

Mirella Schino

SETTE PUNTI FERMI

Mancano i Pitoëff, manca la Pavlova. Manca Sharoff, soprattutto. È stato quasi completamente lasciato da parte lo spettacolo d'eccezione italiano. Ma manca anche la storia dei libri, la storia delle pubblicazioni o della lettura in Italia delle opere dei grandi maestri della regia. Questo è solo uno studio iniziale: una cartina ancora provvisoria, una prima mappa – parziale – di una zona vicinissima, ma tanto impolverata da essere diventata misteriosa e confusa. Credere all'immagine spenta che si è voluta trasmettere (Silvio d'Amico in testa) dell'Italia dei primi decenni del Novecento è un po' come credere a Mejerchol'd quando si scaglia contro la «borghesia» del Teatro d'Arte di Stanislavskij: non sono testimonianze oggettive, sono le tappe di una battaglia. Con un fondo di verità, naturalmente.

Il Dossier sull'«anticipo italiano» è uno dei risultati di una ricerca sulla ricezione della grande regia in Italia¹. Un altro risultato importante è il materiale, ricchissimo, pubblicato nel sito internet dell'Università dell'Aquila²: la raccolta delle recensioni agli spettacoli dei «padri fondatori» passati per l'Italia (o, qualche volta, visti a Parigi). Vale la pena di consultarle, sono state una vera scoperta. Questa, invece, è una prima mappa della discussione italiana sul nuovo

¹ Si tratta del progetto di ricerca di rilevante interesse nazionale da me diretto: «La ricezione del teatro della Grande Riforma europea nell'Italia degli anni del “Ritardo”: traduzioni, riviste, cronache giornalistiche, epistolari, articoli, presenza o assenza di spettacoli stranieri, circoli e “teatri d'arte” in Italia nella prima metà del Novecento» (PRIN 2005). Le necessità di questa ricerca hanno portato alla formazione di un gruppo di studio, formato da Carla Arduini, Rosalba De Amicis, Pierluigi Di Stefano, Eleonora Egizi, Doriana Legge, Fabrizio Pompei, Francesca Ponzetti, Noemi Tiberio, che qui ringrazio. La maggior parte dei partecipanti a questo gruppo di ricerca ha collaborato anche alla curatela di questo Dossier.

² I risultati della ricerca sono stati pubblicati anche nel sito internet *teatroestoriaweb*.

teatro moderno, e soprattutto della percezione italiana degli spettacoli della grande regia. Sono stati segnalati quasi tutti gli spettacoli e le tournée, le reazioni del pubblico, le interviste, gli avvenimenti bizzarri che talvolta hanno accompagnato la discussione, gli articoli preliminari e i commenti successivi. Sono state anche ricordate alcune delle principali tappe storiche e politiche del coevo percorso fascista, e alcune svolte o problemi pi  importanti del teatro italiano di quegli anni. Sono state indicate, citate o riportate alcune delle recensioni pi  interessanti. A questo materiale, ordinato cronologicamente, sono state aggiunte le sintesi delle ricerche dei partecipanti al gruppo di studio. Nel complesso questo Dossier   senz'altro una lettura coinvolgente. A cui vorrei aggiungere sette punti fermi.

1 – Il primo punto riguarda l'importanza di uno studio che si concentra su un periodo apparentemente abbastanza vuoto. Un periodo che   sempre stato descritto come privo di tensioni nello spettacolo e pieno solo di discussioni interne alla critica teatrale. Anche se in realt    un vuoto che comprende eccezioni del livello di Pirandello o della Duse. In ogni caso, il Dossier parte dal presupposto che sia ancora possibile qualche sorpresa, se ci si sforza di guardare l'Italia con occhi diversi.   sempre stata vista come un paese importante, dal punto di vista teatrale, ma che ormai a inizio Novecento comincia ad avere un caratteristico odor di provincia, un po' fastidioso, un po' respingente. Ci sono ancora attori notevoli, beninteso, e per un attimo torner  anche Eleonora Duse. E poi c'  Pirandello. Per  tutte le piccole vicende dell'Italia tra il 1910 e il 1940, le piccole liti o alleanze tra personalit  interessanti, vivaci, ma che sembrano inevitabilmente estranee ai grandi dibattiti europei, gli intrecci tra il «quasi» regista Talli e i vari Praga o d'Amico, messi a confronto con quel che avveniva in Europa, o anche con quello che c'era stato in Italia trent'anni prima, hanno sempre rischiato di apparire polverosi, piccini. Forse perci  un periodo non solo tanto vicino, ma tanto importante e pieno di conseguenze per gli anni successivi, sia dal punto di vista dello spettacolo che da quello degli studi,   stato raccontato relativamente poco. L'Italia di inizio secolo sembra odorare un po' troppo di provincia.

Ma proviamo a dimenticare almeno momentaneamente problemi o definizioni come il «ritardo» del teatro italiano negli anni Venti e Trenta. O perfino come il ben pi  interessante concetto di «anomalìa» italiana coniato da Claudio Meldolesi. Smettiamo di guardare l'Italia dei primi decenni del Novecento come se fosse l'ambientazio-

ne di *Tristi amori*. E proviamo invece a considerarla in maniera diversa, straniata. Come se fosse il Giappone.

E in realtà l'Italia di quegli anni somiglia moltissimo proprio al Giappone: è un paese di antichissima e raffinatissima civiltà teatrale, che tutti gli uomini di teatro più all'avanguardia nel mondo (siamo negli anni della grande riscoperta della Commedia dell'Arte) ammirano e cercano di ricreare. Un paese che ha, nel suo patrimonio teatrale, l'invenzione della sala «all'italiana», l'invenzione dell'Opera, la Commedia dell'Arte e il Grande Attore. E non solo. L'Italia è il grande, straordinario paese da cui sono partiti per conquistare il mondo attori come il grande Salvini, Musco, la grandissima Duse. Tairov lo ripete spesso. In più, l'Italia è anche il paese in cui, proprio nel primo nascere del ventesimo secolo, è apparso il futurismo, il piccolo seme da cui è maturato in Russia il grande frutto purpureo del teatro degli anni della rivoluzione.

Questa è l'Italia degli anni Venti: un paese di cultura secolare e di grande modernità. Questa cultura non è solo appannaggio del popolo degli attori, o di qualche artista anomalo. Gli scrittori di teatro sono saggi ed esperti. La critica è competente, e disposta alla discussione.

Non è naturalmente disposta, vista la grande tradizione teatrale di cui l'Italia può vantarsi, ad accettare passivamente tutto quel che le arriva dall'estero, ma è curiosa e interessata.

Questa è l'Italia.

Tuttavia – un po' come accade anche per il Giappone – l'Italia non è isolata. Sa che la propria civiltà teatrale, per quanto raffinatissima, non è proprio la stessa che vivifica in questi anni il resto d'Europa. Non è dello stesso tipo: proprio come il teatro Kabuki è più antico, tecnicamente più raffinato del teatro occidentale, dotato di un vocabolario complesso e di una storia secolare, ma indubbiamente non ha alcuni dei vantaggi e alcune delle possibilità della moderna arte teatrale europea.

Lo spettatore italiano è buon conoscitore del grande e anche grandissimo spettacolo d'attore; è conoscitore di ottimi spettacoli di intreccio e narrazione (la drammaturgia italiana è spesso mal valutata, perché la si considera dal punto di vista della letteratura e non come sceneggiatura, spesso splendida, di spettacolo dal vivo). Ma lo spettacolo d'insieme – anzi: lo spettacolo come unità – proprio non appartiene alla sua cultura e alla sua tradizione. Tuttavia, lo spettatore italiano sa bene che lo spettacolo «moderno» è proprio quello: spettacolo come unità. Sa quindi che vederlo è indispensabile, ed è

felice quando passa dalla sua città. E sa senz'altro apprezzarlo e goderselo a fondo quando lo vede. Al punto che protesta (lo vedremo nel caso di Reinhardt) quando questo spettacolo non è estremista abbastanza.

Sa anche criticarlo. E lo fa, con tutta quella che può sembrare un'arroganza provinciale, ed è invece la sicumera di un'alta cultura teatrale, che si interroga.

Questo è il punto di vista che viene proposto per l'Italia in questo Dossier. E posso assicurare che da questo punto di vista il brulichio di discussioni e spettacoli stranieri che la animano in questi anni diventa veramente appassionante.

2 – Punto secondo: bisogna rivedere anche il preconcetto sull'«estraneità» dell'Italia alle tensioni che agitano in questi anni l'Europa.

Per dieci anni, dal 1923 (l'anno di Appia) al '33 (l'anno del Maggio di Reinhardt e Copeau), gli spettacoli dei grandi «Maestri della scena» (come li chiamava Pirandello) attraversano l'Italia, e l'attraversano con frequenza, in genere preceduti da articoli e da interviste che danno conto della trasformazione in atto del teatro europeo. La loro presenza in Italia si configura come un'onda, che inizia a montare agli albori degli anni Dieci, con la prima apparizione in Italia dei Balletti Russi di Djagilev, ha il suo culmine con il Maggio fiorentino del 1933, e continua più fiacca ancora per qualche anno, prima di cominciare a ritirarsi. In questo decennio gli spettacoli dei grandi registi stranieri vengono visti, apprezzati, presentati preliminarmente, discussi in seguito, ricordati. E se anche qualcuno, come Mejerchol'd, non arriva, la Francia è vicina, e non solo geograficamente, gli intellettuali italiani sono da sempre abituati a far la spola con Parigi. Chi sia Mejerchol'd, in Italia, lo si sa, visto che lo si sa in Francia. E poi talvolta le innovazioni di un regista possono essere conosciute (come accade appunto nel caso di Mejerchol'd e di Tairov) attraverso il lavoro di un altro.

Avendo presente la relativa familiarità dello spettatore italiano con il grande spettacolo della nuova arte teatrale moderna, e con i suoi problemi, anche con quelli molto complessi e raffinati, bisogna ripensare alla questione dell'apparente estraneità italiana, o «ritardo».

La discussione sulla nuova arte teatrale moderna, come vedremo, fu vasta, articolata, frequente in Italia come nel resto d'Europa. Fu anche appassionata, nel senso che molti degli spettacoli della Grande Regia che passarono per l'Italia suscitarono addirittura entusiasmo. Non nacque, in Italia, un teatro sul modello di Tairov, di Reinhardt,

di Copeau. Ma l'Italia rimase tanto poco indenne che vi nacque la parola «regia»³.

Alcuni dei modelli di spettacolo proposti piacquero davvero, piacquero moltissimo. Il caso da questo punto di vista più emblematico fu quello dei Balletti Russi, che in Italia vennero spesso – Djagilev, del resto, si sa, amava l'Italia. Vennero, e con un paio di eccezioni suscitavano perfino entusiasmi. Ebbero sempre pubblico, e pubblico appassionato. Le recensioni furono molte e furono buone.

Solo che al pubblico italiano il «ballo grande», che rappresentava il coevo modello italiano, andava benissimo. Il pubblico italiano apprezzava i Balletti Russi quando li vedeva, li apprezzava moltissimo. Ma perché avrebbe dovuto cambiare la propria norma quando poteva godersela e avere *in sovrappiù* le eccezioni estremiste di passaggio dal suo paese?

Non troppo diversamente andarono le cose per il teatro di prosa. Le eccezioni estremiste passavano spesso, e si potevano godere in sovrappiù. L'assetto esistente in Italia andava abbastanza bene, e per di più si stava sgretolando e rimodellando proprio in quella che sembrava ai più la direzione giusta e logica.

È facile dimenticare, infatti, che il teatro d'attore italiano funzionava ancora benissimo come spettacolo. Era come organizzazione, invece, che aveva cominciato a scricchiolare già durante la prima guerra, e negli anni Venti era già completamente svuotato – anche se intatto in apparenza. Complessivamente, l'Italia si stava volgendo verso il modello degli autori-capocomici, attenti apparecchiatori di testi, e verso una centralizzazione economica (gestita per ora dai vari «trust» e consorzi, e solo embrionalmente dallo Stato).

Lo spettacolo «di regia» era bellissimo, e piaceva molto. Era ben conosciuto. Incise nella mentalità italiana, e incise profondamente. Non fu un modello per uno spettacolo simile, sbocciato in Italia. Ma davvero si può dire che l'Italia sia sfuggita indenne al ciclone della grande riforma? Non solo l'invenzione della parola regia, ma anche il senso ambiguo, doppio e potente, che ebbe più tardi, persino la discussione storiografica talvolta un po' querula che si è avuta in questi

³ Perfino questo aspetto così importante nel Dossier è solo accennato. Ma cfr., in proposito (oltre al volume *La nascita della regia teatrale*, Roma-Bari, Laterza, 2003), due miei interventi più recenti: *Continuità e discontinuità*, in *La regia teatrale*, a cura di Roberto Alonge, Bari, edizioni di pagina, 2007, e *Quel che resta*, «Prove di Drammaturgia», numero unico dedicato a *Le radici della regia*, ottobre 2007.

ultimi anni non sono segnali di un passaggio importante, sconvolgente, addirittura, anche se tuttora difficile da decifrare?

3 – La costellazione. Risulta evidente che, agli occhi dei contemporanei, in Italia come nel resto d'Europa, esisteva un'*evidente* costellazione, dai confini ondeggianti, ma con un nucleo centrale chiarissimo, che comprendeva Appia, Craig e Stanislavskij, i «Russi» (Mejerchol'd, Tairov e Vachtangov, il cui spettacolo *Dibbuk* fu considerato una delle tappe fondamentali del passaggio della nuova arte moderna in Italia. C'era anche Evreinov, ma solo per i conoscitori più smaliziati). Comprendevo naturalmente anche Reinhardt, Copeau e Fuchs. Non diversamente da quel che accade per noi ora. Leggermente diverso era invece quel che potremmo chiamare il pulviscolo, nomi un po' meno illustri, almeno ai nostri occhi, o meno innovativi, o più legati alle culture nazionali: una sorta di anello più instabile, più sfumato, che circondava il nucleo centrale, e talvolta poteva confondersi con esso, sulla base di variazioni derivanti dai gusti dello scrivente o dalle necessità momentanee – e che comprendeva o negava di volta in volta presenze che andavano dall'illuminotecnico Salzmann a Lugné-Poe, o a personalità sempre rispettatissime, ma sentite meno estreme, più vicine alla pratica italiana, come Baty o Jouvot.

4 – Il quarto punto riguarda lo sguardo del pubblico.

Basta leggere questo Dossier per capire una volta per tutte che la critica e il pubblico italiani vedevano perfettamente la differenza tra messinscena e regia, per usare una terminologia vecchia e imprecisa. Tra spettacolo d'insieme e spettacolo come unità. Non per niente colsero immediatamente, e fecero loro, questa sottile distinzione (unità e insieme) che ora, in assenza degli spettacoli che l'hanno prodotta, ci riesce tanto più difficile capire e accettare. Critici e spettatori vedevano la differenza senza problemi, e del resto veniva presentata anche sotto forma teorica.

Il momento in cui veramente il teatro italiano si ripiegò su se stesso venne solo verso la metà degli anni Trenta, quando, a causa del fascismo, la «via italiana» divenne di fatto un obbligo e una legge del buon senso, e non fu più una scelta ogni volta discussa e confermata. Fu allora che si volle travestire la vecchia passione italiana per il capocomicato d'autore con i panni della grande regia europea, e si volle fare confusione tra i due fenomeni. Una confusione che stiamo ancora vivendo, e che incide perfino sulla ricerca storica.

Prima, invece, la differenza tra capocomicato d'arte e regia europea la si aveva ben presente.

Ma la questione della consapevolezza non esaurisce il problema dello sguardo del pubblico, uno dei problemi metodologicamente più interessanti che la storia del teatro ci pone. Non ne parliamo mai, quando facciamo storia, se non per mettere insieme qualche aneddoto sui fischi alla Scala o sull'abitudine degli spettatori francesi di sesso maschile di guardare gli spettacoli in piedi. Eppure lo sguardo del pubblico è una parte intrinseca dello spettacolo. Ci ostiniamo a studiarlo come se fosse un'opera d'arte, solida, ricostruibile, e ci dimentichiamo che invece è fluida, e che ne fanno parte intrinsecamente l'amore del pubblico e i suoi occhi. Dimentichiamo che si potrebbe fare una storia del teatro vista tutta nel riflesso cangiante dei volti degli spettatori.

Nelle recensioni italiane, alcuni problemi che hanno addirittura ossessionato la regia europea (come il ritmo) vengono discussi in quello che a noi può sembrare un contesto anomalo: il Teatro d'Arte, per esempio. A noi ora non verrebbe mai in mente di discutere di ritmo o di effetto danza a proposito del lavoro del Teatro d'Arte. Sceglieremmo Mejerchol'd, o Tairov. È nei posti in cui Mejerchol'd non è passato che si può vedere come si trattasse di un'ossessione non sua, di uno dei misteriosi punti che accomunavano in realtà tutti i primi registi.

Ma anche lo sguardo in sé è interessante. La nuova arte teatrale moderna aveva riscoperto non la bellezza o l'espressività, ma la pregnanza, l'urgenza, il *peso* del corpo umano. Lo aveva fatto parlare con una lingua nuova, esplicita, attraverso quello che altrove ho definito effetto-danza, e che i primi registi spesso chiamavano «il divino movimento». Avevano proposto questa nuova lingua misteriosa e terribile come la principale lingua del teatro. È stato proprio questo (molto più che l'innovazione scenografica, che si continua sempre a sottolineare) il contributo dei Balletti Russi alla nascita della regia europea.

Ma questo è anche ciò che gli spettatori italiani evidentemente non riescono a sopportare: l'effetto danza, la nuova lingua del corpo. Non sopportano un certo tipo di esplicitazione. Non la sopportano nei Balletti Russi e nella grande regia. È per questo, e non per soffermarsi su un aneddoto un po' comico, che vorrei ricordare come l'Italia sia stata forse l'unico paese che, pur tributando grandi elogi a Nižinskij, ha dato tutto il suo cuore alla Karsavina. La lingua che parlava il corpo di Nižinskij era tanto intensa, tanto evidente, da essere

difficile da sopportare per il pubblico italiano, per quanto bravo potesse essere il danzatore. Era per pruderie, per mentalità cattolica, per omofobia, per provincialismo che preferivano la Karsavina? Non credo. Il pubblico italiano era già abituato alla potenza del gesto e del corpo, tramite l'esperienza, così recente e familiare, dei Grandi Attori. Ma la lingua del corpo dei Grandi Attori era diversa, era più segreta, si fingeva interpretazione, si celava dietro la storia. Era come una luce che trasparisse appena attraverso un solido involucro, non un faro accecante. Quel che il pubblico italiano sembra semplicemente non sopportare è la sua forma esplicita, trionfante, e quindi talvolta anche un po' sfacciata. Che a loro appariva un po' ingenua.

Proprio perché tanto esplicitata, creava nel *raffinato* pubblico italiano disagio, insofferenza, snobismo. Davvero pensano che noi potremmo cascarci in questi schiavi negri, in queste danze, in queste scimitarre, in questi cuscini di seta? Noi che abbiamo visto vere pantere in teatro, quando la Duse interpretava *Casa paterna*, e leoni autentici, quando Salvini riappariva in scena dopo aver ucciso Desdemona?

Questo sembrano chiedersi gli spettatori italiani di fronte a un capolavoro riconosciuto in tutto il mondo come *Shéhérazade*.

Per apprezzare apprezzano. Però rabbriviscono, per troppa conoscenza, dell'ombra di volgarità che portano sempre con sé gli eccessi.

5 – Punto quinto: quel guscio vuoto che è ormai il teatro d'attore. In genere si dice che il problema italiano è stato quello di non valutare abbastanza ciò che si aveva in casa, e cioè la grande tradizione d'attore. È quel che afferma anche Pedullà nel suo libro sul teatro e il fascismo⁴. Non ne sono sicura. Gli attori furono sempre stimati e protetti, erano una delle grandi glorie nazionali. Quello che non piaceva non era la loro arte: era il modo in cui si erano fatti capi, da sempre, di un tipo di organizzazione teatrale di cui era difficile capire le logiche.

Ma questa organizzazione si stava già sgretolando per conto suo. Era stata minata, proprio in quegli anni, dalla presenza di grandi nuclei nazionali di potere economico: i cosiddetti «trust» del teatro italiano, i diversi consorzi di proprietari di teatri o di repertori. Non erano certo detentori di un vero potere. Ma erano forze che mirava-

⁴ Gianfranco Pedullà, *Il teatro italiano nel tempo del fascismo*, Bologna, il Mulino, 1994.

no a una gestione *centralizzata*. L'ho già scritto altrove⁵: ci fu una confluenza lenta ma irresistibile a favore della creazione di una forte unità nazionale da parte di filoni di forze animate da interessi diversissimi, perfino incompatibili. Per gli industriali del teatro questa centralizzazione voleva dire una possibilità di sfruttamento finalmente ad ampio respiro di un potenziale ricco, anche se al momento in crisi, come il teatro. Per i critici voleva dire un teatro guidato dall'alto, ricco per il mecenatismo di Stato, e quindi anche colto, ben diretto. Per i capocomici voleva dire appellarsi allo Stato per trovare un immediato sollievo per le loro difficoltà economiche. Per gli scritturati, la solidarietà a livello nazionale era l'unica possibilità per una contrattazione finalmente unitaria. Tutti sembravano avere le stesse parole d'ordine, ma naturalmente gli intenti erano invece completamente diversi. E nessuno (o quasi) sembrava rendersi conto che una centralizzazione del teatro andava contro un tipo di organizzazione, com'era quella del teatro d'attore, basata sulle cellule indipendenti delle piccole compagnie autonome.

La discussione sulla grande regia si è sviluppata, in Italia, in un teatro solo apparentemente intatto e simile a com'era sempre stato (cioè «in ritardo»). Si trattava, in realtà, di un mucchio di nobilissime macerie, di un guscio vuoto. Per i comici italiani le abitudini di vita, le piccole regole di mestiere, le modalità organizzative erano sempre state supporti fondamentali per la grandezza. Adesso sono state distrutte o minate: dal passaggio della prima guerra mondiale, dalla tendenza alla centralizzazione, dalla fine del sistema per compagnie. Al loro posto hanno preso sempre più spazio i saggi principi estetico-morali che caratterizzano la mentalità degli autori drammatici quando pensano al teatro materiale. Gli anni Venti sono gli anni dell'interregno degli autori.

L'organizzazione del teatro d'attore si andava sgretolando, con il contributo di tutti, anche degli attori e dei capocomici. La bravura dei comici rimaneva ancora invariata, naturalmente, la qualità era sempre quella. Era l'organizzazione che stava marcendo. Il che però, se ancora non influisce sulla bravura, certamente influisce sulla sottigliezza e l'arditezza delle scelte. Gli attori italiani perdono la loro forza, la loro capacità di guizzi imprevedibili, di scelte estreme. Così

⁵ Sono intervenuta più volte sul teatro italiano tra le due guerre, a partire dalla mia Tesi di Dottorato, più di vent'anni fa. Cfr. in particolare il capitolo *Un mondo nuovo* nel mio *Il teatro di Eleonora Duse*, nuova edizione riveduta e ampliata, Roma, Bulzoni, 2008.

trasformati, saranno non tanto «trascurati» dal nuovo teatro, quanto integrati.

6 – Il sesto punto è d'Amico. E sulla sua complessa ingerenza non bastano poche righe (anche se vorrei segnalare l'interessante rapporto con Costa indagato qui da Giovanna Princiotta).

Almeno questo però va detto: l'intervento «innovativo» di d'Amico sembrerebbe, a ben guardare, essersi mosso in primo luogo contro la tendenza italiana a un cambiamento complessivo basato sul comodo modello degli autori-capocomici – Niccodemi, per esempio, o Simoni – o su quello, non sostanzialmente dissimile, di registi «italiani» sul tipo di Salvini, o di Rocca.

È contro tutto questo che si è battuto d'Amico, che, almeno per un certo periodo, sembra voler importare in Italia non tanto il modello della regia, quanto proprio un grande regista in carne e ossa, per quanto folle possa sembrare come idea.

Poi, come ho detto, vinsero il buon senso (anche il suo) e il fascismo.

7 – E questo porta al settimo e ultimo punto, che forse avrebbe dovuto essere il primo: e cioè la Storia. Uso la maiuscola per indicare senza possibilità di equivoco la grande storia, non la piccola storia del teatro.

Spesso si è parlato, per i primi trent'anni del teatro del Novecento, di utopia. Anzi: si è sempre parlato di utopia. A volte si usa il termine nel senso di estremismo, e di maestri folli. A volte (più spesso) lo si usa nel senso di un sogno estremo e irreali, destinato quindi a fallire.

E infatti la storia del teatro sembra stare lì a dimostrarlo: dopo trent'anni di fuochi d'artificio tutto quel mondo magico, quello che Ripellino ha paragonato all'Atene di Pericle, la nuova arte teatrale moderna, la Wielka Reforma, la nascita della regia teatrale, tutto è scomparso. Era utopia, e poi è prevalsa la norma.

E non è sbagliato, certo. Però si dimentica sempre la Storia: due guerre mondiali, il fascismo, il nazismo. Più Stalin. Sarebbero bastati (e sono bastati) a distruggere ben più che una piccola rivoluzione teatrale. Quella, comunque, la distrussero: la morte di Mejerchol'd ne è il simbolo. Ma anche tutti gli altri pagarono: Piscator e Reinhardt. Stanislavskij e il suo Teatro d'Arte – e Tairov. E anche Craig, che sembra il più indenne, anche lui dovette pagare, come Appia, quanto meno per il passaggio delle guerre e per la distruzione di ma-

teriali o di uomini che ne conseguì. Ma diventa puerile addentrarsi nei singoli casi – fare i conti di quanto è pesata la guerra su Copeau, quanto il nazismo su Dullin...

La Storia ha mutato la faccia del teatro dell'inizio del Novecento. Le due guerre hanno segnato una cesura radicale. Anche questo noi studiosi di teatro sembriamo dimenticarlo troppo spesso.

La storia del teatro italiano è segnata profondamente, da questo punto di vista: vent'anni di regime fascista hanno cambiato le carte in tavola. Non fece molto, per il teatro, il fascismo, in questo concordo più con l'opinione di Silvio d'Amico che con il bel libro di Pedullà. I mutamenti strutturali (importantissimi) che ci furono erano già nati prima. Ci fu la nascita delle corporazioni, che dette l'ultimo e definitivo colpo al sistema per cellule indipendenti, a favore di un teatro centralizzato. Non ci fu molto di più.

Ma ci fu altro, cambiamenti in un'altra sfera. Ci fu il cristallizzarsi di un modo di pensare e di reagire, la scelta della «via italiana» diventata obbligatoria, ci furono i cambiamenti nella mentalità diffusa, il rifiuto di prendersi in casa a far da esempio ebrei, russi o francesi. Ci furono cambiamenti nel modo di pensare del pubblico, quindi nel suo modo di guardare. Gli spettacoli sono fatti anche dagli occhi e dai pensieri di chi guarda. Gli spettacoli di Reinhardt sembrarono di colpo meno brillanti, meno innovativi; quelli di Copeau meno profondi e meno spirituali. Non si trattò solo di conformismo: realmente cambiò il modo di guardare, e perciò realmente cambiò quello che vedevano.

Ma per capire fino in fondo quello che accadde occorre ancora un gran lavoro, di cui questo Dossier è solo un primo passo.