

Culture Teatrali

Studi, interventi e scritture sullo spettacolo

25, Annale 2016



la casa
USHER

Culture Teatrali

Studi, interventi e scritture sullo spettacolo
Annali fondati e diretti da Marco De Marinis
Nuova serie
n. 25 – 2016

Direzione: Marco De Marinis

Comitato Scientifico: Georges Banu (Université de la Sorbonne Nouvelle, Paris III); Josette Féral (Université de la Sorbonne Nouvelle, Paris III); Helga Finter (Justus Liebig - Universität Giessen); Raimondo Guarino (Università di Roma III); Freddie Rokem (Tel Aviv University); Nicola Savarese (Università di Roma III); Richard Schechner (New York University - Tisch School).

Redazione: Fabio Acca, Laura Budriesi, Roberta Ferraresi, Claudio Longhi (resp.), Silvia Mei, Enrico Pitozzi. C/o Dipartimento delle Arti - Università degli Studi di Bologna, via Barberia 4, 40123 Bologna.

Contatti online rivista: www.cultureteatrali.org - rivista.cultureteatrali@gmail.com

Direttore responsabile: Marco De Marinis

Peer review: la pubblicazione di un contributo su «Culture Teatrali» comporta il passaggio attraverso un sistema di *peer review* affidato al comitato scientifico e alla redazione. È in corso di adozione il sistema di valutazione esterna *double blind peer review*.

La rivista «Culture Teatrali» è pubblicata con il contributo del Dipartimento delle Arti dell'Università di Bologna.

Per abbonamenti e acquisti postali rivolgersi a:
VoLo publisher srl, via della Zecca 15, 55100 Lucca, tel. 0583/494820
claudiagori@volopublisher.com

Autorizzazione del Tribunale di Bologna n. 7374 del 6 novembre 2003
ISSN: 1825-8220

© 2015 by VoLo publisher srl
via Ricasoli, 32 - 50122 Firenze.
Tel. +39/055/2302873
Email: info@volopublisher.com. Sito internet: www.lacasausher.it

In copertina: *Sturm und Drang*, regia di Luca Ronconi, Firenze, Teatro della Pergola, 17 maggio 1995. Foto di scena di Marcello Norberth.

ISBN: 978-88-98811-243
Finito di stampare nel mese di dicembre 2016 presso Mediaprint srl - Verona.

SOMMARIO

LA REGIA IN ITALIA, OGGI PER LUCA RONCONI

- 7 Claudio Longhi
«L'unico responsabile sono io»?
Appunti di regia, ricordando Luca Ronconi (quasi un'introduzione)
- 41 Luca Ronconi
Il mio Teatro
- 52 Mirella Schino
Teatro come bene comune. La regia al suo nascere e il Novecento
- 66 Marco De Marinis
Regia e post-regia: dalla messa in scena all'opera-contenitore
- 79 Lorenzo Mango
La regia dopo la regia. Tre variazioni sul tema
- 94 Enrico Pitozzi
*Comporre secondo la logica del corpo:
un affresco della scena coreografica italiana*
- 108 Laura Mariani
Registe di teatro in Italia. Ce n'est qu'un début

DOSSIER LA MUSA METICCIA.

MATERIALI D'AUTORE PER LA CONOSCENZA E LO STUDIO DELLA REGIA LIRICA
a cura di Gerardo Guccini

- 127 Gerardo Guccini
“Regiekultur” vs “Regietheater”.
Introduzione alla regia lirica contemporanea

PARTE I GROTOWSKI-VACIS-MICHIELETTO: LA MUSICALIZZAZIONE DEL TEATRO

- 137 Gerardo Guccini
*Vacis alla “Paolo Grassi”. Un iceberg pedagogico con diverse
ramificazioni nel campo della regia lirica (Emma Dante, Micheli,
Michieletto, Muscato, Sinigaglia)*
- 150 Damiano Michieletto
Tono, ritmo, volume

PARTE II *PROGETTO OPERA*BHUTAN

160 Gerardo Guccini
Verso un teatro d'opera euroasiano

167 Stefano Vizioli
Sulla pagina bianca del teatro: Opera ESTrema

DOSSIER INTORNO ALLA REGIA.

TESTIMONIANZE DI LAVORO ALLE SOGLIE DEL NUOVO MILLENNIO
a cura di Claudio Longhi

181 Fabrizio Arcuri, Pietro Babina, Eugenio Barba, Elena Bucci,
Luigi De Angelis, Elio De Capitani, Pippo Delbono, Andrea De Rosa,
Raffaella Giordano, Antonio Latella, Roberto Latini, Valter Malosti,
Marco Martinelli, Mario Martone, Stefano Massini, Ermanna
Montanari, Armando Punzo, Cesare Ronconi, Spiro Scimone
e Francesco Sframeli, Virgilio Sieni, Federico Tiezzi, Gabriele Vacis

INTERVENTI

221 Marco De Marinis
Vuoti di memoria e filologia del quasi.
A proposito di Valentina Valentini, Nuovo Teatro Made in Italy
1963-2013, con saggi di Anna Barsotti, Cristina Grazioli, Donatella
Orecchia, Roma, Bulzoni, 2015

STUDI

239 Carmen Cutugno
Reenactment: da Marina Abramović all'intangible cultural heritage
dell'Unesco

261 Roberta Ferraresi
Una nuova teatrologia. Il processo di rifondazione degli studi teatrali
in Italia fra gli anni Sessanta e Settanta

285 Note bio-bibliografiche e abstract

LA REGIA IN ITALIA, OGGI
PER LUCA RONCONI

Laura Mariani

REGISTE DI TEATRO IN ITALIA. CE N'EST QU'UN DÉBUT...

Che io sappia, sulle registe teatrali italiane non c'è bibliografia – fatta eccezione per Emma Dante e Lucia Calamaro¹ – né esistono dati organizzati. Per affrontare il tema della regia in un'ottica di genere, è bene avviare una ricognizione quantitativa oltre a interrogarsi su percorsi, modalità registiche, linguaggi. In arte non si possono imporre quote di lavoro in base al sesso, ma un'analisi di questo tipo può risultare utile alla ricostruzione del contesto, anche per sfatare pregiudizi di incompatibilità femminile con la regia. Più o meno sottilmente, infatti, quel ruolo rimanda a un esercizio maschile del comando, con un gap fra i sessi che aumenta salendo nella scala gerarchica². E se schematizzazioni della qualità del lavoro dal punto di vista del genere sono impossibili e fuorvianti, è tuttavia stimolante vedere come certe tematiche risuonino diversamente nelle esperienze creative individuali.

Nel documentario *Registe* di Diana Dell'Erba (2014) si dice che in Italia ci sono sette registe cinematografiche ogni novantatré uomini (7%)³. A teatro le donne sono molte di più: per motivi economici anzitutto e perché la macchina produttiva è meno complessa, non prevede come il cinema competenze specialistiche così parcellizzate e gerarchiche. La povertà del teatro gioca in questo caso a favore: è noto infatti che, quando al lavoro è riconosciuto meno valore, quel settore si femminilizza, mentre quando il valore aumenta si mascolinizza. Ci sono poi altri aspetti, meno quantificabili: in negativo (una minore propensione femminile – per ora – a legare la creatività alla tecnica) e in positivo: a teatro i confini fra i ruoli sono fluidi, pratiche diverse si mescolano nel lavoro individuale per dar vita infine alla realizzazione collettiva dello spettacolo.

Quante sono dunque le registe di teatro? Di quelle che firmano regie ai nastri di partenza quante si consolidano come professioniste, quante raggiungono la fama? Nessun Teatro Nazionale è diretto da donne mentre dei diciannove Teatri di

¹Non è così in altri Paesi; cfr. per esempio J. Féral, *Mise en scène et jeu de l'acteur: entretiens*, tomo III, *Voix de femmes*, Montréal, Québec Amérique, 2007, che alle pp. 157-165 pubblica la testimonianza di Emma Dante, l'unica regista italiana intervistata. Su di lei cfr. almeno: A. Porcheddu (a cura di), *Palermo dentro. Il teatro di Emma Dante*, Civitella in Val di Chiana, Zona, 2006; A. Barsotti, *La lingua teatrale di Emma Dante*, "mPalermu", "Carnezzeria", "Vita mia", Pisa, ETS, 2009; *Il teatro di Emma Dante nelle fotografie di Giuseppe Distefano*, Roma, Infinito, 2011. E poi, per quanto riguarda Lucia Calamaro, cfr. R. Palazzi (a cura di), *Il ritorno della madre. Il teatro di Lucia Calamaro*, Spoleto, Editoria & Spettacolo, 2012.

²Secondo il Global Gender Gap Report attualmente in Italia il 79,27% degli incarichi istituzionali è in mani maschili, per esempio tra i 97 sindaci dei capoluoghi di provincia solo quattro sono donne. Cfr. G. Dell'Arti, *L'Islanda è femminista*, in «Il Sole 24 Ore», 8 maggio 2016.

³Questi i dati forniti da una notizia Ansa del 27 aprile 2016; oggi, negli Stati Uniti un film su cinque è diretto da donne, con un gap maggiore in Italia. Il 90,8% dei film usciti tra il 2006 e il 2013 è diretto da uomini, la quota di mercato delle registe è del 2,7% contro il 97,3% di quella maschile.

Rilevante Interesse Culturale sono a direzione femminile: il Franco Parenti di Milano, con la regista Andrée Ruth Shammah; la Fondazione Teatro Due di Parma, con Paola Donati; Marche Teatro, con Velia Papa. La situazione resta tuttavia imparagonabile a quella del cinema: come vedremo, le registe teatrali della stagione 2014-2015 rappresentano il 34,11% e il loro numero è in aumento nelle ultime generazioni, anche per merito del nuovo contesto, più aperto alla libertà di fare "a proprio modo"⁴.

In una situazione variegata come quella attuale, in cui la regia viene assunta e nominata in tanti modi e l'attore/attrice tende a farsi carico non solo della recitazione, quante ne fanno il tratto preminente della loro identità? Le attrici con esperienze di regia, almeno negli assoli, sono forse più numerose di quelle che non ne hanno, tanto da non poterle quantificare. Nell'ambito della danza le coreografe spesso sono registe di fatto e molte si muovono sui confini: Michela Lucenti di Balletto Civile, ad esempio, viene dal gruppo teatrale l'Impasto. In certi ambiti la regia femminile è particolarmente consistente: i teatri di interazione sociale, in particolare quelli impegnati nelle carceri femminili, e il teatro rivolto all'infanzia con Letizia Quintavalla e tante altre, mentre Chiara Guidi conduce le sue sperimentazioni sulla voce anche in questo territorio⁵. Alcune sono soprattutto registe cinematografiche ma compiono volentieri incursioni teatrali: da Roberta Torre alle due Comencini, Cristina e Francesca, e a luglio del 2016, al Festival dei Due Mondi di Spoleto, ha debuttato *Filumena Marturano* di Liliana Cavani. Dal teatro hanno sconfinato nella regia lirica artiste di fama come Franca Valeri e Piera Degli Esposti. Alcune sono anche produttrici oltre che registe, come Simona Marchini. Poche sono riconducibili a un solo maestro: Cristina Pezzoli e Monica Conti certo, che dalle esperienze con Massimo Castri hanno sviluppato percorsi autonomi e riconosciuti. Né dobbiamo dimenticare un'antenata notevole: Wanda Fabro (1909-1943). Diplomatasi attrice a Vienna, al Max Reinhardt Seminar di Schoenbrunn, e regista all'Accademia Nazionale d'Arte Drammatica di Roma, operò nella compagnia dell'Accademia ma ebbe il tempo di firmare solo cinque spettacoli, tra cui *Le tre sorelle* di Čechov, nel 1941.

Per cominciare a entrare nel merito di questa ricerca, ho scelto tre figure di riferimento, di "registe-registe" che operano individualmente. Ma la regia presenta un campo felicemente anarchico, con molte più cose di quante ne faccia immaginare la nostra "filosofia": in teatro, appena si dice una cosa, subito bisogna fare dei distinguo. Ci sono artiste che firmano regie in coppia, come Daniela Nicolò dei Motus, che andrebbero considerate in sé. La più famosa di tutte, Emma Dante, è approdata alla regia dopo essersi formata come attrice ed è stata considerata all'inizio in quanto drammaturga. Lucia Calamaro, che pure è nota per i suoi testi e ne

⁴Questo elemento emerse già in *Transit. Directors and the dynamic patterns of Theatre groups. What are women proposing?*, l'incontro tenuto nel novembre 1992 da Magdalena Project, un'organizzazione di artiste legate all'Odin Teatret interessata a discutere problemi artistici e professionali; cfr. L. Mariani, *Transit. Attrici e registe teatrali a confronto*, in «Lapis», <VII>, 1993, n. 17, pp. 49-52. In questa area teatrale, per l'Italia va segnalata la regista Tiziana Barbiero, del Teatro Tascabile di Bergamo.

⁵Si consideri anche l'ambito del teatro di narrazione e delle ricerche sull'oralità in cui operano prevalentemente Laura Curino e Maria Maglietta.

è stata talora interprete, dice di voler potenziare la sua attività registica e, in effetti, quando si legge di lei sembra che la drammaturga divori la regista, ingiustamente. Oppure, subentra il velo protettivo della recitazione, come mostra l'esperienza di Elena Bucci, da attrice sempre più impegnata nella regia sia dei suoi assolo che di spettacoli complessi.

Qui, dopo un paragrafo di dati (parziali e disomogenei in questa fase iniziale della ricerca), ho scelto di presentare la novità registica di Emma Dante e i percorsi di due artiste che appartengono a territori teatralmente centrali: la napoletana Laura Angiulli e la milanese Serena Sinigaglia. Non riesco purtroppo a inserire altre realtà come quella romana, che è interessante storicamente e nel presente per presenze vivaci come quelle di Manuela Kustermann (anche direttrice artistica del Teatro Vascello) e Lucia Calamaro, Veronica Cruciani e Lisa Ferlazzo Natoli; e non ho fatto in tempo a intervistare Emma Dante.

Alcuni dati⁶

Quante sono? Vediamo l'elenco degli spettacoli che hanno debuttato tra il 1° luglio 2014 e il 31 agosto 2015, redatto dal «Tamburo di Kattrin» per «ateatro», in vista del Premio Ubu 2015⁷.

regia donna	donna + donna	donna + uomo	totale registe 2014/15
138	40	40	218 (34,12%)
regia uomo	uomo + uomo	uomo + donna	totale registi 2014/15
309	68	44	421 (65,88%)

Registe diplomate 2005-2015. L'Accademia Nazionale d'Arte Drammatica "Silvio d'Amico" di Roma ha fornito i dati relativi al corso di Regia. Il Consiglio accademico delibera ogni anno il numero dei posti disponibili, che non vengono necessariamente ricoperti. Ogni classe prevede al massimo tre allievi (eccezionalmente si sono avute due classi) non tanto in relazione alle richieste del mercato, quanto per problemi economici e pratici molto consistenti. Fra il numero degli iscritti e quello dei diplomati a fine triennio c'è una discrepanza dovuta a vari fattori: interruzioni della frequenza, ritiri, passaggi da un corso all'altro.

⁶ Ho parlato con vari amici/amiche di registe, ma ringrazio in particolare Giulia Alonzo, Daniela Bortignoni, Martina Consolo, Vincenza Di Vita, Francesca Fava, Francesco Morgante, Maura Palazzi, Marta Porzio e Cristina Valenti. Mi scuso, inoltre, per eventuali lacune e imprecisioni.

⁷ Cfr. l'elenco in <http://www.ateatro.org/premioubu.asp> (ultima consultazione: 4 giugno 2016). Eccezionalmente i dati riguardano 14 mesi.

periodo	domande di ammissione	ammesse	diplomate
2005-2010	30 su 72 (41,66%)	4 su 14 (28,57%)	6 su 15 (40%)
2010-2015	24 su 59 (40,67%)	3 su 12 (25%)	4 su 11 (36,36%)

La Civica Scuola di Teatro "Paolo Grassi" ha fornito i seguenti dati: dal 2005 al 2010 le allieve registe rappresentano il 32% sul 48% di candidate al corso. Dal 2010 al 2015 le allieve rappresentano il 70% sul 50% di candidate al corso.

Registe premiate. Sono poche ma il Premio Scenario, rivolto come è noto alle giovani generazioni, registra una significativa inversione di tendenza.

Premio della Critica, attivo dal 2003, senza categorie predefinite. Ha premiato Emma Dante per la scrittura scenica di *Medea* nel 2003 e Michela Lucenti di Balletto Civile nel 2012.

E.T.I. – Gli Olimpici del teatro, attivo dal 2003 (a partire dal 2011 prende il nome di Le maschere del teatro italiano). Non ha premiato nessuna regista.

Premio Hystrio, attivo da ventisette anni (1989), ha premiato quattro registe: Cristina Pezzoli nel 2000, Monica Conti nel 2001, Emma Dante nel 2010, Serena Sinigaglia nel 2015.

Premio Ubu, attivo da trentanove anni (1977), ha premiato Emma Dante per *Le sorelle Macaluso* come spettacolo dell'anno 2014 e per la regia (dopo averla premiata per la drammaturgia: *mPalermu*, 2002, e *Carnezzzeria*, 2003).

Premio Scenario, attivo dal 1987, dal 2006 si alterna con Premio Scenario Infanzia, dal 2003 è collegato con il Premio Ustica per il Teatro, nato in collaborazione con l'Associazione dei Parenti delle Vittime della Strage di Ustica. Ha premiato: Francesca Bettini nel 1987; Anna Redi nel 1995; Emma Dante nel 2001; Alessandra Fazzino (con Giuseppe Cutino) nel 2003; Monica Morini (con Bernardino Bonzani) nel 2003 (per Ustica); Camilla Barbarito nel 2006 (Infanzia); Valeria Raimondi (con Enrico Castellani) nel 2007; Claudia Puglisi nel 2007 (per Ustica); Victorine Mputo Liwoza e Judith Moleko Wambongo nel 2008 (Infanzia); Anna Destefanis (con Leonardo Mazzi e Benno Steinegger) nel 2009; Marta Cuscunà nel 2009 (per Ustica); Cristiana Minasi (con Giuseppe Carullo) nel 2011 (per Ustica); Marta Dalla Via (con Diego Dalla Via) nel 2013; Terry Paternoster nel 2013 (per Ustica); Marta Abate (con Michelangelo Fro-la) nel 2014 (Infanzia); Angela Dematté (con Mad in Europe) nel 2015; Caroline Bagliolini nel 2015 (per Ustica). Fra le segnalazioni o menzioni speciali: Silvia Rampelli, Amal Oursana e Silvia Gallerano nel 2003; Sara Bonaventura (con Iacopo Braca, Matteo Ceccarelli, Claudio Cirri, Daniele Villa) nel 2005; Sara Sole Notarbartolo e Francesca Proia nel 2005; Barbara Apuzzo nel 2005 (per Ustica); Maria Ellero nel 2006 (Infanzia); Francesca Bucciero e Paola Villani (con Daniel Blanga Gubbay e con la collaborazione di Milo Adami) nel 2007; Soledad Nicolazzi nel 2007 (per Ustica); Giulia D'Imperio (con Enrico Ballardini e Davide Gorla) nel 2009; Giulia Capriotti e Valeria Colonnella (con Davide Calvaresi) nel 2010 (Infanzia); Francesca Foscarini e Giorgia Nardin (con

Marco D'Agostin nel 2011; Veronica Capozzoli nel 2011; Beatrice Baruffini e Elisa Porciatti nel 2013 (per Ustica); Giulia Zeetti (con Matteo Slovacchia) nel 2014 (Infanzia); Alessandra Ventrella nel 2015.

Teatro e femminismo, Roma anni '60-'70. Dalle interviste di Francesca Fava e Maia Giacobbe Borelli a quattordici artiste⁸, collegate in diverso modo con il femminismo diffuso, risulta che dieci hanno praticato la regia: Lucia Poli, Saviana Sclafi, Sista Bramini e – autodirigendosi – Marilù Prati, Rossella Or, Lucia Vasilicò, Manuela Morosini e (per Teatro Viola) Flavia D'Andreamatteo, Maia Giacobbe Borelli ed Elisa Mereghetti. C'erano poi Annabella Cerliani (Teatro La Maddalena) e Maricla Boggio.

In Sicilia, Vincenza Di Vita segnala cinque registe a Messina (Cristiana Minasi, Cinzia Muscolino, Marika Pugliatti, Aretta Sterrantino, Donatella Venuti), una a Catania (Nicoleugenia Prezzavento), una a Enna (Filippa Ilardo) e sei a Palermo (Lia Chiappara, Emma Dante, Alessandra Luberti, Margherita Ortolani, Lina Prosa, Giovanna Velardi).

A Napoli, Marta Porzio segnala, oltre alla scrittrice-drammaturga Laura Parrella, dodici registe (Laura Angiulli, Luisa Corcione, Alessandra Cutolo, Annalisa D'Amato, Adriana Folleri, Anna Gesualdi, Luisa Guarro, Alina Narciso, Susanna Poole, Ludovica Rambelli, Marina Ripa, Alessia Siniscalchi), due drammaturghe-registe (Linda Dalisi e Sara Sole Notarbartolo), una regista-attrice (Giorgia Palombi), undici attrici-registe (Alessandra Asuni, Arianna d'Angiò, Alessandra D'Elia, Cristina Donadio, Giovanna Giuliani, Valeria Luchetti, Antonella Monetti, Anita Mosca, Monica Nappo, Loredana Putignani, Antonella Romano), una attrice-Dramaturg-regista (Vanda Monaco Westerstahl) e due attrici-danzatrici-registe (Anna Redi, Marie-Thérèse Sitzia).

A Milano, Giulia Alonzo descrive una situazione in movimento, che non si limita alle figure già segnalate di Andrée Ruth Shammah (fondatrice nel 1972 con Franco Parenti e altri del Salone Pier Lombardo, oggi Teatro Franco Parenti di cui è direttrice dal 1989) e Serena Sinigaglia.

Altre registe-direttrici. Nel 2008 la regista Annig Raimondi fonda insieme all'attrice Maria Eugenia d'Aquino PACTA Arsenale dei Teatri di cui è direttrice artistica. Nel 2015 Pacta ha vinto il bando per la gestione del Teatro Metropolitan di via Dini (ex Crt). Nel 2012 Elizabeth Annable, insegnante di teatro, ha fondato il Teatro Alta Luce sul Naviglio.

Il Teatro del Buratto si avvale della lunga esperienza di Velia Mantegazza (anche regista della trasmissione tv *L'Albero Azzurro*) e di Iolanda Cappi, entrambe autrici e registe; l'apertura all'universo femminile è confermata dalla recente nomina di Lucia

⁸Il progetto di ricerca *Il teatro e le donne a Roma tra gli anni Sessanta e Settanta, tra avanguardia, rivolta e pensiero di genere* fa capo a Ormete. Ideato e diretto da Donatella Orecchia e Livia Cavaglieri, in collaborazione con l'Istituto centrale per i Beni sonori e audiovisivi di Roma e il Museo Biblioteca dell'Attore di Genova, Ormete raccoglie, custodisce, studia e condivide i racconti e le memorie dei protagonisti del teatro del Novecento.

Salvati alla presidenza.

Inoltre, Marina Spreafico, che ha iniziato la sua carriera teatrale con il Granteatro di Carlo Cecchi, nel 1978 fonda a Milano il Teatro Arsenale con Kuniaki Ida; mentre Laura Valli, già presidente dell'Associazione Etre, regista, attrice e cofondatrice nel 2008 della compagnia Qui e Ora, nel 2015 viene eletta presidente di C.Re.S.Co.

Teatro di inclusione sociale. Nel 1992 inizia la sua pionieristica attività Micheli Capato Sartore, attrice, regista e drammaturga con la cooperativa sociale onlus e.s.t.i.a., attiva nella casa circondariale di Bollate. Donatella Massimilla ha fondato vent'anni fa il CETEC, che opera nel carcere di San Vittore. Paola Manfredi, cresciuta teatralmente a Milano con Danio Manfredini, ha fondato Teatro Periferico, dal 2009 in residenza a Cassano Valcuvia: nel 2015 ha vinto il Premio Rete Critica per il progetto *Mombello – Voci da dentro il manicomio*.

Accanto a loro: Marina Bianchi, da tempo aiuto regista stabile al Teatro alla Scala; Monica Conti; Carolina De La Calle Casanova, cofondatrice della Compagnia BabyGang, sciolta all'inizio del 2015, per la quale ha firmato i testi e le regie; e Marcela Serli, autrice e regista argentina attenta alle problematiche di genere.

A IT Festival (teatro indipendente della città), le registe sono più del 40%, molte under 35.

Emma Dante, *mPalermu* (2001): un altro modo di essere regista

Parma, 10 novembre 2001, debutta lo spettacolo vincitore del Premio Scenario, *mPalermu*: comincia così l'ascesa di Emma Dante. Ci saranno poi altri spettacoli importanti fino a *Le sorelle Macaluso*, Premio Ubu 2015, la pubblicazione dei testi (dalle riviste specializzate alla Rizzoli), l'approdo alla Scala di Milano con *Carmen*, due premi alla Biennale di Venezia col film tratto dal suo romanzo, *Via Castellana Bandiera* (2013). L'attenzione si concentra qui sull'esordio nazionale, che è entrato nella storia teatrale come qualcosa di violentemente reale e inaspettato. Al di là dei tratti insondabili della genialità e del legame speciale che uno spettacolo può avere con il "suo" tempo, *mPalermu* segna una tappa imprescindibile in questa storia. Vi si manifesta una novità registica, che mi pare poggi su tre pilastri: la formazione composita dell'artista, la centralità della drammaturgia, la potenza del gruppo. Così prende vita un teatro nel quale l'attrice precede cronologicamente la regista, il mestiere è la base che vive alimentandosi di pratiche laboratoriali, il dialetto diventa lingua globalmente teatrale, l'attore è anzitutto un "individuo scenico", l'autobiografia si manifesta in forme contratte e paradossalmente non autobiografiche, lo spettacolo nasce da una necessità e si incarna nei corpi come nelle cose, con tempi musicali e con l'uso di effetti.

La cultura attorica è disordinata, si forma per accumulazione, assimilando modelli utili a liberare la propria creatività. Quella di Emma Dante lega l'Accademia Nazionale d'Arte Drammatica con il Nuovo Teatro di Gabriele Vacis e Cesare Ronconi. Dopo aver frequentato la scuola palermitana di Michele Perriera, si presenta all'esame di ammissione al corso di Recitazione dell'Accademia con una scena di *Proprio pazzo per Harry* di Miller; fa i saggi di fine anno con Andrea Camilleri, Lorenzo Salvati e Mario Fer-

ro. Qui avviene la sua formazione teorica (legge «tantissimo»), qui acquisisce capacità tecniche piuttosto complete senza che venga imposto «uno stile»: «a me interessano gli attori che escono dall'Accademia perché sono "preparati". Che è diverso dall'essere *bravi*», dice⁹. Però poi va «da un'altra parte», affascinata da Else Marie Laukvik o da Kantor. Capisce che le interessa «dare le spalle al pubblico e fare ricerca».

Lavora con il Gruppo della Rocca, diretta da Roberto Guicciardini, e ne diventa socia, ma è interessata al lavoro di Gabriele Vacis. Con lui, in *Canto per Torino*, in due mesi di lavoro «come reclute dell'esercito», impara «ad ascoltare il silenzio, a usare il rumore degli ingranaggi di scena, il rumore delle ossa degli attori che scricchiolano» fino a diventare «un canto». Impara quel che poi da regista scompagnerà: propone ai suoi attori «l'esercizio della schiera», in cui per ore e ore viaggiano come «automi» con un certo ritmo su un tracciato limitato, ma lo rende labirintico. Frequenta poi un laboratorio con Cesare Ronconi, un regista che propone un lavoro «molto violento», costruisce «incubi» e ti ci mette dentro. È il 1999, l'anno in cui Emma Dante abbandona la recitazione, alla fine di una tournée di trecento repliche de *La rosa tatuata* di Tennessee Williams, regia di Vacis, con Valeria Moriconi, «una grandissima interprete»: non le piace l'idea di fare per la vita l'attrice di giro senza identità propria, torna a Palermo «arrabbiatissima», con un senso di fallimento. Le prime regie sono disastrose a suo dire: ne *La donna serpente* (C. Gozzi) «scimmietta» il «mondo [...] intravisto» della Valdoca, finché «inizia a svilupparsi, davvero, l'embrione della [sua, n.d.a.] poetica»: «dentro Palermo», per raccontare il disordine e il nero con parole precise e con i colori della vita.

«Il fatto che io sia autrice e regista è un po' la stessa cosa, nel senso che non lo distinguo», dice Emma Dante: da un lato, *mPalermu* mostra la necessità di mettere in scena testi originali e, dall'altro, segna il passaggio alla fase in cui diventa «una forza centripeta» più che «una spugna»¹⁰. Però, non si sente «una regista "vera"», perché parte da presupposti diversi da quelli dominanti, di chi analizza il copione con gli attori, suggerisce battute e azioni: «no: l'ovulazione avviene in scena, non c'è un concepimento esterno». Le intonazioni «devono essere generate, non possono essere pronunciate per imitazione o stabilite a tavolino». Certo, sin dall'inizio sa cosa vuole dire, ne sente la necessità, anche se non sa cosa porti i personaggi a raccontare quella storia. I suoi attori si mettono in scena, improvvisano, «fanno un gran casino» e lei estrapola le parole che le servono per costruire il testo, dopo, da sola. È così per gli attori di *mPalermu* – Monica Anglisani (poi Ersilia Lombardo), Gaetano Bruno, Sabino Civilleri, Tania Garribba, Manuela Lo Sicco – e poi, quando sceglie nuovi attori in base alla storia che ha in mente, studiando «non solo l'anatomia del loro corpo, ma il modo in cui guardano, in cui gesticolano, in cui si muovono». «È come se chiedessi ai miei attori di fare le veci del regista: e così, togliendo loro un "genitore", li respon-

⁹ Cfr. A. Porcheddu e P. Bologna (a cura di), *La strada scomoda del teatro*, intervista a E. Dante, in A. Porcheddu (a cura di), *Palermo dentro*, cit., p. 22-77. Da qui traggio le dichiarazioni di Emma Dante, ove non diversamente indicato.

¹⁰ Cfr. M. Ficara e F. Pompei (a cura di), *La pratica che insegna ad amare*, intervista a E. Dante, in M. Ficara (a cura di), *Donne di teatro e cultura della (r)esistenza. Percorsi dai dieci anni di «The Open Page»*, Roma, Editoria & Spettacolo, 2005, pp. 189-196.

sabilizzo in maniera molto più concreta, molto più pericolosa», precisa¹¹.

La scrittura nasce dall'oralità e non la rinnega, è teatrale prima che letteraria perché «si identifica con la cosa»¹² e fa esistere i personaggi, si caratterizza per un uso del tempo che fonde il passato e il futuro in un «presente continuo», promuove il dialetto «a lingua personale» che risuona «d'autenticità»¹³. «Il dialetto che uso nei miei spettacoli – dice – è una lingua re-inventata [...], è una lingua delle caverne, per questo mi piace, perché è quasi incomprensibile persino a me»¹⁴. Si muove incessantemente dalla scena alla pagina, dalla pagina alla scena, fra autorialità e scrittura scenica collettiva, in un processo che evoca il fare/disfare di Penelope più che una distinzione chiara fra drammaturgia preventiva e consuntiva¹⁵. Se invece non ha scritto il testo, cammina «spalla a spalla» con l'«altro comandante della nave, l'autore».

Vuole anzitutto «un vero gruppo». Come «animali», gli artefici di *mPalermu* restano «chiusi per un anno dentro la stessa stanza», solo più tardi diventano «capaci di percepire la differenza tra il lavoro e la vita». Nasce così una pratica registica autoritaria e autorevole al tempo stesso, che punta alla creazione collettiva ma non lascia scampo. Chi c'è dentro esibisce «la tenacia di una pianta desertica che non ha quasi bisogno di nutrimenti esterni per vivere», scrivono Meldolesi e Guccini: «ogni testo di Emma Dante chiude un cerchio, che l'individuo scenico (non certo l'attore) sigilla drammaticamente l'immutabilità del mondo»¹⁶.

Si tratta di individui disposti a mettersi completamente in gioco e capaci di usare la naturalità per elaborare un linguaggio artificiale di verità ulteriore. Per Emma Dante servono tecnica e talento. La tecnica è «la capacità di riportare dentro al tuo percorso artistico il sistema paranoico che hai nella vita, con tutto ciò che questo comporta. E cioè il ritmo del tuo parlare, il ritmo del tuo respiro, il tuo modo di camminare», a partire dalla «conoscenza profonda» dello spazio, della propria voce e del ritmo appunto. Il talento è la disponibilità e l'applicazione a «sporcarsi», a farsi contaminare dallo spettacolo, a rischiare in esperienze forti, senza preoccuparsi della visibilità: essere così concentrati in scena da percepire «la presenza dell'altro, del personaggio dentro di sé», «il fantasma» nel suo gergo. Da regista forma attori per il «suo» teatro e crea «una griglia talmente precisa» che «non possono fare altro che una cosa precisa, quella decisa dal regista»¹⁷.

¹¹ Poi darà «paletti» agli attori con diversa formazione, come Giorgio Li Bassi per *Mishelle di Sant'Oliva* (2005), mentre con alcuni non riuscirà a intendersi, come Iaia Forte e Tommaso Ragno per *Medea* (2004).

¹² A. Camilleri, *Prefazione*, in E. Dante, *Carnezzeria. Trilogia della famiglia siciliana*, Roma, Fazi Editore, 2007, p. 11.

¹³ *Ibid.*, p. 9. Di vita che si incunea «nell'oralità fattasi testo», di scrittura come «concentrato di teatralità» parlano C. Meldolesi e G. Guccini nella loro *Presentazione a E. Dante. Appunti sulla ricerca di un metodo*, in «Prove di drammaturgia», IX, 2003, n. 1, p. 20.

¹⁴ M. Ficara e F. Pompei (a cura di), *La pratica che insegna ad amare*, intervista a E. Dante, cit., p. 195.

¹⁵ Per questa distinzione cfr. S. Ferrone, *La drammaturgia "consuntiva"*, in J. Jacobelli (a cura di), *Non cala il sipario. Lo stato del teatro*, Roma-Bari, Laterza, 1992, pp. 97-102, e, per la comparazione fra copioni, testi editi e scrittura scenica di Emma Dante, l'analisi puntuale di Anna Barsotti nel volume già citato *La lingua teatrale di Emma Dante*.

¹⁶ C. Meldolesi e G. Guccini, *Presentazione a E. Dante. Appunti sulla ricerca di un metodo*, cit., p. 20.

¹⁷ M. Ficara e F. Pompei (a cura di), *La pratica che insegna ad amare*, intervista a E. Dante, cit., p. 193.

«Le opere delle donne sono fatalmente autobiografiche», scriveva Colette¹⁸. Quelle di Emma Dante lo sono e non lo sono. «*nPalermu e Vita mia* sono i due spettacoli che mi hanno permesso di liberarmi di me stessa, mi hanno permesso di togliermi di dosso questo incubo che è stata la mia vita», dice. Si tratta di radici materiali e linguistiche, del rapporto con una città magnifica e con la sua «inciviltà», di passioni vissute e diffuse: l'autobiografico insomma si lega alle esperienze, alle cose e alle emozioni che hanno generato arte, in un passaggio da uno spettacolo all'altro che non prevede «azzerramento».

Gli elementi dell'incubo, legati alla morte del fratello in un incidente e a quella della madre per malattia, nutrono una sorta di “Femminile tragico”, che lega maternità e morte senza annullare la vitalità. La tragedia tocca l'essere primitivo, «ha a che fare con la quotidianità, con un evento straordinario che capita magari quando ti stai mangiando i maccheroni». «Il mio teatro è matriarcale», dice, «ma le donne che racconto sono quasi sempre sfruttate e violentate senza pietà [...]. Sono donne con un forte istinto di sopravvivenza, difendono la specie a tutti i costi, e questa specie è maschile»¹⁹: niente di femministicamente corretto. È forse “femminile”, invece, il suo bisogno di possesso e controllo: «Non sono una regista, sono una “teatrante”, così mi vorrei definire: essere teatranti significa occuparsi della scenografia, dei costumi, prendersi cura degli attori, occuparsi di cosa dicono e di come lo dicono, del testo da scrivere, della Siae, dei contratti... Tutto deve essere sotto il mio controllo»²⁰.

A Napoli, con Laura Angiulli

La compagnia di Emma Dante ha come nome la sua collocazione geografica, Sud Costa Occidentale. Dall'«isola delle differenze», come la chiama Claudio Meldolesi²¹, saliamo a Napoli, città del teatro per eccellenza. Qui operò una delle prime registe di cinema del mondo, Elvira Notari: fondatrice con il marito della Films Dora, poi Dora Film (1902-1930), con sede pure a New York, regista di una sessantina di film di cui aveva scritto la sceneggiatura.

Laura Angiulli mi è sembrata l'artista più rappresentativa: per la sua storia, per la direzione artistica di Galleria Toledo e per il lavoro registico, che segue tutt'altro indirizzo rispetto a Emma Dante, da cui la divide una ventina di anni. Comincia come attrice negli anni Settanta, cura anche la drammaturgia e l'eventuale traduzione dei testi che mette in scena, dirige film, insegna Regia all'Accade-

¹⁸ Colette, *La nascita del giorno*, Milano, Adelphi, 1986, p. 65 (*La naissance du jour*, Paris, Flammarion, 1928).

¹⁹ M. Ficara e F. Pompei (a cura di), *La pratica che insegna ad amare*, intervista a E. Dante, cit., p. 196.

²⁰ A. Porcheddu e P. Bologna (a cura di), *La strada scomoda del teatro*, intervista a E. Dante, cit., p. 72. Colgo l'occasione di quest'ultima citazione dell'intervista di Porcheddu e Bologna – di cui mi sono ampiamente servita – per ringraziarli.

²¹ Cfr. C. Meldolesi, *L'isola delle differenze*, in Id. e F. Taviani, *Teatro e spettacolo nel primo Ottocento*, Roma-Bari, Laterza, 1991, pp. 282-316.

mia di Belle Arti di Napoli, gestisce uno spazio importante, fa parte del Consiglio d'Amministrazione del Mercadante Teatro Stabile di Napoli dal 2003 al 2011 e del Direttivo dell'Agis: dunque, la regia non è la sua sola occupazione, anzi pure lei sembra mossa dal bisogno di controllare tutto senza remore moralistiche («Io sono una regista che ha potere»²²). A Galleria Toledo ha invitato molti artisti del Nuovo: dal primo Castellucci a Chiara Guidi, dai Motus a Fibre Parallele, oltre a tanti napoletani a cominciare da Enzo Moscato. Certi spettacoli li ha visti anche sei volte, imparando moltissimo. Ma il suo orizzonte muove dalla regia critica: insiste sul testo e sulla professionalità, nella convinzione che si sperimenta non contestando i saperi teatrali consolidati ma guardando al mondo e rivolgendosi anzitutto ai giovani. «La contemporaneità è nelle modalità della messinscena, nel lavoro sul linguaggio».

Angiulli comincia con Arturo Morfino, un artista «scombinato e geniale», a cui deve molto: «un cattivo maestro è sempre un maestro»²³. Con lui scopre il contemporaneo e un mondo effervescente di idee, ma il suo «desiderio di teatro non riesce a compiersi»: da un lato, ha bisogno di concretezza e non è disposta a rinnegare la «scuola umanistica feroce» da cui viene e, dall'altro, sente la sua «impreparazione» come attrice. Legge *Cent'anni di solitudine* di Márquez, un «gran libro, molto aderente a questa grande allegria, agli umori che c'erano», e decide di farsi «regista, da sola», senza rimpianti per la recitazione. Ha tre figlie e nessun cedimento vittimistico: lo spettacolo diventa «un luogo di raccolta della socialità che si crea intorno alle varie età delle figlie» (da anni, una di loro recita con lei, la brava Alessandra D'Elia). Lo spettacolo, intitolato *Canto fermo*, approda anche al Teatro in Trastevere di Roma, in contemporanea con Leo e Perla, Remondi e Caporossi: «che grande stagione! Era il 1978».

«Volete fare delle cose che non siete ancora in grado di fare», le dice il critico Enrico Fiore. Laura Angiulli decide di «cominciare uno studio, serio, per l'acquisizione di competenze tecniche col teatro per ragazzi»: un luogo vitale dove rischia «meno nel senso dell'apprezzamento o del “disapprezzamento”», ma al tempo stesso si confronta «con una realtà pericolosa», perché «si scatena l'inferno» se lo spettacolo non ha una buona tenuta. All'Etì si occupa di questo settore Giovanna Marinelli.

Angiulli ha «un'anima di didatta» e continua a lavorare con le scuole fino al 1984-1985, quando torna al teatro per adulti con *Alexandra's room*, dedicato all'immaginario giovanile. «Altre svolte sono state suggerite dal mio desiderio di un lavoro politico», dice: per cinque anni, dal 1998 al 2003, opera a Caivano, il comune oggi sotto i riflettori della cronaca per casi ripetuti di pedofilia, morti violente di bambini e silenzi omertosi di adulti. Il teatro è «un luogo di interpretazione della realtà», in questo senso è politico, dice: «aborro il teatro della cronaca, il teatro manifesto. Ho bisogno di un teatro che nasca nella poesia, però che abbia un cuore duro nella valutazione delle vicende politiche, della società». Le piacerebbe «un bel film politicissi-

²² In questo paragrafo, le citazioni, ove non diversamente indicato, si riferiscono alla mia intervista a Laura Angiulli, Roma, 24 aprile 2016.

²³ Morfino dette vita al Play Studio, uno spazio dedicato alla musica, sensibile a tutti i linguaggi artistici della contemporaneità; cfr. M. Porzio, *La resistenza teatrale. Il teatro di ricerca a Napoli dalle origini al terremoto*, Roma, Bulzoni, 2011.

mo fatto da una donna, per esempio un'indagine sulla corruzione, un *Caso Mattei*²⁴. E al cinema intanto è arrivata da tempo con *Tatuaggi* (1996) – da *Haute surveillance* di Genet, presentato alla 54^a Mostra del Cinema di Venezia – che muove da uno dei suoi spettacoli più belli.

La svolta successiva è rappresentata dall'approdo a Shakespeare nel 2011 («dove i personaggi femminili sono di livello elevatissimo»), prendendosi ogni tanto «qualche vacanza» con lavori napoletani. Sette spettacoli finora: dalla *Trilogia del male – Riccardo III, Otello, Macbeth* – a *La bisbetica domata, Il mercante di Venezia e Misura per misura*. Parte dalla traduzione e dall'adattamento: «Rifuggo dalle traduzioni ampollose, lavoro sulla assoluta vicinanza quasi letterale, mi armo di vocabolari, mi metto intorno tutte le traduzioni e ricomincio. Conservo sempre il linguaggio, però taglio nell'interno, ci sono cose che si possono eliminare, sennò avresti una messinscena di quattro ore e non è possibile». Con gli attori fa «un lunghissimo tavolino», che serve anche a lei: «sai quante cose scopro, perché quando fai questo lavoro di analisi parola per parola, battuta per battuta, non solo entri dentro, ma poi quando l'attore si alza in piedi ha già memorizzato i pensieri, perché è una partitura di pensieri, la parola dalla mente passa agli occhi e poi alla bocca». Cerca, in «un estremo lavoro di semplificazione e di sintesi, di portare in scena la complessità di un pensiero, la sua ambiguità». E poi se lo gode lo spettacolo, lo fa «per vederlo».

Enrico Fiore ha concluso la recensione del *Mercante di Venezia*, di cui ha apprezzato «talune intuizioni acute», lamentando che la recitazione si attesta spesso «su un versante contraddittoriamente naturalistico»²⁵. Un'osservazione che ha spinto la regista a uno scavo ulteriore nel linguaggio shakespeariano: «tu pensa quando ti trovi una battuta in cui il pensiero si esprime in otto versi e tu lo devi fare su un fiato, sennò diventa una schifezza, ma che splendore un lavoro di questi anche per gli attori, che scuola!». Ha lavorato nove ore al giorno con gli attori, fino ad ammalarsi: «compagni di un viaggio sentimentale forte dove però la guida è necessaria», solo il regista possiede tutto il percorso e segue l'intero processo. Lei non crede al doppio ruolo, anche se ammira molto attrici che si sono talora dirette, come Sonia Bergamasco e Laura Bertelà.

Quando le domando se ha incontrato difficoltà come regista, risponde: «enormi, non è una lamentazione, non sono una donna semplice, mi batto come una disperata, segno diciamo l'avversario, il punto che voglio raggiungere». E poi: «se non avessi fatto la regista forse avrei fatto la ricamatrice. Questo bisogno di costruire maglia a maglia è femminile, questo fatto di non lasciare mai un punto non controllato, voler sempre compattare». Però le sembra «una puttana che tutto debba essere per tutti, senza preclusioni, c'è qualcosa che è più congeniale e qualcosa meno e questo nulla toglie all'integrità, alle possibilità».

Spiega la maggiore presenza di registe di teatro rispetto al cinema anche con una maggiore facilità di operare che può diventare faciloneria, sottovalutazione della professionalità («manifestazioni dell'essere» più o meno fresche), oltre che con evidenti

²⁴ Allude al noto film di Francesco Rosi, interpretato da Gian Maria Volonté (1972).

²⁵ E. Fiore, *Se Shylock e Porzia affondano nell'acqua*, in «Il Mattino», 12 marzo 2015.

elementi strutturali. Lei ha potuto contare sul sodalizio con Cesare Accetta, un direttore della fotografia col quale discute tutto a lungo prima di girare, ma soprattutto applica alcune regole: da un lato, sceglie le persone giuste e riconosce il loro ruolo, concedendo spazio e tempo, e, dall'altro, sa quello che si vuole.

A teatro, anche dopo avere lavorato a lungo sul progetto, piccoli cambiamenti o anche grandi si possono sempre fare, invece al cinema devi avere più chiarezza, non puoi dire: «guarda là, pigliamoci quella cosa»... questo non significa che devi avere una dimensione di chiusura verso l'accadimento, però non puoi fare un film fatto solo di accadimenti, devi avere una struttura dentro quello che vuoi raccontare.

Laura Angiulli non vede positivamente il ridimensionamento della funzione registica, la sua ridefinizione in senso debole e “post-”, tanto più venendo da un'epoca di sottovalutazione della professionalità: «noi abbiamo eliminato il naturalismo, lavoriamo per dare delle forme più vicine al bisogno di dire il cuore forte dell'opera, evitare barocchismi, questa è la modernità secondo me. Quale potrà essere il futuro? Post-regia, non ci credo...». Se il regista «è colui che riesce a dare una forma propria, in questa dimensione come rinunciare alla regia?»; quanto agli attori, «chiedono regia».

A Milano, con Serena Sinigaglia

L'esordio di Serena Sinigaglia a ventitré anni è folgorante anche perché coincide con la fondazione del gruppo teatrale che presiede: ATIR (Associazione Teatrale Indipendente per la Ricerca), con cinque attori diplomati alla Scuola “Paolo Grassi” di Milano, oltre lei, e una scenografa proveniente da Brera, Maria Spazzi. La Scuola vive allora una fase particolarmente felice, grazie alla direzione di Renato Palazzi, che coinvolge artisti con estetiche e pratiche differenti, da Gigi Dall'Aglio a Thierry Salmon. Il saggio di diploma del 1996, *Romeo e Giulietta*, diventa uno spettacolo di successo, rimane in repertorio per cinque anni girando in Italia e all'estero, viene felicemente ripreso nel 2011 per celebrare il quindicennale del gruppo.

Nello stesso anno del film di Baz Luhrmann con Leonardo DiCaprio, *Romeo + Giulietta di William Shakespeare (William Shakespeare's Romeo + Juliet, 1996)*, la tragedia shakespeariana viene riproposta come un inno alla giovinezza «che non si chiede perché è al mondo, essa è “il mondo”». L'amore è quello «travolgente e contraddittorio, tenero e comico dei ragazzi. Ed è desiderio sensuale, scoperta del sesso», oltre che «purezza indomabile», mentre la lotta fra Montecchi e Capuleti ha la radicalità e l'immediatezza di uno scontro fra bande giovanili, chiede schieramenti immediati allo stesso pubblico che entra in sala. Come scrive ancora la regista nel programma di sala, «un grande classico per “rivivere” ha bisogno di farsi carne e voce concrete, ha bisogno di diventare reale sul palcoscenico, come se le sue antiche parole fossero state scritte oggi per il pubblico di oggi»²⁶. Carne e voce, qualità dell'energia e

²⁶ Cfr., in merito, <http://www.atirteatroringhiera.it> (ultima consultazione: 4 giugno 2016).

ritmi sono quelli del gruppo, emotivamente coetaneo dei personaggi chiave: per questa urgenza Serena Sinigaglia sceglie di misurarsi con Shakespeare anziché con autori contemporanei, come i suoi compagni, e dei dodici allievi attori del quarto anno ne sceglie nove per il suo spettacolo.

Un altro motivo, esterno, spiega il successo inaspettato dello spettacolo, che copre un vuoto negli anni in cui teatri giovani, combattivi e “in cerca” sembrano possibili solo dal ceppo del Nuovo Teatro²⁷. «Noi siamo un gruppo un po’ trasversale, perché non avevamo la sperimentazione linguistica, nel senso proprio dei segni, che potevi fin da allora attribuire ai Motus, a Teatrino Clandestino, a Fanny & Alexander», dice Sinigaglia: «eravamo molto di tradizione, recitavamo Shakespeare, punto e basta, inseguivamo una passione, un istinto che poi è diventato molto più consapevole»²⁸. Di questo primo spettacolo, nonostante il successo e la tenuta, ho trovato scarse tracce: per una disattenzione della critica, talora pregiudiziale forse, ma anche per il disinteresse del teatro più legato alla tradizione a riflettere su di sé e a promuoversi culturalmente.

Serena Sinigaglia non ha una vocazione teatrale alle spalle. L’inquietudine, che l’ha portata a suonare la batteria e ad allenarsi nel nuoto, la conduce a frequentare un laboratorio di Renzo Casali alla Comuna Baires: il disagio che prova andando in scena la spinge verso il teatro come luogo di emozioni forti e non solitarie, quello stesso disagio la indirizza poi verso la regia, dove può esprimere meglio le doti leaderistiche dimostrate nelle prime esperienze politiche. Queste doti favoriscono la creazione del gruppo, che sembra una base necessaria per l’esercizio della regia, ma si configura molto diversamente da Sud Costa Occidentale.

Per creare e tenere vivo il gruppo sono importanti tre aspetti, a suo dire. Il primo è che non nasca dall’alto e dall’esterno ma dal basso e dall’esperienza, come è avvenuto per ATIR, che arriva allo spettacolo *Romeo e Giulietta* dopo aver goduto del privilegio di quattro mesi di prove in una sala ampia e riscaldata. Il secondo è che gli elementi egualitari vivano insieme a un «rispetto profondo dei ruoli e delle differenze di azione all’interno di quei ruoli», compresa l’accettazione del leader: «un’avventura meravigliosa» che mostra come si possa organizzare un esercizio virtuoso del potere in una società ristretta²⁹. Il terzo è legato alla contingenza storica: «siamo nati più di venti anni dopo i grandi gruppi venuti dalle esperienze degli anni Sessanta e Settanta. Me ne resi immediatamente conto, ma ce l’avevo nei geni, ho visto il muro di Berlino

²⁷ Questi gruppi si autonominarono «“gli Invisibili”» e poi «si lasciarono chiamare Gruppi '90 o Teatri '90 o la Terza Ondata, con un riferimento alle mareggiate del passato»: così Franco Quadri nella sua *Premessa a un Prototipo*, in R.M. Molinari e C. Ventrucci (a cura di), *Fanny & Alexander, Masque Teatro, Motus, Teatrino Clandestino. Certi prototipi di teatro. Storie, poetiche, politiche e sogni di quattro gruppi teatrali*, Milano, Ubulibri, 2000, p. 9.

²⁸ Ho intervistato Serena Sinigaglia l’8 maggio 2016 presso il Teatro Ringhiera di Milano. Di qui traggio le citazioni, ove non diversamente indicato.

²⁹ Così Arianna Scommegna: «In Atir non c’è un capo, c’è un leader» e Serena Sinigaglia lo è «non perché impone la sua figura, ma perché si è costruita negli anni il ruolo di guida e le viene riconosciuto per come lo gestisce». Un punto di forza è l’eterogeneità e il numero di persone coinvolte, anche se «prendere decisioni in venti è più difficile»; M. Norese (a cura di), *Maschilismo e gerontocrazia significano immobilità... Intervista a Arianna Scommegna, attrice milanese, fondatrice della compagnia Atir*, 2 aprile 2014, <http://www.sipario.it> (ultima consultazione: 4 giugno 2016).

crollare, non avremmo mai potuto concepire un gruppo chiuso». Fausto Russo Alesi, per esempio, se n’è andato ma è rimasto socio e continua a lavorare con ATIR periodicamente; mentre è sistematicamente interna alle attività del gruppo un’attrice come Arianna Scommegna, che ha lavorato con Peter Stein e con altre registe, da Cristina Pezzoli a Veronica Cruciani.

Davvero gli attori sono centrali nel “teatro di parola” di Sinigaglia e hanno identità forti, autonome. Oliviero Ponte di Pino riconosce alla «giovane regista di carisma e di carattere» il merito di «aver capito come stesse cambiando la figura dell’attore», rispetto al modello dell’«attore a una dimensione» nelle mani del «regista demiurgo» e a quello dell’«attore politeista», al servizio di varie «scuole registiche». «Quello di ATIR è un attore laico, che sa che esistono tanti teatri e si plasma al contatto con le diverse tecniche e opzioni», in «una stratificazione di rapporti e di esperienze, che riemergono perché richiamati dalle circostanze, perché fanno parte di un patrimonio umano prima che professionale», che non si fa intrappolare nel «ruolo dello scritturato dalle “compagnie primarie di prosa»³⁰. Nella mia esperienza, questo è uno dei casi in cui gli attori mi hanno portato alla regista: Russo Alesi e Scommegna certo, ma anche María Pilar Pérez Aspa, ammirata a Kilowatt Festival nell’assolo in cui si è diretta, *L’età proibita. Appunti biografici di Marguerite Duras*.

«Formativo per noi è sempre stato contemporaneamente occuparci della nostra arte e del ruolo che pensavamo dovesse avere, dal punto di vista dell’impatto sociale politico e culturale», dice. Quest’anima si esprime in molti modi. Dal 1999 c’è «una sezione di teatro sociale enorme», promossa da una delle attrici fondatrici, Nadia Fulco, che negli anni ha coinvolto un migliaio di persone. Inoltre, quando il gruppo nel 2007 ha avuto in gestione il Teatro Ringhiera, nella periferia sud di Milano, ha rinnovato il suo impegno originario a realizzare un teatro «semplice, diretto, chiaro, energico, privo di ermetismi o retorica; un teatro che sia dentro la realtà, dentro al tempo, spunto di riflessione dell’oggi: un teatro popolare di qualità». A livello artistico questo ha comportato per un’attrice come Scommegna un percorso di allontanamento dall’autoreferenzialità per guardare il mondo, come lei dice; e per la regista un incentivo a fare teatro politico a partire dalla Storia – dalla Resistenza al Sessantotto, dal crollo del muro di Berlino agli anni Dieci del nuovo millennio a Utøya – e dalle storie: fino a misurarsi con la sfida lanciata dallo Stabile di Torino e dalla Scuola Holden di portare la narrazione seriale a teatro. *6Bianca*, in sei puntate appunto (una a settimana da febbraio a maggio 2015), rappresenta un esperimento interessante anche dal punto di vista operativo e promozionale. «Fatto tutti insieme, nel vero senso della parola» – autore (Stephen Amidon con una squadra di aiuti), attori, regista e tecnici, come dice una delle interpreti, Camilla Semino Favro³¹ –, questo thriller psicologico ha coinvolto un pubblico folto di giovani.

³⁰ O. Ponte di Pino, *Buon compleanno ATIR! si festeggiano i 20 anni della compagnia diretta da Serena Sinigaglia*, 6 maggio 2016, <http://www.ateatro.it/webzine/> (ultima consultazione: 4 giugno 2016).

³¹ Cfr. <http://6bianca.teatrostabiletorino.it> (ultima consultazione: 31 ottobre 2016).

Non a caso l'«idolo» di Sinigaglia è Ariane Mnouchkine, insieme a Peter Brook e Kathryn Bigelow, mentre la sua gratitudine concreta va soprattutto a Renato Palazzi e Gabriele Vacis. Eppure Palazzi come altri critici l'ha maltrattata ai suoi esordi; d'altro canto, lei stessa dice di guardare con soddisfazione a poche regie. Quando le chiedo quali siano e suggerisco la bella messinscena di *Natura morta in un fosso* (2001) di Fausto Paravidino con Fausto Russo Alesi, risponde che non considera i monologhi, dove al 70% se la giocano autore e attore, e cita *Lear ovvero tutto su mio padre* (2002): un Lear dove sono i figli di «una generazione senza padre» a prendere la parola per dire dei loro rapporti col padre e coi padri. «Che una ragazza di 25 anni firmi una regia del *Lear* che ha tutta la sua coerenza e un impatto emotivo inequivocabilmente potente andava rilevato, andava riconosciuto, ma se non c'era una stranezza...»³², osserva ancora con fervore. Lei era «atipica», nell'età in cui avrebbe dovuto «spaccare, fare le cose diverse, nuove, forti», aveva l'ambizione di fare una regia «alla Strehler»: «Emma Dante non ha avuto un simile ostracismo, perché ha avuto e ha un meraviglioso stile personale, una tale originalità, e poi è forte, un pugno allo stomaco».

Questo attacco al «suo» teatro le pesa assai più dei problemi affrontati come donna-regista, anche se i tecnici del Piccolo Teatro inizialmente non la prendevano in considerazione. Ed è conseguente che condivide con Laura Angiulli la diffidenza nei confronti della post-regia: un aspetto importante che merita di essere approfondito. Inoltre, ciò che la regista napoletana ha sperimentato col cinema, lei lo ha vissuto con l'opera lirica dove «devi gestire una macchina enorme, complicata, hai pochissimo tempo, e i cantanti non sono esattamente Laurence Olivier». «La regia è un mestiere – dice –, è una serie di tecniche e di regole e, d'altra parte, come tutte le arti, è rapporto col mistero». Sicché quando fa lezione spiega per ore e ore «il ritmo, il tono, il volume, la memoria, vale per gli attori come per i registi, l'uso della colonna sonora...». «Sono tutte regole, regole della narrazione, che scegli in maniera apollinea, razionale. Poi c'è l'arte: sono gli spazi vuoti e imprevedibili che navigano all'interno di questo schema che tu hai dato, quello che veramente cerchi, però non puoi partire da lì»³³. E se dovesse parlare di un vuoto, a lei sembra autoriale: «La drammaturgia fa acqua, chi se ne frega della regia, il teatro è andato avanti per millenni senza il regista, la cosa più importante perché il teatro esista è l'autore-attore». E conclude: «Io penso di essere una buona regista, non la Mnouchkine, non Emma Dante, ma mi difendo». Quale regista uomo del suo livello direbbe così? Ma forse anche questo è un problema.

³²La critica stroncò con particolare violenza *Donne in Parlamento* (2007), nonostante il gran successo di pubblico. In una replica Massimo De Francovich lesse una recensione in cui si lodava la sua recitazione nel secondo atto, dove non compariva. «Che oggi “berlusconianamente” siamo abituati a una risata facile, questa è una critica che puoi farmi, però non puoi non rilevare che stanno ridendo a una battuta di Aristofane, il cui obiettivo era che ridessero, l'aveva scritto duemilacinquecento anni fa e duemilacinquecento anni dopo, in un teatro blasonato come il Piccolo, veniva giù il teatro dalle risate», dice la regista.

³³Ricorda il finale di *Martin Eden* di Jack London: «si butta dalla barca e si ammazza, per tutto il romanzo lui ha una fame di capire qual è il senso dell'esistenza... e London dice “nell'istante in cui seppero cessò di sapere”. Mi sembra che la regia sia questo, ma quando insegno nelle accademie di teatro faccio ore e ore di spiegazione».

La necessità di gestire tutti gli aspetti che concorrono alla realizzazione di uno spettacolo e di favorire lo sviluppo creativo di ogni componente è una caratteristica della regia in sé, variamente incarnata. Ma il «controllare» e il «far fiorire» assumono forse tratti «più concreti, meno intellettuali e gerarchici» nelle registe, quasi si trattasse di gestire una casa, come osserva Daniela Bortignoni: la prima donna in ottant'anni di storia a dirigere l'Accademia Nazionale d'Arte Drammatica, dove si è diplomata regista nel 1986³⁴.

³⁴Ho intervistato Daniela Bortignoni a Roma, nella sede dell'Accademia, il 23 maggio 2016.