nel modo in cui lo è stato nei paesi di lingua tedesca, né si è mai affermato come in Russia, né è mai stato riconosciuto come è stato riconosciuto, e lo è tuttora, nei paesi anglosassoni. [...]

Ci sono tre, quattro, cinque, sei figure che si sono autopromosse o riconosciute registi, ma di fatto, se si guarda alla nostra storia recente, questo ruolo o meglio questa funzione, viene attribuita vuoi al leader di un gruppo, vuoi a un attore, che diventa regista, vuoi a un autore che si fa regista delle proprie opere. Da noi è sempre stato così.²⁶

Reinterrogare storicamente il Teatro di Regia, allora, non consisterebbe affatto nel tornare sulle tracce di un'egemonia, bensì di una marginalità sostanziale.

Per uscire della rimozione storiografica

Il primo passo in questa direzione consiste nell'esaminare i cambiamenti degli ultimi anni non come un fatto univoco, ma come un processo complesso e contraddittorio, ove «le istanze post-registiche, anti-registiche, super-registiche sono parte di uno sviluppo storico che ha giocato col concetto di regia in una maniera articolata e non univoca²⁷». L'esempio di tale contraddittorietà è fornito da un altro caso *limite*, che non riesce a entrare nelle caselle di questa *fine della regia* (che assomiglia per certi versi a una già vista *fine della storia*), vittima di un ineluttabile quanto definitivo *scatto evolutivo* verso un sedicente teatro post-moderno: il caso di Federico Tiezzi.

Mango segnala a suo proposito un originale percorso *a ritroso*, «dalla disarticolazione linguistica alla costituzione di un nuovo ordine»: il percorso di una «regia dopo la scrittura scenica» che dalle esperienze avanguardistiche di natura pienamente anti-rappresentativa (quelle del Carrozzone e poi dei Magazzini Criminali) ha portato a «un particolare approccio all'interpretazione testuale» di opere drammatiche del repertorio, mostrando che tale lavoro «non è un modo per abdicare a una funzione autoriale» semmai di «esprimerla in maniera diversa²⁸».

Credo che gli studi storici teatrali avrebbero interesse a far tesoro di queste considerazioni – che valgono per Tiezzi ma che Mango applica, seppur con qualche distinguo, anche ad altre figure della sua stessa generazione, penso a Mario Martone in particolare – per rivolgersi anche alla *storia* del Teatro di Regia in Italia, per dirla con Longhi, senza «quei condizionamenti metodologici

²⁶ L. Ronconi, *Ero un attore, che poi si è messo a fare il regista. Anomalie e cambiamenti*, in *Il ruolo della regia negli anni duemila*, a cura di F. Quadri e R. Molinari, Ubulibri, Milano 2005, p. 246.

²⁷ L. Mango, *La regia dopo la regia*, cit., p. 91.

²⁸ *Ivi.*, pp. 91-92.

che parlare di regia sempre comporta in Italia, specie in prospettiva storiografica»²⁹.

Per rimuovere tali condizionamenti occorrerebbe in primo luogo tornare in forze ad esaminare con lo stesso rigore storiografico applicato a tanti altri settori di studio, le carte, i documenti della stagione *egemonica* (o apparentemente egemonica, come abbiamo appena segnalato) di questo benedetto Teatro di Regia, a cominciare dal suo totem: Giorgio Strehler. A prima vista può sembrare paradossale un appello alla ricerca su una tale ingombrantissima celebrità, ma non si può non constatare una sorprendente scarsità di studi in materia: eccezion fatta per i lavori di Alberto Bentoglio e Stefano Locatelli³⁰ – che comunque hanno un carattere panoramico o circoscritto a questioni di politica culturale – i contributi disponibili vanno raramente al di là della celebrazione agiografica. Ed è abbastanza significativo osservare che i più recenti lavori di approfondimento documentario-storiografico siano opera di un attuale dirigente amministrativo del Piccolo di Milano, Alberto Benedetto – autore della citata inchiesta sulla gestione dei diritti brechtiani³¹ – e di uno storico della scienza, Massimo Bucciattini, che ha dedicato una monografia alla complessa vicenda del Galileo strehleriano nel 63³².

In secondo luogo, allargare il campo ad altre figure ed esperienze che per varie ragioni, non solo anagrafiche, non sono rientrate nel panorama di Meldolesi e, in quanto registi-interpreti, più o meno «zelanti commentatori scenici di testi» – per riprendere la formula ronconiana – sono stati ovviamente esclusi dal novero degli artisti del Nuovo Teatro. Penso ai già citati Giancarlo Cobelli e Massimo Castri, penso ad Aldo Trionfo e a tanti altri. Il caso di Trionfo, firmatario anch'esso come Ronconi del *Manifesto per un Nuovo Teatro* e classificato non a caso da Ettore Capriolo come «regista eccentrico»³³, mi sembra particolarmente significativo, e alcuni studi recenti, di Livia Cavaglieri, Claudio Longhi e altri³⁴, hanno cominciato a dimostrarlo. Significativo per rendersi conto che i percorsi della regia interpretativa dei testi, di matrice più o meno critica, quella che si è realizzata anche nei teatri stabili, e spesso con attori di formazione *accademica*, non sono stati per forza impermeabili a modalità compositive che tendiamo a far rientrare nel *campo opposto* del Nuovo Teatro, e non solo per via della ben nota collaborazione del regista genovese con l'icona di quest'ultimo: Carmelo Bene.

²⁹ C. Longhi, «L'unico responsabile sono io?». *Appunti di regia, ricordando Luca Ronconi (quasi un'introduzione)*, in *La Regia in Italia, oggi. Per Luca Ronconi*, cit., p. 11.

³⁰ Cfr. A. Bentoglio, *Invito al teatro di Giorgio Strehler*, Ugo Mursia Editore, Milano 2002; S. Locatelli, *La ricerca della stabilità. Appunti per uno studio dei primordi del Piccolo Teatro*, in «Comunicazioni sociali», n° 2 (2008).

³¹ A. Benedetto, *Brecht e il Piccolo Teatro*, cit.

³² M. Bucciattini, *Un Galileo a Milano*, Einaudi, Torino 2017.

³³ E. Capriolo, *Un regista eccentrico che fa storia a sé*, in *Il teatro di Aldo Trionfo*, a cura di Franco Quadri, Milano, Ubulibri, 2002.

³⁴ C. Longhi, *Storia del "Signor Puntilla" per Aldo Trionfo: note sul varietà, sul nuovo ruolo della regia e sul teatro politico oggi*, in *Studi di storia dello spettacolo*, a cura di S. Mazzoni, Le Lettere, Firenze 2011; F. Natta, *Rivista e cabaret: Brecht secondo Trionfo*, in *Scritti in festa per Eugenio Bonaccorsi*, a cura di E. Ripepi, Edizioni Rem, Imperia 2014, pp. 139-172; L. Cavaglieri, *La Borsa di Arlecchino*, in *Memorie sotterranee: storie e racconti della Borsa di Arlecchino e del Beat 72*, a cura di Id. e D. Orecchia, Accademia University Press, Torino 2018, pp. 43-193.

Di questo teatro troppo sbrigativamente relegato nell'ambito delle cose vecchie, colpevole di essersi arenato nell'elefantiasi dell'istituzione se non addirittura nelle paludi del clientelismo, vi sono ancora molte cose da rileggere e da scoprire, senz'altro utili per meglio comprendere i percorsi della regia odierna.