

## La regia lirica, livello contemporaneo della regia teatrale

Gerardo Guccini

### Dal “repertorio” al “festival permanente”

Il radicamento sistemico della regia lirica è stato storicamente favorito da una trasformazione organizzativa e istituzionale affatto indipendente dai percorsi e dalle poetiche dei singoli artisti teatrali. Mi riferisco all’adeguamento delle programmazioni liriche al modello del *festival* che ha affidato la responsabilità degli allestimenti operistici a registi del teatro di prosa e cinematografici, a coreografi e a maestri dell’innovazione, comportando, così, l’innalzamento del livello visuale, l’affinamento di quello recitativo, la mobilitazione delle risorse tecnologiche e una grande varietà di scelte stilistiche. Mentre il teatro lirico di *repertorio*, ancora vitale negli anni Cinquanta del secolo passato, prevedeva

- numerose rappresentazioni per ciascuna opera,
- numerose opere rappresentate,
- una stagione concepita secondo il metodo dell’alternanza,
- una compagnia stabile di cantanti,
- allestimenti poco sofisticati e rinnovati solo di rado,

la programmazioni riformulate secondo il modello del *festival* richiedono

- numero limitato di rappresentazioni,
- numero limitato di opere, date in lingua originale,
- stagione concepita secondo il principio della serie e non più dell’alternanza,
- star del canto scritturate per una singola parte,
- regie elaborate e frequentemente rinnovate<sup>1</sup>.

1. Le premesse e gli effetti dell’adeguamento delle stagioni liriche al modello del festival sono esaminati in X. Dupuis, *Analyse économique de la production lyrique*, Cahier du LES, Université de Paris I Panthéon - Sorbonne, Paris 1979. Per un’esposizione sintetica di questa ampia ricerca cfr. Id., *Il teatro lirico: storia di un infernale percorso economico*, in “Economia della Cultura”, a. II, 2, 1992, pp. 40-

Le regie liriche sporgono, dunque, da dinamiche processuali estranee ai rivolgimenti e alle pulsioni del mondo teatrale e in gran parte gestite da ruoli manageriali e direttivi<sup>2</sup>. Esempio, al proposito, la carriera di Rudolf Bing che, dopo aver creato i festival di Edimburgo e di Glyndebourne, viene nominato dirigente del Metropolitan di New York nel 1942 e vi resta per 23 anni, approntando cambiamenti radicali come il rinnovamento della sala, la valorizzazione degli allestimenti, l'aumento delle prove<sup>3</sup>. Scelte che anticipano d'un decennio le trasformazioni dei teatri europei, indicando la strada d'uno svecchiamento dai costi elevatissimi e spesso incontrollabili. Paradossalmente, il teatro lirico del secondo Novecento si libera dei retaggi ottocenteschi (tele dipinte, attrezzi di magazzino, ambientazioni convenzionali) ritornando alla sontuosa dimensione barocca delle sue origini elitarie, che prevedevano dinamiche produttive basate sul lusso, la sorpresa e la dispersione. Al suo interno, le interazioni con l'innovazione teatrale corrispondono alle richieste d'una committenza mecenatesca e impermeabile alle crisi della contemporaneità. Eppure, nonostante i limiti di questo sistema produttivo ancora impresariale, e cioè basato sull'assemblaggio progettuale di titoli d'opera e artisti, i connubi felici, i radicamenti professionali e gli spettacoli/guida (le regie scaligere di Visconti, i Mozart di Strehler, l'aggiornata spettacolarità barocca di Ronconi e Pizzi, la tetralogia wagneriana di Chéreau...) hanno sedimentato nel tempo esiti di portata generale, aggiornando, ad esempio, i codici culturali di orchestrali e cantanti, integrando in senso registico e teatrale le competenze degli scenografi e combinando alla musica le risorse del dramma recitato (organici sviluppi interpretativi, azioni mute, serrate compenetrazioni di movimenti, spazi e immagini, reti di dispositivi scenici).

L'incontro dello spettacolo lirico con la regia teatrale a contenuto drammatico ha assestato una teatralità bipolare (musicale e d'interpretazione scenica) che si è via via rinnovata per varianti estetiche, non potendo ovviamente sfociare in radicali invenzioni formali o di sistema. Questa stessa teatralità, come risulta dal confronto con le più recenti esperienze e soluzioni, costituisce però una fase intermedia e già conclusa. Durante il suo svolgimento i registi teatrali hanno attivato all'interno del sistema operistico la modificabilità permanente delle funzioni sceniche (spazi, immagini, corpi e media tecnologici), rendendo così possibile la sua apertura a ulteriori profili artistici e modalità performative.

In altri termini: la regia teatrale ha reso eclettiche ed adattabili le prassi spetta-

51. Dupuis indaga gli sviluppi d'una trasformazione i cui sbocchi essenziali figurano già chiaramente indicati, all'inizio degli anni Sessanta, in una nota osservazione di Theodor W. Adorno: «Mentre nei paesi di lingua tedesca si rimane ostinatamente legati alla forma organizzativa dell'opera del secolo scorso, e cioè al teatro basato su un repertorio, la rappresentazione operistica tende in realtà, sulla base della disponibilità dei teatri, al concetto della "stagione"» (*Introduzione alla sociologia della musica*, Einaudi, Torino 1971, p. 97; 1<sup>a</sup> ed. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1962).

2. Le strategie culturali delle fondazioni liriche-sinfoniche procedono da incastri di competenze che riguardano il consiglio di amministrazione, il sovrintendente e il direttore artistico. Su questa dinamica istituzionale cfr. A. Bentoglio, *L'attività teatrale musicale in Italia. Aspetti istituzionali, organizzativi ed economici*, Carocci, Roma 2007, pp. 45-51.

3. Cfr. R. Bing, *5000 nuits à l'Opéra*, Robert Laffont, Paris 1975 (1<sup>a</sup> ed. New York 1972).

colari del teatro d'opera, consentendo di inquadrare nel ruolo di “regista lirico” anche artisti estranei alle dinamiche rappresentative del teatro drammatico (registi cinematografici, registi d'avanguardia e coreografi). Possibilità, questa, che addirittura capovolge il rapporto originario fra sistema operistico e teatro di regia.

Mentre, a partire dal secondo dopoguerra, le successive leve della regia drammatica hanno adattato le proprie risorse culturali ed estetiche alle esigenze degli allestimenti operistici; dagli anni Ottanta ad oggi, sono stati gli allestimenti lirici a ricondurre verso la cultura della regia interpretativa gli sviluppi del mondo teatrale. Attualmente, il teatro d'opera è un contesto di rigenerazione conservativa dello spettacolo di rappresentazione. Qui, infatti, artisti provvisti di competenze e sensibilità postdrammatiche<sup>4</sup> (come Robert Wilson, Trisha Brown o la Fura dels Baus) si confrontano con quella dialettica fra “prima” e “seconda creazione” dalla quale si è storicamente emancipato il fenomeno registico<sup>5</sup>.

Questa posizione strategica non dipende soltanto da fattori interni, come le strategie combinatorie dei committenti istituzionali e gli spettacoli che ne risultano, ma, in modo anche più determinante ed essenziale, dalle diacronie storiche che distinguono le trasformazioni novecentesche degli allestimenti operistici da quelle delle altre forme spettacolari. Mentre l'opera ha strenuamente combinato, anche incorrendo in terrificanti stridori estetici, il rispetto della partitura e il rinnovamento della performance, la storia dello spettacolo si è lasciata ben presto alle spalle l'idea che l'evento scenico fosse rappresentazione – ancorché inventiva, critica e dialettica – d'una drammaturgia precedentemente formalizzata. Sicché l'opera funge oggi da contesto d'incontro fra gli artefici di punta del teatro postdrammatico ed esigenze di tipo rappresentativo, che, pur superate al livello dei concetti estetici e dei processi storici dell'innovazione, non lo sono altrettanto a quello delle pratiche correnti e delle rigenerazioni spontanee – sia drammatiche che attoriali – dell'istinto mimetico e narrativo.

### **Fra “interpretazione scenica” e “scrittura scenica”: le oscillazioni della creatività teatrale**

Nel 1955, inquadrando storicamente i fermenti del primo Novecento, André Veinstein distingue con argomenti tuttora validi la *mise en scène* come dimensione materiale della rappresentazione dalla *mise en scène* come prassi registica. La prima – dice – è un insieme «dei mezzi d'interpretazione scenica: scenografia, illuminazione, musica e recitazione», la seconda un'attività «che consiste nella connessione, in un certo tempo e in un certo spazio dell'azione recitativa, dei differenti elementi d'interpretazione scenica di un'opera drammatica»<sup>6</sup>. Ciò che proietta le prime ma-

4. Cfr. nota 24.

5. Sulla nozione di regia come “seconda creazione” cfr. F. Perrelli, *La seconda creazione. Fondamenti di regia teatrale*, Utet, Torino 2005.

6. A. Veinstein, *La mise en scène théâtrale et sa condition esthétique*, Flammarion, Paris 1955, p. 7.

nifestazioni storiche della regia al di là delle precedenti modalità di realizzazione non è l'uso sapiente e specialistico dei singoli mezzi dell'interpretazione scenica, quale lo si può rinvenire in qualsiasi epoca storica a partire dai sussidi meccanici e visivi della tragedia greca, ma la ricerca di linguaggi teatrali unitari e corrispondenti alle specificità dell'opera drammatica.

Indagando il dramma da interprete critico oppure come alter ego scenico dell'autore, il regista teatrale ricava dalle proprie percezioni analitiche e intuitive criteri d'allestimento che scombinano le tradizionali autonomie delle funzioni spettacolari. La sua autorevolezza su attori, scenografi, musicisti e maestranze tecniche non è soltanto una questione di metodo ma poggia su salde fondamenta estetiche, discendendo dall'idea che lo spettacolo risulta dall'organica compenetrazione di tutti i suoi elementi ad opera d'un linguaggio unitario che, come accade per l'appunto nell'opera di un singolo autore, si forma a partire dall'organismo in fieri dell'opera stessa. Organismo che, nel caso della regia, risulta dall'immediata e intuitiva messa in relazione delle impressioni suscitate dal testo drammatico (o drammatico/musicale) con le concrete componenti della realizzazione scenica: identità attoriali, spazi, volumi, materiali, luci. Quando Adolphe Appia – fra i “padri fondatori della regia” il più attento all'elemento musicale – dichiara che «la luce è nell'economia della rappresentazione ciò che la musica è nella partitura»<sup>7</sup>, non segnala soltanto le funzioni espressive recentemente acquisite dall'illuminazione elettrica, ma indica come l'organicità in fieri dell'opera scenica – la sua “sostanza” preformale – consista nell'ambientazione del suono (wagneriano, per Appia) in spazi mentali che reagiscono in senso visivo e cinetico ai suoi decorsi. Infatti, «la luce, come la musica, non può esprimere nulla che non appartenga all'intima assenza di ogni visione»<sup>8</sup>.

In breve: la peculiarità essenziale dell'inventiva registica consiste nell'aver introiettato i mezzi della realizzazione spettacolare fino a ricavare dalla loro interazione con gli elementi strutturali ed espressivi della composizione drammatica il “germe” d'un linguaggio sinestetico predisposto ad assorbire le resistenze e gli apporti del concreto processo teatrale.

A partire dagli anni Cinquanta, l'avvento del Nuovo Teatro, il fenomeno dei gruppi e i valori autoreferenziali del postmoderno disgregano, però, le funzioni interpretative dell'evento scenico e la necessità di riferirsi a un dramma formalizzato da interpretare. Tadeusz Kantor, il Living, Grotowski, Barba, Quartucci, Carmelo Bene e Leo de Berardinis, per non citare che alcuni precursori, declinano le molteplici possibilità d'una “scrittura scenica” che concepisce lo spettacolo in quanto “creazione prima” e lavoro sul linguaggio<sup>9</sup>. Il segno teatrale, non più dislo-

7. A. Appia, *La musica e la messa in scena* (1894-1896), in Id., *Attore musica e scena*, Prefazione e cura di F. Marotti, Feltrinelli, Milano 1981, p. 139.

8. *Ibid.*

9. Con “scrittura scenica” si intende un sistema di scrittura che coinvolge tutti gli elementi linguistici del teatro, non solo quelli legati alla messa in scena ma anche l'attore e la drammaturgia: cfr. L. Mango, *La scrittura scenica. Un codice e le sue pratiche nel teatro del Novecento*, Bulzoni, Roma 2003.

cato sulle coordinate di lettura dispiegate dalla vicenda drammatica, contrae significante e significato risolvendosi in addensamenti di presenza, mentre l'opera scenica esplicita «l'esistenza di un livello del reale» non mimeticamente riprodotto ma concreto ed effettivo, «che interagisce costantemente [...] nella creazione teatrale stessa»<sup>10</sup>. Come sintetizza Lorenzo Mango:

Il problema [dei nuovi registi] sembra essere da un lato coinvolgere sempre più da vicino la pratica della scena con l'esperienza del vissuto, dall'altro disarticolare le forme della scena ed agire creativamente dentro e su tale disarticolazione<sup>11</sup>.

Non perciò, i diversi linguaggi dell'“interpretazione” e della “scrittura scenica” si sono stabilizzati lungo fasi storiche distinte e livelli operativi incompatibili. Anzi, sia i primi che i secondi tendono a interagire e a riprodursi gli uni dagli altri dimostrando la fondamentale reversibilità delle svolte culturali e dei superamenti linguistici. Non solo i “padri fondatori” della regia hanno evoluto, a partire dalla ricerca d'un linguaggio organico all'opera drammatica, pratiche e nozioni riferibili alle modalità della “scrittura scenica”: le improvvisazioni di Stanislavskij, la biomeccanica di Mejerchol'd, l'“opera d'arte vivente” di Appia, la “supermarionetta” di Craig. Non solo la stessa espressione “scrittura scenica” è nata per definire la compattezza semantica delle *mise en scène* di Bertolt Brecht<sup>12</sup>, e solo in un secondo momento, ripresa da Giuseppe Bartolucci, si è piegata a significare una teatralità extra-rappresentativa e sprovvista di riferimenti testuali formalizzati<sup>13</sup>. Ma, specie dagli anni Ottanta – che vedono il progressivo ritorno della parola sulle scene dell'innovazione –, si sono anche verificati movimenti di direzione contraria: dalla “scrittura scenica” a un linguaggio mediato da esigenze interpretative. Gli spettacoli realizzati su testi drammatici e drammatico/musicali da un maestro dell'avanguardia come Robert Wilson, la mirabile trilogia testoriana (*Edipus, Cleopatràs, Due Lai*) interpretata da Sandro Lombardi con la regia di Federico Tiezzi (entrambi fondatori e cardini dei mitici Magazzini Criminali), i testi di Werner Schwab e Antonio Tarantino messi in scena da Marco Martinelli reinvestendo l'esperienza accumulata come drammaturgo/regista del Teatro delle Albe, le esplorazioni della drammaturgia anglosassone (Martin Crimp, Tim Crouch, Mark Ravenhill) condotte dall'Accademia degli Artefatti (ensemble di riferimento per l'innovazione degli anni Novanta), mostrano che i linguaggi della “rappresentazione” e della “scrittura scenica” delinano, nonostante le diverse connotazioni pragmatiche e culturali, artisticità fundamentalmente transitive.

10. H.-T. Lehmann, *Segni teatrali del teatro post-drammatico*, in “Biblioteca Teatrale”, aprile-dicembre 2005, pp. 23-47: 43.

11. Mango, *La scrittura scenica*, cit., p. 76.

12. L'espressione “écriture scénique” viene coniata dal regista Roger Planchon nel corso d'una conversazione registrata nel 1961 per spiegare la lezione brechtiana che individua nella rappresentazione due scritture (testuale e scenica) contrassegnate da pari responsabilità creative: cfr. E. Copfermann, *Planchon, La Cité*, Lausanne 1969, p. 123.

13. Cfr. G. Bartolucci, *La scrittura scenica*, Lerici, Roma 1968.

Il teatro contemporaneo, forse perché non dilata al proprio esterno penetranti forme d'influenza, nemmeno presenta al proprio interno modalità culturali egemoni e significative distinzioni fra esperienze emergenti e pratiche superate o, come si diceva all'epoca delle prime avanguardie novecentesche, "passatiste". Le movimentazioni che ne increspano i livelli e i settori corrispondono piuttosto alle pulsioni d'un sincretismo dinamico e capace di sorprese.

E il sincretismo – il cui etimo rimanda all'uso cretese di affidare l'esercito a più capi di pari autorità – ben s'adatta alle strutture del teatro lirico, dove figurano due "capi" – il direttore d'orchestra e il regista – ognuno dei quali si rapporta con diverse finalità e competenze a un'opera prodotta da due autori: il librettista e il compositore. Complessità che riguarda da vicino le poetiche della realizzazione spettacolare. Luca Ronconi, in un'importante conversazione pubblicata nel 1982, afferma che il suo interesse per l'opera dipendeva proprio dalla duplicità delle sue forme:

nel teatro d'opera di testi ce ne sono due, e quindi c'è la possibilità di lavorare non insieme a un testo, parallelamente a un testo, come succede spesso nel teatro scritto, ma addirittura negli scarti fra le due notazioni del testo, che naturalmente ti danno delle sollecitazioni spesso anche divergenti<sup>14</sup>.

Ai giorni nostri, questa peculiarità – che custodisce i germi del teatro drammatico di tutti i tempi: il doppio e l'anfibologia – si è forse ulteriormente dilatata; non solo la forma operistica è un crocicchio di processi compositivi, ma anche il teatro d'opera intreccia prassi ed esperienze dissimili; l'esecuzione musicale e le interpretazioni dei cantanti, l'articolazione delle azioni e la concezione visiva dello spettacolo rispondono infatti a modalità e a criteri che si sono prodotti nel corso di sviluppi storici diacronici e fondamentalmente autonomi.

### La regia lirica nel labirinto della postregia

Nella storia dello spettacolo, la coesistenza, all'interno del processo produttivo, di due "creazioni" – l'una formalizzata, l'altra dinamica e dialetticamente ricettiva – non costituisce certamente una costante. Qualcosa di paragonabile, per intenderci, alle funzioni del drammaturgo e dell'attore, che variamente svolte e combinate figurano anche in tradizioni geograficamente e cronologicamente lontane. Il fenomeno della regia tende, infatti, a prosperare nell'humus delle innovazioni novecentesche, dove situazioni di forte instabilità e conflittualità culturale si sono lungamente perpetuate richiedendo *leader estetici* che orientassero le trasformazioni del teatrale nella direzione della ricomposizione o della frattura.

Esaurita la spinta propulsiva delle contrapposizioni, la figura dell'autore ha ripreso evidenza; i teatri di narrazione hanno praticato l'oralità come veicolo espres-

14. *Colloquio con Luca Ronconi*, in F. Quadri, *Il teatro degli anni Settanta. Tradizione e ricerca*. Stein, Chéreau, Ronconi, Mnouchkine, Grüber, Bene, Einaudi, Torino 1982, p. 162.

sivo e strumento di composizione; le “drammaturgie consuntive” (Sirio Ferrone) si sono imposte al livello degli ensemble e delle aggregazioni sociali; i filoni del postdrammatico hanno sviluppato autonomi processi di rifondazione linguistica proseguendo le modalità della “scrittura scenica”.

Di conseguenza, nel panorama dei teatranti fra i trenta e i quarant’anni troviamo agguerriti e motivatissimi autori drammatici (Stefano Massini, Letizia Russo, Fausto Paravidino, Mimmo Borrelli), narratori (Ascanio Celestini, Davide Enia, Mario Perrotta), registe/drammaturghe come Emma Dante e Sabrina Petyx, oppure teatri/immagine accomunati dal recupero dei media analogici (Santa Sangre, Pathosformel, Muta Imago, Ortograph). Certo, fra le recenti leve teatrali vi sono anche registi-di-testi-drammatici, che, però, a considerarne i percorsi, non appaiono il più delle volte imparentati alle prassi della regia critica e interpretativa bensì a dinamiche di gruppo (Serena Sinigaglia), alla sperimentazione multimediale (Andrea De Rosa) oppure – ed è forse questo uno dei dati più significativi – a competenze d’attore/autore (Vicenzo Pirrotta, Antonio Latella).

La regia – che, specie in Italia, s’è imposta in quanto antidoto all’autonomia dei grandi interpreti – cede ora il passo proprio ad attori/registi che incardinano lo spettacolo al lavoro sulla parte. È un percorso storico ampiamente delineato. Dapprima, i grandissimi Carlo Cecchi e Leo de Berardinis, poi, Toni Servillo, Beppe Rosso, Walter Malosti, Arturo Cirillo, Elena Bucci, Marco Sgrosso, Enzo Vetrano e Stefano Randisi (artefici questi ultimi d’una impressionante *renaissance* pirandelliana) sono testimoni non isolati delle capacità di sconfinamento delle abilità attoriali.

Nei panorami che seguono l’indebolimento della regia in quanto arte della rappresentazione<sup>15</sup>, il teatro lirico occupa una posizione particolare e propria a lui solo. E cioè si configura come una “scuola” permanente di “seconde creazioni”. Al suo interno, la centralità dell’esecuzione musicale trattiene infatti il regista dal farsi pienamente *autore*, inquadrandolo in una situazione di continuo confronto con il dramma formalizzato. Già alla fine degli anni Settanta, Luca Ronconi riconosce come il teatro lirico si distingua per il valore archetipo delle sue drammaturgie e l’assoluto rilievo delle finalità rappresentative:

il teatro d’opera conserva il suo carattere di *rappresentazione* molto di più di quanto oggi non avvenga con il teatro di prosa. Mi sembra che un *Parsifal* e un *Trovatore* siano sempre attesi come delle realtà ad ogni successiva presentazione, come se esistessero il

15. La storiografia teatrale tende a considerare ormai esaurito il momento propulsivo della regia. «Se la regia è sorta – osserva Alonge – nel momento in cui *l’autore si è fatto regista*, il cerchio si chiude nel momento in cui *il regista si fa autore*» (R. Alonge, *Il teatro dei registi*, Laterza, Roma-Bari 2006, p. 183). Secondo Mirella Schino, la regia in quanto arte di svolta e proposta culturale attiva coincide invece con la «nascita della regia»; fenomeno che si compie nei primi trent’anni del Novecento rinnovando l’estetica del teatro e fornendo agli artisti «uno strumento per un riscatto sociale e culturale, più tardi persino etico e culturale» (M. Schino, *La nascita della regia teatrale*, Laterza, Roma-Bari 2003, p. v). Una volta esaurita la spinta propulsiva della nascita «rimase la novità della regia come interpretazione critica e invenzione scenica ‘d’autore’» (*ibid.*).

*Parsifal* e il *Trovatore* universali in giro per il mondo, che si ripropongono e si ripresentano continuamente, e in cui si è abituati a ritrovare sempre le stesse cose...<sup>16</sup>.

Le parole che seguono costituiscono un sorprendente e illuminante indizio delle trasformazioni attraversate dal teatro italiano a partire dal secondo dopoguerra. Prosegue Ronconi:

è qualche cosa che fino a venti, trent'anni fa era in profondo contrasto con quello che invece adesso si è cominciato ad aspettarsi dal teatro di prosa – e sbaglio dicendo “teatro di prosa”, perché dovrei dire “teatro senza musica”<sup>17</sup>.

Se consideriamo che questo colloquio è stato effettuato fra il gennaio del 1978 e il marzo del 1979, il periodo di «venti, trent'anni fa», in cui il pubblico del teatro di prosa non si aspettava ancora di venire illuminato circa la verità drammatica del testo, corrisponderebbe agli anni Quaranta e Cinquanta: una fase storica in cui la riforma registica è ancora agli inizi e gli spettatori vanno a teatro per vedere le prestazioni dei grandi interpreti e delle compagnie di rango. Poi, il moltiplicarsi di spettacoli critici e analitici rinvigorisce l'interesse per il testo d'arte rendendo attuale il dibattito sui suoi contenuti e la sua identità formale, sicché le scelte dei registi si risolvono nella rinascita scenica di tutta una serie di autori: Ruzante, Goldoni, Pirandello, Brecht, Shakespeare e gli elisabettiani, Čecov... Con gli anni Settanta, il declino della regia critica in quanto emergenza catalizzatrice e il contemporaneo radicarsi delle possibilità del Nuovo Teatro riportano però le istanze rappresentative della prosa al di sotto del «carattere di *rappresentazione*» che connota permanentemente il teatro lirico.

I trent'anni passati dal colloquio fra Ronconi e Franco Quadri confermano l'esistenza d'un doppio diagramma storico: mentre il «teatro senza musica» non contempla, conquista e supera il concetto di spettacolo in quanto rappresentazione d'una forma artistica in esso contenuta, quello operistico ribadisce e declina nel tempo l'esigenza di confronti dialettici, empatici e di mediazione fra il regista e il dramma musicale. Questa sua funzione, tutt'altro che epigonale e puramente conservativa, arricchisce le conoscenze e le esperienze degli artisti scenici; determina incontri, innesti e risultanze; rilancia il pensiero di maestri attenti, come Appia e Craig, alle ricadute performative del suono musicale; contrae in elaborati progettuali le tipologie inventive del processo teatrale; forma, insomma, nuovi artefici di “seconde creazioni”, fra cui, a partire dagli anni Ottanta, registi innovatori specialmente dediti all'allestimento di opere liriche. Peter Sellars, nonostante le molteplici iniziative teatrali, acquista notorietà internazionale grazie alle riletture in chiave contemporanea delle opere mozartiane: *Don Giovanni*, *Così fan tutte*, *Le nozze di Figaro*. Il canadese Robert Carsen, dopo aver studiato recitazione presso la Boston

16. Luca Ronconi in Quadri, *Il teatro degli anni Settanta*, cit., p. 159.

17. *Ibid.*

Old Vic Theatre School e partecipato come aiuto regista agli allestimenti lirici dei festival di Spoleto e Glyndebourne, debutta con la *Salomé* (Opéra de Lyon, 1990) e, generalmente apprezzato per i felici approdi musicali delle sue narrazioni parallele, spopola nei principali teatri d'Europa e d'America dove affronta con appassionato e onnivoro eclettismo Richard Strauss, Verdi, Wagner, Poulenc, Boito, Rossini, Händel, Dvořák, Bellini, Janáček... In Italia, si affermano in quanto registi lirici Daniele Abbado (dal 2003 anche direttore artistico della Fondazione i Teatri di Reggio Emilia), Paolo Micciché e Damiano Michieletto. Va inoltre segnalato il ruolo di apripista svolto da Piero Faggioni che, dopo aver oscillato fra prosa, cinema e allestimenti operistici, si dedica quasi interamente a quest'ultima attività dal 1969, firmando più di 120 produzioni e imponendosi come il regista italiano con più continuità operativa nei teatri stranieri<sup>18</sup>.

Il fenomeno è dunque in atto: il teatro d'opera contemporaneo suscita autori di "seconde creazioni" con ritmo ed esiti qualitativi decisamente concorrenziali rispetto al contiguo teatro di prosa, i cui ricambi generazionali sono stati storicamente impoveriti dal prepotente richiamo delle esperienze d'avanguardia.

Vediamo, ora, di ricostruire i rapporti fra regia teatrale e regia lirica che hanno accompagnato l'adeguamento della progettualità operistica al modello del festival, dilatando le possibilità d'applicazione degli artisti teatrali e facendo del teatro d'opera un contesto di rappresentazione culturalmente aggiornato.

### La dimidiata regia del teatro lirico

Applicate all'opera, le prassi registiche riformulano le proprie possibilità, adattandole a un obiettivo circoscritto e peculiare quale è la realizzazione d'una "seconda creazione" performativa che includa in sé l'esecuzione d'una "prima creazione" musicale. Di qui, l'identità bipolare dello spettacolo operistico e la problematicità della sua posizione storica, che non è pienamente integrata ma neppure del tutto estranea alle dinamiche novecentesche: i protagonisti, infatti, sono in gran parte gli stessi; la transizione dagli "spazi della drammaturgia" alla "drammaturgia degli spazi" ha interessato tanto l'opera che i teatri d'innovazione<sup>19</sup>. E così anche gli adeguamenti tecnologici e le aperture al multimediale.

Naturalmente, occorre distinguere il profilo della regia lirica applicata alle opere del passato da quello della regia lirica applicata alle nuove produzioni. E cioè, alle forme in divenire del nuovo teatro musicale<sup>20</sup>. Mentre queste ultime rientrano

18. Cfr. S. Cremese, *Piero Faggioni e il teatro d'opera, fra tradizione, regia critica e formazione del cantante/attore*, Tesi di Laurea in D.A.M.S., relatore Prof. Gerardo Guccini, Facoltà di Lettere e Filosofia, Università degli Studi di Bologna, a.a. 2006-2007, anche nel sito [www.tesionline.com/intl/thesis.jsp?idt=26783](http://www.tesionline.com/intl/thesis.jsp?idt=26783)

19. Il passaggio dagli "spazi della drammaturgia" alla "drammaturgia degli spazi" è esaminato in M. De Marinis, *In cerca dell'attore. Un bilancio del Novecento teatrale*, Bulzoni, Roma 2000, pp. 33-8.

20. Una sintetica rassegna delle esperienze nate all'incrocio fra invenzione registica e composizione musicale è in S. Cappelletto, *Inventare la scena: regia e teatro d'opera*, in *Storia del teatro moderno e*

a pieno titolo nei flussi della spettacolarità contemporanea, le regie delle opere storiche adattano al teatro lirico le innovazioni che *non* vi si sono prodotte. Scrive, nel 1977, Guy Verriest:

un'opera lirica non è un'opera completamente chiusa (nel senso che Umberto Eco dà a quest'espressione) e cioè determinata una volta per tutte da coloro che l'hanno concepita, ma è anche un'opera aperta suscettibile di diverse interpretazioni da parte del direttore d'orchestra, dei cantanti, del regista, che non può d'altra parte ignorare tutte le rivoluzioni che la *mise en scène* ha conosciuto dall'inizio di questo secolo<sup>21</sup>.

Il tema è enunciato con chiarezza: le rivoluzioni dello spettacolo, filtrate dalla regia lirica, si risolvono in strumenti d'interpretazione scenica, che alimentano i meccanismi produttivi dell'opera confermandone la stabilità di grande e solenne artigianato.

Per un teatro mondano e superbamente attrezzato quale è il teatro d'opera, l'esigenza di riferirsi ad artisti scaturiti da pratiche spettacolari rappresentative delle trasformazioni storiche e del costume è, ancor più che l'esito di particolari strategie d'innovazione, la naturale conseguenza del proprio status sociale e culturale. Sarebbe infatti impensabile che proprio la forma spettacolare più costosa del nostro sistema teatrale non usufruisse delle possibilità dispiegate dagli sviluppi estetici e tecnologici dei linguaggi performativi per ripiegare sulla ripresa dei modelli originari.

D'altra parte, le risorse della performance, venendo applicate al teatro d'opera, non possono certo intaccare il suo "fattore primario" – l'esecuzione del "dramma musicale" – che impone la salvaguardia e l'esecuzione fedele delle partiture storiche.

La conservazione del patrimonio musicale e l'apertura alle manifestazioni spettacolari del mondo contemporaneo sono entrambe esigenze comprensibili quanto inevitabili. Non di meno, la loro applicazione ha prodotto un teatro particolarissimo, del quale, va affermato con chiarezza, *non esiste l'equivalente in nessuna epoca e civilizzazione*. Un teatro in cui l'interpretazione musicale e lo spettacolo convivono come eventi distinti, che esprimono ciascuno diverse civiltà teatrali e si rapportano secondo modalità che includono tanto il controcanto scenico al libretto («l'estetica del contropelo»<sup>22</sup>, come la chiamava Massimo Mila) che la possibi-

contemporaneo, diretta da R. Alonge e G. Davico Bonino, III, *Avanguardie e utopie del teatro. Il Novecento*, Einaudi, Torino 2001, pp. 199-217.

21. G. Verriest, *Esthétique et défense de l'art lyrique*, in "La Revue Musicale", 1977, 300, p. 77.

22. Cit. in D. Martino, *La messa in scena tra "routine" e invenzione*, in A. Basso (a cura di), *Il Teatro Regio di Torino 1740-1990. L'arcano incanto*, Electa, Milano 1991, p. 732. Commentando l'espressione di Mila, che riconosce nello stile registico di Luca Ronconi «una sorta di malattia infantile dello sperimentalismo», Martino parla, a proposito dell'attualizzante regia di Ugo Gregoretti per *L'italiana in Algeri* (Teatro Regio, Torino 1979), di «estetica del rizzapelo». Si tratta d'una nozione estemporanea e ironica, che segnala l'attualizzazione degli elementi drammatici e il moltiplicarsi delle *gags*, non solo nelle zone defilate della partitura, ma anche nel corso dei climax musicali. Analoghe le caratteristiche

lità di compiute sintesi estetiche. In questi ultimi anni, inoltre, interpretazione musicale e spettacolo hanno delineato traiettorie decisamente opposte, dimostrando che la duplicità del teatro operistico non riguarda soltanto la concezione dell'evento ma anche gli sviluppi delle sue funzioni rappresentative e musicali. Osserva Paolo Gallarati:

Da un lato la regia operistica ha acquistato sempre maggiore autonomia [...]. D'altro canto, l'esecuzione musicale ha preso la direzione opposta, di una fedeltà sempre più rigorosa alla partitura [...]. Quindi, da un lato si tende a un massimo di libertà, dall'altro a un massimo di fedeltà e di rigore filologico<sup>23</sup>.

Il paragone con le forme apparentemente vicine del teatro di prosa, che si fonda anch'esso su un connubio fra elementi storicamente differenziati (il testo e gli interpreti), conferma l'unicità dell'opera. Il dramma scritto è infatti un organismo infinitamente più adattabile, duttile e ricettivo che non la partitura<sup>24</sup>, sicché la regia teatrale, che ne guida i ritorni al presente, è un fenomeno immerso nella Storia della quale riflette gli sviluppi al punto di farsene radicalmente mutare, mentre la regia lirica, fenomeno derivato e frutto di commissione, tende a iterare una stessa funzione equilibratrice. Entrambe, però, discendono da una stessa tipologia di trasformazioni storiche che, a partire dal secondo Ottocento, hanno riformulato o sostituito le modalità e le strutture del teatro.

### Comuni radici delle diverse pratiche registiche

I sistemi teatrali della tradizione ottocentesca – e cioè i sistemi basati sulle compagnie, sulle imprese operistiche o sulla produzione di grandi spettacoli stanziali – integravano i processi della composizione testuale e musicale alle pratiche dell'allestimento, descrivendo archi produttivi unitari che iniziavano con la scelta del soggetto e si concludevano con la rappresentazione. In queste dinamiche creative d'ampio respiro e imperniate a convenzioni largamente condivise, le diverse competenze degli autori e degli artisti scenici si incuneavano le une nelle altre, suscitando reciproche invasioni di campo dal versante dello spettacolo verso quello della composizione drammatica, che teneva conto del sistema dei ruoli, dei singoli interpreti e del contesto teatrale, ma anche dal versante della composizione drammatica verso quello dello spettacolo poiché, com'è noto, autori, composi-

delle successive regie rossiniane di Dario Fo (cfr. S. Varale, *A colloquio con Dario, il pittore e il regista*, in C. D'Angeli, S. Soriani, *Coppia d'arte Dario Fo e Franca Rame, con dipinti, testimonianze e dichiarazioni inedite*, Edizioni Plus - Pisa University Press, Pisa 2006, pp. 57-80).

23. P. Gallarati, *Mimesi e astrazione nella regia del teatro musicale*, in R. Alonge (a cura di), *La regia teatrale. Specchio delle brame della modernità*, Edizioni di Pagina, Bari 2007, p. 175.

24. Sulle diverse fenomenologie sceniche corrispondenti all'attuazione del dramma scritto e a quella del dramma musicale cfr. G. Guccini, *Prima la musica, poi il teatro?*, in "Histroyo", 2010, 1, pp. 46-7.

ri e librettisti avevano spesso l'obbligo di concertare le scene e istruire gli interpreti<sup>25</sup>.

La regia – intesa sia come nuovo mestiere che come teatro allo stato d'invenzione – si è storicamente innestata all'ampliarsi delle competenze di chi (*metteur en scène*, capocomico, librettista o autore) coordinava l'insieme spettacolare. Tuttavia, l'egemonia scenica e culturale del nuovo fenomeno presuppone trasformazioni più radicali, di cui questi fermenti protoregistici non sono la principale sostanza ma significativo indizio. Mi riferisco al disgregarsi dei sistemi tradizionali che avevano a lungo *sospesa* la ricerca di linguaggi scenici originali e organici al testo inscenato.

Il teatro d'impresa e quello di compagnia, concependo l'opera drammatica come trasposizione metaforica dei suoi destinatari scenici e copione funzionale alla rappresentazione, non prevedevano, infatti, l'azione di mediatori culturali scenicamente inventivi. Piuttosto, le competenze formali degli autori venivano integrate (oppure affiancate) da "specializzazioni composite" che riguardavano il recitare, le scene, gli effetti, i movimenti, le attrezzature, le coreografie eccetera<sup>26</sup>.

La crisi dell'integrazione fra composizione e allestimento ha cominciato a delinearsi col recupero dei drammi del passato e col prodursi di drammaturgie – realistiche o d'invenzione – non uniformate secondo prospettive convenzionali e di genere. Sia gli uni che le altre hanno infatti presentato alle maestranze sceniche opere risultanti da processi di composizione affatto disgregati (perché desueti, letterari o sperimentali) da quelli diffusamente praticati. A partire da questi mutamenti, i drammi e la nuova drammaturgia musicale (ovvio il riferimento a Wagner) hanno perso l'inclinazione a incardinarsi in modo naturale e spontaneo alle pratiche teatrali, le quali, non trovando riflesse le proprie componenti strutturali e umane nelle opere formali, si sono convertite, da destinarie dell'autore, in dispositivi d'interpretazione scenica.

Finché il teatro dell'autore e il teatro delle compagnie o delle imprese hanno condiviso le stesse convenzioni, gli stessi riferimenti, gli stessi modelli e le stesse finalità, la composizione e l'allestimento sono state fasi d'una stessa arcata produttiva che delegava il progetto dello spettacolo al testo stesso, riservando ampi margini di autonomia creativa ai singoli attori e, nel caso dell'opera, alle complementari "giurisdizioni estetiche" degli scenografi, dei costumisti, dei coreografi e dei *metteurs en scène*, che potevano intervenire sui movimenti delle masse, sui quadri d'insieme, sul coordinamento ritmico dei gruppi scenici e sugli effetti speciali (tempeste, albe, incendi, esplosioni, battaglie).

Nel teatro di prosa, la disgregazione di queste unità processuali ha favorito l'emergere del fenomeno registico, mentre, nel teatro lirico, è stata risarcita dall'in-

25. Cfr. G. Guccini, *Direzione scenica e regia*, in L. Bianconi, G. Pestelli (a cura di), *Storia dell'opera italiana*, v, *La spettacolarità*, EDT/Musica, Torino 1988, pp. 125-74.

26. Sulla nozione di "specializzazione composita" cfr. G. Guccini, *I due "Mefistofele" di Boito: drammaturgie e figurazioni*, in W. Ashbrook, G. Guccini, *"Mefistofele" di Arrigo Boito*, Ricordi, Milano 1998, pp. 147-318, con particolare riferimento al cap. "Specializzazioni composite" e regia, pp. 199-202.

tervento di registi formati, dapprima, sulle scene drammatiche e, poi, in ambito sperimentale. Di conseguenza, la regia, vista dall'opera, costituisce un sistema culturale importato e, in certa misura, colonizzatore. Il che non ha impedito il prodursi di profili artistici corrispondenti alle esigenze dello spettacolo operistico.

### Leve migranti e contenuti drammatici della regia lirica

Dal primo Novecento ad oggi, il teatro lirico ha assimilato i principali protagonisti del rinnovamento teatrale: dapprima, Stanislavskij, Mejerchol'd, Reinhardt (cofondatore con Richard Strauss e Hugo von Hofmannsthal del Festival di Salisburgo); quindi Visconti, Brook, Strehler, Bergman; poi Ronconi, Chéreau, Vitez, Stein, Wilson; poi Federico Tiezzi, Mario Martone, Giorgio Barberio Corsetti, Marco Martinelli, Gabriele Vacis, Antonio Latella, Andrea De Rosa<sup>27</sup>. Da ultimo, Emma Dante con l'importante *Carmen* scaligera (dicembre 2009). Eppure, nonostante l'andamento ripetitivo di questi flussi migratori, la dinamica dei rapporti fra innovazione teatrale e regia lirica è profondamente mutata. Mentre le prime leve registiche provenivano dalla pratica e dalla cultura della "seconda creazione", molti esponenti delle successive immissioni hanno incontrato e approfondito proprio in ambito lirico l'esigenza di sviluppare la creazione scenica rappresentando una forma drammatica preesistente. Anzi, considerato l'attuale declino delle modalità registiche<sup>28</sup>, è assai plausibile supporre che, di qui a pochi anni, la sola regia teatrale precisamente individuabile come arte della messa in scena sarà proprio quella lirica.

La stessa realtà istituzionale, che è stata teatralmente aggiornata dall'intervento dei registi, conserva ora i presupposti della prassi registica come in un'ideale riserva estetica. Il teatro lirico produce infatti spettacoli imperniati a quelle dramaturgie di primo grado che consentono le dramaturgie seconde della regia, e che, negli ambiti dell'innovazione e dello stesso teatro di prosa, appaiono invece indebolite e quasi dissolte da una molteplicità di fattori come

- le libertà di traduzione e adattamento, che sfociano in rielaborazioni fortemente personalizzate,
- la riduzione del dramma letterario a materiale di autonomi sviluppi scenici,
- la varietà delle gamme recitative,
- la disomogeneità delle formazioni che frammenta la realizzazione fonica delle architetture testuali,
- l'imporsi d'una teatralità post-drammatica contraddistinta da assenza di sin-

27. Per una visione d'insieme dei percorsi compiuti dai registi teatrali verso la regia lirica cfr. M. Brug, *Opernregisseure heute: mit ausführlichen Lexikonteil*, Henschel Verlag, Berlin 2006, con le biografie di 139 registi lirici. Meno numerose ma di più comoda consultazione le voci biografiche contenute nel sito <http://www.statemaster.com/encyclopedia/List-of-opera-directors>

28. Sulla crisi del sistema registico cfr. M. De Marinis, *Seminario sulla rappresentazione. Testobase*, in "Culture Teatrali", primavera 2008, 18, pp. 7-14.

tesi, avversione alla compiutezza, inclinazione all'estremo, alla deformazione, al disorientamento e al paradosso<sup>29</sup>.

Si tratta di elementi che, da un lato, infirmano l'identità interpretativa del regista e il persistere della "prima creazione" nella "seconda", mentre, dall'altro, corrispondono al contemporaneo proliferare di "scritture sceniche" e "drammaturgie consuntive"<sup>30</sup> cucite addosso ai performer coinvolti nel percorso compositivo. Anche limitandoci agli ambiti teatrali, la parola "regista" sottende una varietà di applicazioni che s'accordano solo parzialmente alle specificità storiche della regia, prassi che nasce e si precisa in quanto "messa in vita" di livelli referenziali precedentemente formalizzati e persistenti nell'attuazione scenica.

Producendo grandi spettacoli tecnologicamente e linguisticamente aggiornati e conservando al contempo l'integrità delle partiture drammatico/musicali, il teatro d'opera costituisce dunque un naturale induttore di regia drammatica. Filtrate dalle sue strutture, si sono convertite a questa pratica esperienze di regia cinematografica, di "scrittura scenica", di drammaturgia collettiva e di coreografia.

Herzog, Greenaway, Bob Wilson, Christopher Marthaler, la Fura dels Baus, Bejart, Trisha Brown, Lepage, per non fare che alcuni nomi, si sono impegnati nel campo della regia lirica sondando le sovrapposizioni e le incompatibilità fra i propri campi d'azione e le "seconde creazioni" commissionate dai teatri d'opera. Ne sono risultati percorsi interessati alle opere desuete o al rinnovamento dei classici, linguaggi differenziati (improntati all'adattamento delle poetiche personali o alla ricerca di sintesi inventive nel solco di Appia) e, per quanto lo possano consentire gli scarsi tempi di prova, processi di "scrittura scenica" che conducono i modi del rappresentare verso esiti diversi dalla pura e semplice rappresentazione: «trasfigurazioni[i] del luogo, dello spazio e delle persone»<sup>31</sup>.

Negli anni Cinquanta, l'aggiornamento dello spettacolo lirico è stato soprattutto suscitato dall'inserimento di registi di grande fama (folgoranti e discussi gli allestimenti di Visconti con Maria Callas protagonista), mentre, ai nostri giorni, as-

29. Cfr. H.-T. Lehmann, *Postdramatisches Theater*, Verlag der Autoren, Frankfurt am Main 1999; solo alcuni brani di quest'importante studio sono stati tradotti in italiano: Id., *Segni teatrali del teatro post-drammatico*, cit.

30. Le nozioni di "drammaturgia consuntiva" e "preventiva" indicano due distinte modalità di composizione: la prima ricava il testo connettendo consuntivamente il materiale verbale emerso dalle prove con gli attori, la seconda previene progettualmente gli esiti scenici ponendosi a priori come norma dello spettacolo. Cfr. S. Ferrone, *Drammaturgia e ruoli teatrali*, in "Il castello di Elsinore", 3, 1988, pp. 87-94.

31. Vale la pena riportare le osservazioni di Salvatore Sciarrino sulla regia di Trisha Brown per la sua opera *Da gelo a gelo* (Opéra National di Parigi, maggio 2007): «Trisha lavora molto in équipe, e non esalta soltanto il lato coreografico della messinscena. È attenta alle mie indicazioni, ai processi che io scatenò con le mie partiture, e ha una sua concezione operistica e drammaturgica interessante. È sempre capace di innestare il meccanismo del teatro, quella caratteristica oscillazione tra rappresentazione e trasfigurazione del luogo, dello spazio e delle persone» (cit. in E. Romanelli, *Freddo e crudele il teatro dell'amore*, in "Il giornale della musica", a. XXII, 226, maggio 2006, p. 12). Sulle regie d'opera della coreografa cfr. R. Mazzaglia, *Trisha Brown*, L'EPOS, Palermo 2007, pp. 140-52.

sorbe multiformi esperienze della contemporaneità adattandole ai formati della regia. Nuove leve si stanno infatti formando, misurandosi con l'espansione visiva e spaziale del suono drammatico. Penso, in particolare, a Daniele Abbado e Paolo Miccichè, che conciliano con l'innovazione multimediale le connaturate funzioni critiche e interpretative della "seconda creazione". Oppure al regista Damiano Michieletto e allo scenografo Paolo Fantin (poco più di sessant'anni in due) che, partiti dalla lezione di Gabriele Vacis<sup>32</sup>, rappresentano sia nuove composizioni (come *Jakie O* di Michael Daugherty, Festival di Lugo, 2008) che opere di tradizione (Rossini, Mozart, Donizetti, Gounod) narrandone, da un lato, le verità emozionali, dall'altro, i ludici riscontri con il mondo contemporaneo.

### Fra nuove fedeltà e tradimenti di routine

Micciché paragona le «nuove tecnologie» alle «telette rapide» della scenotecnica barocca<sup>33</sup>; Emma Dante si avvicina a *Carmen* allenando l'orecchio «a distinguere i suoni, ad ascoltare veramente la musica»<sup>34</sup>; Robert Wilson affronta l'*Aida* (Teatro dell'Opera di Roma, dicembre 2009) proponendosi di «creare uno spazio dove, quello che si vede, aiuta ad ascoltare meglio»<sup>35</sup>; Federico Tiezzi afferma che il compito di un regista rispetto al melodramma è «trovare un equivalente della musica»<sup>36</sup>. E così via... l'elenco delle poetiche sceniche d'ispirazione musicale potrebbe facilmente continuare. Gli artisti che individuano nella regia lirica un terreno di sperimentazione in cui innestare al "primo dramma" le risorse della teatralità postdrammatica non hanno bisogno di manifestare la propria identità con innovazioni forzate: inserimenti provocatori e sistematiche sostituzioni di ambienti, gesti, figurazioni. Nei loro avvicinamenti all'opera, gli elementi innovativi (e cioè non

32. Michieletto è stato prima allievo di Vacis alla Paolo Grassi di Milano, poi suo collaboratore. Cfr. D. Michieletto, *La pedagogia teatrale di Gabriele Vacis*, Tesi di Laurea in Storia del Teatro, relatore Paolo Puppa, Venezia, Facoltà di Lettere, Dipartimento di Storia delle Arti e Conservazione dei Beni Ambientali, Università Ca' Foscari, a.a. 2001-2002.

33. Dice Miccichè, commentando l'allestimento di *Norma* (Teatro Carlo Felice, Genova 2002): «Non si tratta di un ricorso all'innovazione forzata: la musica resta il motore dello spettacolo. Il progetto è ambizioso e intende tornare alla mobilità delle telette rapide, utilizzando però le nuove tecnologie, ampliando così la possibilità di muovere le immagini e di cambiare i fondi. Si tratta di un linguaggio più in presa diretta, un mettersi al servizio della musica visualmente [...] c'è [in questo spettacolo] una volontà di fondo di comunicare con il nuovo pubblico e con i nuovi strumenti della nostra epoca» (nel sito [http://www.mentelocale.it/teatro/contenuti/index\\_html/id\\_contenuti\\_varint\\_12292](http://www.mentelocale.it/teatro/contenuti/index_html/id_contenuti_varint_12292)). Le *moving lights* e i proiettori *double-scrolling* consentono infatti di proiettare su un semplice supporto scenico scenari in continuo movimento che, proprio perciò, possono corrispondere alle evoluzioni dell'elemento musicale con un'aderenza impossibile per le scenografie costruite della tradizione novecentesca. Su Miccichè cfr. S. Zuffi, *Dentro l'opera. Paolo Miccichè*, in "the Scenographer", novembre 2008, pp. 20-69.

34. Cit. in F. De Sanctis, *Emma Dante "La mia Carmen un miracolo"*, in "l'Unità", 4 dicembre 2009.

35. Cit. in F. Soda, *L'Opera guarda al futuro*, in "il giornale della musica", gennaio 2009, 255.

36. *Norma e la luna*. Intervista a Federico Tiezzi, in Bellini, *Norma*, a cura di G. Gavazzoni, Fondazione Teatro Comunale di Bologna, Pendragon, 2008 (libretto di sala dell'allestimento andato in scena dal 29 aprile al 10 maggio 2008), p. 66.

prima affrontati) non scaturiscono dal programmatico intento di pervenire a versioni spettacolari mai prima viste ma dall'esigenza di rapportarsi al dramma musicale scoprendo al suo interno le chiavi di accesso alla concretezza scenica.

Esaminiamo ora alcuni significativi esempi di poetiche registiche applicate all'opera.

Federico Tiezzi sintetizza in due movimenti essenziali il lavoro della regia lirica. In primo luogo, si tratta di incardinare gli attori/cantanti a un'«architettura dinamica» di elementi dedotti dal dramma musicale:

Un cantante deve avere poche indicazioni, ma a fuoco, una *partitura* di movimenti nello spazio, di gesti, di intenzioni recitative che lo ancorino al palcoscenico, gli diano una struttura matematica equivalente a quella musicale, alla quale appoggiarsi. [...] proprio perché mi trovavo a utilizzare come attori dei cantanti: mi trovavo a creare una architettura dinamica attraverso elementi che non erano stati decisi da me [...]. Dovevo portare il cantate a farsi “testo” e “musica” in movimento, trasformarlo in recitazione<sup>37</sup>.

L'«architettura» dei percorsi recitativi non basta però a comporre l'insieme spettacolare, che si completa integrandoli a uno *spazio emotivo*. Esplicito, al proposito, il riferimento a Gordon Craig:

[la] definizione di *spazio emotivo* [...] non è mia ma di Gordon Craig, il più grande regista della prima metà del '900, che ha vissuto a lungo a Firenze e che ho studiato a fondo: lo spazio deve essere in grado di mutarsi a vista, al pari di un volto umano, per esprimere la continuità della trasformazione dei personaggi e delle emozioni. Anche in questa *Norma* lo spazio muta e muove dinamicamente seguendo la situazione drammatica. Non è una questione di creare un'immagine. O almeno non solo. È necessità registica di penetrarsi alla musica attraverso quegli elementi che sono propri alla scena<sup>38</sup>.

Analoghe le concezioni di Daniele Abbado che, parlando della sua prima regia lirica – *Così fan tutte* (1995) –, incomincia col ricordare la “rivelazione” del recitativo mozartiano, nel quale «bisogna dare l'impressione che tutto sia naturale come nel parlato», e poi si diffonde sulla drammaturgia degli spazi; modalità che gli ha consentito di investire in ambito operistico le conquiste e le intuizioni delle esperienze precedenti, dal lavoro di assistente con Piero Faggioni – regista lirico che gli insegna l'importanza delle luci e il primato della recitazione – alle collaborazioni con Studio Azzurro, Luca Scarzella e Moni Ovadia:

È stato lì, in quella occasione [allestendo *Così fan tutte*] che [...] credo di avere imparato il Progetto del teatro e di uno spettacolo intanto come progetto di uno spazio. Questa è la cosa più importante, lo vedo ancora adesso quando vado a fare una produzione nuova: se c'è una intuizione che bisogna sempre avere molto attenta, molto fresca, è l'intuizione dello spazio.

37. Ivi, p. 65.

38. *Ibid.*

Quando uno spazio è giusto lo si sente dal primo momento, si sente fin dalle prove se lo si è progettato in modo giusto. Anzi, di più: lo si deve capire dal primo modellino. E questo aiuta tantissimo. Lo spazio seleziona, in modo positivo e in modo negativo.

E allora, questo spazio come deve essere? Deve essere uno spazio essenziale, uno spazio che non abbia niente di superfluo dal punto di vista descrittivo, dal punto di vista di qualsiasi tipo di naturalismo più o meno facile. Perché apparentemente è più facile progettare uno spazio naturalistico, invece lo spazio è proprio il primo elemento di una drammaturgia, io credo. Forse questo è già da tempo un discorso fuori dalla storia. Si fa del naturalismo, oggi? Ne saremmo capaci? O forse per “naturalistico” si intende semplicemente il pensiero teatrale più generico? Istintivamente generico, vale a dire il livello minimo di cultura teatrale? [...] lo spazio drammaturgico deve contenere, a livello materico e narrativo – a livello fisico – l’indispensabile.

Tutto ciò che non è materialmente, matericamente, indispensabile può essere raccontato in altro modo, in modo più leggero; e più leggeri sono la recitazione stessa, i personaggi, i costumi. E possono esserlo, quando servono, delle proiezioni, ad esempio.

Questo aiuta a togliere peso e a lasciare solo i pesi indispensabili: non so se è chiaro, non mi è facilissimo formulare questo. Trovare una strada che conduca la materia a trasformarsi, a farsi carico della spiritualità<sup>39</sup>.

Parlando dello spazio come d’una *fisionomia umana* o d’una *materia trasfigurata* che assorbe ed integra le architetture leggere delle azioni e delle immagini, Tiezzi e Abbado descrivono poeticamente operazioni estremamente precise e concrete. Il compito essenziale della regia lirica consiste infatti nel realizzare in termini sensibili l’*integrazione* fra l’azione del canto e la musica: l’una esplica in forme stilizzate o realistiche il *bios* del cantante/personaggio; l’altra oscilla fra diversi referenti espressivi: espansioni affettive, dilatazioni sonore della *psiche* (del personaggio o del compositore stesso) e aeree situazionali, che intercettano il soffio vitale fra le identità e gli elementi impersonali del dramma. Vale a dire, la *zoé* nell’evento<sup>40</sup>. Teatralmente, il lavoro registico sul *bios* del cantante/personaggio si concreta

39. Intervista di Augusto Faggioli a Daniele Abbado; il testo, rivisto dal regista, è tuttora inedito (archivio personale di Gerardo Guccini).

40. Ricavo da Marco Martinelli l’idea di riportare le declinazioni sceniche del suono alle nozioni di “vita” elaborate dalla cultura greca. Dice questo nostro regista/drammaturgo: «Cos’è che passa attraverso i linguaggi? I greci usavano due parole per dire “vita”: usavano “bios” e “zoê”. “Bios” è la mia vita, la tua vita, la vita particolare di un essere: è un orologio a tempo, c’è una data in cui si spezzerà. Ed è la morte che la traccia. “Zoê” invece non è la vita mia o di quel gatto o di quella pianta, ma è la vita infinita, quella che non muore mai [...]. Cos’è che passa quando noi, al bar, vediamo due persone che litigano? Se noi le guardiamo e siamo catturati da questo teatro della quotidianità, è perché c’è un insieme di parole, atteggiamenti, sguardi, insomma sono attori splendidi quelli che stanno litigando al bar, e non lo sanno. Che cos’è che passa fra di loro? La “zoê”, la vita che si dà una forma. E questo è il teatro» (G. Guccini, *Il pellegrinaggio continua. Conversazione con Marco Martinelli*, in “Prove di Drammaturgia”, 2, 1998, p. 21). Commentando la nozione wagneriana di “silenzio sonoro”, Carl Dahlhaus precisa concetti di drammaturgia musicale che includono implicitamente la presenza della *zoé* nell’accezione indicata da Martinelli. «La parola scenica – scrive lo studioso – illumina di colpo la situazione: ma viceversa soltanto la situazione dà al discorso verbale quell’evidenza e quasi fisica intensità che lo trasforma in parola scenica. La luce che la parola getta sulla situazione è il corrispettivo del potenziamento che la situazione imprime alla parola» (C. Dalhaus, *Drammaturgia dell’opera italia-*

nell'impostazione attoriale e interpretativa, mentre quello sul dramma musicale richiede la costituzione di un contesto di svolgimento reattivo, che consenta di «mettere in scena la musica»<sup>41</sup> riflettendo e modulando performativamente le oscillazioni espressive del suono.

Daniel Barenboim dice che «il regista a differenza del direttore [d'orchestra] non ha una partitura ma solo una storia»<sup>42</sup>. Probabilmente, le possibilità e le gradazioni della regia lirica sono interamente implicate nei modi della narrazione registica. Durante le prima riforma, Visconti, Strehler e Zeffirelli non intervengono sulla vicenda rappresentata bensì sulla rappresentazione della vicenda, che modellano attraverso la gestione e l'intreccio dei mezzi spettacolari: gli ambienti vengono stilizzati, trasposti d'epoca oppure riferiti alle scenografie originarie; la recitazione si fa naturalista, di dettaglio, oppure ritrova le misure della pantomima e i valori espressivi dell'immobilità; i segni scenici punteggiano lo spettacolo evidenziando di concerto con la musica il senso di una storia che non ne viene comunque sostituita. Con Luca Ronconi – che costituisce l'effettivo momento di passaggio fra le radicate modalità della “regia critica”<sup>43</sup> e la contemporanea narratività registica – le cose cambiano: lo spettacolo prende infatti a rappresentare più storie coesistenti che riguardano i contesti delle vicende drammatiche e quelli delle loro elaborazioni artistiche, le strutture del libretto e la realizzazione espressiva del compositore, gli orizzonti d'attesa del pubblico contemporaneo e di quello storico, i valori simbolici dell'opera in sé e quelli della sua rilettura contemporanea. Così, nel *Faust* di Gounod (Bologna, Teatro Comunale, 1975), a grandi architetture mobili da *autos sacramentales* succede l'atmosfera posttribolare e lo stile secondo impero del sabba, mentre nel *Nabucco* (Firenze, Teatro Comunale, 1977) grandi quadri di gusto risorgimentale mettono in scena la retorica della borghesia ottocentesca, concretamente presente come spettatrice delle vicenda biblica.

La regia lirica contemporanea radicalizza queste scelte considerando l'opera

na, in *Storia dell'opera italiana*, a cura di L. Bianconi e G. Pestelli, VI, *Teorie e tecniche, immagini e fantasmi*, EDT/Musica, Torino 1988, pp. 77-162: 104). La forma musicale delle “parole sceniche” ha dunque per oggetto “situazioni” che evidenziano la vita *intorno e fra* i personaggi e non esclusivamente, com'è tipico dell'opera, la vita emozionale *dei* personaggi. Nell'estetica drammatica di Dalhaus la “situazione” definisce, per così dire, un *campo d'espressione liminare*, che include la psiche del personaggio e la vita esterna che l'attraversa connettendola – anche – all'oscura absolutezza del suo stesso destino. Si veda, ad esempio, quest'altra applicazione del termine: «Che poi affetti eterogenei si esprimano con melodie eguali o simili viene a dire, nel concertato dell'*Otello* come in quello del *Lobengrin*, che sotto le reazioni disparate ed opposte dei singoli personaggi v'è, in uno strato più profondo, la coscienza comune d'essere irretiti in una *situazione inestricabile e senza scampo*» (ivi, p. 103, il corsivo è mio).

41. J. Svoboda, *I segreti dello spazio teatrale*, Ubulibri, Milano 1997, p. 65. Scrive il grande scenografo: «I libretti, spesso confusionari, non avevano più motivo di pesare sulla regia, e il materiale per la scenografia lo trovavo direttamente nella musica, alla quale mi avvicinai con timidezza e rispetto» (*ibid.*).

42. D. Barenboim nel sito <http://delteatro.it/news/2009-12/carmen-i-commenti-a-caldo.php>

43. Sulla “regia critica” cfr. C. Meldolesi, *Fondamenti del teatro italiano: la generazione dei registi*, Sansoni, Firenze 1984.

come un deposito di elementi drammatici assopiti, ricavabili, cioè, come analogie con il mondo contemporaneo oppure implicati, allusi, presenti in potenza. Ricordiamo lo straziante onirismo del *Don Quichotte* di Faggioni (Teatro Regio di Torino, stagione 2002-2003), la duplicità gemellare di *Don Giovanni* nella realizzazione di Sellars (film per la TV, 1990), l'opprimente predominio del potere economico nella *Salomé* di Carsen (Teatro Regio di Torino, 2008), il nero mondo mediterraneo della *Carmen* di Emma Dante. Sicché lo spettacolo registico non interpreta l'opera rappresentandone la storia ma mettendo in scena una narrazione integrata e di secondo grado, che, nei casi più organici e artisticamente riusciti, avvalora proprio la musica dalla quale ricava le proprie tematiche e linee di svolgimento senza passare dalla mediazione librettistica. Il regista, come dice Baremboin, ha «solo la storia»; la gestione creativa di tale elemento basta però a scompaginare la successione progetto testuale/composizione/allestimento, e a impostare in sua vece un'altra modalità processuale, dove, fra partitura e spettacolo, si aggiunge per così dire un *libretto non scritto* che sviluppa narrativamente le impressioni suscitate dall'ascolto del dramma musicato.

La ragion d'essere della storia registica si manifesta – a mio parere – non tanto nelle qualità dell'originalità e della sorpresa, ma nel rendere nuovamente necessaria la musica, di cui lo spettacolo contemporaneo può maggiormente assumere e far propri gli impulsi fondamentali a governare il *bios* del cantante/personaggio, a dilatare la dimensione psichica in forme sensibili e a evidenziare l'energia vitale che scorre fra le presenze sceniche. Compiti, questi ultimi, che mal s'adattano a una concezione illustrativa dell'ambiente scenografico. Anche per questo, le regie fondate sulle funzioni generative dello spazio individuano filoni particolarmente organici all'esigenza d'una rinnovata integrazione fra musica e teatro. I loro artefici sono soprattutto registi/scenografi (Svoboda, Jean-Pierre Ponnelle, Pier Luigi Pizzi, Hugo de Ana), registi/artisti figurativi (Robert Wilson e Pier'Alli) e registi/artisti multimediali come Daniele Abbado e Paolo Micciché.

D'altra parte, a testimoniare la contraddittoria varietà d'opzioni che anima le scene liriche, proprio l'innovazione forzata e la sistematica decostruzione delle drammaturgie originarie sono alla base del cosiddetto *Regietheater*, recente neologismo che salda i termini *regie* e *theater* e, in Germania, viene soprattutto applicato agli spettacoli operistici, indicando la sostituzione delle modalità rappresentative tradizionali con performance intenzionalmente provocatorie e, proprio perciò, ancor più meccaniche e soggette a schematismi degli allestimenti di *routine*. I direttori d'orchestra e il pubblico dei melomani rigettano le soluzioni radicali espresse da questa tendenza. Ma non si tratta solo di loro. Il celebre regista wagneriano Peter Konwitschny nega infatti d'appartenere al *Regietheater* con la motivazione che i suoi spettacoli non sono arbitrari, non cercano effetti gratuiti, ma tornano alle radici della pièce sfrondando la giungla delle tradizioni interpretative. Dice:

Io non mi considero un rappresentante del *Regietheater*. Spesso questi registi presentano un'unica idea, come per esempio mettere in scena *Rigoletto* in una piscina vuota

o in un mattatoio. Queste idee non sono coerentemente esplorate e seguite fino in fondo, e nella maggior parte dei casi i cantanti stanno fianco a fianco sulla scena come se non ci fosse rapporto fra di loro, come nelle rappresentazioni convenzionali<sup>44</sup>.

Se pensiamo al coro di api che, nel *Nabucco* allestito da Hans Neuenfels alla Deutche Oper di Berlino (febbraio 2008), accompagna la cabaletta di Abigaille («Salgo già del trono aurato») facendo oscillare spropositati addomi imbottiti, oppure ai coristi denudati e mascherati da Topolino che agiscono nel *Ballo in maschera* firmato da Johan Keskik per l'opera di Erfurt (2008), la presa di distanza di Konwitschny appare comprensibile.

Rispetto alle interazioni storiche, culturali ed estetiche che ho qui tentato di delineare, gli aspetti scandalistici del *Regietheater* costituiscono, ancor più che una contraddizione, una parodia. Insomma: è tanto vero che il teatro d'opera è una sede privilegiata della regia, che i registi che vi operano, qualora non facciano corrispondere adeguati processi di ricerca alle responsabilità del loro ruolo, esibiscono, sì, un'evidente autonomia autorale, ma come storpiata, ridicolizzata, capovolta. Si è infatti parlato, a proposito del *Regietheater*, di "eurotrash", tentando di spiegarene gli allestimenti dissociati con una sorta d'ostilità "edipica" del regista nei riguardi del librettista e del compositore<sup>45</sup>.

Mi sembra dunque doveroso e storiograficamente necessario distinguere dalle innovazioni artificiali e forzate la ricerca di nuovi nessi generativi fra musica, dramma e spettacolo. Questa anima i percorsi degli artisti teatrali, suscitando leve di registi lirici nelle quali non è eccessivo riconoscere una manifestazione della peculiarità dell'innovazione teatrale, che ha continuamente coltivato fra le proprie direttive di sviluppo i rapporti fra la musica e le dinamiche della performance. È significativo che già nel 1987, ben prima quindi di dedicarsi alla regia lirica con la *Norma* allestita per il Petruzzelli di Bari (1991), Federico Tiezzi assimili la composizione scenica a quella musicale:

Quando si allestisce uno spettacolo, il processo di creazione è molto simile a quello musicale. Così, ci sono leit-motiv e ritornelli, pause e silenzi e intervalli ritmici, il mio sogno è uno spettacolo che permetta una notazione musicale (o matematica, il che è la stessa cosa), in modo che il testo, l'attore, il suono e lo spazio possano essere tenuti insieme all'interno di una trama armoniosa, arrangiata in motivi che si intrecciano fra di loro<sup>46</sup>.

44. Intervista a Peter Konwitschny, nel sito <http://www.wagneropera.net/Interviews/Peter-Konwitschny-Interview-2009.htm>

45. Cfr. la voce *Regietheater* nel sito <http://www.statemaster.com/encyclopedia/Regietheater>

46. Intervista di Valentina Valentini a Federico Tiezzi (1987), pubblicata in forma ridotta in "The Drama Review", 119, 1988, poi integralmente edita in V. Valentini, *Alla ricerca delle storie perdute*, in "Biblioteca Teatrale", n.s., aprile-dicembre 2005, pp. 49-76: 62. Sull'importanza della musica nella pratica della "scrittura scenica" cfr. Mango, *La scrittura scenica*, cit., e in particolare il cap. *La scrittura dei suoni* (pp. 347-84).

## L'utilità della storiografia

L'associazione – predominante per quanto non esclusiva – dell'espressione *Regietheater* agli allestimenti operistici non corrisponde a definizioni concettuali, ma viene empiricamente supportata dal fatto che, in altre forme teatrali, l'egemonia del regista o è data per scontata – e non risulta allora significativa d'una metodologia contrapposta ad altre – o viene sostituita da diverse tipologie di artefice. L'origine del fenomeno viene individuata negli spettacoli di Wieland Wagner<sup>47</sup> che, assunta nel 1951 la direzione artistica di Bayreuth, rinnovò la dimensione spettacolare del repertorio wagneriano mettendo in atto le idee e i principi di Adolphe Appia. Si tratta d'una generica datazione *post quem*, che rispecchia l'accezione usuale dell'espressione *Regietheater* che, nonostante il recente moltiplicarsi degli studi<sup>48</sup>, indica l'assoluta autonomia del regista senza implicare i percorsi storici e le peculiarità culturali della regia. Su questi aspetti la storiografia italiana ha invece impiantato un articolato dibattito. Da un lato, Umberto Artioli, Roberto Alonge e Franco Perrelli hanno indagato il lento costituirsi della regia in quanto sistema d'allestimento e professione d'arte a partire dagli sviluppi dello spettacolo ottocentesco<sup>49</sup>; dall'altro, Mirella Schino, riprendendo l'impostazione storiografica di Ferruccio Marotti che rifletteva a sua volta la lucida visione anticipatrice d'un "padre fondatore" come Gordon Craig, ha messo l'accento sul rapido prodursi della regia in quanto azione di rottura e rifondazione culturale<sup>50</sup>.

Fra le pieghe del dibattito sono affiorati contributi sulla regia lirica. Paolo Gal-

47. Cfr. la voce *Regietheater* nel sito citato alla nota 45 e in <http://en.wikipedia.org/wiki/Regietheater>. Su Wieland Wagner si sono succedute approfondite monografie: C. Lust, *Wieland Wagner ou la survie du Théâtre Lyrique*, Éd. L'Âge d'Homme, Lausanne 1969; G. Skelton, *Wieland Wagner the positive sceptic*, Victor Gollancz limited, Londra 1971; e il più recente C. Cheyreyz, *Essai sur la représentation du drame musical. Wieland Wagner in memoriam*, L'Harmattan Édition, Paris 1998, dove l'inquadramento estetico e filosofico degli allestimenti di Bayreuth – connessi ai concetti e alle analisi di Haidegger, Adorno, Derrida, Ricoeur e Lyotard – prevale decisamente sulla loro contestualizzazione teatrale.

48. Cfr. A. Garaventa, *Regietheater in der Oper. Eine musiksoziologische Untersuchung am Beispiel der Stuttgarter Inszenierung von Wagners "Ring des Nibelungen"*, Martin Meindenbauer Verlagsbuchhandlung, München 2006 e R. Klein, *Über das Regietheater in der Oper – keine Sammelrezension*, in "Musik & Ästhetik", aprile 2007, pp. 64-9.

49. Ricordiamo U. Artioli, *Le origini della regia teatrale*, in *Storia del teatro moderno e contemporaneo*, II, *Il grande teatro borghese Settecento-Ottocento*, a cura di R. Alonge e G. Davico Bonino, Einaudi, Torino 2000, pp. 49-135; U. Artioli (a cura di), *Il teatro di regia. Genesi ed evoluzione (1870-1950)*, Carocci, Roma 2004; Perrelli, *La seconda creazione. Fondamenti della regia teatrale*, cit. Su questa fase degli studi fa il punto l'approfondito studio-recensione di L. Mango, *La nascita della regia: una questione di storiografia teatrale*, in "Culture Teatrali", 13, autunno 2005, pp. 129-86, che non arriva, però, alle pubblicazioni più recenti: R. Alonge, *Il teatro dei registi. Scopritori di enigmi e signori della scena*, Laterza, Roma-Bari 2006; M. Fazio, *Regie teatrali dalle origini a Brecht*, Laterza, Roma-Bari 2006; F. Perrelli, *I maestri della regia teatrale. Il Living. Grotowski, Barba e Brook*, Laterza, Roma-Bari 2007; Alonge (a cura di), *La regia teatrale. Specchio delle brame della modernità*, cit.; e C. Meldolesi, G. Guccini (a cura di), *Le radici della regia*, in "Prove di Drammaturgia", 2, 2007.

50. Cfr. Schino, *La nascita della regia teatrale*, cit.; nella stessa prospettiva il recentissimo studio di F. Ruffini, *Craig, Grotowski, Artaud. Teatro in stato d'invenzione*, Laterza, Roma-Bari 2009.

larati ha dedicato al *Don Giovanni* allestito da Peter Brook una densa analisi che rileva l'importanza delle prove con gli attori nella costituzione delle azioni e delle immagini, spesso imperniate all'utilizzo di semplici strumenti<sup>51</sup>. Mentre un mio articolo ha rintracciato nel teatro di Albert Carré, *metteur en scène* celeberrimo fra Otto e Novecento e autore di storici allestimenti pucciniani, innovazioni riconducibili al naturalismo del Théâtre Libre di Antoine<sup>52</sup>, che Carré stesso, nell'autobiografia, elenca fra i modelli dell'Opéra Comique da lui diretta. Scrive, pensandosi nella storia del teatro:

Mon intention était d'être, à l'Opéra Comique, non seulement le directeur effectif mais aussi l'animateur dont la responsabilité était totale, comme on pu l'être dans leurs théâtres Sarah Bernhardt, Antoine, Gémier, Berstein, Guitry et, aujourd'hui, les Jovet, Copeau, Baty, Rocher, etc.<sup>53</sup>.

Moltissimo resta da fare per diramare le prospettive individuate dalla storiografia teatrale nei diversi contesti dell'opera e della regia lirica. Tuttavia, concludendo questo contributo con un suggerimento, che è anche un modo per indicare plausibili evoluzioni, vorrei segnalare l'opportunità di sviluppare i confronti fra le problematiche registiche e le conoscenze storiche sul teatro musicale. Non si tratta di distillare principi o tanto meno sistemi, ma di confortare con linee analitiche sorvegliate e ricettive i percorsi dei nostri artisti scenici e musicali, che, nell'età dei post (postmoderno, postdrammatico, postregistico, postnovecentesco), non si confrontano più, allestendo opere, con modelli di spettacolo culturalmente egemoni, bensì con quell'imprescindibile relazione fra la musica e le dimensioni del vivente da cui è scaturita la stessa forma dramma.

51. Cfr. Gallarati, *Mimesi e astrazione nella regia del teatro musicale*, cit.

52. Cfr. G. Guccini, *La linea Meininger, Antoine, Carré*, in "Prove di Drammaturgia", 2, 2007, pp. 26-8.

53. A. Carré, *Souvenirs de théâtre*, Plon, Paris 1950, p. 221.