

Altre  
visioni

79

*Patrocinio e sostegno di*

Associazione Internazionale dei Critici di Teatro A. I. C. T.  
Associazione Nazionale dei Critici di Teatro A. N. C. T.  
Théâtre Nanterre-Amandiers  
Maison Jean Vilar, Avignon  
Institut Mémoires de l'édition contemporaine IMEC, Abbaye d'Ardenne, Caen



Provincia di Genova

Fondazione Mario Novaro, Genova  
Alliance française, Genova

Gianni Poli

Scena francese  
nel secondo Novecento.  
II  
*Antoine Vitez – Patrice Chéreau*

*prefazione di  
Michel Corvin*

© Teatrino dei Fondi/ Titivillus Mostre Editoria 2010  
via Zara, 58, 56024 Corazzano (Pisa)  
Tel. 0571 462825/35 – Fax 0571 462700  
internet: [www.titivillus.it](http://www.titivillus.it) • [www.teatrinodeifondi.it](http://www.teatrinodeifondi.it)  
e-mail: [info@titivillus.it](mailto:info@titivillus.it) • [info@teatrinodeifondi.it](mailto:info@teatrinodeifondi.it)

ISBN: 978-88-7218-293-2

  
Titivillus

## Ringraziamenti a

Marie-Claude Billard, Bnf, Avignon; Claude Chauvineau, Bibliothèque Gaston Baty, Paris; Nathalie Léger, IMEC, Abbaye d'Ardenne, Caen; Irène Sadowska-Guillon, Paris; Lydie Giugie Debièvre, Odéon-Théâtre de l'Europe; Paola Pioli, Genova; Museo Biblioteca dell'Attore, Genova; Centro Studi Teatro Stabile di Torino; Archivio del Piccolo Teatro di Milano.

## Indice

p. 7	<b>Prefazione</b> <i>di Michel Corvin</i>
11	<b>Introduzione</b>
11	<i>Premesse metodologiche</i>
14	<i>Ultimo Novecento: variabilità ed eccezione nel cielo delle stelle fisse</i>
18	<i>Fra due protagonisti</i>
23	<i>Conclusioni</i>
	<b>ANTOINE VITEZ</b>
29	<b>Il regista-poeta. Nel corpo delle idee</b>
29	1. <i>Temì e problemi</i>
34	2. <i>Coordinate biografiche</i>
35	3. <i>Spettacoli</i>
35	<i>I classici d'ogni tempo</i>
67	<i>La scena del récit.</i>
73	<i>I poeti drammatici contemporanei</i>
77	4. <i>Bilanci</i>
83	<b>Allegati</b>
	<b>PATRICE CHÉREAU</b>
111	<b>Immagine, racconto, scena</b>
111	1. <i>Temì e problemi</i>
120	2. <i>Coordinate biografiche</i>
121	3. <i>Spettacoli</i>
121	<i>Lo spazio meraviglioso: dalla machine à jouer allo spazio éclaté</i>

p. 147	<i>L'illusione contestata, lo spazio ri-aperto</i>
151	<i>Una Casa del Teatro</i>
166	<i>L'equilibrio sospeso</i>
179	4. <i>Bilanci</i>
183	<b>Allegati</b>
207	<b>Bibliografia generale</b>
212	<b>Indice dei nomi</b>

## PREFAZIONE di Michel Corvin\*

Ci sono molti modi di esercitare la critica teatrale. C'è un modo umorale, adatto ai giornali e ai settimanali, che recensisce di sera in sera, seguendo il gusto, ciò che piace o non piace; ce n'è un altro, erudito, che si concede il tempo di teorizzare per ricondurre a suo profitto tutto quanto le scienze umane (linguistica, sociologia, psicoanalisi) possono offrire affinché le indagini acquistino sostanza in pensiero e prospettiva. Un altro ancora, forse meno ambizioso, ma d'una qualità inestimabile, consiste nel seguire i percorsi artistici (di autori, registi, attori) per rendere conto, passo dopo passo, del loro cammino e dei loro risultati. In questa categoria, distinta da scrupolo e perfezionismo, s'inserisce egregiamente il metodo di Gianni Poli.

Per ripercorrere la carriera di Antoine Vitez, Poli non s'avventura a caso fidando nei ricordi, ma si rifà a tutti gli scritti che Vitez (e Dio sa quanto avesse la penna facile!) ha prodotto lungo una vita teatrale troppo breve: sono scritti che vanno dalla postilla destinata all'uso personale ai programmi degli spettacoli o a considerazioni più meditate e approfondite sul teatro, l'attore, il pubblico, la scuola... Vitez è uno scrittore di teatro, non perché scriva delle *pièces* (egli è poeta, principalmente), ma perché scrive sul teatro e le sue riflessioni forniscono, arricchendolo, il duplicato di ciò che realizzerà in palcoscenico. L'insieme cospicuo di questi testi potrebbe considerarsi talmente rivelatore del pensiero drammaturgico di Vitez da far sì che il lavoro di Poli possa apparire quasi svolto in anticipo: a lui non resterebbe che un ruolo di presentatore! In effetti, nient'affatto! Più in Vitez si aprono piste di ricerca, più aumenta il rischio di smarrirsi e quindi con-

\* Docente onorario all'Université Paris III – Sorbonne Nouvelle.

viene organizzare la materia, disporla per linee gerarchiche e “farla parlare”, in una specie di costante moto di spola fra l’obiettività della constatazione e la soggettività del giudizio critico. Di soggettività si tratta infatti, poiché il critico, per discreto che sia, è ben presente in quanto degustatore (più che consumatore) di codesto dovizioso nutrimento teatrale. Poli pratica ciò che Chateaubriand chiamava la “critica delle bellezze”: affianca l’artista e per quanto possibile tenta di insinuarsi nel suo pensiero e nel suo immaginario per ripercorrere il suo cammino creativo. Impresa esaltante... e riuscita! E non basta constatare come Poli dia conto di tutta la produzione – riflessiva e spettacolare – di Vitez; egli la pone al centro d’una costellazione di riferimenti che vanno da Mozart alla marionetta, da Arlecchino al cinema, senza dimenticare di ricollocare Vitez nel paesaggio teatrale, da Vilar a Barrault e da Strehler a Chéreau. Inoltre, la serie di analisi specifiche dedicate a ogni messa in scena, si conclude con un bilancio sintetico in cui il critico offre il suo punto di vista e ci consegna un ritratto avvincente della personalità complessa, cioè contraddittoria, del grande creatore.

Il secondo obiettivo di Poli è l’opera di Patrice Chéreau, studiata seguendo lo stesso schema d’indagine. L’approccio tuttavia è ben diverso: da un lato, perché Chéreau non è artista tale da consentire che gli si costruisca attorno un monumento esplicativo delle sue intenzioni estetiche; dall’altro, perché Chéreau è al contempo anche una personalità dell’opera lirica e del cinema, oltre che del teatro e la sua carriera s’è sviluppata a zig zag, con bruschi alti e bassi tutti segnati, cionondimeno, dal suo genio inventivo ricco di immagini straordinarie. È strano che Chéreau, dopo le delusioni dell’esordio nella periferia parigina e avendo trascorso un lungo periodo a Milano, abbia richiamato l’interesse di pochi critici italiani; cosa che rende il lavoro di Poli ancora più prezioso. Prezioso e difficile, in quanto Chéreau, perfezionista nel proprio ambito quanto lo è Poli nel suo, non si lascia definire facilmente. Le due costanti in lui presenti, quelle dell’immagine e della violenza e della violenza dell’immagine, non bastano a rendere il suo tocco sofisticato e la sua impareggiabile virtù di direttore di attori. Si sa quanto sia arduo recuperare e restituire il ritmo d’uno spettacolo e la finezza della recitazione d’un attore: Poli vi riesce alla perfezione.

Chéreau non rientra in un canone estetico unico e gli autori scelti in repertorio – da Marlowe a Koltès – indicano a sufficienza l’apertura appassionata della sua curiosità, ancor più del suo eclettismo culturale. “Appassionata” è la parola giusta perché, malgrado le costanti appena segnalate,

Chéreau non ama rifare quanto già fatto: prova ne dà la messa in scena ultraspoglia di *Les Paravents*, lontana mille miglia dalle bellezze sontuose di *La Dispute*. Tutti questi aspetti Poli coglie con un’acutezza frutto d’empatia e di rare facoltà percettive. Giacché il suo lavoro – e non è il minor motivo d’attrattiva – è completato da bibliografie così straordinariamente dettagliate che, da sole, lo renderebbero meritevole di diventare il *livre de chevet* per quanti serbino ancora in un recesso di memoria le impressioni e gli echi degli spettacoli di Vitez e di Chéreau. Mentre a coloro che non hanno conosciuto quegli artisti regalerà, assieme a una lezione di critica, l’occasione di penetrare in un mondo di esuberante creatività.

Mi resta soltanto un rammarico ed è che quest’opera... non sia scritta in francese, dato che ad essa non si trova riscontro al di qua delle Alpi; rammarico che si trasforma nell’auspicio di vederla tradotta al più presto nella lingua che Vitez e Chéreau tanto nobilmente hanno servita.

Marzo 2010  
(Trad. G. P.)

## INTRODUZIONE

Le théâtre est constitué à la fois de passé et de présent. Le théâtre, de plus, dépose différentes sortes de traces, les visibles et les invisibles. [...] Le théâtre, encore, est une totalité qui relève à la fois de l'esthétique, de la sociologie, de l'anthropologie, de la philosophie, de la morale... Totalité qu'il est quasiment impossible de saisir sinon par bribes et angles de vue privilégiés, donc faussés. [...] Il n'y a pas de perception du passé qui ne soit gauchie par notre vision présente.

M. CORVIN, *Dictionnaire encyclopédique*, 2008.

Jeu, traduction, récit, ce sont comme les outils principaux au moyen desquels cet homme a fait du théâtre. [...] Ces *outils*, car je ne trouve pas de meilleur mot, font et ne font pas un système. [...] Le récit produit des images. Les images engendrent l'espace comme une équation engendre une courbe. L'espace vient après les objets qui le déterminent. [...] L'ensemble de ce que vous lirez est donc prodigieux, miraculeux.

F. REGNAULT, *Préface* à A. VITEZ, *Écrits sur le théâtre*. II, 1995.

Car la mise en scène est un travail transférentiel entre deux sujets, un corps à corps d'ordre amoureux – légèrement sublimé.

*Douze années ferventes*, in P. CHÉREAU, *J'y arriverai un jour*, 2009.

### *Premessa metodologica*

A metà degli anni Novanta mi proposi l'idea di un volume sulla messa in scena francese del Secolo al tramonto. Isolai quattro personaggi capitali, altrettanti modelli d'una vicenda comune e differente; variegata e *in progress*, che mostrasse esiti costanti e personali, fenomeni tipici e significativi degli artisti e del loro tempo. Chéreau fu oggetto di un mio profilo sull'estetica dedotta dalle sue regie (1995); indi la ricerca si concentrò su Vilar e su Barrault. Frattanto, la morte di Vitez e la riconoscente attenzione al

suo lavoro prematuramente interrotto, suggerivano l'altra figura di riferimento. Per la materia incontenibile in un solo volume, pubblicai i saggi su Vilar e Barrault (2007) con un'Introduzione che valesse per l'intero saggio. La continuità della ricerca e della stesura complessiva di *Scena francese nel secondo Novecento* presume quindi il rinvio al primo volume, soprattutto per le indicazioni metodologiche rimaste, coerentemente, invariate. In pertinenza al precedente contributo, si osserverà in apertura del presente una trattazione specifica dei problemi posti dai due Artisti studiati, inseriti in un panorama mutato, almeno nella cronologia di riferimento. Insistere sull'acquisizione degli strumenti semiologici al mio interesse e il rinvio alla loro applicazione nei casi già studiati, diventa ora superfluo. Una semiologia non *radicale* ma *adattiva*, proponevo allora, che mantenesse flessibile, nella sua gradualità, il ricorso a ogni documento e suggestione (distinti e denunciati di volta in volta) utili a restituire la scelta del punto di vista e del senso da imprimere alla mia ricostruzione (Poli, 2007, 14). Un sistema empiricamente adeguato *ad hoc*, dell'impiego di strumenti spesso sofisticati, quale è propugnato e mostrato in prassi da Rosalba Gasparro<sup>1</sup>. Anche qui il filmato non assumerà valore preminente, seppure in uso forse più frequente, essendo a noi più prossimi gli eventi registrati e studiati, e mostrerà la sua importanza, relativa nel confronto con la testimonianza dell'emozione diretta. Non sarebbe né logico né opportuno ignorare gli esempi delle riprese di Santiago, della Koleva, di Metge. Da *Partage de midi* (di Vitez) a *Phèdre* (di Chéreau) le riprese danno valore (reciproco) alle fotografie e alla considerazione integrata e comparata degli altri segni dello spettacolo, reperibili nei testi dei creatori, della critica e della memorialistica. Sulla fotografia, in specifico, accolgo un suggerimento sul fotografo Alex Majoli, a proposito dell'*aura*:

Laura è quel sottile campo di radiazioni luminose che circonda e anima persone, luoghi e situazioni. [...] Non c'è evidenza scientifica che attesti la realtà di questa sorta di alone magico [...] un'entità che resta più poetica che percettiva, più eterea ed emozionale che logica e conseguente. E tuttavia si può credere che solo alcuni individui riescano a coglierla; e comunque pochissimi sono in grado di riprodurla in foto<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Cfr. *Teatro e insegnamento universitario* (1998), in R. Gasparro, *Le farfalle di carta*, Messina, Di Nicolò, 2004.

<sup>2</sup> F. Ceccarelli, «Il Venerdì di Repubblica», 1122, 18 settembre 2009, p. 15.

E insieme noto la rivalutazione della dimensione *sonora*, perorata da Marie-Madeleine Mervant-Roux nel corso di un incontro alla BNF, *À l'entrée des bibliothèques et des archives*, tenutosi a Parigi il 23 ottobre 2009. Inoltre, sarà presente il ribaltamento che ha fatto della messa in scena il determinante dell'interpretazione del testo (e non viceversa), con le conseguenze che Patrice Pavis ha indicato (Poli, 2007, 25). L'uso della *memoria* intensiva e ricostruttiva, per Banu e la codifica della *sovra-descrizione* verso un «modello astratto coerente» (Poli, 2007, 12), concorrono ancora nelle mie rinnovate approssimazioni – “asintotiche”, per Ferruccio Marotti (*Note di metodo*, 1973) – in cui diversi, molteplici Teatri risulteranno accostati. Pure trattando di due artisti soltanto, si comporrà una «storia di sogni ed emozioni inseguiti nelle tracce del loro manifestarsi più concreto e quindi destinati a sparire». Ancora mutamenti si registrano nelle isotipie evidenziate in precedenza. In maggior rilievo, la Corporeità; il Terzo Teatro, almeno come tensione nascosta; l'interetnia del Gruppo, quand'essa decanti intervalenze estetiche in grado di valicare la “barriera delle lingue”:

Questa Europa teatrale, che ha affrontato la cosiddetta *barriera delle lingue* e si è ritrovata in relazioni trasversali capaci di oltrepassare le frontiere e di anticipare le istituzioni [...]. Ci troviamo in una specie di cantiere dove si mescolano le macerie di figure antiche e le impalcature degli edifici futuri. Non è agevole ritrovarci. Fine, a colpo sicuro in Francia, della politica culturale statale [...]. Gli artisti possono sperare che la Città sia un mondo, mentre il Paese resiste a essere mondo...<sup>3</sup>.

S'avvera infatti il passaggio dal *pubblico* allo *spettatore*, cosciente cittadino della *città-mondo*. Intanto, lo stesso Georges Banu ha rettificato gli archetipi riconoscibili presso i maggiori creatori, le immagini del *cerchio* e della *spirale* (elaborati per Brook, quasi vent'anni or sono) e li ha fissati nella *colonna*: l'emblema plastico di Brancusi gli presta la forma ideale di allargamento e restringimento (variazione/evoluzione) del fenomeno d'espressione sulla scena: «La ripetizione non poggia qui sulla ripresa dell'*uguale*, ma procede con un movimento complementare e ciclico dei contrasti»<sup>4</sup>. Sulla relazione fra interpretazione e interprete, è conveniente l'approccio di Eugenio Scalfari al pensiero di Nietzsche e di Spinoza, per le analogie riscontrate con l'intervento del ricercatore sull'ambiente estremo della

<sup>3</sup> Secondo E. Demarcy Mota, in *Patalogo trenta*, Milano, Ubulibri, 2008, p. 279.

<sup>4</sup> G. Banu, *Il cerchio e la colonna*, in *Patalogo trenta*, cit., p. 258.

materia o sul microcosmo etnico primitivo, per cui sempre lo sguardo modifica la realtà che va indagando<sup>5</sup>. Analogamente, il processo fra regista e attore è “traduzione” metamorfica.

Le metteur en scène inexpérimenté voudrait, éperdu, que son *dire* devienne *faire*. [...] L'acteur et le metteur en scène ne feront jamais la même chose. Il faut traduire. [...] Pourtant c'est bien sûr ce que nous visons toujours: que le *dire* se transforme en *faire*... Et le *faire* en *dire*. [...] Ce va-et-vient permanent entre *dire* (qui fait) et *faire* (qui dit) est un mouvement sublime: il s'appelle *théâtre*<sup>6</sup>.

### *Ultimo Novecento: variabilità ed eccezione nel cielo delle stelle fisse*

Più che cambiamenti radicali, la fine del Novecento mostra slittamenti e adattamenti, in un quadro europeo che ha visto nella “triangolazione” – costituita attorno a Strehler, dalla Francia, la Germania e l'Italia – un'interazione produttrice degli spettacoli memorabili negli anni Settanta-Ottanta. I contributi monografici problematici e documentari, sono stati diversi e notevoli, con la collezione *Les voies de la création théâtrale* in costante aggiornamento; con le monografie *Le corps en jeu* e *La scène et les images*, in particolare. L'opera enciclopedica del Corvin (alla quarta edizione), potrebbe da sola stabilire il paradigma delle mutazioni intercorse in vent'anni. Lo stesso aveva sintetizzato nel titolo *Le théâtre de tous les possibles. Une écriture plurielle*<sup>7</sup>, le traiettorie centripete in corso. Immagine della pluralità, dal punto di vista del regista, riscontrata da Mesguich che la segnala nel “coro di solisti”. La monografia *L'acteur entre personnage et performance* (2003) prende atto dei postulati introdotti da Barba trent'anni or sono e pur sempre latenti. Sia il censimento drammaturgico europeo di cinquant'anni (ancora del Corvin), sia il Premio Europa per il Teatro, attribuito di anno in anno alle personalità massime e alle nuove realtà in emersione, sono osservatori competenti da cui trarre auspici, attraverso gli indicatori dei parametri storici (sociali e politico-culturali) e di gusto, coi quali comparare il presente al passato e immaginare il futuro.

<sup>5</sup> E. Scalfari, «La Repubblica», 6 luglio 2007. Sull'integrazione dello spettatore nell'opera, cfr. C. Brandi, *Arcadio o della Scultura. Aliante o dell'Architettura*, Roma, Ed. Riuniti, 1992.

<sup>6</sup> D. Mesguich, *Entretiens avec Rodolphe Fouano*, Paris, Albin Michel, 2009, p. 61.

<sup>7</sup> M. Corvin, *Dictionnaire encyclopédique du théâtre* (2008<sup>a</sup>) e *Le théâtre de tous les possibles*, in J. de Jomaron, *Le Théâtre en France*, Paris, Colin, 1991<sup>2</sup>.

Fra persistenti utopie per la prosecuzione di un'idea di Teatro autogena della propria prassi, sta la pedagogia nella (e della) Scuola. Per l'intento creativo, la tentazione è nel sincretismo, nella fusione delle arti. Risposta si trova nel dominio della Danza che, col teatro-danza riprova a prefiggersi un teatro totale, un'opera d'arte totale, da Pina Bausch a Sasha Waltz. S'è quindi diluita la visione, corrente negli anni Ottanta, portata sul lavoro di Chéreau: «Nous vivons une époque où le metteur en scène est roi [...]. Le spectateur sort d'une représentation dans une sorte de catalepsie en proie à une transe qui n'est pas si différente de celle décrite par Artaud»<sup>8</sup>. La comunicazione, sempre più metalinguistica, impone storia della storia, critica della critica; così come lo spettacolo è *spettacolazione* (al presente) di tutta l'Opera di un regista: citazione e *mise en abyme* infinita di sé, riguardano ormai ogni artista della scena. Nell'esaltarsi progressivo dell'immagine come specifico, varia pure, per il fotografo del primo Chéreau, il rapporto con la fotografia di scena:

L'image de théâtre entretient l'ambiguïté du rapport du comédien à son personnage et à son identité quotidienne. [...] À l'inverse, la photographie de théâtre correspond très bien au tragique, à la gravité: la durée interrompue devient pathétique (TRE, 203).

Appare meglio quanto ogni spettacolo sia l'esperienza di un'esperienza, regia di una regia, nell'edificazione dell'autobiografia. «Le spectacle, avec Vitez, n'est plus (seulement) la mise en scène d'une histoire, mais l'histoire d'une mise en scène»<sup>9</sup>. Un teatro che interroga il teatro s'impone con Vitez interprete di Claudel e di Molière: «L'art se retourne sur lui-même», secondo Moraly<sup>10</sup>.

S'era pure affermata la tendenza all'autoritratto, convalidata dai coreografi di punta (quasi mai considerati negli spostamenti estetici in corso) della Nuova Danza. Negli anni Ottanta, un teatro mitteleuropeo del corpo e della regia, segna, non soltanto nella danza

un passaggio epocale e per vent'anni senza ritorno [che] esalta a tal punto la figura del creatore, ossia del coreografo, che egli acquista di diritto l'appellativo di *autore*

<sup>8</sup> B. Lary, in N. Treatt, *Chéreau*, Paris, Liko, 1984, pp. 230-231.

<sup>9</sup> D. Biscos, *Antoine Vitez à la rencontre du texte*, in *Les voies de la création théâtrale*, VI, Paris, CNRS, 1978, p. 277.

<sup>10</sup> J.-B. Yehouda Moraly, *Claudiel et Vitez*, «Revue d'Histoire du Théâtre», 3, 1989, p. 250.

*di danza*, in grado di rendere trasparente e leggibile nella scrittura del movimento nello spazio il proprio pensiero, la propria Weltanschauung<sup>11</sup>.

Lucinda Childs, che coreografa se stessa sullo sfondo del film del suo *Dance* (1979 e 2003)<sup>12</sup> può bene entrare in analogia con la celebrazione con cui Chéreau mette in scena se stesso nella riedizione di *Dans la solitude des champs de coton* o nelle “letture” ultime. Il percorso iniziato da Giovanni Lista con la ristrutturazione dell’idea di Scena Moderna è dunque, anche in questo senso, da completare. Finché il Teatro d’Arte si riconosce nella e per la parola solamente, facendone la storia a oltranza, oltranzisticamente deve definirsi *morente*. Di quel cammino, forse è questa la sorte (o il destino). Vitez e Chéreau, latori di idee-in-corpo, possono appropriarsi dei corpi-in-spazio dei coreografi, corpi che sprizzano idee. Poiché l’eruzione energetica dei corpi è percepibile e codificabile – non appena sia schermato l’udito dalla percussione della parola – sia nella tensione de-cadente di Chéreau, sia nella schizofrenia psicomotoria, in controfase (per sfasamento, *décalage*) di Vitez: entrambi giunti assieme a maturazione, per una poeticità in cui la parola non ha tarpato l’esaltazione del corpo in movimento. Passati appena dieci anni, l’isolamento dell’artista – anche del più grande – ne mostra la solitudine nell’arcipelago o nel diorama che lo circonda; con qualche ritornante appello alla *civis*, all’*agorà*, allo scopo comune. Il resto, pare configurarsi, se non disgregarsi, in livellamento, indecisione e lontananza. Anche centri di produzione e d’attrazione di riferimento, come il Festival d’Avignon, riflettono simili sguardi, nelle scelte degli artisti oggi responsabili:

Leurs arts proposent toujours aux spectateurs de vivre une expérience forte et singulière et les conduisent vers des territoires inattendus, à entendre au-delà des mots, à voir au delà des images. [...] Cette édition est politique. [...] Elle nous rappelle que le théâtre porte en lui, depuis son origine, ce désir paradoxal d’une représentation commune du monde que partagent des spectateurs assistants ensemble à une expérience, mais qui les marquera chacun différemment...<sup>13</sup>.

<sup>11</sup> M. Guatterini, *L’ABC della danza*, Milano, Mondadori, 2008, p. 35.

<sup>12</sup> Creazione, New York, 1979. Ripresa, Théâtre de la Ville, Paris, ottobre 2003. Musiche di P. Glass; décor e film di Sol Le Witt. Cfr. studio-ricostruzione, in M. Guatterini, op. cit., pp. 93-101.

<sup>13</sup> *Éditorial*. Festival d’Avignon. Programme 2008.

Più individualistico, nello slancio dell’abbraccio comunitario, il programma dell’ultimo direttore del Théâtre de l’Europe:

C’est une définition plus vaste du théâtre qu’il nous faut trouver aujourd’hui. Il faut aujourd’hui non pas cent mais mille définitions, une cataracte de définitions à brûler comme encens propitiatoire sur l’autel du théâtre. Car il y a comme urgence de nous faire comprendre, à chacun d’entre nous, que chacun est un peuple [...]. Il veut changer un homme et non pas le monde [...]. Cette tâche nouvelle ne se fera pas sans les poètes: ce sont les poètes qui aiment le réel, qui nous apprennent à l’aimer<sup>14</sup>.

Nelle sue considerazioni più recenti, Eugenio Barba ripercorre le storiche funzioni del regista e nel distinguerne l’assimilazione propria, vi coglie le costanti dell’intertestualità e dell’interpolazione (e/o della citazione), fino all’inserimento di personaggi inventati (Barba, 2009, 159 e 169), usuali nel lavoro di trasposizione drammaturgica e di scrittura scenica, alla quale Chéreau e Vitez inequivocabilmente partecipano. Nel dilemma persistente fra il Teatro d’Arte e Terzo Teatro, sia Vitez sia Chéreau hanno inseguito il primo non senza sognare il secondo; come Brook, del resto e come Ronconi, che si sono trovati a confronto con un’Arte irricognoscibile e pur sempre necessaria e nell’unica funesta alternativa di non fare più Teatro. Nella deriva degli schemi funzionali del Teatro (Poli, 2007, 21) e dovendo lealmente e oggettivamente considerare le istanze presenti, nella loro indubbia marginalizzazione, del Terzo Teatro e della *performance* totale – dal Teatro-danza collettivo alla prestazione dell’attore solista – si prende atto di molteplici drammaturgie e delle relative strategie per raggiungere lo spettatore. Le visioni possono essere “tradizionali” o fidenti nella nuova multimedialità, votate a moltiplicarsi, comunque. I campi dell’*io*, del *sociale*, della *politica*, si riscontrano nei mutanti di favola e conflitto, statuto del personaggio e forme drammatiche<sup>15</sup>. La trafia utopica attraverso le “porte strette” di Stanislavskij, Copeau, Craig, Artaud, segnalata da Franco Ruffini (Ruffini, 2009, 66) diventa sforzo esposto alla frustrazione, quando si punti tutto in una *summa*, in uno “spettacolo-monstre”. Quello che la scrittura verbale del drammaturgo avverava, racchiudendo nel *poiéin* pulsione e con-

<sup>14</sup> O. Py, *Le projet artistique*, Odéon-Théâtre de l’Europe, mars 2007.

<sup>15</sup> M. Corvin, *Anthologie critique des auteurs dramatiques européens (1945-2000)*, Montreuil, Éd. Théâtrales, 2007.