

Claudio Longhi

Fin de partie.

Massimo Castri (21 gennaio 2013, settant'anni)

Brescia, 20 maggio 1976, Teatro Santa Chiara. Al “levarsi della tela”, dall’oscurità del palcoscenico emerge lentamente il profilo di una stanza disadorna: un armadio sulla destra, una poltrona al centro, sul fondo una porta finestra al di là della quale si intuiscono scale che salgono... Poi la luce si alza e quel vano indefinito si rivela un bunker spoglio di un algido biancore, rotto solo dalla mole scura del guardaroba a specchio che vi troneggia: è la “stanza della tortura” di Ersilia Drei, la protagonista del pirandelliano *Vestire gli ignudi*, progettata dal giovane regista, Massimo Castri, in collaborazione con lo scenografo Maurizio Balò. Della pittoresca paccottiglia di «buone cose di pessimo gusto»¹ con cui Pirandello aveva scelto di arredare lo «scrittojo del romanziere Ludovico Nota»² teatro del suo dramma – le «vecchie tende ingiallite», il «divano di antica foggia ricoperto di stoffa chiara a fiorami, con merletti appuntati sulla spalliera e ai braccioli, forse per nascondere il sudicio», il «tavolinetto con ninnoli», il «vecchio tappeto scolorito» in un trionfo di «libri» e «grossi dizionari»³ che non possono certo mancare nello studio di un intellettuale borghese piccolo-piccolo *comme il faut...* –, insomma di tutto il consueto armamentario da Vittoriale crepuscolare così caro al drammaturgo di Girgenti, nella visione registica di Castri è rimasto ben poco, o meglio il semplice scheletro. Le fotografie dell’allestimento, nel loro crudo ed elegante *black and white*, ci raccontano una geometrica camera asfittica, un po’ strombata: un interno da *Gabinetto del dottor Caligari*, ma “normalizzato” a misura borghese, su cui si aprono finestre o squarci di spazi altri inquietanti, a metà strada tra il razionalismo del Bauhaus e le deformazioni surrealiste di un Dalí (o Buñuel). E al centro di quella bianca scatola claustrofobica, inchiodata ora a una poltrona ora ad un letto, Ersilia celebra (o patisce) il suo lancinante *harakiri*, sempre più nuda e sempre più truccata, mentre intorno le svolazza il rapace corteggio dei suoi carnefici-becchini-burattinai, ingessati nelle loro mortifere divise borghesi: siamo agli albori del lungo “incubo (ma forse no)” di Castri su/con Pirandello.

È un Pirandello sanguinolento dal sapore acre e forte di Strindberg, quello che va in scena al Teatro Santa Chiara nella primavera del 1976: smessi i logori panni della critica idealista prigioniera dell’antitesi poesia/non poesia, sbarazzatosi del ciarpame dei capricci metafisici e pirandellisti alla Tilgher sul sempiterno triangolo vita-forma-

¹ G. Gozzano, *L'amica di Nonna Speranza*, in Id., *La via del rifugio* (1907), in Id., *Tutte le poesie*, Milano 1987³ (coll. «I Meridiani»), 91.

² L. Pirandello, *Vestire gli ignudi* (1923 e 1935), in Id., *Maschere nude*, vol. III, Milano 2004 (coll. «I Meridiani»), 141.

³ *Ibid.*

maschera e indossato il camice lido dell'anatomopatologo, Castri, sezionando col suo acuminato bisturi critico il copione pirandelliano, in netto anticipo su larga parte delle indagini accademiche intorno al teatro del grande drammaturgo scopre al fondo della sua scrittura la rappresentazione dell'inaudita violenza del conflitto uomo/donna e, compulsando le pieghe più intime del «pasticcetto romantico sentimentale»⁴ sceneggiato dall'autore intorno ai tristi amori della fragile Ersilia, col "suo" *Vestire gli ignudi* sceglie di denudare le brutali leggi dei commerci sessuali elette da Pirandello a matrice generativa della vicenda. E così, liberato da ogni complesso di fedeltà alla lettera del testo – il terremoto del nuovo teatro non è certo passato invano –, attraverso un caparbio e acutissimo smontaggio del copione, lavorando con febbrile intelligenza sulla scollatura tra azioni sceniche e battuta secondo un *ductus* registico che gli diventerà classico, attingendo a piene mani dall'arsenale retorico delle avanguardie da cui mutua in prima battuta il meccanismo "comico" della ripetizione, Castri squaderna nel suo spettacolo il catalogo delle nefandezze erotiche di cui il maschio italiano del primo dopoguerra è capace sul corpo della donna. Le fantasie da lesbica/kapò di Onoria, l'inclinazione all'onanismo di Nota, la passione per il coito fugace consumato in piedi, a pantaloni calati, di Laspiga, o le squallide "sveltine" del console Grotti, sempre però godute metodicamente ed educatamente, nel segno del pieno rispetto della forma...: sulle note di *Tornerai*, alternate a Chopin, tutta una casistica di perversioni degne delle migliori pagine della *Psychopathia sexualis* di Krafft-Ebing sfilano sul piccolo palcoscenico del teatrino di Santa Chiara. E intrecciandosi al viluppo delle pulsioni, insieme ai fantasmi delle fissazioni erotiche dei personaggi sfilano le meschinerie, le grettezze, le sclerotizzazioni, la miopia e il velleitarismo dell'Italietta criptofascista alle soglie del ventennio, non troppo diversi, in realtà, da meschinerie, grettezze, sclerotizzazioni, miopie e velleitarismi dell'Italietta di metà anni Settanta, sospesa tra l'autunno caldo e gli anni di piombo, strozzata dallo scandalo dei finanziamenti anticomunisti della CIA e dallo scandalo Lockheed. Nei suoi taccuini – stupefacenti grottesche ermeneutiche in cui nel corso dei mesi e degli anni fermentano le sue audaci allegorie sceniche – in un appunto illuminante scrive Castri:

Perché ci ritroviamo a vivere dentro (a essere oppressi da) una mancanza d'orizzonti, che è poi il segno più tipico e pregnante del mondo pirandelliano. In altre parole: sappiamo quasi tutto del negativo della società nella quale viviamo: in questi ultimi anni ne è stata condotta un'analisi accurata, e direi maniacale. Mentre è mancato un progetto alternativo, cioè l'apertura di un orizzonte al di là di questa società. [...] Di qui appunto Pirandello: perché il suo è un mondo "chiuso" simile a questo. Anche lui compone nell'arco di molti anni – a partire da *I vecchi e i giovani* – un'analisi accuratissima, quasi maniacale, del negativo (privato, istituzionale,

⁴ Id., *Sei personaggi in cerca d'autore* (1921, 1923, 1925, 1927, 1933), in Id., *Maschere nude*, vol. II, Milano 1993 (coll. «I Meridiani»), 732.

sociale) della società borghese contemporanea; neanche lui sa intravedere una via d'uscita.

Da questo punto di vista, vedere chiaro nel mondo pirandelliano serve a vedere chiaro in noi [...]⁵.

Al suo apparire, il *Vestire gli ignudi* di Massimo Castrì divide la critica: chi plaude la fascinosa creazione per il rigore oggettivo della sua lettura per nulla inficiata dal suo "oltranzismo", chi liquida l'operazione come mero esercizio intellettualistico. In un curioso "giuoco delle parti" il "conservatore" De Monticelli dalle colonne del «Corriere» loda con convinzione l'operazione castriana:

Il merito di Massimo Castrì sta nell'aver individuato e reso visibile, plastica, la macchina infernale nascosta sotto le apparenze dimesse della commedia: quel ruotare d'uomini, quell'atroce gioco a quattro cantoni in una stanza, attorno a Ersilia. [...]

Era ciò che voleva Pirandello, in fondo, e qui lo si realizza attraverso modi inediti, per la prima volta una violenza parodistica alla Meyerhold viene applicata, con singolare efficacia, a questa drammaturgia⁶.

Mentre sulle pagine di «Panorama» il rivoluzionario (o progressista) Franco Quadri stronca senza mezzi termini lo spettacolo. Ragionando della messa in scena bresciana egli commenta infatti:

Le azioni continuamente spezzate si ripetono insistentemente e si dilatano con lentezza in un clima sospeso tra Wedekind e Strindberg, cercando nell'aneddoto inesistenti valori universali, mentre la regia si lascia influenzare da lontani precedenti della Mezzadri o di Giancarlo Nanni. Ma a dispetto del felice spunto di partenza e di un barocco clamore di trovate, il ricorso continuo a simbolismi troppo scoperti col suo bisogno didascalico di esprimere figurativamente ogni citazione cade presto in un gioco meccanico e prevedibile, iterato e privo di ironia⁷.

Se con la sua spiazzante messa in scena di *Vestire gli ignudi* Castrì accende il dibattito critico, due anni dopo, con il suo secondo Pirandello, si impone definitivamente all'attenzione dell'*intelligenza* teatrale nazionale. Il 3 febbraio del 1978, sempre a Brescia, ma questa volta al Teatro Grande, va in scena per la sua regia un nuovo copione "minore" del *pontifex maximus* del nostro repertorio novecentesco: *La vita che ti diedi*, l'omaggio concepito da Pirandello per la divina Duse. L'ente produttore è sempre lo stesso: il CTB (Centro Teatrale Bresciano, erede della gloriosa Compagnia della Loggetta) cui nel frattempo è stato riconosciuto lo *status* di teatro stabile pubblico; nei panni di Donn'Anna Luna Valeria Moriconi, una delle attrici più amate dal grande pubblico italiano. La prima bresciana desta ovviamente interesse, e

⁵ E. Capriolo (a cura di), *M. Castrì. Pirandello Ottanta*, Milano 1981, 15.

⁶ R. De Monticelli, *I carnefici borghesi della vittima ignuda*, «Corriere della Sera», 11 giugno 1976.

⁷ F. Quadri, *Vestire gli ignudi*, «Panorama», 8 marzo 1977.

come già in occasione della presentazione di *Vestire gli ignudi* scatena dibattiti, ma la pubblica consacrazione di Castri, per quanto sempre segnata dalle polemiche, arriva più tardi, quando in tournée, complice Franco Enriquez, il 6 febbraio 1979, lo spettacolo approda a Roma, nel salotto “buono” del nostro teatro: la grande sala settecentesca del Teatro Argentina.

A ben vedere, il piglio con cui Castri affronta la sua seconda fatica pirandelliana non è troppo diverso da quello con cui aveva atteso alla messa in scena di *Vestire gli ignudi*. Mimando e generando ad un tempo un gioco ipnotico e angoscioso di specchi che si rinviano l'un l'altro, la «stanza» della «villa solitaria»⁸ di Donn'Anna Luna in cui Pirandello confina la sua storia si moltiplica in una ossessiva teoria di doppie porte in vertiginosa fuga prospettica, che si distende e si inerpica lungo una sorta di scalinata verso la grande soglia sul fondo – terribile *limen* della camera del figlio morto: una inquietante galleria di riflessi, di cui a tratti le luci rivelano la natura onirica. Torna alla mente un arguto motto di Schnitzler: «Quando due persone vogliono comprendersi fino in fondo è esattamente come se due specchi posti di fronte si rinviassero di continuo le loro stesse immagini da una distanza sempre più vasta, con una specie di disperata curiosità, fino a perderle nel grigiore di un'irrimediabile lontananza»⁹. Riprendendo e sviluppando le linee guida dell'allestimento pirandelliano precedente, l'intervento sulla drammaturgia, ricalcando la grammatica di *Vestire gli ignudi*, si radicalizza. Mettendo mano ad un'operazione di vera e propria riscrittura drammaturgica, a suon di spostamenti di battute e tagli, la tragedia pirandelliana è risolta in un monodramma della protagonista: una sorta di monologo a sei voci che ha in Donn'Anna Luna la sua oscura e ctonia scaturigine. E sulle note di questa sinistra litania, nel budello dei mille varchi, un'ombra dell'inconscio si aggira inquietante: il fantasma dell'incesto, mentre si fa strada la convinzione che l'aspirazione pirandelliana all'assolutezza tragica mascheri «l'impossibilità di rinnovamento della borghesia dell'inizio del secolo»¹⁰ – (o contemporanea?). D'altro canto le frustrazioni erotiche di queste “madri incestuose” su cui si struttura il dramma, a partire dalla libido insoddisfatta di quella sorta di Giano matriarcale bifronte attratta dal “Figlio” che è la coppia Donn'Anna Luna e Lucia Maubel, non sono forse spia di correlate aberrazioni ideologiche? Castri in proposito è chiarissimo; riferendosi al *monstrum* madre-amante al centro del suo spettacolo – su cui il regista, per soprammercato, allunga pure l'ombra del sospetto di una relazione saffica –, nei suoi taccuini egli chiosa infatti lapidario: «sono donne compiutamente repressе e compiutamente fasciste»¹¹. Analoghe, come si diceva, sono pure le reazioni combattive

⁸ L. Pirandello, *La vita che ti diedi* (1924 e 1933), in Id., *Maschere nude*, vol. III, cit., 251.

⁹ A. Schnitzler, *Buch der Sprüche und Bedenken*, Wien 1927, trad. it. *Il libro dei motti e delle riflessioni*, Milano 2002 (coll. «BUR»), 114.

¹⁰ M. Castri, *Pirandello Ottanta*, cit., 44.

¹¹ *Ibid.*, 47.

della critica. De Monticelli: «Nuovo, provocatorio, fantasioso, culturalmente ineccepibile, questo modo di interpretare, smontando dal di dentro, il teatro di Pirandello, continua e approfondisce l'interessantissimo itinerario cominciato dal regista con *Vestire gli ignudi*»¹². All'opposto Quadri: «La febbre analitica del regista-vivisezionatore non riesce a portare alla luce i concetti che invano insegue in un testo simile, ma solo brandelli di dolenti atmosfere e piccoli ricercati quadretti naturalistici»¹³.

Nel 1979 Castri ha trentasei anni. Pur non essendo incondizionatamente amato dalla critica, nell'arco di un triennio è riuscito a guadagnarsi un posto di primo piano nella società teatrale nazionale, osando aggredire uno dei numi tutelari della nostra esilissima tradizione scenica e nel breve giro di pochi allestimenti è arrivato a fissare autorevolmente una precisa e originalissima cifra operativa e stilistica. Con ogni evidenza, in una congiuntura scenica che per lo più tende a identificare il "nuovo" con l'onda lunga della seconda generazione del teatro di ricerca nazionale, la sua è una regia a base rigorosamente interpretativa, in apparenza "di tradizione" solidamente ancorata, com'è, al testo e alla parola. I suoi strumenti precipui per scassinare le porte di accesso ai segreti del copione sono però i "nuovi" grimaldelli e stetoscopi forgiati da psicanalisi e strutturalismo – anche se, al di là della sua manifesta propensione per Freud e per gli allievi di De Saussure, Castri non si perita certo di nascondere la sua assidua frequentazione dei sacri testi del pensiero marxiano. Proprio in ragione del suo Dna ermeneutico, il suo approccio registico germina su di un terreno eminentemente drammaturgico in senso stretto; i modellini, le planimetrie, gli *story-board* delle sue messe in scena vanno ricercati nei suoi *carpets de notes*: un'ampia serie di block-notes a quadretti, tramati da una fitta jungla di appunti che filmano i movimenti sinuosi del suo avvicinarsi al copione, i suoi amplessi, ora violenti, ora cinici, ora appassionati, ora derisori con la superficie verbale del testo, le sue inchieste testarde intorno al *corpus* dell'autore. Incunabolo di ogni sua regia è dunque quello che Castri stesso è solito definire un «lavoro di drammaturgia»¹⁴, in forma di scavo e interrogazione testuale – sviluppato da vero e proprio Dramaturg nel significato più pieno del termine, potremmo aggiungere noi. Il radicale testocentrismo di Castri è infatti immune da ogni inibizione nei confronti dell'*auctoritas* del testo stesso, la cui trama verbale è sistematicamente destrutturata e riassettrata nei suoi spettacoli (per lo meno per tutta la sua prima stagione creativa che arriva fino alla metà degli anni Ottanta), facendo leva sulla scintigrafia strutturalista dei copioni – che si riflette in tagli, spostamenti di sequenze, scambi nelle attribuzioni delle battute, ripetizioni ossessive –, sull'analisi

¹² R. De Monticelli, *Il poema a sei voci della Madre*, «Corriere della Sera», 3 marzo 1978.

¹³ F. Quadri, *La vita che ti diedi*, «Panorama», 14 marzo 1978.

¹⁴ Cf., ad esempio, M. Castri, *Note di regia*, in P. Puppa, *Il salotto di notte. La messa in scena di Così è (se vi pare) di Massimo Castri*, Torino 1980, 113.

dell'architettura drammaturgica operata attraverso l'anticonvenzionale trascrizione spaziale delle opere messe in scena e mediante la concertazione di partiture gestuali che non di rado procedono a contropelo rispetto al più superficiale livello di significazione dei diversi enunciati. Lungi dal risolversi in attaccamento alla lettera dei copioni, la sempre chimerica “fedeltà” che Castrì persegue – “fedeltà” che sin dall'*entre deux guerres* è un po' la croce e la delizia di tanta parte dei dibattiti sulla registica nazionale – è dunque quella a una sorta di «nocciolo incapsulato»¹⁵ nelle o tra le parole, che la regia deve (maieuticamente) estrarre. Archetipo di una simile metodologia di lavoro è ovviamente la riflessione stanislavskijana sul sottotesto, aggiornata – però – in chiave scopertamente psicoanalitica. È lo stesso Castrì che nel 1980, ritornando sulle sue prime creazioni pirandelliane, ragionando sul suo terzo Pirandello – *Così è (se vi pare)*, Milano, Teatro dell'Arte, 5 novembre 1979 – spiega in una sua nota:

Nel caso di *Vestire*, il sotto testo si identificava con il ritorno del passato nel presente; nella *Vita che ti diedi*, precisandosi questo discorso che mi nasceva nella mente, il sotto-testo di riferimento si andava precisando sempre più come contenuto inconscio del testo, come strategia inconscia della protagonista e cioè come un testo latente rispetto a un testo manifesto. Faccio riferimento alla comune terminologia freudiana, tra sogno manifesto e sogno latente. Sogno perché in qualche modo la superficie testuale del dramma borghese ha una sua sorta di cattiva coscienza e la superficie della scrittura può essere sentita come atto di rimozione e di razionalizzazione di altri contenuti che non possono essere espressi direttamente. Giunto a quel punto mi era facile accorgermi che il mio lavoro di drammaturgia era molto vicino al lavoro di decodifica del linguaggio onirico dentro la dialettica tra contenuto manifesto e contenuto latente¹⁶.

La ricerca di un sottotesto, come “testo latente” del “testo manifesto” o copione, spinge Castrì alla ricerca dei nuclei immaginativi che generano la drammaturgia e che fatalmente si traducono nei suoi spettacoli in messa in scena, o se si preferisce, per dirla con Artaud, in «poesia dello spazio»¹⁷ – non per nulla Quadri, come si ricorderà, aveva evocato il teatro di Giancarlo Nanni come possibile termine di paragone per *Vestire gli ignudi*. Contrariamente a quanto accade nel teatro immagine coevo o del precedente decennio, lo scandaglio “figurativo” della testualità non si risolve però sulla scena castriana in pura sintesi immaginativa, ma si dipana in un'articolata analisi dell'*ornatus* inconscio miniato nel testo, finalizzata sì a dar forma al dispositivo scenico, ma soprattutto messa a punto per innervare, parola per parola, la recitazione – la

¹⁵ M. Castrì, *Pirandello Ottanta*, cit., 47.

¹⁶ Id., *Note di regia*, cit., 112s.

¹⁷ A. Artaud, *La mise en scène et la métaphysique* (1932), in Id., *Le Théâtre et son double* (1938), in Id., *Œuvres complètes*, vol. IV, Paris 1964, trad. it. *Il teatro e la metafisica*, in Id., *Il teatro e il suo doppio*, in Id., *Il teatro e il suo doppio con altri scritti teatrali* (1968), Torino 2000 (coll. «Piccola Biblioteca Einaudi. Nuova serie. Arte. Teatro. Cinema. Musica»), 156.

comunicazione del testo resta infatti l'obiettivo primo del regista. All'inizio degli anni Novanta, sempre Castri, in un dibattito sul suo teatro promosso a Gargnano dall'Università degli Studi e dalla Cattolica di Milano, parlando del lavoro suo e dei suoi collaboratori/interlocutori (attori compresi) argomentava in proposito:

Alla fine occorre recitare il testo, il testo deve essere comunicato, altrimenti è teatro immagine, che non è quello che facciamo. Il teatro immagine opera delle condensazioni immaginarie da un testo, ma non lo recita, non lo comunica. La distinzione può apparire sottile e invece è macroscopica. Penso, per fare un esempio, al *Proust* di Vasilicò: cosa fa? Non comunica il testo, ma elabora, sulla base della *Recherche*, una serie di immagini generali, e le traduce in un linguaggio gestuale e di immagini. Ma lo spettacolo riferisce di quelle condensazioni, non della *Recherche*. Oppure penso al *Pirandello* di Memè Perlino, o più in generale a quelle esperienze nate nel corso degli anni Settanta¹⁸.

Costretto sul "lettino" del regista analista – infido giaciglio a metà strada tra il tavolo anatomico e quello operatorio – il testo, scuoiato e ricucito, rinasce così "per immagini" sulla scena castriana, difforme e identico a sé, quasi consegnato ai tratti essenziali di una caricatura che, violentandone il profilo, ne porta alla luce l'impronta più vera. In fondo, già in questi suoi primi Pirandello, incerti tra fedeltà e tradimento, lo stigma della regia di Castri è tutto lì, in un ghigno beffardo zampillato da una dialettica fonda e implacabile di «irrisione» e «disvelamento» – un'antitesi per cui potremmo assumere a motto l'adagio: «Non ho mai irriso nessun testo per "fare la parodia", ma per rivelare quello che nascondeva»¹⁹.

In perfetta sintonia con l'orizzonte ideologico dominante in quegli anni, contrariamente a quanto ci si potrebbe aspettare, l'accentuata propensione del giovane regista per l'approccio psicoanalitico non lo spinge però tra le secche dell'indagine introspettiva o tra le morte gore del riflusso al privato: come egli rivendica orgogliosamente il suo è un freudismo non arcaico, ma di sinistra²⁰ e, al di là delle dichiarazioni di intenti – sempre passibili, ben lo si sa, di potenziali cadute nel velleitarismo –, le feroci diagnosi storiche, sociologiche e politiche formulate con le messe in scena di *Vestire gli ignudi* e della *Vita che ti diedi* dimostrano nei fatti la veridicità di una simile rivendicazione. D'altronde, negli anni Settanta, dopo Marcuse, Fromm e il '68, le discussioni sulle relazioni tra politica e psicanalisi, anche nel segno di una aperta contestazione di Freud, sono all'ordine del giorno. In effetti, i primi

¹⁸ I. Innamorati (a cura di), *Massimo Castri e il suo teatro. Settimana del teatro. 30 marzo-5 aprile 1992*, Roma 1993 (coll. «I quaderni di Gargnano. I protagonisti del teatro contemporaneo»), 215 (si cita da una dichiarazione di Massimo Castri contenuta nella sezione del volume *Dibattito*).

¹⁹ Cf. G. Capitta, *Massimo Castri: irrisione e disvelamento*, in G. Cristoforetti, *Le stagioni del teatro. Il laboratorio bresciano dalla Loggetta al CTB*, Brescia 1995, 115-27 (in particolare i sintagmi citati si leggono a p. 115).

²⁰ Cf., ad esempio, M. Castri, *Note di regia*, cit., 113.

Pirandello di Castrì non sono forse coevi agli studi di Deleuze e Guattari su «capitalismo» e «schizofrenia»?²¹

Al momento di affrontare Pirandello nella seconda metà degli anni Settanta, avviando in tal modo la sua affermazione registica, ancorché forse poco noto alle grandi platee nazionali Castrì, però, è già un teatrante di lungo corso e di consolidata esperienza. La sua militanza scenica era iniziata infatti più di dieci anni prima, intorno alla metà degli anni Sessanta, e non in veste di regista, bensì di attore. Nato a Cortona, nella verdeggiante Val di Chiana, ai confini tra Toscana ed Umbria, nel 1942, ancora studente Castrì, figlio del presidente dell'Azione Cattolica cortonese, prende a frequentare il vivace mondo dei gruppi amatoriali di Firenze, già vivaio nell'immediato dopoguerra di molte glorie delle scene nazionali da Giorgio Albertazzi a Marisa Fabbri. A circa vent'anni di età, presso il Teatro Andrea del Sarto del capoluogo toscano, recita nel *Reduce* di Ruzante, nel *Frate* di Lasca e in *Terrore e miseria del terzo Reich* di Brecht. Col passare del tempo, la propensione al comico del giovane interprete viene precisandosi nei termini di una vera e propria vocazione cabarettistica: nel 1965, insieme a Roberto Vezzosi e Roberto Toni, Castrì fonda così nel capoluogo toscano il Cab 65; nel repertorio del gruppo, insieme alla consueta proposta di sketch e monologhi, anche drammaturgie più impegnative come il *Calapranzi* di Pinter. Dopo pochi mesi, i tre amici decidono di cercare fortuna al nord e il Cab 65 si trasferisce armi e bagagli nel cuore di Milano, presso il Nebbia Club di via Canonica – risposta di Franco Nebbia al mitico Derby Club e vivace crocevia della graffiante cultura *underground* all'ombra della Bela Madunina –, lì Castrì lavorerà per due stagioni. Il talento del brillante attore toscano non passa inosservato tra gli *habitué* dei teatri milanesi e nella primavera del '67 lo si ritrova in locandina, dall'altra parte di Parco Sempione, nel tempio strehleriano di via Rovello, tra gli interpreti di *Unterdenlinden* di Patrizio Roversi, per la regia del fiorentino Raffaele Majello. In testa alla stagione successiva, diretto da Carlo Quartucci, figura di spicco della nuova scena di ricerca italiana, Castrì debutta a Torino in *Majakovskij & C. alla Rivoluzione d'Ottobre*, quindi, nei primi mesi del '68, mentre cominciano a fischiare i venti della contestazione, complice Quartucci sbarca al Teatro Stabile di Genova, retto in quegli anni dal duumvirato Squarzina/Chiesa. Il 23 febbraio del '68, presso il Teatrino di Piazza Marsala, è Chichibio nella *Consolazione* di Luciano Codignola per la regia di Vittorio Melloni, a seguire, il 24 marzo 1968, dopo il crudele rito hippy delle *Baccanti* squarziniane, è Len nei *Nani* di Pinter, sempre per la regia di Melloni, uno dei testimoni dei *Sogni* di Günther Eich, per la regia di Gianni Fenzi, e affianca Rino Sudano in *Paria*

²¹ L'*Anti-Edipo* è infatti dato alle stampe nel 1972, mentre *Mille Plateaux* è del 1980: cf. G. Deleuze – F. Guattari, *Capitalisme et schizophrénie. L'Anti-Edipo*, Paris 1972, trad. it. *L'anti-Edipo. Capitalismo e schizofrenia*, Torino 1975 e *Capitalisme et schizophrénie. Mille plateaux*, Paris 1980², trad. it. *Mille piani. Capitalismo e schizofrenia*, Roma 1987, 2 voll.

di Strindberg, sempre diretto da Fenzi. La piccola trilogia va in scena ancora una volta al Teatrino di Piazza Marsala. Tornato alla Firenze degli esordi, ma questa volta ammesso nel palcoscenico “maggiore” della Pergola, per la regia di Roberto Guicciardini interpreta il servo Pirro nella *Clizia* di Machiavelli.

Squassato dal tornado delle rivolte studentesche, che tocca l'apice della sua violenza con le proteste del maggio di Parigi, e reduce dai trionfali Stati Generali della ricerca tenutisi ad Ivrea tra il 9 e il 12 giugno del '67, il teatro italiano, all'indomani delle emblematiche dimissioni di Strehler dal Piccolo di Milano (luglio 1968), in risposta alla conclamata crisi delle istituzioni sceniche nazionali, sull'ultimo scorcio degli anni Sessanta si avventura, nelle sue frange più “impegnate”, per l'insidioso cammino del teatro politico e delle cooperative. Castri, appena ventiseienne, cavalcando coerentemente alle sue convinzioni ideologiche di ispirazione comunista l'onda eversiva che anima tanta parte dei suoi coetanei, entra tra le fila della Comunità Teatrale dell'Emilia Romagna. A detta di Virginio Gazzolo – tra i protagonisti insieme a Castri, Edmonda Aldini, Antonio Piovanelli, Cesare Gelli, Graziano Giusti e Carlo Montagna della nuova formazione –, la Comunità si configura come «esperienza di *autogestione*» tesa a rompere «gli schemi gerarchici della produzione culturale, della subordinazione dell'operatore e del lavoratore teatrale (in particolare dell'attore) alle norme istituzionali», mettendo «il lavoratore teatrale» stesso «in condizioni di operare con piena responsabilità»²². Dell'*ensemble*, costituito da un organico variabile compreso tra le ventidue e le trentacinque persone, fanno parte indistintamente attori e tecnici. Il lavoro della Comunità è inaugurato da due spettacoli memorabili: gli *Uccelli* da Aristofane (Teatro Comunale di Carpi, 11 dicembre 1968) e *Woyzeck* di Büchner (Teatro Consortiale di Budrio, 6 marzo 1969) di cui firma la regia Giancarlo Cobelli, l'eccentrico mimo uscito dalla scuola del Piccolo. Nel primo allestimento Castri, da subito tra i più stretti collaboratori del regista nel suo percorso creativo, interpreta i ruoli della Spia e di Prometeo, nel secondo veste invece i panni del Tambur Maggiore. A seguire: *Il precettore* di Brecht dall'*Hofmeister* di Reinhold Lenz (Modena, Teatro Comunale, aprile 1969), *l'Uomo-massa* di Ernst Toller (Bologna, gennaio 1970) e *La vita è sogno* di Calderón de la Barca (Bologna, marzo 1970), tutti e tre gli allestimenti per la regia di Roberto Guicciardini e tutti e tre con Massimo Castri nel cast. Al di là della pittoresca aneddotica ad essa legata, nutrita di «sudore», «sangue», «schegge di legno nei piedi», «assemblee in cui si discuteva di tutto» – dal repertorio alla plausibilità di certi nudi in scena –, sul piano propriamente poetico col senno di poi l'intensa stagione della Comunità è ricordata da Castri come «il primo serio tentativo di tradurre in Italia certe esperienze che derivavano da culture teatrali completamente diverse» e

²² V. Gazzolo, *Autogestire la produzione teatrale*, «Sipario» XXIV/280 (agosto 1969) 11 (ora in F. Quadri, *L'avanguardia teatrale in Italia (materiali 1960-1976)*, Torino 1977, 2 voll., vol. I, 314).

«estrane» alla nostra tradizione rappresentativa, sostanzialmente identificabili con le molteplici sperimentazioni concernenti il «corpo» o meglio gli «archetipi profondi da afferrare e cogliere attraverso una specie di alfabeto del gesto fisico»²³, sviluppate in quegli anni su tutte le scene d'oltralpe nel segno di Grotowski e del Living. Nella vita della Comunità l'impronta poetica del gruppo non è però solo frutto della pura sperimentazione sui linguaggi performativi, ma è determinata in larga misura pure dalla forma di organizzazione del lavoro. È lo stesso Castri che, esponendosi in prima persona come «ideologo» dell'*ensemble*, sulle pagine del primo numero di «Teatro» nel 1970 scrive: «La Comunità non è soltanto una nuova struttura operativa teatrale creata da un gruppo di attori, è anche un gruppo di attori che vuole rinnovarsi attraverso una nuova struttura teatrale»²⁴. Cuore pulsante del modello operativo proposto dalla Comunità è l'esplicito intento di risolvere i problemi cruciali che a cavallo tra anni Sessanta e anni Settanta si incontrano quando si voglia codificare un nuovo statuto dell'attorialità, ossia, per dirla sempre con Castri:

1. Rinnovamento e aggiornamento tecnico-espressivo.
2. Trasformazione da attore in quanto «riproduttore tecnico» in operatore culturale.
3. Abbattimento della struttura psicologica sostanzialmente eterodiretta; proiezione dell'attore verso una dimensione di lavoro collettivo e responsabilizzato in senso politico²⁵.

Perseguito nel suo significato più radicale di democratizzazione della funzione attoriale, proprio il modello del lavoro collettivo, mito generativo dell'*ensemble*, è il suo elemento di più forte rottura rispetto alla tradizione attorica precedente. La posizione castriana è in proposito inequivocabile: sempre sulle pagine di «Teatro» egli argomenta infatti:

Se si pensa che l'attuazione di un lavoro collettivo non significa soltanto una capacità creativa sul piano ideologico-espressivo da parte dei singoli (e questo è già un grosso problema), ma anche e soprattutto l'acquisizione di una coscienza e di una volontà realmente democratica: si capisce allora la complessità dei problemi che comporta il tentativo di realizzare un lavoro collettivo; e come questo tentativo si scontri ferocemente con la natura storica dell'attore italiano²⁶.

Nonostante nei fatti la collettivizzazione del lavoro in seno alla Comunità trovi applicazione solo a tratti – «gli *Uccelli*», confesserà, ad esempio, il regista durante il

²³ I. Innamorati (a cura di), *Massimo Castri e il suo teatro*, cit., 141 (si cita da una dichiarazione di Massimo Castri contenuta nella sezione del volume *Dibattito*).

²⁴ M. Castri, *Il lavoro dell'attore nella comunità (1968-'69)*, «Teatro» III/1 (1970) 105 (ora in F. Quadri, *L'avanguardia teatrale in Italia*, cit., vol. I, 313s.).

²⁵ *Ibid.* (ed. in vol., 314s.).

²⁶ *Ibid.* (ed. in vol., 315).

dibattito di Gargnano, «era un'invenzione tutta di Cobelli»²⁷ –, l'esperienza compiuta all'interno dell'*ensemble* segna una tappa fondamentale nella maturazione artistico-intellettuale di Castri; è durante le due stagioni trascorse con il gruppo occupando una posizione sempre più di rilievo nell'ambito della compagine e contribuendo in maniera determinante a definirne le strategie di intervento che egli acquisisce infatti una precisa coscienza della necessità di restituire dignità (e autonomia) culturale, politica e sociale alla figura dell'attore in barba alle istanze totalizzanti della regia magistrale italiana e alla vocazione egemonica dei committenti/finanziatori dello sclerotizzato sistema teatrale nazionale. Non per nulla, in un inestricabile e stimolantissimo intreccio di pratica e teoria, gli anni della Comunità fanno da preludio e parzialmente coincidono per Castri-attore con gli anni del compimento del suo percorso accademico.

Dopo l'avvio degli studi universitari a Firenze, nella primavera del 1971 Castri si laurea presso l'Università di Genova sotto la guida di Vito Pandolfi, con una tesi dedicata al teatro politico novecentesco studiato attraverso tre figure chiave: Piscator, Brecht e inaspettatamente Artaud. Nella temperie storico culturale della “guerra dei tre soldi”²⁸ tra i maggiori stabili italiani per accaparrarsi i diritti di rappresentazione dei testi maggiori di Brecht in Italia – clima caratterizzato sia sul fronte teatrologico che su quello della pratica teatrale *engagé* dall'egemonia di un brechtismo “ortodosso” improntato ad un razionalismo intransigente di evidente ascendenza strehleriana entro la cui sfera d'influenza anche l'alternativa al modello culturale ed operativo Piccolo Teatro si declina per lo più come variante di quello stesso modello – l'accostamento tra Brecht e Artaud appare decisamente ardito, ma a ben vedere, anche a non volere richiamarsi a certe possibilità “eversive” di apertura del teatro politico italiano all'esplorazione congiunta dei territori epici e della crudeltà già esplicitamente sostenute a ridosso del '68 da autorevoli intellettuali della nostra sinistra²⁹ o alla parabola esemplare del Living Theatre che per l'appunto a cavallo tra anni Sessanta e Settanta si impone anche in Italia come punto di riferimento per ogni avanguardia teatrale col suo inconfondibile mix di “teatro del gesto e dell'urlo”, corpo e impegno politico, la scelta di Castri, lungi dal risolversi in illuminazione isolata, sembra affondare le proprie radici nello stesso magistero del suo “eterodosso” relatore: in fondo i primi nuclei “profetici” dello studio castriano si possono reperire già nelle pagine di quel grande libro fondativo dimenticato della *Theaterwissenschaft* nostrana che è *Spettacolo del secolo* di Pandolfi.

²⁷ I. Innamorati (a cura di), *Massimo Castri e il suo teatro*, cit., 142 (si cita da una dichiarazione di Massimo Castri contenuta nella sezione del volume *Dibattito*).

²⁸ Cf. M. Giammusso, *La guerra dei tre soldi*, in Id., *Il Teatro di Genova. Una biografia*, Milano 2001, 173-82.

²⁹ Cf. E. Sanguineti, *Per una letteratura della crudeltà* (1967), in Id., *Ideologia e linguaggio* (1965 e 1970), Milano 2001 (coll. «Campi del sapere/Feltrinelli», nuova ed. ampliata), 108-111 e L. Squarzina, *Il didatta e lo sciamano* (1968), in Id., *Da Dioniso a Brecht. Pensiero teatrale e azione scenica*, Bologna 1988, 19-42.

Nonostante il suo taglio provocatorio, irrispettoso dei tabù della cultura ufficiale e accademica e militante, lo spessore dell'indagine di Castri è tale che nel 1973 – come seconda uscita della celebre collana «La ricerca critica» che al suo primo numero aveva ospitato lo studio su *Gramsci e il teatro* di Guido Davico Bonino, mentre al numero successivo accoglierà *Il rito perduto. Saggio su Luca Ronconi* di Franco Quadri – per i tipi di Einaudi la tesi del giovane attore diventa libro: *Per un teatro politico. Piscator, Brecht, Artaud*. Chiave di volta della monografia è la tesi secondo la quale l'avvento e lo sviluppo di un teatro autenticamente politico impongono un rinnovamento dei mezzi di comunicazione e non soltanto del messaggio trasmesso. È muovendo da questa radicata convinzione che sul filo delle analisi delle posizioni dei registi eletti a campo di studio Castri, ribaltando la rigorosa inchiesta storico-filologica in meditata proposta agit-prop, mette a punto la sua nozione di «realismo prospettico». «Se la realtà è animata da una tensione e da un processo dialettico», spiega Castri, «se è un divenire dialettico sul quale l'uomo può e deve intervenire con le proprie esigenze etico-politiche (realizzando con ciò una concreta dialettica di libertà/necessità) la rappresentazione artistica deve sottrarre la realtà alla sua “chiusa datità” e scioglierla in una serie di possibilità e di tensioni “oggettive ma non fatalistiche”, che emergono dallo scontro delle sue contraddizioni interne»³⁰. Contro ogni concezione piattamente mimetica del realismo e in aperta polemica con i dogmi del realismo socialista, Castri elabora così la sua nozione “critica” di «realismo prospettico»: «un realismo», cioè, «che espone il reale nelle sue contraddizioni e insieme gli contrappone un “poter essere o un dover essere”, che nasce da una parte dalla stessa visione delle contraddizioni del reale e dall'altra dalle esigenze etiche del soggetto rappresentante»³¹. In altre parole:

[...] il realismo prospettico nella ricchezza di strumenti che utilizza, si propone come il linguaggio di una volontà di intervento demistificatorio sulla realtà, di negazione del suo proporsi come unica realtà, datità positiva, negazione di possibilità. In questo senso il realismo prospettico è progetto aperto di linguaggio, invenzione continua di forme di aggressione del reale³².

Se per un verso, avendo in mente le esperienze teatrali oggetto del saggio, è evidente quanto la categoria di “realismo prospettico” sia debitrice tanto del concetto di “straniamento” brechtiano («la realtà deve essere rappresentata come modificabile, “aliena” e tendente ad altro da sé»), quanto di quello di “crudeltà” artaudiana («il teatro deve essere eversione del reale e progettazione di realtà»), con sguardo attento, però, anche alle conquiste dei formalisti russi nei loro sottili ed equivoci legami con la psicanalisi – e Castri stesso è il primo ad essere consapevole di tutti gli obblighi

³⁰ M. Castri, *Per un teatro politico. Piscator, Brecht, Artaud*, Torino 1973, 277.

³¹ *Ibid.*

³² *Ibid.*, 278.

contratti –, per l'altro, con occhio attento alle sue prove pirandelliane di qualche anno dopo, è pure chiaro come la stesura del saggio sia stato un banco di prova fondamentale per il giovane attore e futuro regista per chiarire i termini della sua poetica³³.

«Giovane attore e futuro regista»: all'altezza dei primi anni Settanta è difficile dare di Castri un'immagine univoca. L'esperienza maturata all'interno della Comunità ha fatto di lui un attore-“operatore culturale” aspirante a guadagnarsi una forte autonomia – un attore “scomodo”, dunque, nel panorama delle scene istituzionali italiane, eredi del modello dell'attore funzionale fascista³⁴, e al tempo stesso un attore che, per questo suo rifiuto della subordinazione, sembrerebbe per certi versi rimandare ai grandi attori della nostra tradizione passata (e ancora una volta si percepisce una evidente sintonia tra Castri e il suo maestro Pandolfi, pensando ovviamente al Pandolfi di *Antologia del grande attore*). D'altra parte la brillante attività di ricerca svolta per la stesura della sua tesi di laurea, pubblicamente sancita con l'ufficiale benedizione della stampa presso Einaudi, alimentando la sua spiccata autonomia intellettuale, potrebbe anche schiudergli le porte della carriera del saggista o forse pure della carriera universitaria, prospettiva cui Castri non è del tutto alieno (inutile ricordare che in quello stesso giro d'anni l'inaugurazione a Bologna del corso di laurea in DAMS sancisce l'apertura dell'Accademia italiana alle indagini teatrali). Il disagio che la complessa figura di Castri genera in chi si trova ad interfacciarsi con lui trapela con ogni evidenza nell'*incipit* della quarta di copertina firmata da Cesare Cases per il suo libro einaudiano: «Massimo Castri, attore legato alla politica e al teatro politico, ha scritto un libro che rivela un livello di consapevolezza teorica impensabile in un attore tradizionale, da cui ci si aspetterebbero solo ricordi o impressioni casuali»³⁵. D'altro

³³ Per quanto concerne il rapporto tra le posizioni teoriche di Castri e quelle di Brecht o Artaud, cf. *ibid.*, 278s.; sul tema invece della relazione tra la categoria tutta castriana di «realismo prospettico» e il pensiero critico dei formalisti russi, con il suo carico di ambigue implicazioni psicanalitiche, si ascolti quanto afferma il regista per chiarire la *sua* personalissima nozione di «poetica»: «[La mia poetica, n.d.a.] Si fonda sul concetto di straniamento, non sul concetto di sogno, che è ben diverso. Il testo significa “altro da sé”, questo perché è la fondazione proprio del concetto di straniamento elaborato dal formalismo russo: il testo come oggetto di straniamento della realtà. È la concezione dei grandi formalisti russi che Brecht ha ripreso, poi degradata a livello di piccole ideologie di sinistra. La fondazione di quel tipo di poetica, in qualche modo dell'inconscio (che può sembrare derivata dalla psicanalisi, e che risulta lancinante in *Vestire gli ignudi*), avviene invece sulla base di questa fondazione teorica, non sulla base di letture psicanalitiche. La fondazione teorica è quella degli ultimi capitoli del libro sul teatro politico. Proponendo una forma di politica diversa da quella che solitamente diamo al teatro, e quindi recuperando piuttosto il Lukacs [*sic!*] giovane del 1901-2, e i formalisti russi, elaborando questo concetto di straniamento del testo che procede verso altro da sé, così come il testo stesso è una operazione di straniamento sulla realtà, che deve essere ripetuta nel momento in cui lo si aggredisce e lo si mette in scena». La dichiarazione di Castri è ripresa da G. Capitta, *Massimo Castri: irrisione e disvelamento*, cit., 126s.

³⁴ C. Meldolesi, *L'epoca delle sovvenzioni e dell'attore funzionale*, in E. Garbero Zorzi – S. Romagnoli, *Scene e figure del teatro italiano* (1981), Bologna 1985, 301-21.

³⁵ C. Cases, quarta di copertina, in M. Castri, *Per un teatro politico*, cit.

canto il disagio che gli altri avvertono nei suoi confronti è in prima battuta il disagio che Castri avverte nei confronti della società teatrale – e probabilmente della società *tout court* – in cui è costretto a vivere. Sintomatico, a questo proposito, un passo di una lettera che egli indirizza a Pandolfi all'indomani della discussione della sua tesi:

Alla fine mi sono ritrovato con 110 e lode ed una medaglia d'argento (la faccenda della medaglia mi ha fatto un po' sorridere... ma a quanto pare così si costuma in quel di Genova...).

E così ormai è fatta. Grazie al suo aiuto sono riuscito a chiudere questa faccenda della laurea, che ancora un anno fa mi appariva alquanto ingarbugliata.

Si è iniziata una stirpe di attori/dottori o meglio dott-attori, strani animali anomali e mostruosi, della cui sorte sono piuttosto pensieroso. Infatti quale collocazione può trovare un attore di questo genere nell'ambito del teatro italiano? So già per esperienza che un simile attore “dà noia” e quindi si tende ad emarginarlo. D'altra parte io stesso soggettivamente non riesco più ad accettare la pura e semplice condizione di attore: riproduttore, strumento passivo che si esaurisce tra la preoccupazione di “essere bravo” in palcoscenico e la preoccupazione di farsi aumentare il cachet.

Insomma da molti punti di vista “la laurea” mi ha aperto molti più problemi di quanti me ne abbia risolti. O meglio ha acuito problemi di collocazione e di direzione di lavoro che già esistevano negli anni passati.

Sono piuttosto contento del lavoro che ho fatto, ma proprio per questo non vorrei abbandonarlo (facendolo diventare un semplice episodio momentaneo e concluso, una specie di “hobby di lusso”) per tornare alla nuda e cruda condizione del “mestiere dell'attore”.

Ma qui già nasce un problema, poiché è dal mestiere dell'attore che attualmente posso ricavare di che vivere³⁶.

Costretto dalle necessità materiali all'esercizio della professione, per quanto insofferente a un mestiere di cui avverte tutti i limiti per il degrado etico, politico e culturale in cui è caduto, Castri, dunque, continua a recitare...

Negli stessi mesi in cui sposa con passione la causa della Comunità Teatrale, il giovane attore sperimenta parallelamente pure la via del cinema: sul finire degli anni Sessanta prende parte alle riprese di *Sotto il segno dello scorpione* dei fratelli Taviani (1969); nel 1970 esce invece *I cannibali*, il film di Liliana Cavani liberamente ispirato all'*Antigone* sofoclea che lo vede tra gli interpreti. Il teatro resta, però, il centro principale dei suoi interessi. Conclusasi l'esperienza della Comunità Teatrale, nel 1971 lo troviamo a Firenze coinvolto nel cast di *Der Jasager und Der Neinsager* per la regia di Roberto Guicciardini, mentre in testa alla stagione 1971-'72 viene scritturato da Renato Borsoni, guida della Compagnia della Loggetta di Brescia, per l'allestimento di *Scontri generali*, la cupa “tragedia della dialettica” scritta da Giuliano Scabia su

³⁶ La lettera di Castri a Pandolfi da cui si cita è pubblicata in A. Mancini (a cura di), *Teatro da Quattro soldi. Vito Pandolfi regista*, Bologna 1990, 294.

commissione della Comunità Teatrale dell'Emilia Romagna e da lui stesso diretta (Mestre, Palazzetto dello sport, 7 ottobre 1971). Durante quella stessa stagione, per una compagnia del Teatro Comunale di Firenze, è attore e coautore con Sergio Liberovici e Emilio Jona di *Per uso di memoria* (Piombino, Teatro Metropolitan, 6 aprile 1972), quindi, nell'estate del 1972, porta in scena a Pistoia *L'ingiustizia assoluta*, cantata drammatica per attori, gruppo folk e bande musicali di Jona e Liberovici. Ma è l'approdo a Brescia per *Scontri generali* e l'incontro che lì ha luogo con Renato Borsoni, l'episodio che segna indelebilmente il destino del giovane Castrì, aprendogli la via della regia. Così, a distanza di anni, lui stesso racconta quella svolta:

A Brescia sono arrivato nella maniera più casuale possibile, per una serie di circostanze buffe. In quel periodo ero a Brescia, a fare uno spettacolo, e a Brescia c'era ancora la Loggetta, sarà stato nel '71 o nel '72. La Loggetta aveva prodotto per la Biennale di Venezia uno spettacolo di Giuliano Scabia, *Scontri generali*, che voleva essere una rappresentazione delle contraddizioni della sinistra all'epoca. Era un testo strambo, forse anche il più bello che ha scritto Giuliano, e irrappresentabile anch'esso come tutti i suoi. Aveva messo insieme un gruppo di persone che un po' conoscevo, come me e Roberto Vezzosi, tutti attori "di sinistra", e tutti dell'idea di fare una versione collettiva dello spettacolo ovviamente, perché si era nel post '68. In realtà noi si arrivò a Brescia, si scoprì che Giuliano aveva già fatto le scene, aveva già fatto le maschere, aveva già fatto tutto, e pretendeva di fare la rivista; e allora ci si incazzò alquanto tutti, e cominciò la vera guerra con scontri generali veri, che furono di fatto tutto l'allestimento. Il povero Giuliano l'ha pagata carissima questa voglia sua di fare il regista. Durante questi "scontri generali", di fatto io ero in qualche modo il capo di questa specie di assemblea continua che erano le prove. E allora Borsoni, che seguiva le prove e sentiva quello che io dicevo, evidentemente ci deve aver riflettuto sopra, e alla fine, dopo l'allestimento di questi *Scontri generali* che continuavano anche in sede veneziana, mi disse: "Ma tu, perché non fai il regista tu, invece di rompere i coglioni quando un altro ci prova?".

A me non passava neanche lontanamente per la testa l'idea di fare il regista: mai pensato mai previsto, desiderato meno che mai. Nella sostanza sperai fino all'ultimo di no: proprio non volevo uscire di casa, mi hanno portato a Brescia a forza da Firenze, dove vivevo allora. Avevo un concetto così alto della regia che non volevo fare il regista, perché ancora oggi io rifiuto la figura del capo in una maniera ideologica, perfino epidermica. Quindi a forza mi portarono a Brescia. E sono incappato in una vera "anomalia italiana": se non ci fossi incappato, probabilmente né mai avrei fatto il regista, né mai avrei continuato a farlo, anche se avessi poi cominciato³⁷.

L'«anomalia italiana» cui Castrì si riferisce pensando a Brescia è l'anomalia di una città di provincia – e fortemente provinciale – a un pugno di chilometri da Milano, «che dispone però di ricchezza e di benessere in misura rara»; un'anomalia, si badi, che è ad un tempo «economica e culturale»: «Brescia città del tondino», per le sue molte

³⁷ La dichiarazione di Castrì è ripresa da G. Capitta, *Massimo Castrì: irrisione e disvelamento*, cit., 116s.

aziende siderurgiche – la Afim di Nave, la Ilfo e la Pasini di Odolo, la Valchiese di Vestone, le acciaierie di Lonato... – è «anche città di un forte e vigoroso (per lo meno in quegli anni) cattolicesimo di sinistra» ed è da quell'area culturale che arrivano Borsoni e il manipolo di amici e collaboratori che «testardamente», a partire dal 1960, dalle ceneri del precedente Piccolo Teatro della città di Brescia, avevano fatto nascere la Compagnia della Loggetta³⁸. Dopo l'addio, nell'ottobre del 1969, di Mina Mezzadri, storica regista del gruppo e cofondatrice dell'*ensemble* insieme a lui e a Hermes Scaramelli, Aldo Engheben, Maria Teresa Giudici e a Marisa e Gianni Germano, al principio degli anni Settanta Borsoni, ex attore e leader organizzativo indiscusso della compagnia – tra le migliori, in Italia, dei giovani complessi indipendenti –, avendo risolto alcuni problemi strutturali della sua formazione ha bisogno di una carica artistica interna più forte; e davanti a quel ragazzo toscano, talentuoso e di pessimo carattere, colto e intelligente, ruvido, ma dall'evidente potere carismatico, intuisce che proprio lui può essere «il motore» di una «nuova fase» di crescita della compagnia³⁹. E così, il 20 dicembre del 1972, presso il Teatro Santa Chiara di Brescia, per la regia di Massimo Castri – che cura anche la traduzione del copione – va in scena *I costruttori di imperi* di Boris Vian; le scene dell'allestimento sono firmate da Renato Borsoni, le musiche da Sergio Liberovici; la produzione è della Compagnia della Loggetta.

La messa in scena della farsa di Vian inaugura il breve e intensissimo apprendistato registico di Castri. Dopo l'esordio bresciano, il regista debuttante scende al sud, presso il Teatro Stabile dell'Aquila, per affiancare, in qualità di aiuto, una sua vecchia conoscenza delle eroiche stagioni della Comunità: Giancarlo Cobelli. Sin dai tempi degli *Uccelli* e del *Woyzeck*, Castri era rimasto profondamente impressionato dalla capacità di quest'ultimo di «costruire uno straordinario equilibrio di funzioni diverse» – poiché il canto «in fondo è un gesto fisico», Cobelli, infatti, aveva capito che «la cultura del corpo, del racconto psicofisico collettivo, si poteva porre in rapporto col melodramma», unica tradizione scenica genuinamente riconosciuta dagli italiani⁴⁰. Se, per sua stessa ammissione, le esperienze condotte in Emilia Romagna con Cobelli erano state tra i «momenti forse più intensi» della sua vita⁴¹, come già di fatto era accaduto ai tempi della Comunità, Castri, per imparare il nuovo “mestiere”, si mette a disposizione del mimo-regista: in primavera lo assiste nell'allestimento di *Prova per la messa in scena de La figlia di Iorio di Gabriele D'Annunzio* (L'Aquila, Teatro Stabile, aprile 1973), quindi, nell'estate successiva, prende parte sempre come suo aiuto alla creazione de *L'impresario delle Smirne* (Borgio Verezzi, Piazza Sant'Agostino, 20 luglio 1973).

³⁸ Cf. *ibid.*, 117 (tutti i virgolettati sono ripresi dalla dichiarazione di Castri già ricordata).

³⁹ *Ibid.* (anche in questo caso i virgolettati sono ripresi dalla dichiarazione di Castri già ricordata).

⁴⁰ I. Innamorati (a cura di), *Massimo Castri e il suo teatro*, cit., 142 (si cita da una dichiarazione di Massimo Castri contenuta nella sezione del volume *Dibattito*).

⁴¹ *Ibid.*

Corroborato dai mesi trascorsi con Cobelli, Castrì torna a Brescia da Borsoni e lì si getta a capofitto nella sua nuova attività di *metteur en scène* in proprio: alternando dramaturgie originali, improntate al modello caro alla Loggetta del teatro documento, a testi classici, e aprendosi anche a collaborazioni con altri teatri, egli pone mano a una serie di esercitazioni diversissime, accomunate da una costante volontà di mettersi in dialogo con il territorio. Nell'autunno del 1973 dirige per la Loggetta *Fate tacere quell'uomo ovvero Arnaldo da Brescia, storia di papi, imperatori, eretici* su testo suo e di Vasco Frati; nell'estate del '74 allestisce per la compagnia Teatro Popolare Toscano *È arrivato Pietro Gori, anarchico pericoloso e gentile* sempre su testo suo, in collaborazione con Iona e Liberovici; nel novembre del '74 porta in scena per la Loggetta *La tempesta* di Shakespeare e nel luglio del '75 crea al Teatro del Vittoriale di Gardone *Un uomo è un uomo* di Bertolt Brecht, l'ente produttore è ancora una volta la Loggetta, che proprio in quei mesi si sta però trasformando in Centro Teatrale Bresciano, avviando così il suo percorso di trasformazione in teatro stabile pubblico. Il suo noto interesse per il teatro di Brecht spingerebbe Castrì a proseguire anche per la stagione 1975-'76 nella frequentazione dei copioni del grande dramaturgo di Augusta, ma Strehler, in quegli anni nune tutelare del teatro brechtiano in Italia, si oppone, sbarrandogli la strada dell'acquisizione dei diritti di rappresentazione pure per la sua seconda opzione: la produzione drammaturgica dell'austriaco Ödön von Horváth. Quasi per caso la scelta del testo da proporre a Brescia per il nuovo cartellone cade dunque sui lavori di Luigi Pirandello, autore che – a dire il vero – non gode certo delle sue simpatie. Questi, in proposito, i ricordi di Castrì:

Io ho affrontato Pirandello perché ho avuto altre preclusioni di diritti d'autore. Forse nel '76, quando cominciai *Vestire gli ignudi*, mai avrei pensato di arrivare a un Pirandello, che per me era ancora un autore semiconosciuto: io avevo una cultura marxista, e tutta la sinistra in qualche modo lo considerava noiosissimo, quasi un oggetto di nessun interesse. Il fatto era che mi fu impedito di procedere sulla linea (che pensavo fosse quella giusta, e fortemente mi fu preclusa) del primo Brecht. Pensavo infatti di mettere in scena *Baal*, e Strehler me lo fece proibire. Di fatto lui allora ne era il "tutore", e non mi fece avere i diritti. Io chiesi allora Horvath, ma lui mi fece proibire anche Horvath, dicendo di volerlo fare lui. In realtà non l'ha mai fatto, e Horvath forse sarebbe stato interessante farlo in quegli anni lì... Da qui io passai quasi per caso a Pirandello [...]⁴².

E così, tramontata la possibilità di portare in scena *Baal* o una farsa viennese di Horváth, al Teatro Santa Chiara di Brescia, il 20 maggio 1976, Castrì presenta il suo *Vestire gli ignudi*, con l'Ersilia di Tullia Piredda, intrappolata nella sua algida stanza della tortura. Terminata la fulminea stagione "formativa" da *metteur en scène*, con la

⁴² La dichiarazione di Castrì è ripresa da G. Capitta, *Massimo Castrì: irrisione e disvelamento*, cit., 119.

primavera del '76 si può dire che Massimo entra a pieno titolo nella fase della sua compiuta maturità registica.

«È chiaro che quando si delinea il profilo di un autore si operino delle scansioni razionalizzanti, nelle quali sicuramente ci si riconosce», spiega Castri, «ma poi il tutto avviene sempre all'interno di modalità molto più elastiche e plastiche, come evoluzione di una modalità linguistica e critico-drammaturgica sostanzialmente unitaria che si sviluppa, e, quindi, non c'è mai un prima e un dopo, anche se c'è sicuramente un'evoluzione»⁴³. Al di là delle ansie tassonomiche del cronista, bisognoso di mettere ordine, di tracciare cesure e di reperire linee di indirizzo, all'indomani della prima di *Vestire gli ignudi*, il percorso di Castri, come in fondo ogni percorso artistico, si sviluppa sinuosamente, per un verso riandando a certe esperienze del passato più o meno recente del regista, per l'altro approfondendo le sue nuove conquiste di linguaggio. Trovata nel Centro Teatrale Bresciano la sua "casa" d'elezione e in Renato Borsoni il suo più fido alter ego organizzativo – dando in questo senso nuovo vigore alla nostra illustre tradizione di diarchie teatrali quali la ditta Grassi-Strehler a Milano e quella Chiesa-Squarzina a Genova –, il primo spettacolo che Castri dirige per il CTB dopo *Vestire gli ignudi* è *Il Bianco, l'Augusto e il Direttore (storie di clowns)* (Brescia, Teatro Santa Chiara, 17 maggio 1977), allestimento di cui Massimo, oltre alla regia, firma pure la drammaturgia. In questo caso, dunque, fin troppo evidente la tenace continuità della nuova proposta castriana con le precedenti esperienze di drammaturgia "originale" del *Pietro Gori*, dell'*Arnaldo da Brescia* e delle collaborazioni con Liberovici e Iona. Ma, chiusa rapidamente la parentesi dell'avventura circense de *Il Bianco, l'Augusto e il Direttore*, Castri ritorna subito a Pirandello: il 3 febbraio del 1978, come si ricorderà, va in scena al Teatro Grande *La vita che ti diedi*. La caccia ai fantasmi incestuosi che abitano la dimora di Donn'Anna Luna, cuore della (psico-)analitica regia castriana della tragedia, prosegue nello spettacolo successivo: un tentativo di decostruzione del mito edipico – culla di ogni fantasia sull'incesto – affrontato però non nella sua codificazione classica sofoclea, bensì nella sua seriore *imitatio* latina: al giardino dell'Istituto d'Arte di Porta Romana a Firenze, coprodotto dal CTB e dal Teatro Regionale Toscano, il 25 luglio del 1978 va in scena *l'Edipo* di Lucio Anneo Seneca, per la regia di Castri. La barocca e crudele e prolissa drammaturgia senecana è smontata dal regista con la stessa spietata minuziosità già riservata ai copioni pirandelliani. Quel che resta dell'*Edipo* è riassembleto in un perturbante stanzone, perimetrato da porte sconnesse eredi della scena modulare della *Vita che ti diedi*. Per la stagione '78-'79 Castri punta invece sul teatro di Giuliano Scabia, drammaturgo all'origine del suo arrivo a Brescia e del suo passaggio alla regia. Dopo *Scontri generali*

⁴³ P. Bosisio (a cura di), *Il teatro di regia alle soglie del terzo millennio. Settimana del teatro. 7-12 maggio 2000*, Roma 2001 (coll. «I quaderni di Gargnano. I protagonisti del teatro contemporaneo»), 240 (si cita da una dichiarazione di Massimo Castri contenuta nella sezione del volume *Dibattito*).

del 1971, traduzione scenica della crisi della sinistra nell'autunno caldo, Castrì mette mano a una nuova intrigante metafora immaginata da Scabia per parlare delle tensioni dell'oggi: la *Fantastica visione sopra il taglio e la vendita della carne con cenni alla questione degli attori, dell'arte, del teatro e del mercato generale degli oggetti nel disarmonico presente* (Brescia, Teatro Santa Chiara, 18 gennaio 1979). Un nuovo sguardo all'indietro, dunque? Sì e no. Con *Fantastica visione* il ritorno a Scabia e alla sua "critica" – e con ciò stesso agli albori del suo lavoro a Brescia – è per Castrì fuori discussione; d'altra parte, però, se nel solco di *Scontri generali*, tra le righe della favola nera del giovane macellaio che nella città assediata e in preda alla carestia spaccia i resti dei propri concittadini come succulenti pezzature di carne, è facile leggere una puntuale (per quanto allucinata) inchiesta sul dopo '68 in Italia, non diversamente da certi coevi esperimenti pasoliniani la parabola è pure percorsa da evidenti capricci edipici. Ed Edipo, o l'incesto, è pure il protagonista del successivo appuntamento di Castrì col teatro di Pirandello: il *Così è (se vi pare)* di cui già si è detto, debuttato al Teatro dell'Arte di Milano il 5 novembre 1979.

A prescindere dalla maggiore o minore attendibilità delle ubbie (o fissazioni o manie) classificatorie del cronista, uno sguardo gettato dall'alto su questi primi anni di operatività del Castrì maggiore evidenza come da subito il regista appaia incline a procedere serialmente, o a cerchi concentrici, per via di sondaggi progressivi intorno a un tema o a un autore tesi a individuare sempre più ampie costellazioni di senso. E anche per questo aspetto del suo lavoro, la distanza tra la metodologia ermeneutico-registica utilizzata da Castrì e la prassi interpretativa dell'analista è minima. In effetti la profonda affinità, già evidenziata, riscontrabile tra le strategie creative poste in essere dalla regia castriana e il metodo psicanalitico di lettura del sogno non si registra soltanto sul piano dei processi che presiedono alla singola messa in scena nei termini di un parallelismo individuabile tra la dialettica testo/sottotesto agita dal regista e quella contenuto manifesto/contenuto latente agita dall'analista, ma si riscontra pure sul fronte delle modalità attraverso le quali Castrì costruisce il proprio percorso artistico – modalità già all'altezza del 1979 segnate da una fortissima tensione sistemico-progettuale che parrebbe spingere Castrì a sviluppare il proprio lavoro, non diversamente da un medico chiamato a decifrare un sogno, per ricognizioni comparative d'insieme. Al Pirandello del '76 Castrì fa seguire quello del '78 e quello del '79, per allargare – e approfondire – l'inchiesta, per sviscerare questioni, per potenziare i riscontri, per trovare nuove conferme alle proprie ipotesi "analitiche"; al modo di un analista, appunto, che per "interpretare un sogno" indaga insieme di sogni. In Castrì la pulsione sistemico-progettuale è forte al punto da orientare la scelta stessa degli autori su cui fissare la propria attenzione. Ancora una volta è il regista a chiarire i termini del problema. Nel già ricordato dibattito di Gargnano dei primi anni Novanta, volgendo lo sguardo all'indietro sui suoi primi vent'anni di attività, egli ammette:

L'ipotesi di partenza è che un certo testo nasconda qualcosa, che sia bugiardo, così come è bugiardo un sogno prima di essere decodificato. Consideravo i testi dell'autore come un sistema di sogni. Un sogno non può essere spiegato soltanto in sé e per sé, ma deve essere messo in relazione con altri sogni. Questo lo si può fare su autori molto unitari, che lavorano su nuclei immaginari ossessivi, come Pirandello e Ibsen. Essi raccontano lo stesso nucleo immaginario che si ripropone, trasformandosi, in un panorama di testi diversi. Io utilizzavo il metodo della griglia: mettevo i testi a confronto, quasi che uno potesse spiegarmi l'altro, così come un sogno spiega un altro sogno. Sono metodi di tipo intuitivo derivati dalla serie di nuovi strumenti che la critica del teatro iniziava ad usare⁴⁴.

Nella sua perspicuità schematica, la lettura ora ora proposta è però valida solo ove le si alleghi un codicillo a mo' di istruzioni per l'uso. L'ipotesi appena abbozzata di una vera e propria valenza propulsiva dell'istanza sistemico-progettuale nell'articolazione della parabola registica di Castrì è infatti pertinente soltanto se si tenga conto del fatto che Massimo, da buon teatrante, è sempre pronto a sciogliere il rigore della teoria alla fiamma guizzante e imprevedibile del caso. Come insegna mirabilmente l'esempio di Pirandello, su cui il giovane regista letteralmente inciampa non potendo portare in scena Brecht o von Horváth, la progettualità di Castrì non si declina mai nei termini di una costruzione a priori che predetermina il corso degli eventi, ma è piuttosto una sintesi a posteriori, frutto dell'incontro tra i desideri, le curiosità, le aspirazioni del regista da un lato e i condizionamenti esterni – e casuali – dall'altro. Chiamato a riferire del suo rapporto con la nozione di “progetto”, Castrì stesso risponde così:

Mi sono accorto che è un vizio, forse sarebbe il caso di smetterla... Come ogni pittore lavora in un certo modo, io ritengo di essere portato a lavorare così per mia natura. In realtà non credo mai che un testo ti permetta di capire un autore, ma che un testo ti permetta di cominciare a affrontare un autore; e se l'autore è grande, è una porta aperta sull'autore. Ma una volta che hai aperto la porta c'è un altro luogo da scoprire dentro il palazzo. In realtà devi scoprire tutto l'autore. Poi questo vale per alcuni e meno per altri: io ritengo che un testo di Schnitzler può anche essere preso isolatamente, ma un testo di Pirandello no, è un viaggio cui prima o poi non rinunci, altrimenti non hai capito niente di quel testo.

Io ritengo del resto che c'è un arricchimento, e questo arricchimento dove lo depositi? Lo butti via? Semmai quello che la realtà insegna è che quelli che non riesci mai a fare sono i progetti che pensi, quelli che riesci a fare sono i progetti che non hai pensato: io non ho mai pensato di fare sei spettacoli importanti di Pirandello, li ho fatti e basta. Ogni volta che invece ho pensato di realizzare un progetto, poi l'organizzazione non è mai andata in porto come avrei voluto⁴⁵.

E se la legge del “caso” o dell'incidenza dei condizionamenti esterni è all'origine del ricchissimo filone pirandelliano della regia di Castrì, sono sempre il caso – o i

⁴⁴ I. Innamorati (a cura di), *Massimo Castrì e il suo teatro*, cit., 187 (si cita da una dichiarazione di Massimo Castrì contenuta nella sezione del volume *Dibattito*).

⁴⁵ La dichiarazione di Castrì è ripresa da G. Capitta, *Massimo Castrì: irrisione e disvelamento*, cit., 127.

condizionamenti esterni – a determinare una prima significativa “deviazione” nel percorso artistico del giovane regista. All’indomani del debutto di *Così è (se vi pare)*, terza allucinata riscrittura castriana del teatro del Maestro siciliano, siglata dalla grottesca esecuzione del *raisonneur* Laudisi, a metà tra provocazione dada ed equivoco ammicco alla mattanza della lotta armata anni Settanta, gli eredi di Pirandello, irritati dagli eccessi dell’artista – oltretutto, nel caso di *Così è (se vi pare)*, esercitati addirittura su di una creazione del Pirandello “maggiore” –, gli negano i diritti. Costretti per cause di forza maggiore a rinunciare alle ipotesi di allestimenti già messi in cantiere, il CTB e il suo regista sono dunque costretti a volgere altrove la loro attenzione. Correndo rapidamente ai ripari, Castri decide così di continuare la propria feroce scartavetratura del salotto buono della borghesia europea intrapresa all’ombra del padre del teatro dell’Italia unita, don Luigi, appuntando gli strali della sua “critica”, o gettando le sonde della sua “analisi”, sulla scena di Ibsen: circa sette mesi dopo la prima di *Così è (se vi pare)*, il 21 marzo 1980, a Firenze, presso il Teatro del Rondò di Bacco, debutta *Rosmersholm*, regia di Castri da Henrik Ibsen, interpreti Tino Schirinzi e Piera Degli Esposti, coproduzione Centro Teatrale Bresciano, Teatro Regionale Toscano.

Da Henrik Ibsen più che di Henrik Ibsen, perché – affinando la sua sapienza drammaturgica – con il suo *Rosmersholm* Massimo distilla un raffinato assenzio della pièce originale ispirato ad una poetica della sintesi estrema, non poco difforme dal modello che imita: liberatosi di tutta la carabattola convenzionale di rettori, tutori, giornalisti e governanti, il regista/Dramaturg riduce la luttuosa fantasia ibseniana sul tema delle «ultime generazioni»⁴⁶, grondante di angosce edipico-incestuose, in un lepido «monodramma a due»⁴⁷: niente più Kroll, Brendel Mortensgård o Madama Helseth, in scena solo Johannes Rosmer e Rebekka West. E allo stesso tempo niente più salotto: in scena due camere da letto contigue e speculari, con annessi contigui e speculari bagni in cui la coppia di deuteragonisti vive sequestrata, ciascuno nel suo loculo, gettato al più in un balletto di scambi che non ammette incontri, perso nel suo atroce e irresistibile delirio (a due). Una nuova operazione di «drammaturgia *hard*»⁴⁸, per dirla con Castri, che nel tentativo di far affiorare i desideri rimossi dell’inconscio borghese evidenzia in Ibsen il talento dell’autore di *vaudeville*. Dopo la lucida dissacrazione *à la manière de* Freud di Pirandello, siamo alle origini di una nuova vivacissima vena dell’arte castriana: il travestimento di Ibsen. Individuato nel grande drammaturgo norvegese un materiale acconcio ai suoi trattamenti ermeneutici, con

⁴⁶ K. Brynhildsvoll, *Un nemico del popolo, L’anitra selvatica, Casa Rosmer*, in R. Alonge (a cura di), *H. Ibsen. Drammi moderni*, Milano 2009 (coll. «BUR»), 1134.

⁴⁷ M. Castri, *Ibsen postborghese*, Milano 1984, 19.

⁴⁸ P. Bosisio (a cura di), *Il teatro di regia alle soglie del terzo millennio*, cit., 240 (si cita da una dichiarazione di Massimo Castri contenuta nella sezione del volume *Dibattito*).

Rosmersholm Massimo avvia infatti una nuova ricchissima serie di letture “teatrali” (di sogni) incrociate: l’epopea postborghese di Ibsen⁴⁹ in sei canti (o messe in scena).

Nell’impossibilità di render conto analiticamente in queste pagine di tutta la produzione teatrale di Castri, a prescindere dai teatri con cui più o meno stabilmente il regista si trova negli anni a collaborare, il senso generale del suo itinerario artistico potrebbe essere restituito proprio ricostruendo i “filoni” o le “vene” principali della sua attività registica: il ponderoso *corpus* degli spettacoli castriani, prodotti e distribuiti ora da questo ora da quel teatro (o compagnia), viene infatti sistematicamente ad organizzarsi intorno ad alcuni assi portanti, rappresentati da suite di allestimenti tutti tratti da copioni di uno stesso drammaturgo. Si comincia, come già sappiamo, con Pirandello. Dopo il trittico iniziale *Vestire gli ignudi-La vita che ti diedi-Così è (se vi pare)*, l’esplorazione dell’universo pirandelliano condotta da Castri, interrotta nel 1979 dal brusco strappo con gli eredi, riprende nel 1983, con la regia, per il Teatro dei Filodrammatici di Milano, de *La ragione degli altri* (Milano, 27 gennaio); tra messe in scena di nuovi testi e nuove versioni di precedenti allestimenti, seguono poi: *Il piacere dell’onestà* (1984, produzione Compagnia Gassman-Pagliai – Teatro e Società), *Il berretto a sonagli* (1989, ATER, Emilia Romagna Teatro), *Così è (se vi pare)* (1991, RAI), *La ragione degli altri* (1997, Teatro Stabile dell’Umbria, edizione ripresa l’anno successivo), *Questa sera si recita a soggetto* (2003, Teatro di Roma, Teatro Biondo Stabile di Palermo), *Quando si è qualcuno* (2004, Teatro di Roma, Teatro Biondo Stabile di Palermo) e *Così è (se vi pare)* (2007, Emilia Romagna Teatro, Cooperativa Nuova Scena-Arena del Sole). Dalla linea pirandelliana, come già abbiamo visto, si dirama poi nel 1980 la direttrice Ibsen con i suoi sei allestimenti: *Rosmersholm* (1980, coproduzione Centro Teatrale Bresciano, Teatro Regionale Toscano), *Hedda Gabler* (1980, ATER-Emilia Romagna Teatro e CTB), *Il piccolo Eyolf* (1985, CTB), *John Gabriel Borkman* (1988, CTB), ancora *John Gabriel Borkman* in nuova versione (2002, CTB), *Spettri* (2004, Teatro Biondo Stabile di Palermo). A circa dieci anni dalla scoperta di Ibsen, la teatrografia di Castri si arricchisce di un terzo importante capitolo: quello euripideo. L’interesse per il teatro antico, colto nella sua valenza di archetipo della modernità a venire, aveva già spinto il regista a cimentarsi con la drammaturgia classica portando in scena l’*Edipo* di Seneca (1978) e le *Trachinie* di Sofocle (1983) – prima tappa di una trilogia eraclea commissionatagli dall’ATER di Egisto Marcucci, destinata a comprendere pure l’*Alceste* e l’*Eracle*, ma rimasta incompiuta. L’oscuro sentimento di attrazione e repulsione nutrito da Castri nei confronti del tragico – vissuto ad un tempo come continente alieno e perduto ma anche come remoto incunabolo del nostro presente – trova però modo di esprimersi compiutamente soltanto a cavallo tra anni Ottanta e Novanta del secolo scorso con il *Progetto Euripide* (1989-1991): un

⁴⁹ Cf. R. Alonge, *Epopea borghese nel teatro di Ibsen*, Napoli 1983 e M. Castri, *Ibsen postborghese*, cit.

laboratorio per la formazione attoriale, su testi euripidei per l'appunto, targato Atelier della Costa Ovest. La decisione castriana di adottare la tragedia attica come oggetto di studio in un corso di formazione per giovani attori non è certo difficile da motivare: convinto che proprio la tragedia greca detti la «grammatica» e la «sintassi primaria del teatro»⁵⁰, per Castri il repertorio tragico è infatti *naturaliter* un fertile terreno di esercitazione per la pedagogia attoriale. Orbene, tra le molte possibilità offertegli dal teatro tragico antico, scartati i testi di Eschilo e Sofocle, alla fine degli anni Ottanta, scostandosi dai suoi primi esperimenti classici, all'atto di formulare il proprio programma didattico la scelta del regista si concentra risolutamente sulla produzione euripidea e, ovviamente, questo approdo non è casuale. Istantivamente refrattario com'è, in virtù della sua innata *vis* critica, alla fascinazione per l'aura «monumentale» che tradizionalmente circonfonde i tragediografi greci e le loro opere⁵¹, fatalmente destinata a tradurre tante moderne prassi di messa in scena del teatro antico in gipsoteca, dopo le *Trachinie* di Spoleto – che con scatto chiaramente desublimante avevano costretto la tragedia di Sofocle in un asfittico e squallido dedalo di pianerottoli e scale senza fine (ambigua restituzione del classicissimo spazio antistante la reggia in interno da palazzo borghese già in sospetto di condominio) con correlata recitazione farfugliata e dimessa – quando si trova a dover selezionare su quale autore classico costruire il proprio laboratorio Castri intuisce la possibilità di approfondire la sua impietosa prospezione del terreno politico-sociale, antropologico, storico e psicologico su cui si erge la scena/salotto otto-novecentesca col suo pesante carico di miti notturni attraverso l'endoscopia del tragedia più inquieto e moderno e problematico, del tragedia che notoriamente rovescia dall'interno la tragedia stessa risolvendola in dramma: Euripide. L'indagine sul “realismo” e la sua genesi, minuziosamente condotta dal regista attraverso lo smontaggio delle partiture di Pirandello ed Ibsen degli anni Settanta e Ottanta, trova dunque in questa sorta di shakespeariano becchino della tragedia una nuova cavia “eccellente”. Come sempre, in Castri, la scelta non è priva di ricadute “politiche”: fonte di ogni realismo teatrale il teatro di Euripide, nella sua radicale alterità, è una efficace lente aberrante per straniare “in prospettiva” lo sguardo sulla realtà d'oggi. Il primo esito del *Progetto Euripide* sono i tre “pezzi facili”, ossia i primi studi, in forma di frammento, su *Elettra*, *Oreste* e *Ifigenia in Tauride* – le tre tragedie individuate come copioni di riferimento per il laboratorio – presentati da Castri tra il 22 e il 23 giugno 1990 a Guardistallo, in provincia di Pisa, e a Campiglia Marittima e Collesalveti, entrambi in provincia di Livorno. L'estate successiva, a conclusione del suo *atelier* (e un po' tradendo suo malgrado lo spirito laboratoriale dell'operazione), Castri, in collaborazione con Cristina Pezzoli, monta due spettacoli compiuti: *Elettra*

⁵⁰ M. Castri, *Sintesi del progetto presentato da Massimo Castri (agosto 1982)*, in *Sofocle. Le Trachinie*, programma di sala, s.l., ATER-Emilia Romagna Teatro <1983?>, 6.

⁵¹ *Ibid.*

(Campiglia Marittima, Teatro dei Concori, 29 giugno 1991) e *Oreste* (Rosignano Marittimo, Teatro Comunale, 29 giugno 1991) – il lavoro sull'*Ifigenia in Tauride* non approda invece ad una messa in scena finale. I risultati raggiunti con il *Progetto Euripide* sono oggetto di ulteriore riflessione da parte di Castri che negli anni successivi torna a più riprese sulle tre tragedie indagate per conto dell'Atelier della Costa Ovest, riproponendone nuovi allestimenti: *Elettra*, produzione del Teatro Stabile dell'Umbria del 1993, ripresa nel 1994; *Ifigenia in Tauride* del 1994 (Teatro Stabile dell'Umbria; debutto a marzo e ripresa nell'ottobre successivo), *Oreste* del 1995 (Teatro Metastasio Stabile della Toscana) e ancora l'*Ifigenia* del 1999 (Teatro Metastasio Stabile della Toscana). Ma lo studio su Euripide non si ferma qui e innerva tutta la produzione castriana alla svolta tra i due secoli. Nel 1994 Castri porta in scena per il Teatro di Roma *Ecuba*, protagonista Anna Proclemer, cui seguono: l'*Alceste* del 2006 (coproduzione Teatro Stabile dell'Umbria, Teatro di Roma, Teatro Stabile di Torino) e una nuova edizione dell'*Ecuba* con Elisabetta Pozzi, diretta per l'Istituto Nazionale del Dramma Antico nell'ambito del XLII ciclo di spettacoli classici di Siracusa sempre nel 2006. L'appuntamento con il festival degli spettacoli classici siracusano avrebbe dovuto rinnovarsi sempre nel segno di Euripide quattro anni dopo, con un nuovo progetto di messa in scena classica – l'*Ippolito*, sempre interpretato da Elisabetta Pozzi –, ma la traduzione/travestimento apprestata da Edoardo Sanguineti, con il significativo titolo di *Fedra*, non convince il regista che alla fine lascia cadere la commissione dell'INDA (al suo posto subentrerà così Carmelo Rifici). A ridosso dell'avvio delle esercitazioni euripidee, il “caso” guida nuovamente Castri verso un inedito ricco capitolo delle sue perlustrazioni critiche. Complici le imminenti celebrazioni per il bicentenario goldoniano, il 28 febbraio 1992 va in scena al Teatro Comunale di Treviso *I rusteghi*, produzione di Venetoteatro di Padova (ripresa a novembre dello stesso anno e nel 1993): l'allestimento, nato su richiesta del mercato, segna per Castri la scoperta di un episodio nodale nella genesi del dramma borghese e realistico. Autore ancora una volta non particolarmente amato, Goldoni diventa subito oggetto di un operoso lavoro di scavo critico del regista, tutto teso a evidenziare il fondo “nero” della sua scrittura e a demistificarne l'ideologia. Dopo il successo dei *Rusteghi*, per il Teatro Stabile dell'Umbria e il Teatro Metastasio Stabile della Toscana, Castri monta quasi a ruota la trilogia della *Villeggiatura*: *Le smanie per la villeggiatura* (maggio 1995; riprese: a dicembre dello stesso anno e nel 1998), *Le avventure della villeggiatura* (maggio 1996; riprese: a dicembre dello stesso anno e nel 1997) e *Il ritorno dalla villeggiatura* (novembre 1996; ripresa nel 1997); all'inizio del nuovo millennio egli pone invece mano a *Gli innamorati* (Venezia, Teatro Goldoni, 28 marzo 2000, coproduzione Teatro Stabile del Veneto e Teatro Metastasio Stabile della Toscana).

A partire da questi quattro pilastri, strutture portanti dell'intero teatro castriano che perimetrano un terreno di ricerca grosso modo identificabile con l'indagine

stratigrafica sulla messa a punto delle poetiche realistiche occidentali e lo studio sociologico e psicanalitico del dramma borghese, si dipartono, entro un edificio di interessi fortemente unitario, i diversi costoloni di singole inchieste su temi specifici, più o meno strettamente correlati alle linee guida della topica del regista, in forma di veri e propri “saggi” di approfondimento. Ecco allora, nel corso degli anni Ottanta, aprirsi un fronte di lavoro concentrato sull’analisi della civiltà teatrale tardo settecentesca e primo ottocentesca colta come momento aurorale della civiltà borghese matura e incentrato sulla interrogazione di due figure capitali come Goethe e Kleist. Di qui il “progetto Faust” – rimasto incompiuto e bloccatosi alla sola realizzazione dell’*Urfaust* (1985, produzione CTB) – e la doppietta kleistiana: *Caterina di Heilbronn* (1981, CTB) e *La famiglia Schroffenstein* (1989, CTB). Nel decennio successivo il focus castriano dedicato al teatro a cavallo tra XVIII e XIX secolo vede estendersi all’indietro il proprio arco cronologico a coprire il laboratorio drammaturgico di Pierre Carlet de Chamblain de Marivaux, tappa fondamentale (con certa approssimazione cronologicamente coincidente con l’avventura goldoniana) nel trapasso dalla commedia dell’arte al teatro borghese (*La dispute*, 1992, Associazione Amici del Teatro in collaborazione con il Comune di Milano-Settore Cultura e Spettacolo, e *Il gioco dell’amore e del caso*, 1993, ripresa 1994, CTB). D’altra parte la critica alla drammaturgia del salotto si apre anche ad indagini parallele a quelle sul teatro di Pirandello e Ibsen se non a veri e propri sconfinamenti verso il Novecento maturo, per lo più in misura di dittico; basti pensare alla coppia di spettacoli schnitzleriani *Girotondo* (1986, Civica Scuola d’Arte Drammatica “Paolo Grassi” in collaborazione con la RAI, sede regionale per la Lombardia) e *Amoretto* (1991, Emilia Romagna Teatro) o alle due messe in scena da Pasolini: *Orgia* (1998, Teatro Stabile del Veneto e Teatro Metastasio Stabile della Toscana) e *Porcile* (2008, Teatro di Roma). Non mancano anche, in questo senso, concessioni all’“esotico”, puntando a un Oriente “prospetticamente” rivolto al vecchio continente: è il caso della *Madame de Sade* diretta per il Teatro Stabile di Torino nel 2001. Ed è pure in questo orizzonte che va probabilmente collocato l’incontro con von Horváth del 1999, rinviato da oltre venticinque anni (*Fede, speranza, carità*, Teatro Metastasio Stabile della Toscana). Rispetto alla lunga e tenace fedeltà riservata al teatro di Ibsen e Pirandello, decisamente più sporadico il commercio con gli altri numi tutelari della grande drammaturgia borghese (e del suo tracollo): ancora una volta un dittico consacrato a Čechov – *Il gabbiano* (1987, CTB) e *Tre sorelle* (2007, Teatro di Roma) – e un solo abbozzamento con Strindberg, padre in realtà dei suoi Pirandello: *Il padre* (2005, Emilia Romagna Teatro). Senza ambire a completare il catalogo delle regie di Castrì – elenco nel quale andrebbe pure prevista la rubricetta dedicata alla messa in scena d’opera (*Le siège de Corinthe*, 2000, Rossini Opera Festival) – non va poi dimenticato che la sua inclinazione all’osservazione straniata del salotto borghese spinge il regista a tentare

anche la via del cosiddetto teatro dell'assurdo. Si comincia con *Le serve*, rilette in chiave realistica (1990, ATER-Emilia Romagna Teatro), per arrivare al gioiello del "cechoviano" *Finale di partita* (2010, Emilia Romagna Teatro) e all'ultima e rarefatta *Cantatrice calva* del 2011 (Teatro Metastasio Stabile della Toscana).

Lungo l'intero arco di questo quasi quarantennale cammino, alla forte coerenza tematica e di interessi corrisponde, nel teatro di Castri, una non meno forte coerenza metodologica, prima ancora che stilistica. Dai *Costruttori di imperi* alla *Cantatrice calva* la regia castriana resta una regia ermeneutica – a solidissima base testuale – che mutua dalla psicanalisi e dalla sociologia di impianto strutturalista i suoi strumenti di lettura, che tende a plasmare la messa in scena sulle immagini generatrici dei copioni su cui si esercita, che fa dell'“impegno” il proprio tacito presupposto e che trova nel lavoro di drammaturgia il suo primo motore propulsore. D'altro canto coerenza metodologica non significa naturalmente rigido ancoraggio ad una grammatica fissata una volta per tutte (e con ciò stesso da lingua morta), né peggio ancora appiattimento univoco su di un protocollo dato. Entro le coordinate critiche predeterminate di un sentimento del contrario quasi di ascendenza pirandelliana dalle quali è orientato, il “realismo prospettico” di Castri, infatti, con i suoi complessi risvolti sociologici, psicanalitici e in ultima istanza ideologici, evolve, si contraddice e si moltiplica aderendo di volta in volta alle variegate superfici dei testi su cui insiste e ai mutevoli regimi produttivi nell'ambito dei quali si esercita, sul filo di un percorso evolutivo dinamico che rende impossibile inchiodare il regista a una sua maschera operativo-professionale. A puro titolo di esempio, per dirla con Roberto Alonge – lo studioso che forse con più cura si è dedicato alla disamina della regia castriana facendo proprio di Castri una sorta di suo alter ego artistico, venendo per altro ricambiato dall'attento interessamento del regista nei confronti della sua produzione saggistica⁵² –, circa a metà degli anni Ottanta è macroscopico il caso del trapasso di Castri da una prima a una seconda «maniera» registica⁵³. Se durante la prima stagione creativa di Castri, grosso modo coincidente col suo primo decennio di attività, il lavoro drammaturgico di Massimo tende a configurarsi come pesante intervento di riscrittura del testo, a cominciare dagli allestimenti del *Piacere dell'onestà* e del *Piccolo Eyolf* Castri/Dramaturg, novello emulo dell'onesta dissimulazione di Accetto, comincia a privilegiare strategie di intervento più sottili e “mimetiche”, affidando la sua “critica” corrosiva e demistificatoria alle scelte di messa in scena e consegnando al suo pubblico, sul piano verbale, delle trascrizioni sostanzialmente fedeli degli originali su cui opera. La svolta è così raccontata da Alonge:

⁵² Cf., ad esempio, I. Innamorati (a cura di), *Massimo Castri e il suo teatro*, cit., 187 (anche in questo caso si rinvia ad una dichiarazione di Massimo Castri contenuta nella sezione *Dibattito* del volume citato).

⁵³ Cf. R. Alonge, *Il teatro di Massimo Castri. Parte II*, Roma 2003 (coll. «Quaderni di Gargnano»), 67-80 (cap. *La seconda maniera castriana*).

Arrivato a metà degli anni Ottanta il pendolo non finisce di oscillare, fra i due poli del firmamento castriano, fra Pirandello e Ibsen. *La ragione degli altri* è del 1983, *Il piacere dell'onestà* del 1984, ma *Il piccolo Eyolf* è del 1985, il *John Gabriel Borkman* del 1988, *Il berretto a sonagli* del 1989. L'intreccio è vigoroso, ma dopo un decennio di prove registiche quasi sempre stimolanti, spesso geniali, ma anche molto provocatorie, si impone l'esigenza di un salto in avanti, di una rottura. Intorno al 1984 comincia a farsi sentire il bisogno di un modo nuovo di accostare i testi. Castri lancia una sfida a sé stesso, perché capisce che operare ritocchi al testo, disarticolare e riarticolare il testo, forse, è solo una scorciatoia. Occorre compiere un'azione più complessa. Credo che le persone maturino quando accettano con pazienza percorsi più lunghi, quando scoprono che bisogna essere meno intemperanti. A partire da *Il piacere dell'onestà* Castri ci propone un approccio a Pirandello-Ibsen di stampo quasi filologico, senza stravolgimenti di testo⁵⁴.

Alla luce di quanto sin qui osservato, difficile trovare un'etichetta capace di restituire criticamente in forma sintetica lo spirito della poetica registica castriana fissandola in una formula arguta ed elegante. Per Alonge Castri è un regista/professore, se non proprio un «professore universitario mancato»⁵⁵ e quando conia questa espressione lo studioso non si riferisce tanto, o per lo meno non si riferisce solo, ai tentativi di approccio del giovane teatrante alla carriera accademica destinati nei fatti a restare abortiti – si pensi, a questo proposito, alla sua attività di saggista⁵⁶ così come al suo vero e proprio approdo all'insegnamento universitario con il seminario di storia del teatro, tenuto per conto di Pio Baldelli, docente di Storia del cinema, presso la Facoltà di Magistero di Firenze. Alonge pensa piuttosto all'inconfondibile impronta del *ductus* registico di Castri – un'impronta segnata da tratti di marcato rigore etico e razionalismo che raccontano di una sua spiccatissima propensione all'analisi scientifica e fin quasi di una sua prepotente vocazione alla verifica sperimentale e che, oltretutto, valgono al regista, specie ai suoi esordi, la malcelata antipatia dell'*establishment* teatrale nazionale a partire dalla critica, incapace di comprendere ed accettare la sua predisposizione alla riflessione storico-teorica e la sua dimestichezza con la scrittura⁵⁷. Tentando di definire la personalità del regista, scrive Alonge:

⁵⁴ *Ibid.*, 67.

⁵⁵ Cf. *ibid.*, 19-27 (cap. *La vita: un regista o un professore universitario mancato?*).

⁵⁶ Oltre al già menzionato volume *Per un teatro politico* e all'articolo *Il lavoro dell'attore nella comunità (1968-'69)*, anch'esso già citato, cf., ad esempio: M. Castri, *L'analisi della violenza in una azione collettiva*, «Sipario» XXIV/276 (aprile 1969) 10s.; Id., *Un'ipotesi di teatro politico*, «Sipario» XXIV/280 (agosto 1969) 12-14; Id., *Riflessioni "attraverso" Brecht*, con un'appendice su *Lavoro teatrale e comunità*, in C. Cases et al., *Brecht oggi*, Milano 1977, 43-73; M. Castri, *Teatro dialettico e "dialettica brechtiana"*, «Metaphorein» I/1 (luglio-ottobre 1977) e Id., *Responsabilità del regista*, «Dioniso» LXIII/2 (1993) 155-62. Si ricorda, inoltre, che a nome Castri escono pure i volumi *Pirandello Ottanta* (1981) e *Ibsen postborghese* (1984) – estratti dei taccuini di regia castriani, curati da Ettore Capriolo – e *I Greci nostri contemporanei* (2007) – terza antologia dei taccuini del regista, curata da Isabella Innamorati.

⁵⁷ Interessanti in tal senso alcune osservazioni di Gianfranco Capitta per le quali si rimanda a I. Innamorati (a cura di), *Massimo Castri e il suo teatro*, cit., 181 e 187 (sezione *Dibattito*).

Certo è indubbio che Castri ha un suo profilo di regista molto originale, un suo piglio intellettuale assai risentito: più che da artista della scena, direi da professore universitario (di quelli seri, *d'antan*), che si specializza su un'epoca o su un autore, e martella sempre su quel tasto, per passione. Dentro un mercato teatrale che assomiglia a una marmellata, in cui ogni regista mette in scena tutto e l'incontrario di tutto, Castri tende a mettere in scena solo pochi autori, e quasi sempre quelli: Pirandello, Ibsen, Goldoni, Euripide. È una prova di rigore e di serietà straordinaria, assolutamente eccezionale nel panorama professionistico dei teatranti, anche ad allargare l'orizzonte al piano internazionale⁵⁸.

Se l'ossessione quasi maniacale rinvenibile nel teatro di Castri per lo scavo analitico di certi autori – o (potremmo aggiungere noi) di certi temi – induce Alonge a cogliere nel tessuto della regia castriana la grana professorale, proprio la riflessione su quella stessa insistenza critica potrebbe a ben vedere spingerci a tentare altre possibili sintesi poetiche delle strategie creative del regista e in questo senso un prezioso orientamento potrebbe arrivarci dal Meldolesi storico della regia nazionale. Riandando alla tassonomia registica codificata nei *Fondamenti del teatro italiano* – con la sua ben nota articolazione dell'arte della *mise en scène* nostrana nelle tre diverse «tendenze» di: «regia di orchestrazione stilistica», «regia a spettacolo unico» e «regia critica»⁵⁹ –, consapevoli del fatto che il modello classificatorio proposto dallo studioso è pensato essenzialmente in rapporto al teatro della seconda metà degli anni Quaranta e degli anni Cinquanta, il primo istinto sarebbe forse quello di posizionare Castri nel solco dei registi critici – i registi, cioè, inclini a rinarrare il testo attraverso una dialettica di scomposizione e ricomposizione del copione tesa ad «inventare» teatralmente «a partire dai “vuoti”» della drammaturgia, alimentando così una comunicazione col pubblico improntata allo schema del «doppio percorso», sospeso tra oggettivazione testuale e affabulazione soggettiva del regista stesso e progettato per stimolare le dinamiche relazionali tra la partitura drammaturgica da portare in scena e l'attualità⁶⁰. Non è certo un caso che la sola volta in cui Castri è direttamente menzionato nella monografia, il suo nome – insieme a quello di Ronconi – venga evocato da Meldolesi là dove egli enumera i cosiddetti «registi neocritici», epigoni della tradizione di Strehler o Squarzina⁶¹. D'altra parte, però, proprio una meditata considerazione della fortissima e originalissima connotazione della “maniera” registica castriana e della sua congenita tendenza a inseguire temi e figure ricorrenti, quasi si trattasse di incarnazioni di assilli privati (o furie) del regista, potrebbe pure indurci a dislocare Castri tra gli eredi di Costa e Visconti, ossia dei registi a spettacolo unico, tutti presi dalla necessità di tessere,

⁵⁸ R. Alonge, *Prefazione*, in M. Castri, *I Greci nostri contemporanei. Appunti di regia per Le Trachinie, Elettra, Oreste, Ifigenia in Tauride*, a cura di I. Innamorati, Roma 2007, 7.

⁵⁹ Cf. C. Meldolesi, *Fondamenti del teatro italiano. La generazione dei registi* (1984), Roma 2008, 145-52.

⁶⁰ Cf. *ibid.*, 261-65 (i sintagmi citati si leggono rispettivamente alle pp. 263 e 261).

⁶¹ Cf. *ibid.*, 551.

spettacolo dopo spettacolo, una loro trama discorsiva, talvolta «anche in conflitto con i testi inscenati»⁶². È significativo che in un complesso intreccio di pratica registica e autoanalitica, lo stesso Massimo, nelle pagine dei suoi taccuini dedicate alla lettura freudiana di *Così è (se vi pare)* tesa a reperire nell'incesto la matrice generativa e irrimediabilmente trasformazionale della *pièce*, tra l'altro all'indomani della messa in scena degli incubi incestuosi della *Vita che ti diedi*, dell'*Edipo* di Seneca e della *Fantastica visione* di Scabia, annoti lucidamente: «La domanda che a questo punto devo pormi è: l'incesto è un mio fantasma proiettato nel testo di Pirandello? O il testo può essere veramente letto attraverso questo fantasma che nasce dall'interno?»⁶³.

In tanta incertezza tra le possibili classificazioni della sua personalità registica – regista professore? Regista neocritico? Regista a spettacolo unico? – forse la soluzione più plausibile potrebbe essere quella di catalogare Castri come “regista poeta” (con la necessaria precisazione che la categoria di poesia va in questo caso debitamente specificata tenendo conto degli attacchi mossi alla concezione idealistica del Parnaso dai guastatori dell'avanguardia o delle raffinate parodie pop della tradizione proposte dalle star del postmodernismo) – ipotesi quest'ultima implicitamente suggerita dallo stesso Castri nel 2000, per altro duettando proprio con Alonge durante la settimana del teatro di Gargnano dedicata al *Teatro di regia alle soglie del terzo millennio*, in risposta al tentativo alongiano di determinare i fuochi dei suoi interessi registici. Dichiarò infatti in quella sede Castri:

[...] non si fa regia se non si fa poesia, e se la poesia non è un fatto privato non so bene che cosa sia. Non si ha grande regia dove non si ha poesia [...], nel momento in cui un testo è una cavità da interpretare, lo strumento attivo dell'interpretazione è personale: nel tuo caso [ossia nel caso di Alonge, n.d.a.] si tratta di interpretare criticamente e analiticamente un testo e un autore attraverso la pagina scritta; nel caso del regista questo deve spingersi verso un'invenzione delle immagini e dall'analisi tornare alla sintesi, e se questo non è un gesto di poesia non vedo quale lo sia. Certo è una poesia fortemente novecentesca, fortemente complessa e non ingenua; ho sempre detto che il gesto della regia è un gesto tipicamente novecentesco, nasce appunto nel Novecento, strano secolo che continua a guardarsi l'ombelico e continua a guardarsi indietro a ricercare se stesso attraverso il patrimonio enorme che ha alle spalle: la poesia nasce su di un terreno tipicamente critico-analitico, in una mescolanza continua di gioco-meta, di gioco doppio⁶⁴.

Per quanto proficuo e stimolante, il tentativo di accertare l'identità registica di Castri, se non corretto da un parallelo sforzo di allargare l'indagine sul suo operato “artistico” al di là dei verdeggianti e iperuranici campi elisi della poetica, rischia di

⁶² Cf. *ibid.*, 150-52 (il sintagma citato si legge a p. 150).

⁶³ M. Castri, *Pirandello Ottanta*, cit., 105.

⁶⁴ P. Bosisio (a cura di), *Il teatro di regia alle soglie del terzo millennio*, cit., 240 (si cita da una dichiarazione di Massimo Castri contenuta nella sezione del volume *Dibattito*).

restare un processo didattico/“burocratico” degno della peggior anagrafe divulgativa postgentiliana italiana, sicuramente non all'altezza della severa e robusta e risentita “critica” del regista, tutta immersa pragmaticamente e marxianamente nelle cose. Impossibile, infatti, restituire un'immagine ragionata di Castri, anche solo lontanamente prossima al vero, senza prendere in esame, con la dovuta attenzione, i ponderosi *dossier* del suo rapporto polemico con le istituzioni teatrali italiane, segnatamente con il gran carrozzone del teatro pubblico, e con la sbuffante officina nazionale della formazione attorica, sempre a rischio default. Per completare il nostro *portrait*, in bilico tra caricatura e fotografia, converrà dunque appuntare su questi due ultimi fronti la nostra attenzione.

Rivoluzionario con il senso forte delle istituzioni, lungo l'arco della sua intera carriera Castri si dibatte tra la fascinazione e il rispetto per i teatri pubblici, sola isola possibile del teatro d'arte, e l'amara denuncia del fallimento di quella generosa esperienza. Toscano verace, sodale della povera gente di Pratolini e dei capitani di sventura di Malaparte, ma a ben vedere forse di casa pure tra le stralunate brume della Prospettiva Nevskij gogoliana, è sempre Castri ad esternare, senza troppe reticenze, la sua ferma posizione di condanna nei confronti dell'imbelle sistema teatrale italiano e dell'astenia politica nazionale in materia di teatro con il suo vistoso, quanto imbarazzante e logorroico, immobilismo. Sempre al dibattito di Gargnano intorno alle sorti del *Teatro di regia alle soglie del terzo millennio*, rispondendo in questo caso a Bosisio che lo interrogava su «quale tipo di teatro [...] abbia senso fare oggi» e «per chi» e su come stia cambiando la situazione, Castri rispondeva granitico (e la replica è di tale forza ed icasticità tutta brechtiana da meritare una lunga citazione):

È una domanda leninista: che fare? È una bella questione, da che parte la prendiamo? Non parliamo di linguaggi, perché mi sembra troppo complesso, ma parliamo del prima, anche perché mi sembra necessario. Il che fare, i sogni estetici, i sogni linguistici li lasciamo al momento del dolce, ora siamo al momento del pane. Io risponderei molto brutalmente alla domanda sul che fare oggi, che fare molto urgentemente (anzi siamo già in ritardo, forse in un ritardo mortale): bisognerebbe ricreare le condizioni in Italia per potere fare teatro; sono molti anni (da Ivrea a insù) che ci incontriamo, forse in modo autoreferenziale, [...] a discutere, a parlare di linguaggi, di codici linguistici, del modo di fare teatro, attraverso il corpo, la parola, il gesto, le altre civiltà teatrali, però questo parlarsi molto addosso, tipico dei teatranti italiani, ma anche di molti intellettuali e politici, si raggiunge nel momento in cui non si possono più fare le cose; in Italia si parla molto, e occorre parlare molto, ma non cambiare niente. Sarebbe il momento di parlare delle cose, certo è buffo parlarne nel 2000: alla domanda sul che fare si dovrebbe rispondere molto semplicemente che occorrerebbe creare le condizioni culturali, economiche, finanziarie, architettoniche, per poter fare teatro in Italia, per poter dare forza al teatro e per potere dare radici al teatro, perché sostanzialmente non si è fatto teatro granché in Italia. Il teatro di prosa non ha radici storiche in Italia, diversamente rispetto al melodramma, e non è sentito come una forma

espressiva radicata nella vita quotidiana, ma è sentito come un evento eccezionale e lontano, sia a livello della gente comune, sia a livello degli intellettuali: sono ancora nella memoria le polemiche degli anni Sessanta e Settanta in cui si notava come non ci fosse nessun grande scrittore nel Novecento italiano, a parte Pirandello⁶⁵.

Nonostante il suo cuore batta scopertamente “a sinistra”, da buon allievo di Pandolfi Castri non è certo tenero nei confronti del PCI e dei suoi edulcorati “derivati”, dei quali riconosce apertamente tutte le responsabilità nella mala gestione del teatro pubblico italiano. Continuando la sua risposta a Bosisio, discettando di Goldoni e della sua ideologia progressista il regista sferra per esempio un affondo terribile nei confronti della gracile socialdemocrazia nostrana, inabile ad affrontare la crisi gravissima delle istituzioni teatrali nazionali:

Anche se non amava definirsi in nessun modo, Goldoni aveva un programma di tipo illuministico, di inserimento forte del teatro nella società. Tutto questo non è stato fatto, è fallito, e tale situazione si è perpetuata sino al fallimento dell'ultima legge sancita dalla sinistra al potere (sinistra si fa per dire!). Tutti si aspettavano una palingenesi, siamo vicini al 2000, c'era Veltroni ministro, e gli ultimi disastri li hanno combinati loro, i disastri peggiori, perché hanno agito come chi colpisce un uomo morto, o dà cazzotti ad un ubriaco per terra. Ma lo hanno fatto e continuano a farlo, è sufficiente non pensarci e lasciare andare le cose come vanno, perché quando c'è un malato, il malato continua a morire se tu lo lasci lì⁶⁶.

Nonostante il teatro italiano affondi ai suoi occhi in una stagnante palude di forzata e compiaciuta inattività, Castri non abdica mai, però, alla sua fede tenace nella funzione politica dell'esperienza scenica. Al principio degli anni Settanta come al principio degli anni Novanta, il teatro, infatti, è e resta per lui «un luogo in cui l'individuo può attivamente modificare il rapporto con il reale», e in questo, sull'onda di Artaud più ancora che di Brecht, sta in fondo la sua insopprimibile «politicità»⁶⁷.

Nato come regista all'interno del teatro pubblico⁶⁸, del teatro pubblico nazionale Castri conosce, riconosce – e non di rado patisce sulla propria pelle – tutti i difetti:

⁶⁵ *Ibid.*, 250.

⁶⁶ *Ibid.*, 251.

⁶⁷ Cf. I. Innamorati (a cura di), *Massimo Castri e il suo teatro*, cit., 187 (si rinvia ad una dichiarazione di Massimo Castri contenuta nella sezione *Dibattito* del volume citato).

⁶⁸ Come si ricorderà, l'atto ufficiale di nascita del Castri/regista è redatto con il debutto dello spettacolo da lui diretto *I costruttori di imperi*, presentato dalla Compagnia della Loggetta al Teatro Santa Chiara di Brescia il 20 dicembre 1972. Orbene, il primo annuncio ufficiale del processo di trasformazione della Loggetta in ente pubblico data del 25 settembre 1973, quando Borsoni, in occasione della conferenza stampa di presentazione del cartellone 1973-'74 del teatro, rivela ai cronisti il progetto di imminente mutamento statutario della compagnia. Circa un anno dopo, il 12 luglio 1974, il Consiglio provinciale dà la propria adesione al costituendo consorzio teatrale e a distanza di pochi giorni arriva l'adesione del Comune, ratificata in data 24 luglio. Tre anni dopo il CTB è riconosciuto come Teatro Stabile di prosa a gestione pubblica.

l'incapacità di dotarsi di un sistema produttivo basato sul repertorio, la prona accettazione della logica perversa degli scambi, la sperequata distribuzione di responsabilità tra stato e regioni, l'endemica povertà non di rado paradossalmente accompagnata da una mancanza di oculatezza gestionale, la propensione – nel segno del più squallido clientelismo e della più vieta demagogia – al nefasto corteggiamento della politica in un torbido clima di congiure di palazzo, voltafaccia e colpi di mano, l'incontenibile vocazione al più sterile corporativismo... Eppure, animato dall'intento di "modificare il rapporto con il reale" e conscio del fatto che nel dorato autunno del Novecento il teatro pubblico, pur con tutte le sue storture, è in Italia il solo spazio scenico che consenta una residua libertà all'artista, Castri non demorde e consuma all'ombra degli stabili la gran parte della sua parabola artistica. In principio – già lo si è detto – fu Brescia... Al di là di inevitabili "crisi" come quella consumatasi all'indomani del titanico naufragio della *Kitchen* debuttata monca e per altro benedetta da una segnalazione per la ricerca drammaturgica al Premio Ubu della stagione 1980-1981, tra alti e bassi la felice «anomalia italiana» riscontrata da Castri a Brescia al principio degli anni Settanta permette al regista di annodare un sodalizio quasi ventennale con il CTB e in particolare con il suo direttore artistico Borsoni che consegna al teatro italiano un invidiabile *exemplum*, pur nella sua dislocazione decentrata, di efficienza organizzativa e di alta qualità di ricerca artistica. Tra il 1972 e il 1989 Castri non si nega incontri occasionali con altre realtà produttive, ma è a Brescia che egli stabilisce, di fatto, la propria residenza teatrale. Intorno alla metà degli spumeggianti e coloratissimi *Eighties* – in pieno trapasso dagli anni di piombo e della pantera a quelli della Milano da bere – il regista percepisce un momento di forte discontinuità nel sistema teatrale italiano: «fino a quell'epoca», spiega, «il teatro pubblico era ancora in crescita, ma si stava esaurendo; da quel momento in poi cambia il mercato, alcune situazioni arrivano a contraddizione definitiva e cambia la qualità del prodotto medio italiano. C'è un degrado, i teatri pubblici» chiudono «uno dopo l'altro, il mercato è più difficile, occorrono nomi televisivi», altrimenti «bisogna fare delle scommesse assurde basate sulla politica degli scambi»⁶⁹. In questo clima di logoramento, quando Borsoni lascia il CTB nel 1988 nel quadro di una ridefinizione della mappa politica bresciana sullo sfondo dell'alleanza che a livello nazionale si viene allacciando tra PSI e correnti forlaniane e andreottiane della DC, anche Castri, all'indomani del debutto della *Famiglia Schroffenstein* (1989), salve isolate eccezioni, interrompe il suo rapporto con "la Leonessa" lombarda e il suo teatro.

Se la mappa geopolitica degli stabili "di sinistra" italiani vuole i teatri pubblici municipali per lo più sotto l'egida dello PSI e quelli regionali per lo più sotto l'egida del

⁶⁹ I. Innamorati (a cura di), *Massimo Castri e il suo teatro*, cit., 166 (si rinvia ad una dichiarazione di Massimo Castri contenuta nella sezione *Dibattito* del volume citato).

PCI, dopo la chiusura della sua collaborazione con il Centro Teatrale Bresciano, è presso questi ultimi che Castri, in ragione delle sue convinzioni comuniste (anche se non certificate da tessera di partito), trova il proprio ambiente di lavoro più congeniale; nel volgere di poco tempo, dopo la messa in scena kleistiana di Brescia, un nuovo connubio artistico si celebra dunque tra il regista e la “rossa” Emilia con il suo articolato circuito teatrale regionale. A cavallo tra la fine degli anni Ottanta e il principio degli anni Novanta, in una sorta di artaudiano ritorno alle “origini”, Castri “rimpatia” così nell’Emilia Romagna *felix* della sua giovinezza, aprendo un rapporto privilegiato con l’ATER-ERT. L’Emilia Romagna, si sa, è terra di solide tradizioni teatrali, ma dopo il clamoroso buco di bilancio spalancatosi con l’allestimento kolossal de *I dialoghi delle carmelitane* firmato da Ronconi nel 1988 (debutto: Modena, Teatro Storchi, 19 marzo ’88) la situazione dello stabile regionale alla fine degli anni Ottanta non è certo delle più floride. Nel dopo Brescia le risorse economiche che l’ATER-ERT può mettere a disposizione del regista, e quindi i margini di libertà nelle scelte artistiche che gli può riconoscere, sono forzatamente limitati, eppure Castri raccoglie la sfida e, parallelamente alla gestione del progetto Euripide in collaborazione con l’Atelier Costa Ovest, accetta di porre la sua ormai lunga e consolidata esperienza al servizio di un piano di “risanamento” dell’ente pubblico emiliano. Nascono così *Le serve* e *Amoretto*, a detta dello stesso regista: «Cose dignitosissime [...] ma non “scelte”»⁷⁰. Nel 1993 il senso del suo approdo al teatro pubblico dell’Emilia Romagna è così riassunto da Castri: «Finito il rapporto con Brescia io non ho più fatto delle scelte. Ho scelto all’interno di una mia politica che era quella di salvare un teatro pubblico. In questa situazione, che è costata delle esclusioni, ho scelto (non potendo fare altro) di toccare autori e linguaggi che non avevo mai sperimentato (e che magari odio e detesto). Metto al massimo frutto una situazione di non-totale libertà»⁷¹. Con il passare degli anni la collaborazione con ATER-ERT e, a partire dal ’91, soltanto con ERT (costitutosi in quell’anno come organismo autonomo) – collaborazione che, si badi, come ai tempi di Brescia non acquista mai i caratteri di esclusività – cede il passo a un nuovo rapporto privilegiato: a partire dal ’93 Castri avvia un dialogo proficuo con il teatro stabile di un’altra regione di fede comunista: l’Umbria. Sotto la nuova sigla produttiva, tra il ’93 e il ’94 ritornano in scena in una nuova edizione due tragedie già attraversate con il progetto Euripide: *Elettra* (1993) e *Ifigenia in Tauride* (1994). D’altra parte, in quello stesso torno di tempo ma in diverso orizzonte ideologico, è significativo pure il rapporto che Castri coltiva con lo Stabile del Veneto, collaborazione da cui nasce la grande stagione goldoniana del regista.

⁷⁰ *Ibid.*

⁷¹ *Ibid.*

Tra il 1994 e il 1995 nella vita di Castri/“uomo di istituzioni” si consuma la svolta: dopo oltre vent’anni trascorsi all’interno degli stabili – e per taluni aspetti al loro servizio – il regista assume in prima persona la direzione di un teatro pubblico. Nel 1994 a Prato viene costituita la Fondazione Metastasio che, raccogliendo l’eredità del vecchio Teatro Regionale Toscano, si candida a diventare Teatro Stabile della – ancora una volta comunista – Toscana e Castri è chiamato a dirigerla. Per assisterlo in questo nuovo ruolo direttivo Massimo chiama subito al suo fianco Renato Borsoni, ricostituendo il fortunato tandem bresciano. Ed è proprio sotto la guida alacre del regista, tutta concentrata a irrobustire il nuovo organismo produttivo e a dotarlo di maggiori risorse, che nel 1998 il Dipartimento dello Spettacolo riconosce alla Fondazione Teatro Metastasio il titolo di Teatro Stabile Pubblico della Toscana. Per quanto segnato da un lavoro arduo ed intenso, anche sul piano privato quello di Prato è un periodo positivo per il regista, tornato finalmente alla natia toscana, a due passi da Firenze (dove nel tempo egli aveva sempre mantenuto la sua casa, in via de’ Pilastrini). Due anni dopo, però, il caso bussava nuovamente alla sua porta: nel 2000 da Torino arriva a Castri la proposta di dirigere il teatro stabile della città. A dire il vero, una proposta analoga Massimo l’aveva già ricevuta nel 1997, quando allo scadere del mandato di Guido Davico Bonino, il Comune di Torino aveva pensato proprio a lui come nuovo possibile Direttore dello Stabile piemontese – all’epoca, però, Castri, da poco nominato alla guida del Metastasio e troppo coinvolto nel processo di gestazione del nuovo teatro stabile toscano, aveva declinato l’invito, lasciando che la direzione di Torino venisse affidata a Gabriele Lavia. Tre anni dopo i tempi sono profondamente mutati. Per un verso l’ufficiale riconoscimento del Metastasio come Teatro Stabile Pubblico della Toscana arrivato nel 1998 aveva per certi aspetti segnato il positivo coronamento, e al tempo stesso la felice conclusione, della missione di cui il regista era stato politicamente investito nel ’94 con la sua chiamata alla direzione del teatro di Prato; per l’altro la lunga esperienza maturata alla guida del Metastasio aveva dato a Castri l’esatta misura dei punti di forza e dei limiti di quel teatro. Indiscutibilmente una struttura relativamente “piccola”, decisamente giovane e tutto sommato “decentrata” a livello nazionale, come il Metastasio, presenta una superiore duttilità gestionale rispetto ad uno stabile di più lunga tradizione, di discrete dimensioni e allocato nel cuore di una delle città più importanti d’Italia – storico vertice del nostro triangolo industriale – come il Teatro Stabile di Torino; d’altro canto, volendo perseguire un disegno di riforma del sistema teatrale italiano, è altrettanto evidente che il Teatro Stabile di Torino – sia per le sue più consistenti disponibilità economico-finanziarie, sia per la sua superiore visibilità a livello nazionale, sia per la maggiore vivacità socio-culturale del contesto urbano in cui si trova ad operare – offre al suo Direttore più ampi spazi di manovra e una più incisiva capacità di intervento. Dunque, quando alle soglie del nuovo millennio Torino torna a presentarsi alla sua porta – e questa volta non attraverso l’Assessore comunale,

ma nella persona del Presidente stesso dello Stabile (Agostino Re Rebaudengo, espressione politica del centro-destra nella Torino di centro-sinistra della giunta Castellani) –, Massimo decide di accettare, subentrando a Gabriele Lavia nella guida del TST. Se a Prato Castri era stato chiamato a metà degli anni Novanta per rendere possibile e gestire la nascita del nuovo teatro stabile, alla fine del decennio Torino si rivolge invece a lui per trovare possibili soluzioni alla crisi del suo “blasonato” teatro – il terzo stabile a prendere vita in Italia, nel '55, dopo il Piccolo Teatro di Milano e il Teatro Stabile di Genova. Con lo zelo, il rigore e la passione che gli sono propri, Castri pone di slancio mano all'impresa, e lo fa, da par suo, scegliendo di non occupare artisticamente il campo – ma di ritagliarsi un ristretto terreno di operatività registica (due allestimenti in forma di ripresa – *Ifigenia* e *La ragione degli altri* – su dieci progetti dello Stabile per la stagione 2000-2001), investendo invece buona parte del suo impegno professionale nel risanamento dei meccanismi gestionali del teatro. Le stagioni torinesi di Castri, che tra l'altro prende la guida del TST senza giovare del supporto organizzativo di Borsoni, sono decisamente più travagliate di quelle trascorse al Metastasio. L'interventismo organizzativo del regista urta infatti fatalmente la suscettibilità dei politici locali – come sempre innamorati sì delle personalità forti e di spicco, capaci di mettere in garanzia con il loro prestigio la conduzione delle strutture che sono invitati a dirigere, ma desiderosi al tempo stesso di interfacciarsi con direttori deboli, per potersi assicurare un'autonoma amministrazione della politica culturale. Per la sua seconda stagione di guida dello Stabile (2001-2002), Castri mette in cantiere altre due produzioni – a sorpresa la *Madame de Sade* di Yukio Mishima e il ben più prevedibile *Borkman* ibseniano –, l'una calendarizzata per l'autunno 2001 e l'altra per la primavera 2002; ma a prescindere dalla valutazione della vitalità dei progetti artistici da lui messi in campo, sul piano squisitamente gestionale, in capo al suo primo anno di direzione, negli uffici del TST, da poco ritornati a due passi dalla Mole in via Rossini, il clima si è fatto decisamente pesante, specie in ordine al problema delle sorti di Laboratorio Teatro Settimo – il glorioso gruppo di ricerca fondato nel 1982 a Settimo Torinese – e del suo leader Gabriele Vacis. Da tempo le amministrazioni locali stanno in effetti tentando di risolvere il difficile problema della coabitazione a breve distanza tra TST e Teatro Settimo, in un balletto di demagogiche concessioni alla necessità di sostenere il “territorio”, infuocati dibattiti sul rapporto tra teatro di tradizione ed innovazione, appelli accorati al dovere morale di razionalizzare i finanziamenti al teatro per contenere la spesa pubblica. Nel rabido imperversare di queste polemiche, più di un “notabile” torinese apprezzerrebbe la possibilità di vedere congiunti i destini dei due contigui palcoscenici piemontesi o quanto meno sosterebbe la promozione di Vacis alla direzione del TST. Fallita, all'indomani della fine della gestione Lavia, l'ipotesi di affidare lo Stabile di Torino al regista di Settimo – per altro proprio per l'arrivo di Castri –, la risoluzione di tutti i problemi del sistema teatrale torinese sembra

improvvisamente essere il rilevamento di Teatro Settimo ad opera del TST ed è questa la strada che, a vent'anni di distanza dalla fondazione del gruppo, imboccano risolutamente i politici torinesi. La crisi scoppia repentina al principio del 2002: con una lettera al Consiglio di Amministrazione del 18 febbraio di quell'anno, Castrì rassegna all'improvviso le proprie dimissioni dalla carica di Direttore per dissensi nell'acquisizione da parte del TST di Laboratorio Teatro Settimo, di fatto deliberata ignorandolo. Nella sua seduta del lunedì successivo, 25 febbraio 2002, il CdA dello Stabile accoglie all'unanimità le dimissioni di Massimo e nomina il nuovo Direttore artistico del teatro: Walter Le Moli, legato – su di un piano nazionale – alla corrente veltroniana dei DS. Il 9 aprile 2002, presso il Teatro Nuovo di Torino, va in scena il *John Gabriel Borkman*: quando sul finale il protagonista Vittorio Franceschi, «tornato bambino», estrae da un «cassone [...] una trottola, una tromba e il trenino per giocare l'ultima volta» prima di rinchiudersi in quello stesso baule, «afferrato dal gelo»⁷², Castrì, volgendo le spalle al TST, da settimane ha ormai già preparato le sue valigie per lasciare Torino. A parziale risarcimento del torto inflittogli dagli amministratori, nel dicembre 2002 l'*intelligenza* teatrale italiana raccolta in assise nel pantheon di via Rovello attribuisce a Massimo, proprio per il *Borkman*, il premio Ubu per la miglior regia dell'anno. L'uscita di Castrì dal TST, vera resa dei conti nelle faide interne alla sinistra torinese della nascente era Chiamparino, pur segnando inequivocabilmente il fallimento di un progetto politico-culturale e delle sue utopie, non è vissuta dal regista come una sconfitta personale. Alle soglie del decennale del suo arruolamento nei ranghi della classe dirigente dei teatri pubblici, l'abbandono delle responsabilità gestionali è vissuto da Massimo come una chance per reimpossessarsi del proprio mestiere artistico. Come ben ricordano non pochi amici, dopo mesi di frustrazioni e scontri sotterranei, pare che il commento di Castrì al termine del fatidico Consiglio di Amministrazione del 25 febbraio sia stato un laconico e liberatorio: «Finalmente adesso si riprende a lavorare!»...

Chiusasi la stagione della guida degli stabili, a partire dalla primavera del 2002 Castrì ritorna regista *free lance* al servizio del teatro pubblico – da ERT al Teatro di Roma, dal Metastasio al Teatro Biondo o allo Stabile dell'Umbria. In una sola occasione cede nuovamente alla tentazione della direzione: nel 2004, quando da Ca' Giustinian gli arriva la proposta di curare il XXXVI Festival Internazionale del Teatro di Venezia. Il 2004 è un anno cruciale per la Biennale, che in data 15 gennaio viene ufficialmente trasformata in Fondazione sotto la nuova presidenza di Davide Croff; Karole Armitage è chiamata a dirigere il Festival della Danza, Giorgio Battistelli il Festival di Musica Contemporanea, Marco Müller la Mostra del Cinema, Kurt W. Forster la Mostra Internazionale di Architettura; Castrì, come si diceva, assume invece

⁷² F. Quadri, *Castrì conquista Torino con il Borkman sognatore*, «La Repubblica», 15 aprile 2002.

la direzione del Festival Internazionale del Teatro (15 settembre-2 ottobre 2004) e subito pone al centro del suo programma il rilancio della nuova drammaturgia nazionale. «Il progetto Biennale Teatro 2004», recita infatti il suo ambizioso manifesto di intenti, «si sviluppa intorno a un nucleo centrale: la drammaturgia italiana contemporanea. Questo è il filo conduttore degli spettacoli, ma anche il tema per un'analisi che porti nuova consapevolezza al dibattito sul teatro, offrendo un'occasione per immaginare e progettare la scelta futura a partire dalla nuova drammaturgia e per affrontare in termini concreti il 'problema' della scrittura teatrale italiana nel corso del Novecento»⁷³. Entro il perimetro poetico così tracciato, la Biennale Teatro di Castrì si articola coerentemente in tre sezioni: la prima, dedicata ai "padri" della scrittura per la scena italiana contemporanea, vede l'allestimento di una nuova edizione della *Monaca di Monza* di Testori, per la regia di Elio de Capitani, e di *Bestia da stile* di Pasolini, per la regia di Antonio Latella; la seconda, dedicata alla contestualizzazione dell'odierna drammaturgia nazionale nell'orizzonte delle sperimentazioni compositive europee, allinea *Prima/Dopo* di Schimmelpfennig dell'associazione torinese 'O Zoo Nô e *Purificati* di Sarah Kane per la regia di Marco Plini; nella terza sezione, propriamente dedicata ai nuovi autori italiani, sono presentati *Scanna* di Davide Enia, *La scimia* di Emma Dante dalle *Due zittelle* di Landolfi, *Binario morto* di Letizia Russo per la regia di Barbara Nativi (progetto portato a compimento da Dimitri Milopulos per il peggioramento delle condizioni di salute della Nativi), *Scemo di guerra* di Ascanio Celestini e *Io ti guardo negli occhi* di Andrea Malpeli, regia di Cherif. A completare il programma, una composita *Oresteia*, drammaturgicamente attualizzata, ottenuta assemblando: *Agamennone. Sono tornato dal supermercato e ho preso a legnate mio figlio* di Rodrigo Garcia, *Le coefore* nella traduzione di Pier Paolo Pasolini dirette da Monica Conti e *Le eumenidi*, sempre nella traduzione di Pasolini ma rielaborata in siciliano, per la regia di Vincenzo Pirrotta. Un cartellone tenacemente radicato nella scrittura, dunque – in linea con l'imprinting "neocritico" castriano tutto sbilanciato a favore della regia ermeneutica, o "regia Kakuro" per dirla con Oliviero Ponte di Pino⁷⁴ –, nella ferma certezza che sul filo di un accorto "lavoro di drammaturgia" sia possibile decifrare registivamente dalla scrittura per la scena contemporanea il "nuovo" che ci aspetta domani.

Il nuovo. Ecco: "nuovo" è forse una delle parole chiave per comprendere in ultima istanza l'impegno teatrale castriano. La cura e la responsabilità, più ancora che l'attenzione, tutte moderne verso il "nuovo" (non è certo un caso che "modernità" in tedesco suoni "Neuzeit": il tempo del nuovo) sono infatti tratti costanti del percorso

⁷³ La dichiarazione di intenti castriana è citata da *Il Patalogo ventotto. Annuario 2005 del teatro*, Milano 2005, 164.

⁷⁴ O. Ponte di Pino, *Il regista Sudoku e il regista Kakuro. E alcuni consigli a un giovane regista*, in *Il Patalogo ventotto*, cit., 244s.

teatrale e culturale di Castri; una cura e una responsabilità verso ciò che è fatto, o è avvenuto, o si è manifestato da poco che calate nel concreto della prassi registica di Massimo si traducono immediatamente, né poteva essere altrimenti, in impegno pedagogico. In ideale continuità con le utopie e i programmi della stagione eroica dei “padri fondatori” della regia – da Stanislavskij a Copeau o a Mejerchol’d – Castri è, in effetti, alla lettera un regista pedagogo, un regista, cioè, che fa dei processi formativi, tutti tesi a ricercare e a nutrire e a dare spazio al “nuovo” che monta, i pilastri fondativi della propria professione. Non poche, negli anni, le esperienze strettamente formative di Castri incastonate nella sua ricca produzione scenica, chiari sintomi della sua incontenibile vocazione didattica – una vocazione “magistrale”, si badi, sanamente e genuinamente pratica, da bottega artigiana medievale e rinascimentale, per cui insegnare teatro fa tutt’uno col farlo. Nel giugno del 1986 il corso per attori che Castri tiene presso la Civica Scuola Drammatica “Paolo Grassi” di Milano si conclude con la messa in scena, realizzata con la partecipazione degli allievi, di *Girotondo* di Schnitzler. Tra i giovani attori su cui Castri esercita la sua maieutica registica: Carla Manzoni, Mauro Malinverno, Monica Bucciantini o Francesco Migliaccio – tutti nomi destinati a tornare con una certa insistenza nelle locandine degli spettacoli castriani degli anni a venire. Poco più di tre anni dopo, nell’agosto del 1989, prende il via il “progetto Euripide”, realizzato – già lo si è detto – per conto dell’Atelier Costa Ovest: un articolato e ambizioso progetto didattico, condotto da Castri in collaborazione con Cristina Pezzoli e teso a reperire nella tragedia antica stimoli preziosi per formare gli attori di oggi. Nel giro di un biennio il vivacissimo esperimento pedagogico toscano – non per nulla incentrato sulla fragile generazione dei “figli degli eroi” – porta agli allestimenti di *Elettra* ed *Oreste* (giugno 1991); nell’ambito dell’Atelier Costa Ovest *Ifigenia in Aulide* (terzo pannello progettato del trittico) resta invece, come si ricorderà, alla fase di studio. Ancora, nell’agosto del 1999 Franco Quadri invita Castri a prendere parte, insieme ad Eimuntas Nekrošius e a Jacques Lassalle, all’ottava edizione della sua “École des Maîtres”; dal 19 al 29 agosto il regista si trova così a condurre a Bruxelles la seconda sessione di lavoro della prestigiosa scuola internazionale gestita dall’Eti e dal Centro Servizi e Spettacoli di Udine in collaborazione con svariati partner d’oltralpe. Agli allievi attori partecipanti, provenienti da Belgio, Francia, Italia e Portogallo, il regista propone uno studio de *La ragione degli altri*, dramma da lui già diretto nel 1983 e nel 1997, poi ripreso nella stagione 2000-2001⁷⁵. In anni più recenti, l’attività formativa di Castri è poi al centro pure di due incontri produttivi del regista con lo

⁷⁵ A proposito di questa esperienza cf. S. Pestecchia (a cura di), *Massimo Castri. La ragione degli altri di Luigi Pirandello. Dialettica del sottotesto*, diario di bordo, in F. Quadri (a cura di), *L’École des Maîtres. Libri di regia 1995-1999*, vol. III, 1998-1999. Matthias Langhoff, *Eimuntas Nekrošius, Massimo Castri, Jacques Lassalle*, in collaborazione con A. Nanni, Milano 2001, 205-63. Durante la prima sessione di lavoro dell’ottava edizione Nekrošius sceglie di analizzare *Il maestro e Margherita*, mentre Lassalle propone un approfondimento di *Monsieur de Pourceaugnac* di Molière.

stabile regionale dell'Emilia Romagna, teatro – come già sappiamo – da annoverarsi tra le sue “case” artistiche d'elezione. Nel 2006 il regista avvia per conto di ERT un corso di alta formazione teatrale finanziato con fondi sociali europei di settecentocinquanta ore; lo *stage* conclusivo del percorso didattico porta alla messa in scena di *Così è (se vi pare)*, coproduzione tra ERT Fondazione e la cooperativa Nuova Scena-Arena del Sole (2007). Un meccanismo didattico/produttivo analogo è poi messo in opera due anni dopo, quando, sempre per conto di ERT, Castri assume la responsabilità di un altro corso di alta formazione teatrale, nel quadro – questa volta – di una delibera della Giunta Regionale dell'Emilia Romagna, della durata di seicentocinquanta ore; lavorando sostanzialmente con lo stesso gruppo di allievi attori già coinvolti nel primo percorso pedagogico emiliano-romagnolo (tra gli altri: Diana Hobel, Marco Brinzi, Giorgia Coco e Francesca Debri), il regista imposta in questo caso un programma di studio incentrato sul *vaudeville*, una sorta di «grado zero del teatro» e perciò stesso «un'ottima palestra» per «lavorare sugli elementi base di una messa in scena» – «un po' come il ritiro estivo per i calciatori», spiega Castri, «quando devono rodare i fondamentali del loro sport»⁷⁶. Lo *stage* del secondo corso ERT culmina nell'autunno-inverno 2009 con la messa in scena de *La presidentessa* di Maurice Hennequin e Pierre Veber. Denominatore comune di queste multiformi esperienze didattiche la tenace certezza che in Italia manchino una teoria della recitazione e un vero e proprio metodo di insegnamento per la formazione dell'attore così come il parallelo convincimento che per rimettere in sesto il sistema teatrale nazionale sia necessario ripensare i percorsi di formazione attorica⁷⁷. Su questo fronte Castri non ha dubbi⁷⁸. Contrariamente a quanto è avvenuto in altre nazioni occidentali, la lezione di Stanislavskij in Italia è rimasta sostanzialmente inascoltata. A cavallo tra gli anni Trenta e Quaranta l'avvento della regia, e più ancora l'autarchia culturale imposta dal Fascismo, hanno reciso nel nostro paese il filo della tradizione grand'attorica, con il suo sistema di trasmissione diretta dei saperi a base familiare, senza che questo strappo venisse realmente suturato dalle neonate istituzioni deputate all'insegnamento, *in primis* l'Accademia Nazionale d'Arte Drammatica fondata da Silvio d'Amico. Le condizioni in cui si esercita oggi la professione attoriale sui nostri palcoscenici, segnate da un'endemica precarietà e da una strutturale mobilità dell'artista, impediscono ai nostri interpreti di approfondire e affinare le loro tecniche. Oltretutto la crisi economica che da anni strangola gli enti produttori penalizza a maggior ragione le scuole di teatro, soffocando il nostro sistema

⁷⁶ Le dichiarazioni di Castri sono citate da S. Chiappori, *Castri, l'elogio del vaudeville. Una macchina teatrale perfetta*, «La Repubblica», 7 febbraio 2010.

⁷⁷ Cf. I. Innamorati (a cura di), *Massimo Castri e il suo teatro*, cit., 157ss. (sezione del volume *Dibattito*).

⁷⁸ Per un'analisi accurata della pedagogia teatrale di Castri, segnatamente della sua pedagogia attorica, cf. I. Innamorati, *L'attore, il regista nell'esperienza teatrale di Massimo Castri*, in S. Sinisi – I. Innamorati – 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 2010, 251-68.

formativo dell'attore, di per sé già fragilissimo: proprio perché mal retribuito, l'insegnamento non attira infatti i professionisti più capaci. In Italia, insomma, «il problema dell'attore», per Castri, «è sostanzialmente un problema di cultura, di studio e di didattica»⁷⁹. A questo vuoto e a questo degrado, il regista toscano si sforza di reagire mettendo a punto – più o meno empiricamente – un proprio “metodo”, fondato su di un'analisi del testo di matrice stanislavskijana, che concretamente si inverte nello scavo del sottotesto drammaturgico attraverso il sistema di immagini prodotto dalla lettura del copione. L'approccio castriano alla pedagogia dell'attore, che si ferma al di qua del lavoro sul personaggio, punta a codificare un protocollo operativo fondato sul “contesto immaginario” il cui obiettivo primo è quello di mettere l'allievo interprete in condizione di appropriarsi in modo pieno, autonomo ed originale del testo, fornendogli così gli strumenti capaci di assicurargli, una volta giunto alla professione, una piena libertà creativa nell'ambito del disegno registico. In buona sostanza, il presunto “metodo Castri”, ammesso e non concesso che di vero e proprio metodo si possa parlare, educa l'allievo attore ad un avvicinamento al testo speculare al “lavoro di drammaturgia” su cui si fondano la regia castriana e il suo rapporto con l'interprete (nel senso di *performer*) – d'altronde è lo stesso Massimo a confessare che, dal suo punto di vista, il regista non è altro che un «super-attore»⁸⁰. In questo precipitare l'uno sull'altro dei processi formativi e dei percorsi di prove, in questo identificarsi di registica e arte della recitazione sta forse il cuore della teoria pedagogica del regista. Non diversamente da quanto accadeva nel teatro dei “padri fondatori” della regia, l'esperienza formativa non è infatti per Massimo un momento autonomo della sua pratica teatrale, ma ne è una componente sostanziale: sulla scena di Castri siamo insomma in presenza di una “pedagogia diffusa” – forse dipendente dal suo Dna di “regista professore”? – che può sì trovare sbocco in veri e propri percorsi formativi, ma che di fatto permea capillarmente e senza posa le sue strategie di messa in scena e il suo rapporto di regista con gli attori *tout court*, legando indissolubilmente esercizio dell'arte della *mise en scène* e definizione delle tecniche attoriche. Per dirla in altri termini: Castri è innegabilmente regista Maestro quando esce dal palcoscenico per entrare propriamente a scuola, ossia quando la sua istanza pedagogica diventa fine a se stessa, ma in fondo lo è in ogni suo spettacolo e per ciascun suo attore, in virtù di una vocazione all'insegnamento latente e strutturale (poetica o se si preferisce programmatica). Ciò che colpisce della pedagogia del regista non è, però, la sua semplice pervasività, ma la sua piena sovrapposibilità alle sue strategie di messa in scena. Tanto la regia, quanto la poetica formativa di Castri si basano in effetti sulla pratica della produzione di immagini: proprio per la comune adesione ad una matrice immaginativa il processo di

⁷⁹ *Ibid.*, 164.

⁸⁰ *Ibid.*, 161.

formazione finisce con l'imitare, per Massimo, il processo di "messa in scena". Per quanto sin qui osservato, sulla scena castriana l'identità tra pedagogia dell'attore e regia sembrerebbe essere essenzialmente il risultato di un ragionamento teorico, ma non è così, o per lo meno non è solo così; essa è altresì il frutto di un percorso biografico. Insoddisfatto del suo statuto di attore, Castri si fa regista e da regista scopre che alle origini delle sue frustrazioni d'attore stanno la pochezza e l'inconsistenza della teoria (e conseguentemente della pratica) della recitazione in Italia. Scelta la via della regia in risposta alla sua crisi d'attore, per continuare ad essere regista Castri si fa maestro di attori, al fine di crescere una generazione di interpreti capaci di parlare la sua lingua e di seguirlo nel suo processo di rifondazione del teatro. È lo stesso Massimo a render conto lucidamente, tra l'altro proprio in sede didattica, di questo intricato viluppo di poetica e autobiografia. Spiegando agli allievi dell'"École des Maîtres" le ragioni e l'etimo del suo programma educativo basato sullo scavo del testo attraverso le immagini da esso generate – programma che in omaggio al culto tutto teatrale della delicata empiria egli fatica a qualificare come "metodo" –, il regista alla fine degli anni Novanta confessa infatti:

Io non ho un metodo esatto, ho solo un problema che vorrei risolvere. Nella storia del metodo (anche Mejerchol'd ha lavorato su questo, ma in modo completamente diverso) troviamo una marea di esercizi simili. Esiste un lavoro di ricerca durato trent'anni il cui scopo era di rendere vivi e attivi il testo e la recitazione; sono moltissimi gli esercizi validi per lavorare sulla produzione di immagini. In Russia esiste un lavoro molto interessante sviluppato presso la scuola di Anatolij Vasil'ev. In Italia invece il fascismo ha bloccato tutto. Ho fatto l'attore per otto anni e non ho mai smesso di chiedermi cosa stessi facendo: era insopportabile... Dicevo parole, soltanto parole, così ho lasciato perdere. Nessuno voleva dirmi cosa significasse recitare! Ho cominciato a capire qual era il problema una volta diventato regista, nel momento in cui io stesso sono stato obbligato a rimaneggiare un testo, a reinventarlo. Ecco: posso recitare solo ciò che invento in questo momento... Se il regista reinventa, l'attore fa lo stesso. Evidentemente, bisognava che trovassi degli attori che la pensavano come me: così ho cominciato a insegnare⁸¹.

In margine a questa svelta ricapitolazione dell'esperienza didattica di Castri, doveroso osservare, infine, come il regista non abbia circoscritto l'ambito del suo magistero teatrale alla sola sfera della pedagogia attorica, ma abbia allargato la sua attività di formatore anche al dominio strettamente registico, crescendo una vera e propria generazione di eredi. Se altri colleghi, da Strehler a Ronconi, non sono riusciti (o non hanno voluto) animare una vera e propria scuola, Massimo si è invece fatto carico di trasmettere il suo mestiere di regista ad una serie di allievi e i curricula di Nanni Garella, Monica Conti, Cristina Pezzoli e Marco Plini sono lì a dimostrarlo. Un

⁸¹ S. Pastecchia (a cura di), *Massimo Castri. La ragione degli altri di Luigi Pirandello. Dialettica del sottotesto*, diario di bordo, cit., 213.

impegno pedagogico – oltretutto – che non si è esaurito in un mero passaggio di tecniche, ma che si è realizzato, al possibile, anche in un tentativo, di non comune generosità, di dare ai propri allievi un'occasione: nel programma della Biennale Castrì del 2004, per esempio, fanno capolino, tra i registi, proprio i nomi della Conti e di Plini.

Settembre 2011, proprio affiancato da Marco Plini, Castrì inizia al Metastasio di Prato le prove de *La cantatrice calva*, il suo primo Ionesco. È passato circa un anno e mezzo dal grande successo di *Finale di partita*, con Vittorio Franceschi (Premio Ubu 2010 come spettacolo dell'anno, *ex aequo* con *L'ingegner Gadda va alla guerra* di Giuseppe Bertolucci e *Roman e il suo cucciolo* di Alessandro Gassman), e poco meno di un anno da una opaca messa in scena del *Misanthropo* con Massimo Popolizio. C'è curiosità per questa nuova avventura del regista, che insieme a un veterano del suo teatro come Mauro Malinverno coinvolge Valentina Banci, Francesco Borchì, Cecilia Langone e Fabio Mascagni. D'un tratto, però, per un brusco peggioramento delle sue condizioni di salute, Massimo è costretto a lasciare il lavoro. Sotto la vigile supervisione del suo fidato assistente, lo spettacolo andrà in scena il 26 ottobre. Il giorno del debutto, nel dare notizia del nuovo allestimento, sulle pagine di «Repubblica», Roberto Incerti, intrecciando la propria cronaca a lacerti di una breve intervista rilasciata dal regista, scrive:

Per un grottesco gioco del destino degno appunto del teatro dell'assurdo Castrì ha dovuto dirigere lo spettacolo a distanza, dando indicazioni al fedele Marco Plini che collabora con lui da 17 anni. Questo perché il grande regista non è stato bene di salute, ha avuto un violento calo di sodio. Ora però sta risolvendo il problema, tanto che domenica prossima dovrebbe essere in platea al Met per vedere lo spettacolo. «È vero – dice Castrì con voce un po' roca e grande orgoglio – la mia situazione fa pensare all'enigmatica *Cantatrice calva* che ha dato il titolo all'opera, disperatamente assente. Lo spettacolo è mio nel progetto, però tutti i meriti vanno a Marco Plini che lo ha seguito quotidianamente»⁸².

«Disperatamente assente»: dopo la prima di Ionesco, Castrì sembra effettivamente risucchiato in un abisso di mancanza; non si parla più di lui, non se ne hanno più notizie. Il suo nome tornerà agli onori della cronaca soltanto poco più di un anno dopo, il 21 gennaio 2013, quando i giornali daranno la notizia della sua scomparsa, avvenuta nella sua casa di Firenze. Massimo non ha avuto gli onori della sua “*fin de partie*” sull'albo d'oro del *Patalogo*: al momento della sua morte Franco Quadri se ne era già andato da un paio d'anni, lasciando la gran fabbrica dell'*Annuario del teatro* ferma al numero 32, annata 2009. Nel marzo del 2012 era nel frattempo mancato anche Giancarlo Cobelli; dieci giorni prima della scomparsa di Castrì, venerdì 11 gennaio

⁸² R. Incerti, *Massimo Castrì*, «La Repubblica», 26 ottobre 2011.

2013, ci aveva invece lasciato Mariangela Melato. Un intero continente teatrale si sta inabissando...

Anni fa, discorrendo della scomparsa di Marisa Fabbri e dell'oblio in cui l'arte di questa grande attrice è caduta poco dopo la sua morte, Luca Ronconi ha dichiarato: «Il teatro purtroppo dimentica presto»⁸³. Questa cruda legge della scena, che sembra tristemente valida soprattutto per il nostro paese – un paese tendenzialmente smemorato, che è solito dimenticare allegramente i suoi beni più preziosi –, nel caso di Castrì (come per altro in quello di non pochi suoi colleghi) purtroppo sembra essere più vera del solito. Non è qui in questione, si badi, la sostanziale indifferenza con cui la notizia della scomparsa del regista è stata accolta dall'*establishment* culturale italiano – ci si sarebbe forse dovuti stupire del contrario in una nazione così intimamente priva del senso delle istituzioni e così visceralmente refrattaria a riconoscere al teatro dignità culturale –, né tanto meno si fa riferimento alla fulminea elaborazione del lutto consumatasi all'indomani della morte di Massimo, un'elaborazione così rapida che oggi, a distanza di nemmeno un anno dalla sua uscita di scena, il suo teatro sembra quasi non essere mai esistito (e rarissime sono le manifestazioni promosse per celebrarne la memoria). La verità è che per certi aspetti il teatro italiano, più ancora che la società italiana, sembra aver dimenticato Castrì prima della sua stessa morte. Anche da questo punto di vista il problema non è ovviamente l'evidente e quasi tangibile coltre di silenzio stesa sugli ultimi mesi di vita del regista, un silenzio che, in tempi usi alla più volgare spettacolarizzazione, potrebbe finanche essere preso come il segno di un dovuto rispetto alla sofferenza e alla fragilità dell'uomo. Si allude qui ad una amnesia teatrale più sottile e pernicioso, proprio perché più cinica e strisciante (e forse così genuinamente nostra). La scena italiana – lo ha denunciato a chiare lettere Meldolesi – si compiace spesso di “sprecare” le sue “invenzioni” migliori⁸⁴ e sin dai suoi “fondamenti” il nostro teatro di regia (vecchio o nuovo che sia) – ancora una volta Meldolesi parla chiaro, pur con tutti i limiti cronologici delle sue analisi datate 1984 – è stato un teatro di regime, costruito a suon di tagli deflazionistici⁸⁵ in un equivoco gioco delle parti in cui tutti, dal Palazzo all'Accademia ai Media, hanno avuto il loro ruolo (non necessariamente in malafede, più spesso per la tenace vischiosità delle congiunture storiche via via profilatesi o per inerti abitudini di vita o per casuali combinazioni biografiche in quel grande giuoco dei destini incrociati della scena che di frequente ha deciso sul tappeto verde dell'azzardo amicizie e inimicizie, amori e odi, o più semplicemente per etimologica ignoranza). Orbene, nonostante i doverosi riconoscimenti al suo lavoro⁸⁶ e malgrado gli incarichi

⁸³ L. Ronconi, *La collaborazione con Marisa Fabbri*, intervista a Luca Ronconi, in G. Buonriposi, *Marisa Fabbri, una vita per il teatro*, Prato 2006, 71.

⁸⁴ C. Meldolesi, *Fra Totò e Gadda. Sei invenzioni sprecate dal teatro italiano*, Roma 1987.

⁸⁵ Id., *Fondamenti del teatro italiano*, cit.

⁸⁶ A titolo di esempio si ricordano i numerosi premi Ubu vinti dal regista: stagione 1979-1980, miglior regia per *Rosmersholm* e *Così è (se vi pare)*; stagione 1980-1981, segnalazione tecnica per l'elaborazione

ufficiali riconosciutigli, Castri – indiscutibilmente vittima di questo sistema, magari non la più illustre, ma non per questo meno vittima – è sempre stato confinato ai margini: forse in ragione di certe asperità del suo temperamento, specie di una sua certa irruenta e tagliente schiettezza toscana, forse in ragione di una sua ambigua eccentricità (fatta di uno snobismo travestito di ritrosia o di una ruvida timidezza scambiata per alterigia), o piuttosto in ragione della sua sostanziale e ingombrante scomodità – fatta di coerenza, intelligenza e laboriosità (piaccia o non piaccia il suo lavoro, se ne condividano o meno le posizioni) – all'interno di un mondo ansioso di omologarsi. Ripensando al suo percorso, che si è tentato di ricostruire in queste pagine per rapidi scorci, avendo bene in mente la sua riscoperta in chiave politica di Artaud e il contesto storico in cui ha agito, balena alla memoria un titolo: *Van Gogh le suicidé de la société...* Ma forse è bene non spingersi oltre: se anche solo per un istante l'analisi strutturale venisse scambiata per storia del singolo, il rischio agiografia sarebbe subito dietro l'angolo e sarebbe ingiusto nei confronti dello stesso Castri, perché probabilmente nulla è più estraneo dell'agiografia all'"appartato" e testardamente "critico" Massimo. O per lo meno questa è l'impressione di chi scrive – con la dovuta specifica che l'estensore di queste pagine ha incontrato più volte il regista, ma non lo ha mai veramente frequentato.

Al termine dell'imperfetto e parziale bilancio dell'avventura teatrale di Castri qui abbozzato, forse il modo migliore di rendere omaggio a questo protagonista in sordina delle nostre scene è di ridargli un'ultima volta la parola per ascoltare le sue profezie intorno all'incerto ruolo della regia negli anni Duemila. Pure in questo caso Massimo è in duetto con Alonge a Gargnano, nella sessione di lavoro del maggio 2000, per l'appunto dedicata – come si ricorderà – al teatro di regia alle soglie del terzo millennio. Pungolato dall'interlocutore, Castri spinge il suo sguardo ad interrogare il futuro della *mise en scène*. È una analisi lucida la sua, che sa impastare con fermezza e rigore il pessimismo che gli è connaturato all'amore profondo e viscerale per il mestiere, intimamente *suo*, dell'attore.

Probabilmente la regia, arrivata a questo punto, non può più farcela: io stesso comprendo che sto utilizzando uno strumento abbastanza scontato, paradossalmente nella sua eccessiva complessità, nella sua eccessiva egoisticità, nel fatto di essere il punto di riferimento di un complesso collettivo, e totalizzante. Io sento che questo strumento è spuntato, deve rinnovarsi e deve rimettersi dentro il *mare magnum* del teatro, dentro il corpo collettivo del teatro. Per fare ciò occorre

drammaturgica del testo di *Caterina di Heilbronn*; stagione 1983-1984, miglior regia per le *Trachinie*; stagione 1988-1989, miglior regia per *La famiglia Schroffenstein* e *Il berretto a sonagli*; stagione 1991-1992, miglior regia per *I rusteghi*; stagione 1993-1994, miglior regia per *Elettra ex aequo* con Federico Tiezzi per *Edipo* e *Porcile*; stagione 1996-1997, miglior regia per *Il ritorno dalla villeggiatura* e *La ragione degli altri*; stagione 2001-2002, miglior regia per *John Gabriel Borkman*; stagione 2009-2010, spettacolo dell'anno per *Finale di partita ex aequo* con Giuseppe Bertolucci per *L'ingegner Gadda va alla guerra* e con Alessandro Gassman per *Roman e il suo cucciolo*.

che tutte le parti che compongono il corpo collettivo del teatro, ritrovino un'autonomia e una forza che in questo momento non hanno, soprattutto nei confronti della componente dell'attore. Ritrovare la forza del teatro non significa solo attuare tutto ciò che abbiamo detto questa mattina, cioè aprirsi alla ricerca continua, aprirsi al rilevamento della formulazione dei modelli di elaborazione dell'immagine, aprirsi alla drammaturgia contemporanea, riformulare il rapporto pubblico spettatore, sperimentare, cambiare i teatri, trovare modelli diversi di rapporto, modelli diversi di formulazione, ma si dovrebbe riattivare tutto il corpo del teatro. La regia, in quanto istanza totalizzante, è un momento estremamente importante del Novecento, ma che in Italia ha svolto delle funzioni abbastanza particolari, ha assunto il ruolo del medico, ha funzionato anche come tampone, come sostituto di altre mancanze, che ora non possono nascondersi più; la regia ha preso il posto dell'attore⁸⁷.

⁸⁷ P. Bosisio (a cura di), *Il teatro di regia alle soglie del terzo millennio*, cit., 272 (si cita da una dichiarazione di Massimo Castri contenuta nella sezione del volume *Dibattito*).