

Claudio Longhi

Il romanzo dell'École des Maîtres: elementi di pedagogia teatrale secondo Franco Quadri (à la manière de Jarry)

Il docente valente assomma in sé le virtù del corruttore e del levatore. Il docente sufficiente possiede l'una delle due virtù. Gli altri docenti non servono.

E. Sanguineti

1. Prologo in classe. Pardon! In 'studio'

In capo alla stazione 1912 del lungo viaggio attraverso quasi un secolo di teatro, pubblicato dal *Patalogo 22* sul filo di lana del vecchio millennio, con la puntuta e meticolosa curiosità dello storico di vaglia che lo contraddistingue – più incline a perlustrare, meditare, gli eccentrici itinerari dei pretesi binari morti dei casi della vita che ad abbandonarsi acriticamente al flusso impetuoso del corso principale degli eventi, Fausto Malcovati, in veste di annalista, scorrendo l'album di ricordi ingialliti del glorioso teatro russo/sovietico del Novecento, annota: «Saranno stati quattro gatti ad aver letto, il 19 agosto 1912, sulla rivista moscovita "Teatro e arte", un anonimo e modesto trafiletto più o meno così concepito: "A partire dalla prossima stagione, in un edificio all'angolo di via Tverskaja con il vicolo Gnezdnikov, si aprirà uno studio del Teatro d'Arte, dove un gruppo di giovani attori del teatro si eserciterà seguendo un programma preparato da Stanislavskij, sotto la direzione sua e del suo collaboratore Sulerzickij"»; e subito l'impassibile asetticità della registrazione scientifica, appena incrinata dal languore quasi proustiano di una stupefatta nostalgia, nella glossa del cronista rompe in una appassionata rivelazione: «Così, in sordina, con qualche riga sommersa da mille altre all'interno di una rivista, comincia una delle esperienze più rivoluzionarie del secolo: quella degli studi».¹ Con una nitida precisione che non ammette sbavature di ambiguità, la notizia di Malcovati ci introduce al cuore, o per lo meno ad uno dei cuori pulsanti, del teatro novecentesco: il vitalissimo (e problematico e contraddittorio) nesso regia-pedagogia, in specie dell'attore.

¹ F. Malcovati, *Stanislavskij lancia la politica degli "studi" e Mejerchol'd gli fa eco*, in E. Capriolo (a cura di), *Quasi un secolo. Speciale dedicato al Novecento, 1912*, in AA.VV., *Il Patalogo ventidue. Un anno e un secolo di teatro*, Milano, Ubulibri, 1999, p. 234 (il *Patalogo ventidue* è l'annuario 1999 dello spettacolo – teatro).

Dopo gli ormai classici studi di Fabrizio Cruciani, per altro vergati proprio all'ombra di Stanislavskij, è indubbiamente patrimonio acquisito della nostra *Theaterwissenschaft* che nella stagione eroica dei 'Padri Fondatori'² – sublime ricapitolazione in teatro del progetto moderno e del suo inossidabile e sempre risorgente mito delle 'magnifiche sorti e progressive', entrambi paradossalmente ri-volti all'oscuro ventre della loro comune 'origine' – regia e pedagogia attoriale si annodino in un plesso inestricabile per cui, «nei primi decenni del '900», «più che di pedagogia teatrale» sarebbe «forse utile e corretto parlare di registi-pedagoghi».³ Agli albori del secolo scorso, in effetti, secondo un fatale destino che par forse già cifrato nell'agile prontuario goethiano delle *Regeln für Schauspieler*, per la celebrazione degli indissolubili sponsali tra regia e pedagogia attorica nel sacro tempio dei piccoli teatri d'arte (dallo MCHT al Vieux Colombier) il problema non è tanto quello della legittima (e sinergica) sovrapposibilità – o concreta sovrapposizione – tra due prassi (o arti) complementari, quella cioè della *mise en scène* e quella dell'*éducation*, quanto piuttosto quello, per lo meno *du côté de chez le metteur en scène*, della perimetrazione della propria identità. In altri termini, l'intima compenetrazione di regia e pedagogia dell'attore vissuta dai registi del primo Novecento, non è solo catalizzata dalla preoccupazione di definire i modi dell'apprendimento delle tecniche di recitazione, ma è parte organica del sistema di strategie attraverso il quale i registi di quella generazione disegnano il proprio teatro. Per dirla con Cruciani, insomma, «nei registi-pedagoghi [...] la pedagogia come creatività in atto è la realizzazione del bisogno di creare una cultura teatrale, una dimensione del teatro cioè che gli spettacoli soddisfano parzialmente e che le utopie esplicitano come tensione. Per questo la pedagogia teatrale dei primi decenni del secolo [...] è un luogo primario del teatro, in quanto luogo di creatività degli uomini di teatro».⁴ La conclusione è, allora, inevitabile: il regista-pedagogo, che è regista-maestro nel suo DNA, quindi moderatore, governatore o prefetto in quanto *maior* e ad un tempo dotto, esperto ed insegnante, «si mette in situazione», spiega ancora Cruciani, «non solo per formare allievi per il Teatro o per il proprio teatro, ma per costruire i materiali della propria creatività».⁵ Generata per i possenti lombi del regista-pedagogo di inizio secolo, la pedagogia teatrale novecentesca, tramontata la sua favolosa – e feconda – età dell'oro durante gli anni sofferti dell'*entre-deux-guerres*, nell'attraversare i molti teatri della contemporaneità va incontro ad un'implacabile dialettica di apoteosi e degradazione: per un verso essa rivive i suoi antichi fasti

² F. Cruciani, *I "Padri Fondatori" e il teatro del Novecento*, in Id., *Registi pedagoghi e comunità teatrali nel Novecento (e scritti inediti)*, Roma, Editoria & Spettacolo, 2006, pp. 25-41 (nuova ed. rivista; 1ª ed. Firenze, Sansoni, 1985).

³ Id., *Il teatro pedagogia del Novecento*, in Id., *Registi pedagoghi*, cit., p. 49.

⁴ Ivi, pp. 49-50.

⁵ Ivi, p. 52.

dispiegandosi nel canone alchemico-esoterico del 'teatro laboratorio'⁶ – spazio separato dell'Arte sottratto all'eteronomia mercantile della produzione di spettacoli e dedito perciò stesso alla ricerca e alla formazione, ambigualmente sospeso tra continuità e invenzione di eterodosse genealogie alternative, capace di sedurre il nuovo teatro come il teatro di tradizione più inquieto, trovando giustificazione, nell'un caso come nell'altro, nell'indiscutibile *auctoritas* del Maestro di riferimento (e i preclari *exempla* del duumvirato scenico di Grotowski-Barba da un lato o dell'isolato principato teatrale di Ronconi dall'altro sono lì a dimostrarlo). Per l'altro essa si fissa, invece, in manuale e si organizza in regola, tradendo la sua genuina natura dinamica ed eretica e sclerotizzandosi in esangui didattismi. Di irrigidimento in irrigidimento, nella secca gora di quell'astenica fine millennio in cui, per certi aspetti, di fatto a tutt'oggi ci dibattiamo, complici le sempre più evidenti sofferenze economiche in cui si trovano a versare le attività teatrali tardonovecentesche nel contesto del generale smottamento dei mercati planetari verso il baratro della crisi (e complici pure le preoccupazioni di professionalizzazione da tali sofferenze indotte), essa arriva così a tradursi in una mortificante terapia palliativa contro il male incurabile della disoccupazione. L'anonima *Presentazione* del quinto numero di «Drammaturgia», consegnato alle stampe nel 1998 e dedicato per l'appunto a *Maestri e scuole*, recita, in proposito, impietosa: «Ai giorni nostri l'Europa è popolata di scuole, corsi, laboratori, *stages*: municipali, statali, della CEE. Un grande popolo di corsisti è in cerca di impiego. Allievi per disoccupazione, all'inseguimento di maestri anche loro in cerca d'impiego. La pedagogia come punto di incontro di due ansie impiegate».⁷

A ben guardare, a questa inesorabile imbalsamazione della pedagogia teatrale novecentesca non concorrono unicamente fattori economici, ma anche una radicale trasmutazione dello statuto stesso della regia che, nel trascorrere del secolo, viene via via attestandosi su nuovi equilibri.

Tra le pieghe della sua lucidissima speleologia dei *Fondamenti del teatro italiano*, Claudio Meldolesi, nello studiare la genesi della registica nazionale nel secondo dopoguerra, facendo eco a Orazio Costa non esita a diagnosticare nelle prime prove dei nostri registi una patologica tendenza ad un «troppo pratico fare», nociva alla formulazione di un «metodo».⁸ Orgogliosamente rivendicato come stigma della registica italiana dalle voci più (ideologicamente) agguerrite su di un piano teorico della regia critica nazionale – in quanto manifestazione di una supremazia, tutta marxiana,

⁶ Cfr. M. Schino, *Alchimisti della scena. Teatri laboratorio del Novecento europeo*, Roma-Bari, Laterza, 2009.

⁷ s.a., *Presentazione*, in «Drammaturgia», a. V, n. 5, 1988 (tit. *Maestri e scuole. Istruzioni per l'uso*), pp. 5-6:5.

⁸ C. Meldolesi, *Fondamenti del teatro italiano. La generazione dei registi*, Roma, Bulzoni, 2008, p. 147 (1ª ed. Firenze, Sansoni, 1984).

dell'universo rivoluzionario della datità materiale delle 'cose' sull'impalpabile evanescenza reazionaria dell'"idea' crociana⁹ –, tale primato della produzione a discapito dell'elaborazione teorica, di fatto irriducibilmente alieno alla più classica pedagogia teatrale delle origini e al suo culto speculativo per la ricerca delle «leggi della creazione comuni a tutta l'umanità»,¹⁰ se innegabilmente è un tratto peculiare del lavoro dei nostri 'Padri Fondatori' in sedicesimo (e dei loro più geniali nipotini neocritici, in primis ancora una volta Ronconi),¹¹ *mutatis mutandis* è però anche un carattere proprio alle teste di punta di tanta parte della regia europea del secondo Novecento, specie tra le fila dei novatori della tradizione, da Peter Stein a Patrice Chéreau.

Terminata la memorabile stagione della *nascita della regia teatrale*, in effetti, su tanti palcoscenici dell'Europa occidentale si assiste ad una clamorosa rivoluzione copernicana: con una brutale soluzione di continuità rispetto al tempo intatto della sua affermazione,¹² il fulcro dell'interesse registico precipita dalla «cultura che si agglutina intorno al fare teatro come un alone»¹³ allo spettacolo. Capovolgendo la prospettiva dei registi-pedagoghi di inizio secolo che coltivano nella pedagogia la loro arte, in non pochi anfratti della registica del secondo Novecento, specie quella più distante dalla galassia del nuovo (ma non solo), l'esperienza creativa, in quanto prassi produttiva, si impone dunque come chiave di volta della *mise en scène*, riassumendo (e riassorbendo) in sé l'afflato pedagogico. La pedagogia stessa, allora, si ricapitola in spettacolo: basti pensare al prezioso pannello dell'*Antikenproject* firmato Peter Stein, andato in scena presso il Messehalle Philips Pavillon di Berlino Ovest il 6 febbraio 1974 ed esplicitamente presentato al pubblico come *Übungen für Schauspieler*.

È in questo accidentato paesaggio dai forti contrasti interni che, sul finire degli anni Sessanta, il terremoto della contestazione, non a caso solitamente rubricata come 'studentesca', investe con violenza l'istituto della pedagogia

⁹ Cfr. L. Squarzina, *Nascita, apogeo e crisi della regia intesa come istanza totalizzante*, in A. Caracciolo (a cura di), *Problemi del linguaggio teatrale*, Genova, Teatro Stabile di Genova, n. 21, 1974, specie pp. 123-127, ora anche in L. Squarzina, *Da Dioniso a Brecht. Pensiero teatrale e azione scenica*, Bologna, Il Mulino, 1988 (tit. *Nascita, apogeo e crisi della regia come istanza totalizzante*), specie pp. 371-376.

¹⁰ K.S. Stanislavskij, *La mia vita nell'arte*, Torino, Einaudi, 1963, p. 493. Per una ricostruzione delle complesse vicende editoriali dell'autobiografia di Stanislavskij – e delle opere maggiori del grande regista –, nell'intricata selva delle edizioni originali e delle traduzioni, si rimanda a F. Ruffini, *Realtà e fantasia dei libri di Stanislavskij*, in Id., *Teatro e boxe. L'«atleta del cuore» nella scena del Novecento*, Bologna, Il Mulino, 1994, pp. 167-179.

¹¹ Cfr. ad esempio L. Ronconi, *Prefazione*, in C. Longhi, *La drammaturgia del Novecento. Tra romanzo e montaggio*, Ospedaletto di Pisa (PI), Pacini, 1999, p. 5 o L. Ronconi, *Il mio teatro*, lezione dottorale, in senza curatore, *Laurea honoris causa a Luca Ronconi*, Bologna, Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Bologna, 1999, p. 25.

¹² Cfr. M. Schino, *La nascita della regia teatrale*, Roma-Bari, Laterza, 2003, pp. 163-168 (cap. *Poscritto*).

¹³ F. Cruciani, *Il teatro pedagogia del Novecento*, cit., p. 43.

tout court (e quindi anche della pedagogia teatrale), squassandolo fino alle fondamenta: tra occupazioni e proteste, il radioso maggio del '68, non senza intime contraddizioni, decreta la messa al bando di scuole, accademie e Maestri, anche di teatro. L'autunno caldo, quindi, non è solo la stagione delle aspre contese sindacali ma è anche il tempo dei Lucignoli o, secondo una felice formula coniata da Massimo Marino per titolare il suo contributo dedicato alla mappatura della nostra pedagogia teatrale postsessantottesca all'interno della sezione italiana del *Dossier scuole* promosso e pubblicato da «Hystrio» tra il 2002 e il 2004, degli *asini per scelta*.¹⁴

A dire il vero, quella che viene messa ideologicamente in crisi con la contestazione è essenzialmente la pedagogia «tradizionale» e istituzionale, fatta, in teatro, di «dizione», «mimo» e «tecniche di recitazione» dell'«attore borghese», inveteratamente uso a mistificare «la complessità dell'arte in prodotti medi di evasione»,¹⁵ ma, lungi dal risolversi in un mero azzeramento della pedagogia, l'attacco alla 'scuola' ufficiale (e occorre ribadirlo: borghese) apre a due opposte possibilità. Se, effettivamente, il no al sistema di formazione tradizionale si traduce ad un primo livello di elaborazione critica in una deriva verso lo spontaneismo, ad un secondo livello esso apre a una pedagogia altra, o forse meglio, in ragione della sua base ideologica, alternativa: una pedagogia autogestita o concessa in appalto a 'Maestri eretici'.¹⁶ Pur con tutti i limiti imposti dal taglio giornalistico e dalla natura militante del suo contributo (e limite non è certo parola assunta, in questo contesto, in accezione negativa), sul fronte squisitamente teatrale il fenomeno è ben riassunto da Marino nel suo intervento citato. Cercando di render conto del proliferare della pedagogia pulviscolare prodotta dalla deflagrazione sessantottesca, egli scrive:

¹⁴ M. Marino, *Asini per scelta*, in R. Arcelloni (a cura di), *Dossier scuole. Formazione teatrale in Italia*, in «Hystrio», a. XVII, n. 4, ottobre-dicembre 2004, pp. 24-27. Il dossier ospitato dal quarto numero del 2004 di «Hystrio», dedicato alla formazione teatrale in Italia, è la settima tappa di un'ampia inchiesta, per lo più curata da Roberta Arcelloni, consacrata dalla rivista al tema delle scuole teatrali nel mondo. L'indagine è avviata nel 2002 con un primo approfondimento intitolato alla Francia, quindi prosegue nei mesi successivi con finestre incentrate su Inghilterra, Russia, Mitteleuropa, Germania e Spagna ed infine Stati Uniti e Cina; cfr. rispettivamente: R. Arcelloni, S. Basso e C. Clerici (a cura di), *Scuole di teatro: Francia*, in «Hystrio», a. XV, n. 4, ottobre-dicembre 2002, pp. 40-54; AA.VV., *Scuole di teatro/2: Gran Bretagna*, a. XVI, n. 1, gennaio-marzo 2003, pp. 40-52; R. Arcelloni (a cura di), *Scuole di teatro/3: Russia*, in «Hystrio», a. XVI, n. 2, aprile-giugno 2003, pp. 52-67; Ea. (a cura di), *Scuole di teatro/4: Mitteleuropa*, in «Hystrio», a. XVI, n. 3, luglio-settembre 2003, pp. 50-64; Ea. (a cura di), *Scuole di teatro/5: Germania e Spagna*, in «Hystrio», a. XVI, n. 4, ottobre-dicembre 2003, pp. 50-58; Ea. (a cura di), *Scuole di teatro/6: Stati Uniti e Cina*, in «Hystrio», a. XVII, n. 2, aprile-giugno 2004, pp. 42-55.

¹⁵ M. Marino, *Asini per scelta*, cit., p. 25.

¹⁶ Cfr. G. Manzella, *Maestri eretici*, in «Teatro in Europa», n. 14-15, 1995 (tit. *L'educazione teatrale*), pp. 104-110.

Non bisogna "imitare" o "caratterizzare", ma "essere", creando una forma capace di rovesciare le visioni abitudinarie. Si eleggono i propri maestri, che possono essere vicino o lontani [...]. Si prova a praticare gli esercizi descritti in libri trasformati in breviari, come *Per un teatro povero* di Grotowski. Si frequentano stage, laboratori, seminari con artisti di grande esperienza, spesso portatori di tradizioni uniche, che accettano di rendere condivisibile il proprio sapere. Ci si collega a modelli culturali o pratici ideali, come i maestri del Novecento. Si viaggia verso l'Oriente come verso la Danimarca dell'Odin Teatret, evidentemente non solo alla ricerca di un altro teatro, ma anche di un'altra sensibilità generale, di un'altra possibilità di vita. La formazione diventa viaggio e dialogo con assenti. Viene assunta su di sé dall'individuo artista e dal gruppo. Spesso si ricorre al teatro per esplorare la propria personalità, le proprie capacità relazionali ed emotive, per ricercare dentro se stessi. Autoformazione, formazione permanente, diventano termini ricorrenti in un teatro che fa a meno delle scuole tradizionali.¹⁷

Siamo in presenza di un fenomeno complesso che sull'ultimo scorcio del secolo recide di fatto la continuità del discorso teatrale non soltanto sul fronte della tradizione ma anche della stessa ricerca. Come osserva sempre Marino: «Il declino di una generazione della sperimentazione deriva anche dalla sua incapacità di trasmettere un'idea di arte e di lavoro. Così, gran parte dell'avanguardia romana degli anni Sessanta-Settanta sembra non aver lasciato nulla se non in modo indiretto».¹⁸ E – spostandosi da Roma a New York a riprova del carattere globale del processo di cui ci stiamo occupando – considerazioni analoghe sviluppa pure Richard Schechner. Elencando i cinque principali gruppi di ragioni di quel *Decline and Fall of the (American) Avant Garde* riscontrabile nella seconda metà degli anni Settanta, in un articolo pubblicato sui numeri 2 e 3 del «Performing Arts Journal» del 1981, all'età di quarantasette anni (è nato a Newark nel New Jersey nel 1934), al quinto punto egli scrive infatti:

Failure to pass on what was learned to a new generation of artists. This is the worst of all, evidenced by the fact that most of the "leaders" of experimental performance are by now in their late '30s to their '60s or older. However much we may have attacked the line from Stanislavski through Boleslavski to Clurman and Strasberg and from them to hundred of theatre workers, such a line of descent exists. My generation has failed to develop the means of training young artists. For the reason alone the work of the past twenty years may be sterile.¹⁹

¹⁷ M. Marino, *Asini per scelta*, cit., p. 25.

¹⁸ Ivi.

¹⁹ R. Schechner, *The Decline and Fall of the (American) Avant-Garde*, in «Performing Arts Journal», a. V, n. 2 (14), 1981, pp. 48-63 e a. V, n. 3 (15), 1981, pp. 9-19; in particolare il passo citato si legge a p. 54 della prima sezione dello scritto, pubblicata sul secondo numero della rivista. Per completezza di informazione si segnala che sul numero successivo di «Performing Arts Journal» – a. VI, n. 1 (16) – vengono pubblicate una serie di *Responses* all'articolo di Schechner di Matthew Maguire, Ruth Maleczek, Spalding Grey, Elizabeth Lecompte e Bonnie Marranta (cfr. pp. 38-67).

Pressoché in contemporanea alla sua uscita negli States, l'articolo di Schechner viene dato alle stampe anche in traduzione italiana: sempre nel 1981 *Declino e caduta dell'avanguardia americana* è infatti pubblicato, in una versione scorciata, tra le pagine di un bizzarro lemmario a mo' di abbecedario, consacrato alla definizione dei nuovi orizzonti dell'operatività teatrale del decennio appena iniziato (*Tendenze / Entrando negli Ottanta*: voce Z come Zero), inserito nel terzo numero del nuovo *annuario dello spettacolo italiano* progettato da Franco Quadri: il *Patalogo*.²⁰

Classe 1936, milanese, laureato in giurisprudenza, già redattore dell'*Almanacco Letterario Bompiani* (1959-1961) e caporedattore di «Sipario» (1961-1969), a cavallo tra la fine degli anni Settanta e i primi anni Ottanta critico di «Panorama», Franco Quadri, infaticabile animatore della cultura teatrale italiana dell'ultimo mezzo secolo, biografo, cantore, censore e, a tratti, ispiratore di quella generazione di teatranti 'guastatori' che, dopo le prime provocatorie affermazioni degli anni Sessanta e Settanta, negli anni Ottanta si accingono ad occupare le posizioni di comando del sistema (sia sul piano artistico che su quello politico), proprio a quella generazione di teatranti, innamorati del 'nuovo', è assolutamente organico, condividendone tutto: utopie e intolleranze, nemici e obiettivi, paure e baldanze, e – *ça va sans dire* – statuto biografico: come loro, protagonisti, o figli, della svolta del '68, egli è in effetti un orfano di un Maestro, sprezzantemente convinto del primato dell'esperienza sulla teoria, e però continuamente in cerca di maestri – *quête* a cui, nove anni dopo la pubblicazione dell'articolo di Schechner, darà risposta con la creazione dell'École des Maîtres. Ma sarà bene procedere con ordine.

2. Pataprologo. Prime opinioni pedagogiche del dottor Quadri

Scorrendo i trentadue capitoli, un po' pop e un po' glamour, di quel lungo *journal-collage* apocrifo e polifonico, ma non per questo meno veridico, che è la collezione dei *Pataloghi*, balza subito all'occhio come, pure sulla scia del suo diretto coinvolgimento nell'avventura del Laboratorio di Progettazione Teatrale di Prato ideato da Ronconi (1976-1978) in qualità di testimone partecipe,²¹ l'attenzione al tema pedagogico si faccia strada in Quadri sin

²⁰ R. Schechner, *Z/ Zero. Declino e caduta dell'avanguardia americana*, in AA.VV., *Tendenze / Entrando negli Ottanta*, in AA. VV., *Il Patalogo tre. Annuario 1981 dello spettacolo*, 2 voll., Milano, Ubulibri, 1981, vol. II (tit. *Teatro + Musica*), pp. 177-185; per il passo poco sopra citato in lingua originale cfr. p. 178. In particolare, nella stesura ridotta pubblicata sull'*Annuario 1981 dello spettacolo*, la traduzione italiana del brano di Schechner appena trascritto in inglese dal «Performing Arts Journal» recita: «Il fallimento della trasmissione di quanto si era imparato a una nuova generazione di artisti. Questo è l'aspetto peggiore, evidenziato dal fatto che la maggior parte dei leader della sperimentazione ha ora da 40 a 60 anni, o più. La mia generazione non è riuscita a produrre tecniche di addestramento per i giovani artisti. Per questa sola ragione il lavoro degli ultimi vent'anni può essere sterile».

²¹ Cfr. in proposito F. Quadri, L. Ronconi, G. Aulenti, *Il Laboratorio di Prato*, Milano, Ubulibri, 1981. Utile strumento per approfondire la storia del Laboratorio ronconiano è I. Moscati (a

dagli anni d'avvio della sua ardimentosa impresa catalografica. Il numero due dell'annuario, sempre accuratamente impostato e sorvegliato dal suo curatore, nella presentazione in esergo della stagione '78-'79 ospita infatti un vivace reportage di Maria Grazia Gregori su quel bisogno pervasivo di fare teatro permeante la società contemporanea e improntato al modello del consumo attivo²² che contiene alcune notazioni interessanti circa lo stato dell'arte della pedagogia teatrale italiana di fine millennio. L'inchiesta di Maria Grazia Gregori muove dalla constatazione del massiccio incremento dei frequentanti le scuole di teatro realizzatosi durante tutto il corso degli anni Settanta. In apertura di articolo leggiamo:

"E questi personaggi dentro che spazio li metterebbe? In uno spazio nudo?"

"Sì, lo spazio è nudo, ma i personaggi sono vestiti".

Apparentemente la risposta potrebbe passare per una boutade, ma non è così. È una frase "seria", presa di peso da un verbale di esami di ammissione al corso assistenti alla regia di una scuola milanese di teatro. A questi esami, sia a Roma che a Milano (e in tutte le città in cui se ne contempra l'esigenza), si iscrive, ogni anno, un altissimo numero di candidati: anzi dal 1972 a oggi è decisamente in aumento. Spesso chi si presenta all'esame non è stato mai, o quasi mai a teatro. E se gli si chiede quali sono gli spettacoli che ha visto durante l'anno o di cui si ricordi, ti cita, lì per lì, dei lavori scadenti, di terz'ordine. Non succede neppure però, spesso, che abbiano una conoscenza "letteraria" del teatro: hanno letto poco, a volte pochissimo, a volte solo Pirandello che portano alla maturità oppure, ma è raro, Eduardo: ma poi si viene a sapere che, magari, hanno fatto una ricerca libera, sempre per la maturità. Che è già un passo avanti...²³

Più ancora che attraverso l'aumento degli iscritti alle scuole ufficiali, l'endemica penetrazione della cultura attiva del teatro nella società italiana a cavallo tra gli anni di piombo e gli psichedelici *eighties* è tuttavia documentata per la Gregori dall'irresistibile ascesa della formula 'seminario'. Poco oltre il passo citato, l'autrice osserva infatti:

Ma, a ben guardare, il vero boom del teatro, dove si tocca realmente l'importanza del fenomeno, essendo le scuole professionali necessariamente d'élite (e cioè limitate sul piano dell'incidenza), è nel proliferare selvaggio di

cura di), Luca Ronconi: *utopia senza paradiso. Sogni disarmati al Laboratorio di Prato*, Venezia, Marsilio, 1999.

²² P. Giacchè, Il Teatro come 'attore' del terzo sistema. in AA.VV., *In compagnia. Materiali per la costruzione di un quadro di riferimento per lo sviluppo dell'occupazione degli operatori artistici teatrali: il teatro quale strumento di crescita sociale. Attuazione dell'azione pilota «Terzo Sistema e Occupazione» promossa dalla Commissione Europea D.G.V. Occupazione, relazioni industriali e affari sociali*, Modena, Emilia Romagna Teatro, 1999 (stampa TEM), pp. 40-64.

²³ M.G. Gregori, *Teatro S.O.S. (il bisogno di fare teatro)*, in AA.VV., *Teatro / La stagione 78/79*, in AA.VV., *Il Patalogo due. Annuario 1980 dello spettacolo*, 2 voll., Milano, Ubulibri, 1980, vol. I (tit. *Teatro Musica lirica Danza Musica disco rock*), p. 36. Nel *Patalogo due*, l'articolo di Maria Grazia Gregori citato è seguito dal dossier *Mappa del teatro S.O.S.*, curato da Alessandra Abbado e Susanna Bacci (cfr. AA. VV., *Il Patalogo due*, vol. I, cit., pp. 37-40).

scuole e scuollette, di seminari di recitazione, di espressione del corpo, di mimo, di clownerie, di animazione (teatrale e non), di costruzione delle maschere, di uso degli audiovisivi. Questo *seminario diffuso* è aperto a tutti: insegnanti (e allora il discorso si ricollega anche al boom dell'animazione scolastica) studenti, casalinghe, lavoratori, fanatici cultori del corpo, aspiranti attori respinti alle scuole "tradizionali": nessuno sfugge al fascino discreto del seminario, o della scuola, che ti accetta senza valutarti, e che, anzi, maggiore è il numero degli allievi più incrementa i suoi affari...²⁴

Scoperto prodotto della contestazione, in effetti, la cultura alternativa del «*seminario diffuso*» è, con ogni evidenza, il frutto di un clamoroso abbaglio ideologico anticapitalistico. Come ben rileva la Gregori, anche se «c'è chi crede che queste scuole o seminari cosiddetti non tradizionali siano fuori dall'istituzione», è impossibile non prendere atto del fatto che proprio queste scuole o seminari non istituzionali, «ormai istituzioni sono diventati anche loro con» tutto «quello che consegue: bilanci, ecc.».²⁵

L'autrice ha chiaro che il fenomeno da lei analizzato ha un'importanza più ancora che strettamente teatrale, latamente antropologica: «la partecipazione a questi seminari», osserva, «non presuppone certamente da parte di chi li frequenta» l'immediato «passaggio al teatro militante»²⁶ e il popolo dei seminari è composto dai soggetti più vari: «C'è la casalinga che vuole imparare a esprimersi con il proprio corpo, la ragazza che vuole "sbloccarsi", l'insegnante che cerca mezzi per vivacizzare il proprio mestiere; tanti frequentano questi corsi come se andassero a una palestra di karatè: per fare un po' di moto "intelligente", per esercitare il corpo. E dopo il saggio finale l'esperienza termina com'è cominciata», anche se non mancano gli «entusiasti a tutti i costi spesso pronti a passare da un seminario all'altro», votati a «diventare stagisti di professione, senza mai concludere niente».²⁷

D'altro canto non sfugge alla Gregori che, nel segreto istinto a fare comunità incistato in questo bisogno primario di teatro – ampiamente extrateatrale come si è detto –, covano i germi di un incontenibile impulso a far gruppo, di evidente rilevanza teatrale; proprio da questo impulso – e dalle sue premesse pedagogiche appena esplorate – dipenderà infatti larga parte del panorama teatrale italiano degli anni a venire. Spiega ancora la Gregori: nella cultura del «*seminario diffuso*» ciò che conta «diventa il principio di aggregazione, il ritrovarsi con persone che la pensano allo stesso modo: in nuce c'è già la possibilità della nascita di un nuovo gruppo, che tenterà la sua avventura, nelle strade e nei teatrini off» e che – *obviously* – «prima o poi aprirà a sua volta un altro seminario».²⁸

²⁴ M.G. Gregori, *Teatro S.O.S.*, cit., p. 36.

²⁵ *Ivi.*

²⁶ *Ivi.*

²⁷ *Ivi.*

²⁸ *Ivi.*

Per quanto sempre delegata ad una o più controfigure, in linea con quella strategia dell'autobiografia intellettuale in maschera che è la segreta matrice del suo capriccioso annuario, a distanza di poco meno di un lustro dall'inchiesta *Teatro S.O.S.* di Maria Grazia Gregori, l'incursione di Quadri nei terreni della pedagogia teatrale si replica nel *Patalogo 8*, ma questa volta il focus d'attenzione del critico è concentrato sulla testualità. In un nuovo lemmario, che attraverso la consueta *contrainte* quasi OULIPO dell'alfabeto si propone di esplorare il vasto spettro delle tendenze della scena contemporanea in ventun voci riconducibili ad altrettante lettere, alla G di *Ginnasio del drammaturgo*, la redazione dell'annuario 1985, montando un caleidoscopico intarsio di citazioni critiche e di copioni, rendiconti di rassegne e corsivi originali, azzarda un bilancio in forma di pronostico del nuovo fenomeno della *renaissance* dell'Autore proprio a partire da situazioni didattiche come il laboratorio di scrittura drammaturgica della Civica Scuola d'Arte Drammatica di Milano *Inventateatro* – ovvero «insegnare come non scrivere»²⁹ – e le attività del Centro sperimentale di Drammaturgia di Fiesole – con la sua iniziativa *Dialoghi monologhi silenzi*.³⁰ Potrebbe stupire che l'alfiere del nuovo teatro – patron dell'avanguardia scenica nazionale e internazionale sedotta dal corpo e dall'immagine³¹ –, lasci scivolare la sua personale battaglia culturale tra le retrovie della drammaturgia; ma non si deve dimenticare che l'eccentrico ed onnivoro Franco, nel suo incessante nomadismo culturale, dal 1983 ha assunto la direzione del Premio Riccione per il Teatro, ossia del più importante premio di drammaturgia italiano, e, divenuto nello stesso anno Direttore della Sezione Teatro della Biennale di Venezia, consacra il suo primo Festival del 1984 al tema del 'Linguaggio'.

È però due anni dopo che Quadri, sul filo dei ragionamenti sviluppati a margine della stagione 1986-1987 e affidati alla sezione centrale del *Patalogo 10*, per bocca – o meglio per mano – dei fidi colonnelli Molinari e Ponte di Pino, affronta risolutamente ed esplicitamente la questione della pedagogia teatrale, centrandola in questo caso, senza esitazione, su uno degli assi portanti delle riflessioni dei registi-pedagoghi di inizio secolo, ossia il

²⁹ G. Di Leva, *Inventateatro. Insegnare come non scrivere*, in O. Ponte di Pino (a cura di), *G/ Il ginnasio del drammaturgo*, in AA.VV., *Tendenze, casi e personaggi*, in AA.VV., *Il Patalogo otto. Annuario 1985 dello spettacolo. Teatro*, Milano, Ubulibri, 1985, pp. 124-125.

³⁰ Senza autore, *Dialoghi monologhi silenzi*, in O. Ponte di Pino (a cura di), *G/ Il ginnasio del drammaturgo*, cit., p. 125 (tit. *Dialoghi monologhi silenzi: storie*) e p. 126 (tit. *Dialoghi monologhi silenzi: il programma*).

³¹ In proposito cfr. almeno: F. Quadri, *L'avanguardia teatrale in Italia (materiali 1960-1976)*, 2 voll., Torino, Einaudi, 1977 e Id., *Il teatro degli anni Settanta. Invenzione di un teatro diverso (Kantor, Barba, Foreman, Wilson, Monk, Terayama)*, Torino, Einaudi, 1984. Si ricorda inoltre che Quadri era stato tra i promotori e firmatari del celebre 'manifesto' per un 'nuovo teatro' pubblicato da «Sipario» nell'autunno del '66 quando Franco era redattore capo della rivista; cfr. AA.VV., *Per un convegno sul nuovo teatro*, in «Sipario», a. XXI, n. 247, novembre 1966, pp. 2-3.

tentativo di definizione dei principi della recitazione e la conseguente messa a punto di un metodo di formazione dell'attore. Il terreno per l'affondo del *Patalogo* è preparato a ben vedere da un articolo che Quadri, passato nel 1987 dalla scuderia di «Panorama» a quella di «Repubblica», consegna alla redazione del quotidiano romano giovedì 8 ottobre di quello stesso anno, in veste di inviato speciale al Festival d'Automne a Parigi.

A fronte dei molti spettacoli-saggio presenti in quei giorni nel cartellone della prestigiosa manifestazione (*Platonov* di Anton Čechov, regia di Patrice Chéreau con gli allievi dell'École de Comédiens de Nanterre-Amandiers; *Penthésilée* e *Catherine de Heilbronn* di Heinrich von Kleist, regia di Pierre Roman sempre con gli allievi dell'École de Comédiens de Nanterre-Amandiers, cui devono aggiungersi pure un montaggio di scene di *Amor nello specchio* di Giovan Battista Andreini e *La morte innamorata* di Fabio Glisenti negli allestimenti dei due drammi curati da Luca Ronconi per l'Accademia Nazionale di Arte Drammatica Silvio d'Amico e l'*Hamletmachine* di Heiner Müller per la regia di Bob Wilson, spettacolo preparato a Londra, ma che il regista americano aveva già montato in precedenza con studenti della New York University, quindi ad Amburgo con gli allievi del Thalia Theater), Quadri commenta infatti:

Curioso destino quello delle scuole di recitazione: per dieci anni sono state contestate come strumenti autoritari di manipolazione, e nei dieci anni successivi, eccole ritenute indispensabili per formare una nuova generazione di teatranti da ricondurre alla professionalità: e ognuna oggi promuove e presenta spettacoli. Ma il cambiamento di rotta non è solo una conseguenza del '68, col suo rifiuto dei maestri e il dubbio su ogni specializzazione, e della restaurazione che ne è seguita. Lo si deve anche al maturare della generazione di registi che cominciava a affermarsi allora e sente oggi il bisogno di trasmettere il proprio messaggio, lavorando sempre più volentieri coi giovani.³²

A poche settimane di distanza dalla pubblicazione dell'articolo citato, dalle pagine dell'*Annuario 1987 dello spettacolo* (per l'appunto il *Patalogo 10*), sezione *Teatro*, Oliviero Ponte di Pino e Renata Molinari, come si diceva, fanno eco alla recensione di Quadri con la loro inchiesta *Le parole d'ordine del Maestro. La nuova pedagogia teatrale* che, ricalcando la diagnosi del pezzo uscito su «Repubblica» circa la ripresa di interessi intorno al tema della formazione scenica dopo la crisi sessantottesca, recita in premessa:

Qualcosa di [sic!] sta muovendo nel magmatico universo della pedagogia teatrale: non solo nel proliferare di scuole di recitazione, animazione, mimo e affini (iniziative che spesso lucrano sulla diffusa fame di protagonismo e su una frustrata voglia d'espressione), ma anche all'interno delle istituzioni, sia in Italia che all'estero, sono numerosi i segnali di un risveglio del settore, le

³² F. Quadri, *Cechov torna in laboratorio*, in «La Repubblica», 8 ottobre 1987, p. 25.

testimonianze di un rinnovato interesse per la trasmissione del sapere teatrale.³³

Concepito ancora una volta come lemmario, ma in questo caso non già in forma di abbecedario, sebbene come listino delle quotazioni dei motti chiave (o se si preferisce delle 'password') della nuova pedagogia attoriale nella borsa valori della società teatrale nostrana (sullo sfondo la nascita della nuova scuola per attori del Piccolo Teatro di Milano, *anno domini* 1986), il dossier, di sottile quanto feroce ironia, propone una caustica lettura critica delle mode pedagogiche in corso, attenta a demistificare – anche ideologicamente – il 'pedagogese' del *Nouveau Régime* in ascesa della 'Pedagogia 2.0' di fine millennio. Inseguendo fortune e sfortune di parole come: «Spontaneismo» («in ribasso»), «Seminario» (ora «in ribasso» dopo essere stato epicentro del fenomeno del rilancio formativo *fin de siècle*), «Padri» («in leggera ripresa»), «Giovani Maestri» («in ascesa»), «Interdisciplinarietà» («in ascesa, nelle forme più imprevedibili»), «Occupazione» («molto ricercata»), «Europa» («in netta ascesa»), «Saggio» («in ribasso»), «Produzione» («in rialzo») – con allegato repertorio di parole non quotate, ma non per questo meno significative («Teatralità», «Debutto», «Scuola di vita», «Drammaturgia», 'Festival', anzi «Ai festival, ai festival!») –³⁴, il dossier ci consegna una fotografia lucidissima di luci ed ombre della nuova pedagogia contemporanea (e del suo background storico, ossia una crisi strutturale del sistema teatro sempre più incipiente) – una pedagogia, cioè, tutta tesa ad archiviare con zelo a dir poco sospetto la pratica della contestazione con i suoi presunti falsi miti e le sue decisamente stanche liturgie; invaghita di Padri/paravento di cui, di fatto, ha perso la memoria e in vigile caccia di nuove leve; aggiornatissima, per lo meno a parole, sulle nuove frontiere giustamente meticce della didattica e delle poetiche teatrali (*à la page?*); utilitaristicamente attenta al mercato del lavoro (è da vedere se per guadagnarsi prebende ministeriali o per rispondere ad un reale imperativo pedagogico); completamente sedotta dalla sirena della Comunità, allora, Economica Europea (sfuggente Alcina, ora maliosa fanciulla, ora ricca zitella un po' miope, possibilmente da impalmare e – hélas – si dice già promessa sposa di Strehler); funzionalisticamente protesa ad agganciare la didattica alla pratica professionale orientandola direttamente al lavoro, vuoi per abbattere la torre d'avorio della formazione idealistica vuoi pure, forse, per scampare alle terribili paludi di un «mercato sempre più saturo».³⁵

³³ R. M. Molinari e O. Ponte di Pino (a cura di), *Le parole d'ordine del Maestro. La nuova pedagogia teatrale*, in AA. VV., *Il Patalogo dieci. Annuario 1987 dello spettacolo*, 2 voll., Milano, Ubulibri, 1987, vol. *Teatro*, p. 152.

³⁴ Ivi, pp. 152-154.

³⁵ Ivi, p. 154.

L'impetosa e gustosissima *pars destruens* di questo mini dossier al vetriolo, non deve distoglierci, però, da un'attenta valutazione della sua forse meno godibile, ma non per questo meno significativa, *pars costruens*. Per quanto pronti ad evidenziarne limiti e ambiguità, innanzitutto Oliviero Ponte di Pino e Renata Molinari (e leggi pure, per loro tramite, anche Franco Quadri), di fatto registrano in questo contributo un dato incontrovertibile, ossia la ripresa di interessi, durante tutta la prima metà degli anni Ottanta, nei confronti della pedagogia da parte di un sistema teatrale effettivamente preoccupato di liberarsi, anche se scompostamente, da preconcetti e conseguenti paraocchi ideologici ereditati dal passato.

Ai fini delle nostre indagini, però, l'importanza dell'inchiesta non si esaurisce nel valore che le è riconoscibile per il suo mero rilevamento del dato di cronaca – fattore, per altro, già di per sé significativo in quanto si traduce in apporto di testimonianza utile alla ricostruzione della serie 'pedagogia' nell'ambito dei differenti macrosistemi storici su cui, anche se solo in iscorcio, stiamo tentando di operare – ma investe pure una dimensione qualitativo-poetica. Nel confrontarsi con il dato, infatti, la Molinari, Ponte di Pino e Quadri (*in absentia* sul *Patalogo*, *in presentia* nella sua recensione destinata a «Repubblica») ne mettono in luce anche una determinante qualità statutaria. Dai loro studi sul campo, emerge infatti che il motore propulsore della *nouvelle pédagogie* – in bilico, come si è detto, tra «Padri» e «Giovani Maestri»³⁶ – è la trasmissione del sapere. Più che un'acquisizione euristica, questa affermazione potrebbe sembrare l'enunciazione di un facile truismo, ma non è così e un confronto con la pedagogia dei 'Padri Fondatori' potrebbe essere in tal senso illuminante.

La modalità del 'passaggio di consegne' non è infatti l'unica possibilità pedagogica percorribile: se a metà degli anni Ottanta del secolo scorso la pedagogia è in essenza 'trasmissione', e dunque il suo tempo si costruisce intorno al vettore che dal passato porta al cuore del presente, nel teatro dei registi-pedagoghi il tempo della pedagogia era invece tutto orientato sul vettore teso dal presente al futuro. A questo proposito, Cruciani non potrebbe essere più chiaro: «Le scuole e le pedagogie per il teatro diventano», nel Novecento, «non un luogo in cui si apprende un sapere posseduto dai maestri e orientato sull'inserimento finale nel mondo del teatro, bensì la zona oscura e significativa in cui si attualizza l'imminenza dell'utopia, in cui si cercano e nascono motivazioni e senso e valori»³⁷ e ancora: «il nuovo teatro» dei 'Padri Fondatori' «si sostanzia di pedagogia, cerca il teatro del futuro nel presente della scuola».³⁸ Stando al terzetto dei redattori del *Patalogo*, per lo meno nel teatro di regia da loro preso in esame – continente vasto e vario che, incrociando i nomi citati nell'inchiesta a

³⁶ Ivi, p. 152.

³⁷ F. Cruciani, *Il teatro pedagogia del Novecento*, cit., p. 51.

³⁸ Ivi.

quelli passati in rassegna nell'articolo di «Repubblica», spazia dal teatro di Ronconi a quello di Patrice Chéreau, dalla scena di Strehler a quella di Bob Wilson, passando attraverso le esperienze del nutrito drappello dei più o meno «giovani» registi chiamati a insegnare alla Civica Scuola d'Arte Drammatica Paolo Grassi di Renato Palazzi,³⁹ senza trascurare il dominio del terzo teatro in figura di Teatro Tascabile di Bergamo –, il ribaltamento è dunque completo.

Come dimostra inoppugnabilmente il *Patalogo 10*, all'altezza del 1987, dunque, il dossier pedagogia fa ormai stabilmente bella mostra di sé tra i mille incartamenti della scrivania di Franco Quadri, nel suo quartier generale sito, dall'anno precedente, in via Ramazzini 8 a Milano, e Franco, non solo critico teatrale, caporedattore del *Patalogo*, saggista e traduttore, ma anche fondatore dell'Ubulibri, promotore dell'Associazione Nuovo Teatro che tra la fine degli anni Sessanta e l'inizio degli anni Settanta si dedica, tra l'altro, alla promozione di tournée, oggi ormai quasi leggendarie, di alcuni tra i principali gruppi del teatro di ricerca a livello internazionale, nonché direttore, tra il '67 e il '72, del Club Nuovo Teatro, oltre che, per tutti gli anni Settanta e Ottanta, di un gran numero di festival e rassegne ('Giovani per i giovani' di Chieri, 1973-'75; 'Confronti Teatrali' di Milano, 1975-'77; 'Progetto '78' di Milano, 1978; 'Teatrarit' di Milano, 1979-'83 o 'Progetto Germania' a Roma, 1983-'84), per tacere del già ricordato incarico alla Biennale, non è certo uomo che possa circoscrivere il suo campo d'intervento alla sola riflessione.

Testardamente fedele al concetto di militanza, per lui l'impegno culturale, lungi dal risolversi nel semplice esercizio del pensiero critico, ha da tradursi in azione. Inevitabilmente, allora, prima o poi anche la sua attenzione per la pedagogia teatrale avrebbe dovuto finire col traboccare dalla pagina alla vita. E così, puntualmente, accadde. Anzi, a dire il vero, alla fine del 1987, ben prima che il *Patalogo 10* vedesse la luce, l'impegno pedagogico era già stato iscritto nell'agenda Quadri, in margine ai suoi impegni alla Biennale, su esplicita sollecitazione di Peter Stein. Sì perché, coerentemente agli assunti teorici fissati negli scritti del 1987, è dalla regia 'del fare' che alla fine degli anni Ottanta prende le mosse la concreta progettualità pedagogica di Quadri.

³⁹ Cfr. R.M. Molinari e O. Ponte di Pino (a cura di), *Le parole d'ordine del Maestro*, cit., p. 152; in particolare da questo passo del *Patalogo dieci*, volume *Teatro*, si apprende che per l'anno scolastico 1987-'88 la Civica Scuola d'Arte di Corso Magenta dovrebbe vantare tra i suoi docenti: Massimo Navone, Giampiero Solari, Massimo Castri, Giancarlo Cobelli, Mario Martone e Federico Tiezzi; sempre nello stesso passo si dichiara poi che il direttore Renato Palazzi ha già in corso trattative anche con Remondi e Caporossi, Tadeusz Kantor, Luca Ronconi e Memè Perlini per convincerli a insegnare nella sua scuola.

3. Antiprologo. Fondamenti patafisici della pedagogia di un critico militante: verso un'École des Maîtres

Se torniamo alla recensione del *Platonov* di Chéreau dell'ottobre '87, adottando la prospettiva della preoccupazione di trasmissione dei saperi come motore primo della pedagogia teatrale di fine Novecento, dobbiamo ammettere che, per Quadri, un'influenza determinante nel rilancio d'interesse nei confronti delle dinamiche della formazione teatrale nel corso degli anni Ottanta l'abbiano avuta i registi, o per meglio dire la 'maturazione' di quella generazione di registi che avevano vissuto tra gli anni Sessanta e gli anni Settanta la fase di lancio della loro carriera. Come si ricorderà, nell'*incipit* della sua cronaca dal Festival d'Automne, ragionando del teatro dell'ultimo ventennio a proposito della svolta in atto in materia di rapporto con la pedagogia teatrale, il critico aveva infatti osservato: «Ma il cambiamento di rotta» circa la pedagogia «non è solo una conseguenza del '68, col suo rifiuto dei maestri e il dubbio su ogni specializzazione, e della restaurazione che ne è seguita. Lo si deve anche al maturare della generazione di registi che cominciava a affermarsi allora e sente oggi il bisogno di trasmettere il proprio messaggio, lavorando sempre più volentieri coi giovani». ⁴⁰ Prima ancora che intuizione di uno spettatore avveduto, la registrazione di questo cambio di passo dei *metteurs en scène* suoi coetanei è, però, per Quadri anche un palpitante portato di vita.

Classe 1937 (dunque di un anno più giovane di Franco), Peter Stein è un perfetto esempio della leva registica radiografata dall'inviato di «Repubblica» nella sua recensione del 1987. Stein muove i suoi primi passi in palcoscenico sul finire degli anni Sessanta – del 1967 è il suo esordio nella regia con *Gerettet (Salvato)* di Edward Bond. Già nello spettacolo successivo (*Kabale und Liebe* di Schiller, sempre del '67) compaiono nel cast: Jutta Lampe, Bruno Ganz, Edith Clever e Michael König (quest'ultimo già interprete del Bond). Il fatidico '68 è salutato dal giovane regista con l'allestimento di un dittico engagé: *Im Dickicht der Städte (Nella giungla della città)* di Brecht e *Vietnam-Diskurs (Discorso sul Vietnam)* di Peter Weiss. Quindi, dopo soli quattro spettacoli a cavallo tra il '69 e il '70 – *Torquato Tasso*, 1969; *Early Morning*, 1969; *Kikeriki (Il bel chicchirichi)*, 1969 e *The Changeling*, 1970 –, giovedì 8 ottobre sempre del '70 il debutto alla Schaubühne am Halleschen Ufer di Berlino Ovest con *Die Mutter (La Madre)* di Brecht dal romanzo di Maksim Gor'kij e di lì la frenetica girandola di successi degli anni Settanta, primi anni Ottanta: *Peer Gynt* del 1971, *Antikenprojekt I* e *Sommergäste (I villeggianti)* del 1974, *Shakespeare's Memory* del 1976, *Trilogie des Wiedersehens (Trilogia del rivedersi)* e *Gross und Klein (Grande e piccolo)* del 1978, *Die Orestie (Orestea)* del 1980, *Die Neger (I negri)* del 1983 e *Drei Schwestern (Tre sorelle)* del 1984.

⁴⁰ F. Quadri, *Cechov torna in laboratorio*, cit., p. 25.

Poi nel 1985, la svolta: dopo tre lustri di frenetica attività, Peter Stein, a quarantotto anni, nel pieno della sua maturità artistica, lascia la Schaubühne. Il distacco dalla casa madre porta, inevitabilmente a un cambio di marcia, a un ripensamento della propria attività, a una necessità di prendere le distanze dal proprio passato, mettendolo, ad un tempo, a partito. In quello stesso torno di mesi, le strade di Stein e Quadri si incrociano a Venezia. Dal 1983 Franco è direttore della Sezione Teatro della Biennale e chiama Stein a sedere nella commissione consultiva da lui formata. Ed è proprio a Venezia che, all'indomani della rottura con la Schaubühne, Stein propone a Quadri un ambizioso progetto pedagogico. A distanza di anni, così Franco ricorda l'episodio:

Fu Peter Stein, poco dopo aver lasciato la direzione della Schaubühne di Berlino, a proporre alla Biennale di Venezia, Settore Prosa, nella sua funzione di membro della commissione consultiva (mentre il sottoscritto ne era direttore), un laboratorio che coinvolgesse scuole e registi di tre diversi paesi. Ciascuno dei tre demiurghi prescelti avrebbe dovuto designare un corso del proprio paese perché portasse a Venezia uno spettacolo-saggio, di cui il maestro stesso avrebbe se non diretto perlomeno sorvegliato e sovrinteso la preparazione; dopo la presentazione dei tre lavori, i tre registi-insegnanti si sarebbero scambiate le classi e avrebbero lavorato ciascuno per un mese a un nuovo lavoro con una di quelle per lui straniere, mostrandone alla fine il risultato.⁴¹

La proposta è intrigante e subito vengono individuati i «demiurghi» che potrebbero essere coinvolti nel progetto, messo in cantiere per il Festival 1986: oltre al proponente Stein, *l'enfant prodige* Chéreau (classe 1944, ma debuttato alla regia ventenne nel 1964 e a metà degli anni Ottanta corteggiatissima guida del Théâtre Nanterre-Amandiers) e il poco più attempato Ronconi (classe 1933, esordio registico 1963, a metà degli anni Ottanta reduce dai discussi successi del Laboratorio di Prato e in procinto di sfornare i kolossal di *Ignorabimus* e *Dialoghi delle carmelitane*). Per la sua stessa complessità, l'impresa è però costretta al naufragio. Così, sempre Quadri, riferisce laconicamente l'infelice epilogo:

Il progetto, che avrebbe dovuto interessare con l'allora Repubblica Federale Tedesca anche la Francia e l'Italia, non arrivò però in porto per l'insufficienza dei finanziamenti e la difficoltà di far coincidere le date libere di Stein, Ronconi e Chéreau [...], quando già s'era ottenuta la collaborazione del Festival d'Avignone.⁴²

A ridosso dello scacco della proposta di Stein, Quadri lascia la Biennale – la sua direzione si chiude infatti proprio con il 1986 tra le mille angustie di un

⁴¹ F. Quadri, *Prefazione. Il viaggio di una scuola e l'eredità dei maestri*, in Id. (a cura di), *L'École des Maîtres. Atti 1990-1994*, Milano, Ubulibri, 1997, p. 10.

⁴² Ivi.

Festival strangolato da croniche deficienze economico-strutturali e logistiche che, salvo isolati sprazzi, gli impediscono di trovare una propria identità e un proprio conseguente spazio di concreta operatività⁴³ –, ma il progetto di una scuola internazionale di teatro affidata ad una nuova generazione di maestri non è certo destinato a rimanere lettera morta per Franco e, a circa un anno di distanza dall'addio a Venezia, l'inchiesta sulle *Parole d'ordine del Maestro del Patalogo 10* e la cronaca parigina della XVI edizione del Festival d'Automne sono lì a dimostrarlo.

Se prestiamo fede alla testimonianza del *Patalogo*, sull'ultimo scorcio degli anni Ottanta in Quadri il virus della pedagogia ha ormai attecchito definitivamente: l'*Annuario 1988 dello spettacolo* ospita due ampie finestre di approfondimento incentrate su figure chiave della pedagogia teatrale di fine Novecento quali Anatolij Vassilev, Jerzy Grotowski ed Eugenio Barba,⁴⁴ mentre l'anno successivo, il *Patalogo 12* dedica un'intera sezione della presentazione della stagione 1988-'89 al regesto dei saggi e degli spettacoli realizzati dalle scuole di teatro italiane⁴⁵ e chiude al tempo stesso lo *Speciale Urss '90* (piatto forte conclusivo del catalogo) con una lunga intervista di Stefano De Matteis a Fausto Malcovati consacrata a Stanislavskij, a partire dalla pubblicazione per i tipi di Laterza de *Il lavoro dell'attore sul personaggio* (1988), significativamente intitolata: *Le novità di un maestro*.⁴⁶ Al fervere degli studi e delle inchieste corrisponde sull'immane piano pratico-organizzativo un sotterraneo lavoro, tanto tenace quanto alacre, volto all'apertura di un concreto spazio di sperimentazione di una nuova formula pedagogica. Venuto meno il supporto della Biennale e desideroso di mantenere l'apertura internazionale del suo primo approccio pratico al problema, Quadri trova istintivamente una sponda istituzionale alla propria progettualità nell'ETI di Bruno d'Alessandro, tra i cui scopi istituzionali rientra la promozione del teatro italiano all'estero e del teatro straniero in Italia, e – naturalmente – nella Comunità Economica Europea. Si avviano così una fitta serie di

⁴³ Cfr. L. Trezzini, *Una storia della Biennale teatro 1934-1995*, Venezia, Marsilio, 1999, pp. 140-145 (paragrafo *Rischio culturale e ruolo di un festival*). Una diagnosi acuta dei cronici problemi della Biennale è formulata da Quadri in un'intervista concessa a Renato Palazzi nella primavera del 1986; cfr. R. Palazzi (a cura di), *La Biennale non ha palcoscenici, ha solo progetti*, intervista a F. Quadri, in «Corriere della Sera», 16 aprile 1986, p. 25.

⁴⁴ Cfr. AA.VV., *Un regista: Anatolij Vassil'ev. Sono il leader della retroguardia*, in AA.VV., *Le persone, i pensieri, le polemiche di un anno*, in AA.VV., *Il Patalogo undici. Annuario 1988 dello spettacolo. Teatro*, Milano, Ubulibri, 1988, pp. 187-191 e AA.VV., *Due maestri: Jerzy Grotowski e Eugenio Barba*, in AA.VV., *Le persone, i pensieri, le polemiche di un anno*, cit., pp. 207-213.

⁴⁵ R. M. Molinari e A. Calbi (a cura di), *Le scuole*, in li. (a cura di), *La stagione 1988/1989*, in AA.VV., *Il Patalogo dodici. Annuario 1989 dello spettacolo. Teatro*, Milano, Ubulibri, 1989, pp. 136-138.

⁴⁶ S. De Matteis (a cura di), *Un cinquantenario: Konstantin S. Stanislavskij. Le novità di un maestro*, intervista a F. Malcovati, in AA.VV., *Speciale Urss '90*, in AA.VV., *Il Patalogo dodici*, cit., pp. 234-237.

trattative e contatti per inaugurare una nuova 'scuola' di teatro. Ed è proprio sul filo di questi incontri e di queste conversazioni che il programma formativo di Quadri prende consapevolmente a definirsi. In un epitaffio ingegnoso e partecipe intitolatogli *on line* a una settimana dalla scomparsa, Ferdinando Taviani, ricordandone l'operato, ha evidenziato un marcato parallelismo tra l'impegno teatrale di Quadri e quello di un altro grande 'critico militante', o «spettatore competente»⁴⁷ ed attivo, del nostro teatro del XX secolo: Silvio d'Amico – una segreta consonanza, o gemellarità, paradossalmente impostate su di un'insanabile aporia destinata a fare dell'uno la copia in negativo dell'altro. In *Memento per Franco Quadri*, leggiamo:

I due, d'Amico e Quadri, hanno fra loro prepotenti e non volute corrispondenze. Nella cultura teatrale italiana del Novecento, occupano posizioni simmetriche per importanza, e speculari per impostazione. Ambedue agirono per rendere degno l'ecosistema dei teatri, il territorio che amavano. Si dedicarono alle sue diverse zone, agli angoli ed ai canali ingombri o inoperosi. Cercarono di approntare gli spazi materiali e immateriali in cui far dialogare l'Italia col resto del mondo; il teatro con le altre arti; il presente col passato. Si adoperarono per preservare la memoria delle persone facili da dimenticare, per trasmetterne le esperienze, per dare un minimo di sensatezza all'economia delle imprese sceniche, per garantire loro il necessario respiro. Si batterono contro le malattie professionali di arti e mestieri basati sull'effimero. Ma mentre l'uno, Silvio d'Amico, tentò di materializzare una buona regola, l'altro capì che bisognava orientarsi sulle eccezioni, sul nugolo delle esperienze incompatibili, sulle periferie, sulle voci contraddittorie che scompigliano le carte e i piani culturali regolatori. [...] Silvio d'Amico era figlio della fisica galileiana. Franco Quadri, della patafisica.⁴⁸

Inseguendo le nascoste corrispondenze di tragitti e le intime comunioni di intenti tra il sensibile pittore del *Tramonto del grande attore* (1929) e il sagace glossatore della *Politica del regista* (1980), Taviani arriva dunque, dritto dritto, al nucleo generatore della loro differenza fondativa: tanto d'Amico nelle sue molte avventure è uomo metodico e sistematico, attento a riconoscere l'ordine nel caos degli eventi che non cessano di esercitare su di lui il loro fascino e a ricondurre, con sano realismo, nel solco dell'unitarietà la molteplicità dispersa e meravigliosa del teatrale, tanto Quadri nella sua marcia ostinata è uomo etimologicamente stravagante e irregolare, attento a distinguere la difformità nell'identità che pure lo attrae e a smontare, per via immaginifica, il glorioso paradigma scenico sotteso alle sue utopie nella pluralità dei casi che di fatto lo inverano. Una gaia allergia per il principio

⁴⁷ F. Taviani, *Memento per Franco Quadri*, in «Drammaturgia» (on line), data di pubblicazione su web 5 aprile 2011, <http://drammaturgia.fupress.net/recensioni/recensione1.php?id=4966> (ultimo accesso: 2 febbraio 2014).

⁴⁸ Ivi.

primo e la presunta incontrovertibile evidenza dei fatti è in fondo ravvisabile in ogni scelta di Quadri, un'ironica intolleranza all'Uno e al certo che sottraendolo da ogni tentazione alla fuga metafisica o scienziata – così presenti in d'Amico – lo spinge tra le schiere dei fanatici ammiratori delle *Gesta ed opinioni del dottor Faustroll, patafisico*. Un mito avanguardista, quello di Jarry e della sua patafisica Ubulandia – singolarissimo regno «del particolare» popolato di sole «eccezioni» e «soluzioni immaginarie»⁴⁹ –, cui Quadri, dall'invenzione dell'Ubulibri, al parto del Patalogo, al fantastico divisamento dei Premi Ubu, non esita a intestare tutta la sua impresa; un mito scriminante – se vogliamo stare alle tesi di Ihab Hassan – che da solo, in ragione della sua accettazione o del suo rifiuto, basterebbe a decidere dell'appartenenza ad un'epoca. Rifacendoci alle genealogie storico-culturali di *The Culture of Postmodernism*, infatti, con la loro rigida polarizzazione tra modernismo romantico/simbolista e postmodernismo patafisico/dadaista,⁵⁰ per la sua adesione alla fede faustrolliana, Quadri apparterebbe già a un orizzonte postmoderno, estraneo all'universo modernista di d'Amico, figlio più di Schelling e Baudelaire che del genio di Jarry.

Orbene, l'individuazione dell'essenza (o dovremmo dire piuttosto della superficiale contingenza) patafisica di Quadri, non vale soltanto a spiegarne la distanza dal pur 'simile' d'Amico, ma consente anche – conseguenza decisamente più rilevante ai fini dei nostri ragionamenti – di metterne a fuoco la peculiare visione didattica – dinamica, composita e frattale. Proprio la patafisica, in effetti, ci fornisce forse la chiave per penetrare in quel segreto e personalissimo 'laboratorio' tutto mentale di Quadri di fine anni Ottanta che è poi l'anticamera della sua concreta operatività formativa del decennio successivo – e anche in questo caso, il raffronto con d'Amico, sulla base di una lettura incrociata di teorie della conoscenza e pratiche pedagogiche, può essere illuminante. L'uno (ovvero d'Amico), non diversamente da come è solito sistematizzare il sapere, organizza metodicamente la didattica; l'altro (ovvero Quadri), non diversamente da come ama montare la sua attività critica, assembla patafisicamente l'insegnamento. Per stringere le nostre riflessioni in una svelta proporzione chiarificatrice potremmo infatti sostenere che, stante il comune interesse di d'Amico e Quadri per il processo di trasmissione delle esperienze rilevato anche da Taviani, il progetto pedagogico damichiano (leggi la Regia Accademia d'Arte Drammatica) sta alla sua corrispettiva

⁴⁹ A. Jarry, *Gesta e opinioni del dottor Faustroll, patafisico*, Milano, Adelphi, 1984 (coll. «Piccola Biblioteca», n. 161), p. 31 (il volume citato non specifica su quale edizione francese sia stata condotta la traduzione italiana edita da Adelphi; terminato nel 1898, il «roman néo-scientifique» di Jarry *Gestes et opinions du docteur Faustroll, pataphysicien* fu pubblicato per la prima volta a Parigi, nel 1911, presso Fasquelle).

⁵⁰ Cfr. I. Hassan, *The Culture of Postmodernism*, in «Theory, Culture & Society», a. II, n. 3, 1985 (tit. *The Fate of Modernity*), pp. 119-131:123.

summa gnoseologica tutta 'metafisica', *scilicet* l'*Enciclopedia* (dello spettacolo segnatamente) come l'altrettale progetto di Quadri sta al suo patafisico modello di compendio euristico in bric-à-brac, *scilicet* il *Patalogo*.

Le ricadute formative sono evidenti. Così come il mostruoso *ready made* critico del *Patalogo*, a petto della sistematica *Enciclopedia*, è un labirinto policentrico e disperso, più attento a render conto delle deroghe e delle deviazioni che dell'universale, non diversamente il modello pedagogico patafisico che prende corpo nei progetti di fine anni Ottanta di Quadri si definisce innanzitutto in un programma formativo refrattario ad inchinarsi *alla verità* e *al metodo* e più propenso a puntare ad una problematizzazione al plurale di tali categorie: un programma *delle verità* e *dei metodi*, dunque, combinatorio e paratattico – e perciò stesso 'debole' e, forse, per tornare alle tesi di Hassan, postmoderno. Si pensi, a tal proposito, al primigenio *input* formativo quadriano ossia il *cursus studiorum* escogitato per Venezia, con la sua composizione di un centone trinitario di approcci alla recitazione *à la manière de* Ronconi, Stein e Chéreau.

Posto che l'adozione da parte di Quadri di una prospettiva euristico-metodologica plurima è indiscutibilmente il principale risvolto della sua impostazione patafisica del problema pedagogico, di fatto le possibili rielaborazioni in termini didattici della critica alla metafisica intentata da Jarry operate dal patron dell'Ubulibri non si fermano qui. Come si sviluppano? È presto detto. Tanto per cominciare, in netta antitesi alla stabilità ossessivamente perseguita dall'Istituzione, dalla natura vagabonda del proprio nume tutelare Quadri evince un'ipotesi formativa 'mobile', quasi da Grand Tour. In effetti, se il dottor Faustroll altri non è che un capitano di lungo corso impegnato con la sua bislacca ciurma – il babuino Bosse de Nage e l'ufficiale giudiziario Panmuphle – in una crociera permanente attraverso le isole della *décadence*, così la pedagogia di Quadri, che proprio dalla buffa creatura del ciclista Jarry trae ispirazione, aborrendo una casa stabile non può che essere itinerante.

Dalla combinazione tra questi due primi tratti patafisici del progetto formativo di Franco – poliedricità e propensione al viaggio – scaturisce un'ulteriore peculiarità della sua scuola ideale, ossia l'apertura internazionale. Come in fondo i suoi presagi lagunari all'ombra della Biennale ben lasciavano intendere, proprio perché perpetuamente in viaggio, la didattica 'cubista' di Quadri appare – *ab origine* – votata ad un dialogo tra tradizioni sceniche nazionali differenti (portatrici di differenti tecniche, differenti filosofie e differenti poetiche), che per ragioni di omologia culturale, nonché di vantaggiosità e pratica sostenibilità organizzativa dei suoi corsi, trova nell'Europa – in quanto CEE ormai alle soglie di Maastricht – la propria 'naturale' cornice di riferimento. Ovvio risultato di questo impianto internazionale ed errabondo dei programmi di insegnamento quadriani è il loro statuario multilinguismo. Alla stregua

del polifonico epos di Faustroll, sofisticato discordo letteralmente plurilingue degli idioletti dei dedicatari dei suoi diversi canti-capitoli, la didattica teatrale patafisica di Quadri è in effetti connaturatamente poliglotta. È bene poi considerare che lungi dall'esaurirsi sul fronte strettamente geografico-spaziale, la frenetica mobilità del padre della patafisica, di cui già si è discettato, investe anche il piano degli assetti strutturali traducendosi in duttilità – non è un caso che, per dettare i principi del suo 'addendum' alla metafisica classica, Jarry ricusi il rigido *tractatus* e opti per l'amorfo e plasticissimo romanzo.

Naturalmente anche da questo modello di flessibilità (e sperimentalismo) Franco non manca di tirare partito: in barba ad ogni direttiva ministeriale e ad ogni principio di autorità a tali direttive sotteso, la sua scuola ideale deve potere ripensarsi in ogni momento, adattando di volta in volta le sue strutture alle circostanze in cui si trova ad operare. Finalmente, dall'insofferenza alla legge universale caratteristica del suo mordace anti-modello – profeta di ogni fenomenologia –, Quadri cava un ultimo – e fondamentale – assioma pedagogico, ossia il radicamento della didattica nell'insuperabile 'differenza' della pratica: sull'onda dei suoi interventi critici del 1987 Franco punta, cioè, ad una pedagogia che, rifuggendo dalla riflessione sui principi primi del teatro, si incardini nei *fare* multiformi e che rifiuti i professionisti della didattica a vantaggio dell'insegnamento dei registi. Tirando le somme di questa rapida ricognizione delle ricadute pedagogiche della *Weltanschauung* faustrolliana di Quadri, possiamo dunque concludere che la patafisica, con il suo radicale antidogmatismo, offre al critico il pertugio per sfuggire al *cul de sac* dell'irrisolto rapporto con la didattica della sua generazione – una generazione stretta tra il complesso di Edipo e il complesso di Telemaco⁵¹ che, alla fine degli anni Sessanta, contesta avanguardisticamente i Maestri per rifiutare la dittatura della tradizione e che negli anni Ottanta ne riscopre la necessità, anche per garantire la possibilità di una trasmissione delle vivificanti conquiste acquisite e, forse, pure per accordare alla leva dei registi del fare uno spazio protetto, al riparo delle mura della scuola, per pensare una più libera ricerca.

Ecco: quello che Quadri mette a punto tra il fallimento del progetto didattico della Biennale e l'inizio degli anni Novanta è il programma di una patafisica 'Scuola dei Maestri' – rigorosamente al plurale per garantire la libertà di docenti e discenti, affidata a quelli che per lui sono gli artigiani della creazione teatrale (ossia i registi) per evitarne le dispersioni e le dissipazioni teoriche, palestra di trasmissione dei saperi e di formazione per chi vi insegna (in virtù della polisemica ambiguità del genitivo

⁵¹ Fin troppo ovvio il rimando a M. Recalcati, *Il complesso di Telemaco: genitori e figli dopo il tramonto del padre*, Milano, Feltrinelli, 2013; cfr., però, pure Id., *Patria senza padri: psicopatologia della politica italiana*, a cura di C. Raimo, Roma, Minimum Fax, 2013.

soggettivo/oggettivo) e strutturalmente aperta al plurilingue orizzonte europeo. Già: l'orizzonte europeo... più ancora che una 'Scuola dei Maestri', una École des Maîtres, appunto.

4. Capitolo I. L'École dei Maestri-registi (1990-1998)

Lungamente incubato a cominciare dalla metà degli anni Ottanta, il progetto École des Maîtres arriva concretamente ad attuarsi nel settembre del 1990, quando la sensazionale caduta del Muro di Berlino, non troppo distante dalla Schaubühne adagiata sulla chiassosa vetrina del Kurfürstendamm, sembra improvvisamente rendere l'Europa unita una possibilità sempre più a portata di mano. Per la sua natura eteroclita ed imprevedibile, difficile tentare un'analisi sistematizzante di questa esperienza: scuola irrequieta delle anomalie e del rifiuto delle regole omogeneizzanti, l'École des Maîtres, probabilmente, può essere solo raccontata.⁵² Chiuso il rapporto con la Biennale e avendo individuato

⁵² Prima di affrontare la ricostruzione della storia dell'École des Maîtres una nota filologica è necessaria. Un primo utilissimo sussidio bibliografico per tentare di mettere ordine nel cammino pluridecennale dell'École, giunta nel 2013 alla sua XXII edizione, è rappresentato dai volumi pubblicati dalla Ubulibri contenenti le trascrizioni dei diari dei diversi atelier. Ci si riferisce in particolare a F. Quadri (a cura di), *L'École des Maîtres. Atti 1990-1994*, cit.; Id. (a cura di, con la collaborazione di A. Nanni), *L'École des Maîtres. Libri di regia 1995-1999*, 3 voll., Milano, Ubulibri, 2001 e C. Giammarini (a cura di), *Il Gabbiano secondo Nekrosius. Progetto per l'École des Maîtres*, Milano, Ubulibri, 2002. A rinalzo delle suddette pubblicazioni, utili pezzi d'appoggio bibliografiche per la storicizzazione del progetto formativo di Quadri sono pure i numeri del *Patalogo* compresi tra il quattordicesimo (annuario '91 dello spettacolo) e il trentaduesimo (annuario 2009 del teatro; dopo questo numero cessa purtroppo la serie). Per quanto di capitale importanza, le fonti appena citate sono, però, di per sé insufficienti per consentire una ricostruzione sistematica di tutto il percorso della scuola e risultano particolarmente lacunose specie per far luce sulle edizioni del nuovo millennio (i diari di bordo pubblicati, in particolare, coprono solo il periodo 1990-2000). Per tentare di abbozzare una 'narrazione' più compiuta dell'École è dunque necessario spingere le proprie ricerche anche altrove, magari tentando di battere le piste degli archivi. Come risulterà dalle pagine che seguono, i protagonisti italiani del progetto pedagogico dell'École sono stati essenzialmente nel tempo: Franco Quadri, l'Ente Teatrale Italiano e il Centro Servizi e Spettacoli di Udine, poi CSS Teatro stabile di innovazione del Friuli Venezia Giulia. Dopo la scomparsa di Quadri, avvenuta nel marzo del 2011, nel corso del 2012 le carte e i libri del critico e della casa editrice Ubulibri da lui fondata sono stati acquisiti a titolo di deposito dalla Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori di Milano. Purtroppo, però, il *Fondo archivistico e bibliografico Franco Quadri e casa editrice Ubulibri*, un ingente patrimonio la cui consistenza è stimabile in seicentosessanta unità di condizionatura (essenzialmente scatole di 35x35x30 centimetri), non è attualmente consultabile perché ancora in via di riordino e schedatura. È comunque probabile che, per quanto concerne la ricostruzione delle vicende dell'École, anche per il futuro il fondo non regali agli studiosi documenti di particolare interesse, specie sul fronte delle carte private. Quadri non aveva infatti l'abitudine di affidare alla corrispondenza la gestione dei rapporti con i docenti coinvolti nella scuola e con i partner, preferendo di gran lunga alla comunicazione epistolare quella diretta affidata al dialogo in presenza o alle telefonate. Per una descrizione più sistematica del *Fondo archivistico e bibliografico Franco Quadri e casa editrice Ubulibri* si rimanda comunque al volumetto R. M. Molinari, O. Ponte di Pino e C. Ventrucci (a cura di), *Il teatro che credi di*

nell'ETI un partner affidabile, per dar corso ai suoi programmi didattici

conoscere. Le carte patafisiche di Franco Quadri e della Ubulibri, Milano, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 2013, specie per le sezioni *Premessa* di R. Rummo (pp. 7-9) e *Il Fondo Franco Quadri-Ubulibri in Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori* di A. L. Cavazzuti e M. Magagnin (pp. 41-47). Problemi di consultazione analoghi a quelli denunciati per il fondo Quadri si incontrano pure per la presa in visione delle carte dell'Ente Teatrale Italiano. Dopo la soppressione dell'ETI nel 2010, l'accesso all'archivio dell'Ente è – almeno per il momento – operazione proibitiva. In attesa dello sblocco del fondo Quadri e del fondo ETI, la più importante miniera di informazioni per gettar luce sulla storia dell'École, oltre alle emeroteche sparse per l'Italia con il loro prezioso carico di recensioni, è dunque, ad ora, l'archivio del CSS Teatro stabile di innovazione del Friuli Venezia Giulia (di qui innanzi aCSS). Per tessere il suo romanzo, l'autore di queste pagine ha dunque tentato di riscrivere non già l'anonimo manoscritto secentesco di manzoniana memoria, bensì i tanti documenti conservati in scaffali e faldoni dall'attuale *project leader* dell'École. In particolare, imprescindibili pezzi d'appoggio per ripercorrere le tappe salienti dell'evoluzione del progetto formativo di Franco Quadri, sono risultati essere: i bandi, le locandine, i pieghevoli e gli opuscoli di presentazione dei differenti corsi, i diari di bordo, le registrazioni, le foto e le rassegne stampa conservate in aCSS. Si tenga presente che aCSS è una raccolta di documenti non a supporto di un centro studi, ma di un organismo produttivo. I materiali in esso contenuti non sono quindi schedati al suo interno secondo un preciso sistema di segnature scientifico. Si specifica inoltre che il CSS Teatro stabile del Friuli Venezia Giulia ha da tempo intrapreso un virtuoso processo di messa on line dei propri materiali. Tanti documenti di aCSS sono dunque già oggi consultabili 'in remoto' sul sito del teatro (cfr.: <http://www.cssudine.it>). Al di là della gran messe di informazioni documentarie spigolate dal suo archivio, dal CSS Teatro Stabile di innovazione del Friuli Venezia Giulia è venuto a chi scrive pure il prezioso aiuto di Rita Maffei, *stagiaire* dell'École des Maîtres in entrambe le sessioni della terza edizione, diarista per il cantiere Langhoff nel 1998 e attuale co-direttrice artistica del teatro. Nel corso di due lunghe conversazioni, avvenute in data 28 novembre 2013 e 24 gennaio 2014 la Maffei ha fornito all'autore di queste pagine chiarimenti e indicazioni di notevole importanza per comprendere il funzionamento del progetto e la sua evoluzione. Oltre alla sua testimonianza, la co-direttrice del CSS ha anche generosamente messo a disposizione di chi scrive il suo personale archivio informatico, trasmettendogli per posta elettronica alcuni file utili a meglio inquadrare certuni passaggi della vita della scuola. Denunciate le proprie fonti, corre infine l'obbligo al romanziere/copista di esplicitare una sua precisa e consapevole, per quanto discutibile, scelta editoriale. Tenuto conto pure dei limiti obiettivi dettati dalla destinazione di questo contributo (pensato come saggio di rivista e non come monografia e indirizzato oltretutto alla fruizione on line, notoriamente più difficoltosa rispetto alla lettura di testi cartacei), per non appesantire eccessivamente il suo racconto con un troppo ricco apparato di note tese render conto capillarmente delle pezze d'appoggio documentarie sottese ad ogni sua singola affermazione, note che per lo più sarebbero oltretutto risultate estremamente ripetitive (e fisiologicamente generiche data l'assenza di segnature specifiche in aCSS), egli ha ritenuto più opportuno limitarsi a consegnare a questa lunga nota la descrizione in generale dei testimoni di cui si è avvalso per costruire la propria cronaca senza poi confezionare stringhe di dettaglio per le pagine successive. Insomma, in assenza di una esplicita designazione delle fonti, l'indicazione delle durate dei diversi cantieri, il censimento dei partner delle varie edizioni, la struttura delle 'tournées' delle dimostrazioni finali, il regesto degli allievi delle singole classi... in altri termini tutti i dati della storia dell'École riferiti nel presente paragrafo e in quelli a venire sono da intendersi frutto della consultazione dei documenti contenuti in aCSS da parte dell'autore. Le note di dettaglio sono state allegate soltanto là dove a testo si procedeva ad una esplicita citazione di un documento o quando si è ritenuta la notizia di un tale rilievo da giustificare l'analitica descrizione della sua relativa pezza d'appoggio.

Quadri decide di rivolgersi, senza esitazioni, all'Europa, puntando dritto a una delle 'capitali' della Comunità: Bruxelles.

Al vigile occhio del critico, abituato a battere in lungo e in largo il vecchio continente alla ricerca di realtà teatrali emergenti, non sfugge infatti come, nella seconda metà degli anni Ottanta, sull'animata scena brussellese si siano affacciati nuovi vivacissimi 'attori', potenzialmente molto ricettivi nei confronti delle sue idee didattiche. Nel 1987, a partire dall'Atelier des Arts, Marie-Paule Godenne, docente di tecniche della voce al Conservatorio e all'INSAS (Institut National Supérieur des Arts du Spectacle), Raymond Ravar, fondatore dell'INSAS, il drammaturgo Jean-Marie Piemme e Michel Boermans, talento versatile il cui campo di attività svara dalla scenografia alla progettazione del suono, avevano creato il Centre de Recherche et d'Experimentation en Pédagogie Artistique (CREPA), presieduto dalla stessa Godenne e concepito per promuovere la formazione permanente delle professioni dello spettacolo. Nel 1984 l'attore e regista belga Philippe Van Kessel aveva invece aperto nella zona sud del *Pentagone*, cuore del centro storico di Bruxelles, *Le petit chien*, un caffè-teatro destinato, nel volgere di un paio d'anni, a diventare, come Atelier Sainte Anne, uno degli spazi più dinamici della vita artistica della città. Alla fine degli anni Ottanta le sorti dell'Atelier cominciano a legarsi ai nomi di Serge Rangoni e Benoît Vreux – appassionati di teatro, ma anche di danza e di arti visive. È proprio nella Godenne, in Rangoni e Vreux che Quadri trova degli interlocutori attenti e sensibili al suo progetto pedagogico.

La complessa macchina organizzativa si mette così in moto e il 19 settembre 1990 la prima stagione della nuova direzione Rangoni-Vreux dell'Atelier Sainte Anne è inaugurata dalla prima sessione dell'École des Maîtres, organizzata dall'ETI, sotto l'egida del Ministero del Turismo e dello Spettacolo italiano in collaborazione con il CREPA, col patrocinio della Commissione della Comunità Europea (Direzione Generale Informazione, Comunicazione e Cultura), del Ministero della Comunità francese del Belgio, del Ministero dell'Educazione, della Formazione, dello Sport e delle Relazioni internazionali della Comunità francese del Belgio, della Commissione Comunitaria francofona della Regione Bruxelles Capitale, e con il sostegno del Ministero della Cultura e della Comunicazione della comunità francese del Belgio, del Commisariat général aux relations internationales – sempre della comunità francofona del Belgio –, del Centre international de Formation en Arts du Spectacle di Bruxelles e dell'Istituto Italiano di cultura a Bruxelles. Uno spiegamento istituzionale decisamente imponente (cui non corrisponde, però, un proporzionale investimento finanziario).

L'intento iniziale di Quadri è di lavorare, per una settimana circa, con sette-otto maestri/registi che, attraverso il confronto tra le loro differenti strategie di interazione con l'attore, offrano uno spaccato piuttosto ampio

delle possibilità della pedagogia teatrale europea di fine millennio. Puntando ad arruolare figure di punta della scena contemporanea, realmente attive in palcoscenico e di profilo marcatamente internazionale (di casa, cioè, nei grandi Festival del vecchio continente, più che protagonisti delle scene nazionali), Franco si trova ad affrontare notevoli difficoltà sul piano della definizione del calendario della manifestazione. Dopo mesi di contatti e trattative estenuanti, accettano di far parte del primo 'corpo docente' internazionale dell'École: Luca Ronconi, Jacques Delcuvelierie, Jerzy Grotowski, Anatolij Vasil'ev, Jacques Lassalle e Peter Zadek – quest'ultimo interpellato dopo il diniego di Stein, inizialmente chiamato a rappresentare il mondo tedesco ma impossibilitato a partecipare per i suoi molti impegni professionali, e di Heiner Müller, finalmente sottrattosi all'invito dopo aver manifestato curiosità nei confronti del progetto. Ripercorrendo la mappa delle tradizioni teatrali passate in rassegna al seminario di Bruxelles, è evidente l'intento di Quadri di abbracciare, al possibile, la complessa geografia dei teatri del vecchio continente; in questa prospettiva, tra i vuoti colpisce immediatamente l'assenza del mondo anglosassone – ma si tratta, per certi aspetti, di un'assenza prevedibile. Il teatro inglese, com'è noto, è da sempre piuttosto tiepido nei confronti della regia che è invece al centro degli interessi pedagogici di Quadri. A dire il vero, per sua stessa ammissione, Franco aveva tentato l'abboccamento con un paio di *stage directors* della superba Albione, ma questi avevano ricusato l'invito per «problemi linguistici» e, soprattutto, «di scarsa fiducia».⁵³

Contraddicendo, per lo meno a prima impressione, la vocazione 'pratica' che ne aveva caratterizzato le avvisaglie lagunari e che pareva essere confermata dalla scelta di convocare a Bruxelles soltanto registi direttamente impegnati nella creazione in palcoscenico (con l'unica 'eccezione' di Grotowski, a quell'altezza cronologica già definitivamente allontanatosi dalla messa in scena di spettacoli in senso stretto), al suo avvio, decisamente a sorpresa, il progetto dell'École sembra prendere un taglio eminentemente teorico: tra il 19 e il 22 settembre, i sei maestri coinvolti nell'operazione sono infatti invitati da Quadri a tenere delle pubbliche conferenze/presentazioni tra Atelier Sainte Anne e Théâtre National intorno ai loro differenti modi di concepire il lavoro con l'attore e la pedagogia teatrale. Ronconi e Zadek scelgono, comunque, di accompagnare i loro interventi con dimostrazioni pratiche del loro lavoro, avvalendosi della collaborazione di Marisa Fabbri (il primo) e di Eva Mattes (il secondo). Titolo generale del seminario *Biographies théâtrales et témoignages sur la formation de l'acteur*.

⁵³ F. Quadri, *L'École des Maîtres. Un bilancio*, in AA.VV., *Speciale. Parole gesti gusti di una stagione*, in AA.VV., *Il Patalogo quattordici. Annuario 1991 dello spettacolo. Teatro*, Milano, Ubulibri, 1991, p. 303.

Alla vigilia dell'inaugurazione dei lavori, anche Zadek dà, però, *forfait* per non meglio identificate cause di forza maggiore: il suo intervento viene così sostituito in corsa da un dibattito tra Lassalle, Delcuvellerie e Vassiliev, accompagnato da una breve comunicazione di Franz Marijnen.⁵⁴ A ben vedere, però, la contraddizione in rapporto alla pristina vocazione pratica di cui si diceva è più apparente che reale. Introducendo il dibattito conclusivo, molto pragmaticamente Quadri osservava: «Certe cose si fanno o non si fanno, e il tempo è destinato a essere sempre insufficiente».⁵⁵ Nella sua secchezza pragmatica, l'affermazione è delucidativa della strategia adottata dal curatore per tentare di raggiungere i suoi obiettivi. Conscio dell'ambiziosità del suo programma e della difficoltà di metterlo da subito in atto nella sua complessità, Franco, probabilmente, con saggia Realpolitik sceglie un compromesso: concerta un episodio pilota 'di minima' che si presti nell'immediato a smuovere le acque, a marcare un territorio, ad aprire una riflessione, consentendo di valutare in via preventiva l'attrattiva e, per così dire, l'*impact factor* di una sua seriore attuazione in grande stile. Pur nel carattere sostanzialmente teorico della suite di *lectiones magistrales* presentata a Bruxelles, è evidente, però, l'intento di Quadri di radicare nella pratica i pensieri dei suoi 'esperti'. Impossibile tentare una sintesi critica degli interventi del seminario – troppo diverse e inconciliabili le posizioni dei 'docenti' secondo il più genuino relativismo patafisico del suo organizzatore. Ma nel quadro complessivo della manifestazione, svoltasi al cospetto di una «platea curiosa e in parte professionalizzata» in cui si nota anche la presenza di «qualche giovane regista italiano»,⁵⁶ tenaci *fil rouge* sono comunque ravvisabili, per lo meno nella progettualità del curatore e uno di questi è indubbiamente il culto, quasi goethiano, per la 'delicata empiria' che anima le quattro giornate di lavoro:⁵⁷ a partire dal titolo dell'appuntamento, infatti, il modello della biografia e la pratica della testimonianza fissano nell'esperienza il perimetro della poetica pedagogica di Quadri, sottraendola alla ricerca del principio generale e saldandola alla concretezza della prassi.

⁵⁴ Cfr. F. Quadri, *L'École des Maîtres. Atti 1990-1994*, cit., p. 14.

⁵⁵ Id., *L'École des Maîtres. Un bilancio*, cit., p. 303.

⁵⁶ G. Capitta, *Maestri di scena*, in «Il Manifesto», 30 settembre 1990, p. 29; poi anche in AA.VV., *Speciale. Parole gesti gusti di una stagione*, cit., p. 306 (nella riedizione del *Patalogo quattordici*, il citato articolo di Quadri reca il titolo *L'École des Maîtres. Un commento*).

⁵⁷ Scrive Goethe: «Vi è un empirismo delicato che s'identifica nel modo più intimo con l'oggetto e così diventa vera e propria teoria. Ma questo potenziamento delle capacità intellettuali appartiene a un'epoca di alta cultura»; cfr. J.W. Goethe, *Massime e riflessioni* [1983], introduzione di P. Chiarini, a cura di S. Seidel, Milano, TEA, 1988, p. 136 (massima 565). Per la complessa vicenda editoriale delle massime goethiane, edite per la prima volta postume da Eckermann nel 1842, in una raccolta antologica il cui corpus è però variato nel tempo, si rimanda alla *Nota al testo*, premessa all'edizione TEA citata (cfr. pp. 27-29). La massima in questione proviene dalle *Betrachtungen im Sinne der Wanderer* allegate a *Wilhelm Meisters Wanderjahre* (1829).

La tensione alla pratica non è, d'altra parte, il solo elemento di continuità tra i diversi Maestri chiamati a Bruxelles, o – per spostarsi dall'oggetto al soggetto concentrandosi quindi sul punto di vista dell'organizzatore dell'incontro – non è l'unico Leitmotiv della pedagogia di Quadri. Nell'estrema varietà degli approcci proposti – che in un ghiotto *pastiche* di idiomi spaziano dall'analisi linguistica del testo di Ronconi, al recupero degli esercizi plastici come oggetto di riflessione per Grotowski, agli 'studi' stanislavskijani di Vasil'ev, passando attraverso le riflessioni metodologiche di Delcuvellerie e Lassalle –, in armonia con le sue considerazioni critiche dell'ultimo scorcio degli anni Ottanta, a mezza strada tra ricostruzione storica e speculazione teorica, come ci si poteva facilmente aspettare proprio un dato biografico, meglio anagrafico, è in effetti identificabile come ulteriore fattore comune tra le diverse esperienze inventariate, o, se si preferisce, è ravvisabile come forte ragione di interesse per Quadri, capace di orientarne consapevolmente le scelte; i cinque maestri invitati a Bruxelles, spiega infatti apertamente Franco: «appartengono tutti a una generazione tra i 40 e i 60, che ha conosciuto [...] il rifiuto dell'insegnamento nei giorni della contestazione e la reazione opposta verso la professionalità degli anni successivi» – una generazione, per altro, di cui Franco stesso ammette di far parte.⁵⁸

⁵⁸ F. Quadri, *Prefazione. Il viaggio di una scuola e l'eredità dei maestri*, cit., p. 10. A ben vedere, tutti i 'maestri' scelti da Quadri per la prima edizione dell'École hanno rapporti forti, per quanto disorganici, con l'esperienza didattica, frequentata a vario titolo negli anni da ciascuno di loro per un lasso di tempo più o meno lungo e comunque quasi sempre in forma non stabile e istituzionale. Ronconi era stato chiamato a insegnare all'Accademia d'Arte Drammatica Silvio d'Amico già nella stagione 1966-'67, ancor prima del maggio glorioso, quindi, all'indomani del successo dei *Lunatici*, come docente di recitazione, dividendo la 'cattedra' con Luigi Vannucchi; negli anni aveva poi continuato a tenere corsi in Accademia – sia pur non regolari – montandovi anche spettacoli-saggio (*La Centauro*, 1972; *Una partita a scacchi*, 1973; *Amor nello specchio* in dittico con *La morte innamorata*, 1987). Nei mesi del seminario di Bruxelles, il regista, di fresco nominato direttore del Teatro Stabile di Torino, sta anche lavorando all'apertura della Scuola per Attori del TST. Quando Delcuvellerie interviene a Bruxelles ha già maturato esperienza di docente presso la Scuola di recitazione di Liegi e l'INSAS; il suo complesso – il Groupov, creato nel 1980 sempre a Bruxelles – è poi fondato su una pratica di lavoro che prevede tempi di messa in scena molto lunghi, con una sostanziale equiparazione delle prove a veri percorsi di formazione per l'attore. Jerzy Grotowski, per quanto nel 1990 abbia già abbandonato l'attività teatrale propriamente detta, è notoriamente uno dei punti di riferimento della pedagogia dell'attore del secondo Novecento. Diplomatosi al GITIS di Mosca nei primi anni Settanta, Anatolij Vasil'ev inizia ad insegnare regia sempre presso il GITIS negli anni Ottanta. Nel 1986 il Soviet di Mosca inaugura il suo Teatro-'Scuola d'Arte Drammatica'. Jacques Lassalle, infine, vanta nel suo curriculum una triplice esperienza di insegnante presso il Conservatoire National, l'Institut d'Études Théâtrales di Paris III e l'École de Strasbourg. Non si dimentichi, inoltre, che, a cavallo tra la fine degli anni Ottanta e i primi anni Novanta, anche Peter Zadek, come sappiamo inizialmente invitato da Quadri alla prima sessione dell'École des Maîtres, tra i suoi molti progetti aveva messo in cantiere anche l'apertura di una scuola.

Non è un caso, allora, che proprio per questa classe di registi che ha ormai superato il 'mezzo del cammin' della sua vita il problema della «trasmissione» dei saperi – e arriviamo così a toccare un terzo tratto comune tra i 'docenti' di questa prima tappa dell'École, o un terzo chiodo fisso di Quadri su cui abbiamo già avuto modo di trattenerci ampiamente – diventi determinante. Ragionando della lezione di Grotowski intorno alla sua vecchia pratica degli esercizi plastici, nella relazione introduttiva al dibattito finale Quadri – tentando di capire le ragioni per cui il maestro polacco ormai allontanatosi dalla scena ritorni a quella sua pratica antica – osserva:

Di Grotowski, per quanto lui neghi di esserlo ancora, si conoscevano comunque le messinscena delle sue conferenze, perfettamente controllate e regolamentate dalla posizione del tavolo e della sedia all'angolazione e all'intensità delle luci, con precisione proporzionata a quella riservata alla scelta delle parole. Ma con un autentico colpo di teatro, s'è presentato stavolta nell'immagine dimenticata di vero e proprio regista, rinunciando praticamente a parlare del suo lavoro attuale per tornare a mostrarci delle vecchie riprese di ammirevoli *esercizi plastici*. E ha così aperto una porta alla nostalgia, che è venuta a volte a renderci visita nel corso di queste giornate. Nel suo caso si trattava di qualcosa di più forte e di più commovente: un omaggio al più grande dei suoi allievi e esecutori, Ryszard Cieslak, un altro protagonista che scompare.

Lui, Grotowski, ha avuto il pudore di dire soltanto che era giunto il tempo di riprendere questi esercizi, perché bisogna pensare alla trasmissione del proprio lavoro, e in tal modo ha toccato uno dei problemi esistenziali del regista che comincia a invecchiare: *la trasmissione*.⁵⁹

⁵⁹ F. Quadri, *L'École des Maîtres. Un bilancio*, p. 303. Una diversa interpretazione del meccanismo che si innesca tra attore e regista, a partire dalla dimensione pedagogica per poi confluire nei processi di messa in scena, è data da Gianfranco Capitta nel suo già ricordato articolo *Maestri di scena*. Il ragionamento di Capitta prende le mosse da considerazioni 'generazionali' non troppo diverse da quelle di Quadri; nell'*incipit* dell'articolo, il critico scrive infatti: «Per anni una generazione, non solo teatrale, ha fatto della lotta di liberazione dai maestri uno slogan della propria formazione, con tutte le coloriture e gli eccessi del caso. Che poi qualche volta hanno portato ad una "pecioneria" manifesta al cui riscatto non bastava il bagaglio dell'improvvisazione. Senza cadere nella reazione o nel "pentitismo", si è dovuto riconoscere il valore di un sapere scenico con cui era comunque necessario confrontarsi, ovviamente per superarlo. Possibilmente fuori da ogni misticismo, piuttosto nella laica dimensione che lungo i secoli ha generato tanti mattatori e mattatrici della rappresentazione. Elementare Watson, eppure bisogna riconoscerlo con onestà per poter assistere serenamente e godersi un'occasione rara come il convegno dal bel titolo neoclassico "Le scuole dei maestri, biografie teatrali e testimonianze sulla formazione dell'attore", che ha avuto luogo a Bruxelles la scorsa settimana». Al capo opposto dello scritto, nell'*explicit* della sua riflessione, Capitta ribalta invece il paradigma della 'trasmissione', che nelle intenzioni di Quadri definisce il rapporto tra regista e maestro all'interno dei processi di formazione, in un vero e proprio rito cannibale. «I maestri che erano stati chiamati a mettersi in pubblico», scrive il recensore commentando i lavori del convegno di Bruxelles, «hanno accettato quasi completamente l'incarico. Perché ancora nelle due tornate di dibattito finale, un velo di pudore è parso avvolgere una domanda che serpeggiava pur senza essere espressa. Rispetto a vent'anni fa appunto, e alla *rivolta* dei giovani attori di allora, mentre nel teatro

La morte, senza mezzi termini, è l'innominata protagonista di questa crudele riflessione appena venata di malinconia e in fondo per Franco, e forse non solo per lui, la pedagogia è l'altra faccia dell'essere – heideggerianamente – per la morte' del regista. Non è un caso che la riflessione sull'importanza della trasmissione dei saperi sbocchi proprio a margine dell'intervento di Grotowski. Il grande maestro arriva infatti all'Atelier Sainte Anne ferito da un lutto recente (cui si allude nel passo citato): il 15 giugno del 1990, tre mesi prima del seminario belga, era scomparso a Houston Ryszard Cieślak.

Complessivamente positivo il bilancio della quattro giorni di Bruxelles, al termine della quale l'École des Maîtres non è più un semplice capriccio del suo ideatore, ma – per quanto nebulosa e decisamente approssimativa rispetto agli intenti da cui è retta – è ormai una inconfutabile realtà. Un solo rammarico: una troppa scarsa affluenza di 'allievi', di cui davvero troppo pochi arrivati dall'estero. Avviando la sessione finale di lavoro, Franco ammette infatti:

Abbiamo potuto contare su una collaborazione attenta e fedele, ma avremmo voluto poter annoverare un numero ancora più alto di spettatori-allievi, degli stranieri in più, e concedergli maggiori possibilità di farsi conoscere, e di divenire parte più attiva.⁶⁰

Rammarichi a parte, Quadri non è certo uomo che si faccia intimorire dagli ostacoli e all'indomani della conclusione del seminario di Bruxelles mette subito mano all'impianto della seconda tappa del suo progetto.

Con una brusca inversione di rotta rispetto al primo appuntamento belga della scuola, segnato per l'appunto dalla fuga verso il Nord Europa, la seconda sessione di lavoro dell'École des Maîtres si tiene in Italia, a Udine, tra le aule dell'Università del capoluogo friulano e la sala del vicino Teatro Zanon. In continuità con il seminario di Bruxelles, invece, su di un piano per così dire poetico-organizzativo anche nella nuova edizione udinese viene conservato l'impianto 'teorico' della precedente 'puntata'. Nei mesi a cavallo tra la fine del 1990 e l'inizio del '91 Franco sa bene che le sue forze non sono ancora sufficienti per mettere in opera una macchina didattica in

commerciale il protagonismo mattatoriale è dilagato a dismisura forte del modello dello showman televisivo, in quello più profondo ("d'arte" o come lo si voglia chiamare), il maestro regista ha finito per risucchiare l'attore in una sorta di operazione antropofaga. Per dargli la sua grandezza di fantasma in scena, ne mangia carne e nervi, praticando riti conosciuti di possessione o di eucarestia, ma restando così lui, dietro le quinte, il massimo simulacro vivente del teatro. Più che la trasmissione della tecnica, il processo rischia di garantire l'assunzione per travaso di quell'energia. Ma forse è in questo modo, col suo non nascondibile prezzo sacrificale, che almeno a quei livelli elevati il teatro torna a farsi grande rito, in grado di coinvolgere di nuovo tutti». La regia Magistrale, dunque, come pervicace altra faccia della regia dittatoriale. Cfr. G. Capitta, *Maestri di scena*, cit. (ed. in vol., p. 306).

⁶⁰ Ivi.

senso stretto. Per arrivare ad organizzare un vero e proprio stage servono ancora tempo e risorse. La definizione stessa dei meccanismi di svolgimento delle attività, anche su di un piano squisitamente logistico, presuppone probabilmente un surplus di indagini e di riflessioni e una più posata sedimentazione.

Dopo Bruxelles, sarebbe però sbagliato abbandonare subito il campo: un'interruzione anche solo temporanea del progetto rischierebbe di vanificare tutti gli sforzi fatti sino a quel momento. Quadri, allora, concepisce una seconda edizione della manifestazione che vale ancora come tappa di avvicinamento alla scuola vera e propria, una tappa, cioè, pensata come 'laboratorio di riflessioni' per studiare sul campo le forme dell'insegnamento e per ipotizzare i futuri assetti del progetto. A riprova della struttura anfibia della manifestazione – a metà come la sessione di Bruxelles tra pratica e teoria –, il *Patalogo 15* rubrica la tappa udinese dell'École alla voce *Convegni*, salvo poi presentarla come «Corso di perfezionamento teatrale internazionale a carattere itinerante»⁶¹.

Animato dalla nota repulsione patafisica per ciò che si paralizza in ordine costituito e consapevole dell'importanza di 'sperimentare' nuove forme per immaginare possibili 'soluzioni' ai suoi problemi didattici da attuarsi poi, in seconda battuta, all'atto dell'avvio dei veri e propri *stages* – e ad un tempo stretto anche dalle mille difficoltà logistiche legate alla chiusura degli accordi e dai pesanti vincoli di programmazione imposti dalla necessità di far quadrare i bilanci –, pur nella continuità dell'impostazione dei lavori, in vista dell'assise di Udine, Franco architetta però un nuovo programma. Se a Bruxelles il critico aveva convocato cinque maestri (uno dei quali si era presentato con un'attrice al seguito), per Udine Franco punta invece ad invitarne uno solo, accompagnato, però, dalla sua intera compagnia. La scelta cade sull'attore e regista portoghese Luís Miguel Cintra, fondatore nel 1973, insieme a Jorge Silva Melo, del Teatro da Cornucópia. Classe 1949, dunque quarantaduenne, di poco più giovane di Delcuvellerie (1946) e Vasil'ev (1942) e quindi parte organica di quella «schiera dei "maestri coetanei" di una generazione che anche in Portogallo ha lottato per un nuovo teatro»,⁶² Cintra, protagonista per l'appunto del rinascimento teatrale portoghese dei primi anni Settanta, successivo alla rivoluzione dei garofani e al crollo del regime salazarista, è poco noto al pubblico italiano, ma gode della stima e della fiducia di Quadri che già nell'ottobre del 1984, in qualità di Direttore della Biennale Teatro, aveva voluto ospitare ai Cantieri Navali il suo spettacolo *A missão: Recordações de uma Revolução* da Heiner Müller.

⁶¹ M.T. Giannoni (a cura di), *I convegni*, in Ea. (a cura di), *Vetrina di una stagione*, in AA.VV., *Il Patalogo quindici. Annuario 1992 dello spettacolo. Teatro*, Milano, Ubulibri, 1992, p. 205.

⁶² G. Manzella, *I fantasmi di Rubena*, in «Il Manifesto», 15 dicembre 1991, p. 30.

Sul fronte degli interlocutori istituzionali, invece, la seconda edizione dell'École vanta un parterre di co-organizzatori forse meno imponente di quello schierato per la sessione di Bruxelles, ma con due importanti variazioni: l'ingresso tra i partner, in qualità di braccio operativo dell'ETI, del Centro Servizi e Spettacoli di Udine – con al seguito gli enti locali suoi sostenitori – e l'entrata in scena della Francia quale nuovo paese affiliato al progetto. La locandina della seconda Edizione dell'École de Maître recita infatti che la manifestazione è stata promossa e organizzata dall'ETI, sempre sotto l'egida del Ministero del Turismo e dello Spettacolo, nonché dal Centro Servizi e Spettacoli di Udine in collaborazione con il CREPA di Bruxelles e La Chartreuse – Centre International de Recherche de Création et d'Animation (CIRCA) d'Avignone, con il sostegno della Regione Autonoma del Friuli e degli assessorati alla Cultura della Provincia e del Comune di Udine. L'arrivo del Centro Servizi e Spettacoli (allora centro di ricerca, fondato nel 1978 e riconosciuto dal Ministero nel 1984) e della Chartreuse tra i partner dell'edizione udinese non ha certo una rilevanza puramente formale, ma va a incidere sulla sostanza stessa dell'organizzazione dell'École. Col passare del tempo, infatti, il CSS – soprattutto, nei primi anni, in virtù dell'impegno organizzativo di Renato Quaglia – si imporrà come *project leader* della scuola, diventando di fatto il vero capofila organizzativo della manifestazione; d'altro canto, l'apertura alla Francia attraverso la Chartreuse (anche se negli anni a venire i francesi muteranno più volte le loro strutture di riferimento all'interno del progetto) segna un allargamento del quadro operativo del programma: non più un'intesa a due italo-belga, ma un accordo a tre italo-franco-belga – anche se, nei fatti, il coefficiente di internazionalità dell'École, pure per questa seconda sessione, resta ancora decisamente basso: su quarantasette 'allievi' ufficiali del corso, se ne contano quarantacinque italiani, due belgi e nessuno francese. Sempre su di un piano 'sostanziale', scorrendo l'elenco dei partner metterà conto, però, notare anche l'uscita di scena della CEE – spia di un rapporto non sempre lineare tra l'École e gli organi della Comunità Economica prima e dell'Unione poi.

Pur tra mille luci ed ombre, e sulla base di una genuina e spassionata convinzione pedagogica – attestata al di là di ogni ragionevole dubbio proprio dall'insistenza con cui Quadri insegue l'apertura europea della sua scuola in assenza di un canale privilegiato di interlocuzione (e di finanziamento) con la Commissione –, il rapporto con l'Europa resta però un radicatissimo punto fermo del programma didattico di Franco che nella sua bozza di progetto *Per un atelier delle scuole della Comunità Europea* sin dal 1989 aveva infatti scritto:

La formazione dei giovani rappresenta non da oggi uno dei problemi fondamentali del teatro; ma lo è oggi in modo particolare data l'importanza crescente di una seria qualificazione professionale per lo spettacolo. Lo è a

maggior ragione su un piano internazionale, dove il dibattito esistente per l'applicazione di diverse tecniche didattiche è acuito dalla disparità dei linguaggi. Se quindi si mira a raggiungere un'unità della nuova Europa anche sul piano della comunicazione teatrale, favorendo la circolazione dei prodotti da uno stato all'altro, rendendoli accessibili ai diversi pubblici, evolvendo un discorso espressivo unitario pur nella salvaguardia delle singole nazionalità, è chiaramente indispensabile partire dalle basi.⁶³

Sul versante strettamente legato alle strategie formative, la tappa udinese dell'École des Maîtres segna un ampliamento del vocabolario pedagogico (e con ciò stesso dell'arsenale di paradigmi didattici) di Quadri. Dopo la 'biografia' e la 'testimonianza' proposti a Bruxelles come strumenti di trasmissione (o insegnamento) dell'esperienza, a Udine Franco si confronta con l'antichissimo 'metodo' didattico dell'*exemplum*.

Il titolo del seminario udinese è, in effetti, *Pratiche esemplari: uno spettacolo e la sua costruzione*. Il programma udinese è effettivamente incentrato sulla tecnica dell'insegnamento per via di pratica esemplificazione. Nei giorni compresi tra venerdì 6 dicembre e domenica 8 dicembre a Udine viene proiettato il film *Le soulier de satin* dall'omonimo dramma di Claudel, diretto da Manuel de Oliveira e interpretato da Cintra, così come viene proposta una replica dello spettacolo del Teatro da Cornucopia *Comedia de Rubena* di Gil Vicente, un classico bilingue del teatro portoghese rinascimentale, scritto parte in castigliano e parte in portoghese, diretto e interpretato sempre da Cintra in un'edizione dissacrante in bilico tra restauro filologico e reinvenzione originale affidata, alla lettera, al gioco creativo degli attori fatto di «divertimento, ironia, identificazione e fatica»;⁶⁴ in margine a questi due 'esempi', il maestro tiene poi alla propria 'classe' delle lezioni/glosse intorno alla storia e alle caratteristiche del teatro portoghese (moderno e contemporaneo) e intorno al suo liberissimo modo di lavorare con gli attori nella messa in scena di un copione.

È però soltanto nell'inverno del 1992 che, con la terza edizione dell'École, il progetto pedagogico di Quadri arriva finalmente alla sua compiuta forma di palestra-laboratorio per la formazione pratico-professionale di allievi-attori/*stagiaires*. Anche in virtù dei finanziamenti europei ottenuti attraverso il programma Caleidoscopio – varato dalla Commissione delle Comunità Europee a «sostenere progetti di manifestazioni culturali di natura innovatrice e di dimensione europea», ad «incoraggiare la creazione artistica e culturale, in particolare attraverso il sostegno alla mobilità e al perfezionamento degli artisti creatori o interpreti o degli altri operatori del settore culturale» e a «favorire la cooperazione culturale sotto forma di

⁶³ Il frammento di Quadri trascritto a testo è citato dal *Patalogo quindici*: cfr. M.T. Giannoni (a cura di), *I convegni*, cit., p. 205.

⁶⁴ M. G. Gregori, *A lezione da Miguel*, in «L'Unità», 11 dicembre 1991, p. 21.

reti»⁶⁵ –, giunta alla sua terza tappa l'École, in effetti, prende definitivamente la veste di corso di perfezionamento fondato sulla sperimentazione diretta, aperto a giovani attori provenienti dai tre paesi coinvolti nel progetto – ossia Belgio, Francia ed Italia –, di età compresa tra i ventiquattro e i trent'anni (tetto poi alzato a trentadue anni e, dal 2103, fissato a trentaquattro), in possesso di Diploma di scuola d'arte drammatica e di recitazione di rilevanza nazionale all'interno dei loro paesi d'origine, appositamente selezionati e chiamati per l'appunto a partecipare a seminari di lavoro intensivo con *Maîtres* registi.

Per agganciare ancora più concretamente all'«artigianato professionale» il percorso di studi dell'École, non solo gli insegnanti, nel solco dell'ormai consolidata tradizione del progetto, sono accuratamente scelti tra *metteurs en scène* e non tra pedagoghi di professione, ma il bando di ammissione prevede che gli stessi frequentanti il corso, oltre ad avere conseguito un diploma di recitazione, possano già vantare in curriculum l'esercizio di un'attività scenica professionale:⁶⁶ una scuola di registi professionisti non destinata dunque ad allievi attori, ma ad attori (professionisti) che hanno scelto consapevolmente di ritornare «allievi» per qualche settimana – in linea di massima, i diversi bandi del progetto emessi di anno in anno impediscono che chi ha già preso parte ad una edizione possa ricandidarsi a partecipare come allievo ad una edizione successiva – al fine di perfezionare i loro mezzi; una scuola – insomma – in cui il teatro «torna ad essere un'arte fondata sulla trasmissione diretta, in cui il passaggio avviene attraverso reazioni per contatto e trasferimenti osmotici».⁶⁷

Ma con la nuova edizione dell'École non è soltanto il principio dell'approccio pratico-professionale all'insegnamento ad arrivare a compiuta esplicitazione; anche il proposito di declinare in termini di internazionalizzazione la vocazione tutta postmoderna del progetto all'eclittismo metodologico arriva a piena maturazione. Puntando risolutamente all'obiettivo di formare un attore realmente europeo, in grado di muoversi trasversalmente all'incrocio di lingue e tradizioni sceniche diverse, tra i differenti teatri della nascente Unione (firmato il 7 gennaio del 1992 il trattato di Maastricht entrerà definitivamente in vigore il 1° novembre 1993), la terza edizione del progetto, per ovviare al difetto di internazionalità registratosi nelle due tappe precedenti, impone, oltre alla già sperimentata composizione mista del gruppo dei maestri (un greco, un

⁶⁵ Programma Caleidoscopio, I. Oggetto, in «Gazzetta Ufficiale delle Comunità europee», edizione in lingua italiana, Comunicazioni ed informazioni, a. XXXV, C 237, 16 settembre 1992, III, Informazioni, p. 8.

⁶⁶ Talvolta la peculiare natura del lavoro proposto da alcuni *Maîtres* può richiedere da parte dei candidati attitudini specifiche, come una particolare disposizione al canto o alla danza, di volta in volta fissati dai bandi delle singole edizioni.

⁶⁷ M.T. Giannoni (a cura di), *I convegni*, in Ea. (a cura di), *Vetrina di una stagione*, in AA.VV., *Il Patalogo sedici. Annuario 1993 dello spettacolo. Teatro*, Milano, Ubulibri, 1993, p. 173.

italiano e un tedesco), una composizione altrettanto mista della classe, pariteticamente composta da dieci attori belga, dieci francesi e dieci italiani, e una sistematica applicazione del principio dello spaesamento.

La vocazione al viaggio tipica del modello pedagogico di Quadri che, tra la prima e la seconda edizione della scuola, aveva spinto Franco a spostare da Bruxelles a Udine le sedi del corso, alla terza tappa del progetto viene infatti eletta a principio strutturante della singola puntata, trasformata in percorso didattico letteralmente itinerante. Promossa e organizzata da ETI, CSS, CREPA e, in rappresentanza della Francia, Théâtre de la Cité Internationale di Parigi – con il già ricordato sostegno finanziario della Comunità Europea, e con il sostegno della Communauté Française de Belgique, della Regione autonoma del Friuli Venezia Giulia, della Provincia di Udine – Assessorato alla Cultura e del Comune di Tarcento, la nuova École de Maître si svolge infatti in quattro tappe così ripartite: tra il 7 e il 12 dicembre 1992 i trenta giovani attori lavorano a Namur, in Belgio, sotto la guida di Yannis Kokkos, dal 13 al 19 dicembre riapprodano a Bruxelles per un seminario condotto da Ronconi, indi tra il 30 dicembre 1992 e il 10 gennaio 1993 scendono a Parigi per lavorare con Lev Dodin e, infine, tra il 18 e il 23 di gennaio sempre del '93, chiudono il loro percorso con Stein – finalmente approdato all'École – al Palazzo Frangipane di Tarcento in provincia di Udine.

Come già anticipato, la mobilità geografica non è che un riflesso spaziale del relativismo pedagogico esperito nel corso: in base ad un principio di assoluta e patafisica libertà didattica, che è subito assunto a sola legge incontestabile del progetto anche per gli anni a venire, ai Maestri non è imposto alcun vincolo di insegnamento se non quello di dover accettare e confrontarsi (ciascuno secondo la sua liberissima soluzione) al principio, per altro già sancito dai fatti, della compresenza di lingue e linguaggi differenti (e in termini di idiomi e in termini di tradizioni rappresentative e in termini di *media* artistici, fatta salva l'ovvia dominante scenica).⁶⁸ E così se Yannis Kokkos, con il suo seminario intitolato *Il materiale mitologico in rapporto al teatro contemporaneo*, tenta una lettura 'iconografica' dell'*Oresteia* tra Munch, Schiele e William Blake, proponendo un approccio figurativo-pittorico alla tragedia attica sensibile, però, anche alle suggestioni del cinema di Tarkovskij così come attento ad esplorare le risonanze musicali dell'immagine sulle note di Purcell e Xenakis, Ronconi, immerso in quei mesi nella progettazione del suo lungo viaggio attraverso la restaurazione

⁶⁸ Come risulterà dalla ricostruzione che segue, nell'arco della storia dell'École non si è codificata una strategia univoca per gestire la sfida del plurilinguismo del corso. Taluni maestri hanno scelto di lasciare liberi i ragazzi di parlare nelle loro lingue, in altri casi li hanno invece forzati a parlare in una lingua per loro straniera. Ne consegue che, nel lavoro di certi atelier, si è cercato di conservare il plurilinguismo dei partecipanti, in taluni altri laboratori, invece, si è puntato a raggiungere una omologazione linguistica (parziale o totale) degli *stagiaires*.

pasoliniana del tragico,⁶⁹ lavorando sul primo coro dell'*Agamennone* eschileo e sui primi tre cori del *Pilade* di Pasolini, si propone invece, come già aveva fatto nel '90, di affinare nei suoi allievi, divisi all'ingrosso in gruppo francofono e gruppo italofono, gli strumenti dell'analisi per così dire 'linguistica' della battuta, in chiave strutturalista, abbozzando, in questo caso, però, non già un processo alla follia guerrafondaia dell'uomo, sulla falsariga dell'esercitazione sugli *Ultimi giorni dell'umanità* di Kraus proposta due anni prima, ma una riflessione sulla perdita della tradizione e la necessità, tutta contemporanea, di reinventare l'attualità.

Conclusasi la fase belga del progetto, dopo soli dieci giorni la classe di giovani attori precipita dal laboratorio linguistico del *Cours de linguistique général* frequentato con Ronconi a Bruxelles, agli studi moscoviti dello MCHT ricreati ad arte, per loro, da Dodin: a Parigi, il direttore del Maly Teatr di San Pietroburgo – diretto discendente del grande Stanislavskij per il tramite del suo maestro Boris Zon (a sua volta allievo diletto e prediletto del padre della regia russa) –, con il suo seguito di fedeli collaboratori, propone al gruppo di allievi una sessione didattica standard di una scuola di tradizione russa, con tanto di classe di voce e lettura, classe di danza e classe musica. Quasi due settimane trascorse ad assaporare limoni immaginari o a danzare minuetti. Un vero e proprio shock, per molti discenti, specie per i dieci italiani poco avvezzi a questo modo di lavorare, reso ancora più duro dalla dislocazione del seminario. La fantasmagorica *ville lumière*, con le sue molteplici attrazioni e distrazioni, mal si accorda infatti con la concentrazione richiesta per abbandonarsi completamente ad un percorso di prove: non per nulla questa resterà una delle poche occasioni in cui l'École, durante le sue sedute di lavoro effettive, arriverà a toccare grandi capitali come Bruxelles e Parigi.

Sin dalla prima tappa del progetto Delcuvellerie non aveva forse insistito sulla necessità di fondare la «scuola» degli attori in un «luogo appartato dal mondo», anzi in vere e proprie «catacombe»?⁷⁰ E infine con Stein, reduce

⁶⁹ Si allude alla trilogia pasoliniana messa in scena da Ronconi a Torino nella stagione 1992-'93, comprendente *Affabulazione* (Teatro Carignano, 18 maggio 1993), *Calderón* (Castello di Rivoli, 2 giugno 1993) e *Pilade* (Castello di Rivoli, 2 giugno 1993). Si osservi che, proprio il «trittico Pasolini», varrà a Ronconi uno dei premi speciali Ubu 1993 «per la scelta programmatica e il lavoro drammaturgico e di formazione». Mentre *Affabulazione* è infatti uno spettacolo realizzato con attori professionisti (in coproduzione tra il Teatro Stabile di Torino e il Teatro di Roma), *Pilade* e *Calderón* nascono invece come saggi del corso 1992-'93 della Scuola di Teatro del TST – fondata, come si ricorderà, da Ronconi stesso al suo arrivo allo stabile torinese. Cfr. senza autore, *I Premi Ubu 1993*, in AA.VV., *Il Patalogo sedici*, cit., p. 168.

⁷⁰ M. Borie, *Delcuvellerie: i tre principi dell'insegnamento*, in Ea., *Una confessione biografica*, in F. Quadri (a cura di), *L'École des Maîtres. Atti 1990-1994*, cit., p. 18 (Monique Borie è l'autrice della «cronaca» della prima sessione brussellese dell'École des Maîtres, pubblicata sia nel volume degli atti della scuola per il periodo '90-'94, curato da Quadri, sia sul *Patalogo quattordici*, all'interno della lunga finestra dedicata al progetto dall'annuario: cfr. M. Borie,

dal successo della messa in scena a Salisburgo del *Giulio Cesare*, i trenta giovani attori sono costretti ad un serrato esercizio di filologia teatrale: per cinque giorni proprio il *Giulio Cesare* è infatti analizzato puntigliosamente dalla classe, sotto il severo controllo di Stein, per mapparne la drammaturgia dello spazio. Sommando le quattro esperienze, più di un mese di lavoro vario e indefesso, dunque, che se per un verso offre agli allievi – nel confronto non soltanto con i maestri, ma anche con gli altri colleghi *stagiaires* – un'irripetibile occasione per esplorare a velocità vertiginosa universi teatrali sideralmente distanti, in un continuo saltabeccare straniante da una lingua all'altra, per l'altro offre altresì ai loro *Maîtres* – liberi per una volta dall'incombente di portare a termine la produzione di uno spettacolo e messi in condizione di lavorare con giovani attori, aperti e non viziati da attese o pregiudizi – una non meno preziosa opportunità per pensare – finalmente – il loro lavoro. «A questi maestri» del secondo Novecento, poco inclini complessivamente a teorizzare, spiega infatti Quadri in ponderatissimo climax ascendente, «noi non chiediamo di staccarsi dalla loro maggiore attività se non per periodi limitati, tali», però, «da significare nei loro impegni un intervallo, un ristoro, un diversivo, una riflessione, una prova, una verifica, magari una possibile sperimentazione».⁷¹

A distanza di circa un anno dalla conclusione del seminario di Stein, la terza edizione dell'École des Maîtres vive poi nuovamente in Friuli un epilogo inizialmente non previsto, perdendo alcuni allievi per strada, perché scritturati altrove, e imbarcandone altri, tra cui due portoghesi che entrano nel progetto sotto la bandiera della Fundação Calouste Gulbenkian divenuta, per l'occasione, partner della manifestazione. Facendo base a Palazzo Pico e a Palazzo della Comunità, a Fagagna, comune destinato a diventare sede d'elezione della scuola in Italia, una vecchia conoscenza dell'École, Jacques Lassalle, tra il 3 e il 15 gennaio 1994 conduce una quinta sessione di lavoro sul tema *Čechov o il dongiovanni suo malgrado*: in soli dodici giorni il regista porta in scena il suo primo Čechov bilingue e itinerante, montando sequenze tratte dalle opere maggiori del grande drammaturgo russo, scelte dagli allievi, in un saggio-*monstre* della durata di sei ore. In questo estremo codicillo della sua terza tappa, il progetto pedagogico di Quadri – passato ad abbracciare quattro paesi, ossia Belgio, Francia, Italia e Portogallo – vede così prender corpo un'altra sua prassi caratteristica e caratterizzante: ad accentuarne ulteriormente il carattere 'pratico'-applicato, a conclusione dei laboratori dell'École si comincia a prevedere l'istituto della pubblica presentazione dei lavori degli allievi.

Una cronaca, in AA.VV., *Speciale. Parole gesti gusti di una stagione*, cit., pp. 307-310; in versione francese la cronaca della Borie è stata pubblicata pure sul n. 37 del maggio 1991 di «Alternatives théâtrales»).

⁷¹ F. Quadri, *Prefazione. Il viaggio di una scuola e l'eredità dei maestri*, cit., p. 9.

L'esito fortunato della terza edizione della scuola spinge probabilmente Quadri a confermare l'impianto strutturale di questa sessione di lavoro anche per la successiva tappa della manifestazione, messa in cantiere per la primavera-estate del 1995. Tornata al già collaudato assetto a tre nazioni (Belgio, Francia e Italia) – con l'avvicendamento, però, dell'Académie Expérimentale des Théâtres al Théâtre de la Cité Internationale in rappresentanza della parte francese del progetto –, la quinta puntata itinerante dell'École des Maîtres, ormai definitivamente organizzatasi come corso di perfezionamento pratico-professionalizzante, prevede tre cicli di lezione così ripartiti: tra il 10 e il 22 maggio '95 Alfredo Arias propone ai trenta *stagiaires* il seminario: *Copi: uno sguardo sulla nostra contemporaneità*, dal 1° all'11 giugno tocca a Dario Fo guidare a Firenze gli allievi in un percorso intitolato *Manuale minimo dell'attore. Un viaggio nella Commedia dell'Arte tra storia e contemporaneità*, e infine, tra il 19 e il 30 giugno, subentra alla guida del corso Anatolij Vasil'ev proponendo a Fagagna lo stage «*Memone*» e «*lone*» di Platone. *Strutture ludiche. Analisi dell'azione e gioco con l'azione*. Confermando la filosofia pluralistica del progetto pedagogico di Quadri, il nuovo corpo docente da lui stesso raccolto, nella sua eclatante eterogeneità, getta ulteriormente luce sui principi seguiti da Franco nel selezionare i suoi Maestri.

Oltre al criterio generazionale e alla necessità di individuare figure di respiro europeo più che di prestigio nazionale di cui si è già detto, ad uno sguardo attento comincia infatti ad essere chiaro che Quadri sceglie i propri docenti, un po' – né poteva essere altrimenti – sulla base delle sue per altro sempre molto scoperte simpatie (in senso etimologico) e soprattutto affinità militanti (basti pensare alla riconferma tra gli insegnanti, nel giro di soli due anni, di un regista per certi aspetti suo alter ego artistico come Ronconi), e un po' nel tentativo di tracciare una sorta di mappa della regia novecentesca. Già in capo alla quarta edizione dell'École, tra le righe del progetto didattico di Franco è infatti possibile intravedere non solo un regesto delle principali strategie e tecniche pedagogiche praticate in Europa sul finire del secolo, ma una vera e propria carta geografica della regia del Novecento, con le sue diverse anime e le sue molteplici possibilità (e, in fondo in fondo, se il XX secolo è il tempo del teatro di regia, l'École des Maîtres finisce per essere un mappamondo, a scala Ubu, dell'intero teatro del Novecento).

La tripletta di nomi schierata in campo per la sessione '95 è in effetti da questo punto di vista emblematica e illumina di senso nuovo anche le scelte compiute in precedenza. Se da Ronconi a Peter Stein, da Cintra a Kokkos o a Lassalle, attraverso i Maestri delle prime École è essenzialmente documentata la figura del regista come mediatore del confronto tra l'oggi e una tradizione che trova espressione nella drammaturgia del passato – sia che essa assuma la maschera enigmatica del classico, sia che, più

problematicamente, essa si incarna in una contemporaneità inquieta alla Pasolini, preoccupata di definire i suoi debiti nei confronti di ciò che la ha preceduta –, Arias porta invece in primo piano un modello di regista che flirta, si scopre e si riconosce nella nuova drammaturgia, secondo una logica più stringente di quella della mera scelta occasionale di un repertorio di tendenza.

Con il seminario del regista argentino, in effetti, non è tanto – o per lo meno non è solo – in questione il rapporto ermeneutico della regia con la nuova scrittura per la scena, quanto è in gioco un'idea stessa di regia costruita in dialogo con la nuova scrittura per la scena (arieggiando secondo mille diverse sfumature il celebre sodalizio Stanislavskij/Čechov o Chéreau/Koltès): Arias decide infatti di studiare con la sua classe due testi 'contemporanei' dell'amico Copi di cui lui stesso ha curato le prime messe in scena postume: i drammi in versi – per aggiungere difficoltà a difficoltà all'interno di un seminario in cui si bascula incessantemente tra italiano e francese – *Les escaliers du Sacré-cœur* (Théâtre de la Commune d'Aubervilliers, 1990) e *Cachafaz (Tango barbaro)*, Théâtre de la Colline, 1993) – ed è noto quanto il tratto folle e parodistico della scrittura scenica di Arias sia consanguineo (fratello o figlio poco importa) dell'immaginario grottesco e lussureggiante della drammaturgia 'en travesti' del conterraneo Copi. D'altra parte il tuffo proposto da Dario Fo nel gran mare della commedia dell'arte tra leggenda, storia e cronaca, tecniche e invenzioni, richiama, invece, immediatamente alla mente l'influenza fortissima che, dal teatro di Mejerchol'd a quello di Copeau giù giù fino al teatro popolare di ricerca di De Berardinis, il mito della commedia dell'arte ha esercitato lungo tutto il Novecento sull'imporsi, il codificarsi e il rinnovarsi della civiltà registica. Senza dimenticare poi che l'autorevole presenza di Dario Fo tra i Maestri dell'École vale pure come omaggio alla grande tradizione politica del teatro novecentesco. Non per nulla, all'indomani dell'avvio del suo ciclo didattico Fo dichiara:

La crisi che sta vivendo oggi il teatro italiano è sotto la soglia del dolore [...]. Di nuovo [...] siamo all'orrenda situazione dell'Europa del Cinquecento o del Seicento in cui le compagnie, per recitare, erano costrette a indossare la livrea del signore che le sovvenzionava.

e continua:

Così [...] ora vediamo centinaia di attori anche televisivi combattere per la pagnotta e spiegare che la loro azione è in difesa delle maestranze. Ma sono persone che non hanno mai avuto alcun interesse civile e che ora combattono per il padrone della loro livrea.

Pensando al proprio seminario egli conclude infine:

Il teatro invece vuole coraggio, partecipazione e solidarietà e proprio nello stage che è appena cominciato si insegna a questi giovani ad avere dignità verso se stessi e il mestiere che si accingono a fare e consapevolezza del momento che stiamo attraversando». ⁷²

Come già prima di lui Dodin, Vasil'ev è in ultimo la porta d'accesso per la riscoperta della grande stagione della nascita della regia. Per il tramite della sua insegnante Marija Knebel', attrice dello MCHT, tra le prime registe donne in Russia, nonché docente del GITIS di Mosca, Vasil'ev vanta infatti una diretta discendenza dal magistero di Michail Čechov, Nemirovič-Dančenko e – soprattutto – di Stanislavskij, imponendosi, quindi, attraverso la sua reinvenzione ludica degli *etjud* stanislavskijani trasformati da mezzo a punto d'arrivo, non già come sterile imitazione di quanto è stato, ma come possibile tramite vivente per riattingere forza da quel teatro per sempre perduto. D'altronde, questa dinamica di ricapitolazione vivificante del passato inscritta nella relazione Maestro/allievo era già stata ben chiarita da Delcuvelerie in un passaggio illuminante di un suo testo sulla pedagogia dell'attore, di cui lui stesso aveva dato lettura in occasione dell'inaugurazione dell'École des Maîtres a Bruxelles:

Même s'il s'agit partiellement d'un leurre, même si, dans les plus mauvais cas, c'est d'une utilité purement symbolique, le Maître est chargé *par l'Élève* d'incarner pour lui cent mille générations d'acteurs à jamais inconnaisables». ⁷³

«L'École des Maîtres», spiega Quadri, «corre un rischio che è forse la sua forza: questa scuola itinerante che ogni anno nasce e muore non s'è mai predeterminata un percorso o una linea di evoluzione». ⁷⁴ Fedele alla docile e arrendevole malleabilità del suo rivoluzionario non programma – forse l'unico programma possibile per un patafisico neo-sperimentatore di forme innamorato dell'avanguardia com'è lui –, giunto al sesto anno di vita del suo progetto Quadri decide di cambiare un'altra volta passo.

A partire dalla quinta edizione dell'École, e per i successivi due anni, la scuola di Franco prende fissa dimora a Fagagna e i suoi seminari non sono più ripartiti in cicli diversi interni ad ogni singola puntata della durata di una decina di giorni l'uno, ma si articola volta per volta in percorsi unitari

⁷² Senza curatore, *Fo: 'attori... forse servitori'*, raccolta di dichiarazioni di D. Fo, in «La Repubblica», 3 giugno 1995, p. 33.

⁷³ J. Delcuvelerie, *Le Jardinier*, in «L'Art du Théâtre», n. 8, 1987 (inverno 1987-primavera 1988; tit. *Le metteur en scène en pédagogue*), pp. 60-72:63. In una forma ampliata, l'articolo è stato ripubblicato da Delcuvelerie sul n. 70-71 di «Alternatives Théâtrales» del 2001, alla vigilia del suo ritorno all'École des Maîtres nell'estate del 2002.

⁷⁴ F. Quadri, *Prefazione. Il viaggio di una scuola e l'eredità dei maestri*, cit., p. 9.

di circa due mesi, ciascuno affidato alla conduzione di un solo maestro, assistito da un piccolo nucleo di suoi collaboratori. Intitolata «*Amore, Lusso e Povertà*» un laboratorio sul music-hall, la quinta edizione dell'École, il cui arco di lavoro si stende dal 4 settembre al 21 ottobre 1996, è affidata da Quadri ad Alfredo Arias, immediatamente riconfermato in ruolo dopo la brillante riuscita del suo seminario su Copi dell'anno precedente (sul fronte delle partnership francesi si registra per quell'anno l'ingresso tra gli organizzatori dell'AFDAS – Fond d'Assurance Formation des Activités du Spectacle – con il Conservatoire Nationale Supérieur d'Art Dramatique in luogo dell'Académie Expérimentale des Théâtres). Tra il 18 agosto e il 18 ottobre 1997 Anatolij Vasil'ev guida la sesta edizione dell'École sul tema «*Igrok*»-«*Il giocatore*» di Fjodor Dostoevskij. *La scuola del gioco. Ricerca sull'«etjud»*. In occasione della terza presenza di Vasil'ev all'École, il Maestro non si limita però a partecipare come semplice insegnante, ma interviene anche come partner istituzionale del progetto: tra gli enti che organizzano la manifestazione entra infatti a pieno titolo anche il suo Teatro Scuola d'Arte Drammatica di Mosca (anche se nel gruppo degli allievi continuano a figurare solo *stagiaires* belga, francesi e italiani). È da notare, altresì, che in questa tappa del lavoro rientra in campo la Commissione Europea con il Programma Caleidoscopio-DG X, mentre, per parte francese, l'AFDAS viene affiancato dal Jeune Théâtre National. Nell'agosto del 1998 Quadri chiama invece a dirigere la settima edizione dell'École, sempre sostenuta dalla Commissione, un nuovo Maestro – Matthias Langhoff – che tra il 7 agosto e il 27 settembre tiene il suo seminario *Teatro e Polis. Un esperimento sulla confusione/perdita delle lingue*, dedicato alle *Baccanti*. Per questa nuova edizione, ancora una volta frutto dell'intesa tra Belgio, Francia, Italia e Russia, la presenza tra i partner del Teatro Scuola di Vasil'ev comporta la presenza nel gruppo degli allievi anche di tre giovani attori russi.

Al di là della necessità di dare risposta a banali problemi logistico-organizzativi, come la difficoltà di riuscire a incrociare gli impegni di Maestri così richiesti dal mercato in modo da concentrare i diversi cicli didattici di ogni singola edizione entro un arco di tempo ragionevolmente contenuto pur senza andare necessariamente in continuità o di abbattere i costi dei corsi, stante la cronica sofferenza finanziaria del progetto (su cui le spese per le trasferte dei partecipanti hanno sempre avuto una fortissima incidenza), il drastico cambio di rotta 'istituzionale' della scuola deciso da Quadri nel '96 non è determinato semplicemente da ragioni di convenienza economico-gestionale, ma è mosso pure da esigenze didattiche realmente sentite. Dal confronto costante con gli *stagiaires* delle precedenti edizioni emerge infatti con forza che, se proprio il rapido trapassare da un Maestro all'altro, da un metodo all'altro, da una lingua all'altra, da una tradizione all'altra tipico delle prime sessioni dell'École è naturalmente fonte di un

innegabile arricchimento, spesso la durata limitata dei singoli cicli didattici su cui questo frenetico avvicendamento è costruito ingenera una frustrazione nei discenti poiché si traduce nella effettiva impossibilità per loro di andare realmente a fondo nella conoscenza delle tecniche e delle poetiche dei diversi registi. Lo stesso costante mutare di sede, se per un verso è fonte di stimoli per altro incide negativamente sulla concentrazione nel lavoro di prove. Di qui la scelta di Quadri di saggiare un'altra formula didattica, quella a ciclo unico per l'appunto, esplicitamente concepita per garantire «la completezza di un unico procedimento».⁷⁵ Inversione di rotta non significa, naturalmente, tradimento dei presupposti pedagogici su cui il progetto è *ab origine* costruito.

Tanto per cominciare, il principio dell'internazionalità dei percorsi, anche nel regime di stanzialità della sede di lezione, continua ad essere garantito dalla presenza di studenti e docenti provenienti da paesi diversi. In tema di internazionalità, poi, pure la prepotente inclinazione del progetto al nomadismo così acconcia al genio patafisico di Quadri non viene rinnegata dal nuovo impianto 'stabile' dei corsi. Anche in queste edizioni a sede fissa, infatti, l'esigenza di sviluppare la didattica in forma itinerante è mantenuta viva e soddisfatta grazie all'introduzione 'in appendice' di un lieve correttivo logistico: dopo una prima presentazione a Fagagna, i saggi prodotti dai singoli corsi vengono riproposti in rapida successione nelle capitali dei paesi partner del progetto – ossia Bruxelles, Parigi e Roma per la quinta edizione;⁷⁶ Bruxelles, Parigi, Roma e Mosca per la sesta e la settima tappa della manifestazione.⁷⁷ In secondo luogo la scelta di affidare ogni singola edizione ad un solo Maestro non disdice minimamente l'altra fondamentale 'regola' dell'École, ossia l'obbligo di adottare una pedagogia 'relativistica' renitente all'eventualità di fissarsi in un metodo o di identificarsi in un solo ed univoco approccio all'esperienza scenica. Anche

⁷⁵ Id., *Introduzione. Verso un metodo per giocare il teatro*, in Id. (a cura di, con la collaborazione di A. Nanni), *L'École des Maîtres. Libri di regia 1995-1999*, cit., vol. I, 1995-1996. Alfredo Arias, Dario Fo, Anatolij Vasil'ev, p. 9.

⁷⁶ Questo, in particolare, il calendario dei pubblici appuntamenti finali dell'atelier della quinta edizione: Fagagna, Sala Vittoria, 22 ottobre 1996; Roma, Teatro Valle, 25 ottobre 1996 (nell'ambito del Festival d'Autunno); Parigi, Théâtre du Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique, 28 ottobre 1996 e Bruxelles, Théâtre National, 30 ottobre 1996.

⁷⁷ Per la sesta puntata dell'École des Maîtres, la piccola tournée del saggio finale è così articolata: Fagagna, Palazzo Pico, 16-18 ottobre 1997; Roma, Teatro dell'Angelo, 22-24 ottobre 1997 (nell'ambito del Festival d'Autunno); Parigi, Théâtre de la Cité Internationale, 28-29 ottobre 1997; Bruxelles, Ensemble Théâtral Mobile Marni, 2-3 novembre 1997; Mosca, Teatro Scuola d'Arte Drammatica, 7-8 novembre 1997. In occasione della settima edizione della scuola, le presentazioni dei lavori del cantiere sono invece offerte al pubblico secondo il seguente calendario (con doppio appuntamento francese): Fagagna, Palazzo Pico, 26-27 ottobre 1998; Roma, Centro Petra Lata, 30 settembre-1 ottobre 1998; Parigi, Maison des Arts de Créteil, 4-5 ottobre 1998; Rennes, Théâtre National de Bretagne, 8 ottobre 1998; Bruxelles, Salle des Tanneurs, 11-12 ottobre 1998; Mosca, Teatro Scuola d'Arte Drammatica, 16-17 ottobre 1998.

in presenza di un solo Maestro il metodico eclettismo del progetto è garantito, su di un piano sincronico, dalla presenza all'interno dello stesso percorso di *stagiaires* provenienti da scuole ed esperienze tra loro diversissime, forzati al confronto con i punti di vista ulteriormente 'altri' del loro docente e dei rispettivi collaboratori e soprattutto, sul piano diacronico, dall'avvicinarsi di anno in anno alla guida dei corsi di insegnanti quanto mai difformi l'uno dall'altro e proprio per questo tali da impedire alla scuola, con il loro succedersi, di identificarsi o di essere identificata con una singola idea di teatro, di regia o di pedagogia.

Una prepotente carica erotica percorre lo studio di Arias dedicato al music-hall come paradigma primo di ogni teatralità. Sul filo di un lavoro intenso, scaturito da schegge della biografia del Maestro⁷⁸ e frutto della concertata collaborazione tra il regista argentino, la sua assistente Susana Lastreto, il coreografo belga Thierry Smits, il pianista australiano – maestro di canto e musica – Renn Lee, il drammaturgo tunisino René de Ceccatty e la collaboratrice alla drammaturgia Lidia Breda, il seminario approda ad un esito rutilante in «equilibrio perfetto», come ogni rivista, «tra il richiamo sessuale, la fantasia e la magia», mescolando «circo, teatro» e «cabaret».⁷⁹ «Qualcosa di molto lontano dal musical americano», spiega Arias, «più superficiale e patinato, specchio d'una società naif e infantile»;⁸⁰ un succulento timballo di invenzioni teatrali in cui, come osserva Giuseppina Manin recensendo il saggio finale, dopo aver evocato « senza piume e paillettes i fantasmi di Mae West e Josephine Baker», subito spuntano inopinatamente «i nomi di Genet e Cocteau, Colette e Coco Chanel, Boris Vian e Pasolini, Copi e Guitry, Platone e Totò, Petrolini e Schopenhauer».⁸¹ Un universo teatrale ad un tempo fastoso, sensuale e intriso di morte, molto distante da quello con cui l'École si trova ad identificarsi nel '98, sotto la guida di Matthias Langhoff: con lui – formatosi al Berliner a partire dai primi anni Sessanta insieme a Manfred Karge – è Bertolt Brecht che entra ufficialmente nel *lararium* della scuola. Certo anche Brecht è sedotto dalle oscure pulsioni dell'eros o dal fascino ambiguo del *Kabarett*, ma è essenzialmente il suo radicale engagement neoilluminista ad innervare il percorso proposto da Langhoff, con il suo radicale tentativo di promuovere un «modello di teatro politico dopo il crollo delle ideologie».⁸²

⁷⁸ Cfr. S. Cesarale, *L'amore secondo Alfredo Arias*, in «Corriere della Sera», 5 settembre 1996, p. 51.

⁷⁹ G. Manin, *Sesso e magia al gran circo del music hall*, in «Corriere della Sera», 25 ottobre 1996, p. 37.

⁸⁰ L'affermazione di Arias è ripresa dall'articolo citato di Giuseppina Manin.

⁸¹ Ivi.

⁸² R. Maffei, *Diario di bordo*, in M. Langhoff, *Teatro e Polis. Un esperimento sulla confusione/perdita delle lingue*, in F. Quadri (a cura di, con la collaborazione di A. Nanni), *L'École des Maîtres. Libri di regia 1995-1999*, cit., vol. III, 1998-1999. *Matthias Langhoff, Eimuntas Nekrosius, Massimo Castrì, Jacques Lassalle*, p. 11.

Come nella più schietta tradizione della *bearbeitung* brechtiana – si pensi all'*Antigone* – le *Baccanti*, montate incastonando nel copione di Euripide frammenti dai *Pisan Cantos* di Pound e di *Herzstück* di Heiner Müller scanditi dai ritmi ancestrali imposti dalle percussioni di Thomas Guillaume,⁸³ base per le danze della coreografa africana Irène Tassebedo, diventano una perfetta lente perspicuamente straniante per leggere il nostro «presente dominato da continue diversità, disordini, cambiamenti, contraddizioni e incomprensioni».⁸⁴ Ebbene se, pur nelle radicali differenze, una certa aria di famiglia sembra ancora aleggiare tra il laboratorio cabarettistico di Arias e il seminario di Langhoff con la sua feroce decostruzione epica della tragedia attica – non foss'altro che per la comune dimestichezza di entrambi gli stage con tecniche di lavoro combinatorie che ciascuno dei due registi-conduttori sembra voler trasmettere ai propri allievi (e si tratta comunque di strategie di montaggio improntate a criteri e a sensi assai diversi) –, il corso di Vasil'ev, coerentemente ai suoi precedenti interventi all'École, attraverso la sua minuziosa anatomia del *Giocatore* di Dostoevskij chiama invece in causa orizzonti pedagogici e teatrali completamente diversi da quelli dei suoi colleghi occidentali, intrisi di una 'russietà' e di un afflato mistico distantissimi dalle scene 'secolari' di Arias e Langhoff.

Proprio Vasil'ev, nell'oltranzismo quasi ascetico della sua ortodossia teatrale e pedagogica, riassume ed esemplifica in sé alcuni aspetti fondamentali del progetto didattico dell'École des Maîtres, mettendo altresì in luce taluni caratteri tipici della prima stagione della scuola destinati ad un inevitabile superamento con l'approssimarsi del giro di boa del millennio. Come si è ricordato più volte, Vasil'ev, figlio della grande tradizione russa, nell'ambito dell'École è sicuramente la figura più prossima a quella dei 'registi-pedagoghi' del primo Novecento. Per sua stessa ammissione, infatti, «la pedagogia rappresenta la base della regia russa; un regista che non conosce la pedagogia del teatro praticamente non sopravvive» in quel mondo; «può lavorare» forse «in provincia, talvolta a Mosca, ma non ottiene la qualità necessaria».⁸⁵ Nonostante tra i vari docenti convocati da Quadri a guidare i suoi corsi, egli sia senz'altro la figura più prossima a quella di Stanislavskij, superando in questo anche Dodin – non si dimentichi che tra il 1990 e il 1995 il suo Teatro Scuola arriva a chiudersi in puro laboratorio, con una radicalità d'approccio al problema della ricerca di un equilibrio tra pedagogia e spettacolo abbastanza estranea

⁸³ Cfr. S. Cesarale, *Le Baccanti mai così selvagge*, in «Corriere della Sera», 1 ottobre 1998, p. 53.

⁸⁴ R. Maffei, *Diario di bordo*, cit., p. 11.

⁸⁵ P. Ventrone (a cura di), *Nel laboratorio di Anatolij Vasil'ev*, in «Drammaturgia», a. V, n. 5, 1988, cit., pp. 80-96:91.

all'orizzonte del Maly Dramaticheskij Teatr-SPGATI⁸⁶ –, anche Vasil'ev, nato nel tempo dei registi del fare, vive però con sofferenza la sua doppia identità di regista e maestro.

Se per i 'registi-pedagoghi' del primo Novecento, come abbiamo visto, la regia è naturalmente pedagogia e la pedagogia è naturalmente regia, per Vasil'ev, invece, regia e pedagogia sono in fondo due attività già tra di loro antitetiche. In un'intervista rilasciata in Italia a Paola Ventrone nel luglio del 1996, dunque l'anno precedente la sua terza apparizione all'École, alla domanda rivoltagli dall'intervistatrice: «[In lei, *n.d.a.*] nasce prima il regista o il pedagogo?», Vasil'ev risponde in modo decisamente eloquente:

C'è un rapporto drammatico. È difficile trovare un equilibrio tra la regia e la pedagogia. Spesso c'è un conflitto all'interno della persona: se il regista si occupa di pedagogia può succedere che la pedagogia lo uccida come regista e, se il pedagogo si interessa di regia, questo interesse va a discapito della pedagogia; c'è un antagonismo tra le due cose, una contraddizione. Io ho risolto il problema dedicandomi alla regia all'estero. Al contrario, mi dedico all'attività di pedagogo nel mio lavoro a Mosca, nei laboratori.⁸⁷

Eccoci dunque tornati anche con Vasil'ev al cuore di quella dissociazione tra regia e pedagogia – con conseguente slittamento dal modello della pedagogia teatrale come invenzione a quello della pedagogia teatrale come trasmissione – che segna una delle possibili linee di confine tra la stagione aurorale della nascita della regia e il teatro del secondo Novecento (con la sua inclinazione alla regia del fare) o – per restare al nostro specifico – che determina lo spartiacque tra la pedagogia degli studi del primo Novecento e la pedagogia pratico-professionalizzante di Quadri (pur disposta a farsi anche spazio di sperimentazione per il regista).

Nonostante il rapporto conflittuale con la sua anima pedagogica, Vasil'ev è e resta comunque Maestro, così come Maestri sono in fondo, forse loro malgrado, quasi tutti i primi registi docenti dell'École, da Ronconi a Stein, da Arias a Langhoff, da Delcuvellerie a Dario Fo. Costretti a muoversi in un mondo retto eticamente e politicamente, oltre che economicamente, da logiche pratico-utilitaristiche che li costringono all'esercizio professionale e ormai immersi nella più completa liquidità relativistica postmoderna, dominata dalla norma duttile dell'interprete più che dai comandamenti

⁸⁶ A proposito della Sankt-Peterburgskaja Gozudarstvennaja Akademija Teatral'nogo Iskusstva (SPGATI), presso cui insegna Dodin e studiano gli allievi del Maly Teatr, cfr. T. Olear, *Vivat Accademia*, in R. Arcelloni (a cura di), *Scuole di teatro/3: Russia*, cit., pp. 66-67.

⁸⁷ P. Ventrone (a cura di), *Nel laboratorio di Anatolij Vasil'ev*, cit., pp. 80-96:91 (la presentazione del laboratorio di Vasil'ev curata da Paola Ventrone e pubblicata dalla rivista «Drammaturgia» è per larga parte costituita da una lunga intervista concessa dal maestro russo alla curatrice dell'articolo nel luglio del '96 a Roma – cfr. *ivi*, pp. 85-96 –; tanto la dichiarazione del regista appena chiosata quanto i sintagmi citati più sopra, della cui fonte si è reso conto nella nota 85, sono tratti da risposte date da Vasil'ev alla curatrice).

ferrei del legislatore,⁸⁸ eppure non del tutto esenti dalla fascinazione per l'intransigenza dei padri fondatori del primo Novecento, essi avvertono un certo disagio nell'indossare i panni del Maestro che pure non riescono a smettere completamente, oscillando – come si è detto più volte – tra contestazione e ritorno all'ordine. Domina in loro una certa 'vergogna della pedagogia' che trova piena espressione in Stein – il quale in testa al suo primo intervento all'École non esita a dichiarare, intrecciando civetteria e drammatica autenticità del vissuto, che nel «mestiere» di regista «è naturale» che «nessuno si possa sentire maestro»⁸⁹ o che, ancora, invita i ragazzi a diffidare dei 'guru'⁹⁰ –; eppure è nell'essere presi a modello che essi, ritrovando una propria utilità, fissano da Maestri le basi della propria identità – ed è ancora una volta significativo il caso di Stein che al termine del proprio seminario ammette: «Posso dirvi [...] che mi ha fatto molto bene stare con voi, vedere talvolta nascere nei vostri occhi un lampo d'interesse. Sentirmi accettato da voi mi ha dato il senso di non essere inutile», salvo poi virare prudentemente altrove il proprio ragionamento in direzione di una generica riflessione filodemocratica sul teatro per esorcizzare il contenuto pedagogico fondo di questa confessione: «Questo significa fare teatro: essere aperti, accettare gli altri. In palcoscenico, nel lavoro comune, non ci può essere gerarchia».⁹¹ A prescindere dalle loro intenzioni, sono gli stessi *stagiaires* a percepirla come 'venerabili' Maestri. Un allievo italiano, ad esempio, cercando di tirare in dialogo con Quadri un bilancio della sua partecipazione alla terza sessione dell'École spiega: «Quando io pensavo precedentemente a un incontro con Ronconi, prima di questo seminario, insomma era come pensare di incontrare un extraterrestre».⁹²

Col passare degli anni, però, proprio il prevalere di istanze patafisico-relativistiche nella società extrateatrale, rende viepiù superato in scena il paradigma della Regia Magistrale, per quanto problematizzato. Non è un

⁸⁸ Cfr. in proposito: Z. Bauman, *Liquid Modernity*, Cambridge (UK), Polity, 2000, tr. it. *Modernità liquida*, Roma-Bari, Laterza, 2002; Id., *Liquid Life*, Cambridge (UK)-Malden (MA), Polity, 2005, tr. it. *Vita liquida*, Roma-Bari, Laterza, 2006; Id., *Liquid Fear*, Cambridge (UK), Polity, 2006, tr. it. *Paura liquida*, Roma-Bari, Laterza, 2008 o ancora Id., *Modus vivendi. Inferno e utopia nel mondo liquido*, Roma-Bari, Laterza, 2007 e Id., *Legislators and Interpreters. On modernity, post-modernity and intellectuals*, Cambridge (UK), Polity, 1987, tr. it. *La decadenza degli intellettuali. Da legislatori a interpreti*, Torino, Bollati Boringhieri, 1992.

⁸⁹ P. Stein, *Leggere Shakespeare: drammaturgia dello spazio in «Giulio Cesare»*. Tarcento (Udine), 18-23 gennaio 1993, in F. Quadri (a cura di), *L'École des Maîtres. Atti 1990-1994*, cit., p. 102.

⁹⁰ Ci si riferisce ad un'affermazione di Stein che si legge in M.G. Gregori, *Attori, diffidate dei guru*, in «L'Unità», 26 gennaio 1993, p. 21 (l'articolo citato contiene molti virgolettati del regista).

⁹¹ Ivi (anche in questo caso si cita una dichiarazione di Stein riportata nell'articolo di Maria Grazia Gregori pubblicato sull'«Unità» del 26 gennaio '93).

⁹² Senza curatore, *Marco Toloni, Rita Maffei (italiani)*, in senza curatore, *A colloquio con gli «stagiaires»*. *Consuntivi e prospettive dopo la terza edizione*, in F. Quadri (a cura di), *L'École des Maîtres. Atti 1990-1994*, cit., p. 260 (si cita da una risposta di M. Toloni).

caso che Rita Maffei, attuale co-direttrice del CSS e allieva della terza edizione dell'École, trovandosi a tenere come uditrice il diario di bordo del laboratorio di Langhoff, cercando di restituire il senso delle esercitazioni del regista sulle *Baccanti* tra *confusione* e *perdita delle lingue* definisse il suo corso: «un itinerario verso l'autonomia, verso una vita senza maestri».⁹³ Nell'ultimissimo scorcio del Novecento i venti della regia stanno ormai mutando orientamento e il dato non sfugge certo al vigile metereologo Quadri, sempre attento a registrare col raffinato barometro del suo gusto ogni minima variazione di clima teatrale. Ma se i tempi stanno cambiando, occorre subito trarne le necessarie conseguenze...

5. Capitolo II. L'École dei registi-maestri (1999-2003)

Nella sua instancabile e sagace ricerca di equilibri organizzativi, capaci di volta in volta di aderire al meglio alle necessità pedagogiche via via emergenti e alle congiunture economiche che di anno in anno vengono profilandosi – vuoi sul fronte della definizione dei partner, vuoi su quello della strutturazione dei percorsi didattici –, tra il 1999 e il 2003 Quadri inanella cinque edizioni dell'École des Maîtres che – all'insegna della consueta capacità della scuola di rigenerarsi come araba fenice sempre nuova e sempre uguale a se stessa –, pur nel recupero di assetti sostanzialmente già sperimentati altre volte, attraverso un abile gioco di contrappunto sintattico e di variazioni su tema in prima battuta puntano, al solito, ad interrompere un meccanismo di ripetizione *routinière* fatalmente votato alla fossilizzazione istituzionalizzante.

A rompere il trend monografico del trittico 1996-1998 Arias-Vasil'ev-Langhoff, per l'ultima tappa novecentesca del suo progetto Quadri torna alla segmentazione del corso in cicli didattici attribuiti, secondo una dislocazione itinerante, a diversi docenti, individuati attraverso il già noto criterio degli accoppiamenti inusitati; a guidare l'ottava edizione dell'École, nell'estate 1999 Franco convoca infatti simultaneamente: Eimuntas Nekrošius, Massimo Castri e Jacques Lassalle. In particolare, tra il 1° e il 16 agosto 1999 Nekrošius lavora sul *Maestro e Margherita* di Michail Bulgakov a Fagagna; tra il 19 e il 29 agosto Castri, a Bruxelles, indaga la dialettica del sottotesto ne *La ragione degli altri* di Pirandello e infine tra il 10 e il 26 settembre, il 'decano' di questo nuovo drappello di insegnanti, Jacques Lassalle, veterano del progetto, ritrova gli *stagiaires* nel Limosino ed affronta con loro, a Saint-Priest-Taurion, il *Monsieur de Pourceaugnac* del prediletto Molière. Dopo la fugace apparizione tra i partner della Fundação Calouste Gulbenkian nel 1994, l'ottava edizione dell'École, che ancora si avvale della partecipazione della Commissione Europea, attraverso il

⁹³ R. Maffei, *Diario di bordo*, cit., p. 11.

programma Caleidoscopio-DG X,⁹⁴ saluta il definitivo ingresso del Portogallo tra gli stati coinvolti nel progetto; nell'ormai solito ricco corteggio di enti organizzatori, la locandina 1999 dell'École annovera infatti anche il Ministério da Cultura portoghese in collaborazione con l'Instituto Português das artes do Espectáculo. L'ingresso del Portogallo tra i partner si traduce nell'immissione di *stagiaires* portoghesi nel gruppo degli allievi, da cui scompaiono però gli attori russi – anche se il Teatro Scuola di Vasil'ev continua a figurare tra gli enti organizzatori. Quindi, dopo la variegata edizione 1999 che chiude in scoppiettante parata il XX secolo, una nuova tetralogia monografica: per la nona edizione 2000 dell'École viene riconfermato in cattedra Nekrošius; nell'estate 2001 gli subentra alla guida della decima edizione Jean-Louis Martinelli, cui succede per la tappa 2002 Jacques Delcuvellerie, mentre la conduzione della dodicesima edizione 2003 è attribuita a Giancarlo Cobelli.

La restaurazione della formula monografica comporta però, tra il 2000 e il 2002, l'introduzione di una significativa correzione rispetto alla struttura gemella delle edizioni 1996-1998: se la V, la VI e la VII edizione avevano avuto infatti natura stanziale, le speculari edizioni IX, X e XI mantengono invece andamento itinerante su due piazze. Nekrošius, che per questa sua *rentrée* all'École decide di lavorare sul *Gabbiano* di Čechov, opera a Fagagna tra il 31 luglio e il 27 agosto 2000, quindi dal 29 agosto al 24 settembre sale in Francia a Saint-Priest-Taurion (Ville Le Mazeau). Per il suo laboratorio sul *Platonov* sempre di Čechov, Martinelli ripercorre le orme del collega lituano: tra il 1° e il 26 agosto 2001 il regista francese è di stanza a Fagagna, quindi – con il seguito dei suoi *stagiaires*, tra il 29 agosto e il 9 settembre si trasferisce a Saint-Priest-Taurion (Ville Le Mazeau). Con l'arrivo di Delcuvellerie, che, avvalendosi della collaborazione di Dirk Vondran, maestro di canto a Lipsia, propone agli allievi un seminario sul teatro epico e il canto brechtiano consacrato a *La Madre*, si opera invece un

⁹⁴ A proposito dei rapporti con l'Europa è da sottolineare che nel 1999 l'École rientra nel progetto Teseo del Programma Leonardo da Vinci; il processo comporta l'impianto da parte dei partner di lavori di analisi, ricerca e mappatura dei percorsi di formazione teatrale in Italia, Francia e Belgio. Il Progetto Teseo fornisce alla scuola anche l'occasione per avviare un processo di riflessione sulla propria storia: tutti i passati *stagiaires* sono infatti intervistati per valutare l'influenza sviluppata dai cantieri del corso di perfezionamento sulle loro vite e le loro carriere. Le attività del Progetto Teseo erano state inizialmente calendarizzate per il biennio 1999-2000, ma i partner del corso di perfezionamento ottennero in seconda battuta una proroga fino al 2001 per portare a compimento i lavori. Dai finanziamenti ottenuti con il Progetto Teseo nasce la pubblicazione dei tre volumi *Ubulibri dei diari di bordo dei cantieri 1995-1999*: cfr. F. Quadri (a cura di, con la collaborazione di A. Nanni), *L'École des Maîtres. Libri di regia 1995-1999*, 3 voll., cit. A compimento del Progetto, Quadri stila il manuale di buone prassi *L'esperienza esemplare dell'École des Maîtres, un'ipotesi per una nuova formazione teatrale europea*. Chi scrive ha potuto consultare il breve testo in una versione elettronica messagli a disposizione da Rita Maffei, contenuta nel file denominato *manuale_buone_prassi_teseo.pdf* facente parte dell'archivio privato informatico dell'attuale co-direttrice del CSS Teatro stabile di innovazione del Friuli Venezia Giulia.

aggiustamento di percorso: come i docenti che l'hanno preceduto, il Maestro belga avvia i lavori a Fagagna (2-23 agosto 2002), ma conduce la sua seconda sessione di lavoro a Liegi, tra il 26 agosto e l'11 settembre. Più frastagliata la distribuzione delle prove finali delle tre puntate 2000-2002. Mentre l'ottava edizione 1999 dell'École aveva prodotto una dimostrazione pubblica del lavoro solo per il ciclo guidato da Lassalle, esibizione stanziale proposta a Saint-Priest-Taurion (Académie Théâtrale de l'Union, 24 settembre), le due edizioni 2000-2001 riprendono dai modelli monografici del 1996-'98 l'abitudine delle pubbliche dimostrazioni itineranti tra i diversi paesi coinvolti nel progetto.⁹⁵ Per l'edizione 2002 è al contrario disposta una sola dimostrazione finale, non itinerante, in Belgio.⁹⁶ Con la dodicesima edizione del 2003, affidata a Giancarlo Cobelli – assistito da Giovanna Marini che lavora sulla ricerca musicale –, Quadri ripristina a sorpresa la variante stanziale della versione monografica della sua scuola, secondo la concezione originaria del 1996-'98, anche in questo caso apportando, però, un inedito correttivo: sono previste due pubbliche presentazioni finali del lavoro entrambe in Italia. Esattamente come Arias, Vasil'ev e Langhoff, Cobelli – che sceglie come materiale di studio un testo a lui caro,⁹⁷ ossia il *Woyzeck* di Büchner, dramma di un giovane e di forte presa sui giovani,

⁹⁵ Si forniscono, di seguito, le tournée dei saggi finali della nona e decima edizione dell'École. Cantiere Nekrosius (2000, atelier strutturato – nel rispetto della consegna imposta dalla Direzione di confrontarsi con il plurilinguismo degli *stagiaires* – in due distinti compagnie di allievi, una francofona e una di parlanti in italiano, ciascuna all'origine di un saggio autonomo), dimostrazioni pubbliche: Saint-Priest-Taurion (Limoges), Salle de l'Académie Théâtrale de l'Union, 23 settembre 2000 (esito finale distribuzione italiana), 24 settembre 2000 (esito finale distribuzione francofona); Liège, Théâtre de la Place, 26 settembre 2000 (ore 15.00 distribuzione italiana e ore 21.00 distribuzione francofona); Roma, Teatro Quirino, 28 settembre 2000 (ore 15.00 distribuzione francofona e ore 21.00 distribuzione italiana; a Roma il saggio è presentato nell'ambito del Festival d'Autunno). Si tenga presente che, al termine del primo mese di 'lezioni', una prima presentazione provvisoria al pubblico dei lavori del seminario sul *Gabbiano* era già stata offerta in data 27 agosto 2000, presso il Palazzo Pico di Fagagna. A proposito della doppia distribuzione di questo corso cfr. anche più oltre, p. Cantiere Martinelli (2001), dimostrazioni pubbliche: Saint-Priest-Taurion (Limoges), Salle de l'Académie Théâtrale de l'Union, 9 settembre 2001; Liège, Théâtre de la Place, 12 settembre 2001; Roma, Teatro Valle, 15-16 settembre 2001. Anche in questo caso, in data 26 agosto 2001, al termine della prima sessione di prove, sempre presso Palazzo Pico, a Fagagna, era già stata aperta al pubblico una prova (durante la quale gli spettatori avevano assistito ad un abbozzo del lavoro).

⁹⁶ In particolare, l'esito dello studio brechtiano di Delcuvellerie è presentato a Liège, presso il Théâtre de la Place, l'11 settembre 2002. Anche il *Maître* belga, però, il 21 agosto 2002, pochi giorni prima di lasciare Fagagna coi suoi allievi, aveva aperto al pubblico una seduta di lavoro, presentando un esito provvisorio del suo seminario.

⁹⁷ Cobelli aveva già lavorato alla messa in scena del *Woyzeck* in due differenti circostanze. Il 6 marzo 1969 aveva debuttato presso il Teatro Consorziale di Budrio un suo allestimento del capolavoro di Büchner diretto per la Comunità Teatrale dell'Emilia Romagna, protagonista Antonio Piovanelli. Circa cinque anni dopo, il 12 gennaio del 1974, il Secondo Programma della televisione di Stato aveva poi messo in onda una sua versione televisiva del copione, sempre interpretata da Antonio Piovanelli.

sempre emotivamente scossi, generazione dopo generazione, dall'«urlo senza eco del disperato fantaccino»⁹⁸ – lavora continuativamente a Fagagna tra il 5 agosto e l'11 settembre 2003. A differenza dei saggi itineranti per l'Europa della V, VI e VII edizione, gli esiti del seminario Cobelli, in forma di compiuta messa in scena plurilingue del copione, sono però proposti al pubblico solo nella sede madre di lavoro in Friuli – nell'ultima serata del seminario e in una forma già definitiva –, quindi al Teatro Valle di Roma quattro giorni dopo.

Pur essendo vivida testimonianza della sua costante ansia di rinnovamento, l'infessato lavoro di riassetto dei corsi dell'École cui Quadri pone mano al principio del nuovo decennio non segna però una autentica svolta nella storia del suo progetto formativo. Inscrivendosi perfettamente in quel processo di continua ridefinizione degli statuti operativi della scuola che si può dire essere nato con la scuola stessa, l'incessante ridefinizione delle formule di erogazione delle attività didattiche decisa da Franco per il suo progetto anche negli anni dal 1999 al 2003 non va in effetti ad incidere sostanzialmente sull'impianto profondo del suo programma pedagogico. Nell'ambito del microcosmo École des Maîtres, dunque, più che interessare le strutture organizzative, quella spinta al cambiamento che innegabilmente si registra sulle scene europee a cavallo tra i due secoli, come era logico che fosse si ripercuote soprattutto sulla scelta dei Maestri, motori primi della manifestazione. Da questo punto di vista, ragionando in termini allegorici, è particolarmente significativo il passaggio di testimone che, all'interno del corpo docenti dell'École, si realizza proprio a cavallo tra i due secoli, tra Vasil'ev (classe 1942) e Nekrošius (classe 1952).

Diplomatosi come lui presso l'Istituto Lunačarsij per le Arti Teatrali di Mosca in regia del teatro e della televisione e come lui figlio della grande tradizione scenica russa, Nekrošius ha però un profilo registico-culturale sensibilmente diverso da quello di Vasil'ev e le divergenze non si limitano alle normali e prevedibili difformità di poetiche. Lituano, attivo fin dal 1977 ed affermatosi in Occidente sette anni dopo, quando la presentazione all'International Festival Bitef 18 di Belgrado nel 1984 del suo *Pirosmani, Pirosmani...*, spettacolo di selvaggia visionarietà pittorica, gli vale l'appellativo di 'Bob Wilson baltico', Nekrošius, tra la fine degli anni Settanta e la fine degli anni Novanta regista del Kauno Valstybinis Dramos Teatras e del Valstybinis Jaunimo Teatras di Vilnius, condivide con Vasil'ev l'intima schizofrenia che nell'animo dei registi dell'Est del secondo Novecento tende ad opporre l'identità del pedagogo a quella del regista propriamente detto, ma, nonostante nel gennaio del 1998, quando finalmente arriva a fondare un suo teatro (Meno Fortas), opti anche lui per

⁹⁸ G. Cobelli, *Progetto Woyzeck*, testo inserito nel pieghevole di presentazione del corso, senza curatore, senza editore e senza luogo di pubblicazione, in aCSS.

la formula del Teatro Studio, rispetto a Vasil'ev vede in sé prendere più forza l'identità del regista.

Non è un caso che, presentandosi ai propri *stagiaires* in testa alla sua prima partecipazione all'École nell'agosto del '99, per dare avvio al suo laboratorio dedicato al *Maestro e Margherita* egli esordisca dichiarando: «Non sono né un istruttore, né un pedagogo. Sicuramente voi avete molta più esperienza di me in fatto di seminari»,⁹⁹ affermazione perentoria cui fa eco una consimile chiusa due settimane dopo, quando il docente, negando di avere dato corso durante i quindici giorni trascorsi con i giovani attori ad un processo formativo, rubrica l'esperienza maturata a Fagagna alla voce di puro 'periodo di lavoro'. Congedandosi dai propri compagni di viaggio egli infatti spiega: «Credo di non avervi insegnato niente e che non si debba mai cercare di insegnare agli altri. Quello che abbiamo fatto aveva senso e questo senso è stato realizzato totalmente. Io lavoro in questo modo, con questi ritmi: i miracoli nascono solo dalla fatica, per questo bisogna lavorare duramente ogni giorno. Tutta la bellezza è nel rischio».¹⁰⁰ D'altronde, posizioni simili sono ribadite da Nekrošius anche nel corso di interviste rilasciate parallelamente allo svolgersi dei lavori friulani. Dialogando con Ugo Volli circa lo statuto del proprio laboratorio e la natura del suo rapporto con i giovani attori che lo seguono, egli confessa per esempio: «Parlare di pedagogia è eccessivo. Lavoriamo assieme, io guardo i materiali che vengono fuori e cerco di aiutare a svilupparli. Diciamo che si tratta di un lavoro creativo comune». E poco dopo, interrogato sull'effettiva utilità della pedagogia teatrale egli dichiara: «Penso che l'insegnamento del teatro sia utile, naturalmente, che studiando e lavorando si possa perfino diventare dei buoni attori. Grandi no, il grande attore deve avere qualcosa dentro di suo. E la differenza fra un buon attore e uno grande è enorme».¹⁰¹

Siamo in presenza di un'ennesima manifestazione di 'vergogna – da parte del pedagogo – della pedagogia'? O peggio di un annichilimento financo della possibilità del fare pedagogia? No: la posizione di Nekrošius è più complessa e sfumata e presuppone una ridefinizione in chiave pragmatica della nozione stessa di formazione dell'attore così come – parallelamente – un ripensamento della relazione allievo/maestro. Portando a compiuta maturazione elementi già ampiamente presenti anche nelle esperienze didattiche precedenti, Nekrošius, all'École des Maîtres, imposta infatti un insegnamento che si risolve senza residui di sorta in processo creativo e –

⁹⁹ L'affermazione di Nekrošius è ripresa da A. Bianco, *Diario di bordo*, in E. Nekrošius, «*Il Maestro e Margherita*» di Michail Bulgakov, in F. Quadri (a cura di, con la collaborazione di A. Nanni), *L'École des Maîtres. Libri di regia 1995-1999*, cit., vol. III, cit., p. 130.

¹⁰⁰ Il passo del saluto indirizzato da Nekrošius ai suoi allievi del cantiere 1999 riportato a testo è sempre tratto da A. Bianco, *Diario di bordo*, cit., p. 203.

¹⁰¹ U. Volli, *Nekrošius: il mio teatro rischioso e visionario*, in «La Repubblica», 8 agosto 1999, p. 34.

soprattutto – costruisce la relazione con gli *stagiaires* nei termini di un rapporto regista/attore più che Maestro/allievo.¹⁰²

Già evidente fin dalla sua prima puntata all'École nell'estate del '99, la virata dall'insegnamento al lavoro che Nekrošius imprime alle strategie formative praticate presso la scuola di Quadri – ovviamente non nei termini di una riduttiva educazione professionalizzante, ma di una modalità altra di concepire e l'insegnamento e il mestiere –, trova pieno compimento nel laboratorio čechoviano che egli tiene come docente unico del progetto nell'estate del 2000, lo stesso anno in cui il CSS è finalmente riconosciuto Teatro Stabile d'innovazione del Friuli Venezia Giulia. Risolvendo, come si è già detto, il mandato di confrontarsi con le diverse lingue dei partecipanti al corso con la scelta di lavorare a due diverse edizioni del *Gabbiano*, l'una in italiano, l'altra in francese,¹⁰³ in capo ai quasi due mesi di prove che gli sono concessi, Nekrošius, tra l'Italia e la Francia, monta un vero e proprio spettacolo (per quanto ancora presentato in forma di saggio) in doppia versione, che reca la sua firma inconfondibile: una potente sintesi teatrale del dramma di Čechov, consegnata per tutta la sua torrenziale durata di circa quattro ore al violento ed emozionante realismo metaforico tipico del regista, raggrumato intorno ad una teoria di immagini indimenticabili: il lago costruito con i secchi d'acqua, la luna/padella, il grappolo di mele/lampadario, il tronco appeso, il duello tra Nina e la sua ex-fiamma con i nasi di carta... Un manufatto scenico a tal punto compiuto che, dopo la presentazione del saggio al Teatro Quirino di Roma il 28 settembre 2000, Nekrošius accetta di trasformarlo, nella sua versione italiana, ormai al di fuori dell'École des Maitres ma lavorando con gli *stagiaires* della distribuzione italiana appunto, in vero e proprio spettacolo, coprodotto dal CSS e dal Teatro Metastasio di Prato in collaborazione con la Biennale di Venezia (di cui è all'epoca direttore organizzativo Renato Quaglia). Le prove del nuovo lavoro iniziano presso il Teatro Giovanni da Udine l'8 giugno 2001; dopo il debutto alla Biennale il 3 luglio, presso il Teatro delle Tese all'Arsenale, la tournée del *Gabbiano* inizia l'11 ottobre 2001 al Festival della Casa Baltica di San Pietroburgo. Le recite si protrarranno poi in Italia per circa quattro mesi fino al 20 febbraio 2001.

¹⁰² Un significativo dettaglio editoriale tradisce patentemente la svolta didattica operata all'interno dell'École negli anni a cavallo tra i due secoli, svolta che porta gli stessi protagonisti del progetto a leggere con diversi occhi il loro passato. Nel 1997, quando pubblica per i tipi di Ubulibri i diari delle edizioni 1990-1994 della scuola, in sottotitolo Franco opta per la qualificazione *Atti* (che rimanda esplicitamente alla dimensione del convegno e dello studio). Quattro anni dopo, però, nel congedare la raccolta delle testimonianze relative alle tappe '95-'99 del suo corso di perfezionamento, sempre in sottotitolo egli fa ricorso alla ben più pragmatica definizione *Libri di regia*. Cfr.: F. Quadri (a cura di), *L'École des Maitres. Atti 1990-1994*, cit. e Id. (a cura di, con la collaborazione di A. Nanni), *L'École des Maitres. Libri di regia 1995-1999*, cit.

¹⁰³ Cfr. più sopra n. 94, p. 44.

A ben vedere, l'esperienza di Nekrošius all'École des Maîtres non fa che portare alle sue estreme conseguenze il modello pedagogico di Quadri, già ampiamente discusso in queste pagine, fondato su di una trasmissione pratico-professionale del sapere teatrale in virtù del coinvolgimento, in qualità di docenti, nei processi formativi di 'Maestri-registi' anzi di 'Maestri-mastri proprio in quanto registi'; d'altronde, come già si accennava, nella loro peculiare trascrizione della pedagogia in lavoro resa possibile dalla trasformazione del rapporto docente/allievo nella relazione regista/attore, i due laboratori del regista lituano presso l'École di fatto sviluppano, ricapitolandole, intuizioni e posizioni pedagogiche già riscontrabili anche nell'insegnamento di taluni docenti delle precedenti edizioni della scuola a partire per lo meno dalla terza tappa del progetto. Stando bene attenti, allora, a non caricare di eccessivo significato il suo passaggio attraverso l'École, attribuendogli indebitamente il ruolo di figura di rottura, per la portata di innegabile novità didattica che l'accompagna – anche in assenza di una vera e propria soluzione di continuità –, Nekrošius, dunque, può ben essere preso ad emblema di un nuovo corso del progetto pedagogico della scuola di Quadri,¹⁰⁴ riassumibile nella comoda formuletta: 'dal Maestro-regista al regista-maestro'. Già perché Nekrošius non cessa di essere docente, soltanto desacralizza, per così dire, il suo ruolo magistrale, ancorandolo saldamente al suo mestiere. Ed è esattamente questa la tendenza che prende piede all'interno dell'École nei primi anni Duemila, proprio in ragione del profilo dei nuovi docenti che Quadri via via seleziona.

Si badi: non è certo in questione, qui, la qualità del lavoro dei singoli o il loro statuto artistico, sibbene il modo in cui i nuovi docenti – consapevolmente o inconsapevolmente – si trovano a interpretare la loro professione di registi e a rapportarsi all'idea di insegnamento. Anche a cavallo tra i due secoli non mancano, tra i docenti dell'École, figure di Maestri-registi: come già si è visto nel 1999 insieme a Nekrošius Quadri richiama in ruolo anche un esponente della sua prima leva pedagogica come Jacques Lassalle – per altro, forse, la figura meno magistrale tra i primi insegnanti della scuola –, e ancora nel 2002, sempre ripescandolo

¹⁰⁴ Sempre stando attenti a non enfatizzarne smodatamente l'importanza innovativa, gioverà forse ricordare che lo stesso Quadri, ripercorrendo la storia della sua scuola per gli anni a cavallo tra il 1995 e il 1999, ha esplicitamente riconosciuto un peso tutto particolare al laboratorio di Nekrošius sul capolavoro di Bulgakov dell'estate '99. Congedando la sua prefazione al primo volume dei tre *Libri di regia 1995-1999* dell'École, egli scrive infatti: «Ma la grande novità da noi offerta alla fine del secolo è Eimuntas Nekrošius [sic!] al primo stage della sua vita: è da leggere come si manifesta per lampeggiamenti la sua creatività, aborrendo ogni metodo, ma trovando in pochi giorni nello studio del *Maestro e Margherita* le vie per tradurle in pura teatralità alcune scene strappate coi loro balenii ai tre filoni maggiori del romanzo. Una prima uscita registica dai confini di ottimo auspicio per il 2000 del maestro lituano e dell'École»; F. Quadri, *Introduzione. Verso un metodo per giocare il teatro*, cit., p. 12.

direttamente dai partecipanti alla prima edizione del progetto, Franco affida la conduzione del laboratorio di quell'anno a un 'pedagogo' – certo 'critico' nei confronti del ruolo ma non per questo meno investito dello stesso – come Delcuvellerie. Nel complesso, però, attraverso presenze come quella di Jean-Louis Martinelli, ma in fondo anche di Castri (regista per altro molto sensibile al tema della pedagogia dell'attore)¹⁰⁵ e Cobelli, con l'arrivo del nuovo decennio muta sensibilmente lo statuto dei *Maîtres* della scuola e dei loro seminari. A riprova di quanto detto, si consideri che, a distanza di circa un lustro, la sorte toccata al laboratorio sul *Gabbiano* di Nekrošius si ripropone per lo studio di Cobelli dedicato al *Woyzeck*. Presentata nel settembre 2003 in forma di saggio di fine corso, la messa in scena plurilingue del capolavoro di Büchner diretto da Cobelli con i suoi *stagiaires* in occasione della XII edizione dell'École, due anni dopo rivive, con gli stessi interpreti, come spettacolo vero e proprio coprodotto dallo Stabile di Torino e dal CSS. «Denso come un sasso»,¹⁰⁶ il nuovo *Woyzeck* di Cobelli, generato dall'École des Maîtres, l'8 febbraio 2005 debutta a Torino inaugurando le Fonderie Teatrali Limone, spazio di nuova acquisizione del TST sotto la direzione Le Moli. Le repliche della produzione continueranno poi sino al 16 marzo 2005.

6. Capitolo III. Sulle tracce di un Maestro vagante: il Progetto Thierry Salmon (2004-2006)

Spettatrice attenta e sensibile, ma non sempre direttamente coinvolta, delle gesta dell'École, nel 2004 l'Europa sposa finalmente con maggiore determinazione la causa del progetto. A dire il vero sin dal 1990 Bruxelles, come già sappiamo, non aveva mancato di mostrare interesse nei confronti della scuola – un'ampia serie di interventi degli organi centrali delle istituzioni europee a favore della manifestazione svarianti dalle concessioni di patrocinio della Commissione ai sostegni del programma Caleidoscopio sono lì a documentarlo –, ma dopo le relazioni intermittenti e non certo decisive delle edizioni precedenti, nel 2004, in effetti, Quadri riesce ad intercettare in misura sostanziale i finanziamenti del programma Cultura 2000 dell'Unione su un progetto triennale. Vincendo l'apposito bando, per un periodo di tre anni l'École ottiene così da Bruxelles fondi pari al sessantacinque per cento del proprio fabbisogno finanziario in rapporto alla programmazione delle sessioni di lavoro 2004-2006.¹⁰⁷ Una vera boccata d'ossigeno per le casse sempre in sofferenza della scuola.

¹⁰⁵ Su questo tema cfr. almeno I. Innamorati, *L'attore, il regista nell'esperienza teatrale di Massimo Castri*, in S. Sinisi, I. Innamorati e M. Pistoia (a cura di), *Attraversamenti. L'attore nel Novecento e l'interazione fra le arti*, atti del convegno internazionale, Università degli Studi di Salerno, 12-13 dicembre 2005, Roma, Bulzoni, 2010, pp. 251-268.

¹⁰⁶ O. Guerrieri, *Woyzeck, un Cristo nel Lager*, in «La Stampa», 10 febbraio 2005, p. 34.

¹⁰⁷ Cfr. senza autore, *Fagagna torna capitale del teatro europeo*, in «Il Friuli», 21 luglio 2006, p. 23.

Forte del maggiore agio organizzativo garantito dal contributo ottenuto, e per adempiere anche ai parametri imposti dall'Unione, Quadri mette dunque ancora una volta mano alla struttura del progetto, dettando una nuova formula per l'École e subito – dovendo ottemperare all'obbligo imposto dall'UE di mutare la denominazione ufficiale della manifestazione, poiché, come École, essa aveva già beneficiato dei finanziamenti del programma Caleidoscopio – decide di intestare ufficialmente la creatura in gestazione alla memoria del regista belga Thierry Salmon, scomparso prematuramente a quarantun anni nel 1998 a seguito di un incidente automobilistico, affermatosi sulla scena brussellese durante quegli anni Ottanta che – come si ricorderà – avevano visto nascere il CREPA e l'Atelier Sainte Anne, innamorato del viaggio e profeta, con i suoi grandi progetti internazionali itineranti aperti ad accogliere attori giovanissimi – in primis *Le troiane* presentate a Gibellina nel 1988¹⁰⁸ –, delle utopie patapedagogiche di Franco. A quattordici anni dalla sua fondazione, l'École, dopo aver 'ammaestrato' decine di *stagiaires*, trova dunque in un «regista diverso da tutti» come Salmon, con i suoi «tic» di «ragazzo tormentato dall'insicurezza», capace però di «instillare certezze radicali»¹⁰⁹ e per sua stessa ammissione di casa solo nella condizione di nomade,¹¹⁰ il suo solo Maestro possibile, un Maestro vagante – d'altronde, come è solito spiegare Barba per mettere a fuoco la sua idea di multiculturalismo, «i veri interlocutori diversi [...] sono i morti. Non i macabri, ma i presenti invisibili».¹¹¹

Dopo le molteplici ristrutturazioni organizzative degli anni precedenti, con il 'Progetto Thierry Salmon – Nouvelle École des Maîtres' l'intervento sugli assetti istituzionali della scuola si fa decisamente più massiccio. In primo luogo si procede ad un ampliamento e ad una stabilizzazione dei partner. Se nelle ultime edizioni le nazioni coinvolte nella manifestazione erano

¹⁰⁸ Coprodotte da Orestiadi di Gibellina, Teatri Uniti di Napoli, Festival der Frauen di Amburgo, Chartreuse de Villeneuve-Lez-Avignon con Festival d'Avignon, Festival des Ilse – Été Marseillais, CRT di Milano e Comune di Milano, prima di debuttare presso i ruderi di Gibellina il 2 settembre 1988, *Le troiane* dirette da Thierry Salmon, recitate in greco antico, avevano già conosciuto tre studi preparatori: *La casa di Priamo*, andata in scena a Napoli nel febbraio 1988; *Lo scudo di Ettore*, presentato ad Amburgo nell'aprile successivo e *La tomba di Achille*, la cui *première* aveva avuto luogo al Festival di Avignone nel luglio sempre 1988. Il 9 luglio del 1986, quasi due anni prima del debutto delle *Troiane* a Gibellina, Salmon aveva pure presentato al Festival di Santarcangelo le sue *Premesse alle Troiane*, da *Cassandra* di Christa Wolf (tra le interpreti anche Maria Grazia Mandruzzato e Renata Palminiello, presenti pure nel cast delle *Troiane*).

¹⁰⁹ F. Quadri, *Sognare con Thierry*, in R.M. Molinari, *Viaggio nel teatro di Thierry Salmon. Attraverso "I demoni" di Fedor Dostoevskij*, Milano, Ubulibri, 2008, p. 10.

¹¹⁰ Il regista belga amava dichiarare: «Per me il nomadismo è diventato un modo di vivere, quasi un obbligo, una condizione», affermazione riportata per esempio in F. Quadri, *Sognare con Thierry*, cit., p. 19.

¹¹¹ E. Barba, *Il popolo del rituale*, lettera a R. Schechner, Holstebro, 16 settembre 1991, in E. Barba, *La canoa di carta. Trattato di Antropologia Teatrale*, Bologna, Il Mulino, 1993, p. 223.

diventate quattro (oltre al nocciolo duro della triade consolidata Belgio-Francia-Italia, anche il Portogallo), nel triennio 2004-2006 la collaborazione si apre sistematicamente ad un quinto paese: la Spagna. In particolare, partner del Progetto Thierry Salmon diventano stabilmente: per l'Italia il CSS, per il Belgio il CREPA, per la Francia l'Académie Théâtrale de l'Union, per il Portogallo il Ministério da Cultura con l'Instituto das Artes e per la Spagna il Centro Dramático de Aragón – Departamento de Educación, Cultura y Deporte del Gobierno de Aragón.

Sul fronte della pianificazione dell'offerta didattica, invece, in virtù della più sostanziosa disponibilità finanziaria acquisita, per le edizioni 2004-2006 si decide uno sdoppiamento dei corsi, con una più complessa e ricca articolazione degli spostamenti dei diversi gruppi di lavoro. In pratica si stabilisce che per tre anni, a cominciare dal 2004, ogni anno debbano essere selezionati nei cinque paesi partecipanti al progetto trenta attori divisi in due gruppi di quindici unità ciascuno, attribuiti a due diversi Maîtres che – contrariamente a quanto sinora accaduto anche nelle sessioni di lavoro 'collettive' – si troveranno ad agire contemporaneamente. Ciascuno dei due gruppi è chiamato a lavorare su due diversi sedi di due diverse nazioni per un periodo di tempo complessivamente lungo poco più di un mese, mese al termine del quale le due unità di lavoro si ricongiungono in sedi differenti di anno in anno per alcuni giorni di confronto dei rispettivi percorsi. Quali che siano state le piazze dei corsi o i luoghi del confronto, si conferma in appendice la tradizione delle pubbliche presentazioni degli esiti finali dei singoli percorsi didattici; per ciascuno dei tre anni i saggi saranno presentati in Italia, in uno dei teatri romani gestiti dall'ETI, ossia il Valle o il Quirino.

Replicando, ovviamente in scala minore, la liturgia fondativa dell'École, anche il Progetto Thierry Salmon è inaugurato da una assise teorica: tra venerdì e sabato 2 e 3 aprile 2004, presso il Musée des Arts Contemporains de la Communauté française del Grand-Hornu – di cui è segretario generale Serge Rangoni, già direttore dell'Atelier Sainte Anne al momento dell'inaugurazione dell'École e compagno di strada di Thierry Salmon sin dai lontani tempi del Théâtre Ymagier Singulier –, un gruppo di amici e veterani della scuola di Quadri si riunisce in un convegno appositamente concepito per lanciare la nuova edizione dei corsi e subito, l'estate successiva, prendono il via i lavori della tredicesima tappa dell'École des Maîtres, prima puntata del Progetto Thierry Salmon. Guide dei due nuovi stage che vanno a partire sono il regista canadese Denis Marleau – 'satrapo' sedotto dalla danza ed esperto di nuove tecnologie, fondatore del Théâtre Ubu a Montréal – e il pittore, scultore, drammaturgo, regista, coreografo e scenografo fiammingo Jan Fabre. *Maeterlinck, presenza/assenza dell'attore*, il laboratorio di Marleau che a partire dai copioni di Maeterlinck *La Mort de Tintagiles*, *L'intérieur*, *Les aveugles* e *L'intruse* intende affrontare il problema

dello stare in scena, prende le mosse a Fagagna il 3 agosto del 2004 e lì resta fino al 24 agosto, quando docenti e *stagiaires* si portano al Théâtre de la Place di Liegi per la seconda tappa del loro cammino (26 agosto-15 settembre 2004). In parallelo, Jan Fabre sviluppa il suo masterclass per danzatori e attori (*Sangue*) *Sudore e Lacrime*, ennesima stazione del suo lungo viaggio attraverso il corpo per forgiare indomiti 'guerrieri della bellezza', ispirata al linguaggio e alla fisicità di due figure archetipe dell'immaginario occidentale madide degli umori del pianto e della traspirazione, ossia il Santo e il Filosofo¹¹². I lavori iniziano in questo caso all'Escuela Municipal de Teatro di Saragozza (3-24 agosto) per poi trasferirsi al Centro Cultural de Bélem di Lisbona (26 agosto-15 settembre). In ottemperanza ai dettami della nuova formula didattica messa a punto da Quadri, che impone un momento di confronto tra i due gruppi di lavoro, le due classi della prima edizione del Progetto Thierry Salmon si incontrano a Limoges, in Francia, tra il 17 e il 21 settembre 2004. Quindi, completato il ciclo formativo, presentano gli esiti del loro studio al Teatro Valle di Roma il 23 e il 24 settembre sempre 2004. L'anno successivo, con raffinato sadismo didattico, Franco assembla una coppia di *Maîtres* assolutamente 'esplosiva': l'autore, scenografo nonché regista teatrale e cinematografico argentino, ma ormai da anni residente a Madrid, Rodrigo García – *étoile maudite* di mondo meticcio ispano-americano che proprio in questi anni sta cominciando ad attirare l'attenzione del patron dell'Ubulibri con sempre maggiore insistenza (l'antologia in traduzione italiana dei testi di García *Sei pezzi di teatro in tanti round* era stata data alle stampe da Quadri per i tipi della sua casa editrice nel 2003) – e uno degli ultimi eredi (e tra i più geniali innovatori) della tradizione del grande attore italiano, il 'capocomico' Carlo Cecchi, da molti giudicato «il più intellettuale dei» nostri «teatranti».¹¹³ Dieci anni dopo il seminario di Dario Fo, un altro 'comico', non meno grande e non meno anomalo è dunque ammesso al collegio docenti della 'Scuola dei Registi' di Quadri.

Tra la fine di luglio e i primi di settembre 2005, il corso *Alzate la testa da terra, coglioni!* di Rodrigo García – teso ad esplorare «la goffaggine degli uomini» così come «la loro inclinazione a complicarsi la vita» e destinato ad «attori disponibili», «dediti all'impresa» e «privi di pudore» perché «un

¹¹² Si ricorda che nel luglio 2001, all'interno del Festival d'Avignon, Jan Fabre aveva creato alla Cour d'Honneur del Palazzo dei Papi *Ik ben bloed* (*Io sono sangue, una favola medievale*); un anno dopo il suo cantiere all'École des Maîtres, nel luglio 2005, sempre nella stessa cornice e all'interno dello stesso spazio, egli porterà invece in scena *Geschiedenis van de tranen* (*La storia delle lacrime*).

¹¹³ Senza autore, *Carlo Cecchi*, pdf di presentazione del corso, p. 1, in http://www.cssudine.it/media/progetti/1_606_documenti.pdf (ultimo accesso: 2 febbraio 2014).

artista pudico non è affatto necessario alla nostra società»¹¹⁴ – si svolge tra il Teatro Principal di Saragozza (26 luglio-15 agosto) e il Théâtre de la Place di Liegi (17 agosto-6 settembre). Negli stessi giorni, il seminario di Carlo Cecchi sul *Sogno di una notte d'estate* shakespeariano, scelto come oggetto di studio dopo aver scartato l'eventualità di dedicarsi al *Don Giovanni*,¹¹⁵ si sviluppa tra Fagagna (26 luglio-15 agosto) e il Théâtre de l'Union di Limoges (17 agosto-6 settembre). La fase di lavoro comune è programmata per quell'anno al Rivoli Teatro Municipal di Porto tra l'8 e l'11 settembre. Nonostante gli *stagiaires* attendano con ansia il momento del confronto, l'incontro si consuma nel gelo più totale. Durante i quattro giorni che li vedono costretti a condividere le loro esperienze, i due maestri faticano a salutarsi. L'epilogo si consuma a Roma a distanza di meno di una settimana: Carlo Cecchi presenta il suo saggio al Teatro Valle il 14 settembre, mentre Rodrigo García va in scena con i suoi giovani attori al Teatro Quirino il giorno dopo.

Per concludere in bellezza il carosello di docenti 'outsider' del Progetto Thierry Salmon, Quadri punta infine ad una coppia di artisti italiani: Pippo Delbono e Antonio Latella – un suggestivo dittico che assembla in sé la classicità del nuovo e il potere eversivo della tradizione, in un clima di serena convivenza che cancella le tensioni dell'anno precedente. La scelta è d'impatto se le domande di iscrizione schizzano dalle 200 dell'edizione 2005 alle 800 pervenute per questa nuova sessione.¹¹⁶ Rinunciando alla rete di sicurezza della «tecnica» e del «virtuosismo», con il suo seminario *La danza del corpo e delle parole* Delbono punta a lavorare sulla «fragilità» e sulla «trasparenza» dell'attore;¹¹⁷ Latella, invece, sull'onda del suo precedente

¹¹⁴ R. García, *Sullo stage «Alzate la testa da terra, coglioni!»*, pdf di presentazione del corso, p. 2, in http://www.cssudine.it/media/progetti/1_607_documenti.pdf (ultimo accesso: 2 febbraio 2014).

¹¹⁵ Cfr., per esempio, R. Canziani, *Trenta giovani attori a scuola con due maestri della scena europea*, in «Il Piccolo», 20 luglio 2005, ritaglio stampa, in aCSS o E. Culliat, *Progetto Salmon nel segno di Molière*, in «Messaggero Veneto», 20 luglio 2005, ritaglio stampa, in aCSS. Il primo incontro di Cecchi con *A Midsummer Night's Dream* risale al 1997, anno in cui l'attore-regista firma una messa in scena della commedia nell'ambito della sua trilogia shakespeariana diretta per il Teatro Garibaldi di Palermo (*Amleto*, 10 settembre 1996; *Sogno di una notte d'estate*, 2 settembre 1997 e *Misura per misura*, 2 settembre 1998). Con profondi rimaneggiamenti, lo spettacolo del settembre '97 viene ripreso da Cecchi anche nelle due stagioni successive. Dopo il suo seminario all'École des Maîtres, l'attore-regista è ritornato in funzione didattica al *Sogno di una notte d'estate* (questo il titolo della traduzione italiana di Patrizia Cavalli di *Midsummer Night's Dream* della quale si è sempre avvalso Cecchi per lavorare sulla commedia) nel 2009, in quell'anno il 'maestro' ha infatti utilizzato il celebre copione del Bardo per montare il saggio finale degli allievi del terzo anno commissionatogli come regista dall'Accademia Nazionale d'Arte Drammatica Silvio d'Amico.

¹¹⁶ Cfr. R. Canziani, *Trenta giovani attori a scuola con due maestri della scena europea*, cit. e G. Cianchi, *Progetto Thierry Salmon*, in «Il Nuovo FVG», 21 luglio 2006, ritaglio stampa, in aCSS.

¹¹⁷ P. Delbono, *Note introduttive all'atelier «La danza del corpo e delle parole» a cura di Pippo Delbono – Maestro del Progetto Thierry Salmon 2006*, pdf di presentazione del corso, p. 2, in

progetto *Shakespeare e oltre* (premio speciale Ubu 2001), con ingegnosa *mise en abîme* propone ai suoi 'allievi' un viaggio (di formazione) attraverso il grande cosmo shakespeariano puntando alla messa in scena di uno dei più mobili e avventurosi copioni del gran Bardo: il *romance* marinairesco *Pericle*. Come è ormai consuetudine della scuola, anche per questa terza tappa del Progetto Salmon, quindicesima dell'École des Maîtres, durante i mesi estivi, sempre tra luglio e agosto, le due guide sviluppano in parallelo i loro lavori: Pippo Delbono comincia il proprio seminario a Fagagna (26 luglio-14 agosto) e prosegue al Théâtre de la Place di Liegi (16 agosto-3 settembre), mentre Latella si muove tra l'Escuela Municipal de Teatro di Saragozza (26 luglio-14 agosto) e il Centro Cultural de Belém di Lisbona (16 agosto-3 settembre). Nella fase conclusiva dei percorsi, l'edizione 2006 prevede invece una lieve variazione di struttura rispetto alle due stazioni precedenti del 'modulo Salmon'. Dapprima le due classi presentano gli esiti finali dei loro lavori (Latella al Valle il 6 settembre e Delbono al Quirino il giorno dopo), quindi, venerdì 8 settembre, i due gruppi si riuniscono al Valle per il consueto momento di confronto, spostato in questo caso a fine sessione per chiudere ad un tempo i laboratori dell'anno e l'intero progetto. Al vaglio di oggettivi criteri organizzativi, la succinta ricostruzione dei corsi attivati per le stagioni 2004-2006 della scuola che si è appena prospettata mostra chiaramente come, nel quadro della storia dell'École, le tre edizioni del Progetto Thierry Salmon, pur nella salvaguardia degli irrinunciabili principi didattici di base della manifestazione, marchino un momento di forte discontinuità rispetto al passato. D'altra parte, però, la discontinuità istituzionale – finanche ostentata nella adozione di una esplicita denominazione autonoma (Progetto Thierry Salmon, appunto), con autonoma numerazione di edizioni (prima, seconda e terza), in adempimento all'*application* dell'UE – si accompagna anche, se non proprio ad una vera e propria soluzione di continuità, quanto meno ad un'evidente diversione 'poetica'.

Se infatti fino al 2003, pur con tutti i necessari distinguo imposti da una lettura non parziale e frettolosa degli eventi, le estetiche soggettivamente professate dai registi chiamati in cattedra da Quadri collocano sostanzialmente l'École nella sfera di quello che, per citare la felice formula critica dello stesso Franco, potremmo definire un teatro che mette a confronto «tradizione e ricerca», nell'intensa stagione del Progetto Thierry Salmon, sempre ragionando grossolanamente su di una sorta di mediana delle posizioni artistiche sostenute e praticate dai diversi docenti (beninteso totalmente astratta e perciò stesso molto discutibile), in linea con la geniale irregolarità del suo ispiratore Salmon sembrerebbe invece prendere il sopravvento, per rifarsi sempre al lessico critico di Quadri, la pulsione

http://www.cssudine.it/media/progetti/1_1070_documenti.pdf (ultimo accesso: 2 febbraio 2014).

all'«invenzione di un teatro diverso».¹¹⁸ Ovviamente non mancano eccezioni nell'un caso come nell'altro. La presenza tra i maestri in organico alla scuola fino al 2003 di figure come Nekrošius o, per certi aspetti Delcuvellerie, ma soprattutto Grotowski – certo chiamato a tenere una sola lezione, ma dotato di una tale autorevolezza da rimanere comunque punto di riferimento per tracciare il profilo d'insieme del progetto anche per quella sua isolata apparizione – spingono l'École al confine estremo con il nuovo teatro; d'altra parte, Cecchi da un lato e Latella dall'altro, per quanto in forme problematiche, eversive, rigeneranti o fors'anco rivoluzionarie, ancorano inesorabilmente al 'canone' la vocazione alla rottura e al superamento che sembra prender piede nel corpo docente del Progetto Thierry Salmon.

Ciò detto, è però evidente che fino al 2003 l'École sembra essenzialmente gravitare nell'orbita di Maestri-registi come Stein, Ronconi, Dodin, ma in fondo anche Vasil'ev, o registi-maestri come Martinelli che fanno chiaramente dell'interpretazione della tradizione il motore primo della loro forza e capacità di trasformazione, laddove, con l'avvio del Progetto Thierry Salmon, è indiscutibile l'apertura, già dalla scelta del nome eponimo, ad un teatro che vuole spingersi 'oltre'. È la galassia stessa del drammatico che, in questo viaggio negli 'spazi ulteriori' del teatrale, le tre sessioni 2004-2006 dell'École si gettano alle spalle: tra Ian Fabre e Pippo del Bono – alfa ed omega di almeno una delle possibilità del bifido progetto 'Salmon', artaudianamente 'doppio' – si è infatti ormai consumato l'approdo al postdrammatico.¹¹⁹

Come era facile intuire, lo spostamento del baricentro estetico-poetico della scuola verso il nuovo o il post- si ripercuote immediatamente anche sul fronte degli orientamenti pedagogici: da questo punto di vista, infatti, pur proseguendo, in prima battuta, il cammino già intrapreso con Nekrošius di una didattica assimilata al lavoro e consegnata a un regista più che a un Maestro in senso stretto – tra l'altro nemmeno rinunciando, in alcuni casi, ad espliciti richiami alla tradizione 'alta' dei 'registi-pedagoghi' del primo Novecento –, il Progetto Thierry Salmon comincia anche ad enunciare (e parzialmente pure a percorrere) nuove possibilità.

Sul piano delle strategie pedagogiche, dunque, si è detto – in primo luogo – continuità. Il tratto della permanenza rispetto a certe linee di tendenza didattiche consolidate nell'École al principio degli anni Duemila è per esempio evidentissimo nel laboratorio di Latella. A prescindere dalle sin troppo scontate differenze estetico-poetiche e, *ça va sans dire*, didattico-

¹¹⁸ Cfr. F. Quadri, *Il teatro degli anni Settanta. Tradizione e ricerca. Stein, Chéreau, Ronconi, Mnouchkine, Grüber, Bene*, Torino, Einaudi, 1982 e Id., *Il teatro degli anni Settanta. Invenzione di un teatro diverso*, cit.

¹¹⁹ Per un primo approccio alla nozione di postdrammatico, obbligatorio il rimando all'ormai classico H.-T. Lehmann, *Postdramatisches Theater*, Frankfurt am Main, Verlag der Autoren, 1999.

regisitico-metodologiche, riprendendo quello che potremmo definire l'approccio Nekrošius', Latella, informandosi naturalmente al suo peculiarissimo linguaggio (e quindi alla sua non meno caratteristica ideologia), imposta il proprio studio del *Pericle* sulla base di criteri pedagogici, o meglio di punti di vista pedagogici, non troppo distanti da quelli adottati dal collega lituano per confrontarsi con il *Gabbiano*. Il mese di percorso formativo serve, cioè, a Latella per montare, a tutti gli effetti, un saggio spettacolo – che, sia detto per inciso, a differenza della via intrapresa da Nekrošius per gestire il mandato del Direttore artistico di confrontarsi con più lingue, non è in più versioni, ciascuna in un idioma differente, come nel caso del *Gabbiano*, ma è internamente plurilingue, dando ricetto nel suo svolgimento a tanti idiomi diversi quante sono le isole toccate da Pericle nei suoi vagabondaggi.

Logicamente nessuna traccia, nel *Pericle*, del caratteristico realismo allegorico nekrošiusiano del *Gabbiano*; sibbene una manifesta adesione alle tipiche strategie secondo le quali Latella è uso dare plasticamente corpo ai testi, provocando la traduzione anche con il sapiente uso del bisturi drammaturgico. Comune, d'altro canto, al seminario sul *Pericle* e a quello sul *Gabbiano* la scelta del docente, che non smette mai di essere regista, di risolvere la pedagogia in messa in scena. Una specularità di impostazioni didattiche che si riflette sul comune destino dei due saggi. A un anno dalla conclusione del laboratorio – e ormai in seno alla sedicesima edizione 2007 della scuola –, il *Pericle* di Latella, mantenendo sostanzialmente invariato il cast rispetto al saggio del 2006 diventa spettacolo (la compagnia del nuovo allestimento si discosta infatti dalla classe del laboratorio soltanto per l'abbandono da parte di tre *stagiaires*). L'esito del 2007 è un oggetto istituzionalmente 'originale': per essere precisi, infatti, la locandina della nuova messa in scena colloca il *Pericles* sotto l'egida di «Progetto Thierry Salmon – la nuova École des Maîtres 2006_2007», allegando altresì una sterminata lista di enti che collaborano a vario titolo alla produzione della messa in scena – sostanzialmente identificabili nei partner del progetto,¹²⁰ con l'aggiunta, però, anche del Teatro Stabile dell'Umbria. Il debutto ha luogo al Teatro alle Tese dell'Arsenale il 29 luglio 2007, nell'ambito della 39ª edizione del Festival Internazionale del Teatro della Biennale di Venezia, sempre sotto la Direzione organizzativa di Renato Quaglia. In

¹²⁰ Tra i partner coproduttori del *Pericles* non figura più il Centro Dramático de Aragón – Departamento de Educación, Cultura y Deporte del Gobierno de Aragón, perché, conclusosi formalmente il Progetto Thierry Salmon, la Spagna si sfilava dalla manifestazione. Nonostante l'ufficiale uscita di scena del centro, dei tre *stagiaires* spagnoli che avevano preso parte al laboratorio del 2006 (Ana Portolés, Julián Fuentes Reta e Natalia Hernández Arévalo), uno (Julián Fuentes Reta) partecipa anche allo spettacolo del 2007.

quello stesso anno l'École des Maîtres viene insignita dalla Biennale del 'Leone d'oro per il futuro'.¹²¹

Tra i 'nuovi' *Maîtres* del Progetto Thierry Salmon, come si accennava, non mancano, poi, neppure manifeste ammissioni di 'nostalgia' rispetto al magistero dei grandi 'registi-pedagoghi' del primo Novecento, anche screziate di quella tipica fascinazione per la radicale alterità dell'Oriente, culla artaudiana di ogni origine,¹²² che, sul versante della formazione dell'attore, non di rado, nel Novecento, finisce – poniamo – con l'ascrivere i trattati di Zeami al canone dei classici della pedagogia teatrale europea del XX secolo. Illustrando i contenuti del proprio laboratorio, nel pieghevole di presentazione dell'atelier *La danza del corpo e delle parole* scrive per esempio Delbono:

Se penso all'insegnamento penso a un percorso che ha bisogno di tempo. Di anni. A volte di una vita intera. Come insegnano i grandi maestri della storia del teatro. I maestri dell'Oriente, dove l'allievo – che rimane allievo per molti anni – lavora dettagliatamente a partire da un minimo gesto, da un singolo suono. Lavora sulla ricerca delle variegate possibilità di quel solo gesto, di quel singolo suono. Raffinando così ogni giorno la qualità del suo corpo, della sua voce, come un musicista che ritorna ogni giorno a rifare le scale. Che sono ogni giorno identiche. Ma sempre più raffinate; sempre più vicino alla poesia. O come hanno insegnato i grandi maestri del Novecento, che hanno seguito sempre le stesse persone portando avanti con loro un approfondimento vero sul lavoro dell'attore. Viviamo purtroppo in un momento in cui gli attori fanno bagaglio di curriculum per accumulare esperienze diverse, lontani da quell'approfondire, da quello stare per molto tempo su una cosa, per scavare lì.¹²³

D'altra parte, però, senza recidere bruscamente la continuità coi laboratori delle edizioni immediatamente precedenti, molti tra i *Maîtres* del Progetto Thierry Salmon, chi in misura maggiore, chi in misura minore, all'atto stesso di impostare il percorso di prove e di costruire le relazioni con gli

¹²¹ Proprio la decisione di attribuire il 'Leone d'oro per il futuro' all'École des Maîtres è all'origine del progetto di trasformare il *Pericle* di Latella, esito della terza tappa del ciclo Thierry Salmon, in spettacolo come sedicesima edizione della scuola. Quando la Direzione della Biennale decide di attribuire il premio alla manifestazione, viene infatti richiesta all'École una presenza all'interno del Festival con un evento-spettacolo. Venuto meno il finanziamento UE, stante la conclusione del Progetto Salmon, Quadri intravede dunque nella possibilità offerta da un coinvolgimento della Biennale nel sostegno di una nuova sessione di lavoro la via per mettere al sicuro la tappa 2007 del suo progetto, altrimenti a rischio.

¹²² Per una prima ricognizione critica orientativa dei commerci che il multiforme arcipelago dei teatri orientali intrattiene con il sistema produttivo registico occidentale si rimanda a N. Savarese, *Teatro e spettacolo fra Oriente e Occidente*, Roma-Bari, Laterza, pp. 239-477; circa il rapporto di Artaud con l'origine cfr. invece M. Borie, *Antonin Artaud. Le Théâtre et le retour aux sources. Une approche anthropologique*, Paris, Gallimard, 1989, tr. it. *Antonin Artaud. Il teatro e il ritorno alle origini*, Bologna, Nuova Alfa Editoriale 1994.

¹²³ P. Delbono, *Note introduttive all'atelier «La danza del corpo e delle parole»*, cit., p. 2.

stagiaires virano l'impostazione pratico-professionale ereditata dai colleghi che nei primi anni Duemila li avevano preceduti alla guida dei corsi della scuola, verso orizzonti diversi. Il caso di Rodrigo García è in questo senso paradigmatico. Nella nota di presentazione al proprio laboratorio, egli dichiara senza mezzi termini:

L'idea di questo incontro è costruire insieme ai partecipanti uno spettacolo teatrale nello stesso modo in cui lo costruisco con la mia squadra di lavoro abituale.

Vale a dire dimenticarci dell'idea "maestro-alunni" e lavorare in un rapporto "regista-attori".

Non considereremo questo lavoro come un "esercizio scolastico", al contrario ci concentreremo in una creazione che dovrà essere vista dal pubblico.

In questo modo svilupperemo lo spettacolo secondo le leggi che il processo mano a mano richiama. Così i dubbi diventano reali e intensi. La riflessione e la ricerca hanno un senso. E sentirsi persi può addirittura essere affascinante.¹²⁴

Se ci si limitasse alla lettura di questo passo – che per altro, a dispetto delle incomprensioni createsi con Cecchi, sembra fare perfetto pendant con consimili prese di posizioni di quest'ultimo¹²⁵ – si potrebbe ricavare l'impressione che anche García, come Latella, si muova nel solco della pedagogia in forma di lavoro dei registi-maestri suoi predecessori, ma non è così.

Classe 1964, dunque appena un bambino nei giorni in cui gli studenti della Sorbonne occupavano il Théâtre de l'Odéon, García, in effetti, lavora sì con i giovani attori da regista, come Nekrošius o come Cobelli, ma – forse – con lui sta già radicalmente mutando non tanto lo stile, quanto l'idea di regia. Al di là del forte coefficiente di partecipazione ai processi creativi che García richiede ai suoi attori-*stagiaires*, non solo per vezzo o per posa ma per sincera ed intima adesione ad una poetica della creazione condivisa – tratto senz'altro innovativo rispetto ad una certa idea classica di regia, ma che, si badi, potrebbe ad esempio trovare consonanze anche col modo di lavorare di Nekrošius –, è l'atteggiamento stesso dell'artista sudamericano naturalizzato spagnolo nei confronti dell'esperienza *tout court*, prima ancora che dell'esperienza teatrale, a marcare decisamente la differenza. Rodrigo García è chiaramente animato da una feroce avversione nei

¹²⁴ R. García, *Sullo stage «Alzate la tesa da terra, coglioni!, di Rodrigo García*, pdf di presentazione del corso, in http://www.cssudine.it/media/progetti/1_607_documenti.pdf (ultimo accesso: 2 febbraio 2014).

¹²⁵ Dialogando con Roberto Canziani durante una pausa del suo atelier, Cecchi afferma ad esempio: «Il mio lavoro non è insegnare. Del resto cosa potrei insegnare a una generazione che crede di fare teatro e invece fa televisione?» e poco oltre aggiunge: «Con loro lavoro esattamente come lavoro con la mia compagnia. Li esercito al teatro»; R. Canziani, *Carlo Cecchi «maestro» a Fagagna*, in «Il Piccolo», 12 agosto 2005, p. 26.

confronti delle classiche scuole di teatro. Ragionando sulla pedagogia 'istituzionale' dell'attore contemporaneo egli osserva sardonico:

Non bisogna dimenticare che la formazione teatrale è contraria alla formazione artistica e soprattutto a quella filosofica. Voglio dire che le scuole non formano né artisti né pensatori. Arrivano a un livello superficiale delle cose... a fare della scena un'arte minore. Si insegnano e si imparano forme molto elementari, inutili per avvicinarsi alla vita, per osservare, per sentire e nello stesso tempo dotarsi di strumenti per costruire. In quale programma scolastico c'è John Cage, si riflette su Artaud, invece di interpretarlo male, o si parla di Schopenhauer? In quale programma si raccomanda agli allievi di non leggere l'opera teatrale di Thomas Bernhard, ma piuttosto i suoi romanzi facendo delle ricerche sulle loro possibilità sceniche? In quale programma si critica *Aspettando Godot* e si confronta quest'opera penosa, per esempio, con la *Corazzata Potëmkin*? In quale programma si pone l'obbligo di vedere *Stalker* di Andrej Tarkovskij o si dice agli allievi che non avranno mai più l'opportunità di vedere *Wielopole Wielopole* con Tadeusz Kantor in scena? In quale programma si leggono il poeta Philip Larkin o la poetessa Anne Sexton, o si vedono le performance di Paul McCarthy? Quale programma tiene veramente conto di Arthur Miller e di Wedekind? Quale scuola di teatro organizza una gita, come al liceo, al Padiglione di Barcellona di Mies Van Der Rohe per riflettere sulle strutture, i ritmi, gli spazi?¹²⁶

L'aspra critica implicita in questa invettiva contro gli asfittici e mortificanti specialismi tecnici predicati nelle scuole tradizionali e capaci solo di strangolare sul nascere l'arte dell'attore, tradisce, in negativo, il bisogno di destabilizzante ed indeterminata apertura che circola ovunque nel teatro di García. È un'apertura che non si sottrae alla fluidità delle contraddizioni – «Personalmente sono pieno di conflitti interiori, cioè non voglio avere idee consolidate»,¹²⁷ afferma l'autore –, un'apertura che si nutre della ricchezza dell'inatteso censurando la canonica idea di progressione drammaturgica al grido di «per fortuna non tutto il teatro è così prevedibile!»;¹²⁸ un'apertura che vanifica ogni idea di conquista consolidata o di evoluzione, perché, in fondo, «a ogni opera bisogna reimparare a scrivere» e «ripensare il teatro daccapo»;¹²⁹ un'apertura che, nella sua radicalità, *supera*, in ultimo, la possibilità di qualsivoglia costruzione: «Io non mi impongo», sostiene

¹²⁶ J. Enriquez (ma, in realtà, J. Henríquez) e J. Mayorga (a cura di), *L'estetica del reale ovvero Come raccontare il mondo parlando di se stesso*, intervista a R. García, in Id., *Sei pezzi di teatro in tanti round*, Milano, Ubulibri, 2003, pp. 244-245. In appendice all'antologia di copioni di García pubblicata da Ubulibri, a mo' di postfazione Quadri allega stralci di un'intervista al drammaturgo curata da José Henríquez e da Juan Mayorga, già pubblicata da «Primer Acto» alcuni anni prima; cfr. J. Henríquez e J. Mayorga (a cura di), *Entrevista a dos bandas. Rodrigo García: "Yo no quiero ser un animal"*, in «Primer Acto», IX (segunda epoca), n. 285, ottobre-novembre 2000, pp. 15-22.

¹²⁷ J. Enriquez (ma, in realtà, J. Henríquez) e J. Mayorga (a cura di), *L'estetica del reale*, cit., p. 241.

¹²⁸ Ivi, p. 242.

¹²⁹ Ivi, p. 245.

convintamente García proprio commentando la conduzione del suo stage all'École, «lascio che le cose vengano da sole, non voglio ammazzare il mistero».¹³⁰

La presa di posizione non potrebbe essere più chiara e sintomatica: giunti ormai allo stadio terminale di quella che, appellandoci a Squarzina, potremmo definire la «crisi della regia come istanza totalizzante»,¹³¹ con García, così come con gli altri docenti del Progetto Thierry Salmon, siamo ormai approdati al teatro della cosiddetta post-regia. Ecco dunque il nodo del problema pedagogico che ci sta a cuore. Se nel suo sistematico tentativo di cartografare il composito universo della regia contemporanea attraverso la definizione del corpo docenti della sua scuola, con i registi 'inventori' del Progetto Thierry Salmon Quadri comincia ad applicarsi alla rilevazione della diffusa nebulosa postregistica, egli – di fatto – nel momento stesso in cui nel nome di un Maestro perpetuamente in viaggio come Salmon assume all'interno dell'École l'eccezione di una regia che ha ormai superato se stessa, scioglie definitivamente la propria utopia pedagogica in una sorta di post-pedagogia. La serie patafisica che ne consegue, potrebbe essere così enunciata: dopo la scuola dei Maestri-registi e dei registi-maestri, nel segno del Maestro vagante è arrivato il tempo della scuola dopo i maestri.

7. Capitolo IV. La 'nouvelle' École dopo i maestri (2007-2010)

«Gran brutto e corruttore mestiere la pedagogia!» – commentava puntuto Siro Ferrone nel 2005 nel tentativo di dare risposta all'interrogativo postogli da Franco Quadri, in coppia con la fida Renata Molinari, rispetto a quale fosse il ruolo della regia nel nuovo millennio.

Già, già! Lungo tutto il Novecento, secolo ardito e tumultuoso, «i Maestri e Pedagoghi», argomentava infatti Ferrone con tagliente disincanto sulle pagine del *Patalogo 28*, nutriti di «politica», «religione» e «teatro», «hanno tentato di dirigere, adoperando le varie forme possibili di regia, e orientare verso Grandi o Piccoli Scopi quelle piccole comunità che sono (erano) le formazioni teatrali. Raggiungendo talvolta esiti straordinariamente affascinanti», e perturbanti, tali «da far tremare», pericolosamente, «il cuore e la testa». «Creando», anche, la suprema «illusione che la loro capacità maieutica (la Regia Magistrale) potesse fornire un punto di vista unificante del Dramma vissuto dagli attori per gli spettatori» – ma il rovescio dei «sistemi» centralizzatori, si sa, non son altro che le «dittature»... D'altra parte, però, «l'ambizione di conquistare l'attenzione e l'adesione emotiva o intellettuale attraverso questo punto di vista unificante (pedagogico, metodologico, ideologico, spirituale, estetico) si è andata», innegabilmente,

¹³⁰ La dichiarazione di García è citata da R. Di Giammarco, *Cecchi e Garcia, attenti a quei due*, in «La Repubblica», 14 settembre 2005, p. 53.

¹³¹ Cfr. L. Squarzina, *Nascita, apogeo e crisi della regia intesa come istanza totalizzante*, cit., pp. 123-146 (nuova ed. in vol. con tit. semplificato, pp. 371-402).

«affievolendo sul finire del secolo scorso di pari passo con l'estinguersi della foga utopica o sistemica circolante nella società e nella cultura non-teatrale». Risultato di tutto ciò? È chiaro. «Dimenticare il XX secolo!» – il «“nostro”» secolo – è diventato, in men che non si dica, l'igienico motto di un presente tutto teso a rivendicare la propria libertà.¹³² Resta un dubbio: può dirsi veramente libero un tempo che soffre d'amnesia?

Tra teatro e società, passato e futuro, filosofia e storia, politica e riflusso al privato, neoilluminismo e tuffo nell'irrazionale, pedagogia e spontaneismo, nell'ultimo scorcio del primo decennio del nuovo secolo sono queste, in fondo, le spinose questioni cui la nuova École des Maîtres, salutato senza troppe malinconie l'ocaso affocato dei grandi o piccoli M/maestri – con o senza capitale –, si trova a dover dare risposta nella sua modesta vigna della formazione teatrale. E così, senza lasciarsi eccessivamente angustiare dal peso delle sfide, né tanto meno scoraggiare dalle oggettive difficoltà organizzative, giunto a compimento il ciclo didattico realizzato per l'UE, Quadri, nella sua ansia mai sopita di braccare in ogni dove il manifestarsi dell'inatteso appena mascherata dal suo distacco tutto apparente tra il sornione e l'ironico, si rimette in viaggio, a settant'anni, attento innanzitutto a tessere nuovi rapporti tesi a rinforzare il suo progetto, ma probabilmente confidando, sotto sotto, di inciampare con intelligente serendipità in soluzioni – tutte eventuali – ai grandi quesiti di un teatro e di un tempo visceralmente amati e saltati ormai 'di là'. Trascorsi vent'anni dai suoi antichi progetti didattici lagunari, il viaggio di Franco riparte da Venezia. Persa per strada la Spagna, la Nouvelle École des Maîtres, ridotta alle quattro nazioni che sono ormai diventate lo zoccolo duro del corso (Belgio, Francia, Italia e Portogallo), nel luglio 2007, mentre alla guida dell'ETI è subentrato Ninni Cutaia, riprende il mare dal bacino delle Gaggiandre di Sansovino, salpando all'ombra delle candide vele/sudario del secondo *Pericles*-spettacolo di Latella – sapiente miscela di un convulso «turbinare di eros, potere, caso e destino»¹³³ e di una «grazia ardimentosa di corse, salti e posture» di «lievità» tutta «compulsiva»¹³⁴ – alla volta del suo futuro fitto di incognite.

Liquidata definitivamente la pratica del Progetto Thierry Salmon, con relativa appendice della seconda vita del *Pericle* latelliano, la struttura cui Quadri punta a partire dal 2008 per il rilancio della sua scuola è affidata ad un recupero dei moduli didattici delle serie monografiche sperimentate nei primi anni Duemila: un solo docente per ogni edizione ed impianto

¹³² Tutti i sintagmi citati a testo in questo *incipit* di paragrafo sono tratti da: S. Ferrone, *Il ruolo del regista nel XXI secolo*, in F. Quadri e R.M. Molinari (a cura di), *Il ruolo della regia negli anni duemila. Speciale 2005*, in AA.VV., *Il Patalogo ventotto. Il ruolo della regia negli anni Duemila*, Milano, Ubulibri, 2005, p. 241 (il *Patalogo ventotto* è l'annuario 2005 del teatro).

¹³³ M. Poli, *Quei corpi osceni, anzi innocenti*, in «Corriere della Sera», 9 settembre 2007, p. 40.

¹³⁴ R. Di Giammarco, *Shakespeare nel privé è carnale e indiavolato*, in «La Repubblica», 6 agosto 2007, p. 43.

itinerante del corso realizzato sia attraverso la distribuzione di ciascun atelier su due piazze (la prima delle quali sempre rigorosamente allocata in Italia), sia mediante la programmazione di esiti finali presso ognuno dei quattro paesi coinvolti nel progetto. Partner stabili della manifestazione si confermano il CSS per l'Italia e il CREPA per il Belgio, cui vengono ad affiancarsi la Comédie de Reims (Centre Dramatique National) per la Francia e il Teatro Nacional Dona Maria II di Lisbona per il Portogallo.

Parallelamente al progressivo concentrarsi dell'attenzione di Franco sulla scena latino-americana – focalizzazione di interessi già annunciata dalla convocazione di Rodrigo García nel corpo docenti del Progetto Salmon ed esplicitata nello stesso giro di mesi con la pubblicazione sul *Patalogo 31* (annuario 2008) del dossier sulla *Nueva Hispanidad*¹³⁵ –, per la XVII edizione 2008 dell'École alla guida del laboratorio è chiamato il regista-attore brasiliano Enrique Diaz, quarantunenne, *enfant terrible* dei teatri di mezzo mondo, fresco dei successi ottenuti in Francia con il suo *Rehearsal Hamlet* (premio della critica d'oltralpe come miglior spettacolo straniero per la stagione 2005/2006) e a Montreal per un impetuoso *Gabbiano*, decisamente meno di casa, in Europa, rispetto a García (trasferitosi in Spagna a ventidue anni sin dal 1986) o di Arias (trasferitosi in Francia a venticinque anni nel 1969). Col creatore brasiliano, quindi, per la prima volta la transnazionalità squisitamente europea dell'École (a prescindere dal luogo di nascita dei suoi *Maîtres*) si apre radicalmente al teatro extraeuropeo. «Lo stato delle cose – l'attore, le pulsioni e l'immaginario contemporaneo»; l'«individuo e la società nella creazione del fenomeno teatrale»; l'«intersezione di muscoli, cuore e vene», «di stati dell'essere e della percezione»; la «memoria personale» e il «dramma familiare»; la «Storia e le storie»; la «Casa e la Città»;¹³⁶ questo lo stroboscopico e psichedelico fascio di temi congegnato da Diaz per il proprio laboratorio *Vicino al cuore selvaggio*, incentrato sull'omonimo romanzo della scrittrice-artista ucraina di origine ebrea e naturalizzata brasiliana Clarice Lispector, la Virginia Woolf dell'Amazzonia – un'altra odissea, dunque, tra le due sponde dell'Oceano. Tra Udine (9 agosto-21 agosto 2008) e Reims (23 agosto-4 settembre), i tredici partecipanti allo stage sono spinti dal regista a confrontarsi con le tecniche 'Viewpoints' e 'Composition' elaborate da Anne Bogart, direttrice della SITI Company e docente alla Columbia University di New York, così

¹³⁵ D. Carnevali e M. Cherubini (a cura di), *Nueva Hispanidad. Speciale 2008*, in AA.VV., *Il Patalogo trentuno. Nueva Hispanidad*, Milano, Ubulibri, 2008 (il *Patalogo trentuno* è l'annuario 2008 del teatro), pp. 292-407.

¹³⁶ E. Diaz, *Vicino al cuore selvaggio/Près du coeur sauvage/Perto do Coração Selvagem*, in senza curatore, *La nouvelle Ecole des Maîtres | diretta / dirigé par / dirigida por Franco Quadri | XVII edizione/ édition/ edição | 09/08 > 12/09 2008 | corso/ stage /curso 2008 | Perto do Coração Selvagem | Vicino al cuore selvaggio/Près du coeur sauvage | maestro/ maître/mestre Enrique Diaz*, opuscolo di presentazione del corso, Udine, Grafiche Filacorda, 2008, in aCSS, pp. non numerate (contando la copertina, il sintagma citato si legge a p. 8).

come a cimentarsi con i fascinosi studi sul movimento di Tadashi Suzuki. Obiettivo del regista, affiancato nella conduzione dello stage da Mariana Lima (sua moglie) e Daniela Fontes, non è di «insegnare», ma di «condividere».¹³⁷ In rapida successione, gli esiti finali del percorso, affidati ad un saggio a tratti toccante a tratti di una singolarissima triste felicità, comunque sempre appassionato e da fruire in un rapporto di stretta intimità del pubblico con gli interpreti,¹³⁸ sono presentati al Théâtre Varia di Bruxelles il 6 settembre, al Quirino di Roma il 9 settembre e al Teatro Nacional D. Maria II il 12 settembre.

Giunta alle soglie della sua maggiore età, l'École comincia a patire le sue prime perdite dolorose: con l'avvio del nuovo corso della scuola si consuma infatti la mesta *fin de partie* di Marie-Paule Godenne Delvaux, sostenitrice dalla prima ora del progetto, donna di rara passione e tenacia: nel 2008 le succede alla Presidenza del CREPA – che la Godenne aveva tenuto fin dalla creazione del centro nel 1987 – Serge Rangoni. Alla memoria dell'amica, Franco dedica la XVIII edizione della Nouvelle École, in cantiere per l'agosto 2009.

Sparigliando le carte del gioco e le attese, col programma del nuovo cantiere Quadri parrebbe di primo acchito tentare la mossa del cavallo, se non addirittura del gambero, abbandonandosi ad uno straniante *valse triste 'à rebours'* dalle strazianti cadenze scandinave. La guida della nuova puntata della sua scuola è affidata ad Arthur Nauzyciel, classe 1967, parigino, direttore del Centre Dramatique National Orléans/Loiret/Centre, come Diaz attore e regista, assiduo frequentatore, però, a differenza del brasiliano, soprattutto del repertorio dei classici contemporanei da Koltès a Beckett – senza tuttavia trascurare Molière (riletto attraverso Macchia) o Shakespeare. Oggetto di studio per il suo seminario: *Casa di bambola* di Henrik Ibsen, anzi *A Doll's House*. Nonostante, infatti, né lui né nessuno dei dodici *stagiaires* del corso sia di madrelingua inglese, il compito di rapportarsi al costitutivo plurilinguismo del progetto viene interpretato da Nauzyciel costringendo tutti i partecipanti del suo laboratorio a parlare e recitare in inglese. Attraverso una minuziosa anatomia del testo condotta a tavolino, inseguendo il caleidoscopico scomporsi e ricomporsi del copione ibseniano nell'iridescente gioco di rifrazioni delle sue traduzioni in francese, italiano e portoghese, ciascuna mediatrice per gli attori coinvolti nell'atelier del finale approdo all'inglese, proprio l'inglese diventa un travestimento linguistico convenzionale per dar voce ad un testo tutto giocato su convenzioni e apparenze. Dopo l'abbandono alla carnalità dirompente dell'atelier di Diaz – in bilico tra teatro e performance sul filo

¹³⁷ Cfr. P. Polidoro, *I diversi linguaggi delle accademie per stare "Vicino al cuore selvaggio"*, in «Il Messaggero», 9 settembre 2008, p. 47.

¹³⁸ Cfr. R. Di Giammarco, *Tredici voci per Lispector*, in «La Repubblica», 15 settembre 2008, p. 38.

dell'inimitabile scrittura non teatrale della Lispector, frantumata e traboccante di immagini –, in un apparente clima di totale 'ritorno all'ordine' con Nauzyciel la lingua e la convenzione teatrale 'classica' parrebbero dunque tornare al centro della scena. Formulate nel più puro lessico teatrale e intrise – per un lettore italiano – di un certo qual profumo di pirandellismo, le dichiarazioni di intenti dell'artista, col loro ossessivo concentrarsi sul linguaggio, sembrerebbero – da questo punto di vista – non lasciare margine a dubbi:

la recitazione sarà in inglese, una lingua comune agli attori che li tiene assieme sul palcoscenico, che per tutti è però una lingua convenzionale. Come una maschera, questa lingua nasconde la lingua più intima di ciascuno, così come le attitudini o i personaggi che indossano gli attori sono dei trompe-l'oeil che portano a dubitare del vero e del falso, del teatro e della realtà, del personaggio e dell'attore. Ci dedicheremo a questa esperienza della lingua come inganno attraversando questa pièce che ci parla del teatro e dell'accettazione dell'altro come Altro. Vedremo così come ci si può rimettere in gioco usando un'altra lingua e come la lingua influenzi il lavoro dell'attore.¹³⁹

Ma la restaurazione della convenzione drammatica classica – mediata da lingua e copione – è probabilmente solo apparente. Le prove-lezioni condotte da Nauzyciel tra Udine (3 agosto-15 agosto 2009) e Liegi (17 agosto-26 agosto) approdano ad un saggio evanescente che rivela con chiarezza come testo e tradizione in questo atelier siano semplicemente attualissimi simulacri di baudrillardiana memoria. Al Théâtre de la Place di Liège (27 agosto), al Cirque du Manège di Reims (29 agosto), al Teatro Valle di Roma (2 settembre) e al Teatro Nacional D. Maria II di Lisbona (5 settembre), gli spettatori assistono ad una fascinosa fantasmagoria che riflette soltanto tutto lo smarrimento del nostro oggi, richiamandolo nel gioco degli sdoppiamenti prodotti dagli specchi che perimetrano la scena-acquario o replicandolo attraverso la moltiplicazione dei personaggi – risultato di doppie distribuzioni in forza delle quali lo stesso ruolo è affidato a più attori attivi in simultanea, doppi l'uno dell'altro, anche con clamorose inversioni di genere a partire dalla Nora interpretata nel primo atto da Luca Carboni.¹⁴⁰ Un ritorno alla tradizione *apparente*, insomma, non

¹³⁹ A. Nauzyciel, *Casa di bambola / Maison de Poupée / Casa de Boneca*, in senza curatore, *La nouvelle Ecole des Maîtres | diretta / dirigé par / dirigida por Franco Quadri | XVII edizione/ édition/ edição | 03/08 > 05/09 2009 | corso/ stage /curso 2008 | A Doll's House | Casa di bambola/ Maison de Poupée/ Casa de Boneca | maestro/ maître/mestre Arthur Nauzyciel*, opuscolo di presentazione del corso, Cormons (GO), Poligrafiche San Marco, 2009, in aCSS, pp. non numerate (contando la copertina, il sintagma citato si legge a p. 8).

¹⁴⁰ Per la descrizione del saggio di fine atelier cfr. senza autore, *Casa di bambola*, in «myword.it teatro», senza data, <http://www.myword.it/teatro/reviews/4989> (ultimo accesso: 24 gennaio 2014; da una collazione con ritagli stampa conservati in aCSS si evince che la recensione è di Andrea Porcheddu).

già per mimetizzarne la critica o la distruzione (secondo certi costumi sperimentali o neosperimentali del Novecento), ma per svuotarla in realtà dall'interno, consegnandola ad una sua irriducibile differenza, sotto la guida di un regista, egli pure ormai proiettato oltre i confini delle 'tradizionali' identità nazionali, attivo in Francia o nei paesi del Nord, così come negli *States*. Da sottolineare su di un piano istituzionale, in questa edizione, l'ingresso tra i partner della Direção-Geral das Artes che si affianca al Teatro Nacional D. Maria II in rappresentanza del Portogallo.

Per un partner che entra, un vecchio compagno di strada esce di scena. Nel corso del 2010, le turbolenze finanziarie seguite al fallimento della Lehman Brothers del 2008 portano ad un progressivo inasprimento della speculazione sull'euro che colpisce gravemente il sistema economico-finanziario italiano. In primavera, l'esecutivo guidato da Berlusconi (Berlusconi ter) è costretto a prendere posizione, non con una delle solite manovre di aggiustamento dei conti pubblici, ma con un intervento finalizzato al superamento della crisi della moneta unica. Il 31 maggio 2010 viene varato il decreto legge n. 78 recante misure urgenti in materia di stabilizzazione finanziaria e di competitività economica, coordinato con legge di conversione 30 luglio 2010, n. 122.¹⁴¹ All'articolo 7, comma 20, il decreto del 31 maggio stabilisce la soppressione dell'ETI, con relativo trasferimento di compiti ed attribuzioni, oltre che di personale – a cominciare dal Direttore Generale Ninni Cutaia – al Ministero per i Beni e le Attività Culturali, Direzione Generale per lo Spettacolo dal Vivo. E così, uno tra i primissimi interlocutori istituzionali di Quadri nel varo del progetto *École des Maîtres* – una presenza amica determinante, per quanto ormai da anni uscita dalla cerchia dei partner in senso stretto, eppur sempre in locandina a vario titolo nelle diverse edizioni della scuola –, viene dunque meno.

La scomparsa dell'ETI cade per altro in un periodo che, da mesi, è particolarmente tribolato per Franco. In settori produttivi già di per sé cronicamente fragili e perpetuamente a rischio di estinzione come il teatro e l'editoria teatrale, sull'ultimo scorcio del primo decennio del secolo la crisi comincia, in effetti, a picchiare davvero duro, mettendo seriamente a repentaglio la sopravvivenza stessa delle aziende e l'operatività delle figure a vario titolo legate a questi ambiti. Per Franco, uomo che «non di rado pagò di tasca propria la propria attività e le proprie iniziative»,¹⁴² a cominciare dalla Ubulibri con la gran fabbrica del prestigioso e

¹⁴¹ Cfr. Decreto-legge, 31 maggio 2010, n. 78, in Supplemento Ordinario n. 114 alla «Gazzetta Ufficiale», Serie Generale, n. 125, 31 maggio 2010 e Legge di conversione 30 luglio 2010, n. 122, in Supplemento Ordinario n. 174 alla «Gazzetta Ufficiale», Serie Generale, n. 176, 30 luglio 2010.

¹⁴² F. Taviani, *Memento per Franco Quadri*, cit.

dispendiosissimo *Patalogo*,¹⁴³ il rischio del dissesto è dietro l'angolo. In questa congiuntura estremamente delicata, un aiuto provvidenziale arriva dall'amico friulano di antica data Renato Quaglia.

Passato nel dicembre 2007 dalla Direzione organizzativa della Biennale di Venezia alla Direzione Artistica e Organizzativa del neonato Napoli Teatro Festival Italia – e dal 2009 pure Direttore Generale della Fondazione Campania dei Festival –, nel suo nuovo status di responsabile di una delle più importanti, per quanto giovani, realtà teatrali del paese, l'ex-responsabile organizzativo dell'École interviene generosamente, e con forte senso di responsabilità, a sostegno delle due principali imprese di Franco: la casa editrice Ubulibri e – come già era accaduto attraverso la Biennale nel 2007 – la stessa École des Maîtres. In collaborazione con l'Ubulibri, la Fondazione Campania dei Festival intraprende la creazione di un Archivio Digitale del Teatro Contemporaneo (in cui dovrebbe confluire pure l'archivio della stessa casa editrice), e – chiusosi l'atelier Nauzyciel – entra ufficialmente tra i partner dell'École des Maîtres, con relativa dote del P.O.R. Campania 2007/2013.

Ai nastri di partenza dell'estate 2010, la XIX edizione dell'École des Maîtres schiera dunque come partner: il CSS Teatro stabile di innovazione del Friuli Venezia Giulia, la Fondazione Campania dei Festival/Napoli Teatro Festival Italia, il CREPA, la Comédie de Reims, la Direção-Geral das Artes portoghese e il Teatro Nacional D. Maria II; soppresso l'ETI, tra i molti partecipanti alla scuola si ritrovano: il Ministero per i Beni e le Attività Culturali – Direzione Generale per lo Spettacolo dal Vivo (dell'ETI stesso in un certo senso erede), l'Unione Europea – Regione Campania, P.O.R. Campania 2007/2013, la Regione Friuli Venezia Giulia. Smesse le sue malcelate diffidenze nei confronti del mondo anglosassone,¹⁴⁴ Quadri investe del ruolo di guida del nuovo cantiere lo scozzese Matthew Lenton, fondatore nel 1999 del Vanishing Point Theatre di Glasgow, collaboratore della Royal Scottish Academy of Music and Drama, già approdato in Italia al Festival di Napoli nel 2008 per un seminario con Manlio Santanelli e rivelatosi soprattutto al nostro pubblico nell'edizione successiva del Napoli

¹⁴³ Sul tema della scarsa attenzione accordata dai Ministeri preposti al sostegno alla pubblicazione dell'annuario dello spettacolo italiano ideato da Quadri cfr. C. Ventrucci, *Quello che un Ministro non sa*, in R.M. Molinari, O. Ponte di Pino e C. Ventrucci (a cura di), *Il teatro che credi di conoscere*, cit., pp. 35-39.

¹⁴⁴ È significativo che, per anni, la lingua franca dell'École sia rimasta il francese più che l'inglese e che solo a fatica l'inglese si sia imposto come lingua 'universale' del progetto. È chiaro che su questa consuetudine ha molto influito la presenza di due partner francofoni nell'organizzazione della scuola a petto di una totale assenza di partner anglofoni, ma considerata la diffusione capillare dell'inglese come esperanto del vecchio continente, la sola presenza della Francia e del Belgio tra i paesi sostenitori dell'iniziativa, a petto dell'assenza dell'Inghilterra, non giustifica di per sé la prassi. Senza dimenticare, poi, che la stessa assenza dell'Inghilterra tra i partner di progetto, per quanto probabilmente frutto della mentalità isolana del paese, è un ulteriore elemento che dà da pensare.

Teatro Festival con *Interiors*, messinscena liberamente ispirata a *L'intérieur* di Maeterlink e coprodotto dal Festival stesso insieme al Mercadante e a *Vanishing Point*: uno spettacolo originale, apprezzato da Quadri,¹⁴⁵ in gran parte recitato – come in un acquario – dietro una parete trasparente, nel solco di una sperimentazione sulla drammaturgia maeterlinkiana già avviata dal regista con il suo *The Sightless* (adattamento de *Les aveugles*) debuttato al Festival di Edimburgo nel 1999 e totalmente sprofondato nell'oscurità.

Proseguendo la sua perlustrazione del teatro dischiusosi oltre i confini della regia novecentesca, stretto tra l'ascissa dell'obbedienza alla convenzione drammaturgica e l'ordinata del suo superamento, calata la tela sulla postmoderna rilettura rétro di un caposaldo della letteratura teatrale moderna come *Et Dukkehjem*, con l'investitura di Matthew Lenton a *nouveau 'Maître'*, su di un piano formativo Quadri sembra voler tornare a scommettere, come ai tempi del cantiere Diaz, su di una più radicale destrutturazione critica del paradigma drammatico. A dire il vero, in un primo momento l'atelier Lenton, intitolato *Wonderland* e ispirato a *Le avventure di Alice nel paese delle meraviglie*, in virtù di questo suo ancoraggio narrativo parrebbe inclinare ad un lavoro formativo improntato su schemi drammaturgici – per quanto 'problematizzati' – relativamente regolari, ma nei fatti l'esperienza di Lenton procede secondo altri criteri. In perfetta armonia con le linee guida dominanti delle ultime edizioni dell'École, liquidata l'idea di autorialità forte il corso del regista scozzese è innanzi tutto impostato su di un lavoro di creazione collettiva, basato su improvvisazione, gioco e avventure condivise tra i sedici *stagiaires*.

Già di per sé statutariamente estranee alla regola teatrale, le conturbanti fantasie romanzesche del reverendo Charles Lutwidge Dodgson, speziata miscela di ingenua castità pargoleggiante e pulsioni conturbanti debitamente rimosse da inflessibile censura targata Queen Victoria, più che essere assunte a convenzionale esempio di narrazione, nell'economia del seminario funzionano, poi, da semplice, e letterale, pretesto. Al centro del cantiere sta l'immagine-spunto – che in parte riflette in sé consapevolmente il concetto dell'École – di un viaggio verso l'ignoto (potenzialmente pericoloso) mosso dalla curiosità.¹⁴⁶ Questa esile impalcatura diventa lo story board di un visionario videoclip, o la mappa di una eccitante

¹⁴⁵ Cfr. F. Quadri, *Napoli vince la sua scommessa*, in «La Repubblica», 15 giugno 2009, p. 40.

¹⁴⁶ Cfr. M Lenton, *Wonderland*, in senza curatore, *XIX edizione/ édition/ edição | 02/08 > 14/09 2010 | 07/12 > 11/12 2010 | corso/ stage/ curso 2010 | Wonderland | maestro/ maître/ mestre Matthew Lenton | La Nouvelle Ecole des Maîtres | diretta da/ dirigé par/ dirigida por Franco Quadri | Curso internacional itinerante de aperfeiçoamento teatral | Cours international itinérant de perfectionnement théâtral | Corso internazionale itinerante di perfezionamento teatrale*, opuscolo di presentazione del corso, Cormons (GO), Poligrafiche San Marco, 2010, in aCSS, pp. non numerate (contando la copertina, il passo in cui Lenton affronta la possibilità di usare il soggetto del suo laboratorio come metafora dell'École si legge a p. 10).

navigazione web, tutta tesa a disarticolare l'organizzazione tradizionale della *fabula*. Sepolti sotto una valanga di detriti della cultura pop (dal reality alla musica e all'architettura moderna), materiali eterogenei svarianti dai *Metamorphoseon libri XV* di Ovidio agli incubi di *Cappuccetto Rosso*, tra Perrault e i fratelli Grimm, o alle misteriose fotografie di Gregory Crewdson, che sembrano virare l'algido e sospeso nitore metafisico o surreale di un De Chirico o di un Magritte verso atmosfere inquietanti tra Spielberg e David Lynch, sono assemblati frammentariamente dai partecipanti al corso per suggerire le vicende di una ragazza partita alla volta degli USA in cerca di successo, quindi precipitata nel vortice dello sfruttamento e nell'inferno della pornografia, secondo una sintassi desultoria che ha ben poco a che vedere con la nozione classica di dramma e basandosi su codici essenzialmente fisici e visivi che al lavoro sul linguaggio privilegiano la sperimentazione sul suono e sul silenzio.¹⁴⁷

Scelta la 'sala prove' con le sue dinamiche di gioco, concentrazione e costruzione di relazioni reciproche a traccia di ogni percorso pedagogico,¹⁴⁸ Lenton tiene una prima sessione di lavoro al Teatro San Giorgio di Udine dal 2 al 19 agosto 2010; il suo atelier si sposta poi a Napoli, prima presso lo Spazio Körper (20-29 agosto), quindi al Teatro Sannazzaro (30 agosto-7 settembre), sala presso la quale la dimostrazione finale viene presentata al pubblico mercoledì 8 settembre. Il saggio viene poi ripreso a Bruxelles (L'L, 11 settembre), Lisbona (Teatro Nacional D. Maria II, 14 settembre) e Reims

¹⁴⁷ Cfr. Cfr. M Lenton, *Wonderland*, cit., le pp. dell'opuscolo non sono numerate, contando la copertina i passi in cui Lenton illustra i materiali di ispirazione del suo corso e le sue modalità di lavoro si leggono a p. 10.

¹⁴⁸ Nell'opuscolo di presentazione del corso il regista scozzese spiega: «From project to project, aesthetics, processes and subjects change. Each rehearsal room is different, there is no formula, but my approach towards the responsibilities I have as a director remain the same: *The players create the story of the game. They play in front of the spectators, score goals, tackle and defend. The manager decides the way the team plays and develops an approach that suits his tastes – the passing game or the long-ball game, aggressive attack or deep defence. The way the manager works with the players, the emphasis he gives to training, the sense of discipline and commitment he instills, is important. There is an expression in football – 'to read the game'. A good football player can read the game – can see possibilities, pre-empt the movement of another player across a diagonal, can understand the timing of a run, the simultaneous shifting of the positions of other players on the pitch. A good actor, working in a collaborative process, develops a similar understanding of the possibilities available to him or her. This understanding becomes intuitive, impulsive, spontaneous and allows for the creativity of other actors. This is the understanding we work towards as a creative collective. We work through play but also through discipline. So, working together in a rehearsal room, a group of actors must engage with a set of rules. The rules are there to serve the creation of a piece of new work. Like players entering a pitch, when an actor enters the rehearsal room, life is left behind. The rehearsal room is a working space, a playing space, a creative space. In this space work will take place, a game will be played, a story will be told. The stories that emerge will emerge from the actors and objects in the rehearsal room. Curiosity is the starting point. Working together, we will discover where our curiosity leads us*»; cfr. *ivi*, le pp. dell'opuscolo non sono numerate, contando la copertina il passo citato si legge a p. 11.

(Comédie de Reims, 7-11 dicembre).¹⁴⁹

Secondo il suo consueto calendario operativo, all'indomani del debutto al Sannazaro della dimostrazione di Lenton, Franco comincia a por mente alla progettazione della nuova sessione di lavoro dell'École. Dopo la recente apertura di credito al mondo anglosassone, pur continuando a veleggiare in area per così dire 'postregistica' il critico sembrerebbe più propenso a tornare a far vela verso civiltà teatrali a lui più congeniali, magari ricollocandosi, in una sorta di perpetuo moto pendolare tra drammatico e postdrammatico, nel campo di una creazione scenica informata sì ad un modello di narrativa innovativa, ma magari dal profilo più rilevato di quello praticato nello studio di Lenton. La scelta cade rapidamente su un artista già da qualche mese sotto osservazione da parte di Franco: l'argentino Rafael Spregelburd, verso il quale Quadri è guidato da Manuela Cherubini.

Già tra i principali indiziati nell'inchiesta sulla *Nueva Hispanidad* del *Patalogo 31* (a cura congiunta della Cherubini, appunto, e di Davide Carnevali),¹⁵⁰ l'attore-drammaturgo-regista (o meglio il 'teatrista')¹⁵¹ nato a Buenos Aires nel 1970 si impone rapidamente all'attenzione di Franco per la geniale e dissacrante estrosità dei suoi testi di cui la fondatrice di Psicopompo Teatro si è fatta rapidamente inesausta e appassionata

¹⁴⁹ Lenton ha continuato a lavorare sui temi da lui affrontati durante il laboratorio condotto per l'École des Maîtres anche dopo la conclusione del suo atelier e al di fuori di quel percorso formativo. Nell'ambito del cartellone del Festival di Napoli 2012, presso il Teatro Sannazaro, il regista ha presentato in data 22 giugno 2012 la sua creazione originale *Wonderland*, prodotta dalla Fondazione Campania dei Festival – Napoli Teatro Festival Italia e da Vanishing Point, coprodotta da Tramway (Glasgow), in collaborazione con Eden Court (Inverness). Nessuno dei materiali di documentazione dello spettacolo menziona in alcun modo l'École des Maîtres e solo due tra i sedici *stagiaires* della XIX edizione del corso di perfezionamento di Quadri sono stati coinvolti da Lenton nella sua creazione del 2012: Gabriel da Costa (ex allievo dell'INSAS) e Flávia Gusmão (diplomata presso l'Escola Profissional de Teatro de Cascais).

¹⁵⁰ Almeno due lettere/finestre dell'abecedario/dossier *Nueva Hispanidad* del *Patalogo trentuno*, sono dedicate a Spregelburd: cfr. M. Cherubini (a cura di), *S. Spregelburd. Rafael Spregelburd: un Pinter tropicale*, in D. Carnevali e M. Cherubini (a cura di), *Nueva Hispanidad. Speciale 2008*, cit., pp. 371-378 (la più gran parte di questa sezione spregelburdiana dello *Speciale* del *Patalogo 2008* altro non è che una lunga intervista di Manuela Cherubini a Rafael Spregelburd realizzata a Buenos Aires nell'agosto dello stesso anno) e M. Cherubini (a cura di), *T. Teatronovela. Bizarra: una saga argentina*, in D. Carnevali e M. Cherubini (a cura di), *Nueva Hispanidad. Speciale 2008*, cit., pp. 378-384 (capitolo dedicato all'approfondimento della creazione di Spregelburd *Bizarra*, scritta e diretta dall'autore nel 2003). A Spregelburd, inoltre, è addirittura consacrata la copertina del *Patalogo trentuno* che riproduce la foto di un suo spettacolo (*La Estupidez*; il drammaturgo è il primo poliziotto a sinistra).

¹⁵¹ Spiega Manuela Cherubini: «In Argentina, negli ultimi vent'anni, si è andato affermando il termine "teatrista" per definire, nell'ambito teatrale, i creatori che non si limitano a un ruolo esclusivo (drammaturgia, regia, interpretazione, scenografia, ecc.), ma riuniscono nella loro attività la sapienza e l'esercizio dei diversi generi dell'arte teatrale»; M. Cherubini, *Teatristi*, in Ea. (a cura di), *B. Buenos Aires. Sistema Baires: i teatristi*, in D. Carnevali e M. Cherubini (a cura di), *Nueva Hispanidad. Speciale 2008*, cit., p. 301.

promoter presso di lui. Nel volgere di poco tempo, l'*Heptalogía de Hieronymus Bosch* di questo ingegnoso e neobarocco allievo di Mauricio Kartun entra dunque nei programmi editoriali di Quadri e vede la luce in un'edizione in due volumi, curata dalla stessa Cherubini con sue traduzioni per i tipi di Ubulibri, stampati rispettivamente ad aprile e a maggio del 2010 – il secondo tomo arriva dunque in libreria poche settimane prima dell'avvio delle lezioni di Lenton a Udine.¹⁵² A giugno dello stesso anno, Spregelburd sbarca al Festival di Napoli; per la terza edizione della rassegna, Quaglia inserisce infatti in cartellone la sua telenovela teatrale *Bizzarra* (titolo originale *Bizarra*), soap opera 'dal vivo' in venti puntate, in una messa in scena coprodotta dal Festival di Napoli e dal Teatro Bellini, diretta da Manuela Cherubini, su sua traduzione, subito apparsa a Quadri come «la vera bomba della manifestazione».¹⁵³ Non per nulla, il 13 dicembre 2010, proprio *Bizzarra* si aggiudica il Premio Ubu come miglior nuovo testo straniero ex aequo con *Immanuel Kant* (altra coproduzione del Festival Napoli e altro titolo del catalogo Ubulibri).

Nonostante le continue e penose traversie economiche, durante l'estate del 2010 Franco è ancora in piena attività. I primi contatti con Spregelburd in vista dell'École hanno avuto esiti positivi e mentre ancora deve partire la XX edizione 2011 della scuola, si profila già all'orizzonte un'ipotesi di lavoro sulla XXI edizione 2012: per le cure dei partner belga del progetto, si avviano i primi contatti con il regista Ivo van Hove, direttore del Toneelgroep di Amsterdam. La sera del 13 dicembre 2010, alla 'festa' di consegna degli Ubu, sul palcoscenico di via Rovello Franco è ancora un ospite impeccabile: con la sua consueta trascurata eleganza di dandy vagamente 'stropicciato' – giacca rosso mattone, maglione 'scollo a v' e (vezzo di fresca acquisizione) una morbida e ordinata barba candida, da «romano antico»¹⁵⁴ –, la battuta sempre pronta e il rimbrotto ad una politica miope impermeabile alle ragioni della cultura sempre in canna, con la sua voce bassa dal timbro inconfondibile – soltanto leggermente più velata ed impastata – e il solito sguardo liquido e puntuto sotto il cespuglio delle sopracciglia irsute, è lui ad accogliere gli spettatori nel 'suo' regno per poi passare la parola al maestro di cerimonia Gioele Dix. Poche settimane

¹⁵² Cfr. R. Spregelburd, *Eptalogía di Hieronymus Bosch*, 2 voll., Milano, Ubulibri, 2010, vol. I, *L'inappetenza, La stravaganza, La modestia, La stupidità* (finito di stampare ad aprile 2010), vol. II, *Il panico, La paranoia, La cocciutaggine* (finito di stampare a maggio 2010). Per le edizioni in lingua originale cfr.: R. Spregelburd, *Heptalogía de Hieronymus Bosch. La inapetencia. La extravagancia. La modestia*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2000; Id., *La estupidez. El pánico*, Buenos Aires, Atuel, 2004, Id., *La paranoia*, Buenos Aires, Atuel, 2008 e Id., *La terquedad*, Buenos Aires, Atuel, 2009.

¹⁵³ F. Quadri, *Napoli tra Shakespeare e la videoinstallazione*, in «La Repubblica», 12 giugno 2010, p. 40.

¹⁵⁴ F. Cordelli, *Addio al critico Franco Quadri editore e saggista*, in «Corriere della Sera», 28 marzo 2011, p. 43.

dopo, però, alla vigilia di un viaggio a Parigi per giudicare un nuovo lavoro di Chéreau,¹⁵⁵ il malore e il ricovero in ospedale. Dopo circa due mesi e mezzo di degenza, la sera del 26 marzo 2011, quasi alla soglia del suo settantacinquesimo compleanno, Quadri si spegne all'Ospedale Monzino di Milano. Tre giorni dopo debutterà a Genova, *Nora alla prova da "Casa di bambola"*, l'ultimo spettacolo di Mariangela Melato, per la regia di Luca Ronconi; la diciannovesima edizione dell'École des Maîtres si è, invece, chiusa da poco più di tre mesi.

8. Capitolo V. In viaggio col dottor Quadri: un'École per pensare il futuro (2011-...)

Benché ormai attesa da giorni e giorni, la mattina di domenica 27 marzo la notizia della morte di Quadri si abbatte sulla fragile comunità teatrale italiana, e sulla più robusta scena europea, con la violenza inusitata del lampo, lasciando tutti, amici e nemici, sgomenti. Un grande senso di vuoto e un improvviso smarrimento, anche per chi non condivideva le sue parzialissime mappe critiche o non amava le sue guide teatrali partigiane. Un grande vuoto e uno smarrimento che, in prima battuta, paralizzano le imprese stesse di Franco, a cominciare da quelle a lui più care. Dal febbraio 2010 il *Patalogo* è inchiodato all'edizione numero 32: l'annuario 2009 del caldo omaggio floreale all'amatissima Pina Bausch, uscita ella pure di scena il 30 giugno 2009. A marzo 2011 il catalogo Ubulibri è ancora congelato alle novità dell'anno precedente; oltre ai due Spregelburd già citati, il *Viaggio per amore* di Gianfranco Berardi, l'atlante *O/Z* di Fanny & Alexander e un sentito tributo a un altro *Maître* dell'École: l'antologia *Teatro* dei copioni di Jan Fabre.¹⁵⁶ In quei giorni dolorosi, i premi Ubu 2011 e la XX edizione del corso di perfezionamento per attori sono in stallo a metà del guado. Dando voce a un sentire comune, proprio il 27 marzo Edoardo Erba, drammaturgo quotato della scuderia Ubulibri, commenta a caldo sul suo blog: «Non avrei mai voluto scrivere questo post. Ieri sera Franco Quadri se n'è andato. Alcune persone sono insostituibili e lui era una di quelle».¹⁵⁷

¹⁵⁵ A. Bandettini, *Franco Quadri o la passione per il teatro*, data di pubblicazione su web 27 marzo 2011,

<http://bandettini.blogautore.repubblica.it/2011/03/27/franco-quadri-o-la-passione-per-il-teatro/> (ultimo accesso: 4 febbraio 2014).

¹⁵⁶ Cfr.: G. Berardi, *Viaggio per amore. Dal Deficiente a Land Lover*, Milano, Ubulibri, 2010 (coll. «La collanina», n. 34); Fanny & Alexander, *O/Z. Atlante di un viaggio teatrale / Atlas of a theatre journey*, Milano, Ubulibri, 2010 (coll. «I libri quadrati») e J. Fabre, *Teatro*, Milano, Ubulibri, 2010 (coll. «I testi»; contiene: *Io sono un errore, Angelo della morte, Una tribù, ecco quello che sono, Io sono sangue, La storia delle lacrime, Il re del plagio, Requiem per una metamorfosi, Another sleepy dusty delta day*). Per i due volumi spregelburdiani si veda invece la precedente nota 151.

¹⁵⁷ E. Erba, *La scomparsa di Franco Quadri*, data di pubblicazione su web 27 marzo 2011, <http://edoardoerba.blogspot.it/2011/03/non-avrei-mai-voluto-scrivere-questo.html> (ultimo accesso: 4 febbraio 2014).

«Se n'è andato», è questa una delle locuzioni che, ricordando e ragionando di Franco, ricorre con maggiore insistenza sulle pagine dei quotidiani e in rete in questo inclemente avvio di primavera 2011, per nominare con più dolcezza la crudezza dell'evento, affidandosi ad un eufemismo, forse un po' frusto, ma energicamente risemantizzato dalla sua elettiva affinità, innegabile, con il genio vagabondo di Franco. Ma è proprio a questo giro di parole, paradossalmente inceppante, che, a poco meno di due settimane dalla sua morte, si ribella con forza Ferdinando Taviani nel suo *Memento per Franco Quadri* già ricordato. «Che senso ha dire che» Franco «"se ne è andato"?» protesta Taviani; «Ce lo troveremo a lungo fra i piedi, e se lo troveranno coloro che riescono ad amare i piccoli laghi del teatro»,¹⁵⁸ rilancia senza esitazioni lo studioso, scoccando una secca profezia che sa, ad un tempo, di augurio e di minaccia. Come Silvio d'Amico prima di lui, Quadri non è uomo da andarsene in fretta. La sua presenza si è talmente intessuta alla storia del nostro teatro da restare nel bene e nel male un compagno di viaggio da cui non ci si può staccare – anche in assenza. E forti di questo chiaro sentire, prima ancora che di una lucida consapevolezza del suo non essere mai venuto meno, gli amici e i collaboratori di sempre subito si rimettono in viaggio con Franco. La spaventosa crisi che da mesi tiene in scacco l'economia del paese rende con ogni evidenza impossibile tentare una ripresa dell'attività editoriale della Ubulibri. Tuttavia, un manipolo di tenaci sodali di Quadri – Leonardo Mello, Renata Molinari, Gianandrea Piccioli, Oliviero Ponte di Pino, Renato Quaglia e Cristina Ventrucci (nucleo generatore della futura Associazione Ubu per Franco Quadri) – subito si affianca alla casa editrice per consentire la regolare prosecuzione dei Premi Ubu. Con il sostegno di «Ateatro» viene creato un database degli spettacoli prodotti nell'anno in Italia (informatico erede del *Patalogo* che fu) per permettere lo svolgimento del referendum Ubu. E mentre il Premio promosso da Franco ritrova faticosamente la sua strada, anche l'École des Maîtres si rimette in marcia.

Al momento della morte di Quadri, come sappiamo, i contatti con Spregelburd per affidargli la conduzione del ventesimo cantiere dell'École des Maîtres sono già avviati da tempo. Reagendo al primo sconcerto, scartata subito la possibilità di lasciar estinguere la scuola, per i partner del progetto sarebbe dunque forse possibile tentare un azzardo, puntando ad organizzare, con una brusca accelerazione del calendario dei lavori necessaria a recuperare le settimane di tempo perdute durante la malattia di Franco, un atelier spregelburdiano per l'estate ormai imminente. Ma saggiamente, la via che si decide di intraprendere è un'altra. Per una precisa scelta di Quadri, per nulla avventata, coniugando motivazioni pratiche e ragioni di opportunità culturale, i momenti cruciali della vita del

¹⁵⁸ F. Taviani, *Memento per Franco Quadri*, cit.

suo corso di perfezionamento erano sempre stati introdotti da una fase di riflessione.

Fedeli alla memoria del processo di nascita dell'École (avviata, come si ricorderà, da due edizioni 'teoriche' della manifestazione rispettivamente affidate al convegno di Bruxelles del '90 e al corso di Cintra all'Università di Udine nel '91) e all'iter seguito per l'inaugurazione del Progetto Thierry Salmon – Nouvelle École des Maîtres (con il suo varo sancito dalle giornate di studio e dibattito dell'aprile 2004), i partner della scuola decidono allora che, se essa potrà mai avere un futuro, il suo nuovo corso successivo alla morte di Franco, proprio per non tradire l'operato di Franco medesimo, non potrà che essere introdotto da un convegno – itinerante, naturalmente, secondo la patafisica indole viaggiante della pedagogia quadriana. Per darsi il tempo di metabolizzare il lutto per la scomparsa di Quadri, di serrare i ranghi organizzativi al fine di dare più stringenti ed efficaci risposte ai pressanti problemi economici e strutturali dell'École e di mettere meglio a fuoco gli obiettivi formativi del corso, anche in rapporto ai nuovi orientamenti che la scena europea viene via via assumendo negli anni, il CREPA, il CSS, il Teatro Nacional D. Maria II, la Direcção-Geral das Artes portoghese e la Comédie de Reims, con il sostegno del Ministero per i Beni e le Attività Culturali italiano, della Regione Friuli Venezia Giulia, del Ministero della Cultura e della Comunicazione francese e del Ministero della Comunità francese – Servizio generale delle Arti della scena del Belgio, decidono dunque di organizzare per l'autunno-inverno del 2011, come XX edizione della scuola, il convegno in quattro tappe *Per la costruzione di un teatro europeo*. I lavori cominciano il 18 ottobre a Lisbona, con una giornata di riflessione intitolata *I Maestri, quali saperi da condividere?*, proseguono quindi il 10 novembre a Bruxelles con il seminario *Lingue e culture d'Europa: uno spazio da condividere* per poi spostarsi il 3 dicembre a Reims, sede del dibattito consacrato a *La formazione dell'attore, dalla parola al corpo*. Il convegno si chiude infine a Roma tra il 16 e il 17 dicembre 2011: durante la prima giornata al centro della discussione sta il tema: *L'attore all'incrocio dei linguaggi artistici*, sabato 17 dicembre, invece, il consesso si apre ad un confronto collettivo tra i diversi partner europei, chiuso da un ricordo di Franco Quadri.

Nel frattempo, il 12 dicembre, in via Rovello si era svolta la trentaquattresima cerimonia di consegna dei premi Ubu. Sull'onda della forte commozione generata dalla morte di Franco e considerata l'inevitabile portata di rito ufficiale celebrativo che una simile manifestazione non può non assumere, il rischio che il convegno si risolva in una dolente elegia sui bei tempi passati o in un vuoto esercizio di raffinata retorica commemorativa è forte, ma il solerte lavoro di preparazione dei diversi meeting – che coinvolgono sessione dopo sessione vecchi maestri dell'École ed ex-allievi, così come critici, organizzatori o artisti per ragioni diverse più

o meno vicini a Quadri, alla sua scuola o comunque sensibili ai problemi della pedagogia teatrale in generale e ai suoi vari risvolti – riesce ad evitare che gli incontri sbandino verso il ritrovo memorialistico o la liturgia encomiastica, garantendo al tempo stesso che – nel rispetto degli auspici dei partner organizzatori – gli appuntamenti siano effettivamente vissuti dai partecipanti come libero spazio di dialogo costruttivo e vivificante intorno ad alcuni tratti specifici dell'École o a problemi di istituzioni di pedagogia teatrale capace di nutrire, con gli stimoli da esso prodotti, le successive tappe del progetto. Non una tribuna, dunque, da cui consegnare agli organizzatori certezze su come proseguire il cammino – verità incontrovertibili e incompatibili, per altro, con la patafisica flessuosità dell'utopia pedagogica di Quadri –, ma piuttosto un'accademia aperta al dissenso in cui far convergere e interagire punti di vista diversi per generare nuovo pensiero (e futuro).¹⁵⁹

Nel Convegno del 2011 c'è spazio per la scettica presa di posizione di Miguel Cintra, che a vent'anni dal suo primo intervento all'École – allineandosi all'affilata risposta di Jeanne Moreau: «eu não dou conselhos a ninguém, cada um tem de escolher o que quer ser»,¹⁶⁰ regalata dalla straordinaria comédienne a un giornalista in cerca di consigli da dispensare a giovani aspiranti attori – arriva a mettere in discussione la possibilità stessa di esistenza di una scuola per artisti, così come per le lucide considerazioni di Rui Pina Coelho, volte a chiarire il complesso sistema di relazioni che il progetto di costruzione di un teatro europeo non può non intrecciare con il fenomeno della globalizzazione dilagante (problema complicato dal fatto che le tradizioni teatrali sono per lo più di portata locale)¹⁶¹ o della crisi dell'identità europea in atto (culturale prima ancora

¹⁵⁹ Per la sintetica descrizione che segue dei temi dibattuti nel convegno, oltre ai pieghevoli di presentazione delle varie sedute di lavoro conservati in aCSS, ci si è avvalsi di alcuni documenti in formato elettronico, messi gentilmente a disposizione di chi scrive da Rita Maffei, contenenti: la comunicazione presentata a Lisbona da Luís Miguel Cintra; un diario della sessione di Lisbona curato da Rui Pina Coelho; un diario della sessione di Bruxelles; una trascrizione dell'intervento di Romeo Castellucci alla seduta romana del 16 dicembre e la sintesi della seduta romana del 16 dicembre proposta da Roberto Canziani, relatore della giornata. Questi, rispettivamente i nomi dei file: Cintra portoghese.docx; Rui_Pina_Coelho portoghese.doc; bruxelles 10 nov (publication générale).doc; INTERVENTO CASTELLUCCI ROMA 16 DICEMBRE 2011.docx e ecole roma relatore canziani_edit.rtf.

¹⁶⁰ L'affermazione di Jeanne Moreau è citata in traduzione portoghese direttamente dalla comunicazione presentata da Cintra alla sessione del Convegno di Lisbona, contenuta nel file Cintra portoghese.docx fornito da Rita Maffei a chi scrive (per la precisione il sintagma trascritto a testo si legge a p. 1 del documento).

¹⁶¹ La relazione tra orizzonti transnazionali e tradizioni locali, inquadrata in prospettiva europea, è al centro di numerosi interventi, oltre a quello di Rui Pina Coelho (per il quale si rimanda al file fornito da Rita Maffei a chi scrive Rui_Pina_Coelho portoghese.doc). Durante le sessioni di lavoro romano, un ex allievo della scuola, Giuseppe Provinzano, appartenente alla classe di Enrique Diaz, dichiara per esempio: «La cosa più importante e più bella che abbiamo appreso è stata la naturale diversità del sentirsi europei. Tanto che cominciavamo a

che economica) e al tempo stesso indirizzate a tracciare un catalogo delle diverse possibili identità dell'insegnante: l'Artista, il Maestro, il Guru, l'Avo, la Star, il Residente, il Riluttante, il Partner, l'Assente e, naturalmente, la sua variante 'collettiva': l'équipe dei Maestri¹⁶².

D'altra parte, nel corso dei dibattiti del 2011, attraverso le testimonianze dirette di allievi e maestri ampio spazio viene accordato pure all'analisi del ruolo giocato dal plurilinguismo nella definizione delle strategie pedagogiche dei diversi docenti dell'École, aprendo al tempo stesso la riflessione sia allo studio dell'influenza esercitata dall'incontro in scena tra differenti lingue nel vario declinarsi storico delle civiltà teatrali succedutesi in Europa a partire dal Cinquecento, secondo i suggerimenti di Christine Hamon-Sirejols, sia all'esplorazione dei problemi connessi alla pratica della traduzione teatrale proposta da Alain Van Cruyten – senza dimenticare che, come ricorda Serge Rangoni nel suo intervento, a partire dal lavoro di Thierry Salmon il confrontarsi con lingue altre è di per sé un elemento di 'difficoltà' introducibile dal regista nei processi di creazione al fine di sviluppare la capacità di concentrazione degli interpreti. E ancora ci si confronta sul rapporto che all'interno della scuola si deve creare tra professionalizzazione e approccio pedagogico puro, sull'impatto che la partecipazione al progetto ha prodotto sulla vita dei partecipanti prima ancora che sullo strutturarsi del loro mestiere, sulle scansioni interne che la scuola ha avuto – tema al centro della relazione brussellese di Benoît Vreux costruita sull'identificazione di tre differenti 'ondate' all'interno del progetto: quella dei Maestri che avevano costruito i loro percorsi sfruttando lo straordinario patrimonio drammaturgico europeo, quella dei nuovi maestri (Fabre, Delbono e Garcia) concentrati su di una rifondazione del corpo dell'attore come luogo di superamento delle identità nazionali e culturali, e quella dei maestri come Diaz e Lenton naturalmente inclini allo studio del testo non drammatico.

Ragionando del rapporto tra l'attore e i nuovi linguaggi artistici – anche in ordine ai mutamenti delle strutture percettive in parte oggetto della comunicazione presentata da Roberto Canziani in occasione della sessione

vedere con una certa paura l'idea globalizzante di un attore europeo a tutti i costi. In quel gruppo c'erano caratteristiche che univano noi italiani e portoghesi: la scarsa preparazione fisica, ma la passionalità forte. Mentre francesi e belgi sembravano più attenti alla forma e invidiavano quel nostro forte sentire. Sono queste le diversità che la formazione di un attore europeo dovrebbe conservare e difendere, perché è quasi naturale che io, siciliano, mi senta più affine a un algerino che a un friulano». L'intervento di Provinzano è citato dalla sintesi della seduta romana del 16 dicembre proposta da Roberto Canziani e riportata nel file *ecole roma relatore canziani_edit.rtf* fornito da Rita Maffei a chi scrive (in particolare il passo trascritto si legge a p. 3 del documento).

¹⁶² Il catalogo delle possibili identità del 'maestro' di teatro tracciato a testo è ripreso dal diario della sessione di Lisbona del convegno curato da Rui Pina Coelho ed affidato al file *Rui_Pina_Coelho portoghese.doc* fornito da Rita Maffei a chi scrive (in particolare il passo in cui viene affrontata la questione in oggetto si legge a p. 7 del documento).

conclusiva dei lavori –, a Roma si arriva finalmente a dibattere della natura stessa dell'identità dell'attore, chiedendosi se la categoria di 'attore', appunto, sia ancora opportuna o se non sia piuttosto il caso di adottare il modello antagonista di 'performer'. Intollerante al soggettivismo sfrenato e alle tentazioni metafisiche, Romeo Castellucci, a lungo corteggiato da Quadri affinché accettasse di condurre un cantiere dell'École ma sempre sottrattosi all'invito, interviene risolutamente a favore del ricorso al paradigma dell'attore, il cui compito «è quello di farsi fuori in continuazione, di saltare completamente a piedi pari il problema della biografia e dell'autobiografia», in «un'operazione» radicalmente «antibiotica» e quindi contraria alla «biografia» stessa a differenza del performer, prigioniero, invece, dell'autobiografia – come insegna l'esempio di Marina Abramović – e prodotto di una «fondamentale ontologia dell'essere».¹⁶³ A Castellucci replica Mark Geurden, portavoce di Troubleyn, la factory belga ideata da Jan Fabre, che tutt'al contrario scommette proprio sulla nozione di performer «individuo forte, che si muove agilmente nei territori dello spirito (i campi dell'arte, del teatro, delle letterature, ...) e al tempo stesso dimostra alte doti fisiche, soprattutto la capacità di trasformarsi». E Geurden cita subito, a rincalzo della sua posizione, Fabre e il suo costante monito agli attori: «Non devi diventare qualcun altro, devi saper diventare qualcos'altro», fondato sulla convinzione che chi sta in scena debba «incarnare psicologicamente e addirittura fisicamente uno stato» ed «essere assolutamente vero, il più vero possibile».¹⁶⁴

Per mettere ordine nel variegato e un po' caotico dossier delle relazioni presentate durante le giornate di studio del 2011 utilizzando l'impalcatura teorica di recente messa a punto da De Marinis, in veste di storico del teatro oltrenovecentesco, per leggere la scena a cavallo tra XX e XXI secolo, potremmo insomma concludere che, trovandosi a gestire sul fronte della pedagogia dell'attore il lascito del Novecento teatrale – «età d'oro del teatro», sia per il fatto di «aver costituito un vertice, un culmine, nella vicenda plurisecolare della scena occidentale», non foss'altro che per essere stato lo spazio di piena affermazione della Regia, sia, paradossalmente, pure in ragione della sua capacità di «aver messo in crisi profondamente il teatro» al punto da immaginarne finanche la «*scomparsa*»¹⁶⁵ –, non

¹⁶³ Si cita dalla trascrizione dell'intervento di Romeo Castellucci alla seduta romana del convegno del 16 dicembre riportata nel file INTERVENTO CASTELLUCCI ROMA 16 DICEMBRE 2011.docx fornito da Rita Maffei a chi scrive (in particolare i sintagmi trascritti si leggono a p. 1 del documento).

¹⁶⁴ Le affermazioni di Fabre citate da Geurden sono riprese dalla sintesi della seduta romana del 16 dicembre proposta da Roberto Canziani e riportata nel file ecole roma relatore canziani_edit.rtf fornito da Rita Maffei a chi scrive (in particolare i sintagmi trascritti si leggono a p. 2 del documento).

¹⁶⁵ M. De Marinis, *Il teatro dopo l'età d'oro. Novecento e oltre*, Roma, Bulzoni, 2013, pp. 11-12.

diversamente da quanto era accaduto a Franco nella progettazione delle edizioni della sua scuola perlomeno a partire dal 2004, l'École del dopo Quadri si trova a dover affrontare con patafisica irriverenza, refrattaria ad ogni aspirazione a fornire risposte assolute, alcuni nodi della scena contemporanea riconducibili ai seguenti cinque punti programmatici: presa di posizione nei confronti della categoria di postdrammatico, individuazione di nuovi equilibri tra teatro e performance, metabolizzazione delle nuove ricerche sul corpo e la corporeità, messa a fuoco delle nuove prospettive di un eventuale teatro politico e di una parallela politica teatrale, scavo delle relazioni tra scrittura e autobiografia nel mestiere dell'attore.¹⁶⁶

Venuta meno la guida sicura di Franco Quadri, ma non certo lo stimolante conforto del suo pensiero 'critico', sempre fecondo di fertili provocazioni, l'articolato sistema di elaborazioni teoriche messo a punto durante il convegno del 2011, forse proprio in ragione della sua desultoria frammentarietà, fornisce ai partner del progetto gli strumenti concettuali più acconci per mettere mano all'organizzazione e alla gestione della nuova stagione del corso restando attaccati al suo pristino e indomabile relativismo.

Sul fronte istituzionale, in continuità con l'ultima gestione Quadri del progetto, le nazioni organizzatrici dell'École restano quattro: Belgio, Francia, Italia e Portogallo. A seguito del licenziamento di Quaglia dal Festival di Napoli nel gennaio 2011, conseguenza di un duro braccio di ferro protrattosi per circa dieci mesi tra la Fondazione Campania dei Festival e la Regione Campania targata Caldoro, legato a presunte violazioni del patto di stabilità connesse alla gestione della manifestazione – ennesima pantomima tutta italiana del triste teatrino dei 'pasticciacci' della politica nella gestione della cultura del nostro Belpaese, stile seconda Repubblica¹⁶⁷ –, la Fondazione Campania dei Festival, come già era

¹⁶⁶ Cfr. *ivi*, pp. 25-127 (prima parte del volume intitolata: *Novecento e oltre: questioni*). In realtà, nel suo bilancio del teatro a cavallo tra i due secoli, De Marinis individua non cinque, bensì sei 'problemi' capitali per la messa in prospettiva storica e la codificazione pragmatica del teatro alla svolta del millennio. Tra i temi posti all'ordine del giorno della discussione storica e poetica da De Marinis, l'unico che resta un po' marginale nei lavori del convegno del 2011 dell'École è la riscoperta della commedia dell'arte (cfr. M. De Marinis, *Il teatro dopo l'età d'oro*, cit., pp. 129-140). Per altro, proprio questa 'questione' era già stata al centro, invece, del seminario tenuto da Dario Fo per il corso di perfezionamento di Quadri nel 1995.

¹⁶⁷ Tra i molti articoli che si potrebbero citare su questo argomento cfr. almeno C. Sannino, *Napoli festival, via anche la Furfaro, i messaggi di solidarietà*, in «La Repubblica», 11 febbraio 2011, p. 53; C. Sannino, *Stavolta non ci sarà il salto della Quaglia*, in «La Repubblica», 15 febbraio 2011, sezione Napoli, p. 1 o ancora C. Sannino (a cura di), *Caldoro: "Cerco un presidente per il Napoli Teatro Festival*, intervista a Stefano Caldoro, in «Napoli.Repubblica.it», 14 febbraio 2011,

http://napoli.repubblica.it/cronaca/2011/02/14/news/caldoro_cerco_un_presidente_per_il_napoli_teatro_festival-12443843/ (ultimo accesso: 4 febbraio 2014) e R.E. La Rossa, Renato Quaglia: "Miraglia? Incompetente", in «Quarta Parete. Il giornale del teatro a Napoli», 14

accaduto per l'organizzazione del convegno 2011, si sfilava definitivamente dai partner della scuola. Partner di progetto si confermano dunque: per l'Italia il solo CSS – Teatro stabile di innovazione del Friuli Venezia Giulia, per il Belgio il CREPA e per la Francia la Comédie de Reims, mentre in rappresentanza del Portogallo al Teatro Nacional Dona Maria II di Lisbona, subentra il TAGV – Teatro Academico de Gil Vicente di Coimbra. In omaggio alle sue origini, dall'intestazione del progetto viene rimosso l'attributo 'Nouvelle': il titolo ufficiale del corso torna dunque ad essere semplicemente École des Maîtres come era stato dal '90 fino al 2003. Prima decisione dei partner di progetto è di non nominare un nuovo direttore artistico, ma di affidare la direzione artistica al board dei partner stessi. Strutturalmente, l'impianto del corso di perfezionamento deciso dalla nuova gestione resta quello praticato per le edizioni 2008-2010 della Nouvelle École des Maîtres: atelier plurilingue e itinerante distribuito su due piazze con esiti dei lavori presentati in ciascuno dei quattro paesi sostenitori del cantiere. Come era facilmente prevedibile, per guidare il cantiere 2012, XXI edizione dell'École des Maîtres, il nuovo consiglio di direzione chiama Rafael Spregelburd (con Manuela Cherubini come artista associato). Dopo Enrique Diaz, un altro *Maître* 'barbaro', genuinamente sudamericano, è chiamato a collaborare, sul piano della formazione, alla costruzione di un teatro schiettamente europeo.

Intitolato *Cellule teatrali, macchine per produrre catastrofi*, l'atelier Spregelburd è incentrato su di una critica intransigente, linguistico-ideologica, alla nozione di postdrammatico. Come spiega infatti il drammaturgo presentando il suo corso:

Negli ultimi anni l'Europa si è occupata allo sfinimento del più strambo tra i suoi fantasmi: il teatro post-drammatico. Grazie al rigore, allo studio e alla beata accettazione di un nuovo ordine (nel mezzo di tanto caos), la causa rivoluzionaria è stata abbracciata con fedelissima obbedienza fino a trasformarsi in normalità – un teatro di rappresentazione senza personaggi, di théâtre-verité, di biodramma, di rituale performativo – dove il racconto (ipotetico specchio di una forma di borghesia adagiata sui suoi valori) è stato oggetto d'assedio permanente.¹⁶⁸

luglio 2011, <http://www.quartaparetepress.it/index.php/2011/07/14/quaglia-miraglia-incompetente/> (ultimo accesso: 4 febbraio 2014).

¹⁶⁸ R. Spregelburd, *Cellule teatrali: macchine per produrre catastrofi / Cellules théatrales: des appareils à produire des catastrophes / Células teatrais: máquinas para produzir catástrofes*, in senza curatore, XXI edizione/édition/edição | 24/08-25/09 2012 | *Cours international itinérant de perfectionnement théâtral | Ecole des Maîtres | Curso internacional itinerante de aperfeiçoamento teatral | Corso internazionale itinerante di perfezionamento teatrale | maestro/maître/mestre Rafael Spregelburd | curso/ cours /curso 2012 | Cellule teatrali: macchine per produrre catastrofi | Cellules théatrales: des appareils à produire des catastrophes | Células teatrais: máquinas para produzir catástrofes*, opuscolo di presentazione del corso, senza luogo, senza stampatore, 2012, in aCSS, pp. non numerate (contando la copertina, il passo trascritto si legge a p. 4).

Contro questa prona accettazione del rifiuto dell'impianto drammaturgico, Spregelburd prospetta un ritorno alla drammaturgia che sappia farsi carico della complessità e dell'esplosione relativistica del Novecento. «Quello che è entrato in crisi», continua ad argomentare il regista-autore, «non è il racconto, ma la linearità»;¹⁶⁹ attraverso lo studio della Teoria del Caos o delle geometrie frattali è dunque possibile, anzi è necessario, trovare un altro modo di raccontare. Impostato al Teatro San Giorgio di Udine tra il 24 agosto e il 4 settembre 2012, dopo una prima prova aperta data ad Udine proprio il 4 settembre, il laboratorio di Spregelburd continua a Coimbra tra il 6 settembre e il 18 settembre. Attraverso un processo di creazione collettiva il regista-drammaturgo, la sua artista associata e i loro diciassette *stagiaires* arrivano alla creazione di sei cellule teatrali plurilingui incentrate sul concetto di fine (non intesa come conclusione, ma come condizione nuova) – *La fine dell'arte*, *La fine dei confini*, *La fine della storia*, *La fine del trauma*, *La fine della nobiltà*, *La fine dell'Europa* (in doppia versione: americana ed europea) – sulle quali si innesta pure la ripresa di un precedente copione di Spregelburd, *L'inappetenza*, parte dell'*Eptalogia di Hieronymus Bosch*. Ne esce un irresistibile patchwork scenico, incentrato sulla nozione di catastrofe come crisi della relazione causa/effetto, presentato nella sua forma compiuta in primo luogo al Teatro Académico de Gil Vicente di Coimbra (19 settembre 2012), quindi al Teatro Argentina di Roma nell'ambito del Festival Short Theatre (22 settembre), al Théâtre de la Place di Liegi (25 settembre) e infine alla Comédie de Reims di Reims nell'ambito del Festival Scènes d'Europe (8 dicembre 2012).¹⁷⁰

Se per programmare la XXI edizione dell'École des Maîtres, la prima sessione 'pratica' di lavoro varata dalla nuova direzione artistica collegiale del corso di perfezionamento dopo la morte di Franco, i partner di progetto nel designare Spregelburd alla guida dell'atelier di fatto recepiscono ancora una precisa risoluzione di Quadri, con l'impianto della XXII edizione 2013 essi esprimono, invece, per la prima volta, una loro investitura autonoma e la scelta cade su Costanza Macras, coregista con Ostermeier di un *Sogno di una notte di mezza estate* inserito da Renato Quaglia nell'edizione pilota del

¹⁶⁹ Ivi.

¹⁷⁰ Dal lavoro svolto durante il cantiere dell'École des Maîtres, e in particolare dalla cellula *La fine dell'arte*, sono nati spunti che hanno portato Rafael Spregelburd, due anni dopo la fine del suo seminario, a dirigere una vera e propria creazione per il CSS Teatro stabile di innovazione del Friuli Venezia Giulia. Il 30 gennaio 2014, presso il Teatro San Giorgio di Udine, ha debuttato *Furia avicola*, uno spettacolo di Rafael Spregelburd che riunisce i suoi due atti unici *La fine dell'arte* e *Burocrazia*. Messo in scena 'a quattro mani' da Spregelburd e Manuela Cherubini, lo spettacolo è stato interpretato da tre *stagiaires* del corso *Cellule teatrali* – Rita Brütt, Fabrizio Lombardo, Deniz Özdoğan – dal diarista del cantiere Spregelburd – Amândio Pinheiro (già *élève* di Nekrošius per il *Gabbiano*) – e da un'altra ex allieva della scuola – Laura Nardi, a sua volta già coinvolta nell'atelier di Nekrošius sul *Gabbiano*. La proposta di far proseguire il lavoro del laboratorio di Spregelburd in una creazione autonoma è partita dal 'discente' Fabrizio Lombardo.

Festival di Napoli dell'ottobre 2007, ospite del CSS sin dall'ottobre/novembre del 2011 con il suo *Berlin Elsewhere* e già intervenuta, anche se solo in forma di videointervista, alla sessione romana del convegno organizzato dall'École nel dicembre dello stesso anno. Evidente, in questa decisione in bilico tra continuità e discontinuità, la volontà di mantenersi nel quadro dei principi pedagogici del fondatore della scuola, rinnovandoli però dall'interno – d'altronde, come insegna Heiner Müller nel suo rapporto con Brecht, il tradimento non è forse la miglior forma di fedeltà possibile? Al momento di esser chiamata a dirigere la XXII edizione della scuola, la Macras, infatti, nata nel '70, è quarantatreenne – dunque soddisfa appieno il criterio caro a Quadri di rivolgersi solo a docenti di più di quarant'anni – ed essendo già stata più volte iscritta nell'albo d'oro del *Patalogo*¹⁷¹ – anche se non proprio in prima pagina – è patentemente organica (o compatibile) all'immaginario artistico di Franco. D'altra parte, però, nata coreografa Costanza ha un profilo professionale un po' anomalo rispetto agli standard quadriani dell'École: è infatti sicuramente una professionista – ed è quindi saldamente ancorata al lavoro di palcoscenico, sempre secondo aureo precetto di Franco –, ma non è una regista pura in senso stretto – per quanto nell'universo del Tanztheater da lei frequentato il ruolo di coreografo e quello di regista tendano a sovrapporsi. Soprattutto, a ventidue anni di distanza dalla sua fondazione, la Macras è la prima Maestra della Scuola dei Maestri (sotto la direzione Quadri nessuna donna aveva infatti mai ricoperto il ruolo di titolare in prima persona di un atelier; tutt'al più le artiste di turno – da Marisa Fabbri a Giovanna Marini o a Mariana Lima erano state inserite nel corpo docenti come assistenti o collaboratrici del *Maître* di turno).¹⁷²

Scelta opposta e complementare rispetto a quella di cooptare Spregelburd, è evidente come nelle intenzioni del board dei partner di progetto dell'École, l'arruolamento della Macras rappresenti un tentativo di battere nuovi territori nell'ambito di quel regesto in chiave pedagogica delle possibilità offerte dalla 'scena che oltrepassa il Novecento' ormai divenuto, da anni, una delle missioni più tipiche del corso. Già in prospettiva antropologica, lo sguardo che l'artista sudamericana porta sul teatro europeo è in effetti sensibilmente 'altro', non soltanto rispetto a quello di Spregelburd, ma anche in rapporto a quelli di quasi tutti i precedenti docenti della scuola. Nata a Buenos Aires, Costanza è un'argentina di casa in Europa – alla Schaubühne am Lehniner Platz di Berlino, città in cui si è

¹⁷¹ Cfr. ad esempio AA.VV., *Il Patalogo ventotto. Il ruolo della regia negli anni Duemila*, cit., pp. 133 e 217; AA.VV., *Il Patalogo ventinove. I nomi dell'anno*, Milano, Ubulibri, 2006, pp. 174 e 210 (il *Patalogo ventinove* è l'annuario 2006 del teatro); AA.VV., *Il Patalogo trenta. Quale futuro per il teatro?*, Milano, Ubulibri, 2007, pp. 216 e 227 (il *Patalogo trenta* è l'annuario 2007 del teatro); AA.VV., *Il Patalogo trentuno. Nueva Hispanidad*, cit., p. 275.

¹⁷² La stessa Cherubini nell'edizione 2012 era ancora semplice artista associata a Spregelburd e non titolare essa stessa.

trasferita a venticinque anni, così come all'Università di Anversa –, ma anche a suo agio in Giappone o negli States: non tanto una 'barbara' o una emigrata naturalizzata, dunque, quanto piuttosto un'apolide, cittadina del mondo. Fondatrice nel 1997 della sua prima compagnia, Tamagotchi Y2K, e nel 2003 dell'ensemble Costanza Macras | DorkyPark – gruppo di lavoro creato con la drammaturga Carmen Mehnert che riunisce danzatori, attori, musicisti e performer di età compresa tra i quattro e i settantadue anni –, a differenza del conterraneo Sprengelburd la Macras, come aveva già chiarito nel suo videointervento al convegno del 2011 e come lasciava presagire la sua formazione coreutica, per ragioni più pratiche che teoriche (tratto anche questo tipico dei tempi e delle culture) nel suo percorso creativo abbraccia incondizionatamente una poetica performativa, più che teatrale *stricto sensu*.

L'opzione per l'universo performativo non comporta, però, per l'artista una resa incondizionata ad un regime di creazioni biografiche o autobiografiche totalmente private: linea programmatica forte delle creazioni della coreografa è infatti un recupero dell'esperienza del teatro politico come «luogo della lotta»,¹⁷³ non già in una forma pura 'novecentesca', ma attraverso un ludico restyling 'critico' postmoderno, mediato dall'approccio 'soggettivo', in forme a tratti più esplicite di quelle esperite da Sprengelburd. Emblematico, da questo punto di vista, proprio il progetto che la Macras, in forza della sua solida esperienza di gestione di workshop e master class e in assoluta armonia con le sue consuete strategie creative 'arrabbiate', propone all'École. *1991 a science fiction about central Asia*, questo il titolo del suo seminario, vuole essere un'indagine sulla profonda crisi politico-istituzionale ed economica oggi attraversata dall'Europa – scossa dalle proteste degli 'indignados' e degli alfieri nostrani del movimento 'Occupy Wall Street' –, condotta attraverso uno studio dei movimenti indipendentistici che nel 1991, dopo la caduta del muro di Berlino, portano alla creazione nell'Asia centrale di una serie di repubbliche autonome dall'URSS – visitate rigorosamente dall'artista in prima persona –; un'indagine politica, dunque, condotta, però, non con l'aplomb accademico dello storico, dell'economista o del sociologo di professione, ma con un piglio ironico e visionario da film di science-fiction appunto. Così la Macras stessa descrive il suo atelier:

Negli ultimi anni, e nel corso della crisi economica mondiale, la questione della democrazia è diventata un problema permanente [...]. Nel frattempo

¹⁷³ L. Bentivoglio, *La coreografa Costanza Macras maestra all'École dei superbravi*, in «La Repubblica.it», 6 settembre 2013, http://www.repubblica.it/spettacoli/teatro-danza/2013/09/06/news/la_coreografa_constanza_macras_maestra_all_école_dei_superbravi-66021636/ (ultimo accesso: 4 febbraio 2013).

L'Europa sta soffrendo una crisi di identità. La Democrazia Reale resta una questione senza risposta, ma esiste un'alternativa?

Nel 1991 Kazakistan, Kirghizstan, Tajikistan, Turkmenistan, Uzbekistan e Azerbaijan si sono dichiarati indipendenti dall'Unione Sovietica, desiderosi di democrazia e di politiche di libero mercato. In alcuni di essi c'è anche stata una notevole crescita economica e sistemi ancora vagamente totalitari ma per lo più "democratici" hanno potuto tenere insieme un numero estremamente alto di etnie e di religioni.

In "1991" vorrei esaminare tutto questo con uno stile fantascientifico, dove la precisione della conoscenza possa dare spazio all'invenzione fantasy.

Queste "remote" terre dell'Asia Centrale rappresentano un'alternativa all'Europa e cresceranno al punto da assumere una supremazia culturale? Sono più spaventose della Cina? Perché noi in Europa non ne sappiamo nulla?¹⁷⁴

L'approccio pedagogico della Macras è presto detto: diciannove giorni di workshop frenetici divisi tra Udine (26 agosto-5 settembre 2013) e Coimbra (6 settembre-14 settembre), con al centro un intenso training fisico che non si nega però all'approfondimento concettuale – «Lavoriamo sul corpo, ma anche sullo scambio dei pensieri», spiega la Macras descrivendo il suo percorso con gli *stagiaires*, e continua: «Dalle domande nascono risposte e da quelle risposte si forma un concetto globale».¹⁷⁵ Un esercizio strenuo di messa in forma (e in scena) del corpo – con «pratiche e torture fisiche» quasi parenti della «poetica traumatica di ricci/forte»¹⁷⁶ –, aperto anche allo studio della musica e del canto e basato sul metodo dell'improvvisazione. Secondo il consueto schema itinerante, l'esito finale del cantiere Macras, agli occhi di uno spettatore italiano avveduto, quasi un'allucinata reinvenzione del morboso e repressivo *Salò* pasoliniano¹⁷⁷, va in scena il 15 settembre 2013 al Teatro Academico de Gil Vicente a Coimbra, il 18 settembre alla Pelanda del MACRO di Testaccio a Roma (nell'ambito di Short Theatre 8), il 21 settembre al Théâtre National di Bruxelles e dal 3 all'8 dicembre all'Atelier de la Comédie de Reims (all'interno del Festival Scènes d'Europe).

¹⁷⁴ C. Macras, *1991 a Science Fiction about Central Asia*, in senza curatore, *XXII edizione/édition/edição* | 26/08 – 21/09 | 03 - 08/12. 2013 | *Cours international itinérant de perfectionnement théâtral* | *Ecole des Maîtres* | *Curso internacional itinerante de aperfeiçoamento teatral* | *Corso internazionale itinerante di perfezionamento teatrale* | *maestro/maître/mestre Rafael Spregelburd* | *corso/ cours /curso 2013* | *1991 a Science Fiction* | *about Central Asia*, opuscolo di presentazione del corso, senza luogo, senza stampatore, 2013, in aCSS, pp. non numerate (contando la copertina, il passo trascritto si legge a p. 5).

¹⁷⁵ La dichiarazione di Costanza Macras è citata da G.P. Polesini, *Macras: «Il teatro è il luogo della lotta»*, in «Messaggero Veneto», 28 agosto 2013, ritaglio stampa in aCSS.

¹⁷⁶ R. Di Giammarco, *Il workshop di Macras contro i totalitarismi*, in «La Repubblica», 22 settembre 2013, p. 56.

¹⁷⁷ Cfr. *ivi*.

La XXII edizione dell'École des Maîtres si è chiusa da poche settimane ed ora? Chi guiderà il prossimo atelier? Verso quali orizzonti postnovocenteschi si spingerà l'attenzione dei partner della scuola?

Altre idee di teatro, così si intitolava l'ultimo *Speciale* del *Patalogo* uscito nel 2009; un dolce 'scartabello degli amici' (scomparsi) concepito da Franco, come antidoto alla crisi, per immaginare un possibile futuro del teatro, sempre al plurale, sempre votato alla differenza.¹⁷⁸ E proprio nel solco di quella ricerca inesausta, patafisico cuore palpitante del 'Franco pensiero', ora continua in compagnia del dottor Quadri il viaggio pedagogico dell'École des Maîtres. Poco importa chi reggerà il timone, o in quali isole si farà scalo, se a Ptyx o a Cyril o a Her... Quel che conta è che si veleggi verso *altre idee di teatro*...

9. Sconclusioni

Mentre il collegio dei partner sta ancora mettendo a punto i particolari della XXIII edizione del progetto, difficile proporre delle vere e proprie conclusioni in margine al romanzo dell'École: come tutti i romanzi, anche questo, in fondo, ha nella storia stessa la sua vera 'morale'. Tirare un bilancio dell'École des Maîtres, sarebbe come tirare un bilancio dell'intero teatro contemporaneo che essa ambisce, in scala pedagogica, a rifare, punto per punto. Del teatro contemporaneo possiamo ripercorrere tendenze e presupposti, o rilevare punti di forza e debolezze, o schedare contraddizioni, o catalogare passioni e idiosincrasie, ma è impossibile stringerlo in una formula. Così è dell'École, estrema utopia della didattica teatrale novecentesca e prima manifestazione del suo 'dopo'; spaccato di una pedagogia che si nega o ha vergogna di sé eppure non cessa di esercitarsi, che nasce per trasmettere il passato e finisce col rincorrere il futuro; scuola che si azzerava e ricominciava sempre uguale e sempre diversa ad ogni anno; palestra del corpo e del linguaggio, della tradizione e della novità...

Forse l'unico modo per interrompere, più che per chiudere queste pagine ce l'ha insegnato ancora una volta Franco, anzi il dottor Quadri. E la patavina è quella del lemmario:

M/ Metodo

In oltre trent'anni d'attività mi è capitato in più di una circostanza di dichiarare di non essere un 'regista teorico': come spesso mi sono trovato ad osservare il mio lavoro non nasce dall'applicazione di una 'teoria' e nemmeno amo teorizzare 'a posteriori' su di esso o sul teatro – ho come

¹⁷⁸ F. Quadri e R.M. Molinari (a cura di), *Altre idee di teatro. Speciale 2009*, in AA.VV., *Il Patalogo trentadue. Altre idee di teatro*, Milano, Ubulibri, 2009, pp. 242-289 (il *Patalogo trentadue* è l'annuario del teatro 2009).

l'impressione, infatti, che se lo facessi non sarei più in grado di cimentarmi in quell'operazione sempre nuova che è la messa in scena di un testo.

D'altro canto questo non significa ovviamente che le mie scelte siano soltanto istintive o totalmente irriflesse e che nel tempo, insieme ad un 'metodo di lavoro' – magari 'problematico' più che fondato su vincolanti certezze –, non abbia elaborato una mia personale visione dell'esperienza teatrale.

L. Ronconi

A/ Attore (giovane)

Il teatro deve essere realizzato sulla base delle regole dettate dalla vita: bisogna sempre chinarsi e raccogliere ciò che si trova per terra. Ci vuole senso di libertà e generosità nei confronti dell'altro. Fa sempre piacere regalare qualcosa a qualcuno, perché in genere quanto viene dato torna in abbondanza. [...] Dovete avere la vostra voce, la vostra intonazione; basta avere coraggio. [...] Siete giovani, avete davanti successi e insuccessi: cercate di accettare tutto con calma e soprattutto di non rinunciare alla vita normale (questo vale in particolare per le donne). Vi consiglio di non consumarvi per il teatro, ma di difendere la vostra vita quotidiana di uomini e di donne, perché solo questa può essere la base del vostro stare in scena. Non fatevi spaventare dalla parola 'carriera', perché l'idea che informa questa parola è quella di andare avanti, della crescita. Se si ha un sogno molto ambizioso e si riesce a realizzarlo solo in parte, si è già raggiunto un grande risultato: quindi è meglio che il sogno sia veramente grande. [...]

E. Nekrošius

I/ Improvvisazione (etjud)

Fate quello che sentite: se la vostra fantasia ha voglia di inventarsi qualcosa, fatelo pure, non dovete tenerla a freno. Dovete provare e poi analizzare se la vostra fantasia ha lavorato bene oppure no. [...] Ognuno deve fare come gli è più comodo. Limitandovi rischiate di crearvi scomodità e imbarazzo. Inventate pure, purché l'invenzione vi sia d'aiuto. [...] Non è un problema, fate quello che volete. Nell'*etjud* dovete fare sempre quello che desiderate, il maestro non ha il diritto di incatenarvi in nessuna maniera: dovete essere voi a scegliere e a decidere se la vostra decisione era corretta o meno; l'obbligo del maestro è semplicemente quello di condurvi con molta accuratezza a trarre le conclusioni. L'allievo si deve sentire sicuro, tranquillo.

A. Vasil'ev

T/ Teatro

Io chiedo allo spettatore di fare uno sforzo: per esempio lascio dei buchi nella costruzione, perché chi guarda se ne possa investire. Non ho più voglia di raccontare delle storie, preferisco che lo spettatore faccia un percorso nello spettacolo che due spettatori non vedano la stessa cosa. Il teatro è un luogo di resistenza, un luogo che permette di vivere diversamente. Ma non sempre riesco a trasmettere questa necessità: spesso il teatro è necessario per quelli che lo fanno ma non per quelli che lo guardano. È una constatazione dolorosa, si ha allora l'impressione che l'impresa sia vana.

T. Salmon

R/ Registi

L'idea del progetto sta già nella sigla, in cui qualcuno potrebbe leggere una tautologia e qualcun altro un ossimoro. L'École des Maîtres cerca un senso proprio nella volontà di restituire il compito di insegnamento ai Maestri, intesi come titolari della prassi, del fare, dell'azione scenica: i registi, assurti nel teatro del nostro secolo a questo ruolo, che non esclude anzi dà la base a una loro evoluzione verso la teoria e la formulazione di regole personali riguardanti l'approccio ai testi o il lavoro con gli attori. È quanto in genere accade con l'approdo a una certa fase della loro esperienza, che li rende più sensibili a esercitare la propria creatività sui più giovani, ancora immuni ai vizi della routine e maggiormente disposti alla novità e all'entusiasmo, per farsene in qualche modo degli eredi ai quali trasmettere la loro sapienza.

F. Quadri

E/ Europa (vecchia)

L'Europa ha attaccato il racconto. Ma che parte dell'insieme teatrale stava attaccando nel far questo?

Dai paesi delle periferie assistiamo a queste bombe concettuali dei centri di produzione teatrale del mondo, con la stessa sfiducia con la quale compriamo – per la forza centrifuga che sempre viene emanata dal centro verso la periferia – i loro pacchetti colonialisti negli anni '70, le loro esemplari democrazie negli anni '80, i loro modelli neoliberisti nei '90, i loro ritorni alle destre nei 2000 e le loro crisi terminali negli anni '10.

In modo un po' riduzionista, le domande teatrali fondamentali che si formulano al centro del mondo non possono avere risposte da tutti e sempre, perché ogni Unità appare frazionata. Invece le periferie hanno – da sempre – una tradizione di pensiero periferico, laterale, non incisivo, non vincolante, ibrido, meticcio, in lingue la cui tradizione si presta meglio all'indulgente poesia che al crudo pensiero. Le domande che sorgono in paesi come questo (quello di Buenos Aires, per esempio, una città unica, con 400 teatri indipendenti e soltanto 5 o 6 nelle mani dello Stato) non sono

nemmeno utili a tutti, né sempre. Ma nella sua allegra mancanza di affermazioni categoriche, di mode, o di etichette entomologiche, può prestare ai relativi centri un certo sguardo originale sul problema di fondo: la produzione di senso.

R. Spregelburd

S/ Shakespeare

So bene che la cosa interessante e stupenda di Shakespeare è che, anche se si toglie alla sua opera il suono della lingua originale, rimane una grande drammaturgia che è possibile trasmettere in altre lingue e tradizioni teatrali. È vero che io non posso smettere di conservare l'originale nell'orecchio, ma questo è un mio problema.

Goethe una volta ha detto una frase bellissima: "Shakespeare è molto pericoloso per i giovani, perché li stimola a imitarlo e a cercare di essere come lui". Cosa vuol dire questa citazione? Semplicemente che Shakespeare è pericoloso per i giovani che vorrebbero imitarlo, perché non possono diventare come lui. Questo è il problema. Io propongo sempre un'immagine: se tu sei un cucciolo e vuoi andare insieme ai cani adulti e pisciare come loro, dovrai alzare molto la gamba; e questo produrrà un effetto distorto, mostrerà un brutto aspetto dei cagnolini. È una cosa che si afferra presto, perché chiaramente sono tutti vanesi come noi: "Non volevo fare questa brutta figura e non ho alzato abbastanza la gamba".

P. Stein