

Gerardo Guccini

ALCUNE CORRISPONDENZE FRA LESSICO E TEATRO: PROCESSO, PRASSI, PROGETTO

Il presente intervento riflette intorno all'uso di tre distinti concetti che, rapportati alle disparate e spesso incompatibili realtà del teatro contemporaneo, consentono di segmentarle e connetterle, inquadrandole all'interno d'un sistema di pratiche sostanzialmente unitario. Non si tratta di "nozioni teoriche", ma di semplici "nozioni d'uso corrente" ricavate dal lessico italiano. Riferite alle pratiche teatrali, queste nozioni ne nominano modalità genetiche e coordinate di svolgimento confermando la vocazione ordinatrice della lingua. Le nozioni alle quali mi riferisco sono quelle di "processo", "prassi" e "progetto".

La storiografia teatrale individua uno dei caratteri fondanti del Nuovo Teatro novecentesco nell'affermarsi della cultura del processo sulla cultura del prodotto¹. La prima intreccia ricerca e potenziamento delle capacità e conoscenze individuali, la seconda corrisponde alla necessità di produrre spettacoli. Nel mutato contesto del teatro contemporaneo, che risulta, rispetto a quello agli anni Sessanta e Settanta, più eclettico che dialettico, più propositivo che polemico, più inclusivo che ideologico, la contrapposizione fra "cultura del processo" e "cultura del prodotto" non descrive più tendenze e "tipi artistici" rivali, piuttosto illustra le polarità fra cui si svolgono molteplici tipologie di esperienze che si riferiscono sia alla libertà del processo che all'artigianalità del prodotto. Già negli anni Ottanta, l'innovazione teatrale ha integrato la sperimentale mobilità dei processi alla composizione di eventi spettacolari ampiamente autonomi e coesi, rinnovando così dall'interno – e cioè a partire da dinamiche interazioni

¹ Sintetizza De Marinis: "Se esiste un dato sul quale concordano gli studi teatrali, oggi, quello mi sembra essere la centralità del processo, di processi, rispetto ai prodotti, da un lato, e ai sistemi astratti dall'altro". (M. De Marinis, *Il processo creativo nel teatro contemporaneo: trionfo e trasmutazioni*, in "Teatro e Storia", n. s., 2014, n. 35, p. 353).

fra ideazione, performance e scrittura² – la composizione del testo scenico. I laboratori, gli studi, le improvvisazioni, gli esercizi e le pratiche parateatrali non solo hanno suscitato inedite capacità creative, ma si sono convertiti in contesti o elementi della composizione spettacolare. Vorrei citare, al proposito, almeno il caso limite di *Laggiù soffia* (1987). In questo lavoro, realizzato dal Piccolo di Pontedera per la regia di Roberto Bacci, la vicenda di *Moby Dick* si intersecava a percorsi parateatrali guidati da Stefano Vercelli e ricavati dalle esperienze d'una associazione di orientamento grotowskiano: Il Gruppo Internazionale l'Avventura di Volterra³. Realtà dalla quale procede anche l'esperienza di Armando Punzo con la Compagnia della Fortezza nata, nel 1988, come progetto di Laboratorio Teatrale nella Casa di Reclusione di Volterra.

I processi esperienziali intrapresi a seguito della subordinazione o dell'abbandono della produttività teatrale, sono dunque diventati materia di spettacolo. La cultura laboratoriale, reinterpretata, nel corso degli anni Ottanta, da formazioni-guida come il Laboratorio Teatro Settimo, il Teatro Valdoca e il Teatro delle Albe, ha recuperato la stessa composizione testuale⁴, facendone "un oggetto mobile fra autore e attore"⁵. Di conseguenza, le successive leve del teatro, dai Motus a Emma Dante, si sono sviluppate all'interno d'una teatralità che abbinava immersione nel processo e produttività scenica, superando l'interdetto a oggettivare le tensioni alla creatività.

Grotowski, col suo irreversibile abbandono del teatro, il suo pensiero e il suo esempio, ha influenzato più d'ogni altro Maestro la rescissione dell'idea di

² Aderendo all'empirica realtà del "fare teatro", la logica del processo scombina e ricombina i rapporti fra le funzioni compositive. Osserva Marco Martinelli: "nella realtà non ci sono mai un prima e un dopo, prima l'ideazione poi la regia; no, non funziona affatto così, tutto nella realtà avviene inesorabilmente intrecciato, mescolato e allora va a finire che ci capita di inventare una scena nuova anche a due giorni dal debutto, così come il lavoro di regia è presente fin dalle prime fasi dell'ideazione". (*Il principio della forma. Intervista di Enrico Pitozzi a Marco Martinelli e Ermanna Montanari*, M. Martinelli, E. Montanari, *Primavera eretica. Scritti e interviste: 1983–2013*, Titivillus, Corzanno (Pisa) 2014, p. 187).

³ Cfr. M. Schino, *Il crocevia del ponte d'Era. Storie e voci di una generazione teatrale 1974–1995*, Bulzoni, Roma 1996, pp. 173-188.

⁴ Sulle drammaturgie collettive di Laboratorio Teatro Settimo v. G. Vacis, *Il disegno e la casa* e L. Curino, *Le peripezie del testo*, in "Prove di Drammaturgia", n. 1/1996, pp. 5-8, 9-18; circa il rapporto fra il Teatro Valdoca e la scrittura poetica di Mariangela Gualtieri v. M. Gualtieri, *Una parola sul modello del silenzio*, in "Prove di Drammaturgia", n. 2/2002, pp. 9-13; infine, a proposito dell'opera registica e testuale di Marco Martinelli v. M. Martinelli, E. Montanari, *Primavera eretica. Scritti e interviste: 1983–2013 cit.*

⁵ C. Meldolesi, *Fra Totò e Gadda. Sei invenzioni spercate dal teatro italiano*, Bulzoni, Roma 1986, p. 67.

“processo” dall’idea di “prodotto”. Afferma in una conversazione con Ferdinando Taviani e Anatoli Vasil’ev:

Direi che ci sono due tipi di attore: l’attore del processo e l’attore della composizione. Il più grande attore che io abbia mai conosciuto nel campo del processo era Ryszard Cieślak [...]. Il più grande attore di composizione che ho conosciuto era Jacek Woszczerowicz, di Varsavia. Che significa “attore di composizione”? L’attore di composizione confeziona il personaggio e il ruolo, cerca vari effetti che spesso sono paradossali, lavora con dettagli diversi, come per attaccare il cervello dello spettatore con quantità di sorprese.⁶

Le tipologie indicate da Grotowski implicano pratiche distinte: una cosa è svolgere un processo che sfoci nell’identità psico-fisica dell’attore in stato di rappresentazione, un’altra è interpretare una parte scritta. Tuttavia, la composizione riguarda l’“attore del processo” così come il processo riguarda l’“attore di composizione”. Ryszard Cieślak era anche un attore di composizione “poiché era lui che realizzava, lui che trovava i mezzi creativi per compiere l’ideale di Grotowski”.⁷ Così come Jacek Woszczerowicz era anche un “attore del processo” in grado di rinnovare per tappe successive la tradizione interpretativa dello shakespeariano Riccardo III. Dopo averne dimostrativamente recitati, nel 1958, alcuni momenti senza costume, senza accessori e senza illuminazione teatrale, Woszczerowicz portò a termine, nel 1960, la realizzazione della parte identificando il carattere drammatico del personaggio con l’azione recitativa dell’attore, promossa, in tal modo, da mezzo a oggetto della creazione scenica. Testimonia uno spettatore d’eccezione come Jan Kott:

Woszczerowicz è un grande attore, ma il suo Riccardo è un attore ancora più grande. Attore nel senso letterale della parola è colui che recita e che determina l’esito delle situazioni. [] Di tutti gli interpreti del Riccardo Woszczerowicz è stato il primo a decifrare Shakespeare in questo modo. [] Incomincia dalla buffonata e fa della buffonata le materia stessa del suo ruolo. [] Ma la buffoneria non è fatta solo di gesti: è una filosofia. La buffoneria è una forma del disprezzo. Del disprezzo assoluto⁸.

⁶ J. Grotowski in una conversazione con Ferdinando Taviani e Anatoli Vassil’ev, *Cronaca del quattordici*, in *Opere e sentieri III. Testimonianze e riflessioni sull’Arte come veicolo*, a cura di Antonio Attisani e Mario Biagini, Bulzoni, Roma 2007, pp. 75-96.

⁷ P. Brook, *Témoignages*, in *Ryszard Cieślak, acteur-emblème des années soixante*. Ouvrages collectif sous la direction de Georges Banu, Actes Sud, Le Méjan (Arles) 1992, p. 117.

⁸ J. Kott, *Shakespeare nostro contemporaneo* (1961), trad. dal polacco di Vera Petrelli, Feltrinelli, Milano 1985, pp. 54-55.

Nonostante la tendenza a prevalere le une sulle altre, le pratiche della "composizione" e quelle del "processo" sono condannate a intrecciarsi nell'arte dell'attore, che, sia nelle manifestazioni tradizionali e realistiche che in quelle più radicali e astratte, prevede un fare connotato dalla mobilità costitutiva dell'essere umano. Non vi è infatti "confezione" di personaggio che escluda passaggi graduali dall'idea della parte alla sua realizzazione, dalla messa in prova degli effetti al loro assestamento scenico. E, quindi, non vi è "confezione" di personaggio che possa venire scorporata dalla nozione di "processo" che indica, appunto, una "successione e sviluppo di fenomeni concatenati fra loro che producono un passaggio graduale da uno stato all'altro: *il p. evolutivo, psichico, d'invecchiamento*". Oppure: "serie di operazioni che si compiono per giungere a un determinato fine: *p. di fabbricazione, p. industriale, produttivo*"⁹.

Includendo la concretezza del fare e le dinamiche della mente, la nozione lessicale di processo viene a identificarsi, nell'umanesimo integrale di Antonio Gramsci, con quella di "uomo":

ponendoci la domanda che cosa è l'uomo, vogliamo dire: che cosa l'uomo può diventare, se cioè l'uomo può dominare il proprio destino, può "farsi", può crearsi una vita. Diciamo dunque che l'uomo è un processo e precisamente il processo dei suoi atti¹⁰.

Applicando il divenire del materialismo storico alla dimensione personale, Gramsci considera l'uomo un'entità in mutamento che replica al livello dei singoli individui il processo evolutivo della specie, vivendone acquisizioni, trasformazioni e traumi. Di qui, la definizione, concettualmente e linguisticamente coerente, di essere umano in quanto "processo". A maggior ragione, la nozione di processo riassume il senso della presenza umana anche in campo artistico e teatrale, dove il gramsciano "farsi fabbri di se stessi" si risolve e precisa in un "farsi fabbri di opere e personificazioni sceniche".

Qualunque pratica soggetta alla volontà individuale presenta svolgimenti di natura processuale, che ora sfociano in esiti differenziati (drammaturgie, narrazioni, performance...) ora approfondiscono, al di qua dell'opera scenica,

⁹ Cito dalla voce processo del *Dizionario della lingua italiana De Mauro* edito da Paravia nel 2000. Le successive citazioni verranno segnalate in corpo di testo.

¹⁰ A. Gramsci, *La formazione dell'uomo*, a cura di G. Urbani, Editori Riuniti, Roma 1974, p. 189.

pratiche di diversa natura: relazionali, psico-fisiche, "pre-espressive",¹¹ ludiche, formative, tese al raggiungimento d'una verità biologica... La nozione di "processo" include, insomma, la totalità dell'agire creativo, prevedendo la competenza di ricerca e realizzazione, persona e personaggio, realtà e teatro. È un vantaggio: non si corre il rischio di escludere alcunché di vitale. Ma è anche un problema: come orizzontarsi in un campo così eterogeneo e affollato?

Confrontando la nozione di "processo" alle nozioni di "prassi" e di "progetto" potremo meglio raggruppare e distinguere le dinamiche processuali che condizionano il "fare teatro". Tali nozioni, infatti, individuano altrettante tipologie operative, che coprono trasversalmente teatro commerciale e innovazione.

La parola prassi deriva dal greco *prâksis*, der. di *prâssô*, "faccio, agisco", e descrive una "attività pratica, spec. contrapposta a quella teorica o speculativa" (De Mauro, *ad vocem*). Le prassi teatrali sono dunque costituite dalle pratiche consuetudinarie dei mestieri scenici, che, pur vincolate da esigenze economiche, tradizioni e codici, hanno storicamente dimostrato la capacità di auto-rigenerarsi dall'interno. Si pensi alle derivazioni dei ruoli dalle maschere della Commedia dell'Arte, delle caratterizzazioni psicologiche dai ruoli, della recitazione metateatrale dalle relazioni scena/platea che figurano sia nel teatro delle maschere sia nel sistema dei ruoli.

Con prassi si intende inoltre "esercizio di una professione, di un'attività, di un'arte; estens. le norme che la regolano: *la p. medica, amministrativa, giudiziaria*" (De Mauro, *ad vocem*). Teatralmente, la prassi comprende tutto ciò che si codifica in quanto tecnica e si pone all'inizio di ogni nuovo processo compositivo come punto fermo, strumento sedimentato, base sulla quale muoversi o da cui partire. Sotto questa angolazione, le prassi non si limitano a governare pratiche strutturate per mestieri funzionali alla produzione scenica. Negli ambiti dell'innovazione, il connubio fra teorizzazione e ricerca performativa produce infatti prassi individualizzate e "d'autore", che, venendo riprese da teatranti emuli, divengono prassi *tout court*. Enucleati all'interno di percorsi segmentati e irripetibili, i sistemi recitativi, i training corporei e gli strumenti della scrittura scenica tendono dunque a trasformarsi in "nuove prassi" che hanno per oggetto, non tanto la riproposizione del mondo reale, quanto quella d'un determinato modo di fare teatro. Ciò che motiva le accezioni negative di mestiere e convenzione, non è l'influenza esercitata dagli indirizzi pragmatici sulle

¹¹ La nozione di pre-espressivo è stata coniata da Eugenio Barba. Cfr. E. Barba, N. Savarese, *The secret art of performer*, Routledge, London-New York 1991.

pratiche artistiche, ma il fatto che questi possano veicolare tecniche decadute non più rispondenti alle potenzialità del connubio fra creatività individuale e mondo contemporaneo.

Nettamente distinte dalle tipologie operative della prassi sono le tipologie definite dalla nozione di "progetto". Il progetto è "piano organico e dettagliato per l'esecuzione di un lavoro e lo svolgimento di un'attività" (De Mauro, *ad vocem*). Mentre le prassi escludono esiti imprevedibili escludono esiti imprevedibili, i "progetti" aderiscono a ideazioni peculiari e uniche, costituendone il concreto risolto operativo. Mentre le prassi realizzano l'opera scenica con strumenti rodati e condivisi, i progetti definiscono ambiti, pratiche e contenuti partendo da variabili combinazioni fra artisti, luoghi, contesti, collettività sociali e istituzioni varie: culturali e teatrali oppure civiche, educative, di riabilitazione, cura o contenzione. Lungo i loro svolgimenti, i progetti annodano esiti transitori e spettacoli strutturati, esperienze di pedagogia sociale e sviluppi performativi.

Calato negli orizzonti operativi delle prassi, il processo tende a risolversi in opere sceniche, mentre, veicolato da dinamiche progettuali, si apre a una molteplicità di esiti e possibilità d'intervento. Il suo fulcro essenziale, nel primo caso, è il prodotto, nel secondo, la mobilitazione creativa di tutte le componenti coinvolte: spazi, luoghi e persone (curatori, organizzatori, artisti, partecipanti, abitanti, spettatori). Storicamente, la cultura del progetto ha coniugato laboratorio e pratica compositiva, ricerca e drammaturgia, strategie culturali e senso artistico, favorendo, all'inizio degli anni Ottanta, l'esplosione della cosiddetta "età delle opere"¹². Mutamento che, osserva il critico Giuseppe Bartolucci, ha decisamente coinvolto la totalità dell'innovazione teatrale:

Il passaggio dai *laboratori* alle *opere* ha condizionato pesantemente una strategia a largo raggio della *ricerca* stessa, e tuttavia ha elevato artisticamente il tono dei gruppi, rendendoli competitivi e quindi forti a loro modo.¹³

Ciò che ha permesso di conservare e rilanciare questa strategia al di là della crisi dei gruppi, è stata, appunto, la cultura del progetto. Sono i progetti che hanno convertito le pratiche formative dell'attore in strumenti di scrittura scenica e ricavato dalla scrittura scenica pratiche formative dell'attore; che hanno condotto

¹² G. Bartolucci, *Dalle Cantine ai gruppi emergenti*, in O. Ponte Di Pino, *Il nuovo teatro Italiano 1975–1988. La ricerca dei gruppi: materiali e documenti*, La casa Usher, Firenze 1988, p. 29.

¹³ *Ibidem*. I corsivi sono miei.

le peripezie del lavoro artistico fra le dimensioni della ricerca – il tempo dell'*otium* – e quelle della realizzazione spettacolare – il tempo del *negotium*¹⁴ –; che hanno attivato relazioni molteplici col reale; che hanno radicalmente mutato la concezione di “spazio teatrale” ipotizzando, “non [più] un luogo ideale dove si esplichino matematicamente un’ipotesi, ma un ambiente su cui l’ipotesi si forgia e prende forza e corpo nel suo attuarsi”¹⁵. In altri termini, la cultura del progetto ha consentito alla processualità teatrale di autodeterminarsi sottraendosi agli orizzonti operativi delle prassi e attecchendo ai più diversi contesti del mondo reale.

Nel libro *Registi pedagoghi e comunità teatrali nel Novecento*, opera fondamentale di Fabrizio Cruciani, c’è un saggio che s’intitola *Alla ricerca di un attore non progettato*. Qui, il progettare è considerato in quanto pratica fondamentale negativa, che preordina le possibilità dell’esistente limitandone le capacità eversive e d’invenzione. Però, nello stesso libro, Cruciani ricorre all’espressione “progettare” anche per indicare l’avvio d’una ricerca assolutamente esplorativa e protesa verso l’acquisizione d’un teatro favolosamente remoto e, al contempo, futuribile. Il passaggio in questione fa riferimento a Maurice Sand che, insieme alla madre (la celebre George Sand), riscoprì, nel pieno del romanticismo ottocentesco, il mito della Commedia dell’Arte e la realtà d’un teatro senza testo:

Racconta Maurice Sand che dopo la recitazione all’improvviso del *Druido poco delicato*, eccitati e fascinati da ciò che avevano provato, lui e i suoi amici (dilettanti attori) pensarono di aver trovato il vero teatro, di aver recuperato l’attore creatore e non più macchina – e progettarono di “recitare per recitare” senza pubblico.¹⁶

Progettarono! Nel momento in cui si decide di far vivere una dimensione non preordinata, il veicolo è di nuovo la progettazione: pratica bifronte che, da un lato, concorre a replicare il funzionale modello dell’attore “progettato”, mentre,

¹⁴ Cfr. G. Vacis, *Otium e negotium*, in “Teatro e Storia”, a. V, n. 1, aprile 1990, pp. 153-159, e G. Guccini, *Negotium, otium, iper-negotium: un excursus fra “residenzialità” e residenze, in Nobiltà e miseria – presente e futuro delle residenze creative in Italia. 2013, primo movimento*, a cura di Fabio Biondi, Edoardo Donatini e Gerardo Guccini, L’arboreto Edizioni, Mondaino (Rimini) 2015, pp. 198-207.

¹⁵ *Secondo Viaggio in Italia*, testo a firma di “Coordinamento Viaggio in Italia”, in AA. VV., *Viaggio in Italia*, a cura di A. Attisani, Stab. Tip. Ferrero [1987], p. 3, cit. in G. Guccini, *Teatri verso il terzo millennio: il problema della rimozione storiografica*, in “Culture Teatrali”, n. 2/3, primavera-autunno 2000, pp. 11-26: 25. Il testo riporta riflessioni sulle progettualità eterotipica allora condotte da Gabriele Vacis nell’ambito di Laboratorio Teatro Settimo.

¹⁶ F. Cruciani, *Registi pedagoghi e comunità teatrali nel Novecento (e scritti inediti)*, Premessa di Claudio Meldolesi, Editori & Associati, Roma 1995, p. 92.

dall'altro, realizza ciò che ancora non esiste e concreta l'incorporeo. Paradossalmente, per formare un "attore non progettato" occorre una progettualità raffinatissima che compensi le carenze della formazione teatrale, conformando, assieme all'opera scenica, un contesto relazionale che – come una specie di placenta – connetta il lavoro dell'attore al teatro che l'alimenta, e, tramite questo, al vasto organismo del mondo reale che alimenta teatro e attore.

La parola "progetto" presenta lo stesso etimo della parola "proiettare" che vuol dire mettere avanti. Il progetto, dunque, è un mettere avanti pensieri, obiettivi, tematiche, visioni, ma anche architetture istituzionali e artistiche che traspongano tutti questi elementi nel contesto d'una collettività fabbrile allargata e molteplice. Teatralmente, il progetto non sta ai suoi esiti come la planimetria dell'architetto sta all'edificio costruito. A teatro, infatti, il mettere avanti non definisce anticipatamente il risultato compiuto, ma mobilita le energie e il campo di forza che lo potranno determinare.

Karl Popper, in *La miseria dello storicismo*, riconosce

che solo una minoranza delle istituzioni sociali sono volutamente progettate, mentre la gran maggioranza di esse sono semplicemente venute su, "cresciute" come risultato non predeterminato di azioni umane.¹⁷

In senso proprio, le "grandi istituzioni" (governi oppure ordinamenti giudiziari, scolastici e militari) non hanno un autore. Miniaturizzata, la stessa dinamica anima anche le attività del teatro dove la cultura del progetto estende il principio dell'autorialità a una vasta gamma di soggetti: artisti, curatori, tecnici, responsabili istituzionali, individui sociali, abitanti variamente coinvolti. Non solo il teatro si attua e svela, secondo la formula di Cruciani, come "teatro e...: istanze rappresentative, bisogni espressivi, società, commercio, utopia, comportamenti, forme, visioni, letteratura [] ecc."¹⁸, ma, al suo interno, anche i singoli spettacoli si attuano e svelano sempre più come spettacolo e...: diverse abilità, formazione teatrale, territorio, luoghi, interventi sull'esistente, reclusione, multimedia, scuola, pedagogia sociale.

¹⁷ K. R. Popper, *Miseria dello storicismo* (1957), Feltrinelli, Milano 1999, p. 68.

¹⁸ Cfr. Fabrizio Cruciani, *Il "luogo dei possibili"*, in *Tecniche della rappresentazione e storiografia. Materiali della sesta sessione dell'ISTA (International School of Theatre Antropology)*, a cura di Gerardo Guccini e Cristina Valenti, Biblioteca Universale Synergoon, Bologna 1992, riedito in *Il corpo scenico*, a cura di Clelia Falletti, E&S, Roma 2008, p. 168.

La cultura del progetto antepone all'astratto principio dell'unità formale l'autonoma identità delle singole componenti performative, che prolungano all'interno dell'evento realizzato le interazioni e concause che ne sono l'effettivo *autore*. In altri termini, attori, tecnici, drammaturghi, musicisti, responsabili degli spazi, delle strutture e delle luci realizzano sotto la guida del regista o d'un curatore creativo collezioni di opere transitive che si combinano o confluiscono l'una nell'altra, facendo della logica del montaggio la trama-guida che percorre l'intero spettacolo: evento composito e plurale che, ancor più che presentarsi come opera rappresentata, interpretata o eseguita, viene a costituirsi dal vivo assieme agli sguardi che lo penetrano, ai pensieri che lo indagano, alle percezioni che lo moltiplicano.

La preminenza assunta dalle compenetrazioni fra progetto e processo sta modificando la cultura teatrale e i significati del suo lessico. Concetti e funzioni che si davano per superati oppure per aggiornati richiedono ripensamenti che armonizzino senso semantico e pratiche reali.

Il "dopo dramma"¹⁹, il "postdrammatico"²⁰ e l'accezione esclusiva di "performance"²¹ hanno svalutato i mestieri codificati del "fare teatro" (l'attore interprete, il regista critico, lo scenografo allestitore) accentuando, per contro, le molteplici proprietà della relazionalità diretta. Queste si traducono sia in specializzazioni comunicative organiche alla narrazione del reale sia in coinvolgenti performance che includono il pubblico al prodursi della propria dimensione linguistica.

Questo significa – afferma Erika Fischer-Lichte – che anche per gli spettatori non si dà un oggetto che è indipendente da loro ed è passibile di interpretazioni sempre nuove, quanto, piuttosto, una situazione *hic et nunc*, nella quale si danno come co-soggetti tutti i presenti in quel momento e in quel luogo. [...] Attraverso questo processo, il rapporto dicotomico tra soggetto e oggetto si trasforma in una relazione oscillante all'interno della quale la posizione del soggetto e dell'oggetto non può essere individuata con chiarezza né separata nettamente²².

¹⁹ Cfr. almeno C. Meldolesi, *Con e dopo Beckett: sulla forma sospesa del dramma, la filosofia teatrale e gli attori autori italiani*, in "Teatro e Storia", 27, 2006, pp. 269-292; C. Meldolesi, R. Molinari, *Il lavoro del dramaturg. Nel teatro dei testi con le ruote*, Ubulibri, Milano 2007.

²⁰ Cfr. H.-T. Lehmann, *Postdramatisches Theater*, Frankfurt am Main, Verlag der Autoren, 1999; trad. it. di Sonia Antinori, Cuepress, Imola (Bologna) 2017.

²¹ Cfr. E. Fischer-Lichte, *Estetica del performativo. Una teoria del teatro e dell'arte* (2004), Carocci, Roma 2014.

²² *Ivi*, p. 31.

A effetto delle mutate coordinate operative e analitiche, la nozione di “nuovo” viene a connettersi, oltre che alle pratiche del superamento, anche a quelle della relazione, dell’inclusione, della continua e strutturale apertura del teatro all’altro da sé. Sicché “nuovo” non è solo ciò che introduce linguaggi originali e diversi, ma anche ciò che connette identità e realtà mai prima unite, facendone scaturire l’imprevedibile linguaggio della reciproca intesa. Al nuovo della dimensione temporale, che risulta dal confronto con ciò lo precede, si salda così il nuovo della dimensione sociale, che manifesta la volontà di cambiare l’esistente stabilendo reti di contatti fra contesti, istituzioni e persone.

Inoltre, cambia la nozione di “autore”. All’autore del testo spettacolare si affianca infatti l’autore del progetto che lo include. Questi, in Italia, è spesso lo stesso regista, che si specializza nell’eclettica arte di combinare la progettualità focalizzata dei processi creativi con la progettualità “larga” delle interazioni fra arte e società. Ricordiamo, per non fare che alcuni nomi, Roberto Bacci (forse fra i primi ad avere coniugato, con il Festival di Santarcangelo del 1978, regia, curatela e autorialità²³), Gabriele Vacis, Armando Punzo, Marco Martinelli, Mario Perrotta, Chiara Guidi, e Claudio Longhi. Tutti artisti fautori di progetti d’ampio respiro che esplicitano già di per sé, al di qua degli esiti drammatici e performativi, le proprie ragioni, metodiche e finalità.

In Gabriele Vacis, le dinamiche progettuali slittano dall’azione pedagogica con ristretti gruppi di attori alla fondazione di realtà permanenti come l’Istituto di pratiche teatrali per la cura della persona;²⁴ in Armando Punzo, fanno del lavoro teatrale il fulcro di una “realtà impossibile” s’incunea nel contesto carcerario; in Marco Martinelli, costituiscono collettività formate da adolescenti oppure dagli oltre settecento cittadini ravennati che hanno partecipato alla prima parte del Cantiere Dante (2017–2021); in Mario Perrotta, traducono le biografie di personaggi emblematici (il pittore Ligabue o la migrante albanese Lireta Kati) in spettacoli itineranti che ne ripercorrono le orme e rivisitano i luoghi²⁵; in Chiara Guidi, veicolano un’indagine sulle scaturigini del linguaggio che salda

²³ Cfr. M. Schino, *Il crocevia del ponte d’Era cit.*, pp. 79-85; E. Zampetti, *Il festival di Santarcangelo 1978. Riflessi e testimonianze*, in “Teatro e Storia”, vol. 28, annale 2007, pp. 235-269.

²⁴ V. al link www.listituto.it

²⁵ V. il Progetto “Ligabue. Arte marginalità follia” (2013–2015), conclusosi con un intreccio di tre spettacoli itineranti realizzati a Reggio Emilia, Guastalla, Gualtieri e sulle rive del Po (www.progettoligabue.it), e il Progetto “Versoterra. A chi viene dal mare” (Salento, 30 settembre – 2 ottobre 2016) (www.marioperrotta.com/spettacoli/versoterra/).

pedagogia, ricerca e atto artistico;²⁶ in Claudio Longhi, declinano l'argomento affrontato in miriadi di enciclopediche varianti, disseminando il territorio di nicchie di ricezione ed elaborando al contempo risposte drammaturgiche di ampio respiro.²⁷ Per gli artisti/curatori, il progetto è un modificatore di esistenze che ora proietta il fare teatro nella dimensione del viaggio,²⁸ ora stabilisce collettività,²⁹ ora dilata la composizione drammatica facendone il luogo di rac-

²⁶ Spiega Chiara Guidi, riflettendo su "Puerilia. Festival di puericultura teatrale": "Sono partita dalla considerazione che i bambini, pur non sapendo leggere, sanno ricostruire un racconto osservando le immagini del libro. Come se avessero una capacità innata al racconto, al creare relazioni tra le cose, al vedere le cose entrare l'una nell'altra". (A. Tolve, *Elogio dell'educazione creativa. Un dialogo con Chiara Guidi*, in "Artibrune", 25 giugno 2013, al link www.tribune.com/attualita/2013/06/elogio-delleducazione-creativa-un-dialogo-con-chiara-guidi-i). V. anche C. Guidi, *Scuola sperimentale del teatro infantile*, Societas Raffaello Sanzio, Cesena 1996.

²⁷ Rappresentativo di questa dinamica è il progetto "Carissimi padri" (gennaio 2015 – novembre 2016), che ha rievocato la situazione del mondo all'altezza della prima guerra mondiale realizzando oltre 20 moduli progettuali, fra cui letture, concerti, cabaret, proiezioni, laboratori e e altro ancora (www.carissimipadri.it). Questa articolazione si è conclusa con la rappresentazione della trilogia *Istruzioni per non morire in pace* (1. *Patrimoni*; 2. *Rivoluzioni*; 3. *Teatro*), regia di Claudio Longhi su testo di P. Di Paolo (Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 2015).

²⁸ Esperienze capostipiti sono quelle di Carlo Quartucci (v. E. Fadini, C. Quartucci, *Viaggio nel camion dentro l'avanguardia, ovvero la lunga cinematografia teatrale*, Cooperativa Editoriale Studio Forma, Torino 1976) e Giuliano Scabia (v. *Il Teatro Vagante di Giuliano Scabia*, a cura di Fernando Marchiori, Ubulibri, Milano 2005). Sull'integrazione di progetto e viaggio nel teatro dei Motus v. E. Casagrande, D. Niccolò, *Io vivo nelle cose. Appunti di viaggio da „Rooms“ a Pa-solini*, Ubulibri, Milano 2006. Al viaggio si impernia anche la rapsodica progettualità in itinere di Gianluigi Gherzi. Da questa sono scaturiti il romanzo di Gianluigi Gherzi e Giovanni Giacomuzzi, *Pacha della strada. Una donna, un barrio, in Centroamerica* (Sensibili alle foglie, Roma 2008) e poi lo spettacolo *La strada di Pacha* (2009) di Gianluigi Gherzi e Pietro Florida, v. P. Florida, *Un corpo a corpo con gli oggetti*, in "Prove di Drammaturgia", n. 2/2011, pp. 27-32.

²⁹ I progetti stabiliscono rapporti, prolungano frequentazioni e intrecciano biografie, istituendo realtà che, spesso, agiscono a loro volta su rapporti, frequentazioni e biografie. Così – per non fare che un esempio – l'associazione culturale Cantieri Meticci, istituita nel 2013 a Bologna, ha attivato il progetto "Quartieri Teatrali" che, articolato su oltre dieci percorsi attivati in altrettanti luoghi-chiave della città, coinvolge "studenti, artisti, migranti, richiedenti asilo [...], e chiunque abbia voglia di mettersi in gioco, per riscoprire (divertendosi) che insieme si può raccontare una storia diversa". (www.cantierimeticci.it). I progetti, inoltre, agiscono in quanto organismi di raccordo fra l'esperienza d'un teatro "matrice" e la costituzione di un nuovo organismo teatrale. Così il Teatro delle Albe ha suscitato la compagnia Punta Corsara tramite progetto triennale di impresa culturale della Fondazione Campania dei festival per il Teatro Auditorium di Scampia. Iniziativa avviata nel 2007 e diretta, sotto il profilo artistico, da Marco Martinelli, sotto quello organizzativo, da Debora Pietrobono.

cordo fra le finalità dell'opera e l'immaginario dei partecipanti,³⁰ ora consente riviscenze e riappropriazioni collettive di fatti del passato,³¹ ora favorisce passaggi di esperienze e conoscenze fra diversi gruppi sociali.³²

Diversamente, nel contesto europeo, la gestione creativa della dimensione progettuale spetta, in primo luogo, ai curatori di eventi artistici e spettacola-

³⁰ In questa prospettiva, la composizione testuale stabilisce rapporti di rispecchiamento e transfert fra la collettività dei partecipanti e il copione: inteso in quanto insieme di parole e situazioni, trascelte, riviste e connesse a partire dalle attività laboratoriali. Indicativo il caso di *Futuri Maestri* (gennaio/luglio 2017), titolo, come spesso accade, sia della progettualità contenente sia dello spettacolo conclusivo, realizzato da oltre 200 studenti delle scuole di Bologna e provincia. Dichiarò il regista/drammaturgo Nicola Bonazzi: "Quando ieri siamo arrivati in fondo alla lettura del copione, si respirava [] l'emozione della comprensione, l'emozione del sentire che quella cosa lì è lo specchio di quello che vorrebbero dire se solo avessero le parole giuste per farlo. [...] Gli adolescenti con i quali ci rapportiamo ora sono al contempo "super maturi" e "super immaturi". Sono incredibilmente maturi perché hanno tantissimi strumenti e media a disposizione [...]. Però poi spesso manca loro la profondità necessaria per leggere tutti gli input che raccolgono. [...] E questa insofferenza, questa difficoltà spesso sono risarcite proprio dal teatro: il teatro come luogo dell'ascolto, dimensione di socialità, spazio di autoaffermazione, non intesa in senso narcisistico, ma come affermazione di identità". (Dall'intervista a Nicola Bonazzi, *Cara camicia bianca... le parole dei Futuri Maestri*, al link www.futurimaestri.it/index.php/2017/05/22/cara-camicia-bianca).

³¹ L'affidamento delle memorie di comunità al teatro ha influenzato le pratiche dell'animazione teatrale, del teatro di narrazione e del teatro sociale (cfr. A. Rossi Ghiglione, *Drammaturgia e teatro sociale. Fondamenti storici e linee metodologiche della scrittura scenica nel lavoro teatrale di comunità*, in A. Pontremoli, *Teorie e tecniche del teatro educativo e sociale*, Utet Università, Torino 2005, pp. 139-178). Un capostipite del filone è *Signorine* (1982) di Laboratorio Teatro Settimo, drammaturgia del collettivo, regia di Gabriele Vacis: un intreccio di storie di immigrazione apprese dagli anziani di Settimo Torinese. Sempre a Settimo, il progetto di Mariella Fabbris "Non mi arrendo, non mi arrendo 2004 – 2014" prosegue ed approfondisce il senso di quella prima esperienza, ricavando dalla vita di 60 donne storie che illuminano il futuro. Dall'elaborazione di contributi testimoniali legati a una storica azione di lotta nasce *SottoSopra la città salvata dalle donne e altri scherzi simili* (2007), testi di Stefania Marrone e Cosimo Severo, regia di Cosimo Severo. Lo spettacolo, prodotto dalla Bottega degli Apocrifi, scaturisce dal desiderio di permettere alla città di Manfredonia di raccontare "una ferita aperta e un conflitto irrisolto, probabilmente insolubile: la cosiddetta vicenda Enichem [...] che nel 1988 ha spaccato la città sotto il peso del nodo salute/lavoro, capace di accomunare nord e sud Italia. A raccontare questa storia sono chiamate come coro le donne della città: studentesse, casalinghe, insegnanti, avvocati tra i 16 e 60 anni". (www.bottegadegliapocrifi.it/produzioni-serale/sottosopra).

³² La valorizzazione d'un gruppo sociale minacciato è stata al centro del progetto "Brigate teatrali" del Teatro Due Mondi di Faenza, che ha dato voce, negli anni 2010/2012, alle operaie Omsa a rischio disoccupazione. Al laboratorio hanno preso parte alcune operaie della fabbrica che, insieme al regista Alberto Grilli e agli attori del gruppo, hanno svolto "incursioni teatrali" presentate in diverse città d'Italia.

ri.³³ Organizzatori/intellettuali spesso provvisti di esperienze di dramaturg, che hanno sviluppato, teoricamente e nella pratica, un vero e proprio “linguaggio curatoriale”.³⁴ Di questa possibilità d'intervento sono esponenti di spicco Heiner Goebbels,³⁵ Frie Leysen³⁶ e Florian Malzacher³⁷. Anche sul versante italiano si sono però prodotte, accanto alle numerose intersezioni di progettualità creativa e composizione artistica, significative e autonome esperienze di “linguaggio curatoriale”. Si pensi all'azione di Fabio Biondi e dell'Arboreto nell'ambito

³³ Un dettagliato inquadramento delle funzioni curatoriali fra le strutture e gli istituti di formazione e le normative europee è in A. Schramme, *Riflessioni sulla formazione al management culturale in Europa*, in AA. VV., *La formazione al management culturale. Scenari, pratiche, nuove sfide*, a cura di Antonio Taormina, Franco Angeli, Milano 2016.

³⁴ Le motivazioni del Premio Franco Quadri 2015 a Heiner Goebbels presentano una diversa accezione dell'espressione “linguaggio curatoriale”: non più utilizzata nel senso di “lessico specialistico dei curatori” (cfr. D. Scudero, *Manuale pratico del curatore: tecniche e strumenti editoria e comunicazione*, Gangemi Editore, Roma p. 180), ma nel senso di “modo di esprimersi estremamente caratterizzato”: “Compositore, regista e pensatore tedesco non inquadrabile in categorie predefinite, è autore di un linguaggio artistico e curatoriale attraversato da forte tensione politica”. (Al link www.ubuperfq.it/ffq/index.php/it/il-premio-franco-quadri/premio-franco-quadri-2015).

³⁵ Informazioni biografiche su Heiner Goebbels sono in www.heinergoebbels.com.

³⁶ La poetica curatoriale di Frie Leysen risulta dal discorso di accettazione del premio Erasmo da Rotterdam in Olanda, un vero e proprio manifesto per la cultura artistica europea: “Non ci siamo troppo giustificati, a botte di cifre e argomenti economici, invece di restare sul terreno del contenuto artistico? Non ci siamo ridotti a degli intrattenitori di gallerie che seguono saggiamente le regole dei manager, degli esperti in marketing e dei contabili invece di essere rimasti gli elementi perturbatori e le fonti d'ispirazione che dovremmo essere? Non dovremmo, così come la balena, tornare al mare, alla ricerca di un biotopo più adatto per ritrovare la nostra forza combattiva?”. (al link boblog.corrieredibologna.corriere.it/2014/12/15/l'intelligenza-delle-balene-ringraziamento-di-frie-leysen-in-occasione-della-consegna-del-premio-erasmo-a-amsterdam/?refresh_ce-cp).

³⁷ A Malzacher si deve un'ampia letteratura critica sulle problematiche della curatela. V. fra le sue pubblicazioni recenti *Truth is concrete. A Handbook for Artistic Strategies in Real Politics* (Sternberg Press Berlin, 2014), *Not Just a Mirror. Looking for the Political Theatre of Today* (Alexander Verlag Berlin/Live Arts Development Agency London, 2015) e *Empty Stages. Crowded Flats. Performativity as Curatorial Strategy* (Alexander Verlag Berlin/Live Arts Development Agency London 2017).

delle residenze creative,³⁸ alle prospettive culturali delineate da Cristina Valenti intorno al Premio Scenario,³⁹ all'attivazione dello sfuggente pubblico giovanile ad opera di Tiziano Panici (ideatore e co-fondatore del Festival Dominio Pubblico_la città agli under 25) e di Nicola Borghesi (ideatore del Festival 20 30⁴⁰), all'opera di radicamento territoriale e apertura europea condotta da Luca Ricci nell'ambito del Kilowatt Festival.

Tuttavia, il concetto di "autore" non muta solo in relazione al moltiplicarsi delle responsabilità creative. Sia che realizzi un testo scenico sia che stabilisca reticoli di esperienze condivise, il regista/curatore si rapporta infatti ai membri delle collettività coinvolte con modalità lontane dall'autorevolezza impositiva dell'artista demiurgo. Piuttosto agisce come una levatrice, un pedagogo o un allenatore, il cui scopo sia attivare apporti e qualità di presenza da coniugare, montare, ri-scrivere e de-scrivere, portando così a termine processi compositivi che non si limitino a realizzare l'opera, ma la costituiscano. E cioè, alla lettera, la formino e dispongano affinché stia e duri, se non altro, nella memoria dei partecipanti.

³⁸ Cfr. F. Biondi, E. Donatini, *Per comprendere le residenze, in Nobiltà e miseria, cit.*, pp. 20-29, e Id., *Verso un processo di liberalizzazione delle residenze? in Nobiltà e miseria – presente e futuro delle residenze creative in Italia. 2014–2015, secondo movimento*, a cura di Fabio Biondi, Edoardo Donatini, Gerardo Guccini, L'arboreto Edizioni, Mondaino (Rimini) 2016, pp. 200-202. Quest'ultimo contributo si sofferma sulla capacità, propria delle residenze creative, di suscitare, ancor più che nuove opere, *nuove alterità* che conducono a nuove opere: "In pochi anni di vita, gli "autori di residenze" hanno saputo sviluppare delle esperienze importanti per i propri territori regionali e [...] per il sistema nazionale delle arti sceniche contemporanee. [...] All'interno di questi *dialoghi ravvicinati*, nei luoghi di prossimità e nelle comunità creative, sono nate delle *nuove alterità* fra artisti, operatori, cittadini e spettatori, che hanno avvertito il desiderio e il bisogno di immaginare e costruire una «nuova scena» per ristabilire le regole del gioco: dell'arte e della vita, insieme".

³⁹ Cfr. *Generazioni del nuovo. Tre anni con il Premio Scenario (2005–2007)*, a cura di Cristina Valenti, Corazzano (Pisa), Titivillus, 2010. All'azione curatoriale di Cristina Valenti è riconducibile l'evoluzione del Premio: "[A partire dal 2005] il progetto «capostipite» ha dato vita a due nuovi percorsi: il Premio Ustica per il Teatro nel 2005 [...] e il Premio SCENARIOinfanzia nel 2006. I nuovi percorsi esprimevano ed articolavano compiutamente le vocazioni originali di quello che fino ad allora era stato un unico premio: l'attenzione all'impegno civile e sociale [...]; e l'attenzione ai nuovi linguaggi per i nuovi spettatori [...]". (C. Valenti, *Una storia di vent'anni e più*, in lvi, p. 22).

⁴⁰ Per un bilancio ragionato delle tre edizioni del Festival 20 30 cfr. N. Lupia, *Festival 20 30: intervista a Nicola Borghesi*, in "Il Tamburo di Kattrin", al link www.iltamburodikattrin.com/interviste/2016/festival-20-30-2016.

Laddove prevale l'integrazione fra processo e progetto, non solo il testo letterario, ma anche il testo scenico si presenta in quanto "testo consuntivo".⁴¹ Espressione che indica come l'organizzazione formale dello spettacolo non esista a monte del processo teatrale, ma venga costituita in itinere da una autorialità che compone quanto viene a suscitare, accompagnando esperienze, veicolando messaggi, mediando fra azioni concrete e identità personali. In questo divenire, l'opera scenica risulta da costellazioni di apporti "non progettati" – nel senso di "non preliminarmente previsti" – ma attivati da progettualità eclettiche e interlocutorie, relazionali e maieutiche.

L'autorialità registica non è ora connotata dalla capacità di creare dal nulla "testi spettacolari", ma dalla capacità di comporli sollecitando e intrecciando differenziati apporti di collettività allargate e molteplici. Il suo impulso essenziale è rinnovare l'esistente con la costituzione di "realtà ulteriori" che sono la risposta del teatro contemporaneo alla alienante tecnologia della "realtà aumentata".

In rapporto alle identità attivate dal progetto, l'autore è una presenza suscitatrice; rispetto allo spettatore, è un veicolo di sensi da interpretare individualmente e fare propri; in rapporto all'opera, è un artigiano che connette realizzazioni e proposte, domande e risposte, esiti e sviluppi; nei riguardi del mondo sociale, è un araldo dell'impossibile che annuncia possibilità di cambiamento (oppure, di resistenza ai cambiamenti *in peggio*).

Va infine osservato che la combinazione di processo e progetto ha estratto dall'orizzonte operativo della passi la produzione spettacolare. Questa, nelle realtà teatrali radicate e stabili, tende a inquadrarsi all'interno di progettualità inventive a conduzione autorale, mentre, nel caso di formazioni fragili e non assistite, poggia su una progettualità tattica che si sposta di teatro in teatro, di organizzazione in organizzazione. Mimma Gallina osserva che, nell'ambito dei festival di ricerca,

l'attitudine a programmare solo "prime" [...] ha favorito una vera e propria mutazione nei modi di produzione dei gruppi teatrali, oggi sempre più spinti a realizzare il proprio lavoro a tappe, per "studi" successivi, spesso per "frammenti" modi di lavoro nati per contrastare i condizionamenti di mercato sono diventati la condizione necessaria per entrare in questo mercato.⁴²

⁴¹ La nozione di "testo consuntivo" è stata proposta da Siro Ferrone a partire dalla metà degli anni Ottanta (cfr., in particolare, *l'Introduzione a Commedie dell'Arte*, 2 voll., Mursia, Milano 1985) ed è una di quelle alla base delle sue ricerche successive. Si veda, ad esempio, lo scritto *Drammaturgia consuntiva*, in AA. VV., *Non cala il sipario*, Laterza, Bari 1992.

⁴² M. Gallina, *Ri-organizzare teatro. Produzione, distribuzione, gestione*, Franco Angeli, Milano 2016, p. 353.

Questa attitudine dei festival è parte integrante del sistema di concause che ha disgregato la consolidata associazione fra sistema produttivo e identità artistica. Identità che, nelle strutture del teatro di gruppo, risultava da aggregazioni di comportamenti concreti come, ad esempio, praticare o meno un determinato training; impostare questo training secondo modelli rigorosamente definiti o in modo sperimentale; immettere l'allenamento dell'attore nella realizzazione spettacolare oppure trattenerlo al di qua della realizzazione scenica; riferirsi a copioni, a script oppure a più testi letterari; filtrare il referente letterario attraverso modelli performativi e linguistici oppure ricavare esercizi propedeutici alla composizione spettacolare dai suoi elementi intrinseci (parole, situazioni, strutture, personaggi). Queste connotazioni hanno storicamente definito le prassi dei gruppi teatrali costituendone al contempo la base di valore e il contesto produttivo.

Ora il problema non è più impostare efficaci corrispondenze fra poetica e sistema di produzione, ma individuare una tattica progettuale che, passando dal sistema delle residenze alla programmazione delle "prime", e prendendo dall'una e dall'altra spunti e impulsi, consenta ai teatranti di precisare e affermare la propria identità artistica.

Ogni mutamento è anche una perdita. L'eclissi di quella stretta compenetrazione fra prassi e processo che si è storicamente incarnata nel modello della comica compagnia per poi rigenerarsi nelle prassi individualizzate dei gruppi, comporta, per i teatranti che stentano a controllare progettualità d'ampio respiro, il rischio di perdere il controllo sulla composizione dello spettacolo. Le cadute sono frequenti e possibili, così come, sempre a effetto dell'instabile fondo su cui poggiano le arti della performance, sono frequenti e sempre possibili meravigliose trasformazioni che sposano idee, immagini e persone del mondo teatrale, a luoghi, situazioni e persone del mondo reale. Il processo teatrale adegua a contesti continuamente cangianti il lavoro sui testi, sull'immaginario, sul vissuto e su ciò che è vivente nell'immediatezza dell'azione. Penso alle visioni composte da Roberto Latini intorno alle *Metamorfosi* di Ovidio (e al magico inquadramento teatrale della marina di Castiglioncello⁴³), agli incontri di Mau-

⁴³ Cfr. R. Rinaldi, *Inequilibrio 2015; il bilancio e le "Metamorfosi" nel paesaggio*, di Roberto Latini, in "RUMOR(S)CENA istruzioni per una visione consapevole", caricato il 02/08/2015, al link www.rumorscena.com/02/08/2015/inequilibrio-2015-il-bilancio-e-le-metamorfosi-nel-paesaggio-di-roberto-latini. Il passaggio degli "studi" di Latini dagli spazi aperti di Castiglioncello alla scena teatrale è documentato dal video *Metamorfosi (di forme mutate in corpi nuovi)* al link www.fortebraccioteatro.com/ita/in-scena/metamorfosi.

rizio Lupinelli e del suo teatro delle diverse abilità con la parola di Beckett⁴⁴, alle metamorfiche rigenerazioni che il mito di Medea attraversa nel teatro di Mimmo Borrelli assunto forme liriche, drammatiche, epico-narrative e monologiche⁴⁵. Scisso da prassi rassicuranti e ripetitive, il fragile teatro del processo lancia segnali di toccante bellezza mentre, reale fra le realtà del mondo, si manifesta al modo d'una fiamma: ardendo, consumandosi, scaldando, illuminando... anche bruciando.

In sintesi: il processo è dinamica inalienabile dalle azioni umane, tuttavia i suoi obiettivi, strumenti e valori, cambiano radicalmente a seconda che si rapportino alla cultura delle prassi o alla cultura del progetto. Da questi innesti scaturiscono, e spesso si combinano e contaminano reciprocamente, diversi linguaggi, strutture e strategie. La conoscenza di questi intrecci si presta ora a integrare, a rivedere e a precisare – come ho cercato di mostrare in questo contributo esplorativo – la Storia delle vicende teatrali considerate nel loro mutare attraverso il tempo e i contesti.

⁴⁴ Cfr. R. Rinaldi, *Se il teatro "attraversa" Beckett e "affronta la buona morte". Nerval e Quotidiana.com*, in "RUMOR(S)CENA istruzioni per una visione consapevole", caricato il giorno 02/08/2015. Sul Beckett di Lupinelli v. anche il video attraversamenti/nerval teatro/promo al link vimeo.com/140772213.

⁴⁵ Sulla *Madre* di Borrelli, rigenerazione drammatica del mito di Medea, v. N. Lupia (a cura di), *Dossier Mimmo Borrelli*, in "Prove di Drammaturgia", n. 2/2011, pp. 22-41; F. Serrazanetti, *La Madre, Medea della camorra di Mimmo Borrelli*, in "TeatroCritica", 26/12/2017, al link www.teatrocritica.net/2012/03/la-madre-medea-della-camorra-di-mimmo-borelli. Su *La Malacrescita*, rigenerazione epica del mito, v. M. G. Gregori, *La Malacrescita di Mimmo Borrelli*, in "delTeatro.it", caricato il giorno 11/07/2014, al link www.delteatro.it/2014/11/07/la-malacrescita-di-mimmo-borrelli, e il video *Malacrescita al Piccolo Teatro di Milano. Intervista a Mimmo Borrelli* (www.youtube.com/watch?v=48vZ6DzpL6U).