

Teatro e Romanzo.
Conversazione con Claudio Longhi
a cura di Marta Marchetti e Andrea Peghinelli

MARTA MARCHETTI Nella tua esperienza di direttore e organizzatore teatrale, come interpreti l'incremento della messinscena di romanzi sui palcoscenici europei? In che modo questa tendenza ha influito sulla politica culturale delle istituzioni teatrali nei suoi rapporti, ad esempio, con editori, lettori, biblioteche e soprattutto spettatori?

CLAUDIO LONGHI Premetto che la relazione tra romanzo e scena teatrale è una questione che mi ha sempre appassionato e che credo investa strutturalmente una riflessione sul teatro. Parto da una banalissima considerazione, che è poi la considerazione che ha spesso guidato le mie ricerche, i miei studi e anche le mie pratiche. La riflessione cui faccio riferimento riguarda la constatazione che il primo, da un certo punto di vista, a chiamare in causa la relazione tra teatro e romanzo è Aristotele, quando nella *Poetica* pone radicalmente la questione del rapporto tra la mimesi che si dà in forma narrativa – quindi, il poema epico per un verso – e la mimesi teatrale – quindi, la poesia drammatica per l'altro verso. Aristotele sta parlando di epica e non di romanzo, e qui si aprirebbe peraltro tutto l'orizzonte delle relazioni tra epica e romanzo, in merito anche a come queste due categorie si siano in qualche modo interfacciate, a come abbiano alimentato un dibattito su un piano speculativo e in rapporto alle pratiche letterarie; ma, di fatto, nella *Poetica* c'è questo riconoscimento primigenio di un rapporto tra la dimensione narrativa e la dimensione drammatica. Proprio perché la *Poetica* di Aristotele è una delle più antiche riflessioni occidentali sull'essenza del fatto teatrale, ritengo che la questione di cui ci stiamo occupando investa trasversalmente

e strutturalmente il teatro per poi, nel corso degli ultimi decenni, assumere probabilmente un'impronta e una rilevanza tutte particolari che andrebbero osservate nella specificità di questa attuale declinazione.

Dopo questa breve premessa, venendo all'oggetto della domanda, posso dire che, effettivamente, su un piano soggettivo, il rapporto con il romanzo ha avuto una parte fondamentale nel mio percorso anche di organizzatore culturale legato al teatro. Basti ricordare che il mio primo contatto operativo con Emilia-Romagna Teatro Fondazione, l'esperienza da cui è nato tutto un percorso che mi ha portato poi alla direzione dell'Ente, è stata la lettura integrale di *Anna Karenina* di Lev Tolstoj all'interno di una biblioteca, che ha accompagnato la messa in scena della riduzione teatrale del testo per la regia di Nekrošius. Sulla base di quella originaria esperienza, negli anni abbiamo sviluppato, all'interno di ERT, una enorme quantità di iniziative di questo genere. Abbiamo letto *1984*, *La montagna incantata*, *Le memorie di un giovane medico*, *La valle dell'Eden*. C'è stata, quindi, una moltiplicazione di esperienze analoghe, peraltro tutte strettamente intrecciate a spettacoli (le messe in scena di *1984*, di *La valle dell'Eden* e così via), con un percorso che si colloca a metà tra la strategia culturale di incontro con nuove fasce di pubblico – e quindi la possibilità di contaminare il pubblico teatrale con il pubblico dei frequentatori delle biblioteche, promuovendo un piano di visione sinergica tra l'esperienza teatrale e il resto del sistema culturale – e lo sviluppo di una ricerca sull'essenza della pratica teatrale e sulle ragioni che spingono molti artisti oggi a scegliere il romanzo come impalcatura di partenza delle proprie pratiche artistiche. Ovviamente tutto questo ha condizionato anche i rapporti con l'universo dell'editoria. È effettivamente un fenomeno ramificato, che ha un impatto significativo nell'organizzazione e nella costruzione della complessiva esperienza. Tra l'altro, faccio anche presente che, come organizzatore, non ho mai creduto nell'efficacia dell'imposizione del progetto, quindi raramente agisco da committente in senso stretto, o mi pongo come committente di un'operazione, ma ascolto più che altro i desideri degli artisti, quelle che sono le loro aspettative. Una simile moltiplicazione di progettualità legate al romanzo, in cui mi sono trovato coinvolto, non è stata quindi il frutto di una mia idiosincrasia personale che ho proiettato verso l'esterno, ma ha intercettato in qualche modo delle esigenze che erano, e sono, nell'aria. Poi, naturalmente, il problema potrebbe essere quello di interrogarsi su come mai ci sono queste esigenze, però non vorrei saltare dentro un'altra

domanda o precorrere i tempi. Sta di fatto che è evidente, a mio parere, che gli artisti oggi guardino con un'attenzione particolare all'universo romanzesco e si relazionino al romanzo in un certo modo, dentro un flusso che arriva dall'antica Grecia, perché in fondo *Le Troiane* altro non sono che una trasposizione teatrale dei poemi omerici.

ANDREA PEGHINELLI Nella tua personale esperienza, e in una prospettiva di creazione artistica, in che modo il lavoro su un romanzo mette in discussione o modifica la prassi registica? In che modo, per esempio, la decisione di adattare un'opera narrativa incide sui rapporti tra il regista e il testo, soprattutto in un paese come l'Italia dove non esistono figure professionali – come il *dramaturg* in Germania o il *literary manager* nei teatri anglosassoni – stabilmente impiegate dai teatri per curare gli aspetti letterari di un lavoro scenico?

CLAUDIO LONGHI La domanda è complessa, cerco di dare qualche spunto di riflessione, sperando di avere colto lo spirito esatto della questione che ponete. Comincio col dire che, a mio giudizio, le ragioni di interesse che spingono molti uomini di teatro oggi a confrontarsi con la dimensione romanzesca sono molteplici. Credo che sia importante muovere dalla lettura bachtiniana dell'evoluzione del sistema letterario e dalla relativa analisi dei fenomeni di romanzizzazione: in sostanza – e ciò ha indirizzato i miei studi sul rapporto testo teatrale/romanzo –, Michail Bachtin, da antropologo o da sociologo della letteratura qual è, individua nel romanzo una forma particolarmente in sintonia con le logiche della modernità – per usare una categoria molto generica – in ragione del carattere polifonico, intimamente dialettico, problematico, critico che proprio la “forma romanzo” porta con sé. Aggiungo anche che sono d'accordo sul fatto che, fisiologicamente, quando il romanzo tende ad imporsi come “genere guida” dell'istituzione letteraria, induce dei fenomeni di romanzizzazione in tutto il sistema diegetico che gravita intorno ad esso. Di base, quindi, c'è una duttilità della “forma romanzo” a rendersi interprete e a tradurre in codice estetico delle esigenze, dei desideri, delle criticità, delle aspettative che appartengono a una certa idea di modernità.

Da un altro punto di vista, concordo con la riflessione che imposta Brecht, a metà degli anni '30, sulla rappresentabilità del mondo attraverso il teatro e sull'esigenza di spingere la forma drammatica a confrontarsi con la complessità del presente, una complessità che fatica a essere ridotta alla misura sintetica

del dramma classico, se dovessimo usare le categorie szondiane. Detto in altri termini – ed è un ulteriore modo di guardare la stessa questione che poneva Bachtin –, è come se la “forma teatro” sia spinta a confrontarsi con una complessità della contemporaneità che ne forza, per certi aspetti, la natura sintetica e trova, probabilmente, nella dimensione della pagina romanzesca una duttilità superiore. Insomma, il romanzo è come un grimaldello che ti consente di smontare certe convenzioni e di guadagnare una flessibilità molto più idonea alla polifonia e alla complessità del presente. Concludo con un’ultima considerazione, secondo me rilevante. È una riflessione che mi sono trovato a fare soprattutto lavorando insieme a Luca Ronconi, usando poi quell’esperienza per cercare di capire cosa stessi facendo io stesso. Sappiamo perfettamente che l’avvento e il consolidamento della civiltà registica, e quindi del cosiddetto teatro di regia, hanno posto con forza, o comunque hanno comportato, una ridefinizione delle pratiche drammaturgiche: difatti, l’affermazione dell’identità registica crea sostanzialmente un problema di autorialità e determina la necessità di rivedere tutti i paradigmi di autorialità all’interno della costruzione teatrale, che è una costruzione polifonica, collettiva, ma in cui tende sempre, a seconda dei diversi assetti delle civiltà teatrali, a prevalere ora l’uno ora l’altro polo di autorialità (che sia il polo dell’autorialità dell’attore, o quello del drammaturgo o del regista), in seno a una prassi di lavoro in cui sono tutti coautori da un certo punto di vista.

Laddove tende a prevalere l’autorialità del regista, emerge anche il tema del tessuto drammaturgico su cui il regista opera. Allora, da una parte, si colloca la pratica della riscrittura del repertorio e del classico, che è la pratica che codifica Claudio Meldolesi quando parla di “regia critica” e individua la narrazione di secondo livello che il regista attua sulla base dei vuoti della struttura drammaturgica di partenza. D’altro canto, però, molto spesso, esiste un afflato, una spinta autoriale del regista che talvolta non arriva a produrre la nuova drammaturgia, ma si appoggia su uno scheletro diegetico precedente che costituisce un cardine essenziale per la composizione del testo. Per me questo processo era evidentissimo in Luca Ronconi che aveva una pulsione drammaturgica fortissima a monte; ha scritto un copione e tante volte ha tentato di scriverne degli altri, ma al tempo stesso è come se autocensurasse questa sua spinta creativa. Ricordo un’osservazione fulminea di Franco Branciaroli, attore che ha lavorato tanto con Ronconi e lo ha conosciuto soprattutto nella fase di quel famoso lavoro su Latina, vale a dire del lavoro sulla nuova drammaturgia che Ronconi

avrebbe dovuto maturare all'inizio degli anni '80 e che poi non è stato portato a compimento. Franco diceva: "In fondo Ronconi aveva un senso (auto)critico così sviluppato e una mancanza di faccia tosta tale che entrambe queste caratteristiche gli hanno impedito di "aprirsi", in maniera diretta e personale, alla scrittura per il teatro. Faccia tosta che, invece, io avevo e che mi ha consentito di scrivere, molto più liberamente, dei copioni". L'autocensura che Ronconi esercitava in ragione del proprio spirito critico gli precludeva il gesto creativo puro dello "scrivo una cosa senza avere un paradigma come supporto". Accade così che *Quel che sapeva Maisie*, *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*, *I fratelli Karamazov*, non diversamente da *Infinites*, diventano delle "maschere" o "sostegni", delle strutture dietro cui ti nascondi – il *Larvatus prodit* di Sanguineti – per imporre la tua identità creativa con una forza e una radicalità diverse rispetto alla semplice operazione di rilettura del classico, che è riscrittura – peraltro Ronconi era maestro nel riscrivere i testi attraverso la propria lettura registica. Quindi, sono due fenomeni che si sviluppano parallelamente. In questo senso, mi rendo conto che io stesso ho agito non diversamente quando mi sono trovato a lavorare sul *La peste* di Camus. Era un modo per dare forma a quel progetto drammaturgico, che probabilmente non avevo il coraggio di sviluppare fino in fondo, passando da un'altra strada. Se metto insieme tutti questi tre aspetti – ricapitolando: la spinta della romanizzazione bachtiniana, l'urgenza di avere un paradigma, come quello del romanzo, più mobile da un punto di vista cronotopico e la necessità di bilanciare il polo dell'autorialità tra regista e drammaturgo –, credo che il relativo complesso di concause legittimi o spieghi in qualche modo l'attenzione così marcata nei confronti del romanzo, soprattutto negli ultimi decenni. Tutto ciò, poi, si traduce in svariate possibilità di pratiche di adattamento che, venendo alla vostra domanda, comportano modalità totalmente diverse di concretizzazione. Si va, cioè, dall'operazione minimale alla Ronconi dell'"edizione teatrale", in cui non intervieni minimamente sul testo, prendi il testo così com'è e semplicemente fai esplodere la natura orale del romanzo (perché non dimentichiamoci che il romanzo è un genere che ha una matrice fortemente orale, non è un genere legato alla scrittura e solo per effetto di una forzatura lo "schiacci" sulla pagina; quindi, compi una sorta di operazione filologica portando fuori la voce che è dentro quella pagina), a operazioni decisamente più complesse, in cui il romanzo agisce principalmente come stimolo o impulso per una libera reinvenzione. Anche se, in realtà, tra questi due universi antitetici esistono dei forti tratti co-

muni. Ho avuto la fortuna di lavorare accanto a Nekrošius su *Anna Karenina*: la reinvenzione romanzesca di Nekrošius è quanto di più lontano dal concetto di edizione teatrale di Ronconi; ma al fondo agivano dei criteri strutturali, dei principi anche sintattici di lavoro sul romanzo, con evidenti linee di affinità.

MARTA MARCHETTI La drammaturgia contemporanea rivela una scrittura emancipata anche da quegli schemi che hanno caratterizzato per due secoli la concorrenza tra romanzo e dramma. I testi, per esempio, di Tim Crouch, Martin Crimp o di molti altri autori contemporanei europei poggiano su una parola già localizzata nella situazione scenica, che nasce da una realtà scenica e in quanto tale entra in dialogo con la realtà. Che cosa può trovare di nuovo nel romanzo, e nelle forme di narrazione, questo tipo di scrittura?

CLAUDIO LONGHI Credo che, forse, uno dei macro-fenomeni più evidenti che ha investito l'articolazione del linguaggio drammaturgico – in realtà, secondo me, più in rapporto agli anni che ci stiamo lasciando alle spalle rispetto al presente, nel senso che è un fenomeno che, a mio avviso, stiamo superando – è stato quello del post-drammatico. E ribadisco che la mia sensazione è che abbiamo cominciato, da un certo punto di vista, ad “accantonarlo”: forse l'esperienza del post-drammatico non ha più quella centralità o quella quasi assoluta esclusività che ha avuto fino a qualche anno fa. Certo è che questa esperienza del post-drammatico è stata fondamentale per l'evoluzione del linguaggio scenico; quella stessa drammaturgia inglese che stavi citando ha ampiamente frequentato a vari livelli pure la dimensione del post-drammatico. Le vie d'accesso al post-drammatico sono tante. Una, ce lo ha spiegato bene anche Lehmann, è sicuramente il teatro epico di Bertolt Brecht, che è un altro modo di ragionare sul romanzo, soprattutto all'interno di una civiltà teatrale come quella tedesca in cui il rapporto tra epica e romanzo è molto più forte, alla luce delle riflessioni hegeliane del romanzo come epica del mondo disertato dagli dei, di quanto non sia nella pratica di altre tradizioni culturali. Un'altra direttrice è quella del “dramma-paesaggio” di Gertrude Stein. Che cos'è, infatti, il dramma-paesaggio se non descrizione, e la descrizione non è forse una delle articolazioni fondative della pratica romanzesca? Da qui si dipana un'altra considerazione, che può aiutare a fare ancora più luce sulla questione che ponete. Al di là della contiguità che esiste, per tornare alla categoria aristotelica, tra poesia drammatica e poesia epica, dov'è il punto di distanza?

A me ha sempre molto affascinato la lettura dei *Fondamenti della poetica* di Emil Staiger, quando l'autore parla della distinzione tra il genere drammatico contraddistinto dalla propensione all'esito e il genere epico imperniato sulla descrizione. Questa distinzione non è altro che la rielaborazione del dialogo che si era sviluppato, tra la fine del Settecento e i primi dell'Ottocento, nel carteggio tra Schiller e Goethe sull'epico e sul drammatico, e cioè sull'idea che il poeta drammatico è colui che ti afferra per il bavero e ti trascina verso la conclusione mentre nell'epica il lettore è come un viaggiatore che ha la possibilità di girare intorno al monumento, di guardarlo da più parti, senza essere trascinato verso un risultato. Stesso discorso, mutatis mutandis, che propone Gertrude Stein quando, cominciando a teorizzare il "dramma-paesaggio", pone la questione del diverso ritmo drammatico che si crea tra la pratica teatrale – in cui c'è una sfasatura tra il tempo del palcoscenico e il tempo dello spettatore, sfasatura che determina una sorta di ansia, di "sospensione/precipizio", quella che probabilmente avremmo definito tensione verso l'esito – e la dimensione del paesaggio in cui si produce una sorta di sintonia ritmica tra chi guarda e l'oggetto dell'osservazione. Questa sintonia ritmica, questo andamento descrittivo, ti mette in una posizione completamente diversa sul piano della scrittura, perché aderisci alla realtà con un ritmo interno, con un pensiero che sono di altra natura. Credo che questo sia uno degli stimoli che dal romanzo può arrivare alla pratica drammaturgica, oltre all'altra grande possibilità che il romanzo fornisce, ossia quella della riflessione, ciò che Bachtin avrebbe definito lo spirito critico che sta dentro al romanzo. Tutto questo innesca delle possibilità estremamente interessanti all'interno dell'articolazione della scrittura drammaturgica canonica, convenzionale, classica. A mio giudizio, sono quelle le due zone di sperimentazione e di lavoro per un drammaturgo.

ANDREA PEGHINELLI Da questo punto di vista, ribaltando un po' la prospettiva, è necessario considerare che la teatralità abbia storicamente nutrito il grande romanzo europeo. Lo scorso anno sul sito e sui canali social del Piccolo Teatro di Milano è stata diffusa la rassegna video "Romanzi teatrali. Come la narrativa incontra la scena / Sei conversazioni". Il percorso, curato dallo scrittore Paolo Di Paolo, mira a raccontare il teatro attraverso la teatralità di sei grandi romanzi europei che mostrano quanto i meccanismi della scena incidano su trame e strutture narrative.

CLAUDIO LONGHI È chiaro che, dal mio punto di vista, quando discutiamo di dialettica tra drammaturgia e romanzo, è come se parlassimo di un rapporto tra un bianco e un nero, che poi si declina nelle infinite gamme di grigio. Così come c'è un teatro che guarda al romanzo, allo stesso modo esiste un orizzonte romanzesco che guarda al teatro e che si nutre di suggestioni teatrali. È un guardare al teatro però che si articola su vari livelli. Un primo piano può riguardare, semplicemente, il racconto del teatro e la fascinazione del ricreare, sulla pagina e nella pagina, la dimensione della teatralità e della spettacolarità; in merito, gli esempi si sprecano. Uno dei libri per me centrali, in seno a una certa linea evolutiva del romanzo europeo tra Ottocento e Novecento, è il *Wilhelm Meister*, e sappiamo perfettamente quanta parte di quell'opera guardi esplicitamente al teatro. D'altro canto, il teatro per il romanzo – e forse, in questo caso, la fascinazione è più sottile – è anche esattamente l'opposto di quello che dicevo del romanzo per il teatro, cioè risponde alla volontà di adottare consapevolmente delle gabbie di convenzione, dei rigori di costruzione, che spesso agiscono come stimolo alla creatività. A me ha sempre colpito molto, e credo possa far riflettere, quella battuta di Szondi, al termine del capitolo ibseniano della *Teoria del dramma moderno*, relativa – cito a memoria – a Ibsen che, per non aver avuto il coraggio di diventare romanziere dei suoi personaggi, è stato costretto a ucciderli. Questa riflessione prende forma per Szondi proprio ragionando sul Borkman e sulla fine del Borkman, se vogliamo, stranamente tranchant e inconcludente al tempo stesso. In fondo, non si capisce l'intima necessità della morte di Borkman, se non quella di far calare il sipario e di dare un *coup de théâtre*, per l'appunto. Ma dentro quella battuta così folgorante ci sono delle indicazioni precise di scrittura che riguardano la doppia direzione su cui stiamo ragionando: cosa il teatro può prendere dal romanzo e, per inverso, cosa il romanzo può attingere dal teatro.

MARTA MARCHETTI Torniamo ai romanzi messi in scena. All'inizio di questa conversazione, a proposito di un dato quantitativo importante a livello europeo, hai parlato di esigenze che sono nell'aria. Riflettevamo sul fatto che in questo periodo di emergenza pandemica, siamo andati meno a teatro ma abbiamo letto di più. Anche nei momenti di lockdown, infatti, le librerie hanno continuato ad avere un mercato, mentre la chiusura delle sale teatrali ha incrementato la marginalità del teatro anche rispetto ad altri canali di comunicazione, sicuramente più potenti e che hanno messo in atto nuove modalità

comunicative. Il Piccolo Teatro di Milano collabora da diversi anni con il Festival Tramedautore che nel 2021, festeggiando i vent'anni di attività, ha dedicato grande spazio ai podcast. Ci interessa capire la tua riflessione sull'idea di questo format, che il teatro ha utilizzato frequentemente durante le recenti chiusure e che effettivamente valorizza molto la narrazione. È forse anche il momento in cui ci troviamo che aumenta ancor di più il nostro desiderio di narrazione?

CLAUDIO LONGHI Intanto vi rispondo che, per quel che mi riguarda, l'inizio dell'esperienza delle recenti iniziative digitali – tra cui i podcast – è un qualcosa che è nato di getto, non è il risultato né di un'osservazione, né di uno studio o di una riflessione. Ricordo distintamente che, quando fu decretato l'avvio del primo lockdown nel 2020, io ero direttore di ERT. La prima reazione che ebbi, e non avevamo ancora la misura di quello che stava per succedere, fu che dovevamo essere presenti come teatro, perché non potevamo non essere “attivi” in un momento come quello. “Cosa possiamo fare?”, mi sono chiesto, “Leggiamo *La Coscienza di Zeno!*”. Ricordo che organizzammo il tutto in una notte, il 9 marzo; partimmo alle 18 del primo giorno di chiusura e andammo avanti con una maratona l'intera notte, per 22 ore, con la lettura integrale del romanzo. A distanza di un paio di settimane, abbiamo realizzato la lettura integrale di *Le tigri di Mompracem* di Salgari, e in seguito abbiamo avviato un ciclo, *Modena Racconta*, in collaborazione con una casa editrice modenese, Il Dondolo, pubblicando dei video di letture integrali di opere di autori emiliani, con un'attenzione particolare al mondo modenese. Questo primo gesto è stato quindi un riflesso, frutto probabilmente più di un'esigenza mia che di una consapevolezza radicale. Ma poi il fatto che tali operazioni abbiano funzionato mi fa pensare che, prim'ancora che a una mia esigenza, corrispondessero a una necessità generale. Rispetto al podcast, se penso al tipo di interventi che ho immaginato durante le fasi del lockdown, posso dire che se per la prima fase, quando ero direttore di ERT, ero più attento all'ambito del video, quando sono arrivato a Milano mi sono più concentrato sulla dimensione del podcast. Mi rendo conto, e in questo caso si tratta proprio di un processo nato da una specifica riflessione, che dietro questa scelta c'è in realtà un interrogarsi sul tema della fisicità e della presenza. Ossia, faccio riferimento a quanto la voce abbia in sé un elemento di forte fisicità e quanto la voce restituisca una presenza fisica ben al di là dell'immagine o del video. È una suggestione che per me è indissolubilmente legata a uno dei testi teatrali più straordinari con cui mi sono confrontato nella mia vita, *Storie naturali* di Edoardo Sanguineti,

una partitura drammaturgica strepitosa che Edoardo aveva scritto per Ronconi, all'indomani dell'*Orlando furioso*, e che poi ha segnato l'interruzione del sodalizio tra loro, con i due che hanno intrapreso strade diverse. Da quel progetto, che avrebbe dovuto essere successivo all'*Orlando furioso*, nascerà *XX* per Ronconi e *Storie naturali* per Sanguineti, per l'appunto. *Storie naturali* è una partitura drammaturgica strutturata su quattro dialoghi, destinati a svilupparsi simultaneamente, ed è il regista che deve decidere come gestire questa simultaneità. Il tratto comune ai quattro dialoghi è che tutti hanno come protagonista il corpo, quindi è il corpo dei personaggi che costituisce l'oggetto della drammaturgia, non per nulla sono storie naturali; e l'altro fil rouge è che questa drammaturgia, per volontà dell'autore, è affidata alla totale discrezionalità del regista, salvo un elemento da rispettare: la rappresentazione deve cominciare in piena luce e man mano sprofondare verso il buio; da metà in poi, il testo deve essere completamente recitato al buio. Ragionando intorno a una simile scelta, Sanguineti affermava che la voce restituisce una fisicità superiore a quella del corpo: la voce ha una fisicità ossessiva ancora più invasiva di quella di un corpo. Non è un teatro radiofonico, precisava: è un'invasione di campo nel corpo. Quella riflessione mi ha portato a concentrarmi più sul podcast che sull'audiovisivo, come tentativo di ricreare una relazione fisica, per quanto mediata da un supporto tecnologico, in un momento in cui il teatro non si poteva dare in presenza. Aggiungo un'altra considerazione, tornando un po' indietro ai discorsi che abbiamo affrontato su teatro e romanzo, perché c'è un particolare che ho lasciato "nella penna". Com'è cambiato il romanzo nel Novecento? Qual è il romanzo a cui noi stiamo guardando nel momento in cui parliamo di una mutazione di elementi romanzeschi o di una simbiosi tra teatro e romanzo oggi? Mi sono tornate in mente queste domande perché il romanzo di cui stiamo parlando è *Il giuoco dell'oca* di Sanguineti, cioè si tratta di strutture narrative che hanno una natura totalmente altra rispetto a certi tradizionali paradigmi narrativi.

ANDREA PEGHINELLI Questa riflessione sulla voce fa pensare, per esempio, ai drammi di Beckett. Soprattutto nella seconda parte della sua produzione, certamente influenzata dalla sua esperienza radiofonica, Beckett scrive drammi in cui le voci interiori emergono in modo dominante mentre i personaggi tirano fuori un altro tipo di voce. Si tratta di voci che sono frutto di altri paradigmi, di romanzi di altro tipo, di narrazioni di altro tipo, di altri tipi di racconto e d'incontro con la diegesi.

CLAUDIO LONGHI Probabilmente in questa relazione stiamo dimenticando una serie di invitati di pietra, come – ad esempio – il film. La sintassi cinematografica ha cambiato la relazione tra testo teatrale e romanzo, mutando la percezione tanto del primo quanto del secondo. E poi, in una progressione temporale fino ai giorni nostri, al film va ad aggiungersi tutta la dimensione dell'audiovisivo, dalla televisione alla serialità attuale: un panorama stratificato che continua a trasformare la nozione di romanzo e di testo teatrale. Quando in precedenza parlavo del diverso rapporto che i registi hanno con il romanzo nel momento in cui lo “travasano” in scena e affermavo che niente è più distante dal concetto di “edizione teatrale” di Ronconi della visionarietà di Nekrošius, riconoscevo, al tempo stesso, una grande sintonia, rispetto alle strategie da mettere in campo. L'affinità di base, identica, era appunto quella del montaggio. La sintassi drammaturgica di Luca era una sintassi di montaggio, tanto quanto lo era quella di Nekrošius. È un vero decoupage quello che si realizza nella relazione tra la pagina romanzesca e la scena, a cui fa seguito un ri-montaggio secondo le logiche della scena. Ma è essenzialmente una logica di taglia/incolla, cioè una logica di montaggio.

ANDREA PEGHINELLI Ci sono poi lavori, come il *Frankenstein* di Danny Boyle, dove si può parlare di una regia molto cinematografica proprio per questo modo di montare, o ri-montare il romanzo, di trans-focalizzare il punto di vista e spostarlo dalla parte della creatura. In più, a questa strategia si sovrappone il fatto che lo spettacolo teatrale è stato proiettato nei cinema di tutto il mondo, con l'operazione National Theatre Live. Quindi effettivamente, la riflessione non può fare a meno di coinvolgere anche il mezzo mediatico, in un processo forse d'ibridazione dei generi sempre più avanzato?

CLAUDIO LONGHI Sì, in particolare, poi, io sono convinto che la categoria del montaggio di Èjzenštejn sia la più potente poetica che sia stata scritta nel Novecento.

MARTA MARCHETTI Alla mutazione del teatro tra romanzo e montaggio, dal modernismo ad oggi, hai dedicato molte delle tue ricerche scientifiche. Ma anche nei tuoi studi sulla pedagogia dell'attore, altro tuo campo di studio privilegiato, troviamo riferimenti al romanzo. *Il romanzo dell'École des maitres. Elementi di pedagogia teatrale secondo Franco Quadri, alla manière de Jarry*,

per esempio, è un saggio uscito nel 2011 sulla rivista *Acting Archives*. Perché usare la parola romanzo per raccontare una ricerca, una storia, una scuola così importante nel contesto europeo? È una metafora?

CLAUDIO LONGHI È certamente una metafora, ma non solo. Io sono convinto che le pratiche narrative siano una parte strutturale importantissima del lavoro di uno studioso di teatro, non fosse che per una ragione. Notoriamente noi lavoriamo su oggetti in assenza che sono gli spettacoli, e sappiamo quanta parte della nostra riflessione epistemica è legata proprio a quali sono le fonti per la conoscenza di uno spettacolo: è il video, sono le fotografie? Indiscutibilmente, la narrazione di uno spettacolo gioca un ruolo enorme nei processi storiografici collegati al teatro. Penso, ad esempio, all'attività del critico teatrale di restituzione di uno spettacolo che fisiologicamente passa attraverso un racconto dello spettacolo stesso. Quindi, c'è un tema di narrazione che è inestricabilmente legato a ciò di cui ci occupiamo, nel momento in cui ciò di cui ci occupiamo deve essere registrato attraverso una testimonianza. Da questo punto di vista, allora, si può provare a giocare a carte scoperte e dirci che stiamo sostanzialmente scrivendo dei romanzi. Ci sono stati anche dei grandi maestri della nostra storia teatrale che si sono rivelati degli abilissimi romanzieri. Era anche pensando a questo che, un po' per celia, non essendo io, peraltro, minimamente all'altezza di quelle penne, ho deciso di intitolare quel saggio *Il romanzo dell'École des maîtres*. Anche perché dietro la categoria di romanzo, ripeto, non c'è soltanto la narrazione. Il romanzo ha un modo speciale di narrare. E qui torno alla questione da cui ero partito: che relazione si dà tra epica e romanzo? Sono parole, queste, che talvolta vengono usate come sinonimi, talvolta vengono impiegate per designare generi completamente diversi. In merito, il vocabolario è un vero "campo minato", anche perché, come dicevo prima, nelle diverse tradizioni critiche sono invalse pure modalità di utilizzo di quelle parole assai differenti: discutere di epica per un tedesco è completamente diverso che per un italiano. Dentro questo "ginepraio" di possibilità, per me romanzo vuol dire qualcosa, e qui non posso non menzionare, per un'ultima volta, Bachtin: non è soltanto stabilire dei nessi causali e temporali tra gli eventi, ripercorrendo le catene narrative che strutturano una fabula che si declina in intreccio, ma è capire come realizzo questa operazione. Riemerge, dunque, quella dimensione di riflessività di cui parlavo, quel carattere critico intimamente dialettico della "forma romanzo", relativo alla sua peculiarità di star fuori da una tensione verso l'esito,

abbracciando invece lo sguardo dell'osservatore. Che cos'è in fondo il romanzo? Quando io dico romanzo, ripeto, non sto parlando solo di una narrazione ma di un modo di guardare la realtà. E dentro quel gesto critico c'era, secondo me, una peculiare volontà di guardare la realtà, nell'ottica del protagonista stesso di quel romanzo che era, per l'appunto, Franco Quadri, attraverso il suo paradigma di *École des maîtres*, rigorosamente declinato al plurale, perché è la scuola dei maestri. E quindi si ritorna a quella polifonia – alla *manière de Jarry* nel caso specifico perché declinata in patafisica – che era al centro dell'operazione dell'*École des maîtres*. In fondo, il teatro italiano ha avuto due grandi protagonisti come intellettuali critici: uno è stato D'Amico, l'altro Quadri, nel bene e nel male, con le parzialità, le positività, le criticità che ciascuno di questi due sguardi si è portato dietro; e la sostanziale differenza tra i due sguardi è che c'è un orizzonte metafisico in un verso e uno patafisico nell'altro.

MARTA MARCHETTI Sei tornato all'origine della domanda che ci siamo posti quando abbiamo cominciato a lavorare a questa ricerca, e cioè il rapporto tra due forme o prodotti della cultura europea che sono romanzo e teatro. Condividiamo peraltro molto questa esigenza di comunità che viene attivata dalla forma romanzesca.

CLAUDIO LONGHI Sì, non dimentichiamo che a lungo i romanzi sono stati letti ad alta voce, e diventavano momenti di socializzazione vera. Il romanzo non è un genere orale solo perché si nutre di un linguaggio parlato, ma perché molto spesso era letto ad alta voce.

Bibliografia

- Aristotele. 2008. *Poetica*, a cura di Pierluigi Donini. Torino: Einaudi.
- Bachtin, Michail. 1979 (1975). *Estetica e romanzo*, a cura di Clara Strada Janovič. Torino: Einaudi
- Brecht, Bertolt. 2001 (1957). *Scritti teatrali* (tit. originale *Schriften zum Theater*), trad. di E. Castellani, R. Fertoni, R. Mertens. Torino: Einaudi, PBE.
- Goethe, Johann Wolfgang von. 1992. *Scritti sull'arte e sulla letteratura*, a cura di S. Zecchi, trad. it. di P. Necchi e M. Ophälders. Torino: Einaudi.
- Lehmann, Hans-Thies. 2017. *Il teatro postdrammatico*, trad. di Sonia Antinori, postfazione di Gerardo Guccini. Imola: Cue Press.
- Longhi Claudio. 1999. *La drammaturgia del Novecento: tra romanzo e montaggio*, Ospedaletto. Pisa: Pacini Editore.
- Longhi Claudio. 2001. *Tra moderno e postmoderno. La drammaturgia del Novecento*. Ospedaletto, Pisa: Pacini Editore.
- Longhi Claudio. 2007. "La nascita della regia: prospettive filosofiche". In *La regia teatrale. Specchio delle brame della modernità*, a cura di R. Alonge, 153-174. Bari: Edizioni di Pagina.
- Longhi, Claudio. 2008. *Lev Nikolaevic Tolstoj. «Anna Karenina»*. Regia di Eimuntas Nekrošius. Modena: Emilia Romagna Teatro Fondazione.
- Longhi Claudio. 2012. *L'Orlando furioso di Luca Ronconi*. Milano: BUR.
- Longhi Claudio. 2014. *Il romanzo dell'École des Maîtres: elementi di pedagogia teatrale secondo Franco Quadri, (à la manière de Jarry)*. In *Acting Archives Review*, Anno IV, numero 7, 22-III. Napoli: Università degli studi "L'Orientale".
- Longhi Claudio. 2018. "Descrivendo' il lungo viaggio sulle onde dell'Ain: prospettive postdrammatiche del dramma-paesaggio". In *Il racconto a teatro. Dal dramma antico al Siglo de Oro alla scena contemporanea*, a cura di Giorgio Ieranò e Pietro Taravacci, Collana "Labirinti", 174, 239-277. Trento: Università degli Studi di Trento.

Longhi, Claudio e Branciaroli, Franco. 2007. “Conversazione con Franco Branciaroli”. In *Vita di Galileo di Bertolt Brecht*, 81-86. Bergamo: Comune di Bergamo - Assessorato allo spettacolo.

Quadri, Franco. 1984. *Il teatro degli anni Settanta. Invenzione di un teatro diverso: Kantor, Barba, Foreman, Wilson, Monk, Terayama*. Torino: Einaudi.

Sanguineti, Edoardo. 2005. *Storie naturali*, introduzione di Niva Lorenzini. San Cesario di Lecce: Pietro Manni editore.

Staiger, Emil. 1979 (1946). *Fondamenti della poetica*, premessa e trad. it. di A. Borsano. Milano: Fiumi.

Szondi, Peter. 1962. *Teoria del dramma moderno (1880-1950)*, trad. it. e introduzione a cura di Cesare Cases. Torino: Einaudi.

Claudio Longhi è direttore del Piccolo Teatro di Milano-Teatro d'Europa. Dal 2015 è professore ordinario di Storia della regia e di Istituzioni di regia presso il Dipartimento delle Arti Visive, Performative e Mediali dell'Università di Bologna. Al percorso accademico ha da sempre affiancato l'impegno teatrale attivo. Ha collaborato stabilmente con Luca Ronconi in qualità di assistente prima e regista assistente poi, prendendo così parte a spettacoli come *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*, 1996; *Lolita*, 2001 e *Infinites*, 2002. Tra il 2007 e il 2008 ha affiancato il M° Eimuntas Nekrošius per la messa in scena di *Anna Karenina*. A cominciare dal 1999, ha firmato in proprio la regia di spettacoli per il Teatro di Roma, per il Teatro de Gli Incamminati, per il Piccolo Teatro di Milano, per il Teatro Stabile di Torino, per il Teatro Due di Parma. Dal 2017 al 2020 è stato direttore artistico di Emilia Romagna Teatro Fondazione. Oltre cento le sue pubblicazioni riguardanti la storia della regia, la storia dell'attore, l'evoluzione della drammaturgia contemporanea e il sistema teatrale italiano.

