Volume pubblicato con i contributi PRIN 2005
(sede operativa dell'Università degli Studi dell'Aquila,
Dipartimento di Culture Comparate).

TEATRO E STORIA

XXII/2008

COMITATO DI DIREZIONE

Eugenio Barba
Eugenia Casini Ropa
Fabrizio Cruciani (1941-1992)
Clelia Falletti
Raimondo Guarino
Claudio Meldolesi
Franco Ruffini
Nicola Savarese
Mirella Schino (direzione)
Ferdinando Taviani

Segretaria di redazione:
Carla Arduini

La redazione accetta collaborazioni esterne, attraverso un sistema di referee. Il curatore del numero propone la lettura dei saggi a due lettori qualificati, uno interno e uno esterno alla redazione, che suggeriscono eventuali tagli e modifiche e danno un parere non vincolante circa la pubblicazione. La decisione finale è di competenza del curatore del numero, quando c'è, o del responsabile della direzione.
I dattiloscritti vanno inviati all'indirizzo: Mirella Schino, Università dell'Aquila, Dipartimento di Culture Comparate, Palazzo Camponeschi, 67100 L'Aquila (*mirella.schino@cc.univaq.it*). Per informazioni sulle norme editoriali, rivolgersi a Mirella Schino (*mirella.schino@cc.univaq.it*) o a Carla Arduini (*maharet77@virgilio.it*).
Si possono consultare gli Indici di «Teatro e Storia», a partire dal primo numero (1986), sui siti: *www.univaq.it/culturateatrale* e *www.teatroestoria.web*.

In copertina: Cristina Formaggia Wistari e I Wayan Bawa al lavoro (Holstebro 2006, prove per lo spettacolo *Ur-Hamlet*, regia di E. Barba. Foto di Tommy Bay).

TUTTI I DIRITTI RISERVATI
È vietata la traduzione, la memorizzazione elettronica,
la riproduzione totale o parziale, con qualsiasi mezzo,
compresa la fotocopia, anche a uso interno o didattico.
L'illecito sarà penalmente perseguibile a norma dell'art. 171
della Legge n. 633 del 22/04/1941

ISBN 978-88-7870-379-7

© 2009 by Bulzoni Editore
00185 Roma, via dei Liburni, 14
http://www.bulzoni.it
e-mail: bulzoni@bulzoni.it

TEATRO E STORIA

XXII/2008

L'Italia e i Maestri della scena:
Appia, Ballets Russes, Baty, Copeau, Habima, Jouvet, Reinhardt, Tairov, Teatro d'Arte, Vachtangov

7 NOTIZIE (*a cura di Mirella Schino*)

15 Claudio Meldolesi, *Sulla terza vita e sulla tragica fortuna di Leo*

23 Pierangelo Pompa, *A via di Portonaccio, a Roma*. Lettera

27 *L'anticipo italiano. Fatti, documenti, interpretazioni e testimonianze sul passaggio e sulla ricezione della grande regia in Italia tra il 1911 e il 1934*. Dossier. A cura di Mirella Schino, Carla Arduini, Rosalba De Amicis, Eleonora Egizi, Fabrizio Pompei, Francesca Ponzetti, Noemi Tiberio. Nel Dossier sono compresi: Mirella Schino, *Sette punti fermi* (pp. 29-39); *Anno per anno*. Cronologia per squarci sulla percezione italiana della grande regia (pp. 39-123); *Primi piani*: Eleonora Egizi, *La compagnia dei Balletti Russi di Djagilev in Italia* (pp. 123-148); Fabrizio Pompei, *Appia a Milano* (pp. 148-157); Francesca Ponzetti, *Dalla Francia all'Italia. La storia di Copeau fra illusione e disillusione* (pp. 157-170); Noemi Tiberio, *Tairov in Italia: «L'uragano»* (pp. 170-185); Rosalba De Amicis, *Uno e due dottor Knock* (pp. 186-193); Carla Arduini, *La tournée italiana di Max Reinhardt del 1932* (pp. 193-212); Giovanna Princiotta, *D'Amico, Costa, Copeau*. In appendice: *Resoconto dell'attività svolta dall'allievo Dott. Orazio Costa durante il I mese della sua permanenza a Parigi (22.IX-22.X-'37.XV)* e *Resoconto dell'attività svolta dall'allievo Orazio Costa durante il secondo mese di permanenza a Parigi (22 Ottobre-22 Novembre 1937)* (pp. 213-255)

257 Franco Ruffini, *Utopia e teatro. Nota sui Padri Fondatori*

273 Luca Di Tommaso, *«Ostranenije»/«Verfremdung»: uno studio comparativo*. In appendice: *Impulsi viventi dell'arte*

313 Ricardo Gomes, *«Kathakali vesham»*. Lettera

333 Roberto Cuppone, *«Moi, je ne joue plus». «L'illusion» di Jacques Copeau*

361 Alessandro Tinterri, *«L'alba apparì» (Firenze 1933)*

383 Gianni Poli, *Claudel in Italia: «Le livre de Christophe Colomb», una prima mondiale*

399 Cam Lecce, Jörg Grünert, *Teatro didattico nei campi profughi palestinesi in Libano*. Report

425 Vanda Monaco Westerståhl, *Qualcosa su Bergman*. Lettera

447 Eugenio Barba, *Lettera dal mare*

453 *Jerzy Grotowski in «Teatro e Storia»* (a cura di Nicola Savarese)

455 *Summaries*

461 *Indici degli ultimi numeri*

465 *Indice di «Culture teatrali» e di «The Open Page»*

NOTIZIE

L'Italia e i Maestri della scena: Appia, Ballets Russes, Baty, Copeau, Habima, Jouvet, Reinhardt, Tairov, Teatro d'Arte, Vachtangov

a cura di Mirella Schino

Le immagini in copertina ritraggono al lavoro Cristina Formaggia Wistari, morta a Milano il 19 luglio 2008. Cristina apparteneva a una categoria rara: i piccoli maestri, i maestri umili, quelli che sono non solo interpreti, ma anche sostegno di una tradizione. Grazie a lei il Gambuh (forse la più antica forma di danza balinese, e anche una delle più antiche tradizioni teatrali viventi del pianeta, seconda per antichità solo al teatro Nō) è sopravvissuto un po' più a lungo.

Cristina Wistari aveva dato vita, prima con il sostegno della Fondazione Ford, poi da sola, al «Progetto per la conservazione e documentazione del Gambuh», che comprendeva sia la possibilità per un ensemble di riunirsi per conservare la tradizione viva del Gambuh, sia la pubblicazione di un volume a più voci (*Gambuh Drama Tari Bali*) curato da lei, che è stato pubblicato nel 2000. È un libro che tratta di tutti gli aspetti del Gambuh, da quelli religiosi e storico-letterari a quelli tecnici e stilistici, dalla musica (con la spiegazione dei suoi strumenti) ai passi, ai gesti, ai costumi e alle coreografie. Per decisione della curatrice, è stato pubblicato in indonesiano. Chi fosse interessato a questo lavoro, immenso e prezioso, può leggere un lungo saggio di Cristina Formaggia Wistari nel n. 24 di «Teatro e Storia», nel quale è possibile trovare anche un profilo essenziale della sua vita e del suo lavoro.

L'Annale n. 29 è dedicato in larga parte al modo in cui la Wielka Reforma, la grande regia, l'arte teatrale moderna, la stagione dei Padri Fondatori o della nascita della regia teatrale è passata per l'Italia, e al modo in cui l'Italia ha vissuto e rielaborato questo passaggio. Il cuore del discorso non è l'Italia, benché la storia di quei vent'anni italiani, dal 1911, data della prima tournée dei Balletti Russi, fino alla fine degli anni Trenta, si sia rivelata molto più appassionante del previsto. Il vero argomento, però, è un altro: la constatazione – ovvia, ma finora rimasta priva delle indispensabili conse-

guenze metodologiche – di quanto sia importante cogliere un fenomeno teatrale anche nel riflesso degli occhi dei suoi spettatori. Pur essendo naturalmente consapevoli di quanto poco lo fossero, abbiamo finito in genere per trattare le opere teatrali come oggetti solidi, addirittura paragonandole ad altre opere d'arte. Ci siamo comportati un po' come se avessimo studiato la musica lamentando la fragilità del suo aspetto visivo.

Manca una storia delle emozioni, nella storia del teatro. Né viene considerato come meriterebbe il modo in cui gli affetti del pubblico entrano costitutivamente a far parte di quell'insieme trasmutabile che è lo spettacolo. Sarebbe ridicolo pretendere di poter sempre «ricostruire» gli occhi, le reazioni del pubblico. Ma non si può continuare a trascurare le conseguenze metodologiche di quella che, a conti fatti, non è che un'ovvietà: che gli aspetti molli della creazione teatrale sono spesso ben più pesanti di quelli rigidi, e che a trascurarli si può avere solo una visione deformata del teatro e della sua storia.

Oltre all'indagine sul rapporto tra i Maestri della scena europei – per usare la definizione di Pirandello – e l'Italia (indagine che si è materializzata sia in un ampio Dossier che in una serie di interventi indipendenti riguardanti l'Italia, che hanno come tema di volta in volta Orazio Costa, l'inaugurazione dei «Maggi» fiorentini, una messinscena italiana di Claudel), possiamo trovare altri contributi, diretti e indiretti, sul problema della «Wielka Reforma»: la *Nota* di Ruffini sui Padri Fondatori e l'utopia, o il saggio di Luca di Tommaso *«Ostranenije»/«Verfremdung»*.

Ma non tutto, in questo Annale, è monografico: vi sono interventi su Bergman, su Leo de Berardinis, sul teatro nei campi libanesi, sulle scuole di Kathakali nel Kerala. E ci sono quelle che sono diventate una consuetudine, per «Teatro e Storia»: lettere. Lettere di scrittori, di registi, di studiosi che raccontano un teatro vivo e sommerso. Un teatro visibile, ma solo se si sceglie di andare a conoscerlo tuffandosi sotto il pelo dell'acqua.

Notizie di avvenimenti e di libri che riguardano da vicino l'ambiente di «Teatro e Storia»:

Elena Cervellati, *Théophile Gautier e la danza. La rivelazione del corpo nel balletto del XIX secolo*, Bologna, Clueb, 2007.

L'autrice insegue le linee del pensiero estetico e artistico di Gautier, sottolinea il ruolo fondamentale che ha avuto nell'affermare e definire una certa immagine della danza e del balletto, e coglie la sua visione del corpo in movimento come opera d'arte ideale e dello spettacolo coreutico come fonte di meraviglia e conoscenza insieme. È un'opera che permette di comprendere non solo il pensiero di Gautier, o la teoria e la pratica del balletto ottocentesco, ma anche il ruolo ricoperto dalla ballerina nella società, la sua vita dietro le quinte, la storia della donna e la cultura del corpo. Il volume comprende anche un'appendice documentaria ricca di materiali inediti.

Judith Malina, ottantadue anni, ha ricevuto dalle mani del presidente Lula, il 7 ottobre 2008, la medaglia dell'Ordem do Mérito Cultural, il più alto riconoscimento culturale attribuito dal Governo del Brasile. Nel 1971, sotto la dittatura militare, Judith Malina, assieme a Julian Beck e ad altri attori e attrici del Living Theatre, era stata arrestata in Brasile con l'accusa di sovversione.

***Il corpo scenico*, a cura di Clelia Falletti, Roma, Editoria & Spettacolo, 2008.**

Nella collana «Antigone» diretta da Roberto Cruciani, dell'editore romano Editoria & Spettacolo, è uscito il libro *Il corpo scenico*, a cura e con un'Introduzione di Clelia Falletti, in cui l'eredità della ricerca teatrale del primo Novecento viene legata insieme alla ricerca dell'ISTA e alle recenti scoperte delle neuroscienze cognitive. Il libro raccoglie e propone in un unico volume gli scritti di due preziosi volumetti da lungo tempo esauriti: gli scritti del primo volume della collana «Teatro Eurasiano» (1990), *Il corpo scenico ovvero La tradizione dell'attore*, e parte degli scritti del secondo volume della stessa collana, *Tecniche della rappresentazione e storiografia* (1992). Raccolti nel nuovo volume, e accompagnati da un corredo di illustrazioni, sono brani da Craig, Brecht, Zeami, Appia, Artaud, Stanislavskij, il Natyashastra, Ejzenštejn, Dullin, Sadoshima Chogoro, Mei Lanfang, Copeau, Mejerchol'd, Fukuoka Yagoshiro, Decroux, e ancora Sanjukta Panigrahi, Varley, Wethal, Oshima, Carreri; e le riflessioni di Cruciani, Hoff, Guccini, Pradier, Barba. (C.F.)

***In cammino con lo spettatore. Laggiù soffia – Era – In carne e ossa*, a cura di Stefano Geraci, Firenze, La Casa Usher, 2008.**

Alla fine degli anni Ottanta, tre opere teatrali, create da un piccolo, combattivo ma già famoso centro di ricerca (oggi diventato Fondazione Pontedera Teatro), hanno attraversato i panorami teatrali sul filo del paradosso. Cinque, sei spettatori-testimoni percorrevano le vie della cittadina di Pontedera sotto la guida di uno strano performer alla caccia delle segrete corrispondenze tra le pagine del *Moby Dick* di Melville e la realtà circostante. Altre figure attraversavano il loro cammino fino ad assumere le sembianze di un narratore, di un costruttore di bare, di un'enigmatica ragazza che nel finale di questo percorso incarnava con una danza struggente la visione della Balena Bianca. In pochi anni (dal 1987 al 1990), a questa prima opera, intitolata *Laggiù soffia*, se ne aggiungeranno altre due: *Era*, «in viaggio nelle due città», e *In carne e ossa*, «viaggio nella mente che sogna». Quelle opere – presentate insieme nel 1991 sotto il titolo *Trilogia* – avevano mostrato, attraverso una forma di pacato estremismo, la possibilità concreta di costruire un'esperienza reale, un risveglio percettivo, dove gli spostamenti fisici, la sincronicità tra racconto e realtà coinvolgevano i partecipanti in un alternarsi di radicale vicinanza e di struggente lontananza con il gruppo degli attori guida. Il volume *In cammino con lo spettatore. Laggiù soffia – Era – In carne e ossa* (La Casa Usher), a cura di Stefano Geraci, attraverso le immagi-

ni e gli scritti di storici del teatro, testimoni partecipi e protagonisti della *Trilogia* (Roberto Bacci, Piergiorgio Castellani, Fabrizio Cruciani, Piero Giacchè , François Kahn, Benedetto Saraceno, Mirella Schino, Ferdinando Taviani, Ugo Volli, Maurizio Buscarino, Marianne Ahrne) s'interroga sugli snodi e le domande aperte allora da quell'esperienza cruciale. (S.G.)

***Teatri luoghi città*, a cura di Raimondo Guarino, Roma, Officina Edizioni, 2008**. Contiene, oltre all'Introduzione di Raimondo Guarino, scritti di Roberto Bacci, Pino Di Buduo, Fabrizio Crisafulli, Andreas Staudinger, Benno Plassmann, Enrica Zampetti e «formazero» (Davide Franceschini, Antonio Venti). *Teatri luoghi città* è una raccolta di contributi e testimonianze d'autore su progetti di azione, ricerca e spettacolo che negli ultimi trent'anni hanno prodotto ipotesi di trasformazione ambientale e relazionale in aree urbane. Le riflessioni vertono prevalentemente sulle transazioni tra identità, tecniche e culture del teatro e memorie, comunità e istituzioni locali. Nell'arco di pochi decenni, l'attenzione per la specificità del luogo è diventata un fattore diffuso delle strategie dei gruppi teatrali e delle diaspore e condensazioni del fare artistico in generale, seguendo lo sviluppo e la revisione di esperienze radicali del Novecento, coniugandole alle esplorazioni della ricerca antropologica e sociologica, tra persistenze dell'attivismo politico e postazioni della ricerca sul campo. (R.G.)

Nell'autunno 2006, è stato inaugurato a Pontedera il ***Teatro Era****, nuova sede di Pontederateatro. Si tratta di un grande complesso architettonico (l'architetto è Marco Gaudenzi) che comprende tre sale per prove e spettacolo, una grande sala che può aprirsi verso uno spazio esterno con gradinate, un peristilio, spazi per gli uffici e per la foresteria. Per inaugurarlo è stata organizzata una rassegna di spettacoli che si è snodata dall'ottobre al dicembre del 2008. Nessuna piccola istituzione teatrale indipendente, in Italia, ha realizzato un'impresa del genere: uno spazio offerto alla città e capace di incorporare le visioni e le esigenze dei teatri liberi. Una grande impresa.*

Bernadette Majorana, *Pupi e attori, ovvero l'Opera dei Pupi a Catania. Storia e documenti*, Roma, Bulzoni, 2008.

L'autrice non s'è fatta irretire nel recinto storiografico «Opera dei Pupi»: insegue i fatti e le persone senza darsi pensiero del genere. Vengono così ricostruite la storia e le discendenze di tre famiglie di teatranti (i Crimi, i Napoli e i Grasso), che a volte vestono loro stessi i costumi dei loro personaggi di legno, divengono attori, dai piccoli palcoscenici dei Pupi passano, come nel caso del celeberrimo Giovanni Grasso, alla grande scena del teatro in carne ed ossa. L'autrice non ci fa perdere tempo con problemi di generi definizioni e confini. Riporta in vita un passato che non ha niente a che fare con le forme delle cosiddette «tradizioni popolari», e che è tutto trasmutazioni e divenire. Approda a Giovanni Verga, che forse fu il primo, nelle novelle di *Don Candeloro e C.i* a vedere i Pupi accanto alle altre vite di teatro ed a capirne non i colori, ma la sostanza professionale. Ci accorgiamo, dopo aver letto questo nodo di storie catanesi, che in esse si riverbera

non solo la Sicilia fra Otto e Novecento, ma anche, straniato, un teatromondo non sminuzzato secondo i capitoli dei manuali. Sui Pupi di Sicilia sono stati pubblicati splendidi volumi di foto. Il capitolo fotografico in calce al volume, sùbito prima d'una bibliografia di prim'ordine, sembra un diario disordinato e un po' arcaico fatto di istantanee. Foto vecchie. Senza voglie. Come vive. Fra le teste dei Pupi, troviamo quella di Pitrè; vediamo dei ragazzini colti dall'obiettivo mentre giocano ad imitare i Pupi per strada o sul terrazzo di casa; troviamo un autoscatto di Verga in compagnia di Capuana; il multiforme volto di Grasso; Ernesto Rossi che fa Otello anche lui. E un volto che emerge da una foto corrosa, che sembra uno di quei banditi fotografati ed esposti dopo la cattura, sofferenti ed offesi anche post mortem. E invece è la testa di legno di Senapo re d'Etiopia, detto anche Prete Gianni, ispida, barbuta, dotata di occhi e bocca mobili. (F.T.)

Mara Nerbano, ***Il teatro della devozione. Confraternite e spettacolo nell'Umbria medievale*****, Perugia, Morlacchi, 2006 [ma distribuito nel 2008].**

Il volume mette in atto le più avanzate e duttili metodologie degli studi teatrali, getta sul tavolo le domande più ardue e le poste più ardite. Senza dirlo mostra un robusto scontento per gli studi irreggimentati. Uno degli aspetti straordinari di questo libro – vasto, colmo di erudizione, ineccepibile nella documentazione – sta nel riuscire a richiamare in vita un microcosmo teatrale e insieme un modo appassionato e sicuro di guardarlo, di proiettargli accanto contesti e bivii significativi, con autorevolezza, senza fantasie digressioni o scappatoie (senza mai riposarsi, per esempio, sui facili cuscini del dilettantismo parateologico e parareligioso, oggi molto di moda). L'argomento non sembrerebbe di quelli fatti per attrarre. Dal punto di vista dell'erudizione e degli specialismi non ha il dono dell'esotico. Ai più anziani rievoca la prima liceale e le bibliografie positiviste. Agli occhi odierni rischia di rievocare l'arteturismo umbro, ben coltivato, come quello toscano, e come quello lodevolissimo e stucchevole. Mara Nerbano non ci casca: si tiene ferma al dramma del guardare. Sicché entra a far parte del racconto anche il momento in cui si dissipano le tracce, non per smemoratezza o distrazione, non per miscredenza, ma al contrario per l'ovvia e benintenzionata simonia dei religiosi. Le virtù taumaturgiche delle laude, ad esempio, sembrarono trasferirsi alle immagini dei gonfaloni, che per le loro virtù miracolose erano venerati come le reliquie dei santi. Perciò scavalcarono i secoli. Ma la fortuna di questi dipinti volgeva già al termine, «quando fra il 1820 e il 1835 i padri del Sacro Convento [d'Assisi vendettero] al collezionista Johann Anton Ramboux di Colonia il *Gonfalone della Peste* conservato nella loro basilica». Sono le ultime parole del libro, a p. 335. (F.T.)

Alessandro Tinterri dirige, assieme a Giovanni Falaschi, una nuova collana di teatro e musica, **Morlacchi spettacolo***, divisa in tre sezioni: Testi, Saggi, Materiali. Fra i saggi, oltre al libro di Mara Nerbano, compare la riedizione de* Il Teatro del Cinque-

cento. I luoghi, i testi e gli attori, *con scritti di Siro Ferrone, Ludovico Zorzi e Giuliano Innamorati, con un DVD curato da Ferrone. Fra i testi, l'*Elettra *di Hugo von Hofmannsthal, a cura di Jelena Reinhardt. Fra i materiali, un volume dedicato a Fausto Paradivino a cura di Alessandro Tinterri e – anch'esso a cura di Tinterri e di Philippe Macasdar – l'interessante* Viaggio in Italia di Benno Besson, *con allegato il DVD del film di Macasdar* L'ami étranger.

Mirella Schino, *Il teatro di Eleonora Duse*, nuova edizione riveduta e ampliata, Roma, Bulzoni, 2008.

Una riedizione aumentata di tre nuovi capitoli e un'Appendice, oltre agli ovvi aggiornamenti bibliografici.

«La macchina dei sogni» di Mimmo Cuticchio. *Il festival di Mimmo Cuticchio si è svolto ancora una volta a Polizzi Generosa, fra le montagne delle Madonie, vicino Palermo, dal 29 luglio al 3 agosto 2008. Il festival di Polizzi Generosa è uno dei rarissimi casi di festival d'autore, ed è per questo che ci sembra particolarmente importante segnalarlo qui sulla nostra rivista. Mimmo Cuticchio non ha mai voluto restringere la sua attività, per quanto particolare e per molti versi unica, alla sua sola persona, ha sempre cercato di conoscere e di entrare in contatto con trame complesse di relazioni. Lui stesso ha sempre associato il suo primo scarto e allargamento di percorso all'essere entrato in contatto con un mondo di teatro alternativo. Adesso, insieme a Sergio Diotti, direttore artistico del festival Arrivano dal Mare di Cervia, Cuticchio ha elaborato il progetto «L'Alba dei racconti» che dovrà suggellare una collaborazione tra strutture teatrali italiane nell'ambito del teatro di figura e narrazione. A conclusione del festival di quest'anno, Cuticchio ha voluto porre, come è ormai sua abitudine, un incontro pubblico tra studiosi e gente di teatro, dedicato in quest'occasione alla definizione della figura del narratore. A questo incontro hanno partecipato Mario Barzaghi, Mimmo Cuticchio, Alessio Di Modica, Sergio Diotti, Stefano Giunchi, Giovanni Guarino, Gerardo Guccini, Yousif Latif Jaralla, Alberto Nicolino, Franco Ruffini, Antonietta Sammartano e Valentina Venturini. Al festival del 2008 hanno partecipato: il giapponese Dondoro, la compagnia spagnola Libélula, Giuliano Scabia, i Tenores di Bitti, la compagnia siciliana Scimone e Sframeli, la compagnia sarda Theatre en Vol, l'attore Mario Barzaghi, gli spettacoli di Alberto Nicolino e di Alessio Di Modica, e, naturalmente, Mimmo Cuticchio stesso. Per informazioni: www.figlidartecuticchio.com*.

Valentina Venturini, *Raffaele Viviani. La compagnia, Napoli e l'Europa*, Roma, Bulzoni, 2008.

Il volume vuole sgombrare il campo dai molti luoghi comuni su Viviani (la pretesa ristrettezza d'una cultura esclusivamente regionale, il «ghetto» napoletano in cui è stata rinchiusa la sua arte, la nascita quasi casuale della sua compagnia, l'ostracismo subito dal regime fascista), per osservare invece l'artista nel contesto materiale del teatro, fra le necessità pratiche della scena. L'autrice mette in risalto come Viviani abbia avuto da subito la lungimirante ambizione di non lavorare soltanto per il proprio successo di attore-capo, di drammaturgo-protagonista, ma per la qualità e l'efficacia della compagnia nel suo insieme e la solidità della sua impresa teatrale, in modo da riuscire a creare il *suo* teatro, un teatro reinventato quasi di sana

pianta, di cui Viviani fu autore, regista, attore protagonista e maestro di attori. Un teatro fuori misura e fuori norma, un'eredità che rimane ancora da esplorare.

È morta in settembre la studiosa ***Angela Paladini****. Quand'era studentessa, all'inizio degli anni Settanta, si appassionò per motivazioni politiche dell'Odin Teatret, di cui non aveva mai visto uno spettacolo, decise di recarsi a Holstebro per scrivervi la sua tesi di laurea, imparò il danese e testimoniò il lavoro dell'Odin Teatret per* Min Fars Hus*. Senza il filo che lei aveva cominciato a tessere fra il teatro di Holstebro e l'Istituto del Teatro dell'Università di Roma probabilmente non si sarebbe istaurato quel lungo rapporto di collaborazione e ricerca che ha avuto tante conseguenze, sia per noi studiosi che per l'Odin.*

Hanno collaborato a questo numero: Claudio Meldolesi, studioso di teatro; Pierangelo Pompa, regista; Mirella Schino, studiosa di teatro; i giovani studiosi Eleonora Egizi, Fabrizio Pompei, Francesca Ponzetti, Noemi Tiberio, Rosalba De Amicis, Carla Arduini, Giovanna Princiotta; Franco Ruffini, studioso di teatro; Luca Di Tommaso, studioso di semiologia; Ricardo Gomes, studioso di teatro, attore e regista; Roberto Cuppone, studioso di teatro; Alessandro Tinterri, studioso di teatro; Gianni Poli, studioso di teatro; Jörg Grünert, scultore e performer; Cam Lecce, attrice; Vanda Monaco, attrice, regista e drammaturga; Eugenio Barba, regista; Clelia Falletti, studiosa di teatro; Vicki Cremona, studiosa di teatro.

I contributi con referee del n. 29 sono i saggi di Eleonora Egizi, Fabrizio Pompei, Francesca Ponzetti, Noemi Tiberio, Rosalba De Amicis, Carla Arduini, Giovanna Princiotta, Ricardo Gomes.

Claudio Meldolesi

SULLA TERZA VITA E SULLA TRAGICA FORTUNA DI LEO

Dopo la scomparsa improvvisa di Leo de Berardinis il 18 settembre 2008, non abbiamo avuto la possibilità di tornare sul contributo scritto in precedenza, al quale però riteniamo utile premettere questa pagina.
L'addio trasmesso a Leo il 20 settembre, al Teatro Argentina e nella chiesa di Santa Teresa d'Avila a Roma, lascerà un segno nei partecipanti: anche quelli che lo considerano un assassinato dal suo chirurgo lo hanno perciò lasciato sereni. Lungo quelle ore a lui dedicate eravamo divenuti un'entità collettiva, cementata dall'angoscia del distacco. Parliamo di una cerimonia animata dai più vari motivi, essendo stato Leo un artista come un filosofo, capace di risvegliare la grandezza del teatro, divenendo poeta. Sicché, fra tanti modi con cui era ripensato in quel contesto di lucida commozione, il seguente è parso utile non solo a chi scrive.

Il fatto di essere nato teatralmente negli anni della Neoavanguardia, fra gli altri con Bene e Scabia, lo aveva messo in posizione attorale per la vita; ma per amore delle scene, come Jouvet, egli è diventato regista già creando da denegatore con Perla; così è giunto a «dirigere» con assoluto rispetto dei compagni, ed essendo anche autore ha saputo stabilire il suo fertile disequilibrio, ogni volta, con una forma; ecco l'apertura per cui fra i molti partecipanti alla sua celebrazione, pochi erano i semplici spettatori. Quella capacità di interagire risultava aver toccato disposizioni personali al lavoro di scena, altre forme del sentire e altre intelligenze, magari disposte all'espressivismo dall'etica. Ciò emergeva da questo incontro, insieme alla verifica della sua capacità d'indignazione, così diffusa fra i partecipanti. Era però un'indignazione superata dall'affetto e dalla gratitudine e lo ricordava maestro anche del non identificarsi del tutto.

Leo era infatti artista giunto a nutrirsi delle più varie forme teatrali e ha così creato i ponti più audaci fra le avventure sceniche del nostro passato, educandoci a ricordarle; mentre come persona e amico rilanciava ogni ricchezza. La sua arte non identificativa ci permetterà di ritrovare lui e il suo Nuovo teatro, oltre che nei suoi *attori, nella maturità di un teatrante esperto come nella rivelazione di un nuovo gruppo a Salerno, Foggia e Marigliano come a Roma, Bologna e oltre i confini.* (C.M.)

Non vogliamo credere che a un Annale come il nostro spetti l'informazione su un caso di rilievo – non solo teatrale – come quello di Leo de Berardinis; tutti dovrebbero sapere che si tratta di un maestro fra i maggiori del teatro italiano per la capacità di coniugare risorse storiche della scena con essenziali sperimentazioni anche di scrittura, visive e musicali; mentre gli stessi lettori dei quotidiani, in particolare della cronaca, avrebbero dovuto sapere della sua disgrazia, la caduta in uno stato simile al coma, procuratagli da un irresponsabile intervento chirurgico di natura cosmetica.

Dunque, le novità seguenti possono dirsi anche risposte al relativo silenzio stampa che ha accompagnato il quasi decennale calvario di Leo; per cui nell'impossibilità di un risarcimento delle abilità così smarrite qui si segnala anzitutto un caso. Leo de Berardinis, differenziatosi nel panorama nazionale come artista radicale dotato di rara dedizione pedagogica, solo oggi comincia a conoscere un risarcimento morale.

Quadro informativo delle novità istituzionali su Leo, disposte nel 2008

Si tratta di tre novità diversamente vitali, a cominciare dal fondo assegnato a Leo secondo la *Legge Bacchelli*: che sostiene con un adeguato vitalizio artisti italiani di chiara fama caduti in disgrazia materiale. Il fondamento di questa legge, che ha già sostenuto Salvo Randone, comunque presuppone i suoi destinatari meritevoli per aver arricchito il patrimonio nazionale con la loro opera e, quindi, in diritto di proseguirla. Ma, ciò posto, risultano qualificanti per il nostro approccio gli altri veicoli. Il primo riguarda l'elaborazione di un libro, di studi e omaggi a Leo a Bologna, concepito come il risultato di una mobilitazione ad hoc, passata anche per due convegni; parliamo dei vent'anni della sua maturità artistica, ripercorsi da attrici, attori e diversi esperti in relazione con lui; e, al contempo, dell'emersione di un mondo alternativo, per lo più ignoto o rimosso. Mentre il secondo veicolo riguarda l'assegnazione dell'archivio di Leo in comodato all'università bolognese – Dipartimento di Musica e Spettacolo – grazie alle straordinarie sorelle de Berardinis: un'assegnazione strategica perché disposta ad arricchimenti ulteriori e a favorire altri libri sulla sua arte.

La condanna di Leo a non poter più comunicare in scena e nella vita le sue proverbiali invenzioni fa pensare a un contrappasso dantesco, appunto ideato per un attore. Di fatto il riconoscimento pubblico or ora richiamato non è forse arrivato alle soglie della sua coscien-

za e ha certo toccato più la memoria dei familiari e degli artisti suoi compagni. D'altro canto, come non vedere che molto di Leo sta ancora maturando nella nostra cultura scenica e che altri impulsi ne verranno? Parliamo di un'eredità che, nel concreto, ognuno dei suoi beneficiati arricchirà nei limiti delle sue capacità: potendo dare compimento a onoranze che, di per sé, il vissuto di Leo continua a far evocare. Sicché sono divenute come consustanziali la solitudine terribile di tale maestro e le disposizioni collettive di compagnia, pur appartate rispetto al tempo dello Spazio della memoria, il suo teatro bolognese.

Ciò posto, il primo punto di appoggio qui considerato deriva da una connessa evidenza da ribadire: che Leo ha continuato a esistere in senso teatrale, nonostante la sua assenza dalle scene, dato che non pochi e sempre diversi suoi compagni hanno continuato a dar seguito a rapporti pubblici e segreti con lui. E poiché sintonie d'arte aveva stabilito con tanti attori si può vedere in lui il maggiore degli «uomini teatro» della nostra contemporaneità in Italia. Continuavano ad agire creatori portentosi come Bene e Fo o Cecchi ed Herlitzka, ma la formula anzidetta di Jouvet era di fatto onorata soprattutto dalla sua volontà di far mondo.

In tal senso il radicamento di Leo si è distinto di fase in fase dagli inizi: da quando cioè con Perla svolgeva straordinarie fughe dalle condizioni specifiche a Roma; mentre il suo secondo teatro ribelle nacque a Marigliano, decantandosi in modo che l'inconsapevolezza dei partecipanti si traducesse in tabula rasa per nuove scritture. Una tabula rasa ancora settecentesca per la sua impronta scientifica, capace di rivelazioni anche esterne al teatro, e popolare.

La fase bolognese con le sue riproposizioni sarebbe venuta dopo; e si può subito aggiungere che Leo, manifestandola, creò le premesse di una bellezza ulteriore, anche interpretativa, ma a cui la sua storia dava immediatezza di voce. Non a caso si tratta della fase in cui Leo conserva più documenti del suo lavoro, quasi fossero sedimenti genetici della sua arte futura. E si tratta di una raccolta definibile un suo capolavoro particolare, dato che certi archivi troppo sistematici non sempre hanno servito gli artisti della scena, scoraggiando gli studiosi dall'affrontarli.

Nell'essenziale archivio di Leo l'imprevedibilità della documentazione sembra produrre un effetto di «costringimento» alla Copeau. Anche le mancanze e i vuoti entrano in gioco, invogliando a stabilire imprevisti dialoghi. Ma ciò che conta per noi storici all'interno di fenomenologie del genere è che ci si trova a interagire con l'origine,

l'origine di una interpretazione di Leo come l'origine di una svolta nella vita contemporanea del teatro. Perciò nell'esperienza di tale artista le elaborazioni politiche possono corrispondere con sviluppi tutt'altri; e, come in uno spettacolo, il divenire dell'azione può farsi attraente anche perché sfugge alle identità date. Tanto che il bello può farsi politico e il terribile può conoscere attraenti negazioni.

Comunque, quella di Leo è una politica impersonata, di cui egli si manifesta responsabile, ma che può comunicare oltre il suo io: una politica vivente di indignazione, che può farsi denegatrice e rivelare poi impulsi messianici; che può volgersi al lirismo o trovare la sua forma sfuggendo a identificazioni programmatiche. Perché Leo creava riferendosi a sé come se fosse un altro e produceva perciò embrioni aperti, mobili, disposti a incontrare Shakespeare come Leopardi, fino alla conquista del conflitto, animabile fra Dante, il jazz e Mozart.

A partire da ciò e non solo, chi scrive è portato a ripensare questo archivio come un ambito essenziale del teatro bolognese di Leo, che non a caso recava il nome Spazio della memoria; mentre l'incompiutezza del suo ordinamento non può non evocare Leo in quanto artista comunque in vita, comunque in rapporto con l'inesauribilità dell'arte. Parliamo infatti di un artista che cominciava ad agire da un atto interattivo e che completava le sue azioni avendo trasmesso valori relazionali in vita. Perciò non era qualificante per lui se in scena aveva «restituito» un personaggio shakespeariano o un impulso d'avanguardia.

Ma ci si dovrà esercitare in spiazzamenti delle apparenze per non cadere in sottovalutazioni. Ogni periodo di Leo è stato originario, come ogni periodo di Beck. E la dimensione dell'infinitudine manifestata da questi artisti è sufficiente per dimostrarlo. Si può vedere così nel provvisorio la matrice dell'imprevedibile e quindi la materia prima dell'arte qui considerata; un'arte che richiede comunque allo studioso di integrare le fonti evocate.

Realizzando *La terza vita di Leo* come libro che raccoglie testimonianze e contributi critici, chi scrive e Angela Malfitano, attrice nello Spazio della memoria, hanno elaborato un rispecchiamento ulteriore di questo artista e, poiché solo in parte esso era programmato, vi si può intuire un dopo di per sé illuminante. Il soggetto guida diviene tale con il comporsi di un disordine; e ciò colpisce in senso analogico lungo la raccolta dei contributi perché ne sono artefici artisti e studiosi diversi, giunti spesso imprevedibilmente a letture in sintonia. Tanto che dal punto di vista editoriale ci siamo convinti

della congruità di questo titolo, perché motivato intimamente. Esso si riferisce a un artefice che stava concludendo il suo arco creativo, ma senza rinunciare alla sua complessità d'insieme.

Del resto, Leo ha attivato analogamente il suo archivio tutt'altro che illusionistico, animato da contrasti, come si conviene alle entità viventi; mentre, essendo il libro in onore l'opposto dell'archivio, in quanto collaziona valutazioni personali e sviluppi discontinui degli eventi, l'atto di trovarsi in un rapporto smisurato con la vita può dirsi il fattore unificante di tutti questi risultati.

Il fatto che Leo persona non si perde nel Leo personaggio sulla scena spiega d'altro canto una rara possibilità di coesistenza. Quale soggetto scenico egli è giunto a farsi maestro d'avanguardia e artista interprete, come nella Ilse pirandelliana, da lui realizzata senza imitazioni femminili. Cosa che fa supporre l'emersione di una leva contestuale, variamente partecipata e rivelata maledetta anche dal Cecchi di *Ivanov*, indotto da questa creatura di Čechov a richiami suicidi. Ma a sorpresa fu il coetaneo Leo la vittima sacrificale, come sappiamo.

Ora concentriamoci sull'ultima fase di questo maestro perché non c'è mai stata soluzione di continuità nei suoi spettacoli, tanto meno in quelli bolognesi, benché realizzati ora da attori soli e ora da un nutrito gruppo di essi. Ambedue queste modalità si animavano analogamente dato che l'azione vi era mossa dall'intimo e ogni presenza vi agiva a titolo personale, costituendo imprevedibilmente un insieme. Quell'imprevedibilità rivela oggi un segreto: Leo poteva manifestarla in quanto artefice dell'unificabilità dei teatri, disposta a manifestarsi per parabole sorprendenti, collegando – dopo Totò ed Eduardo o Shakespeare e Pirandello – Mozart e la danza Odissi.

Si presentava in tal senso come portatore di teatri poco coniugabili ma che, generalizzati dai suoi impulsi intimi, si facevano cogliere ulteriormente e qualificare senza forzature in azioni collegate. E si è allora portati a supporre che per questi mobili sviluppi relazionali, indisposti comunque all'eclettismo, gli sia stato conferito il Fondo Bacchelli: in rapporto al quale, fra le molte riflessioni in margine collegabili a tale evento, si è portati a supporre in qust'ultimo Leo la capacità di elaborare aperture reciproche dei teatri di gruppo e di compagnia non funzionale, ripreso il loro dialogo difficile che ancora ci coinvolge. Intravvediamo allora in Leo un predestinato garante di sviluppi d'arte connessi a tale coniugazione. E sebbene si continui a considerare solo il lato polemico della sua ricerca, in quanto globale e irriducibile, si è portati in conclusione a pensare tale premio legato alla capacità pro-

pria a Leo di dare continuità ai suoi esperimenti di articolazione artistica – fermo restando il suo bisogno vitale di sostegno.

Anche dal punto di vista ideologico, poi, Leo de Berardinis risulta creatore in sintonia con tale onorificenza, stante la duttilità delle esperienze sceniche da lui realizzate. Perché Leo sperimentava pure in vista di un teatro italiano d'arte ugualmente in contatto con il dialetto, la tradizione e l'altezza della ricerca e, altresì, capace di prospettive comunitarie, ulteriormente politiche. Tutto sembrava fluire all'interno dei lavori di questo attore globale, tanto da distinguerlo maestro di un saper fare utopico-praticabile fra teatro e vita, incandescente portatore di abilità ritenute da alcuni critici prive di vigenza.

Questi valori innovativi, in quanto riproposti oltre l'usanza teatralista, potranno essere ulteriormente precisati. Essenziale comunque dovrà restare l'impegno a non perdere di vista il Leo delle disposizioni denegatrici, giunto a fare di esse un elemento d'arte. Parliamo infatti di un attore riconoscibile solo dalla dialettica fra i suoi rifiuti e le sue magie. Come dimenticare le luci che creava con Viani da artefice di spettacoli della vita?

D'improvviso, così, la storia di Leo sembra essersi rivelata oltre i suoi confini naturali; e il fatto che il presidente Napolitano ne sia stato stimolato a ricordarsi giovane autore drammatico può ben dirsi un fatto significativo per noi non estrinseco. Comunque chi scrive, quale amico e collaboratore intellettuale di Leo lungo i suoi vent'anni bolognesi, si è convinto di una surdeterminazione propria a questa sua fase scenica. La si pensi collegata sia alla sua tragedia che alla sua potenza teatrale. Leo ci ha lasciato solo dopo che avevamo potuto vederlo quale re Lear e quale Ilse. Ciò vuol dire che le sue tre vite sono state tre iniziazioni d'attore, lungo le quali si è imposta la sua alterità non estranea alla nostra esistenza. Per questo la fase di Marigliano, nonostante la sua brevità, può essere considerata fondativa come le altre. A Marigliano Leo non ha costruito solo un ponte fra il suo teatro con Perla e lo Spazio della memoria bolognese, ma ha rivelato la coniugabilità della sua avanguardia con una scena del tutto socializzata-popolare.

Dal punto di vista degli attori autori come da quello degli attori artisti siamo stati spesso riportati dal nostro Novecento alla matrice eduardiana, anche con Leo. Ma si può aggiungere che, rispetto alla corrispondente genealogia storica, si sta esaurendo la genealogia per fedeltà-al-maestro, come si è dissolta la genealogia degli attori

beckettiani. Perciò, pure, il Leo non solo interprete e solo in parte autore ci ha lasciato una mancanza di guida. Nessuno come lui però continua a nutrire il bisogno di una guida ulteriore, stante la presenza mutata dell'attore nella ricerca scenica. Rende legittimo questo richiamo l'elaborazione teorica che Leo ci ha prospettato fra arte e vita. Naturalmente è opinabile la sua scelta di conferire il primato qui all'arte, salvo eccezioni; ma è indubbio il fatto che Leo implicitamente affermava: la necessità di apprendere modi più autentici di esserci, in scena come nella sala, anche in vista di una politica capace di tornare autentica; e non a caso gli ultimi suoi scritti, ripubblicati al centro del libro sulla sua *terza vita*, ribadiscono tale visione. Questo Leo chiede anche a noi di rinascere.

Pierangelo Pompa

A VIA DI PORTONACCIO, A ROMA.
LETTERA

Vorrei parlarti di uno spettacolo che mi ha colpito molto, ma non posso farlo senza divagare, senza prima soffermarmi su alcune fasi del suo processo creativo.

Ne parlo, ma perdonami in anticipo alcuni eccessi un po' enfatici e moralistici; ogni fatto citato è reale nei suoi dettagli più minuti, molti dei quali, anzi, sarà meglio tralasciare.

Se ci sarà involontaria parabola, in quello che racconto, ti garantisco che non ci sarà iperbole.

A via di Portonaccio, a Roma, chi ama i romanzi di Pasolini non riconosce più quei paesaggi dove la città sfuma nella campagna attraverso sporadiche baracche sottoproletarie.

Riconosce però un'altra forma di degrado, più aggiornata ai tempi e altrettanto ricca di spunti letterari.

Oltre il deposito degli autobus c'era, fino a qualche mese fa, un'ex-scuola elementare in bruttissimo prefabbricato, che era stata chiusa e sigillata perché le intercapedini e i telai erano zeppi di amianto.

Come accade spesso, in luoghi come questo cercano casa specie diverse di senzatetto: associazioni femministe, gruppi podistici, musicisti di quei generi che coprono il rumore del traffico, immigrati clandestini e, in questo caso, anche qualche giovane teatrante.

È lì che con i miei due attori andavo in quel periodo a preparare il mio debutto da regista. Era il settembre del 2007.

A quell'epoca le istituzioni municipali avevano ormai ordinato lo sgombero, in vista dell'abbattimento, di quella che intanto aveva preso il nome di Casa del Quartiere, e quasi tutti, privati e associazioni, avevano abbandonato l'antro che erano riusciti a ricavarsi e coltivare. Quasi tutti, ma non noi. E non Sorin.

Sorin era serbo, ma diceva di essere rumeno, perché i rumeni

non hanno più bisogno di permesso di soggiorno. Era serbo, ma in realtà era rom, e aveva una moglie di diciotto anni che, mentre gli attori cercavano di dare alla luce il loro spettacolo, si accingeva (otto mesi e mezzo) a partorire un bambino o una bambina che prometteva di metterli alle strette, almeno quanto faceva con noi la nostra vocazione creativa. E infatti, siccome pioveva in tutte le stanze dell'ex-scuola ormai evacuata, tranne che in quella dove stavamo provando, un sabato sera gli attori hanno trovato Sorin alloggiato con la moglie nella loro sala di lavoro. Convinto che di sabato sera quelli, che ai suoi occhi dovevano essere dei perditempo, non sarebbero mai andati a «fare il teatro», aveva approfittato per arredare la loro sala con dei vecchi materassi per lui e la moglie e qualche cuscinaccio su cui riposavano due cani molto sporchi e alti un metro. Ci aveva messo anche un fornello elettrico, dato che in posti come quello, tra i molti limiti, si può essere femministi, podisti o attori senza pagare la bolletta della luce.

Non ero con loro quando gli attori aprirono la porta scardinata della sala, ma immagino che davanti a quella scena sarebbero comunque durate poco le suggestioni metaforiche sulla condizione del teatro a cui mi sarei lasciato andare. In realtà si ponevano due problemi molto specifici: uno pratico e uno di coscienza.

Dove proseguire le prove? Che fare con Sorin? Insistere perché la moglie andasse a partorire in ospedale? Sorin non voleva in nessun caso rischiare di essere schedato e rimandato in Serbia, e per noi altri spazi a disposizione, nell'immediato, non ce n'erano.

Andrò al sodo: in un paio di giorni gli attori organizzarono al meglio un'altra stanza per quella famiglia un po' sacra e molto invadente, mettendo qualche toppa al soffitto e trovando un saggio compromesso tra urgenze diverse.

Non molto tempo dopo il figlio di Sorin è nato; è nato alla Casa del Quartiere, tra due cani sporchi, in un pomeriggio in cui gli attori e il regista si rompevano la testa su una scena chiaramente senza futuro. Sorin disse che il figlio si chiamava Marius, un nome rumeno, ma non ci credette nessuno: di lui, come di tante realtà teatrali, lo Stato italiano non sa nulla. E forse è meglio così; almeno per Sorin.

Noi, in seguito, abbiamo trovato altri spazi per lavorare, mettere un lucchetto in più alla porta e riprendere scene senza futuro.

Quell'episodio, però, mi ha fatto molto riflettere: io mi sono formato sui testi dell'Antropologia Teatrale, nell'ambiente dei gruppi, dei teatri laboratorio. È lì che ho trovato i miei pochi strumenti e le mie molte motivazioni.

Potrei chiedermi, in base a ciò che so, se tutti questi fatti c'entrino davvero con lo spettacolo di cui devo parlarti. Potrei chiedermi cosa c'entrano i maestri del Novecento con via di Portonaccio, cosa c'entra un «teatro non fatto di pietre e mattoni» con uno fatto di amianto, cosa c'entra il montaggio delle attrazioni con un serbo che deve fingersi rumeno e rifugiarsi nella sala prove di tre appassionati analfabeti del teatro... potrei chiedermelo, ma saprei già la risposta, come è chiaro a molti teatranti che bisogna sempre inventarsi giri di parole e domande retoriche per inserire fuori luogo ciò che per noi è ineludibile.

La Casa del Quartiere, come ti ho già detto, l'hanno demolita.

E meno male, c'era l'amianto. Ma a parte l'amianto, che non se lo meritano neanche gli extracomunitari e gli attori, e a parte il rumore del traffico, non ci si provava poi tanto male, e ci si incontrava gente abbastanza affine.

Noi, come sai, abbiamo provato a ingegnarci e a lavorare con il traffico di altri quartieri. La scena senza futuro è diventata bellissima, e ora è il nodo drammaturgico dello spettacolo.

Sorin non lo so dove è andato ad abitare.

Avevo detto che mi sarei dilungato sul processo, ma alla fine avrei parlato dello spettacolo finito.

Il nostro spettacolo, in effetti, ha debuttato in Sardegna, e si chiama *Io guardo il mare*.

Alla prima c'erano centododici spettatori, e tre sono tornati il giorno dopo.

Ma è di quello di Sorin che voglio dirti, di quello che ho visto in metropolitana.

Imbracciava una fisarmonica, come molti dei musicisti ambulanti di nuova generazione.

Molti di loro non conoscono davvero lo strumento, ma imparano a memoria soltanto la sequenza dei tasti di un paio di melodie famose, che sono tutto il loro repertorio: *Besame mucho*, *My way* di Frank Sinatra. Spesso c'è un loro compatriota che è scappato in Italia prima di loro, che presta loro la fisarmonica e insegna loro il «repertorio». Collaborano in una specie di mezzadria artistica.

Sorin invece no. Lui, quel giorno in metropolitana, suonava musica balcanica, e l'ho sentito addirittura improvvisare. Nel posto dove vive adesso, mi ha detto, riesce a trovare il tempo per esercitarsi. Non ha un insegnante, quindi perde un sacco di tempo in esercizi poco utili, ma in metropolitana è un musicista estremamente profes-

sionale. Non fa cappello a ogni fermata, come la maggior parte dei suoi colleghi, magari interrompendo bruscamente il numero in corso per intercettare quelli che devono scendere. Prima di chiedere i soldi Sorin suona per due o tre stazioni senza interruzioni, neanche quando si aprono le porte. Mantiene molto bene l'equilibrio quando il treno accelera o frena un po' più bruscamente, lavorando di contrappeso per non pregiudicare troppo la continuità del ritmo musicale. Mantiene la schiena dritta e le ginocchia flessibili, e sorride ai passeggeri con una tecnica tutt'altro che ipocrita. Non sa cantare e non pretende di farlo. Però non usa un bicchiere di Coca Cola accartocciato per raccogliere le monete, ma una più dignitosa scatoletta di metallo, e prima di saltare da un vagone all'altro, come fa per diverse ore consecutive, copre la fisarmonica con un panno, perché non abbia a impolverarsi.

Probabilmente di espedienti ne conosce altri, e altrettanto antichi, però vive pure di spettacolo.

L'ANTICIPO ITALIANO. FATTI, DOCUMENTI, INTERPRETAZIONI E TESTIMONIANZE SUL PASSAGGIO E SULLA RICEZIONE DELLA GRANDE REGIA IN ITALIA TRA IL 1911 E IL 1934

DOSSIER

A cura di Mirella Schino, Carla Arduini, Rosalba De Amicis, Eleonora Egizi, Fabrizio Pompei, Francesca Ponzetti, Noemi Tiberio

Nel Dossier sono compresi:

– Mirella Schino, *Sette punti fermi* (pp. 29-39);

– *Anno per anno*. Cronologia per squarci sulla percezione italiana della grande regia (pp. 39-123);

– *Primi piani*:

– Eleonora Egizi, *La compagnia dei Balletti Russi di Djagilev in Italia* (pp. 123-148);

– Fabrizio Pompei, *Appia a Milano* (pp. 148-157);

– Francesca Ponzetti, *Dalla Francia all'Italia. La storia di Copeau fra illusione e disillusione* (pp. 157-170);

– Noemi Tiberio, *Tairov in Italia: «L'uragano»* (pp. 170-185);

– Rosalba De Amicis, *Uno e due dottor Knock* (pp. 186-193);

– Carla Arduini, *La tournée italiana di Max Reinhardt del 1932* (pp. 193-212);

– Giovanna Princiotta, *D'Amico, Costa, Copeau*. In appendice: *Resoconto dell'attività svolta dall'allievo Dott. Orazio Costa durante il I mese della sua permanenza a Parigi (22.IX-22.X-'37.XV)* e *Resoconto dell'attività svolta dall'allievo Orazio Costa durante il secondo mese di permanenza a Parigi (22 Ottobre-22 Novembre 1937)* (pp. 213-255)

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 Italia[1]. Un altro risultato importante è il materiale, ricchissimo, pubblicato nel sito internet dell'Università dell'Aquila[2]: 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 più importanti del teatro italiano di quegli anni. Sono state indicate, citate o riportate alcune delle recensioni più interessanti. A questo materiale, ordinato cronologicamente, sono state aggiunte le sintesi delle ricerche dei partecipanti al gruppo di studio. Nel complesso questo Dossier è 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 è sempre stato descritto come privo di tensioni nello spettacolo e pieno solo di discussioni interne alla critica teatrale. Anche se in realtà è 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. È 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 tornerà anche Eleonora Duse. E poi c'è Pirandello. Però tutte le piccole vicende dell'Italia tra il 1910 e il 1940, le piccole liti o alleanze tra personalità 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 perciò 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, è 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 più interessante concetto di «anomalia» 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 ritrarsi. 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 suscitarono 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). Comprendeva 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 Jouvet.

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 rabbrividiscono, 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 fascismo[4]. 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 altrove[5]: 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 irreale, 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.

ANNO PER ANNO.
CRONOLOGIA PER SQUARCI SULLA PERCEZIONE ITALIANA DELLA GRANDE REGIA

A cura di Mirella Schino, Carla Arduini, Rosalba De Amicis, Eleonora Egizi, Fabrizio Pompei, Francesca Ponzetti, Noemi Tiberio

1911: L'invasione dei «russi» in Italia

– **I «russi»** – Gennaio: si esibiscono in Italia (al Teatro alla Scala di Milano) i primi «russi»; non sono i grandi registi russi, ma una compagnia di danza, non quella dei Balletti Russi di Sergej Djagilev, ma una sua derivazione: Michail Fokin (coreografo e danzatore dei Balletti Russi) con la moglie Vera Fokina, più Ol'ga Preobrajenskaja

e Ida Rubinstein. Propongono *Cleopatra* e *Shéhérazade*, due balletti del repertorio dei Balletti Russi, per i quali si avvalgono della partecipazione di alcuni primi ballerini della Scala di Milano: Dolores Galli, Ettorina Mazzucchelli, Ettore Corsi, Vincenzo dell'Agostino.

Si tratta, probabilmente, della prima apparizione in carne e ossa, in Italia, di quella che Rouché tra poco chiamerà la «nuova arte teatrale moderna».

Le rappresentazioni della compagnia di Fokin sconvolgono l'opinione pubblica per la loro «immoralità». Pietra dello scandalo sarà lo spogliarello di Ida Rubinstein in *Cleopatra*, che appare in mezzo ai propri veli, caduti uno a uno, «come farfalla uscente da crisalide»[6]. Lo scalpore è tale da provocare l'intervento dell'Associazione per la moralità pubblica e la Lega dei padri di famiglia. Il pubblico è scandalizzato e attirato, la critica è fredda.

– **Fokin contro l'*Excelsior*** – Una volta tornato a Pietroburgo, Fokin, evidentemente piccato dall'accoglienza milanese, concede un'intervista, in cui manifesta tutto il suo disappunto per le critiche ricevute[7]. Inoltre, poiché la stampa milanese lo ha confrontato negativamente con i grandi balli di tradizione italiana, va a vedere il ballo *Excelsior*, al Teatro Dal Verme di Milano, ed esprime un giudizio molto pesante sullo spettacolo e sulla danza italiana, arrivando a sostenere che «in Italia non si trovano corpi di ballo», e che, per mettere in scena i suoi lavori, si era dovuto servire delle «scolare, delle ragazze di quattordici anni»[8]. Il ballo *Excelsior* è un balletto mimico, coreografato nel 1881 da Luigi Manzotti su musica di Romualdo Marenco, e, com'è noto, era considerato forse il miglior esempio di ballo grande italiano, era piaciuto anche all'estero, in Italia continuava a venire rappresentato da quarant'anni, era entrato a far parte del repertorio del teatro di marionette e, due anni dopo l'episodio che stiamo raccontando, sarebbe diventato anche un film. Era dunque l'apice di un tipo di balletto che in Italia aveva largo spazio e molto successo – una forma di intrattenimento che il pubblico considerava un piacevolissimo e adeguato intermezzo tra le opere liriche, che, quelle sì, erano gli spettacoli veramente

[6] «L'Illustrazione Italiana», 5 gennaio 1911.

[7] Alberto Testa, *Il Novecento*, in *Musica in scena. Storia dello spettacolo musicale*, direzione di Alberto Basso, Torino, UTET, 6 voll.: vol. V, *L'arte della danza e del balletto*, 1995.

[8] Cfr. Giampiero Tintori, *Stravinski*, Milano, Nuova Accademia Editrice, 1964, pp. 80-81.

seri e importanti. Inoltre, l'Italia aveva una tradizione e una fama di culla della tecnica del balletto che negli ultimi decenni si erano un po' offuscate, ma non abbastanza perché le opinioni di Fokin non suscitassero sorpresa e offesa.

Reagiscono quindi risentiti Raffaele Grassi, direttore della scuola della Scala, e la vedova di Manzotti, in un botta e risposta polemico che si consuma tra lettere e articoli. Nel corso di questa diatriba, Grassi classifica Fokin come coreografo meno originale dei reali innovatori della danza, com'era invece Isadora Duncan («Ed a proposito delle sue composizioni Le dirò che Lei non ha inventato nulla, non potendo dirsi nuovo ciò che ha già fatto Isadora Duncan della quale Ella è imitatore non sempre corretto»). Benché questo battibecco un po' querulo non ne costituisca l'esempio migliore, va detto che la critica italiana (e anche il pubblico, per quel che ce ne viene testimoniato) era perfettamente in grado di stabilire una gerarchia di novità, se non sempre di qualità, tra i grandi fenomeni della rivoluzione teatrale europea che le venivano di volta in volta sottoposti, e mostrava di saper constatare e apprezzare l'estremismo, anche se spesso non lo riteneva adatto ai caratteri di una non meglio chiara «italianità».

– **Djagilev in maggio** – La compagnia dei Balletti Russi di Djagilev si esibisce per la prima volta in Italia, a Roma, al Teatro Costanzi, nel maggio del 1911, in occasione del «Giubileo della Patria», ovvero delle celebrazioni per i cinquant'anni dell'unità nazionale. Nonostante la fama di Djagilev e della sua compagnia, nonostante i suoi successi europei, un critico musicale importante come Nicola d'Atri (membro di una Commissione Permanente per la Musica e le Arti Drammatiche, fondata nel 1883, che non aveva avuto un peso concreto nella vita materiale del teatro, ma di cui avevano fatto parte diverse personalità illustri, da Adelaide Ristori a Edoardo Boutet) definisce la presenza della compagnia di danza al Costanzi come «un'intrusione» e, conseguentemente, come cosa, a suo dire, «deplorevole»[9]. È un commento ingenuo, ma aiuta a capire i motivi per cui i Balletti Russi hanno in Italia un grande successo, e una scarsa influenza. Il balletto, in Italia, era visto come un semplice intermezzo tra opere ben più nobili. In quanto intermezzo, soddisfaceva le esigenze del pubblico, che era perfettamente in grado di godere fino in

[9] Nicola d'Atri, *Per il «Falstaff» a Roma. L'ostacolo dei Balli Russi*, «Il Giornale d'Italia», 12 maggio 1911.

fondo una forma di balletto radicalmente nuova come quella dei Balletti Russi (che si esibiranno di frequente in Italia, e sempre con un gran successo), ma non sentiva affatto l'esigenza di plasmare fenomeni simili anche in Italia.

Programma:

– **sabato 13 maggio**: *Le pavillon d'Armide* di Nikolaj Čerepnin [10], *Les Sylphides* di Fryderyk Chopin [11], *Danze Polovesiane* di Aleksandr Porfir'evič Borodin (dal *Principe Igor*) [12];

– **martedì 16 maggio**: replica;

– **giovedì 18 maggio**: *Giselle* di Adolphe Adam [13];

– **sabato 20 maggio**: *Giselle*, *Danze Polovesiane*;

– **martedì 23 maggio**: *Le pavillon d'Armide*, *Carnaval* di Robert Schumann [14], *Shéhérazade* di Nikolaj Andreevič Rimskij-Korsakov [15];

– **giovedì 25 maggio**: replica;

– **sabato 27 maggio**: *Cleopatra* di Anton Arenskij [16];

– **domenica 28 maggio**: *Cleopatra*, *Les Sylphides*, *Danze Polovesiane*;

– **martedì 30 maggio**: *Cleopatra*, *Carnaval*, *Shéhérazade*.

– **D'Annunzio in visibilio** – «Il Giornale d'Italia» del 15 maggio 1911 racconta come *Carnaval*, messo in scena dai Balletti Russi, abbia mandato d'Annunzio in «visibilio».

[10] Direttore d'orchestra: Nikolaj Čerepnin; coreografia: Michail Fokin; scenografia: Aleksandr Benois; interpreti: Tamara Karsavina, Enrico Cecchetti, Vaslav Nižinskij, Vera Fokina, L. Schollar.

[11] Orchestrazione: V. Tommasini; direttore d'orchestra: N. Čerepnin; coreografia: M. Fokin; scenografia: A. Benois; interpreti: T. Karsavina, V. Nižinskij, V. Fokina, L. Schollar, A. Vassilievska.

[12] Direttore d'orchestra: N. Čerepnin; coreografia: M. Fokin; scenografia: N. Roerich; interpreti: Adolf Bolm, V. Fokina, L. Schollar, Bronislava Nižinskaja.

[13] Direttore d'orchestra: Nikolaj Čerepnin; coreografia: M. Fokin (da Coralli-Pierrot-Petipa); scenografia: A. Benois; interpreti: T. Karsavina, Anna Gascevska, V. Nižinskij, E. Cecchetti.

[14] Orchestrazione: Rimskij-Korsakov, Glazunov, Liadov e Čerepnin; direttore d'orchestra: N. Čerepnin; coreografia: M. Fokin; scenografia: Lev Bakst; interpreti: T. Karsavina, V. Fokina, L. Schollar, B. Nižinskaja, E. Cecchetti, V. Nižinskij.

[15] Direttore d'orchestra: N. Čerepnin; coreografia: M. Fokin; scenografia: L. Bakst; interpreti: T. Karsavina, V. Nižinskij, E. Cecchetti, A. Bolm.

[16] Direttore d'orchestra: N. Čerepnin; coreografia: M. Fokin; scenografia: Lichail Bakst; interpreti: Sofia Fedorova, T. Karsavina, L. Schollar, A. Bolm, V. Nižinskij.

1912: Reinhardt

– **L'opinione di Puccini** – In una lettera dell'ottobre 1912 a Luigi Illica, Giacomo Puccini parla dell'effetto avuto su di lui dagli spettacoli di Reinhardt: «Come vedrai la *mise en scène* ha un'importanza speciale se si tentano nuove vie. Io ho visto alcuni spettacoli di Reinhardt e sono rimasto conquiso dalla semplicità e efficacia degli effetti. Con un soggetto anche non nuovissimo (e cosa c'è al mondo di nuovo?) si arriva a farlo sembrare originale coi nuovi mezzi scenici» [17]. Com'è noto, il fascino di Reinhardt e della sua *Turandot* sarà determinante nel convincere Puccini, persona molto sensibile e attenta alle innovazioni europee, a dedicarsi a un tema in Italia non particolarmente apprezzato: Carlo Gozzi e le sue fiabe teatrali.

1917: Ancora Balletti Russi

– **Silfidi al Costanzi** – Aprile: i Balletti Russi nuovamente a Roma, al Teatro Costanzi, e poi a Firenze e a Napoli. Una recensione de «L'Idea Nazionale» propone il confronto tra situazione italiana e modello dei «Balletti Russi». Il problema, così com'è posto, non consiste tanto nella diversità coreografica, quanto nella pretesa di indipendenza rispetto allo spettacolo lirico:

> Essi [i Balletti Russi] si ricollegano a una buona tradizione, a squisite invenzioni musicali, a una perfetta scuola di danza italiana, che il nostro teatro ha lasciato decadere e che coreografi e artisti russi hanno preso e ravvivato con gusto e fantasia moderni. E però non si tratta di una forma d'arte nuova, se la novità non consiste quasi tutta nel comporre spettacoli esclusivamente di danze, mentre invece prima la danza era l'elemento dell'opera lirica, oppure seguiva l'opera a conclusione dello spettacolo. Questi Balletti Russi stanno ora a sé, vogliono bastare da soli, e questa è la loro novità. Poiché se si pensasse, ad esempio, ad un nostro teatro lirico rinnovato che affidi la scenografia e i costumi a pittori di buon gusto se non di ricca fantasia come Bakst, Golovine [18], Dobuiusky (ciò che del resto fa il nostro teatro d'operetta); che non disponga di numerose schiere di ballerine sgraziate, ineducate, indisciplinate come sono i residui presenti degli antichi «corpi di ballo»; che abbia coreografi ricchi d'invenzione per interpretare sempre con nuove movenze i ritmi, le danze e i balletti dei nostri melodrammi; allo-

[17] Cfr. Michele Girardi, *Giacomo Puccini. L'arte internazionale di un musicista italiano*, Venezia, Marsilio, 1995, p. 261.

[18] In tutto il Dossier si è scelto di conservare le grafie dei nomi stranieri così come compaiono negli articoli e nei documenti trascritti [*N.d.R.*].

ra si vedrebbe che i Balletti Russi sarebbero anche italiani, italianissimi; e tranne qualche ricerca di modernità non del tutto indispensabile, noi ritroveremmo i balletti al loro posto nello spettacolo d'opera, inteso in una compiuta esecuzione d'arte. Ad esempio, che cosa non sarebbero le danze di uno dei nostri più vivi melodrammi verdiani, le danze dell'*Aida*, eseguite con criteri e con mezzi d'arte come questi Balletti Russi? [19]

Programma di Roma:

– **lunedì 9 aprile**: *Les Sylphides* di Fryderyk Chopin [20], *L'uccello di fuoco* di Igor Stravinskij [21], *Las Meninas* di Gabriel Fauré [22], *Soleil de nuit* di Nikolaj Andreevič Rimskij-Korsakov [23];

– **giovedì 12 aprile**: *L'uccello di fuoco*, *Le donne di buon umore* di Domenico Scarlatti [24], *Feu d'artifice* di Igor Stravinskij [25], *Soleil de nuit*;

– **domenica 15 aprile**: *Les Sylphides, Le donne di buon umore*, *Las Meninas*, *L'uccello di fuoco*;

– **venerdì 27 aprile**: *Les Sylphides*, *Le donne di buon umore*, *Pas de deux* (da *La bella addormentata nel bosco* di Pëtr Il'ič Čajkovskij [26]), *Danze Polovesiane* di Aleksandr Porfir'evič Borodin [27].

Programma di Napoli (Teatro San Carlo):

– **mercoledì 18 aprile**: *Les Sylphides* [28], *L'uccello di fuoco*, *Las Meninas*, *Soleil de nuit*;

– **venerdì 20 aprile**: *Les Sylphides*, *Le donne di buon umore* [29];

[19] Articolo non firmato, *I balletti russi*, «L'Idea Nazionale», 11 aprile 1917.

[20] Orchestrazione di V. Tommasini; direttore d'orchestra: Ernest Ansermet; coreografia: M. Fokin; scenografia: A. Benois; interpreti: Lydia Lopokova, Aleksandr Gavrilov, Lubov' Černyčeva, Aleksandra Vasilievska.

[21] Direttore d'orchestra: E. Ansermet; coreografia: M. Fokin; scenografia: Aleksandr Golovin; interpreti: L. Lopokova, Leonid Massine, E. Cecchetti, L. Černyčeva.

[22] Direttore d'orchestra: E. Ansermet; coreografia: L. Massine; scenografia: José-Maria Sert (realizzata da Carlo Socrate); interpreti: Lydia Sokolova, L. Massine, L. Vojzikovskij.

[23] Direttore d'orchestra: E. Ansermet; coreografia: L. Massine; scenografia: Michail Larionov; interpreti: L. Massine, V. Nemčinova, N. Zverev.

[24] Orchestrazione: V. Tommasini; direttore d'orchestra: E. Ansermet; coreografia: L. Massine; scenografia: L. Bakst; interpreti: L. Černyčeva, Giuseppina Cecchetti, E. Cecchetti, L. Massine.

[25] Direttore d'orchestra: Igor Stravinskij; scenografia: Giacomo Balla; regia: Sergej Djagilev.

[26] Direttore d'orchestra: E. Ansermet; coreografia: Marius Petipa; interpreti: L. Lopokova, Stanislaj Idzikovskij.

[27] Direttore d'orchestra: E. Ansermet; coreografia: M. Fokin; scenografia: N. Roerich; interpreti: N. Zverev, L. Černyčeva, A. Vasilievska.

[28] Orchestrazione: V. Tommasini.

[29] Orchestrazione: V. Tommasini.

– **domenica 22 aprile**: *Les Sylphides*, *Le donne di buon umore*, *Pas de deux* (da *La bella addormentata nel bosco*), *Danze Polovesiane*;

– **lunedì 23 aprile**: replica[30].

Programma di Firenze (Regio Politeama Fiorentino Vittorio Emanuele):

– **lunedì 30 aprile** (rappresentazione unica pro famiglie dei richiamati a iniziativa della nobildonna Collacchioni): *Le silfidi*[31], *Sole di notte*[32], *Le donne di buon umore*[33], *La principessa incantata* di Pëtr Il'ič Čajkovskij (passo a due da *La bella addormentata nel bosco*[34]), *Danze Polovesiane*[35].

1918: I problemi degli autori

– **Teatri e spie** – Nel febbraio 1918 viene arrestato (per un'accusa di spionaggio rivelatasi rapidamente infondata) il grande impresario torinese Adolfo Re Riccardi. Con questo scandalo momentaneo si conclude (con l'apparente vittoria della SIA, e con la nascita di una nuova potentissima figura di «padrone di repertori», Paolo Giordani) la guerra della Società Italiana degli Autori contro la più potente agenzia di testi italiana. Spiegare la guerra Praga-Re Riccardi in poche righe in questo contesto non sarebbe possibile[36]. E può anche sembrare una notizia che viene da un altro mondo, rispetto ai problemi legati alla grande regia europea, ma non è del tutto vero. Basterà per ora dire che si tratta, in apparenza, della definitiva vittoria degli autori italiani contro l'impresariato. Per quel che riguarda la gestione economica e organizzativa del teatro si rivelerà presto una vittoria puramente simbolica. Tuttavia, questa vittoria e la precedente battaglia servirono a confermare e stabilizzare un modo di pensare alla messinscena, come vedremo più avanti, che ha qualche superficiale punto in contatto con la grande regia, e ne è in realtà l'antitesi.

[30] Direttori d'orchestra: E. Ansermet, I. Stravinskij.

[31] Direttore d'orchestra: E. Ansermet; coreografia: M. Fokin; scenografia: A. Benois; interpreti: L. Lopokova, L. Černyčeva, A. Vasilievska, A. Gavrilov.

[32] Direttore d'orchestra: E. Ansermet; coreografia: L. Massine; scenografia e costumi: M. Larionov; interpreti: L. Massine, N. Zverev.

[33] Orchestrazione: V. Tommasini.

[34] Direttore d'orchestra: E. Ansermet; coreografia: M. Petipa; scene e costumi: L. Bakst; interpreti: L. Lopokova, S. Idzikovskij.

[35] Direttore d'orchestra: E. Ansermet; coreografia: M. Fokin; scene e costumi: N. Roerich; interpreti: N. Zverev, L. Černyčeva; direttore generale: M. Gregor'ev.

[36] Abbiamo scelto di limitare anche le indicazioni bibliografiche, per conservare a questo Dossier il suo aspetto di mappa provvisoria e non appesantirlo troppo. Tuttavia, a proposito di Adolfo Re Riccardi è indispensabile riferirsi ai tre volumi curati da Paola Daniela Giovanelli, *La società teatrale in Italia tra Otto e Novecento. Lettere ad Alfredo Testoni*, Roma, Bulzoni, 1984.

Questi sono gli anni d'oro degli autori italiani, gli anni in cui finalmente sembra che sia loro riconosciuta un'autorevolezza, tanto da un punto di vista letterario (i drammaturghi da sempre sono considerati la parte debole e commerciale della letteratura – ma questi sono gli anni di Pirandello), che da un punto di vista economico e organizzativo.

– **Teatri e truffe** – Seconda notizia estranea al problema della grande regia, anomala, ma importante per capire cosa stesse succedendo (al di là degli spettacoli) nel teatro italiano di quegli anni. Il 21 marzo 1918 inizia il processo al sedicente conte Luca Cortese, truffatore e aspirante padrone dell'intero teatro italiano. Cortese fu, per pochi mesi di guerra, l'incarnazione della speranza di un intervento munifico dall'alto che riassestasse le sorti economiche delle compagnie italiane, e che al tempo stesso si ergesse come un baluardo contro il «trust», e cioè l'ingombrante e potente consorzio dei proprietari delle sale teatrali, che mirava a uno sfruttamento più centralizzato delle potenzialità economiche del teatro italiano. Del resto, i teatri dei grandi registi, il Teatro d'Arte di Stanislavskij, quello di Jaques-Dalcroze a Hellerau, erano tutti nati proprio grazie all'intervento di grandi mecenati. Agli occhi dei capocomici italiani stremati, un mecenatismo generoso poteva essere una possibile risposta alla richiesta, fatta ormai ripetutamente al teatro, di trasformarsi in fatto puramente d'arte, richiesta a cui le piccole ditte economicamente autosufficienti che erano sempre state le compagnie nomadi italiane non potevano certo rispondere.

1919: La vicinanza di Parigi

– **Italiani a Parigi** – Lo scenografo-architetto Antonio Valente è a Parigi. Nella capitale francese entra in contatto con un gruppo di intellettuali italiani tra cui figurano Antonio Aniante, Corrado Alvaro e Massimo Campigli. Collabora, inoltre, con Lev Bakst, Firmin Gémier (attore e direttore del Teatro Odéon), Gordon Craig, Lugné-Poe (regista e impresario che lo accoglie nel suo Théâtre de l'Oeuvre), Raymond Bernard e, soprattutto, con Jacques Copeau[37]. Al Vieux Colombier, Valente realizza le strutture sceniche per alcuni sketch d'avanguardia che un altro italiano, il diciannovenne dram-

[37] Cfr. www.comune.sora.fr.it.

maturgo Antonio Aniante, scrive per il teatro parigino di Jacques Copeau: *Le roi pauvre*, *Après-midi d'un jour de fête*, *Hamlet*.

1920: Sempre i Balletti Russi

– ***Cleopatra*, *Petruška* e *Carnaval*** – Febbraio-marzo: i Balletti Russi sono a Roma, al Teatro Costanzi.

Programma:

– sabato 28 febbraio: *Cleopatra* di Anton Stepanovič Arenskij [38] (argomento tratto da A. Puškin), *Petruška* di Igor Stravinskij [39], *Danze Polovesiane* [40];

– **domenica 29 febbraio**: *Carnaval* [41];

– **mercoledì 2 marzo**: *Cleopatra*, *Racconti Russi* di Anatolij Liadov [42];

– **giovedì 4 marzo**: *Cleopatra*, *Petruška*, *Racconti Russi*;

– **domenica 7 marzo**: *Cleopatra*, *Racconti Russi*, *Carnaval*;

– **martedì 9 marzo**: *Papillons* di Robert Schumann [43], *La boutique fantasque* di Gioacchino Rossini [44];

– **giovedì 11 marzo**: *Carnaval*, *La boutique fantasque*, *Danze Polovesiane*;

– **domenica 14 marzo**: *Petruška*, *La boutique fantasque*, *Danze Polovesiane*;

– **mercoledì 17 marzo**: *Cleopatra*, *La boutique fantasque*, *Soleil de nuit* [45];

[38] Coreografia: M. Fokin (passo a due di L. Massine); scenografia: Robert Delaunay (eseguita da Wolmark); costumi: L. Bakst (due di Sonia Delaunay eseguiti da O. Alias); interpreti: L. Sokolova, L. Černyčeva (Cleopatra), L. Massine.

[39] Coreografia: M. Fokin; scenografia: A. Benois (eseguita da B. Anisfeld); costumi: A. Benois (eseguiti da Caffi e Vorobiev).

[40] Coreografia: M. Fokin; scenografia e costumi: N. Roerich; interpreti: N. Zverev, L. Černyčeva, L. Sokolova.

[41] Orchestrazione: Rimskij-Korsakov, Glazounov, Liadov e Čerepnin; coreografia: M. Fokin; scenografia: L. Bakst; interpreti: L. Sokolova, L. Černyčeva, Felia Radina, L. Massine.

[42] Coreografia: L. Massine; siparietto, scene e costumi: M. Larionov; interpreti: L. Voizikovskij, L. Sokolova, L. Massine, S. Idzikovskij.

[43] Orchestrazione: N. Čerepnin; coreografia: M. Fokin; scenografia: Mstislav Dobužinskij; costumi: L. Bakst; interpreti: L. Černyčeva, L. Sokolova, L. Voizikovskij.

[44] Orchestrazione: Ottorino Respighi; coreografie: L. Massine; siparietto e scenografia: André Derain (eseguiti da Derain, Vladimiro e Violetta Polunin); costumi: A. Derain (eseguiti da O. Alias).

[45] Coreografia: L. Massine; scenografia e costumi: M. Larionov; canti russi: M.lle Zoia Rosovska; interpreti: L. Voizikovskij, V. Nemčinova, N. Zverev.

– **venerdì 19 marzo**: *La boutique fantasque*, *Il cappello a tre punte* di Manuel De Falla[46];

– **domenica 21 marzo**: *Le donne di buon umore*[47], *Il cappello a tre punte*, *Soleil de nuit*;

– **lunedì 22 marzo**: replica.

– **L'importanza dei russi** – 2 marzo: Silvio d'Amico, Efisio Cipriano Oppo, Arnaldo Frateili recensiscono i Balletti Russi (*I Balli Russi al Costanzi: le danze, le scene e i costumi, la musica*) ne «L'Idea Nazionale»: i Balletti Russi vengono consacrati come un avvenimento importante anche dal punto di vista del rinnovamento teatrale. Viene notata la frequente presenza della Famiglia Reale, in particolare del principe Umberto e della principessa Jolanda.

– **Primavera al Lirico** – Marzo-aprile: i Balletti Russi sono a Milano (Teatro Lirico).

Programma:

– **sabato 27 marzo**: *Petruška*, *Carnaval*, *Danze* (dal *Principe Igor*);

– **domenica 28 marzo** (recita pomeridiana, ore 14.45): *Petruška*, *Carnaval*, *Danze (*dal *Principe Igor*); recita serale (ore 21): *Carnaval*, *Racconti Russi*, *Principe Igor*;

– **lunedì 29 marzo**: *Papillons*, *Petruška*, *Contes Russes*, *Carnaval*, *Principe Igor*, *La boutique fantasque*;

– **mercoledì 31 marzo**: *Papillons*, *La boutique fantasque*, *Cleopatra*[48];

– **giovedì 1º aprile**: *Petruška*, *Sole di notte*, *Racconti Russi*;

– **venerdì 2 aprile**: *Thamar* di Milij Alekseevič Balakirev, *La boutique fantasque*, *Carnaval*;

– **sabato 3 aprile**: *Cleopatra*, *Sole di notte*, *Racconti Russi*;

– **domenica 4 aprile**: *Petruška*, *La boutique fantasque*, *Racconti Russi*;

– **lunedì 5 aprile**: *Petruška*, *Thamar*, *Le donne di buon umore.*

1921: Di nuovo a Roma

– **Gennaio a Roma** – Tornano a Roma i Balletti Russi. È una lunga tournée, che si prolunga per tutto il mese. Viene di nuovo notata

[46] Coreografia: L. Massine; siparietto e scenografia di Pablo Picasso (eseguiti da V. e V. Polunin); costumi: P. Picasso (eseguiti da O. Alias).

[47] Orchestrazione: V. Tommasini; coreografia: L. Massine; scenografia e costumi: L. Bakst; interpreti: L. Černyčeva, S. Novak, E. Cecchetti, G. Cecchetti, L. Massine, L. Sokolova, S. Idzikovskij.

[48] Coreografia: M. Fokin; scena: R. Delaunay; costumi: S. Delaunay; interpreti: L. Černyčeva, L. Sokolova, L. Massine (nuovo allestimento scenico del 1918).

la presenza della Famiglia Reale: questa volta, oltre al principe Umberto, anche la regina Elena e la principessa Mafalda.

Programma:

– **sabato 1º gennaio**: *Carnaval*[49], *Shéhérazade* di Nikolaj Andreevič Rimskij-Korsakov[50], *Les Sylphides*[51], *Danze Polovesiane*[52];

– **martedì 4 gennaio**: *Carnaval*, *Les Sylphides*, *Danze Polovesiane*;

– **giovedì 6 gennaio**: *Les Sylphides*, *La boutique fantasque*[53], *Shéhérazade*;

– **sabato 8 gennaio**: *La boutique fantasque*, *Le donne di buon umore*[54], *Danze Polovesiane*;

– **martedì 11 gennaio**: *La boutique fantasque*, *Le donne di buon umore*, *Shéhérazade*;

– **giovedì 13 gennaio**: *Carnaval*, *Le astuzie femminili* di Domenico Cimarosa[55], *Il cappello a tre punte*[56];

– **sabato 15 gennaio**: *Carnaval*, *Il cappello a tre punte*, *La boutique fantasque*;

– **domenica 16 gennaio**: replica;

– **mercoledì 18 gennaio**: *Le astuzie femminili*, *Carnaval*, *Il cappello a tre punte*;

– **giovedì 20 gennaio**: *Petruška*[57], *Le astuzie femminili*;

– **domenica 23 gennaio**: *Papillons*[58], *Le astuzie femminili*, *Petruška*;

[49] Orchestrazione: Rimskij-Korsakov, Glazounov, Liadov e Čerepnin; coreografia: M. Fokin; scenografia e costumi: L. Bakst; interpreti: L. Sokolova, L. Černyčeva.

[50] Coreografia: M. Fokin; scenografia e costumi: L. Bakst; interpreti: L. Černyčeva, L. Massine, S. Gregor'ev.

[51] Coreografia: M. Fokin; scenografia: Carlo Socrate (su disegni di A. Benois); interpreti: L. Černyčeva, S. Idzikovskij.

[52] Coreografia: M. Fokin e L. Massine; scenografia e costumi: N. Roerich; interpreti: L. Massine, L. Černyčeva.

[53] Coreografia: L. Massine; siparietto e scenografia: A. Derain (eseguiti da A. Derain, V. e V. Polunin); costumi: A. Derain; interpreti: V. Nemčinova, L. Massine, L. Sokolova, Vera Savina, S. Idzikovskij.

[54] Coreografia: L. Massine; scenografia: L. Bakst; interpreti: L. Černyčeva, S. Novak, G. Cecchetti.

[55] Orchestrazione: O. Respighi; coreografia: L. Massine; siparietto e scenografia: José-Maria Sert (eseguiti da V. e V. Polunin); costumi: J.-M. Sert (eseguiti da M.lle Marie Muelle); interpreti: Mafalda de Voltri, L. Černyčeva, Gino De Vecchi.

[56] Coreografia: L. Massine; siparietto, costumi e scenografia: P. Picasso; interpreti: Catherine Devillier, L. Massine.

[57] Coreografia: M. Fokine; scenografia e costumi: A. Benois; interpreti: L. Voizikovskij, L. Sokolova, N. Zverev.

[58] Coreografia: M. Fokin; scenografia: M. Dobujinskij; costumi: L. Bakst; interpreti: L. Černyčeva, L. Sokolova.

– **martedì 25 gennaio**: *Le astuzie femminili*, *Papillons*, *La boutique fantasque*;
– **giovedì 27 gennaio**: *Petruška*, *Thamar* di Milij Alekseevič Balakirev[59], *Shéhérazade*;
– **domenica 30 gennaio**: *Thamar*, *Pulcinella*[60], *La boutique fantasque*;
– **mercoledì 2 febbraio**: *Shéhérazade*;
– **venerdì 4 febbraio**: *Papillons*, *Petruška*, *Les Sylphides*, *Shéhérazade*;
– **sabato 5 febbraio**: *Shéhérazade*.

– **Progetti** – Aprile: la Direzione dei Concerti di Torino scrive una lettera alla Presidenza della Fenice, per trattare la disponibilità della compagnia dei Balletti Russi di Djagilev a una breve stagione nel mese di settembre. La proposta avrà esito negativo[61].

– **5 maggio 1921** – Eleonora Duse torna alle scene dopo molti anni di assenza. La sua riapparizione, con tutti i paradossi che comporta, e con tutto il clamore che accompagna il ritorno della più grande attrice italiana, crea indubbiamente un certo sconcerto negli ambienti del teatro culturalmente più avanzati, che non sanno bene dove e come collocarla (d'Amico pensa di metterla a capo di una piccola compagnia di qualità, di farla dirigere da Talli, accumulando progetti benintenzionati e un po' ingenui). Sono problemi che la Duse risolve rapidamente andandosene ben presto all'estero, come suo costume. Anche se in questo Dossier abbiamo preso in considerazione solo le notizie relative al passaggio dei padri fondatori della regia in Italia (e quindi parleremo poco anche di Pirandello), non si può non fare almeno menzione della destabilizzante, internazionale e momentanea presenza di Eleonora Duse, l'attrice probabilmente più ammirata dalla grande regia europea. La Duse sceglie di tornare al teatro nel personaggio di una bella e giovane protagonista ibseniana. Sceglie anche di non truccarsi, e di presentarsi al pubblico con i capelli candidi: un colpo di teatro straordinario, che conquista il pubblico e trasforma il suo rientro in un trionfo, ma anche un modo per distruggere qualsiasi illusione realistica. Qualsiasi illusione sul teatro come semplice messinscena. Quel che la Duse presenta, all'interno

[59] Coreografia: M. Fokin; scenografia e costumi: L. Bakst; interpreti: L. Massine, L. Černyčeva, Vera Savina, L. Sokolova.
[60] Coreografia: L. Massine; scenografia e costumi: P. Picasso; interpreti: L. Massine, L. Sokolova, L. Voizikovskij.
[61] Cfr. Roberta Albano, Nadia Scafidi, Rita Zambon, *La danza in Italia*, Roma, Gremese Editore, 1998, p. 139.

del dramma di Ibsen, è una tempesta spirituale, non la rappresentazione di una storia, per quanto complessa. Chi sembra capire e riportare con più precisione sulla carta l'operazione della Duse è Piero Gobetti.

– ***Sei personaggi in cerca d'autore*** – 10 maggio 1921: prima di *Sei personaggi in cerca d'autore* al Teatro Valle di Roma. «Luigi Almirante, il primo interprete del Padre in *Sei personaggi*, si accorge subito che mentre i tempi stanno divenendo dappertutto violenti, era anche finito quello stato di sospensione in cui il teatro italiano poteva limitarsi a proseguire per la propria strada, ammirando di lontano o trascurando oppure criticando le trasformazioni che avvenivano in altri paesi [...] E Pirandello, dopo aver tanto a lungo provocato sorpreso e dribblato i suoi spettatori, aveva sparato a zero, sfondando per linee orizzontali, fuoriuscendo dalle apparenze del teatro per bene, dal teatro delle invenzioni raffinate, e aveva dato alla sua "tragedia" l'impianto e il retrogusto d'una farsaccia di quart'ordine inzeppata di filosoferie, una di quelle farse in cui mentre c'è una compagnia che prova la commedia arrivano a far confusione altri attori matti falliti o dilettanti. E aveva iniettato in quell'involucro nientemeno che un drammone famigliare dolorante e lercio – un miscuglio quasi impossibile da governare per ogni altro drammaturgo. "Lui – dice Almirante riferendosi a Pirandello – lui in *Sei personaggi* dà una lezione a tutti: vuole dimostrare che senza niente si può fare dell'arte"»[62].

– **La situazione politica** – La campagna elettorale, nel frattempo (tra pochi giorni ci saranno le elezioni), aveva scatenato morti e stragi. Fascisti e socialisti s'ammazzavano nelle strade e sulle piazze; i fascisti attaccavano le forze dell'ordine e lo stesso facevano socialisti e anarchici. Non era ancora passato un anno dalla conclusione del colpo di mano dannunziano a Fiume. Gruppi fascisti aggrediscono più di una volta Matteotti, sequestrandolo simbolicamente per qualche ora. Anche Gramsci è stato picchiato. Un assessore socialista è finito in carcere per aver fatto togliere i crocefissi da una scuola. La Fiat in crisi licenzia una gran quantità di operai. Ci sono scioperi, e occupazioni di fabbriche. Molti stabilimenti falliscono e chiudono. Al Teatro Diana di Milano, a marzo, è scoppiata una bomba: ha ammazzato diciassette persone e ne ha ferite ottanta. Anche di questo vengono

[62] Ferdinando Taviani, *Il volo dello sciancato*, inedito, consultato dattiloscritto.

accusati anarchici e socialisti. A luglio, a Sarzana, cinquecento militanti fascisti ingaggeranno una battaglia contro i carabinieri per liberare alcuni loro camerati prigionieri. Lasceranno sul terreno diciotto morti.

1922: Marcia su Roma

– **La situazione politica** – Marcia fascista su Roma (ottobre 1922). Mussolini forma il primo governo fascista. Il partito nazionale fascista era nato l'anno precedente, a Roma, durante il terzo congresso fascista. Il movimento era stato fondato da Mussolini nel '19. Il 31 ottobre 1922, una squadraccia di Camicie Nere invade la sede della Lega di miglioramento degli Artisti Drammatici (un'associazione sindacale nata nel 1902, che aveva avuto un ruolo fondamentale nei grandi scioperi degli scritturati degli ultimi tre anni), dopo di che tutte le formazioni sindacali vengono sciolte per «confluire», nel 1930, nella Corporazione Nazionale del Teatro[63]. Per molti versi la nascita della Corporazione rappresenta la fine del sistema organizzativo basato sulla figura centrale del capocomico, padrone della sua compagnia contemporaneamente da un punto di vista artistico, strategico, economico, capo indiscusso, spesso anche polo eccellente di attrazione per il pubblico e controparte per gli scritturati.

1923: L'anno di Appia

– **Dopo Parigi** – Antonio Valente, dopo la collaborazione con Jacques Copeau a Parigi, rientra in Italia e partecipa alla XCVI Esposizione della Galleria d'Arte Bragaglia con una serie di acquerelli caratterizzati da «piani e linee energetici» che Prampolini accosta, per il carattere teatrale, alla pittura raggista di Michail Fëdorovič Larionov e ai Balletti Russi di Djagilev. Collabora, inoltre, con il Teatro degli Indipendenti di Anton Giulio Bragaglia, realizzando le scene per i balletti de *La Vetrata azzurra* musicata da Santoliquido, e con la compagnia di Tatiana Pavlova.

– **Appia** – Lettera di Arturo Toscanini ad Adolphe Appia per invitarlo alla Scala di Milano ad allestire *Tristano e Isotta* (Milano,

[63] Cfr. in proposito gli articoli sulla rivista «Argante» di quei mesi.

1923 [64]). Toscanini ha ottenuto di recente un congruo aiuto economico per il rinnovamento completo della Scala. Sta tentando un'operazione che potremmo chiamare di europeizzazione per il teatro milanese. Negli anni successivi, il fascismo farà una serie di interventi strutturali a favore della lirica. Anche i finanziamenti alla lirica saranno infinitamente superiori rispetto a quanto sarà fatto per il teatro di prosa [65]. L'Opera è il grande teatro italiano, in tutti i sensi. Appia sarà accompagnato a Milano dallo scultore italiano Emanuele de Rosalès, che aveva aperto una scuola per la ginnastica ritmica [66].

– **L'opera d'arte vivente** – Aprile: Giò Ponti, nell'articolo *Il teatro di Appia, l'opera d'arte vivente* [67], presenta diffusamente al pubblico italiano il pensiero di Appia. Come vedremo anche in seguito, ogni volta che uno dei grandi registi viene in Italia, il suo passaggio è accompagnato da articoli e interviste che ne narrano l'opera e le teorie, che ricordano polemiche passate o presenti. Il pubblico italiano, in realtà, è molto informato, grazie a una critica che da questo punto di vista è estremamente attenta. Va anche ricordato che il popolo del teatro, formato dal pubblico colto, dagli amatori, dalla critica (e, in linea di massima, non dagli altri teatranti), è naturalmente molto ristretto: è un mondo piccolo in cui le informazioni si diffondono con facilità. La discussione intorno alla regia di cui qui diamo conto, insomma, non è ristretta a pochi teorici, ma penetra in profondità sotto la pelle degli spettatori, qualunque siano le loro convinzioni.

– **Il lusso di Copeau** – Aprile-maggio-giugno: la rivista milanese «Il Convegno» dedica un numero speciale alla regia europea. Enzo Ferrieri vi pubblica due articoli: *Teatro* e *Jacques Copeau*. Nel primo, il Vieux Colombier viene definito come un «bell'esperimento che ha

[64] Cfr. Norberto Vezzoli, *Adolphe Appia e il teatro alla Scala*, in *Attore-Spazio-Luce*, a cura di Irene Lambelet e Norberto Vezzoli, Zurigo, Pro Helvezia, 1980, p. 32 (si tratta della versione italiana del catalogo stampato in occasione degli «Espaces 79» di Parigi).

[65] Cfr. il bel volume di Gianfranco Pedullà, *Il teatro italiano nel tempo del fascismo*, cit., p. 77. A questo volume (che si occupa peraltro del teatro italiano soprattutto a partire dal '34) rimandiamo per tutte le problematiche inerenti alla politica fascista nei confronti del teatro, qui appena appena accennate.

[66] Cfr. *Mostra dell'opera di Adolphe Appia, catalogo ufficiale (La Biennale di Venezia, XXII Festival Internazionale del teatro di prosa)*, a cura di Edmund Stadler, Venezia 1963, p. 18.

[67] «Il Convegno», Anno IV, n. 4-5-6, aprile-giugno 1923, p. 218.

nel suo paese giuste ragioni di vivere»[68], ma che, secondo Ferrieri, pur rappresentando un modello degno di essere seguito, in Italia non sarebbe, «nel modo e nei limiti che lo determinano in Francia»[69], altro che un lusso. Aggiunge: «un piccolo teatro in Italia deve rispondere a bisogni più risoluti: altra strada, più faticosa, mortificata e, nello stesso tempo, praticamente alleggerita da preoccupazioni morali, dobbiamo seguire. E se è vero che le imitazioni hanno la loro parte di necessità, altro è il linguaggio che qui si deve, più che riapprendere, ricreare»[70].

Invece nel secondo articolo, interamente dedicato a Jacques Copeau, Ferrieri, dopo aver tracciato un breve ritratto del regista[71], si sofferma sull'origine del suo teatro, rintracciandone il senso «[ne]lla certezza di durare che aveva Copeau»[72]. L'azione di rinnovamento avviata dal regista si basava, secondo Ferrieri, sul tentativo di ricondurre il teatro alla sua buona tradizione, non curandosi troppo dell'elemento «messa in scena», ma cominciando col «considerare unicamente il testo dell'opera e rievocarne la forza nascosta e originale»[73].

Nello stesso numero del «Convegno», Max Pirker traccia un profilo di Max Reinhardt, e Giovanni Grandi scrive *Scenografia russa*: un ampio ventaglio di nomi e riferimenti, da Bakst alla Ekster (il primo trattato, la seconda solo citata), con accenni anche al contributo in Russia dell'italiano Oreste Allegri. È inoltre possibile leggere una recensione di C.P. (Corrado Pavolini) al volume di Léon Moussinac *La décoration théâtrale*, del 1922. Il volume di Moussinac riguarda qualcosa di più della rivoluzione nelle scenografie dell'ultimo ventennio, finisce per toccare la rivoluzione visiva nello spettacolo, e coinvolge inevitabilmente problemi e protagonisti della messinscena. Spazia dall'arte francese (Copeau, Baty, Dullin), ai Balletti Russi, ai grandi nomi della regia internazionale (Reinhardt, Appia, Fuchs, Stanislavskij, Mejerchol'd, ma non Tairov). Il libro si ferma al 1920.

[68] Enzo Ferrieri, *Teatro*, in *Ivi*, p. 161, nota 1.

[69] *Ibidem.*

[70] *Ibidem.*

[71] «Mi dicono che Copeau abbia grandi occhi bruni e tristi e nella sua figura smilza una cert'aria di saltamartino, che lo trovate sempre dappertutto in quella scatola di teatro che è il Vieux Colombier. Mi pare appunto l'aspetto di un uomo volontario e pure inquieto e contraddittorio; esperto degli uomini, prima che delle scene, e donato al teatro per una forza tutta spirituale» (Enzo Ferrieri, *Jacques Copeau*, in *Ivi*, p. 238).

[72] *Ibidem.*

[73] *Ibidem.*

– **Petrolini** – Maggio: Ettore Petrolini mette in scena al Teatro Manzoni di Milano *Il medico per forza* di Molière, ripreso poi nel 1925.

– **Relazioni e contatti** – 3 ottobre (Teatro Valle di Roma): Antonio Valente, già collaboratore di Jacques Copeau a Parigi, progetta per la compagnia di Tatiana Pavlova la scenografia del *Sogno d'amore* di Kosorotov.

– **Appia** – 19 ottobre, Milano: il «Corriere della Sera» riporta la notizia dell'arrivo di Appia per le prove delle scene e delle luci del *Tristano e Isotta* in scala ridotta nei «Teatrini» della Scala.

– **L'impegno di Toscanini** – 23 ottobre: secondo il quotidiano «Il Secolo», Toscanini prova ogni sera, per tre ore, il *Tristano*.

– **Appia e Dalcroze** – 30 ottobre: la rivista «Il Convegno» (Anno IV, n. 10) pubblica un articolo di Adolphe Appia, *La messa in scena e il suo avvenire* (dedicato alle alunne della scuola di Jaques-Dalcroze), datato dicembre 1921.

– **Errore** – 7 novembre: il quotidiano «La Sera» dà una notizia falsa: «Adolfo Appia che disegnò e curò le scene del *Parsifal*, ammirate l'anno scorso alla Scala sta ora allestendo quelle del *Tristano e Isotta*». Il giornale riporta inoltre la notizia dell'inaugurazione della mostra di cinquantasei disegni di Appia nelle sale di «Botteghe di Poesie» nel Circolo del Convegno, a Milano.

– **Polemiche** – Si apre una violenta polemica sui criteri di scelta degli autori delle opere rappresentate alla Scala, di recente rinnovata. Il giornale «L'Ambrosiano» si batte perché vengano accolti essenzialmente lavori di giovani maestri italiani. Toscanini sarà ricevuto da Mussolini (alle cui posizioni in questi anni è ancora vicino), cui spiegherà il suo punto di vista. Mussolini approva le scelte di Toscanini in un comunicato pubblico, proponendosi una volta di più come arbitro supremo anche delle controversie culturali e artistiche.

– **Appia** – 13 dicembre: il quotidiano «Il Secolo» (14 dicembre) informa che Appia ha tenuto una conferenza sulla sua riforma scenica al circolo «Il Convegno», a Milano.

– **Parigi** – Il «Corriere della Sera» pubblica una recensione su

uno spettacolo del Vieux Colombier a Parigi, *La casa natale di J. Copeau al Vieux Colombier*, in cui viene dato largo spazio al racconto dell'intreccio. Solo nelle poche righe finali si accenna a Copeau, «fondatore del giovane e già famoso teatro d'avanguardia del Vieux Colombier»[74].

– **Parigi** – 19 dicembre: Gino Gori, in *Scenografi e scenografie* («Il Piccolo»), afferma che «noi non potremo mai aver nulla a che fare col Teatro d'Arte di Mosca o col *Vieux Colombier*. Intendo dire che certe riforme condotte all'estremo limite non potremo mai farle nostre».

– **La sconfitta di Appia** – 20 dicembre, Milano: «prima» del *Tristano e Isotta*. È certamente un insuccesso. Tuttavia è anche un avvenimento centrale. Le repliche sono solo sei, ma dislocate nello spazio di un mese (dal 20 dicembre al 13 gennaio). Benché si tratti di un esperimento non ripetuto, lo spettacolo di Appia non passa affatto come una meteora. Il pubblico ha fatto in tempo a maturare un'aspettativa, a essere deluso, a discutere l'avvenimento, a cambiare parzialmente idea. La discussione di Appia, per quanto negativa, è spesso estremamente accurata. Poi, naturalmente, ci sono commenti come quello di uno spettatore, l'On. Nello Toscanelli, che manda una lettera aperta al «Secolo» (pubblicata il 23 dicembre) nella quale protesta contro «l'oscurità» voluta da Appia, che non permette a chi non conosce l'opera di leggere il libretto durante la rappresentazione. Il problema delle luci, in ogni caso, è molto sentito, perché nei teatri italiani non esiste lo stacco netto (buio in sala e solo il palcoscenico illuminato) che caratterizza i teatri di altri paesi, quelli tedeschi per esempio.

– **Appia** – 21 dicembre: con una ventina di articoli dedicati al *Tristano e Isotta*, tutte le testate dei giornali milanesi esprimono giudizi sostanzialmente ostili sulla messa in scena di Appia. Non tutti, però, sono completamente negativi, come si può vedere dall'esempio che riportiamo più avanti, che mostra un interesse deciso per la sperimentazione, anche se alla fine si ferma a lungo su una mancanza di Appia. Il pubblico, nel complesso, non è affatto scontento, forse perché, come viene sottolineato, «non badò tuttavia che al rapimento

[74] S.a., *La casa natale di J. Copeau al Vieux Colombier*, «Corriere della Sera», 19 dicembre 1923.

musicale»[75]. Infatti, da un punto di vista musicale, è un vero evento, e la direzione di Toscanini (che amava molto il *Tristano*, e l'aveva già diretto alla Scala nel 1901 e nel 1907) sarà da tutti riconosciuta come memorabile. Lo spettacolo fa parte di un programma complessivo di rinnovamento della Scala, per il quale il comune di Milano (tra gli altri) ha contribuito generosamente. La messinscena di Appia piacque a Toscanini tanto che, nonostante le opposizioni, mantenne in repertorio lo spettacolo[76].

– **Pubblicità** – 21 dicembre: una pubblicità sul «Corriere della Sera» fa riferimento alla messinscena di Appia: «Scala. 1923. Trista-



[75] C.F., *«Tristano e Isotta» alla Scala*, «Il Sole», 21 dicembre 1923.

[76] Cfr. *Mostra dell'opera di Adolphe Appia, catalogo ufficiale*, a cura di E. Stadler, cit., p. 19.

no e Isotta. Ecco il vero filtro d'amore: Cordial Campari Liquor». Il quotidiano «L'Ambrosiano», invece, pubblica una foto di scena (figura intera in costume) della signora Larsen (Isotta), protagonista del *Tristano*.

Le sei rappresentazioni di Adolphe Appia alla Scala:
– **20 dicembre**: *Tristano e Isotta*[77] (prima rappresentazione, recita in abbonamento serie A);
– **22 dicembre**: replica (abbonamento serie B);
– **29 dicembre**: replica (abbonamento serie A);
– **2 gennaio**: replica;
– **5 gennaio**: replica (serata popolare fuori abbonamento);
– **13 gennaio**: replica.

Cinque chiamate dopo il primo atto delle quali due, abbastanza calorose, agli artisti e tre unanimi ed entusiastiche all'apparire del maestro Toscanini; altre cinque chiamate dopo l'atto secondo, delle quali due abbastanza fiacche agli artisti e tre unanimi ed entusiastiche all'apparire del maestro Toscanini; altre tre chiamate dopo l'ultimo atto, con i medesimi sbalzi di temperatura.

Questa la cronaca della serata di ieri; ed è di una sufficiente eloquenza perché si parli innanzitutto – brevemente come si può; e non con quell'ampiezza che sarebbe opportuna e necessaria ed utile a fissare un grande ricordo – della interpretazione meravigliosa di Arturo Toscanini, per trovare in essa le ragioni del successo ottenuto da questa nuova edizione di *Tristano e Isotta* [...]. Quanto alla messa in scena di Adolfo Appia, si sono udite gravi parole, ieri sera, nella platea e nel Ridotto della Scala. Si sono visti divampare sacri sdegni; si è sentito – nientemeno – parlare di profanazione.

Ma io non riesco a convincermi – ogni volta che mi trovo dinanzi a casi simili – che sotto a tali furori religiosi (esplodenti generalmente in uomini che all'arte non hanno mai sacrificato nulla) non vi sia un buon substrato di misoneismo e di avversione al nuovo, solo perché ciò che è nuovo non è vecchio.

Ed io sono convintissimo che nessuno di coloro che ieri sera si facevano eroici paladini di Riccardo Wagner – offeso e profanato da Adolfo Appia –

[77] Maestro concertatore e direttore: Arturo Toscanini; maestro del coro: Vittore Veneziani; messa in scena: Adolphe Appia; messa in scena curata da Ernst Lert e Caramba; scene dipinte da Giovanni Battista Santoni; costumi: Sartoria Teatrale Chiappa; direttore del macchinario: Giovanni Pericle Ansaldo; maestro della banda: Alessio Morrone; orchestra e coro del Teatro alla Scala; interpreti: Stepan Bielina (Tristano), Nanny Larsen (Isotta), Ezio Pinza (Re Marke), Benvenuto Franci (Kurvenaldo), Aristide Baracchi (Melò), Maria Capuana (Brangania), Luisa Bertana (Brangania), Giuseppe Nessi (un Pastore), Alfredo Tedeschi (un Marinaio), Giuseppe Menni (un Pilota).

avrebbe dato potendolo, – sessantacinque anni or sono, a Venezia – neppure un centesimo ad un giovane compositore quarantacinquenne che si chiamava Riccardo Wagner; e che, per ristorarsi dalle fatiche che gli costava il grande duetto del II atto di *Tristano e Isotta*, faceva delle igieniche ascensioni al Monte di Pietà, e vi lasciava in pegno alcuni doni ricevuti da principi e granduchi, e il suo orologio.

Lasciamo da parte, dunque, le pose tragiche; non parliamo di profanazione, che proprio non è il caso. La messa in scena di Appia – che si riallaccia per quel che è visione, agli ormai annosi criteri del Reinhardt e di Gordon Craig – può e deve essere discussa pacatamente e la Scala ha fatto benissimo a compiere questo esperimento che ha sapor di battaglia e, perciò, di antiaccademia e di vita.

Non discuto di teorie di Adolfo Appia le quali, come tutte le teorie, non mi interessano; e poi, sarebbe affar lungo. Guardo i risultati artistici. E mi pare che non abbiano alcuna importanza i fatti tutti esteriori che ieri sera sentivo più deplorare e deprecare: la tenda del primo atto, troppo grande per un vascello così piccolo, i panneggiamenti di fondo del II atto che non la danno ad intendere a nessuno, perché neanche il più fantastico e suggestionabile spettatore potrà mai vedere in essi né un giardino, né un bosco; l'albero cresciuto in casa, e il mare che non si vede all'atto terzo.

Nessuna osservanza delle didascalie di Wagner dunque; ma pazienza Adolfo Appia ha voluto «interpretare»; e il fatto di interpreti che ne sappiano più degli autori è cosa vecchia, Dio mio; vecchissima e sempre più di moda [...] Ma l'errore grave e decisivo della interpretazione scenica di Adolfo Appia – che egli vuol farci considerare come *esclusiva* del *Tristano e Isotta* ed ispirata al principio del rispetto estetico al corpo umano vivente – sta, per me, nel profondo insanabile dissidio che esiste fra lo spirito e lo stile del capolavoro wagneriano e della umanità in esso rappresentata, e lo spirito e lo stile della messa in scena che ieri sera abbiamo veduta[78].

1924: Appia e gli altri

Alle otto e mezza di sera, nel teatro della Scala, al buio, per la prima del *Tristano*, con la messinscena del signor Appia ginevrino. Gran serata. Basta vedere come gli spettatori s'accomodano nelle poltrone, a fondo, cercando di fare con esse un sol corpo, per comodo e per difesa, pronti a tutto. Sembrano passeggeri nelle poltrone sul ponte d'un piroscafo che salpi verso un mare agitato. Già, tra tutto quello che io ignorantissimo di musica ho udito di Wagner, niente più di questo preludio del *Tristano* mi sembra simile a un mare [...]. Se dal buio della platea fisso le file dei palchi silenziosi con pochi

[78] Adriano Lualdi, *«Tristano e Isotta» alla Scala*, «Il Secolo», 21 dicembre 1923.

e fiochi lumi, mi par di vedere un transatlantico immenso che naviga nelle tenebre coi finestrini illuminati.

Ma tutti gli occhi s'appoggiano su Toscanini, su quel suo corpo nero e sottile che ondeggia come i fluidi fantasmi evocati per magia. Di sotto, dalle lampade del vuoto leggìo, l'investe un po' di chiarore; e i capelli grigi, ravviati all'insù, fanno sulle tempie a quel volto triangolare come due piccole tese ali d'argento. Si schiude il sipario. Le mille e mille anime che si precipitano nel gran spazio vuoto come a toccar terra dopo il navigare, s'urtano contro un telone rossiccio, uguale, duro e ruvido quanto un muro: il muro inventato da Appia. M'ero preparato, m'ero agguerrito. Sapevo le feroci leggi di questo oltramontano: che l'attore è il solo padrone; che niente deve distrarre noi spettatori dai gesti e dalle parole di lui; che lo spazio scenico tagliato da linee nette e da angoli affilati deve opporre a quei movimenti una resistenza da moltiplicare la loro potenza e da farli quasi rimbalzare. Ma qui, in teatro, lontani dai libri e dai calcolati disegni, vi sono due altri termini da non dimenticare: Wagner e io. Io spettatore qui sono il padrone, la mèta cioè di tanta fatica; e quando Wagner ha creduto che dopo l'anelante sogno del preludio io debba destarmi dentro un ricco padiglione, tutto lucide sete e molli tappeti, al cospetto d'una principessa bellissima e innamorata, quando ha voluto che ascoltando la confessione di lei ribelle al destino io possa uguagliare alla sua la confusa anima mia in quel grido stupendo: – Dal sonno scotete questo mare che sogna, – ecco, mandarmi invece a sbattere contro un greggio sordo tendone, fa male a me e tradisce Wagner. Ginevra contro Bayreuth. Calvino, non potendo più per fortuna abolire il peccaminoso teatro, v'entra e lo veste di cilizio e lo copre di cenere.

Le donne quasi nude non sono nei teatri un'invenzione nuovissima; ma adesso, in siffatti spettacoli, adempiono a compiti, credo, inattesi. Prima di tutto fanno luce. La chiarezza della pelle nuda, fronte spalle braccia petto, nella funebre penombra dei teatri lirici ha la levigata dolcezza delle lampade alabastrine. Anche chi s'addormenta, è felice di dormire protetto da quel barlume. Quando poi dalla scena si diffonde una luce piena, le bianche spalle fanno nella sala buia come da riflettore; e se ti trovi seduto accanto o dietro a una di queste dame benigne, puoi, piegando verso la sua nudità il libretto o lo spartito, leggere le parole o le note come al tenue lucore di un'alba. Stasera, infine, tante vive nudità sono per la messinscena d'Appia il paragone mortale: quello contro cui la sua tetra rinuncia appare cieca e inumana [...].

Salgo sulla scena. Chiedo se il signor Appia sia in teatro. Non c'è. Avrei voluto offrirgli il mio binocolo perché guardasse nel palco numero tale, nel palco numero talaltro, questa e quella Isotta tra Marco e Tristano e capisse il suo errore di aver voluto portare proprio a Milano la sua petrosa Tebaide. Narra Voltaire che dopo Calvino, per più d'un secolo, non fu tollerata in Ginevra nemmeno la presenza d'un istrumento musicale.

Ma la tela si rialza sul terzo atto. Anche qui il giardino è nudo, color di pomice, senza nemmeno uno stecco. E il tiglio all'ombra del quale giace Tristano, è anch'esso fatto di rozza lana; perfino il suo frondame è ridotto a

cinque pieghe d'un panno color di cenere. Arte sintetica. Wagner chiedeva un tiglio: Appia gliel'ha dato, ridotto in tisana [79].

– **Il caso Appia** – 11 gennaio: R. Calzini (*Gli artisti e le opere. Il caso Appia*, «Il Secolo») sottolinea che «nelle successive esecuzioni dell'opera, le scene di Appia non parvero al pubblico proprio così orrende», e giudica l'operazione un «bellissimo esperimento». Il giudizio generale della critica rimane però invariato.

– **Lettera ad Appia** – 18 gennaio: lettera pubblica del senatore Enrico Corradini ad Adolphe Appia: «Credo che il mio parere sopra i suoi scenari del *Tristano e Isotta* possa far cosa gradita ad un'artista. Posso dirle che la sua figurazione scenica mi dette godimento in comunione con la divina musica. Questo mi accadde la prima volta. Per la prima volta vidi la figurazione scenica cospirare con il dramma e con la musica a elevare il mio spirito nella sfera della poesia. E nel *Tristano e Isotta*, dramma, musica e poesia sono mistero. La sua figurazione scenica "rende", se posso esprimermi così, il mistero. Lo scenario deve essere così sommario, come è così tutta la grande arte. Deve essere così una trasfigurazione, per giungere a trasfigurare il nostro spirito. Quanto è ancora in uso nella nostra scena è residuo di stupido verismo» [80].

– **Forfait di Copeau** – 26 marzo: lettera di Jacques Copeau al «Teatro del Convegno» [81], in cui il regista francese si scusa per non poter più organizzare, presso il teatrino di Enzo Ferrieri, le rappresentazioni che, insieme ai suoi allievi, avrebbe dovuto tenere a Milano, a causa di «certaines questions d'organisation intérieure et certains projets» [82] che gli impedivano di ampliare il giro dei suoi viaggi. La lettera, inoltre, dà a Copeau il modo di esprimere la simpatia e la stima che provava nei confronti di questo piccolo teatrino milanese e del suo fondatore. Il regista francese conclude la sua lettera con un riferimento ad Appia, il quale, solo pochi giorni prima, a Parigi,

[79] Ugo Ojetti, *Calvino alla Scala*, in *Cose viste*, Milano, Fratelli Treves Editori, 1924, p. 207.

[80] Cfr. *Mostra dell'opera di Adolphe Appia, catalogo ufficiale*, a cura di E. Stadler, cit., p. 19.

[81] Cfr. Annamaria Cascetta, *Teatri d'arte fra le due guerre a Milano*, Milano 1979, pp. 176-178.

[82] *Ivi*, p. 176.

«m'a parlé de vous et de tous vos efforts»[83]. Infine assicura: «Il n'est pas impossible que cet automne ou dans le courant de l'hiver prochain je puisse me déplacer, sinon avec ma compagnie, du moins personnellement»[84].

– **Teatro Russo** – Dal 1° aprile al 31 ottobre: XIV Esposizione Internazionale di Venezia, con padiglione dedicato al Teatro Russo, in cui vi sono i cartoni dipinti di Aleksandra Ekster.

– **Eleonora Duse** – 21 aprile: muore (negli Stati Uniti) Eleonora Duse.

– **Italia e Francia** – 13 maggio: Georges Chennevière, per conto di Jacques Copeau, scrive una lettera al «Teatro del Convegno» in cui rassicura il giovane gruppo milanese sulle sorti del Vieux Colombier, illustrando le intenzioni del regista subito dopo la chiusura del teatro: «La presse a beaucoup déformé les faits. Voici en réalité de quoi il s'agit et quels sont au juste les nouveaux projets de Copeau. Très fatigué par plusieurs années d'un travail ininterrompu, non pas de *céder* son théâtre, mais de le *sous-louer* à quelqu'un de confiance qui l'exploiterait pendant la saison 1924-25, à charge de n'y rien modifier. Dans le même temps, Copeau se retirerait, avec la jeune école et quelques collaborateurs, dans un endroit de province, où il pourrait, en même temps que réparer ses forces, élaborer une campagne théâtrale entièrement nouvelle, dont les grandes lignes sont d'ailleurs dès maintenant»[85]. A conclusione della lettera si ribadisce, ancora una volta, l'impossibilità, per Copeau e la sua giovane compagnia, di compiere una tournée in Italia, anche se, riferendosi al regista, Chennevière scrive: «cela ne l'empêchera pas, le cas échéant, d'aller vous voir à Milan, d'y donner, au besoin, une conférence, ou une lecture, après de resserrer plus étroitement les liens de solidarité qui le lient au Convegno»[86].

– **Italia e Francia** – 26 maggio: lettera di Jacques Copeau a Enzo Ferrieri. In questa breve missiva il regista francese rimanda, ancora una volta, il suo viaggio a Milano posticipandolo all'autunno successivo.

[83] *Ibidem.*
[84] *Ibidem.*
[85] *Ivi*, pp. 176-177.
[86] *Il Vieux Colombier al Convegno*, in *Ivi*, p. 177.

– **Reinhardt e Goldoni** – Aprile-maggio: la decisione di Reinhardt di inaugurare il «Theater in der Josefstadt» col *Servitore di due padroni* attira l'attenzione dei critici italiani: M. de Francesco ne scrive sul «Convegno» (30 aprile 1924), mentre un trafiletto di «Comœdia» (10 maggio 1924) dà conto delle polemiche che hanno accompagnato la scelta «esterofila» del regista.

– **L'intervento della Storia** – Rapimento Matteotti, a giugno. Il suo cadavere verrà ritrovato ad agosto. A settembre Pirandello aderisce (suscitando molte discussioni, e molto clamore) al fascismo. A ottobre Don Sturzo, ex-segretario del Partito Popolare, per pressione di Mussolini e su invito del cardinal Gasparri, lascia l'Italia. Sono anni di consolidamento del regime, molti giornali, di qui alla fine del decennio, saranno chiusi, in molti altri si avvicenderanno direttori sempre più vicini alla politica fascista.

– **Italia e Francia** – 4 luglio: sulle pagine del quotidiano socialista «Il Lavoro» di Genova, Piero Gobetti pubblica *Teatri d'arte a Parigi*, un articolo in cui l'intellettuale disegna l'immagine di un Vieux Colombier ormai in crisi.

Se il Casino de Paris e le Folies-Bergère hanno creato la gloria di Parigi teatrale negli ambienti mondani internazionali, i piccoli teatri l'hanno accreditata presso l'intellettualità di tutto il mondo.

Si può fare una questione pregiudiziale per il «piccolo teatro». Piccolo teatro è studio, esperimento: bisogna stare attenti al pericolo che non diventi accademia. Nel piccolo teatro si preparano i materiali – attori, opere, scene – che poi serviranno al grande teatro di domani. Ma rimane una differenza; resta una superiorità che il piccolo teatro non può raggiungere. Il teatro non è solo lo studio, esperimento; è spettacolo e il gran pubblico incomincia ad esserne un elemento, è stupore, meraviglia, conquista di chi ascolta, proprio l'opposto del teatro d'eccezione, a cui prendono parte pochi intellettuali smaliziati e raffinati.

Parigi risolve il problema mostrando che le due cose possono benissimo coesistere. I teatri d'eccezione sono diventati una moda, e servono eccellentemente come segnalatori. Scuole di attori che imparano a sorvegliarsi in un ambiente attentissimo e ipercritico; ambienti di poesia per gli scrittori che vi possono ricorrere con fiducia invece che alle edizioni numerate.

Uno di questi piccoli teatri d'avanguardia fu il Vieux-Colombier. Senonché il teatro di Copeau poteva avere un sapore d'avanguardia nel 1913; non ha più una parola nuova da dirci. Era avanguardia rispetto all'Odéon o alla Comédie Française: fondandosi su quelle tradizioni di cultura e di recitazione tendeva a un risultato letterario e di poesia. Nulla in lui che superi

la scelta fine e la diligenza dei particolari. Un lavoro sottile e nobile di interpretazione che va dalla dizione garbata alla decorazione e all'architettura dignitosa. In questo campo è difficile trovare altri più diligente e più rispettoso dell'opera d'arte. Ha voluto rivalorizzare i capolavori del teatro europeo, insistere perché nell'opera rappresentata si richiedesse un tono e un interesse di poesia. Andate ad ascoltare da Copeau *La carrosse du Saint-Sacrement* di P. Mérimée. È un modello di misura, di equilibrio, di fine comicità, di parsimonia. Ma siamo in un tono d'accademia. Se questa è avanguardia, troverete dell'avanguardia anche al Vaudeville o al Sarah Bernhardt. Copeau non ha il senso dello spettacolo. Ha dimenticato che la sua arte non doveva essere di scrivere commedie, ma di pensare al teatro teatrale. Messici per questa strada non si vede perché egli debba restare in rue du Vieux-Colombier.

Gobetti, il cui arresto nel febbraio del '23 era stato limitato a pochi giorni per le proteste delle massime personalità della cultura italiana non fascista, tra pochi mesi, a settembre, sarà selvaggiamente aggredito da un gruppo di fascisti, e morirà due anni dopo in gran parte in seguito a quelle percosse.

– **Teatro russo** – 10 luglio: in un articolo di Enrico Cavacchioli, *Nuove forme del Teatro in Russia: «Tairoff»* [87], l'esempio di Aleksandr Tairov è usato per contrapporsi alla commedia borghese.

– **Appia** – 30 agosto: «Il Convegno» (Anno V, n. 8) pubblica l'articolo *Drammatizzazione* di Adolphe Appia.

– **Movimento e scenografia nel teatro russo** – 10 settembre: «Comoedia» (Anno VI, n. XVII) pubblica un altro articolo di Enrico Cavacchioli, *Decorazioni, movimenti e semplificazioni del Teatro Russo*: le due caratteristiche principali del teatro russo, che viene percepito e presentato come quello nel suo complesso più innovativo, sono l'invenzione scenografica e la ricerca sul movimento. È il movimento quello che nel saggio acquista particolare rilievo, come dimostra anche il corredo di foto, che sono istantanee di movimento plastico in parte costruito su basi di danza (la ricerca coreografica è parallela, in Russia, a quella del movimento in teatro). L'organizzazione del teatro russo viene paragonata a quella dell'istituzione lirica italiana (es. il Costanzi, il Regio ecc.). E non va dimenticato che il teatro d'Opera, in Italia, è di gran lunga l'istituzione spettacolare più im-

[87] «Comoedia», Anno VI, n. XIII, 10 luglio 1924.

portante, quella che lo Stato è maggiormente tenuto a preservare, come dimostrano anche le disparità nei primi embrioni di finanziamenti statali.

– **Teatro russo** – Dicembre: facendo riferimento alle opere della Ekster presenti nella XIV Esposizione Internazionale di Venezia e al libro di Tairov *Das entfesselte Theater* (Postdam, Gustav Kiepenheuer Verlag, 1923), Bragaglia [88] si sofferma sull'influenza del futurismo italiano sull'avanguardia russa e in particolare su Tairov. Pur senza togliere nessun merito al regista, Bragaglia vuole sottolineare il proprio peso a livello internazionale, e l'assoluto misconoscimento in patria. Bragaglia dimostra con le date come l'avanguardia italiana avesse anticipato quella russa. Fa un parallelo tra scuola russa e italiana, e annota le relazioni che sono esistite tra gli artisti delle due nazioni (collaborazione all'edizione romana dei Balletti Russi; visita di Djagilev, Massine, con Picasso, allo stabilimento cinematografico di Bragaglia; il soggiorno della Ekster in Italia ecc.). Bragaglia, inoltre, rivendica la causa della Commedia dell'Arte italiana (parla soprattutto di Tiberio Fiorilli) per spiegare e ridimensionare l'originalità dell'avanguardia russa. Questo tipo di confronti tra genialità italiana e grande regia è importante, è un modo per rendere più vicine le grandi esperienze straniere e per preparare la strada a possibili innovazioni in Italia. Nello stesso tempo sono sintomi di un atteggiamento preciso, di consapevolezza della grandezza teatrale dell'Italia, spesso, come nel caso della Commedia dell'Arte, riconosciuta più all'estero. Naturalmente, visto il periodo storico, sono anche sintomi di un certo culto per l'«italianità».

1925: Futurismo e Copeau. La via italiana

– **Niccodemi e Jouvet** – Gennaio-aprile: la compagnia di Dario Niccodemi gira l'Italia con una serie di spettacoli, tra cui la commedia di Jules Romains *Knock*, con protagonista Sergio Tofano. La messinscena Niccodemi-Tofano verrà spesso messa a confronto con l'interpretazione francese a opera di Jouvet. Tra il 1° gennaio e il 26 febbraio la compagnia è a Milano, al Filodrammatici. Tra il 4 e il 14 febbraio ci sono le repliche di *Knock*. Ad aprile è a Venezia, al Gol-

[88] Anton Giulio Bragaglia, *Avanguardia italiana e teatro russo*, «Comoedia», Anno VI, n. XXIII-XXIV, dicembre 1924.

doni. Subito dopo la tappa veneziana, la compagnia comincia una tournée americana.

– **Petrolini e Jouvet** – Gennaio-maggio: Ettore Petrolini mette di nuovo in scena il *Medico per forza*. Stravolge il testo di Molière e ottiene grande successo. La compagnia Petrolini porta i suoi spettacoli – tra cui anche il *Medico per forza* – a Milano, prima al Teatro Diana (tra il 1° e il 29 gennaio), poi al Teatro Fossati (tra il 31 gennaio e il 28 febbraio). Le due repliche del *Medico per forza*, a Milano, sono il 22 gennaio e il 27 febbraio; poi Petrolini si reca a Roma, presso il Teatro Nazionale, tra l'8 marzo e l'8 aprile. Le repliche del *Medico per forza* sono tra il 10 e il 12 marzo. Nel mese di maggio la compagnia si trova al Niccolini di Firenze. Quando, nel 1931, Louis Jouvet verrà in Italia e porterà il suo *Médecin malgré lui*, la sua interpretazione verrà spesso messa a confronto con quella di Petrolini.

– **Appia** – 30 marzo 1925: la rivista «Il Convegno» (Anno VI, n. 2-3) pubblica un articolo di Appia dal titolo *L'Arte vivente nel teatro*, presentato come seguito di *Drammatizzazione*.

– **L'intervento del fascismo** – È istituita, nel maggio 1925, l'Opera Nazionale Dopolavoro (OND). Passerà progressivamente sotto il diretto controllo del partito fascista.

– **Futurismo e Copeau** – 10 luglio: Anton Giulio Bragaglia pubblica *Allestimenti scenici* («Il Tevere»). Dopo aver rimarcato in generale la superiorità del futurismo e delle invenzioni sceniche italiane, nel passare in rassegna la condizione dei teatri parigini, di cui si dichiara «un ammiratore» anche se solo «dell'organismo industriale», Bragaglia si sofferma sulle «quattro scene moderniste» tra le quali inserisce il Vieux Colombier. Copeau viene da lui definito come un «ammiratore dei quacquerismi nordici e astemi di Appia», e le sue scene vengono descritte come sintesi di elementi giustapposti. Bragaglia dipinge Copeau come il paladino di un teatro che sostanzialmente trascura il lato visivo ed è interessato solo a quella parte dello spettacolo che riguarda l'attore: «un ottimo attore» che però «disprezza la bellezza dell'allestimento».

– **I Balletti Russi a Venezia** – Durante l'estate viene improvvisato uno spettacolo privato a Palazzo Papadopoli. Il programma prevede un breve divertissement formato da due variazioni maschili

tratte da *Les matelots*, dalla *Tarantella*, dalla *Cimarosiana* e dalla danza della Hostess con i suoi due uomini di *Les biches*.

– **Bragaglia e Copeau** – 14 agosto, 3 e 4 settembre: intervista di Anton Giulio Bragaglia a Jacques Copeau, *L'arte del teatro e Giacomo Copeau* («Il Tevere»). Per la prima volta la figura e il modello di Copeau vengono utilizzati nel dibattito italiano sull'intervento statale a favore del teatro e sul teatro-scuola. Bragaglia presenta il regista francese come un «mancato esploratore per assenza [...] di ardire e di spirito d'avventura», pur riconoscendo in lui «un vero maestro di Teatro»; Bragaglia, evidentemente, riscontrava una mancanza di arditezza nel disprezzo che, secondo lui, Copeau riservava al meccanismo scenico e all'aspetto visivo. Il fondatore degli Indipendenti assume tuttavia, nel complesso, un punto di vista sostanzialmente molto vicino a quello di Copeau, e si esprime circa la necessità di un riordinamento del teatro a partire dal suo fondamento, ovvero l'istituzione di una scuola.

– **Reinhardt** – Ottobre: «Comoedia» pubblica «la prima diretta e particolareggiata relazione» italiana «dell'ultimo grande festival reinhardtiano di Salisburgo che ha così vivamente interessato il mondo teatrale europeo»[89]. Tutti gli anni Venti, come d'altronde la prima metà degli anni Trenta, saranno attraversati da recensioni e cronache degli spettacoli reinhardtiani visti all'estero.

1926: Tairov, Reinhardt e Copeau

– **Scenografia** – Gino Gori pubblica *Scenografia*, un volume di storia della scenografia che parte dai Greci per arrivare alla modernità: come i primi a concepire una scena moderna sono stati Craig e Appia, così i Balletti Russi sono stati i primi a stupire con l'esibizione di una scena nuova. Vengono trattati da Gori artisti russi (Mejerchol'd e Tairov quali loro massimi rappresentanti), francesi (Antoine, Lugné-Poe ecc.) e tedeschi (Erler, Fuchs ecc.). Spiccano però i casi particolari di Reinhardt e Tairov.

Inoltre, grande risalto viene dato al futurismo italiano (Marinetti, Bragaglia, Ricciardi, Prampolini), e affermata la sua influenza sullo stes-

[89] Italo Zingarelli, *Reinhardt a Salisburgo. È questa la prima diretta e particolareggiata relazione che si pubblichi in Italia dell'ultimo grande festival reinhardtiano di Salisburgo che ha così vivamente interessato il mondo teatrale europeo*, «Comoedia», Anno VII, n. 19, 1° ottobre 1925.

so Tairov (nel 1919 era uscito *Il Teatro del colore* di Ricciardi: saggio sull'uso del colore nel teatro contemporaneo, nonché raccolta dei contributi personali sulla concezione del colore scritti tra il 1909 e il 1913, ovvero prima della fondazione del Teatro Kamernyj di Tairov).

– **Copeau e Bragaglia** – Gennaio: sulla rivista «Costruire» (Anno III, n. 1), Antonio Aniante pubblica un articolo dal titolo *Il nostro Copeau. Anton Giulio Bragaglia*, in cui evidenzia quegli elementi che secondo lui avvicinavano il regista italiano a quello francese anche nel campo della scenografia. In questo articolo l'autore, che nel 1919 aveva collaborato con Copeau scrivendo per il Vieux Colombier tre brevi sketch, oltre a elencare alcune questioni centrali nel lavoro di Bragaglia in cui si riflettevano celatamente certi elementi della poetica copeauiana come la necessità di «creare il nuovo in colleganza all'antico» o l'uso della luce a servizio del lavoro letterario, cita anche altri aspetti che evidentemente, secondo lui, accomunavano l'esperienza degli Indipendenti a quella del Vieux Colombier, come, ad esempio, la subordinazione della nascita del componimento letterario nuovo al perfezionamento tecnico. Un'affinità, quest'ultima, rifiutata con forza dallo stesso Bragaglia, che, come ricordiamo, disprezzava la povertà delle scene copeauiane, centrale, invece, nelle sperimentazioni del regista francese. Ma è soprattutto nel senso di «modernità vera», intesa come «considerazione profonda della tradizione e degli antichi», che Aniante sembra ritrovare nel lavoro di Bragaglia la maggior attinenza all'esperienza francese, allontanando così il regista italiano dalle sue posizioni futuriste.

– **Copeau *roi* David** – 29 marzo: Jacques Copeau è a Roma per prendere parte, in qualità di attore, al dramma sinfonico *Le roi David* di Arthur Honegger, presentato al Teatro Augusteo[90].

– **Il despota Reinhardt** – Aprile: in un articolo «d'avvertimento» sul «despota nuovo» che sta imperversando sui palcoscenici d'oltral-

[90] Il dramma sinfonico viene presentato in forma di oratorio, cioè senza scene o costumi. Interpreti del *Roi David*, cantato e declamato nell'originale testo francese, furono: Jacques Copeau, il Recitante; la soprano Jeanne Montjovet, la contralto Mildred Anderson e il tenore Georges Jouatte. Gli articoli raccolti parlano, anche se in maniera piuttosto sintetica e generale, del buon risultato dell'opera. La partecipazione di Copeau, presentato ai lettori italiani semplicemente come un «illustre recitante francese», sarebbe forse passata nell'indifferenza se la sua recitazione, in alcuni passaggi alquanto ampollosa, non avesse suscitato tanta perplessità da mettere in pericolo il successo dell'intera opera.

pe e che in Italia non ha ancora un nome (è «quello che mette in scena»), Silvio d'Amico («Comoedia», n. 4) annovera Reinhardt tra coloro che «si sono buttati all'acrobazia fantasiosa: palcoscenici girevoli, ambienti meravigliosi, meccanismi e trucchi sbalorditori».

– **Nuovo forfait di Copeau** – 4 aprile: lettera di Jacques Copeau a Enzo Ferrieri: «Hélas! Mes engagements m'obligent à regagner Paris. Je suis infiniment touché [...], mais je ne puis cette fois répondre à votre invitation. Voulez vous me permettre d'espérer que bientôt j'aurai le plaisir de me trouver à Milan parmi vous? Avec tous mes regrets, bien cordialement, Jacques Copeau»[91].

– **Copeau parla** – 8 aprile: il quotidiano «La Tribuna» pubblica l'intervista di Silvio d'Amico a Jacques Copeau *Jacques Copeau e la sua scuola. Col creatore del Vieux Colombier. I nuovi allievi. L'uomo e la maschera. Ritorno della Commedia dell'Arte*, in cui il regista francese descrive la sua idea di scuola, basata su un'educazione completa dell'attore.

– **Reinhardt e Habima** – 20 luglio: su «Comoedia» (n. 7) Raimondo Collino Pansa, in una *Lettera da Berlino*, contrappone stilisticamente Reinhardt a Brecht; Carlo Richelmy presenta, per la prima volta sulla rivista, il teatro Habima[92] (*«Habima» o il teatro ebraico*).

– **L'Italia e la Russia** – 20 settembre: «Comoedia» pubblica un'intervista di Jakov L'vov, intellettuale russo dell'entourage della Pavlova, a Tairov[93], dove si rammenta la prima tournée europea, segnata dallo spaccamento della critica parigina intorno alla messinscena della *Fedra* (Antoine contrario a Tairov e Gémier a favore), e il successo berlinese e viennese. Nello stesso articolo, viene annunciata la messinscena di Tairov di *Antonio e Cleopatra*, per la compagnia Pavlova, annuncio che però non avrà seguito. L'influenza dei grandi registi russi in Italia sarà forte: Nemirovič-Dančenko e Tairov saranno presenze relativamente frequenti; Stanislavskij o Vachtangov più remote. Ma sempre vive, anche per via dell'influenza, in Italia, della Pavlova (allieva di Nemirovič-Dančenko) da una parte, e di Pietro Sharoff (che ha lavorato con Stanislavskij soprattutto, ma anche con

[91] La lettera di Jacques Copeau a Ferrieri si trova in Annamaria Cascetta, *Teatri d'arte fra le due guerre a Milano*, cit., p. 178.

[92] In russo Gabima, trascrizione dal nome ebraico *ha-Bīmāh* (la Scena).

[93] Giacomo Lwow, *I misteri del nuovo teatro russo. Una intervista di Giacomo Lwow con Alessandro Tairoff*, «Comoedia», Anno VIII, n. 9, 20 settembre 1926.

Vachtangov e con Mejerchol'd, e ha fondato il Gruppo di Praga) dall'altra. Mejerchol'd, in Italia, è più un fantasma che un'assenza.

Del resto, l'Italia di questi anni ondeggia tra la volontà e la capacità di porsi, pur senza alcun senso di inferiorità, in diretto collegamento con il resto dell'Europa (proprio a ottobre del '26 esce il primo numero della rivista «900. Cahiers d'Italie et d'Europe» di Massimo Bontempelli, redatta in francese) e la pulsione verso un'italianità a tutti i costi, ovviamente accentuata dal regime fascista, che per quel che riguarda il teatro trova la forma di una consapevolezza fin eccessiva delle passate o presenti glorie nazionali, o delle attuali esigenze o peculiarità italiane, e che spinge molti critici a guardare paradossalmente quasi dall'alto i casi di grande regia europea di cui si trovano a essere spettatori. Tuttavia va ricordato che (almeno per quel che riguarda il teatro) le due tendenze molto spesso si intrecciano e si alternano anche all'interno di una stessa persona o di una stessa critica.

– **Teatro e fascismo** – Novembre: Pirandello e Paolo Giordani sottopongono a Mussolini il loro progetto di un Teatro drammatico di Stato.

– **Balletti Russi** – Dicembre: i Balletti Russi sono a Torino, al Teatro di Torino.

Programma:

– **venerdì 24 dicembre**: *Carnaval*[94], *Les biches*[95], *La boutique fantasque*[96];

– **sabato 25 dicembre** (rappresentazione pomeridiana): replica;

– **domenica 26 dicembre**: *Contes Russes*, *Le tricorne*, *Carnaval*;

– **lunedì 27 dicembre**: *Contes Russes*, *Le tricorne*, *La boutique fantasque*;

– **martedì 28 dicembre**: *Contes Russes*, *Les biches*, *Les matelots*[97];

– **mercoledì 29 dicembre**: *L'après midi d'un faune* di Claude Debussy[98] (poema coreografico di V. Nižinskij ispirato a Stéphane Mallarmé), *Danze Polovesiane*[99], *Le tricorne*, *Les matelots*;

[94] Interpreti: A. Danilova, L. Černyčeva, V. Petrova, S. Idzikovskij.

[95] Interpreti: V. Petrova, L. Černyčeva, A. Danilova.

[96] Interpreti: Serge Lifar, L. Voizikovskij, T. Slavinskij, S. Idzikovskij.

[97] Balletto in cinque quadri di Boris Kochno; musica: Georges Auric; siparietto, scene e costumi: Pedro Pruna (eseguiti da A. Ševačidze); coreografia: L. Massine; interpreti: A. Danilova, S. Lifar.

[98] Scene e costumi: L. Bakst; interpreti: L. Massine, L. Černyčeva.

[99] Interpreti: A. Danilova, L. Černyčeva.

– **giovedì 30 dicembre**: *Contes Russes*, *Le tricorne*, *La boutique fantasque*;

– **venerdì 31 dicembre**: *L'après midi d'un faune*, *Danze Polovesiane*, *Le tricorne*, *Barabau* [100] (balletto in un atto con coro. Libretto e musica di Vittorio Rieti).

1927: Monasteri di teatro

Impressionismo e Espressionismo ritrovatisi insieme a un naturalismo ritinto di simboli, vedi a che cosa ci hanno condotto, amico nottambulo. Siamo entrati l'altra sera all'Eden in mezzo a una serra di belle donne che parevano scese allora allora dal cocchio di Venere dorato per partecipare a un festino di Giove. Ma, spentesi le luci del teatro, le belle donne sparirono nell'ombra donde ci giungeva tratto tratto, il loro delicato e inebriante profumo misterioso e, sulla scena, apparve uno di quei luoghi malfamati dove le donne, anche se brutte, è mestiere che faccian professione di bellezza pagana. E tra codeste donne la protagonista della commedia di Simon Gantillon si chiamava simbolicamente Bella. [...] Vi sono in *Maya* momenti di bel lirismo, parole, contrasti, un dolore umano di carne che soffre, di anime inquiete, che riescono ad aver ragione di qualsiasi nostra resistenza. E ci dicono, ancora una volta, come le ultime generazioni – complicate e turbate – sieno pallide figlie della malinconia.

Quanto allo spettacolo offertoci dalla *troupe* dello «*Studio des Champs Elysées*» diretta da Gaston Baty fu mirabile. Né c'era da dubitarne sapendo che il Baty disse, un giorno, alle proprie attrici una frase ormai storica: *Si entra nel teatro come in convento. Un'attrice deve scegliere: o il teatro o il letto*. Non so se le attrici dello «Studio» han seguito alla lettera codeste massime che fan pensare a san Bernardino insieme a santo Ignazio di Loiola, ma il fatto che da una disciplina che a giudicare dalle parole su riportate dovrebb'essere monastica, tutta la compagnia trae frutti squisiti [101].

– **Balletti Russi** – Gennaio: termina la lunga tournée dei Balletti Russi a Torino (Teatro di Torino).

Programma:

– **sabato 1° gennaio**: *Barabau*, *Contes Russes*, *Les Matelots*;

– **domenica 2 gennaio**: *Carnaval*, *L'après midi d'un faune*, *Danze Polovesiane*, *Le lac des cygnes* (balletto in due atti) di Pëtr Il'ič Čajkovskij [102];

[100] Scena e costumi: Maurice Utrillo (scena eseguita da A. Ševačidze); coreografia: George Balanchine; interpreti: S. Lifar, V. Petrova, L. Voizikovskij, T. Chamié.

[101] Adolfo Franci, *Cronache delle scene e dei ridotti. Prime di prosa*, «La fiera letteraria», 18 dicembre 1927.

[102] Coreografia: Marius Petipa e Lev Ivanov (riprodotta da M. Fokin); scene e costumi: C. Korovin (I atto) e A. Golovin (II atto); interpreti: Ol'ga Spesiva, S. Lifar.

– **lunedì 3 gennaio**: *Le lac des cygnes*, *Contes Russes*, *La boutique fantasque*;
– **martedì 4 gennaio**: *L'après midi d'un faune*, *Danze Polovesiane*, *Les matelots*, *Le lac des cygnes*;
– **mercoledì 5 gennaio**: *Petruška*, *Carnaval*, *Les matelots*;
– **giovedì 6 gennaio** (rappresentazione pomeridiana, ore 15.30): *Petruška*, *Le lac des cygnes*, *La boutique fantasque*[103].

– **Balletti Russi alla Scala** – A gennaio, inoltre, i Balletti Russi approdano finalmente alla Scala, chiamati (come nel caso di Appia) direttamente da Arturo Toscanini, direttore artistico del teatro. Toscanini aveva un progetto di rivalutazione complessiva della danza; aveva riorganizzato il corpo di ballo e ottenuto la riapertura della Scuola di Ballo nel 1921. La sua intenzione era quella di riuscire a riportare il balletto scaligero a un livello e in un giro internazionali. Fu tra l'altro merito di Toscanini se il grande maestro e coreografo Enrico Cecchetti, uno dei principali collaboratori di Djagilev per i Balletti Russi, fu direttore della Scuola di Ballo della Scala dal 1925 al 1928.

Della reazione fredda, soprattutto della critica, si è già detto. Va inoltre ricordato, anche se probabilmente non può aver influenzato direttamente le critiche, che Toscanini si andava allontanando sempre di più dal regime fascista. Nel '29 assumerà la direzione della Philharmonic Orchestra di New York. Nel '31, addirittura, essendosi rifiutato di eseguire *Giovinezza* e la *Marcia reale* ad apertura di un concerto a Bologna, sarà fatto segno di una violenta aggressione da parte dei fascisti locali ed espatrierà definitivamente negli Stati Uniti. Tornerà in Italia solo nel '46.

Programma di Milano (Teatro alla Scala):
– **lunedì 10 gennaio**: *Cimarosiana*[104], *L'uccello di fuoco*[105], *Le nozze di Aurora* di Pëtr Il'ič Čajkovskij[106] (divertissement);

[103] Direttori d'orchestra: Désiré-Emile Inghelbrecht e Roger Desormière; direttore generale di messa in scena: S. Gregor'ev; coreografo principale: G. Balanchine.

[104] Coreografia: L. Massine; scenografia: L. Bakst; costumi: J.-M. Sert; interpreti: T. Chamié, A. Danilova, G. Balanchine, L. Černyčeva, S. Idzikovskij.

[105] Direttore d'orchestra: E. Ansermet; coreografia: M. Fokin; scenografia e costumi: Natalija Gončarova; interpreti: O. Spesiva, L. Černyčeva, S. Lifar, G. Balanchine.

[106] Direttore d'orchestra: E. Anserment; coreografia: M. Petipa; scenografia: L. Bakst; costumi: L. Bakst e A. Benois; interpreti: T. Chamié, H. Komarova, A. Danilova, S. Lifar, O. Spesiva.

– **mercoledì 12 gennaio**: *Cimarosiana*, *Le lac des cygnes*, *L'uccello di fuoco*;
– **domenica 16 gennaio**: *Cimarosiana*, *L'uccello di fuoco*, *Le nozze di Aurora.*

– **Teatro russo in Italia** – 31 maggio-16 ottobre: Terza biennale d'arte decorativa di Monza. Comprende un'esposizione dei modellini delle messinscene russe.

– **Colloquio con Tairov** – 12 luglio: «La Tribuna» pubblica *Colloquio con Tairoff*, un'intervista di Silvio d'Amico a Tairov, da Parigi. Il regista russo racconta la sua prima tournée parigina, e accenna alle perplessità sollevate dalla sua messinscena della *Fedra*.

– **Il ruolo del *metteur en scène* e il parere degli esperti** – 16 luglio: il quotidiano «La Tribuna» pubblica un articolo di Silvio d'Amico scritto in occasione di un festival di teatro e di una riunione di esperti teatrali a Parigi. A tale evento aveva partecipato anche Gaston Baty, il quale, insieme a Pitoëff, aveva aperto una discussione sulla «proprietà della messinscena» e sul ruolo del *metteur en scène*[107].

– **Unità, insieme e Teatro d'Arte** – 20 luglio: «Comoedia» (Anno IX, n. 7) pubblica *Stanislawski e i suoi attori. I russi del «gruppo di Praga»*: presentazione (da Zurigo) del cosiddetto «Gruppo di Praga», cioè della compagnia di attori esuli provenienti dal Teatro d'Arte di Mosca che avevano infine trovato una sede a Praga (1923). Nell'articolo viene evidenziata la fedeltà di questo gruppo di esuli alla tradizione stanislavskijana, contro teorie più estremiste della scena contemporanea. In occasione della Terza biennale d'arte decorativa di Monza, Carlo A. Felice scrive *Teatro Russo e Spagnolo* («Comoedia», Anno IX, n. 7): parla della lezione di Abram Efros che, nel suo *L'art décoratif de l'U.R.S.S.* (1925), aveva individuato nel concetto di «unità» la qualità specifica degli spettacoli del nuovo teatro russo, identificato come una categoria a parte rispetto a quello europeo, fondato invece sul concetto di «insieme». Molti critici, anche italiani, riprenderanno e faranno loro questa determinante distinzione tra spettacolo come «unità» e spettacolo come «insieme».

[107] Si tratta dell'ultimo di quattro articoli, dal titolo *Conclusioni: la messinscena*. Gli altri articoli, dello stesso d'Amico, sono: *Francesi al festival* (7 luglio 1927); *Il congresso e la crisi* (9 luglio 1927); *Romanticismo alla «Comédie»* (14 luglio 1927).

– **Europa contro URSS** – 20 settembre: «Comoedia» (Anno IX, n. 9) pubblica una corrispondenza di Alfred Mortier sulla scena francese, dal titolo *Tendenze*: è una polemica rispetto alle dichiarazioni di Tairov a d'Amico a proposito dell'arretratezza della scena europea rispetto a quella russa. In particolare Mortier dissente dall'opinione di Tairov secondo la quale l'arretratezza europea derivava da contenuti superati dal tempo e dal pubblico.

– **Messinscene madri e messinscene figlie** – Novembre: la compagnia Niccodemi porta al Teatro Valle di Roma lo spettacolo *Maya*. La messa in scena è una copia di quella del regista francese Gaston Baty, che arriverà in Italia con la sua tournée a pochissimi giorni di distanza (5 dicembre 1927 [108]). L'operazione di Niccodemi nei confronti della messinscena di Baty, ai nostri occhi indubbiamente strana, viene rilevata ma tutto sommato con approvazione. Esattamente come nella tradizione del teatro d'attore era normale che un giovane interprete riprendesse le linee portanti o qualche dettaglio dell'interpretazione di un attore più grande di lui, così, evidentemente, viene ritenuto normale che un regista riprenda la linea interpretativa e perfino i dettagli visivi scelti da un altro.

– **Teatro russo: il Gruppo di Praga** – Dicembre: il Teatro d'Ar-

[108] «Diremo subito che grandi differenze non ci sono tra queste due edizioni: nel complesso si equivalgono; differiscono solo e alquanto nell'intonazione. Niccodemi, è palese, si è ispirato per la sua messa in scena a quella del Baty, ricostruendola in ogni particolare, e questo è già un elogio, nell'implicito riconoscimento del suo valore, dell'interpretazione francese» (Articolo non firmato, *La Compagnia francese di G. Baty nell'interpretazione di «Maya» al Valle*, «Il Messaggero», 18 dicembre 1927). Il 20 dicembre 1927, Enrico Rocca, ne «Il lavoro d'Italia», scrive: «*Maya*, presentata a noi dalla Compagnia Niccodemi, è per così dire una creazione di Gaston Baty, beninteso per quel che riguarda la messa in scena e la recitazione». Silvio d'Amico, nella «Tribuna» del 20 dicembre 1927, scrive: «Della sua [di Baty] *Maya* abbiamo parlato ai nostri lettori già due volte: la scorsa estate da Parigi, e poi ancora qualche settimana addietro, qui a Roma, quando Niccodemi ci dette una riproduzione il più possibile fedele non solo del lavoro di Gantillon, ma anche della *mise-en-scène* (ripetiamo che questa parola si usa nel suo senso più ampio, comprendente *tutta* l'interpretazione) del Baty». Renato Simoni, nel «Corriere della Sera» del 10 gennaio 1928, scrive: «La Compagnia Niccodemi ha messo in scena al Manzoni *Maya* come l'aveva messa in scena Baty e come l'autore ha voluto. Abbiamo visto quasi lo stesso spettacolo che la Compagnia francese ci aveva offerto. Non era meglio che questi nostri attori e il loro direttore, sì valorosi, si prendessero la libertà di inventare per conto proprio, con quella genialità della quale hanno dato tante prove?».

te di Mosca («Gruppo di Praga»[109]) si esibisce a Roma, al Teatro Valle.

Programma:
– **1° dicembre**: *Povertà non è peccato* di Aleksandr Ostrovskij;
– **2 dicembre**: *L'albergo dei poveri* di Maksim Gor'kij;
– **3 dicembre**: *Il matrimonio* di Nikolaj Gogol';
– **4 dicembre**: replica di *Povertà non è peccato*; replica de *L'albergo dei poveri*;
– **5 dicembre**: *Il cadavere vivente* di Lev Tolstoj;
– **6 dicembre**: *I fratelli Karamazov* di Fëdor Dostoevskij;
– **7 dicembre**: replica de *Il matrimonio*.

È l'occasione di una delle più belle recensioni di Silvio d'Amico. Ancora una volta (come già abbiamo letto a proposito di Baty) ritroviamo termini come monastero o ascetismo per parlare della rivoluzione della regia. D'Amico tornerà a usare parole simili a queste anche nel *Tramonto del grande attore*. Quel che più colpisce nell'articolo è la profonda comprensione, da parte di un paladino della parola, di un problema squisitamente legato allo spettacolo, misterioso, e intimamente connesso alla regia come il «ritmo»:

Dalla leggenda in cui vivono circonfusi, questi asceti del Teatro hanno dunque finito per approdare anche fra noi. È da un quarto di secolo che sentiamo raccontare le meraviglie della loro «religione», e del comunismo monacale il qual assegna a ciascuno di loro, grandi e piccoli, un identico compenso; e della soppressione dei «ruoli» che essi hanno attuato sul serio, con la conseguente subordinazione d'ogni interprete all'esigenze dell'insieme; e dell'annullamento d'ogni personalità d'attore nei relativi personaggi (si guardino le loro fotografie, son centinaia, e non vi si trova mai la fisionomia d'un attore, solo quella delle sue creature); e insomma della dedizione totale, *perinde ac cadaver*, d'ogni membro della frateria alla fede comune. Iersera a teatro si sentiva parlare di realismo e di verità: «come sono spontanei! come sono vivi!»; che francamente era un elogio non solo troppo facile, ma anche e sopratutto inadeguato: volendosi contentare di verità e spontaneità, non ci sarebbe stato bisogno di far muovere questi stupendi barbari da tante miglia lontano, bastava chiamare una nostra compagnia dialettale.

Ma a noi è parso subito, e nelle brevi note d'oggi cominciamo per lo meno col dir questo, che la «verità» di cotesti interpreti fosse d'altro ordine: lirica, composita, e raffinata. L'esordio della compagnia ieri è avvenuto,

[109] Compongono la compagnia: M. Kryžanovskaja, Vera Greč, P. Pavlov, A. Bogdanov, Vasil'ev, B. Espe-Petrov, Aslanov, la Dneprova, P. Alekseev, Vyrubov, M. Tokarska, la Dubravina, la Sekvitch, la Kedrova.

come si sa, nelle condizioni più sfavorevoli: stasera, e poi nelle altre poche rappresentazioni che rapidamente si seguiranno, gli attori russi ci daranno tutte opere ben note, di cui potremo seguire consapevolmente la significazione e la progressione, scena per scena e battuta per battuta: ma iersera si dava, del breve repertorio, l'unica opera non tradotta né in lingua nostra né in altra comunemente accessibile: sicché abbiam dovuto ricorrere a versioni e informazioni di terza mano, e il gran pubblico (salvo, s'intende, i molti russi presenti) s'è contentato di guardare. Eppure il diletto è stato squisito per tutti; e non un mero diletto visivo [...]. La trama è d'un'ingenuità quasi elementare; ma dà il pretesto alla pittura di macchiette e di caratteri, e, che va benone nel caso nostro, a scene folkloristiche, con frequentissime parentesi di musiche, di canti e di balli. Ma qui appunto dicevamo che chi pensasse questo spettacolo come nient'altro che l'accesa e piacevole riproduzione di certa vita russa regionale d'ottant'anni fa, sostanzialmente non diverso da quelli che ci offrono alcune eccellenti compagnie nostre dialettali, resterebbe lontano le mille miglia dal giusto. Perché, in luogo della gagliarda rozzezza dei nostri comici, ammirabili ma per tutt'altro verso, qui c'è una composizione scaltra, impercettibile ma squisitissima, che innalza tutto in un'atmosfera lirica; e musica e mimica e scenografia si dàn la mano; e un ritmo segreto, quasi di danza, regola ogni gesto e ogni atteggiamento. La vita è spremuta, per dir così, da ogni possibilità, e ogni personaggio, anche il minimo, è caratterizzato sino all'estremo; siamo in quello straricco regno macchiettistico nel quale si compiacquero la commedia e il romanzo europei dell'Ottocento, e potete immaginare se degli attori come questi si lascino scappare un'occasione simile. Ma quello che c'incanta, è la misura leggera in cui ciascuno si tiene, e la melodia che le loro varie note, combinandosi, tessono con un'arte aerea. Qui il gusto moderno trova di che riposarsi, con una letizia delicata; e occhi e orecchi e intelligenza, appagati ad un tempo non posson chiedere di più.

S'intende che poi questi attori li esamineremo a uno a uno, quando avremo imparato a conoscerli meglio. Ma è possibile, anche solo per oggi, scordare il viso fresco, tutto amore e pudore, della tenerissima Krijanowska, ch'era la giovinetta Liubova e la desolazione delle sue immense trecce sciolte fra i canti nel rito del fidanzamento? e il vario contrappunto che ricamarono beatamente tutte quell'altre donne intorno a lei? o la terribilità grottesca dell'attore Espé-Petrov, ch'era il padre *bau-bau*? e la evidenza atroce e quasi oscena dell'Asianov ch'era Korschunov nella maschera e nella mimica di quelle sue mani artigliate? e il viso del Pavlov, ch'era Liubim l'ubbriacone, e il contenuto ardore dell'innamorato Mitia, ch'era il Bogdanov? e le risonanze di quei canti? e la saporita grazia ironica di quel salotto piccoloborghese al second'atto? e l'accoramento di quella gioia finale?

Acclamati lungamente a ogni scender del sipario, gl'interpreti asceti non apparvero a ringraziare se non dopo la fine dell'intero spettacolo: ossia quand'era lecito spezzare l'incanto, e ritornare, di personaggi, uomini e

donne. Oggi, come fu annunciato, *Bassifondi*, ossia *L'albergo dei poveri*, di Gorki [110].

– **L'odissea dei russi** – 2 dicembre: «Il Giornale d'Italia» pubblica *L'odissea di un gruppo di attori* [111], un'intervista agli attori russi che ruota sulla loro esperienza di esuli, per poi soffermarsi sulla loro fedeltà alla tradizione di Konstantin Stanislavskij, e sulla passione per il teatro, vissuto non come luogo di lavoro, ma come una casa. Inoltre, si parla dell'entusiasmo di tutti i russi – a partire da Gogol' – per la città di Roma, e viene raccontato un aneddoto che riguarda Stanislavskij e la *Locandiera* di Goldoni (gli attori narrano di come Stanislavskij avesse passato un'intera notte ripetendo la sua parte, camminando per le vie di Mosca, senza avvertire nessuno, per trovare il «tono» giusto del personaggio).

– **Baty e Niccodemi** – 5 dicembre: Gaston Baty e il suo Studio des Champs Elysées sono a Torino (Teatro di Torino). La messinscena di *Maya* di Baty viene riconosciuta come l'originale di quella di Niccodemi, che da molti viene però ritenuta leggermente migliore rispetto al suo prototipo. I pareri sono in ogni caso discordanti.

Programma:
– **5 dicembre**: *Maya* di Simon Gantillon;
– **6-7 dicembre**: repliche;
– **8 dicembre**: *Césaire* di Jean Schlumberger, *Têtes de rechange* di Jean-Victor Pellerin;
– **9 dicembre**: *Têtes de rechange*;
– **10 dicembre**: *Maya* (due repliche, una diurna e una serale).

Abbiamo ampiamente parlato di *Maya* in occasione della prima rappresentazione eseguita dalla Compagnia Niccodemi circa un mese fa: poco ci resta perciò da dire a proposito dell'esecuzione originale presentataci ieri sera al Valle dalla Compagnia francese dello «Studio des Champs Elysées» diretta da Gaston Baty la quale l'ha replicata a Parigi per quattordici mesi consecutivi. Diremo subito che grandi differenze non ci sono fra queste due edizioni: nel complesso si equivalgono; differiscono solo e alquanto nell'intonazione. Niccodemi, è palese, si è ispirato per la sua messa in scena a quella del Baty ricostruendola in ogni particolare, e questo è già un elogio,

[110] S. d'Amico, *Gli attori russi al «Valle». «Povertà non è peccato» di Ostrowski*, «La Tribuna», 3 dicembre 1927.
[111] G.T., *L'odissea di un gruppo di attori*, «Il Giornale d'Italia», 2 dicembre 1927.

nell'implicito riconoscimento del suo valore, dell'interpretazione francese; ma ci sembra che, dando alla protagonista quell'aria di ebetudine rassegnata e incosciente, quella specie di abulia da «cosa di carne» senza personalità né volontà, quella stordita e astratta stanchezza morale che a volte aveva quasi aspetti ieratici – e la Vergani seppe rendere tutto questo con grande e bella efficacia – ci sembra, dicevamo, che il Niccodemi si sia avvicinato assai di più allo spirito del lavoro [...]. Quello che invece è indiscutibilmente superiore è l'interpretazione dell'ultimo quadro che è la chiave del lavoro e spiega, seppure in ritardo traverso le parole sibilline e incantatrici dell'hindu, tutto il lavoro. La figura dell'indiano ha trovato nel negro Habib Benglia un interprete ideale e definitivo, attore e danzatore collaudato e consacrato da molti anni di successi parigini e, se mal non ricordiamo, londinesi, questo negro ha saputo prestare la plastica sinuosità delle sue braccia e delle sue mani, la impassibilità del suo volto, e la metallica subdola armoniosità della sua voce al gioco ambiguo del personaggio che «incanta gli uomini con le parole, come il serpente col flauto» riuscendo nella deserta camera di Maya ad evocarne l'immagine con sì illusori e fantastici colori da uccidere la vera Maya nel desiderio del suo ultimo amante che la chiude fuori su la strada rissosa, non riconoscendola per quella che attende, che sogna e che vuole. Marguerite Jamois, che era Maya, è senza dubbio una notevole artista: il suo temperamento e la sua sensibilità hanno disegnato sottilmente la figura della protagonista con quel verismo accurato e studiato voluto dal Baty. Vicino ad essi ci piacque assai la Marie Delby, una Fifine veramente bambina ingenua deliziosa e viva quanto mai. Il Nat per certa sua spregiudicata e spensierata esuberanza quasi napoletana, il Prelier, il Daroy pieni di nostalgia fanciullesca e casta il primo e di dolorosa disperazione il secondo. Gli altri affiatati e armonizzati ottimamente, orchestrati quasi in un insieme efficace e curato di gradevole effetto. Uno spettacolo degno di essere veduto insomma e che se non fa dimenticare l'interpretazione degli attori italiani, interessa e convince. Gli applausi furono molti e calorosissimi ad ogni calar di sipario [112].

– **Gruppo di Praga** – dicembre: il Gruppo di Praga è a Firenze, al Teatro La Pergola, successivamente a Genova, Teatro Paganini.

Programma di Firenze (Teatro La Pergola):
– **8 dicembre**: *Povertà non è peccato*;
– **9 dicembre**: *I fratelli Karamazov.*

Programma di Genova (Teatro Paganini):
– **10 dicembre**: *Povertà non è peccato*;

[112] Articolo non firmato, *La Compagnia francese di G. Baty nell'interpretazione di «Maya» al Valle*, «Il Messaggero», 18 dicembre 1927.

– **11 dicembre**: *Il matrimonio*;
– **12 dicembre**: *I fratelli Karamazov*; replica di *Povertà non è peccato*.

– **Baty** – 11 dicembre: Gaston Baty è a Milano, Teatro Eden.

Programma:
– **11 dicembre**: *Maya*;
– **12-13 dicembre**: repliche;
– **14 dicembre**: *Césaire*, *Têtes de rechange*;
– **15 dicembre**: *Maya*.

– **Teatro d'Arte uno e due** – 12 dicembre: «Il Giornale d'Italia» pubblica *«L'Albergo dei poveri» al Valle. Una lettera di un attore russo*: la lettera di un attore russo, Basilio Drovianicoff, che vuole sottolineare come il «vero» Teatro d'Arte viva e lavori ancora a Mosca, a differenza della compagnia russa al momento in Italia (cioè il «Gruppo di Praga», il gruppo degli esuli, spesso chiamato, però, anche «Teatro d'Arte di Mosca»).

– **Gruppo di Praga** – 13 dicembre: il Gruppo di Praga si esibisce a Torino, Teatro Chiarella, poi a Milano, Teatro Manzoni.

Programma di Torino (Teatro Chiarella):
– **13 dicembre**: *Povertà non è peccato*;
– **14 dicembre**: *Il matrimonio*;
– **15 dicembre**: *L'albergo dei poveri*.

Programma di Milano (Teatro Manzoni):
– **16 dicembre**: *Povertà non è peccato*;
– **17 dicembre**: *L'albergo dei poveri*;
– **18 dicembre**: *Il matrimonio*;
– **19 dicembre**: *Il cadavere vivente*;
– **20 dicembre**: replica de *Il matrimonio*;
– **22 dicembre**: *La potenza delle tenebre* di Lev Tolstoj;
– **23 dicembre**: *I fratelli Karamazov*.

– **La battaglia della vita del Gruppo di Praga** – 24 dicembre: al Teatro del Convegno, proprio la vigilia di Natale, evento unico, ha luogo la rappresentazione de *La battaglia della vita* di Charles Dickens (*Racconti di Natale*) da parte del Gruppo di Praga.

– **Baty** – 17 dicembre: Gaston Baty è a Roma, al Teatro Valle.

Programma:
– **17 dicembre**: *Maya*;
– **18 dicembre**: replica;
– **19 dicembre**: *Maya* (replica diurna); *Césaire*, *Têtes de rechange* (replica serale);
– **20 dicembre**: *Césaire*, *Têtes de rechange*;
– **21 dicembre**: *Maya*, *Césaire*, *Têtes de rechange.*

1928: L'importanza di Reinhardt

– **Baty e Niccodemi a Milano** – Gennaio: alla tappa milanese della compagnia di Baty segue quella della compagnia Niccodemi con lo spettacolo *Maya*.

– **Reinhardt –** Marzo: su «Comoedia» viene pubblicato un «ritratto» di Max Reinhardt tracciato dal drammaturgo Luigi Chiarelli.

– **Bragaglia e Reinhardt** – 18 giugno: Anton Giulio Bragaglia, in trasferta a Berlino, riporta sul «Tevere» – concordando – alcune osservazioni di Reinhardt sul teatro (che riguardano la crescente importanza del regista) e su autori e critici (secondo Bragaglia e Reinhardt i primi ignorano la materialità delle scene, i secondi pretendono di giudicare il teatro dalla letteratura: ma il teatro non è letteratura drammatica). L'italiano e l'austriaco probabilmente ebbero più di un incontro: gli articoli di Bragaglia, infatti, lasciano capire che tra di loro ci furono colloqui e confronti diretti sul teatro. In data imprecisata, inoltre, Reinhardt, con l'attrice Maria Carmi, visitò il Teatro degli Indipendenti.

– **Reinhardt** – Ottobre: sul «Dramma» viene pubblicato un articolo di Max Reinhardt su *Teatro e cinematografo*.

1929: L'importanza di Copeau e il fascino dell'Habima

– **Il credo di Tairov** – 15 febbraio: Silvio d'Amico ripubblica su «Comoedia» (Anno XI, n. 2) – quindi su una rivista specializzata – la sua intervista a Tairov del 1927, intitolandola *Il credo di Taìrof* (la ripubblicherà anche nel *Tramonto del grande attore*, 1929) e riadattandola, perché la forte presenza in Italia della Pavlova spinge il critico a sottolineare quella che è la speciale qualità del teatro russo contemporaneo, a cui è necessario guardare con rispetto, senza pensare però di imitarla. Lo stesso numero della rivista ospita anche un arti-

colo di Luigi Lozowick, *Le marionette di Alessandra Exter*: un pezzo sulla Ekster, in cui si fa riferimento al suo lavoro insieme a Tairov.

– **La scuola di Copeau** – 20 marzo: Jacques Copeau e i suoi allievi, i Copiaus, presentano a Torino, presso il teatro privato di Riccardo Gualino, *L'école des maris* di Molière. La scelta di Copeau di rappresentare un'opera molieriana viene ammirata come un «atto d'omaggio verso il maestro cui si ispira la sua attività di attore» [113].

– **Benvenuto a Copeau** – 21 marzo: Giacomo Debenedetti, con lo pseudonimo «Swann», pubblica, sulla «Gazzetta del Popolo», il suo *Benvenuto a Copeau*, in cui il critico italiano, pur consapevole delle radici letterarie del Vieux Colombier, precisa che il piccolo teatrino francese non aveva come scopo quello di contribuire alla nascita di una nuova drammaturgia, ma di indirizzarsi al «meditato approfondimento del mestiere», della tecnica, «coerente e precisa», e soprattutto di favorire la rinascita della farsa.

– **L'illusione di Copeau** – 21 marzo: Jacques Copeau e i Copiaus presentano a Torino, presso il teatro pubblico di proprietà di Riccardo Gualino, lo spettacolo *L'illusion*.

– **Copeau contro il buon senso** – 22 marzo: Eugenio Bertuetti, nel suo articolo «*L'illusion*» *di Copeau*, scrive: «pare fatta apposta – dico pare ma è – per mandar fuori dai gangheri la schiera rispettabilissima di coloro il cui blasone onesto reca le insegne incancellabili del *buon senso*, della *logica*, della *psicologia ragionata* e del *verosimile*» [114].

– **D'Amico e Copeau** – 23 marzo: Silvio d'Amico, nel suo articolo *Le recite torinesi di J. Copeau*, pubblicato su «La Tribuna», pur riconoscendo, a tratti, nell'*Illusion*, la freschezza e la levità di un «balletto» e l'eleganza sottile di «certa pittura giapponese», sottolinea come «il suo significato intimo non sia riuscito [...] in tutto chiaro e convincente».

– **Pirandello, Reinhardt e la *regie*** – Aprile 1929: Pirandello ha appena completato, a Berlino, in una Germania su cui incombe l'av-

[113] N.F., *La compagnia di Jacques Copeau a Torino*, «Corriere della Sera», 21 marzo 1929.

[114] Eugenio Bertuetti, «*L'illusion*» *di Copeau*, «Gazzetta del Popolo», 22 marzo 1929.

vento di Hitler, *Questa sera si recita a soggetto.* È in esilio volontario dopo lo scioglimento della compagnia del Teatro d'Arte. Proclama la sua nuova pièce «un atto di accusa contro gli eccessi della così detta *regie*», come scrive in una lettera a Guido Salvini. Però va ricordato che si tratta di una pièce concepita (secondo il parere di Alessandro d'Amico) in primo luogo per un pubblico straniero, per un assetto teatrale molto diverso da quello italiano. In un'intervista a Corrado Alvaro è più esplicito: «ammiro il teatro tedesco per la sua disciplina e i mezzi perfetti di cui dispone [...] Ma la possibilità di ottenere tutti gli effetti, la tecnica portata alla sua massima perfezione, sta finendo coll'uccidere il teatro. Basta talvolta a questi *régisseurs* un abbozzo di commedia, che permetta di portare sulla scena cose lassù mai vedute, per muoverli a farne uno spettacolo. Le danze, le acrobazie, il circo equestre, i mutamenti di scena rapidi e con macchine potenti e perfette, hanno finito col diventare altrettanti mezzi di corruzione del teatro stesso. Io, col mio dramma nuovo, intendo reagire a questa tendenza». Come al solito, è molto difficile capire se Pirandello critichi questo nuovo assetto di cose, o il fatto che questo nuovo assetto di cose si accontenti di testi inconsistenti. In ogni caso, Pirandello dedica a Max Reinhardt l'edizione tedesca di *Questa sera si recita a soggetto*: «A Max Reinhardt la cui incomparabile forza creatrice ha dato magica vita sulla scena tedesca ai "Sei personaggi in cerca d'autore" dedico con profonda riconoscenza questa terza parte della trilogia del teatro nel teatro» [115].

– **Sovvenzioni** – Nel 1929 il governo fascista stanzia contributi al teatro per un totale di otto milioni di lire. Ma di questi otto milioni solo ottocentomila lire vanno alla prosa, tutto il resto alla lirica. Questo stato di cose è particolarmente grave per un teatro logorato che ha vissuto difficoltà economiche di vario tipo per quasi tutto il decennio, ed è oltre tutto sfibrato dal peso massiccio dei diversi «trust» e consorzi, oltre che, naturalmente, dalla vaga riprovazione generale della stampa, e dalle accuse di «ritardo» portate avanti da d'Amico.

– **Fascismo e teatro** – Luglio: una rappresentazione alla presenza di Mussolini, a Roma, inaugura la prima tournée del Carro di Tespi

[115] Tutte le informazioni su *Questa sera si recita a soggetto*, tanto la citazione dell'intervista ad Alvaro quanto quella della lettera a Salvini, sono riprese dalla *Notizia* premessa al testo in *Maschere Nude* nell'edizione di Alessandro d'Amico per «I Meridiani», Milano, Mondadori, 2007, vol. IV.

(un teatro ambulante per le masse, ideato e organizzato dall'Opera Nazionale Dopolavoro).

– **Bragaglia e Reinhardt** – 30 agosto: Anton Giulio Bragaglia traccia un profilo di Reinhardt [116].

– **Vachtangov e il Teatro Habima** – Settembre: il Teatro Habima [117] si esibisce a Roma, al Teatro Valle. Tra gli altri spettacoli viene proposto anche il *Dibbuk*, regia di Evgenij Vachtangov. È l'unico spettacolo del regista russo (morto da poco) che passi per l'Italia, e va sottolineato, vista la grandissima importanza che avrà Vachtangov come modello morale per la giovane regia italiana. Lo spettacolo ha recensioni positive, o anche molto positive, ma viene notata con perplessità la bravura degli attori, perfino eccessiva, tale da generare un leggero effetto di meccanicità. Tuttavia, lo spettacolo rimarrà nella memoria, ed entrerà a far parte della ristretta collana di eventi memorabili della regia europea in Italia.

Programma:
– **24 settembre**: *Dibbuk* [118] di An-Skij;
– **25 settembre**: *Golem* [119] di Halper Leivik;
– **26 settembre**: *Il tesoro* di Shalom Aleichem;
– **27 settembre**: *L'Ebreo errante* di David Pinsky;
– **28 settembre**: replica di *Dibbuk*;
– **30 settembre**: *La corona di David* [120] di Calderón de la Barca;
– **1° ottobre**: replica.

– **D'Amico e Vachtangov** – 25 settembre-1° ottobre: Silvio d'Amico scrive una serie di articoli sul Teatro Habima: «*Dibbuk*», «La Tribuna», 25 settembre 1929; *«Il tesoro» di Scholem Aleichem*, «La Tribuna», 27 settembre 1929; *«La corona di David» di Calderón*, «La Tribuna», 1° ottobre 1929. L'effetto del Teatro Habima su d'Amico è notevole: nonostante la difficoltà a rapportarsi a uno stile così «esasperante», sulla pagina del critico rimangono forti impressioni. An-

[116] Anton Giulio Bragaglia, *Che cosa fu Max Reinhardt*, «Il Secolo-La Sera», 30 agosto 1929.
[117] Compongono la compagnia: Ch. Rovina, A. Meskin, Z. Fridland, Čemerinskij, J. Bertonov, M. Gnesin, Finkel', Viniar, Beniamini, Klatzkin, Bruck, la signora Viniar, la Lubič, Robins, Judelevič.
[118] Lea è interpretata dalla Rovina.
[119] Golem è interpretato da Meskin.
[120] David è interpretato da Meskin.

che se ora il *Dibbuk* di Vachtangov avrà da lui una recensione positiva, ma non particolarmente entusiasta, in un successivo articolo del '33 [121] lo collocherà, invece, tra le interpretazioni moderne più significative. È uno spettacolo a effetto lento, insomma, un po' come lo erano stati, per d'Amico, anche quelli del rientro della Duse.

– **Una replica desiderata** – 28 settembre: replica «assai desiderata» [122] di *Dibbuk*.

– **Teatro Habima** – Ottobre: il Teatro Habima è a Torino, Teatro di Torino (il teatro pubblico di Gualino), successivamente a Milano, Teatro Manzoni.

Programma di Torino (Teatro di Torino):
– **8 ottobre**: *Dibbuk*;
– **9 ottobre**: *Golem*;
– **10 ottobre**: *La corona di David*;
– **11 ottobre**: *L'Ebreo errante*;
– **12 ottobre**: *Il tesoro*.

Programma di Milano (Teatro Manzoni):
– **15 ottobre**: *Dibbuk*;
– **16 ottobre**: *Golem*;
– **17 ottobre**: *La corona di David*;
– **18 ottobre**: replica di *Dibbuk*;
– **19 ottobre**: *Il tesoro*;
– **20 ottobre**: replica di *Dibbuk* e di *Golem*.
– **22 ottobre**: replica de *Il tesoro*.
– **23 ottobre**: *L'Ebreo errante*.

– **Vachtangov** – 15 ottobre: la rivista «Comoedia» (Anno XI, n. 9) pubblica un articolo di Jakov L'vov dal titolo *«Habima» il teatro d'arte ebraico*. L'autore scrive sull'Habima in concomitanza della tournée italiana, con una particolare attenzione allo spettacolo *Dibbuk* e al suo regista Vachtangov.

– ***Tramonto del grande attore*** – Il 1929 è anche l'anno in cui Silvio d'Amico pubblica il suo *Tramonto del grande attore*, un volume importante, in cui il teatro del Grande Attore viene consegnato

[121] Silvio d'Amico, *La parola in scena*, cit.
[122] S. d'Amico, *«Il tesoro» di Scholem Aleichem*, «La Tribuna», 27 settembre 1929.

in un passato fastoso ma concluso, mentre le varie forme nuove europee vengono esaminate con cura e ammirazione. Implicitamente (ma anche esplicitamente) d'Amico disegna un ritratto dell'Italia, ondeggiante tra «vecchio» teatro d'attore e aspirazione alle «moderne» tendenze della messinscena europea, che rimarrà il modello storiografico privilegiato per questo periodo.

1930: L'anno di Tairov

– **Jouvet su Vsevolod Mejerchol'd** – Gennaio 1930: la «Rivista di Commedie» riporta un lungo articolo di Jouvet su Mejerchol'd. Il Mejerchol'd di cui parla Jouvet è quello che ha rifondato il «teatro popolare» – si pensi al teatro greco o medievale (anche se il dubbio di Jouvet è che possa risultare in realtà aristocratico). Le innovazioni del regista vengono messe in rapporto alla corsa della rivoluzione russa verso il rinnovamento totale, che investe anche il teatro. Il progresso in teatro è essenzialmente connesso all'evoluzione culturale del pubblico. Dunque Mejerchol'd viene visto (e da Jouvet, in questo, anche compatito) come un regista inscindibile dal contesto politico-culturale russo («più che l'uomo d'un teatro, è l'uomo d'un'epoca»). In altre parole, a parlare del grande regista russo e a essere significativamente riportato da una rivista italiana è un suo collega, ovvero un'importante personalità del teatro come Jouvet, a dimostrazione dell'interesse suscitato da Mejerchol'd, rispetto al quale Jouvet afferma: «È grazie a lui che oggi esiste un nuovo teatro russo».

Com'è noto, nessuno spettacolo di Mejerchol'd è mai passato per l'Italia, dove si può dire che un certo modo di far teatro, vicino a quello di Mejerchol'd, o considerato tale, sia stato conosciuto soprattutto tramite l'esempio di Tairov.

– **Fascismo e teatro** – Nasce, in marzo, la Corporazione Nazionale del Teatro, che è la prima delle corporazioni fasciste. Un colpo definitivo all'assetto di piccola industria indipendente dell'organizzazione capocomicale del teatro italiano. Va ricordato anche che la SIA (Società Italiana degli Autori), nel 1927, si era trasformata in SIAE per l'immissione al suo interno degli editori, e aveva così concluso il suo compito di organo di battaglia e di difesa degli autori italiani (o degli autori in Italia, come aveva preferito pensare Marco Praga).

– **Ruggeri e Jouvet: un confronto** – Gennaio-aprile: al Teatro di Torino ha luogo la «prima» del *Siegfried* di Giraudoux, all'interno

del programma della compagnia di Ruggero Ruggeri. Dopo Torino, la compagnia Ruggeri si sposterà anche a Milano (Teatro Manzoni, marzo) e a Roma (Teatro Argentina, aprile). Quando la compagnia di Jouvet porterà lo stesso dramma in Italia, nel 1931, l'interpretazione di Ruggeri verrà ripetutamente paragonata a quella francese. I confronti tra teatro europeo e teatro italiano sono evidentemente sentiti come un ponte di importanza fondamentale per permettere non solo una buona ricezione degli spettacoli ospiti, ma anche la nascita di una «via italiana» alla regia.

– **Tairov** – Aprile: il Teatro Kamernyj [123] di Tairov si esibisce al Teatro di Torino di Riccardo Gualino, come prima tappa di una lunga tournée italiana. A Torino, lo spettacolo di presentazione della compagnia russa è *Giroflè-Giroflà*, in tutte le altre città italiane sarà invece *L'uragano* di Ostrovskij.

Programma:
– **22 aprile**: *Giroflè-Giroflà* [124] di Charles Lecocq;
– **23 aprile**: *L'uragano* [125] di Aleksandr Ostrovskij;
– **25 aprile**: *Il giorno e la notte* di Charles Lecocq;
– **26 aprile**: *Il negro* [126] di Eugene O'Neill.

A Torino, come altrove, le reazioni della maggior parte dei critici (non tutti, naturalmente) sono, come si è detto, estremamente positive. Un po' inaspettatamente, le lodi maggiori sono per la recitazione degli attori, mentre le scene lasciano talvolta più perplessi. È come se la critica italiana scoprisse che tra le capacità del *régisseur* poteva esserci non solo quella di un'interpretazione culturalmente raffinata, non solo quella della cura matematica del funzionamento dell'insieme, non solo quella della collaborazione con scenografi d'avanguardia, ma anche quella di sollecitare le qualità degli attori. È una scoperta importante, e riportiamo l'articolo di Bernardelli, che è uno degli esempi più belli. In particolare, Bernardelli sembra scoprire (e spiegare in maniera toccante ed esemplare) la più misteriosa qualità della nuova regia, specie di quella russa: il ritmo.

[123] Compongono la compagnia: Alisa Koonen, A. Irnberg, Ivan Aleksandrov, la Tolubejeva, Natalija Efron, Rumnëv, Ivan Arkadin, Lev Fenin, V. Matinsen, Viktor Gaušin, Nikolaj Čaplygin, J. Viber, la Spendjarova, la Uvarova.

[124] La Spendjarova è Giroflè-Giroflà, Lev Fenin è Murzuk, Rumnëv è Maraschino.

[125] Alisa Koonen è Katjerina.

[126] Alisa Koonen è Ella, Ivan Aleksandrov è Jim.

Bellissimo spettacolo quello di ieri sera: la Compagnia di Tairof si è presentata nella sua pienezza, nella sua mirabile potenza espressiva; affascinante e commovente. Un alto stile resse tutti gli attori e tutte le figurazioni: fu una orchestrazione sostenuta e rattenuta, densa, intima, sospesa ed una progressione drammatica, misteriosa e sobria, che sgorgò alfine in note eccelse e patetiche, irresistibili. Se per ritmo Tairof intende questa segreta forza poetica, questo coordinare i tempi e gli spazi della scena ad effetti concreti, tangibili, travolgenti, questo pacato, solenne e incalzante svolgersi della tessitura teatrale, ben possiamo dire che il ritmo ch'egli ha impresso alla sua interpretazione de *L'Uragano* di Ostròvskij è perfetto. Gli attori sono eccellenti; ottima, spesso magnifica, Alice Koonen nelle vesti di Katjerina; ma ciò che ci colmò di commozione e di gioia fu non solo il concerto stupendo delle voci, delle figure, degli atteggiamenti, ma l'utilità spirituale, il senso profondo, in patetica direzione data al dramma dall'inscenatore, e che si rivelò precisa, misuratissima, concorde, in ogni attore [...]. Quale sapienza di pause, di attacchi, di trapassi; quale finezza nel proporre cenni, personaggi, situazioni tosto risolte, e poi riprese in tono maggiore, in una serie di «crescendo» dapprima quasi inavvertiti, o almeno colti soltanto come vaga musica interiore, e poi scroscianti in misurate e decisive battute che concludono ed esaltano le varie scene! Senza dubbio, dunque, la Compagnia ha recitato mirabilmente, e l'influenza del maestro di scena fu palese, sentitissima, viva, propria di un temperamento e stile d'artista che dà gli ultimi e inconfondibili tocchi all'opera sua [...]. Alice Koonen fu interprete ben degna dell'alto spettacolo: in alcune scene fu superbamente viva e armoniosa, delicata, forte e penetrante. [...] L'idillio notturno nel giardino, così fragile, romantico e leggiadro, e così folto di passione, così colmo di destino; e l'addio a Boris prima della morte, tutto estro e brividi, sarebbero sufficienti per darci la misura dell'attrice. In quest'ultima scena essa raggiunse certi toni patetici, certi slanci di disperata tenerezza, si aggrappò con siffatta angoscia al collo di lui, proruppe in così strane voci, si trasfigurò tra l'amore e la morte con così ineffabile grazia, fu così dolce e tremante e augusta che non avremmo potuto desiderare di meglio. Ma tutti, abbiamo già detto, sono squisiti attori: educatissimi all'arte, efficaci senza smanie e senza rettorica, spesso brillanti e sorprendenti. Potremmo nominarli tutti: ci accontenteremo di ricordare Jnna Stein; deliziosa nella parte di Varvàra, la maliziosa cognata di Katjerina. Ed eccellenti anche – magici a volte – i quadri creati dagli attori con oculatissime proporzioni e atteggiamenti di grande rilievo. Quando, all'ultimo atto viene portato in scena il cadavere di Katjerina, ogni raggruppamento di attori (che volentieri disponevansi a coro) ogni effetto di luce, i suoni, le pause, le voci, i silenzi furono impressionanti. Chiusosi il velario il pubblico scoppiò in una clamorosa ovazione [127].

[127] F.B. (Francesco Bernardelli), *Al Teatro di Torino: «L'Uragano» di Ostròvskij*, «La Stampa», 24 aprile 1930.

– **Tairov contro Antoine** – 24 aprile: sulla «Gazzetta del Popolo» viene pubblicato un articolo di Eugenio Bertuetti (*«L'uragano» di Ostrowski nell'interpretazione di Tairof al «Torino»*) in risposta ad Antoine e alla sua accusa (nel corso della polemica sulla messinscena di *Fedra*) a Tairov: esercitare l'intelligenza a discapito della poesia.

– **Tairov** – Aprile-maggio: il Teatro Kamernyj di Tairov è a Firenze, Teatro della Pergola, e successivamente a Roma, Teatro Valle.

Programma di Firenze (Teatro della Pergola):
– **28 aprile**: *L'uragano*;
– **29 aprile**: *Giroflè-Giroflà*;
– **30 aprile**: *Il giorno e la notte.*

Programma di Roma (Teatro Valle):
– **1° maggio**: *L'uragano*;
– **2 maggio**: *Giroflè-Giroflà*;
– **3 maggio**: *Il negro*;
– **4 maggio**: *Il giorno e la notte.*

– **Come un uragano** – 3 maggio: sulla «La Tribuna», Silvio d'Amico scrive de *L'uragano* di Ostrovskij: è una recensione entusiasta, in cui Tairov appare al critico non il temuto regista-creatore di uno spettacolo, ma, al contrario, l'incarnazione della sua visione del regista come il vero interprete di un'opera drammatica. Qui, però, abbiamo pensato di riportare una recensione (di Luigi Antonelli), non certo negativa ma più fredda, a un altro spettacolo, *Giroflè-Giroflà*, che in genere era considerato particolarmente rappresentativo dell'arte di Tairov, ma che in Italia piacque molto meno dell'*Uragano*. Mostra l'altra faccia dell'accoglienza fatta al grande regista in Italia. Ancora una volta le perplessità italiane non sono affatto un segno di ingenuità: quella leggera meccanicità che Antonelli mette in luce è il limite spesso imputato a Tairov. Certo: quel che convince in un confronto tra Tairov e Mejerchol'd appare più dubbio sulla bocca di critici disposti a lodare Simoni o Niccodemi e a rivedere le bucce dei grandi registi europei.

Con la vecchia operetta di Lecocq *Giroflè-Giroflà* si è avuta ieri sera al *Valle* la seconda rappresentazione della «troupe» capitanata da Alessandro Tairof.

Certo, se questi mirabili attori non fossero addestrati, oltre che a recitare, a fare i giocolieri, i ballerini, i mimi e i cantanti, non potrebbero darci nulla di quanto abbiamo visto ieri sera. Spettacolo ricco di colore, d'impeto

e di precisione. Contrasti di luce intelligentissimi. L'intelligenza, soprattutto, presiede a questi spettacoli curati con amore meticoloso e che pure ti dànno d'un tratto qua e là quel senso d'immediatezza e di capriccio che t'inducono a pensare all'improvvisazione della commedia a soggetto.

Tanto precisa è l'azione da minacciare talvolta di essere monotona. Ma con quanta ariosità sono stati costruiti i personaggi! Quel *Bolero* così trepido e caricaturale! Quell'*Aurora* tutta fronzoli e abbigliata coma una bambola grassa! E *Giroflè*! L'espressione della signorina di famiglia esuberante, la cui giovinezza scoppia da tutte le parti eppure è contenuta nella sua compostezza provinciale! *Giroflè* era la signorina Nazarova. *Aurora* la signora Uvarova, e *Bolero* era Viber.

Ma tutti i personaggi erano deliziosamente caratterizzati: *Maraschino* (Rumnjof) era insieme mimo danzatore dicitore ed equilibrista mentre *Mazuk* (Fenin) era terrificante per burla e ricco di colore. E *Matamoros*? Un ammiraglio scolpito in legno e vestito di cartone lucidato: dominava la scena come un burattino gigantesco. Quanto ai *Pirati*, veri pirati da operetta, avevano la loro nave già pronta sulla scena, e fecero la loro incursione da perfetti ginnasti coi loro coltellacci di cartone, pieni di nasi e di barbe, con un senso del grottesco che rivelava la diligenza e lo spirito dell'onnipresente Tairof.

Pubblico bellissimo e bellissimo successo. In ultimo si volle festeggiare Tairof che si presentò alla ribalta, acclamatissimo [128].

– **Tairov** – 4 maggio: Tairov tiene una conferenza stampa al Circolo della Stampa estera di Roma. Due giorni dopo, la sua compagnia si esibisce a Milano (Teatro Filodrammatici).

Programma:
– **6 maggio**: *L'uragano*;
– **7 maggio**: *Giroflè-Giroflà* [129];
– **8 maggio**: *Il negro*;
– **9 maggio**: *Il giorno e la notte*;
– **10 maggio**: *L'amore sotto gli olmi* [130] di Eugene O'Neill.

Negli stessi giorni della compagnia di Tairov, quella di Guido Salvini dà a Milano *Questa sera si recita a soggetto* di Pirandello. La stampa commenta largamente la coincidenza delle due compagnie in con-

[128] Luigi Antonelli, *Tairof al Teatro Valle*, «Il Giornale d'Italia», 4 maggio 1930.

[129] Giroflè-Giroflà è interpretata dalla Irnberg, in sostituzione della Spendjarova, assente per indisposizione.

[130] Alisa Koonen è Abbie, Lev Fenin è Efraim Cabot.

temporanea nella stessa città, «l'una satireggiando l'altra, senza peraltro che il pubblico avesse avvertito questo contrasto».

Infatti mentre al Manzoni, la compagnia di Guido Salvini dava la nuova commedia di Pirandello: «Questa sera si recita a soggetto», al Filodrammatici per cinque sere di seguito la compagnia del teatro Kamerny, di Mosca, diretta da Alessandro Tairoff dava cinque rappresentazioni, dall'«Uragano» di Ostrowski a «Il giorno e la notte», la vecchia operetta di Lecocq.

Potremmo dire, in un senso solo umoristico, ma che vuole essere inoffensivo, che il signor dottor Hinkfuss, régisseur della compagnia messa a dura prova dalla interpretazione che lui vuol imporre alla novella di Pirandello, scacciato dai suoi comici sia andato a cercare asilo sulle tavole del palcoscenico dei Filodrammatici, avendo agio così di poter dare esasperante sfogo alla sua immaginazione!

Il dottor Hinkfuss crede fermamente in se stesso: comoda ed anche eroica virtù. Per lui la commedia, il dramma, così come l'autore teatrale lo scrive è una cosa senza vita, peggio d'un romanzo; ora il régisseur si degna talvolta di sfogliare il copione dell'autore drammatico, e si serve di qualche ideuzza, di qualche scena per rimpastare tutto a suo modo e comodo, imprimendo al lavoro tutta una vita da lui concepita e che nulla ha della fonte donde proviene.

Gli attori allora dovranno perdere qualsiasi carattere personale, e dovranno soltanto contentarsi di muoversi nella complicata architettura della scena per servirla come motivi animati di decorazione parlata e se occorre canora [...]. Esagerazione tanto quella dal dottor Hinkfuss, quanto quella dei comici, ci avverte Pirandello. Esagerazione, aggiungiamo noi, specialmente quando il régisseur tenta di manipolare dentro il crogiuolo della sua fantasia un'opera dai caratteri squisitamente mediterranei, come con grande arguzia quella che Pirandello fa scegliere al régisseur, per poter così accentuare le difficoltà cui vanno incontro questi nuovi messia del teatro di prosa quando dai loro nordici templi scendono alla conquista della civiltà e dell'arte mediterranea.

Come dicevamo, Tairoff, a pochi passi dal dottor Hinkfuss ci mostrava la sua esperienza. Cominciò dunque con l'«Uragano» di Ostrovski. Ripensando alla edizione che di questo dramma ci diede or è un anno Tatiana Pavlova, con le scene di Charoff, ci vien fatto di rispondere ai comici della commedia di Pirandello, i quali, mandato via il régisseur, pretendono recitar da soli, che, come tutti ammisero davanti l'edizione della Pavlova, occorre una buona e generosa schiera di attori, occorre un ottimo direttore; ma occorre che tutti questi elementi siano compensati, dosati, equilibrati, dando la prevalenza alla parola scritta la quale arriverà allo spettatore attraverso l'anima del comico.

Alessandro Tairoff, da bravo e geniale dottore Hinkfuss, ci ha presentato una messa in scena quale l'ha pensata la sua fantasia. Bella, talvolta geniale, armonizzante con la vita quasi meccanica che fa vivere ai suoi attori; ma

astratta, chimerica talvolta, sì da rasentare l'indovinello. Ammettiamo pure, per semplificare, che la struttura e la composizione scenica di Alessandro Tairoff non rasenti mai l'indovinello, ma non ci si può negare che essa sia imbevuta di simbolismi. Odiosissimi come sempre, i simbolismi snaturano l'opera di arte alla quale cercano di dar vita e che finiscono per soffocare. Odiosissimi i simbolismi quando sono portati sul teatro che deve essere imitazione della nostra vita e dei nostri sentimenti. Ma dall'«Uragano» passiamo al Tairoff che ci dà «Giroflì Giroflà» e «Il giorno e la notte» di Lecocq. Dov'è più la musica di Lecocq? Con quale diritto il régisseur può far scomparire come un giocoliere la lieve e leggiadra operetta in un equilibrio puramente meccanico di suoni, colori e luci? Geniale, interessante spettacolo, ma lungi da quanto fu con pari genialità pensato dal Lecocq.

Fatica encomiabile questa dei moderni régisseur, ma dove tende, quali risultati reali ha dato di contributo all'arte del teatro drammatico contemporaneo, quali risultati potrà mai dare?

Se giungiamo a una conclusione, possiamo domandarci: cosa resta di tutto quanto hanno tentato e tentano i nuovi messia della scena? Resta quanto d'un lavoro effimero: nulla. Ogni régisseur ci dà la sua opera di fantasia che muore con lo spegnersi delle luci del palcoscenico. Qualcosa, insomma, come nelle visioni dei films. Mentre Ostrovski e Lecocq restano per le nuove generazioni, dell'opera di Tairoff non resta nemmeno l'insegnamento, perché quest'opera personalissima di fantasia muore col cessar della improvvisazione. E più questa improvvisazione è faticosa e complicata, più essa difficilmente potrebbe ripetersi, se adatti meccanismi e più precisi ordinamenti non la ripetessero freddamente: ecco come sotto un paludamento di oro e di porpora non si nasconde che la ricerca della finzione astuta della genialità [Articolo non firmato, *Da Pirandello a Tairov*, «Rivista di Commedie», 15 maggio 1930].

– **Tairov** – 15 maggio: «Comoedia» (Anno XII, n. 5) pubblica un articolo di S. Tokarevich, *Tairoff*. Negli stessi giorni, nella «Rivista di Commedie» (n. LV), appare *Da Pirandello a Tairoff*, una recensione negativa sugli spettacoli di Tairov e sulla sua attività complessiva di regista, soprattutto per quel che riguarda il suo rapporto con il testo. Come modello accettato viene invece presentato quello della Pavlova (che, per la sua edizione de *L'uragano* del 1929, con la regia di Sharoff, verrà utilizzata dalla critica come termine di paragone per Tairov). È interessante mettere a confronto questo articolo con quello di d'Amico, perché, pur partendo dalle stesse premesse, i due critici hanno un atteggiamento e un giudizio opposti rispetto al lavoro del regista russo.

La presenza frequente di Tairov o di Nemirovič-Dančenko, in Italia, è un altro segno di come la cultura fascista di quegli anni aves-

se un atteggiamento particolare, in un certo senso partecipe, di interesse, rispetto a quella sovietica. E, com'è noto, non solo da un punto di vista culturale. Ad agosto viene firmato un accordo commerciale tra Italia e Unione Sovietica, e, a novembre, si reca in Italia (e vi torna poi due anni dopo) Maksim Litvinov, commissario del popolo per gli Affari esteri. Del resto l'atteggiamento interessato e anche ammirato per la situazione culturale russa risulta chiaramente nei resoconti e negli articoli relativi al Convegno Volta del '34 (argomento che qui abbiamo preferito non toccare, tanto per motivi di spazio, quanto per non allargare troppo il nostro argomento).

– **Contro Tairov** – 18 maggio: «L'Italia Letteraria» pubblica *Tairof o le rivoluzioni inutili* di Marco Ramperti: altra recensione ostile a Tairov, nella quale, tuttavia, vengono riconosciuti al regista molti meriti innovativi. Anche se le recensioni negative o dubbiose non sono infrequenti, si tratta in ogni caso di eccezioni rispetto all'accoglienza senz'altro complessivamente positiva che avrà il regista russo in Italia (dove, va ricordato, gli spettacoli di Mejerchol'd non hanno mai messo piede).

– **Reinhardt fuori d'Italia** – I festeggiamenti per i venticinque anni di attività di Reinhardt hanno una certa risonanza anche in Italia: dalla cronaca fotografica[131] del lussuoso banchetto berlinese offerto al regista, all'articolo di Domenico Pastorino che, su «Comoedia» (n. 10), riassume il venticinquennio delle sue regie al Deutsches Theater.

1931: Jouvet in Italia

– **Fascismo e teatro** – Il 1931 è l'anno in cui Silvio d'Amico presenta al ministero delle Corporazioni, su invito di Bottai, un complesso progetto di rinnovamento del teatro italiano[132]. L'unica parte di questo complessivo riordinamento che sarà attuata, la scuola di teatro, si presenta forse più interessante nel progetto e più simile alle sperimentazioni della grande regia europea di quanto non sarà poi, nel '35, l'Accademia d'Arte Drammatica. D'Amico progetta uno

[131] «Comoedia», Anno XII, n. 6, 15 giugno-15 luglio 1930.

[132] Per una descrizione dettagliata del progetto rimandiamo al volume, già citato, di Pedullà (pp. 105 e sgg.).

«studio» che abbia la doppia funzione di teatro sperimentale e di ambiente formativo per giovani attori, scenografi e quelli che nel '31 ancora chiamava «régisseurs». Sono anni particolarmente positivi per il regime fascista, che ormai è totalmente insediato, ha eliminato gran parte dell'opposizione e delle proprie frange più estreme, ha fortemente influenzato la cultura e la mentalità italiane, sembra circondato da un consenso ormai solidissimo e progetta grandi riforme. Però va anche ricordato che per l'Italia, come per gran parte dell'Europa, sono anni di crisi economica, che comincerà ad attenuarsi solo intorno al '34.

– **Jouvet** – Febbraio-marzo: Louis Jouvet e la Comédie des Champs Elysées [133] sono in Italia per una tournée che tocca Torino, Roma e Milano.

Programma di Torino (Teatro Balbo):
– **23 febbraio**: *Knock* di Jules Romains;
– **24 febbraio**: *Amphitryon 38* di Jean Giraudoux.

Programma di Roma (Teatro Valle):
– **27 febbraio**: *Le prof d'anglais* di Régis Gignoux;
– **28 febbraio**: *Le médecin malgré lui* di Molière, *La carrosse du Saint-Sacrement* di Prosper Mérimée;
– **1° marzo**: *Siegfried* di Jean Giraudoux;
– **2 marzo**: *Knock*;
– **3 marzo**: *Amphitryon 38*;
– **4 marzo**: replica;
– **5 marzo**: *Knock*;
– **6 marzo**: *Siegfried*.

Programma di Milano (Teatro Manzoni):
– **9 marzo**: *Le prof d'anglais*;
– **10 marzo**: *Knock*;
– **11 marzo**: replica;
– **12 marzo**: *Amphitryon 38*;
– **13 marzo**: replica;
– **14 marzo**: *Siegfried*;
– **15 marzo**: *Le médecin malgré lui*, *La carrosse du Saint-Sacrement.*

[133] Compongono la compagnia: Louis Jouvet, Valentine Tessier, Lucienne Bogaert, Pierre Renoir, Romain Bouquet, Robert Moor, Jany Cazeneuve, Alexandre Rignault, Jean-Pierre Aumont, Dandry, Mancini, Bebray.

– **Salvini e Reinhardt** – Aprile: Guido Salvini pubblica su «Comoedia» (n. 4) un lungo articolo (con qualche sfumatura di critica) sulla fin troppo proteiforme attività di Reinhardt. Ma è anche un'occasione per stigmatizzare l'arretratezza italiana in fatto di regia. Soprattutto è interessante come Salvini si affanni a sottolineare come le nuove tendenze europee non riguardino affatto solo l'aspetto esteriore, visivo, dello spettacolo («Occorrerà ancora ripetere per l'ennesima volta che *messa in scena* non vuol dire *fare le scene*? e che scuola di messa in scena non ha nulla a che vedere con la scuola di scenografia? Sembra che sia utile ripeterlo, giacché in questo equivoco cade sempre il pubblico italiano e molto spesso anche buona parte dei critici drammatici»).

– **D'Amico e Reinhardt** – A settembre, Silvio d'Amico, in trasferta tra Austria e Germania, pubblica un reportage teatrale in sei puntate su «La Tribuna», che spazia dai Festspiele di Salisburgo alla stagione berlinese. Il nome di Max Reinhardt ritorna a più riprese. In particolare il critico italiano manifesta grande apprezzamento per *Il servitore di due padroni*, malgrado le «licenze» che il regista si è concesso su Goldoni.

– **Bragaglia e Reinhardt** – 17 settembre: Bragaglia traccia ancora un consuntivo del lavoro di Reinhardt («Il lavoro fascista»).

– **Intervista a Nemirovič-Dančenko** – 8 novembre: «La Stampa» pubblica *Un maestro della scena russa. Dantschenko prova al Vittorio* di Marziano Bernardi: intervista a Nemirovič-Dančenko, e registrazione di un piccolo ed evidentemente, per il giornalista che lo riporta, interessante episodio: Nemirovič-Dančenko che lavora per venti minuti su una battuta durante le prove del suo spettacolo con gli attori italiani della compagnia Pavlova al Teatro Vittorio Emanuele di Torino.

– **Nemirovič-Dančenko e Tatiana Pavlova** – 10 novembre: Nemirovič-Dančenko è a Torino (Teatro Vittorio Emanuele) con la compagnia Pavlova. La sera della prima, il regista russo viene salutato da Egisto Olivieri a nome degli attori italiani presenti a Torino e di tutta l'arte italiana. A questo saluto il regista risponde con un breve discorso, tradotto passo passo dalla Pavlova. La Pavlova, che è stata sua allieva, si presenta in Italia come ponte tra la cultura teatrale russa e la situazione italiana. La presenza di Nemirovič-Dančenko in Italia ha molto peso, in primo luogo, naturalmente, perché è in un certo senso

il primo vero contatto con il celeberrimo Teatro d'Arte di Mosca (anche se dobbiamo ricordare il passaggio recente del «Gruppo di Praga», i fuoriusciti del Teatro d'Arte); ma anche a causa del suo legame con la Pavlova (che ormai è considerata «italiana». In seguito avrà una posizione particolarmente solida per via del suo matrimonio con un alto esponente del regime fascista). Possiamo perfino fondatamente supporre un filone filo-russo che fa capo alla Pavlova, e che però (forse per poca simpatia per l'attrice, e certo non per scarso apprezzamento dei registi russi) non è appoggiato da d'Amico.

Programma:
10-19 novembre: *Il valore della vita* di Vladimir Nemirovič-Dančenko [134].

– **Nemirovič-Dančenko e Stanislavskij** – 15 novembre: d'Amico pubblica su «Comoedia» [135] un'intervista a Nemirovič-Dančenko, da Berlino, in cui al regista russo è riconosciuto un ruolo pari a quello del certamente più celebre Stanislavskij.

– **A richiesta generale** – 19 novembre: replica aggiunta de *Il valore della vita* di Nemirovič-Dančenko, a «richiesta generale».

– **La nuova parola «regia»** – 31 dicembre 1931: in una recensione a uno spettacolo di Tatiana Pavlova per «Il lavoro fascista», Enrico Rocca usa per la prima volta il neologismo «regia».

1932: Le parole del teatro: «regia»

– **Copeau e il Maggio** – Inizia la corrispondenza tra Jacques Copeau e Silvio d'Amico per concordare la partecipazione del regista francese alla prima edizione del «Maggio Musicale Fiorentino» [136].

[134] Interpreti: Tatiana Pavlova (Anna), Fosco Giachetti (fratello suicida), Egisto Olivieri (Danilo Demurin), Renato Cialente (professore di filosofia), Piero Carnabuci (fratello di Danilo), Gina Sammarco (la zitella), Bella Starace Sainati (la madre), Sibaldi, Wanda Tettoni, la Giachetti (cameriera).

[135] Silvio d'Amico, *Dàncenko e l'arte dell'attore*, «Comoedia», Anno XIII, n. 9, 15 novembre 1931.

[136] Cfr. (oltre all'articolo di Alessandro Tinterri sul primo Maggio Fiorentino presente in questo stesso numero di «Teatro e Storia») Maria Ines Aliverti, *Note e documenti sulla «Santa Uliva» di Jacques Copeau (1932-1933)*, «Teatro Archivio», n. 6, gennaio 1982.

– **Reinhardt e il compito dell'arte drammatica** – Gennaio: «Realtà. Rivista mensile dei Rotary Clubs d'Italia» pubblica un saggio di Max Reinhardt: *Il compito dell'arte drammatica*.

– **Il valore di Nemirovič-Dančenko** – 5 gennaio: Nemirovič-Dančenko è a Roma (Teatro Argentina).

Programma:
5-7 gennaio: *Il valore della vita* (4 repliche).

– **Nemirovič-Dančenko, la Duse e le pause** – 5 gennaio: «Il Giornale d'Italia» pubblica *Nemirovitch-Dantchenko e il teatro di prosa*, un'intervista di Luigi Antonelli a Nemirovič-Dančenko, in cui il regista parla degli attori italiani e racconta un suo incontro di vent'anni prima con la Duse, nel corso del quale l'attrice l'avrebbe messo in guardia sulle difficoltà che avrebbe potuto trovare lavorando in Italia, a causa della diversità della cultura e delle consuetudini teatrali (per esempio, per quel che riguarda il problema delle pause psicologiche).

– **Il vero e il falso Nemirovič-Dančenko** – 7 gennaio: Silvio d'Amico recensisce molto positivamente *Il valore della vita*, ma sottolinea come il regista dello spettacolo non possa, in un certo senso, essere considerato il «vero» Nemirovič-Dančenko, esponente d'arte russa, visto che ha lavorato senza i suoi attori, e per di più su un proprio testo [137]. È, per altri versi, una polemica molto sotterranea contro la parallela tendenza al rinnovamento italiano, quella che privilegiava l'autore (lo scrittore drammatico) come capo compagnia e direttore dello spettacolo.

– **Nemirovič-Dančenko e Bragaglia** – 10 gennaio: ne «L'Italia Letteraria» viene pubblicata un'intervista di Anton Giulio Bragaglia a Nemirovič-Dančenko: *Colloquio con W. Nemirovitch-Nemirovič-Dančenko*. Bragaglia sottolinea in modo leggermente acrobatico la consonanza tra il proprio punto di vista e quello del regista russo, il quale avrebbe affermato che, poiché il centro del teatro è costituito dal lavoro dell'attore, le parole (il testo) che un attore non riesce a recitare possono essere tagliate senza essere per questo irrispettosi nei confronti dell'autore drammatico. Sulla base di questo punto di vi-

[137] Silvio d'Amico, *«Il valore della vita» di Dàncenko messo in scena dall'autore all'Argentina*, «La Tribuna», 7 gennaio 1932.

sta, Bragaglia dimostra come tra di loro vi sia convergenza sull'idea di teatralità, che ribadisce e riespone.

– **Il valore di Nemirovič-Dančenko** – 22 febbraio: Nemirovič-Dančenko è a Milano (Teatro Odeon).

Programma:
– **22-23 febbraio**: *Il valore della vita.*

– **La parola «regia»** – Febbraio: sul primo numero della rivista «Scenario», diretta da Silvio d'Amico, appare un articolo di Bruno Migliorini che discute il senso e l'opportunità della nuova parola «regia» che, come abbiamo visto, Enrico Rocca aveva usato per la prima volta recensendo uno spettacolo della Pavlova il 31 dicembre 1931 («Il lavoro fascista»), riprendendo l'uso tedesco del termine *régie* (che in francese indica invece la direzione del palcoscenico). L'articolo di Migliorini sarà ampliato e ripubblicato, con il titolo *Artista e regista*, in *Saggi sulla lingua del Novecento*[138]. Il termine avrà un vasto e immediato successo.

Sul finire degli anni Venti e con l'inizio degli anni Trenta, la *consapevolezza* della novità dei «grandi maestri» (anche in presenza di spettacoli che non piacciono affatto) e della complessità delle problematiche messe in atto, specie per quel che riguarda la gestione dello spazio e il movimento, cede visibilmente il passo ad altro: certamente sotto l'influsso di Silvio d'Amico, il problema che sembra più interessante comincia a essere quello della figura del regista come autore. Quando la parola «regia» nasce, nasce per due usi diversi. Da una parte indica un insieme di pratiche minoritarie, complesse, bizzarre certo, ma visibili e importanti in tutta Europa e in Russia. Dall'altra, segnala una mancanza: «quel che manca all'Italia». Pertanto la parola «regia» diventa, in questi anni, e nei decenni immediatamente successivi, *anche* una parola magica, che indica il complesso dei cambiamenti che stanno avvenendo nel teatro in Europa e in Russia. Conserverà questo valore per la generazione successiva di teatranti, con giovani come Squarzina, o come Guerrieri. Quest'ultimo, anni dopo, riflettendo sul periodo più fervido, sull'Italia del secondo dopoguerra, lo dirà in modo oscuramente chiaro, dirà che *tutto*, allora, era demandato alla regia; racconterà se stesso e i coetanei come pervasi dall'inguaribile

[138] Firenze, Sansoni, 1941, pp. 200-211.

convinzione che la «regia» potesse salvare tutto, giustificare tutto [139]. Ma quale regia? Qui «regia» ha chiaramente il senso tanto di un grido di battaglia quanto di una parola d'ordine: di una freccia che indica la rivolta, e il cambiamento.

Ovviamente la creazione di questa parola è una conseguenza della cultura fascista. Ma è soprattutto la conseguenza di un dibattito culturale approfondito e dettagliato, della ricerca di una via italiana (moderata) e della capacità di comprendere e di essere affascinati da un estremismo senza precedenti a teatro, com'era quello dei grandi maestri europei. È una conseguenza anche del crollo strutturale (prima che artistico) della vecchia società dei comici. È questo il modo in cui nasce la vera anomalia italiana, la parola «regia», una parola unica, affascinante, contraddittoria, nodo di paradossi, che indica sia le più estreme (e, ripetiamo ancora, ben note in Italia, dal punto di vista teorico e dal punto di vista pratico) esperienze europee che la nascente via italiana, creando una confusione inaudita ma anche segnalando, conferendogli un nome, il carattere unitario, nonostante le differenze dei singoli, e completamente nuovo del cambiamento teatrale novecentesco. La parola regia fu un'invenzione straordinaria, di cui, a livello storiografico, stiamo ancora pagando tutte le conseguenze.

– ***Tendances nouvelles du Théâtre*** – Marzo: recensione di Mario Corsi («Scenario», Anno I, n. 2) al nuovo libro di Moussinac *Tendances nouvelles du Théâtre*, volume fotografico sulle novità della messinscena, e versione aggiornata del precedente *La décoration théâtrale* (1922). È uno spaccato sulla messinscena contemporanea, che spazia dall'Europa agli Stati Uniti, e dall'attività dei pittori-scenografi a quella dei coreografi e dei registi. Nel volume si parla non solo dei nomi più noti (Mejerchol'd, Baty, Copeau, Vachtangov, Reinhardt ecc.), ma anche di alcune personalità relativamente un po' meno conosciute, da Piscator a Prampolini a Granovskij ecc. Tairov, assente nell'edizione del 1922, adesso è incluso. Nella Premessa, si accenna alla differenza dei Russi, e alla loro capacità di costruire uno spettacolo come un'«unità» e non semplicemente come un insieme. Si fa riferimento anche ai grandi pionieri, Craig e Appia.

[139] Cfr. il volume *Il teatro di Visconti. Scritti di Gerardo Guerrieri*, a cura di Stefano Geraci, Roma, Officina, 2006, in particolare cfr. le *Tracce biografiche* di Stefano Geraci. Ma si veda in proposito anche il bel romanzo di Luigi Squarzina *Il romanzo della regia. Duecento anni di trionfi e sconfitte*, Pisa, Pacini, 2005: un libro stratificato, difficile da incasellare, e un documento di importanza primaria sulla regia italiana.

– **Salvini su Reinhardt** – Aprile: su «Comoedia», Guido Salvini – cioè il più stretto collaboratore italiano di Reinhardt –, in occasione della prima tournée del regista austriaco in Italia, enumera le *Tappe del suo cammino* e ne racconta la folgorante carriera.

– **L'Italia e l'ospitalità agli stranieri** – 25-28 aprile: l'arrivo a Roma di Max Reinhardt si intreccia ai lavori del Sesto Congresso della Société Universelle du Théâtre (a Palazzo Aldobrandini, in via Panisperna), in occasione del quale vengono pure organizzati alcuni spettacoli in onore dei congressisti (la compagnia Tofano-Merlini-Cimara viene invitata ad allestire, in una memorabile serata al Valle, 25 aprile, *Pensaci, Giacomino!* e *L'isola disabitata* di Metastasio, con musiche di Nino Rota; l'olandese De Vriès propone l'*Enrico IV*). Reinhardt è tra i congressisti [140] (in un articolo pubblicato su «La Tribuna» in data 21 aprile 1932, tra i partecipanti alla seduta inaugurale in Campidoglio viene incluso anche Copeau, anche se poi negli articoli successivi manca qualsiasi riferimento alla sua presenza). Paolo Giordani, uno dei relatori del Congresso, si occupa proprio dello scambio artistico tra nazioni: «L'Italia si è mostrata finora il paese più favorevole all'ospitalità di compagnie straniere – afferma l'oratore – perché queste trovano ogni forma di agevolazione nella natura stessa dell'organizzazione teatrale del nostro paese, dove i teatri delle principali città non sono legati per lunghi periodi a formazioni artistiche che li occupano con regime di esclusività come in Francia, e la compagnia straniera può offrirsi ai diversi impresari e spesso anche in condizioni di maggior vantaggio della compagnia nazionale» [141]. Una permeabilità cui secondo Melchiorre Melchiorri (segretario dei Sindacati fascisti dello spettacolo) è necessario porre rimedio, poiché «l'Italia è il solo paese in Europa in cui gli artisti stranieri possono entrare e soggiornare senza restrizione alcuna e senza dover compiere delle speciali formalità» [142]. Per evitare la promulgazione di misure restrittive circa il lavoro degli artisti stranieri in territorio italiano sarebbe stata fondamentale un'intesa tra i diversi paesi europei, «allo scopo di regolare e unificare il regime al quale questo lavoro artistico è soggetto» [143].

[140] Cfr. il *Notiziario* di «Scenario», Anno I, n. 3, aprile 1932.

[141] Articolo non firmato, *Gli scambi artistici tra le varie Nazioni al Congresso internazionale del Teatro*, «La Tribuna», 28 aprile 1932.

[142] *Ibidem*.

[143] Articolo non firmato, *La vita del teatro nelle varie Nazioni. Interessante dibattito al Congresso di Roma*, «La Nazione», 27 aprile 1932.

– **La compagnia di Reinhardt** – Aprile-maggio: Max Reinhardt (con la compagnia del Deutsches Theater [144]) è in Italia per una tournée (nella foto il regista è ritratto davanti al cartellone del suo spettacolo, a Roma).

Programma di Roma (Teatro Quirino):
– **mercoledì 27 aprile**: *Il servitore di due padroni* di Carlo Goldoni;
– **giovedì 28 aprile**: *Amore e Cabala* di Friedrich Schiller;
– **venerdì 29 aprile**: *Il servitore di due padroni*.

Programma di Firenze (Teatro La Pergola):
– **sabato 30 aprile**: *Il servitore di due padroni*;
– **domenica 1° maggio**: *Amore e Cabala*.



[144] Tra i principali interpreti: Lili Darvas, Hermann Thimig, Paul Hartmann, Ursula Höflich, Eduard von Winterstein, Dagny Servaes, Vladimir Sokoloff, Wilhelm Diegelmann, Friedrich Kühne, Raul Lange.

Programma di Milano (Teatro Lirico):
– **lunedì 2 maggio**: *Il servitore di due padroni*;
– **martedì 3 maggio**: replica;
– **mercoledì 4 maggio**: *Amore e Cabala*;
– **giovedì 5 maggio**: replica.

Programma di Genova (Teatro Paganini):
– **venerdì 6 maggio**: *Il servitore di due padroni*.

Programma di Torino (Teatro Carignano):
– **sabato 7 maggio**: *Il servitore di due padroni*;
– **domenica 8 maggio**: *Amore e Cabala*.

Programma di Milano (Teatro Manzoni):
– **lunedì 9 e martedì 10 maggio**: hanno luogo due recite straordinarie, rispettivamente del *Servitore di due padroni* e di *Amore e Cabala* (quest'ultima a prezzi popolari).

Un godimento raro, una rivelazione inattesa per il pubblico di alcune grandi città: e speriamo un beneficio per il Teatro nostro. Che respiro, davanti a certe espressioni di «bellezza teatrale»!...

Abbiamo visto due spettacoli perfetti, li abbiamo applauditi... e siamo stati costretti dalla loro bellezza a ripensarci, a studiarli, a ragionarci sopra.

Siamone grati a chi ce li ha fatti conoscere: e diciamolo; non senza avvertire che ce li siamo guadagnati con l'importazione di tanto ciarpame e di tante mediocrità straniere, che abbiamo con pari franchezza deplorate.

Il signor Max Reinhardt è pregato di ritornare...

Le sue rappresentazioni e in generale le espressioni della «régie» rimettono in luce una questione che l'opinione pubblica in Italia non ha mai risoluta, e l'opinione dotta ha risoluto sempre male: che cos'è il Teatro?... Per il pubblico è un modo di divertirsi; per i dotti è una forma letteraria. Eppure sarebbe tanto facile mettersi d'accordo fra chi professa un'opinione, e chi l'altra, se dai due estremi ciascuno facesse qualche passo verso questo concetto: il Teatro è un'Arte [...]. A pochi giorni di distanza abbiamo visto riapparire nel *Servo di due padroni* un Truffaldino arlecchinato, senza maschera, senza spatola, senza sgambetti... e nella *Famiglia dell'antiquario* un Arlecchino dei soliti, coscienziosamente ricopiato nella figura, nei gesti, nei movimenti dalla cosiddetta tradizione scenica: uno parlava in tedesco, l'altro in un linguaggio italo-veneto derivato dalla combinazione incongrua del testo e della pronunzia: ebbene, quello tedesco era vivo, comico, eterno... quello italiano era vecchio, frusto, inutile e stramorto. Le due commedie non sono paragonabili fra loro, né per conseguenza sarebbero da paragonare le due maschere: ma è il diverso spirito delle interpretazioni che si manifesta in una fantasioso, pittoresco, arbitrario e creativo, nell'altra scolastico, remissivo, documentario e micidiale.

Questo prova che perfino la virtù comica delle Maschere non risiede né nella fedeltà dei costumi, né nel linguaggio, né negli attributi di movenze e di gesti che noi lor conserviamo, con la singolare pretesa che siano vive, per concludere ad ogni esperimento che sono invece morte: sono morte perché le condanniamo a essere oggi quel che erano duecento anni fa. Mentre anch'esse vanno interpretate, rianimate, rituffate non nella storia ma nella fantasia.

Quel che si dice delle Maschere si può dire dei personaggi, delle scene, dei quadri, degli intervalli (e di questi non ce ne eravamo dimenticati?) e delle commedie e dei drammi.

Io ammetto e capisco anche certe interpretazioni scolastiche, esplicative, che commentano, annotano, illustrano... ma a scuola, non in teatro, al tavolino, non sulla scena.

Ho quindi persuasione (recente, non dico di no) che anche nell'interpretare Goldoni si sia sbagliato: e mi conferma in questa persuasione il fatto assai curioso che con tutto il nostro culto per Goldoni... o non lo rappresentiamo o lo rappresentiamo con lo spirito di uno scolaretto che ripete come un pappagallino le parole del maestro... o facciamo sfoggio di fedeltà rappresentando le minori delle sue commedie, lasciando dormire in libreria i capolavori, o insistendo su la solita *Locandiera*. Non abbiamo lasciato perdere una tradizione: l'abbiamo conservata male, come un mobile vecchio in soffitta, fra la polvere, le ragnatele e i tarli.

E allora che Talìa benedica la nobile e faticosa fatica di Max Reinhardt che dalla tradizione nostra è andato a ritirar fuori elementi scenici ben più vecchi di Goldoni e li ha ripuliti, rilustrati, aggiustati, e ricomposti e riavvicinati con pezzi di altri, ma «dell'epoca» o quasi, nel quadro fissato da Goldoni, e ne ha fatto una fantasticheria comica, graziosa, elegante, piena di vita, di spirito, di movimento e di allegria.

Se la Commedia dell'Arte era così, come Reinhardt l'ha ricostruita, c'è da credere che Goldoni abbia avuto torto di volerla riformare[145].

– **Reinhardt secondo Bragaglia** – 27 aprile: benché «passato di moda», Reinhardt, a giudizio di Bragaglia («L'Impero»), «resta ancora un asso»; «Il lavoro fascista» pubblica un'intervista a Reinhardt, in seguito a un incontro con la stampa italiana voluto dal regista alla vigilia della sua partenza per Roma. Il pezzo è anche l'occasione per parlare – ironicamente – di certi aspetti della regia d'oltralpe, come quello di considerare gli attori alla stessa stregua degli altri materiali scenici (tra questi va contato anche «il copione dell'autore»), tanto che l'autore dell'articolo può fingersi stupito che la compagnia di Reinhardt non

[145] Mario Ferrigni, *Teatri. Max Reinhardt in Italia. «Il servo di due padroni» - «Amore e Cabala»*, «L'Illustrazione Italiana», 15 maggio 1932.

viaggi imballata nelle casse di legno assieme alle altre attrezzature. È chiaramente una critica al regista-despota, ma non riguarda direttamente Reinhardt, «uno dei pochissimi che ancora riesce a essere mago abbastanza rinunciando in parte al dispotismo» e che, «pur non rinunciando per nulla a imporre la propria personalità a tutto il complesso scenico, è fra coloro che ritengono di poter esplicare tale personalità senza soffocare completamente la personalità degli attori».

– **Il successo di Reinhardt** – 28 aprile: «La Tribuna» pubblica un'intervista a Reinhardt, nel corso della quale il regista espone le proprie convinzioni sul teatro; dopo il «vivo successo» del debutto romano, la foto di Reinhardt guadagna la prima pagina del «Popolo di Roma».

– **Pirandello e Reinhardt** – L'opuscolo per la tournée del Deutsches Theater dell'aprile-maggio 1932[146] riporta il seguente piccolo testo di Luigi Pirandello: «Max Reinhardt è incontestabilmente, tra quanti sono maestri della scena, il più grande, perché più di tutti ha compreso che da quanto gli ha dato il poeta, da quanto possono dargli gli attori, il maestro di scena deve creare tutta insieme e momento per momento una vita, che sia a un tempo meno reale e tuttavia più vera, come quella tradotta in movimento dall'attore. Perché l'attore fa il contrario di ciò che ha fatto il poeta: toglie cioè al personaggio creato quel tanto di verità ideale, quanto più gli dà di quella realtà materiale, comune, e lo fa men vero anche perché lo traduce nella materialità fittizia e convenzionale della scena, in una consistenza artefatta e posticcia. Comporre con la verità ideale del poeta e con l'artefatto e posticcio dell'attore e della scena una nuova realtà, che è la forma stessa in movimento, la statua che assume vita, è il prodigio che sa compiere insuperabilmente Max Reinhardt».

– **I due volti di Reinhardt** – Aprile-maggio: di fronte ai due spettacoli presentati da Reinhardt nel corso della sua prima tournée italiana (un *Servitore di due padroni* messo in scena come uno scenario di Commedia dell'Arte, e un *Amore e Cabala* rispettosissimo del testo), alcuni critici (su tutti spicca Cipriano Giachetti) si impegolano in giudizi paradossali e contestano sia la regia schilleriana (troppo

[146] Cfr. Luigi Pirandello, *Saggi e interventi*, a cura di Ferdinando Taviani, Milano, Mondadori, 2006 (I Meridiani), p. 1469.

«moderata» e poco spettacolare), sia, per motivi opposti, quella goldoniana.

– **La colazione di Reinhardt** – Maggio 1932: «Scenario» (Anno I, n. 4) pubblica *Comunione dell'arte*, il discorso tenuto da Max Reinhardt in occasione della colazione organizzata in suo onore al Circolo della Stampa estera.

– **Ricordo di Appia** – 1° settembre: «Scenario» (Anno I, n. 8) ripropone un articolo uscito ad agosto nella rivista newyorchese «Theatre Arts Monthly» in ricordo di Appia: *Omaggio ad Adolphe Appia*. Non si fa cenno, però, alla messa in scena scaligera.

1933: L'anno del Maggio

Noi non abbiamo, pur troppo, né grandi registi né una grande tradizione di registi. Fino a ieri erano registi i nostri capocomici. Ma forse non ce n'erano neanche quando *Santa Uliva* fu data fastosamente a Firenze. E il regista non lo cercarono all'estero. Venne fuori dallo spettacolo, come dallo spettacolo venne fuori l'attore. Insomma a me questa mania di cercare tutto fuori e stare sempre con la bocca aperta ad ammirare quello che viene dal di fuori, quello che diresse il teatro di Mosca, quello che scoprì i grandi autori russi, quello che rinnovò il gusto di Molière, quello che diresse quattro teatri a Berlino, quello che inventò la nuova drammaturgia a Parigi ecc. ecc. mi fa una profonda malinconia [147].

– **L'allieva e il suo maestro** – Gennaio: Nemirovič-Dančenko è in Italia, a Milano (Teatro Odeon), con la compagnia di Tatiana Pavlova.

Programma:
– **19-20 gennaio**: *Il giardino dei ciliegi* [148] di Anton Pavlovič Čechov.

– **Toscanini e la regia** – La sera della prima de *Il giardino dei ciliegi* (regia di Nemirovič-Dančenko, compagnia di Tatiana Pavlova),

[147] Luigi Antonelli, *La fiorentina Santa Uliva e il suo regista*, «Il Giornale d'Italia, 1° giugno 1933.

[148] Interpreti: Tatiana Pavlova (Ljubov' Andreevna), Renato Cialente (Leonid Andreevič), Fosco Giachetti (Lopachin), Dino Di Luca (Trofimov), Wanda Tettoni, Norma Redivo, Emilio Petacci, Armando Anzelmo, la Petacci, Franca Bertramo, Mario Mina (il servo Firs), Anna Turco, Elisa Albani, Max Allori, Botti, Fellini, Rossi. Scene: Nicola Benois e Georgij K. Loukomskij. Costumi: Titina Rota.

dopo lo spettacolo Arturo Toscanini sale sul palco per rendere omaggio alla Pavlova e a Nemirovič-Dančenko, esclamando: «La vostra recita è stata una perfetta orchestrazione»[149].

– **Nemirovič-Dančenko** – Marzo: Nemirovič-Dančenko è a Roma, Teatro Argentina.

Programma:
– **14-16 marzo**: *Il giardino dei ciliegi*.

– **Nemirovič-Dančenko parla** – 15 marzo: «La Tribuna» pubblica *«Il giardino dei ciliegi» all'Argentina. Dàncenko parla degli attori italiani*, una nuova intervista al regista russo, che racconta il suo rapporto con gli attori italiani e, in generale, la messinscena de *Il giardino dei ciliegi*.

– **Nemirovič-Dančenko** – Aprile: Nemirovič-Dančenko è a Trieste, Teatro Verdi.

Programma:
– **10 aprile:** *Il giardino dei ciliegi*;
– **12 aprile**: *La gatta*[150] di Rino Alessi;
– **15 aprile**: replica, a richiesta generale.

– **Il *Servitore* di Reinhardt** – Aprile: dopo recensioni entusiastiche a caldo (da Salisburgo e in occasione della tournée romana), Silvio d'Amico, su «Scenario» (n. 4), fa del *Servitore di due padroni* di Reinhardt un esempio di «spettacolo», cioè di un allestimento in cui il regista non si accontenta di servire l'autore ma si atteggia, colpevolmente, a «vero e proprio "creatore"».

– **Teatro russo** – Maggio: Ettore Lo Gatto pubblica su «Scenario» (Anno II, n. 5) un saggio sul teatro russo (Stanislavskij, Mejerchol'd, Tairov), in cui parla di «staticizzazione del ritmo» a proposito di Tairov.

– **Reinhardt e de Chirico** – 25 maggio: le scene e i costumi di Giorgio de Chirico per *I Puritani* di Bellini, spettacolo in cartellone

[149] Articolo non firmato, *Le recite di Tatiana Pavlova al Verdi. Nemirovitsch Dancenco a Trieste*, «Il Piccolo di Trieste», 7 aprile 1933.
[150] Interprete: Tatiana Pavlova.

durante il I Maggio Musicale Fiorentino, attirano l'attenzione di Reinhardt, presente alla «prima». L'entusiasmo del regista austriaco è tale da invitare il pittore a seguirlo a Londra e realizzare per lui scene e costumi per gli allestimenti shakespeariani previsti nella capitale inglese. De Chirico rifiuta [151].

– **Reinhardt a Firenze** – 31 maggio: nell'ambito della prima edizione del Maggio Musicale Fiorentino, Max Reinhardt mette in scena, con attori italiani, il *Sogno di una notte di mezza estate* nella cornice del Giardino di Boboli.

Programma:
– **mercoledì 31 maggio**: *Sogno di una notte di mezza estate* di William Shakespeare [152];
– **sabato 3, domenica 4 giugno**: repliche;
– **martedì 6 giugno**: replica speciale, «popolarissima».

Sembra di poter supporre in questo periodo (e soprattutto dopo il Maggio, come mostra l'articolo che ora presentiamo) un interesse di d'Amico nei confronti di Reinhardt almeno altrettanto vivo (a differenza di quel che generalmente si suppone) di quello che ha per Copeau. Nonostante quello che ha affermato a proposito di Nemirovič-Dančenko, d'Amico sembra ipotizzare la creazione di una sorta di compagnia-modello italiana, capeggiata da un regista straniero (che a quanto pare potrebbe, in questi anni, essere tanto Copeau quanto Reinhardt) affiancato da aiuto-registi italiani. Naturalmente, d'Amico esprime questo suo sentire con tutte le precauzioni dettate dalla sua natura moderata, e anche dalle esigenze culturali del regime:

Oronzo E. Marginati era convinto e diceva che se Debussy si fosse chiamato Dibussini nessuno in Italia lo avrebbe preso sul serio. Son passati più

[151] Cfr. Giorgio de Chirico, *Memorie della mia vita*, Milano, Rizzoli, 1962, p. 140.

[152] Interpreti: Carlo Lombardi (Teseo), Cele Abba (Ippolita), Guido Riva (Egeo), Giovanni Cimara (Lisandro), Nerio Lombardi (Demetrio), Rina Morelli (Ermia), Sarah Ferrati (Elena), Cesare Bettarini (Filostrato), Armando Migliari (Quince), Ruggero Lupi (Bottom), Luigi Almirante (Flute), Luciano Mandolfo (Snout), Giuseppe Pierozzi (Starveling), Eugenio Coppabianca (Sung), Memo Benassi (Oberon), Evi Maltagliati (Titania), Eva Magni (Puck), Giulia Puccini (la Fata); direttore d'orchestra: Fernando Previtali; coreografa: Angela Sartorio; costumista: Titina Rota.

di vent'anni; non solo l'anteguerra ma, al dire di Benjamin Crémieux, anche il dopoguerra è finito; s'è iniziata l'èra nuova; e c'è tuttavia della gente la quale sembra convinta che il segreto della fama conseguita in Italia dai grandi artisti stranieri consista sempre ed esclusivamente nel fatto d'essere stranieri [...] si ricordino – se pure è possibile: tanto la cosa già sembra dubbia, lontana, non pensabile e assurda – le concioni fatte e gli ordini del giorno votati al Congresso degli Scrittori in Bologna a proposito della cosiddetta stampa «esterofila». Ci furono, fra gli oratori del raduno, anche quelli che se la presero con Carlo Delcroix, perché fra i tanti e ottimi artisti italiani da lui chiamati agli spettacoli del Maggio Fiorentino s'erano accolti due registi stranieri: Reinhardt e Copeau.

Anzi si racconta che un notissimo autore drammatico nostro, di rincalzo a un altro congressista il quale aveva denunciato lo scandalo di veder *Santa Uliva* affidata a un maestro di scena francese, gridò fra gli applausi: «francese, e degenerato!». L'informatissimo aveva confuso Copeau con Cocteau.

[... N]oi non consideriamo affatto come ideale il sistema di chiamare, per attori *italiani*, registi *stranieri*, che il più delle volte ignorano la nostra lingua o la conoscono appena, e in nessun caso possono «dare la battuta». Ricorrere a registi stranieri è *un ripiego*, di natura sua imperfettissima. Il regista straniero, specie in grazia delle facoltà assimilatrici e improvvisatrici dei nostri comici, può far miracoli anche con essi; ma non può far tutto; a un certo punto – che è poi sovente il punto decisivo, quello in cui l'idea si concreta definitivamente nel suono della parola – deve arrestarsi. La *Santa Uliva*, di cui si parlava incominciando, è stata messa in scena da Copeau come probabilmente nessun altro avrebbe saputo fare: dobbiamo esser grati a Delcroix di averlo scelto, e a Copeau di averci dato uno degli spettacoli più intimamente intelligenti e idealmente puri a cui nella nostra lunga consuetudine teatrale ci sia mai accaduto d'assistere. E tuttavia qualcosa, allo stupendo spettacolo, mancava e non era una cosa da nulla. Era un autentico sapore della innocente, rozza, deliziosa ottava quattrocentesca, che gli attori (specie certuni) rendevano troppo alla peggio, e che naturalmente non poteva esser loro insegnato da un maestro francese.

Al regista straniero si può dunque ricorrere o perché il suo valore (come nel caso citato) è talmente eccezionale che il *di più* da esso apportato compensa largamente il *meno* dovuto alle sue impossibilità linguistiche; o semplicemente, ahimè, per deficienza di registi nostri. E abbiamo avuto in Italia – come, del resto, si è praticato in molti paesi europei, le cui scene in questi ultimi decenni si sono scambiate artisti delle più varie provenienze – più d'un regista russo, che ha fatto e fa egregia prova: anche perché, se è evidente che non tutti i sistemi russi sarebbero buoni per il nostro attore, è indubbio che certe norme, non russe ma semplicemente estetiche o disciplinari, possono essere ottime per tutti. Ma ripetiamo che questo non può rappresentar l'ideale.

Ché se la nostra scena ha da essere italiana, italiani hanno da essere, di regola, i suoi registi. E il nostro problema vero sarebbe quello di favorirne

l'auspicata apparizione [...]. Si tratta da un lato di raccogliere, non sui libri ma nella tradizione orale, lo spirito e la tecnica della nostra recitazione italiana, per quanto essa è adattabile al gusto moderno (e in tutti i casi è chiaro che noi non sopporteremmo né la recitazione aspra e scattante degli artisti drammatici tedeschi, né quella rettorica degli attori tragici francesi, e alla lunga nemmeno lo squisito marionettismo di certi russi).

Si tratta dall'altro lato di aggiornarsi, su quanto si è fatto e si fa di là dei confini, per sceverare l'assimilabile, e rifiutare il resto.

Conclusione pratica?

Chiamare in Italia, a insegnare la regìa, non foss'altro che in un primo tempo, maestri stranieri e perciò ignari della nostra tradizione se non proprio del nostro spirito, potrebb'essere, ancora una volta, un ripiego; ma parziale; da adottarsi solo in casi eccezionalissimi; e dopo aver fatto, caso per caso, un rigoroso bilancio fra i possibili pericoli, e il certo guadagno [153].

È questo il modo in cui d'Amico sembra voler inserire un granello di follia nella discussione italiana sul rinnovamento, e nei suoi stessi ordinati progetti per la creazione di un'Accademia d'Arte Drammatica, in quelli per un teatro di Stato. Le cose poi andranno diversamente, né sarebbe potuto essere altrimenti: Copeau già non gode tutte le simpatie del fascismo in quanto francese, Reinhardt, tra pochissimi anni, in quanto ebreo. Prevarrà la scelta della «via italiana», dell'Accademia, dei «registi italiani» sul tipo di Renato Simoni e così via. Ma tutto questo ancora è prematuro: Hitler arriva al potere nel gennaio del '33. Mussolini esibisce per tutto l'anno successivo un atteggiamento diffidente nei suoi confronti e nei confronti delle teorie sulla razza (ancora nel settembre del '34 parlerà pubblicamente dei trenta secoli di storia che permettono all'Italia di «guardare con sovrana pietà a talune dottrine di oltre Alpe»). Un atteggiamento che – com'è noto, ma giusto per ricordare qualche data segna-tempo – si capovolgerà nel corso del '35, per approdare, nell'ottobre del '36, all'Asse Roma-Berlino, come pure, nello stesso anno, ai primi violenti attacchi antisemiti (condotti, ad esempio, nel settembre '36, dal quotidiano «Il Regime Fascista»), che individuano negli ebrei i nemici naturali del fascismo.

– **Il sogno di Reinhardt** – Giovedì 1° giugno: il «trionfale successo» della prima rappresentazione del *Sogno di una notte di mezza estate* al Giardino di Boboli merita una recensione in prima pagina

[153] Silvio d'Amico, *Per una regìa italiana*, «Scenario», Anno II, n. 10, ottobre 1933.

sul «Nuovo Giornale»; viene offerto un ricevimento in onore di Max Reinhardt a villa Goth, per festeggiare il «trionfatore» [154] del *Sogno*.

– **Il confronto** – La curiosità della critica, e in particolare di Silvio d'Amico, intorno alle due rappresentazioni del Maggio Fiorentino del 1933, e cioè il *Sogno di una notte di mezza estate* di Reinhardt e *La Rappresentazione di Santa Uliva* diretta da Copeau, nasceva dalla possibilità di vedere «a ventiquattr'ore di distanza, lo *stesso gruppo* d'attori nostri, diversamente istruito atteggiato e plasmato da *due* maestri stranieri, differentissimi per razza, per fede estetica e per metodo» [155]. Pur chiaramente consapevoli della differenza, dunque, il critico romano e gli altri cedettero volentieri alla tentazione di stabilire tra i due registi un inevitabile confronto, espresso in termini abbastanza prevedibili: Reinhardt viene visto come eclettico, magico e prestigioso; Copeau nudo ed essenziale. Però c'è anche la sorpresa. D'Amico, per esempio, è come se scoprisse che anche la gioia sensuale e apparentemente decorativa degli occhi può causare una reale e profonda commozione. È forse proprio per Reinhardt che d'Amico scrive le sue recensioni più belle:

> [...] Reinhardt, oltre e prima che un'interpretazione del dramma, ci ha dato una sorta di trasposizione visiva del poema. Al mondo della leggenda, e a quello delle fate, egli s'è proposto di introdurci soprattutto per la via degli occhi; e c'è mirabilmente riuscito, con suggestioni sottili, e con una sorta di semplice magnificenza.
>
> Ha scelto un declivio del giardino di Boboli, e l'ha fatto diventare un sogno. Collocando il pubblico su una ampia piattaforma costruita fra il «Vivaio» e l'altissima scalea a più ripiani che porta al «Cavaliere», ha assunto senz'altro come sfondo quella scalea, che a destra e a sinistra è fiancheggiata da pendici erbose e boschetti d'arbusti. In primo piano, due grossi alberi dalle chiome giganti son diventati le quinte, e le luci hanno fatto il resto.
>
> Lo spettacolo s'è iniziato a notte piena, con le sussurrate promesse dell'«ouverture» che Mendelssohn adolescente compose per la «féerie» shakespeariana, e con una danza di fiaccole in cima alla scalea, dapprima immersa nelle tenebre, poi rischiarata a poco a poco. Di qui è cominciato il gioco delle luci, concentrate or su questa or su quella zona, e via via graduate, suggerite, attenuate, variate sino a creare i più subitanei e impensati muta-

[154] Articolo non firmato, *Un ricevimento in onore di Max Reinhardt*, «Il Nuovo Giornale», 2 giugno 1933.

[155] Silvio d'Amico, *Shakespeare, Santa Uliva e due regie*, «Gazzetta del Popolo», 26 maggio 1933.

menti di scena, o folgorate sul quadro, a momenti, immenso. La gradinata è diventata di rame, è diventata d'oro, è diventata di neve; i prati veri son parsi campi eterei; gli alberi, punteggiati nella chioma da balenanti faville rosse, son diventati vivi; le fontane hanno sputato fuoco. Si inseguivano, ansando e smarrendosi per i viottoli e nei meandri, i cavalieri e le belle donne smanianti d'amore; l'atmosfera era pregna d'indicibili effluvi; sulle aiuole correvano, senza toccar l'erba, le fate vestite di cielo; appiattati dietro gli arbusti, o facendo i capitomboli giù per i pendii, o annidati sui rami degli alberi, ammiccavano gli spiriti folletti. E danze s'intrecciavano, al suono delle note di Mendelssohn, culminanti nell'adorabile *Scherzo*, rosignoli cantavano in coro fra le fronde, e maschi eroi e sospirose eroine, fulgidi gli uni e l'altre di superbi costumi, si chiamavano e si rispondevano nell'aria incantata; saltellava e vagava, tra le fronde e sull'acque, Puck il beffardo ai cenni d'Oberon «deus ex machina»; poi succedeva la risata, grassa e parodistica, dei grotteschi artigiani intenti ad architettare la loro recita. Ma nessun lieto fine al mondo fu mai più intimamente gioioso di questo, col gran corteo nuziale accompagnato dalle fiaccole ardenti, e dall'accorata e notturna marcia di Mendelssohn, fino alle soglie della felicità [156].

Le posizioni dei critici concordano tutte nel ritenere il confronto tra i due registi come uno dei momenti determinanti per il «nuovo» teatro italiano. Ma mentre all'austriaco, impegnato nella realizzazione scenica del *Sogno* shakespeariano, veniva riconosciuta una maggiore familiarità con l'opera (messa in scena per la prima volta nel 1905, al Neues Theater) e con l'ambiente, a difficoltà ben maggiori sembrò andare incontro Copeau, che, su invito del comitato del Maggio Fiorentino, si trovò a maneggiare il copione di un'opera vergine, acerba e complessa. Dopo il grande successo del *Sogno* shakespeariano realizzato da Reinhardt nel giardino di Boboli, infatti, la nuda estasi del Chiostro di Santa Croce fece nascere molti dubbi sulla possibilità di realizzare efficacemente un'opera così lontana dal gusto moderno come *Santa Uliva*, malgrado la fama e la geniale attività del suo regista. A dispetto dei dubbi o timori che avevano accompagnato l'attesa, o che furono manifestati, sia pure con rispetto, in alcune critiche, il sacro mistero medievale realizzato da Copeau incontrò però il favore del pubblico e l'ammirazione della critica almeno quanto, in precedenza, aveva fatto il *Sogno* shakespeariano di Reinhardt. I due spettacoli, dunque, segnarono, entrambi, nonostante le differenze rilevate, una fase importante nella vita del teatro italiano.

[156] Silvio d'Amico, *Shakespeare nel giardino di Boboli*, «La Tribuna», 2 giugno 1933.

– **Copeau a Firenze** – 5 giugno: nell'ambito della prima edizione del Maggio Musicale Fiorentino, Jacques Copeau, con attori italiani [157], mette in scena *La Rappresentazione di Santa Uliva* nel Chiostro di Santa Croce.

Programma:
– **5 giugno**: *La Rappresentazione di Santa Uliva*;
– **7 giugno**: replica.

– **Critici italiani a Salisburgo** – Settembre: i principali critici italiani si recano a Salisburgo per l'annuale festival e assistono al *Faust* di Reinhardt, a pochi mesi dallo spettacolo nel giardino di Boboli. Scriveranno sul *Faust*: Lavinia Mazzucchetti («Comoedia», n. 9), Vittorio Tranquilli («Scenario», n. 9), Renato Simoni («Corriere della Sera», 29 agosto), Silvio d'Amico («La Tribuna», 31 agosto).

– **Colloquio con Reinhardt** – 6 settembre: da Salisburgo, d'Amico invia alla «Tribuna» un *Colloquio con Max Reinhardt*.

1934: Verso il Convegno Volta

– **Teatro tedesco** – Viene pubblicato *Il teatro tedesco* di A. Spaini, secondo volume della collana «Il Teatro del Novecento» dell'editore Treves. Nel recensire il lavoro, Silvio d'Amico («Gazzetta del Popolo», 23 febbraio 1934) nota come l'autore abbia dedicato un intero capitolo su otto allo «Spettacolo» (gli altri sono naturalmente per i «poeti», cioè gli autori drammatici), sintomo dell'importanza assunta in Germania dal *metteur en scène*. Per d'Amico, si tratta della prima storia della regia tedesca che sia mai stata abbozzata in Italia.

– **Max Reinhardt e *Il principe si diverte*** – 10 febbraio: debutta a Sanremo l'operetta *Il principe si diverte*, regia di Max Reinhardt e compagnia italiana. Seguirà una tournée nelle principali città italiane.

[157] Interpreti: Andreina Pagnani, Rina Ciapini Morelli, Cesare Bettarini, Memo Benassi, Ruggero Lupi, Mietta Zocchi, Giulia Puccini, Armando Migliari, Valentino Bruchi, Luigi Almirante, G. Pierozzi, Carlo Lombardi, Sara Ferrati, Mondolfo, Zerbinati, De Cenzo, Maria Letizia Celli, Nerio Bernardi, Giovanni Cimara, Cappabianca, Guido Riva, R. Cenzo, Lina Franceschi Cimara, Maria Puccini, Bebe Kytty, Zerbinati.

Programma di Sanremo (Casino Municipale):
– **10 febbraio 1934**: *Il principe si diverte* (*Il pipistrello*) di Johann Strauss [158].

Programma di Milano (Teatro Excelsior):
– **17 febbraio**: *Il principe si diverte* (le repliche vanno avanti fino ai primi di marzo: le ultime – quelle di giovedì 1°, venerdì 2 e sabato 3 marzo – prevedono uno sconto per i dopolavoristi dell'Anno XII del 50% sul biglietto d'ingresso e del 30% su tutti gli ordini di posti).

Programma di Genova (Teatro Paganini):
– **lunedì 5 marzo**: *Il principe si diverte*;
– **6, 7, 8 e 9 marzo**: repliche.

Programma di Torino (Politeama Chiarella):
– **sabato 10 marzo**: *Il principe si diverte*;
– **11 marzo** (pomeridiana e serale)**, 12 marzo, 13 marzo** (serata dedicata alle signorine)**, 14 marzo**: repliche.

Programma di Firenze (Teatro Verdi):
– **martedì 20 marzo**: *Il principe si diverte*;
– **mercoledì 21 marzo**: replica.

Programma di Roma (Teatro Quirino):
– **giovedì 22 marzo**: *Il principe si diverte*;
– **23, 24, 25** (pomeridiana e serale)**, 26, 27, 28 marzo**: repliche, le ultime tre a prezzi ridotti.

– **Il teatro e la sua tecnica** – La messa in scena de *Il principe si diverte* (come il traduttore italiano, Oreste Biancoli, aveva ribattezzato *Il pipistrello*) fa sì che funzioni «per la prima volta in Roma un palcoscenico girevole costruito di due piattaforme scorrevoli e affiancate in modo da usufruire di una fronte massima per una minima profondità» [159].

[158] Della compagnia facevano parte, oltre alle soprano Bianca Bellincioni Stagno, Alice Lauretta, Nunù Sanchioni e al tenore Fazzini, gli attori: Memo Benassi, Enzo Biliotti, Arturo Falconi, Febo Mari, Alfredo Menichelli, Giulio Paoli, Guido Riva, Aldo Rubens, e i direttori d'orchestra maestri Annovazzi e Korngold. Le coreografie erano di Angela Sartorio.

[159] Articolo non firmato, *La prima del «Principe si diverte» al Quirino*, «Il Messaggero», 22 marzo 1934.

– **Max Reinhardt in Italia** – 2 maggio: Max Reinhardt, con la sua compagnia viennese, è a Milano (Teatro Manzoni) per una brevissima tournée.

Programma:
– **Mercoledì 2 maggio**: *Sei personaggi in cerca d'autore* di Luigi Pirandello;
– **Giovedì 3 maggio**: *Maria Stuarda* di Friedrich Schiller[160].

– **Max Reinhardt a Venezia** – 18 luglio: nell'ambito del I Festival Internazionale del Teatro di Prosa della Biennale, debutta in Campo San Trovaso *Il mercante di Venezia*, regia di Max Reinhardt e compagnia italiana.

Programma:
– **18 luglio**: *Il mercante di Venezia* di William Shakespeare[161].
– **19, 22, 23, 24, 26 luglio**: repliche (per quella del 24 luglio sono previste riduzioni del 20% sul prezzo del biglietto per i soci della Croce Rossa).

– **A Venezia** – Luglio-agosto: prima edizione del Festival Internazionale del Teatro di Prosa della Biennale di Venezia. Il clou della manifestazione sono *La bottega del caffè* con la regia di Gino Rocca e *Il mercante di Venezia* con la regia di Max Reinhardt. A questi due eventi centrali fanno da cornice altri tre spettacoli (*La padrona del mondo* di Giuseppe Bevilacqua, compagnia Paola Borboni; *La barca di Caronte* di Mario Chiereghin, Nuova Compagnia del Teatro Comico; *Un signore che passava* di Larry E. Johnson, Nuova Compagnia del Teatro Comico), scelti in base a un concorso drammatico bandito tra i capocomici italiani, invitati dal Comitato della Biennale a «designare ciascuno uno o due lavori da rappresentare, con le opportune indicazioni sugli interpreti, coi bozzetti delle scenografie e il testo originale se il lavoro è straniero»: ai vincitori sarebbero toccate

[160] Tra i membri della compagnia: Helene Thimig, Luise Rainer, Eleonora Mendelssohn, Frieda Richard, Hans Thimig, Raul Lange, Franz Schafheitlin e Josef Danegger.

[161] Interpreti: Marta Abba (Porzia), Memo Benassi (Shylock), Nerio Bernardi (Antonio), Renzo Ricci (Bassanio), Andreina Pagnani (Jessica), Kiki Palmer (Lancillotto), Luigi Almirante (Tubal), Laura Adani (Nerissa), Enzo Biliotti (Graziano), Carlo Ninchi (Principe del Marocco), Gino Sabbatini (Lorenzo), Carlo Lombardi (Principe d'Aragona), Guido Riva (Doge), Tino Erler, Alfredo Menichelli, Amedeo Nazzari e Umberto Giardini; coreografo: Joanis Osvald Lehmanis; primi ballerini: Nives Poli e Simon Chapiro; direttore d'orchestra: Angelo Questa; musiche: Victor De Sabata; costumi: Titina Rota.

«quindicimila lire, in parte anticipabili»[162]. Il concorso, secondo Tommaso Monicelli, avrebbe dovuto essere un banco di prova per saggiare le capacità di inscenatori dei capocomici italiani, oltre che una preparazione per il Convegno Volta, «dove siamo impegnati a presentarci davvero con saggi di gran stile del nostro più tipico repertorio [...] Bisognerà provvedere a tempo per non attestare davanti agli insigni cultori del teatro di tutti i paesi raccolti a Roma, con la nostra assenza o peggio con la nostra insufficienza, la fine del teatro italiano di prosa»[163].

Il successo ottenuto dal *Mercante di Venezia* (schiacciante, rispetto alla *Bottega del caffè* di Rocca) porta alla ripresa del medesimo spettacolo l'anno successivo (stavolta per iniziativa del Comune, e in particolare dall'Ufficio Turismo) e probabilmente al progetto – rimasto tale – di un festival reinhardtiano lagunare sul modello di quello di Salisburgo.

– **Utilità di una regia italiana** – Ottobre: su «Comoedia» Gino Rocca, reduce dalla prova registica alla Biennale, e dal confronto – perdente – con Reinhardt, dichiara l'*Utilità di una regìa italiana*, cioè una regia moderata, non intesa come «spiegamento di forze militari al servizio dell'arbitrio di un uomo che ha soltanto cura di mettere in valore il proprio genio inventivo». È un articolo in realtà bello e saggio, dai toni accorati, che forse mostra anche lo sconforto di chi è stato clamorosamente sconfitto in casa dallo straniero Reinhardt, ma che soprattutto ci fa comprendere il livello (alto, articolato, ponderato) della riflessione italiana sul teatro, se non sulla regia. È un bell'articolo, lo abbiamo riportato per intero perché in esso si possono trovare spunti davvero molto interessanti, al di là della richiesta pressante di una via puramente italiana che lo rende emblematico. Per cominciare, evidenzia la linea diretta di continuità che hanno gli «spettacoli d'eccezione» italiani rispetto alla tendenza al capocomicato d'autore che ha caratterizzato gli anni della prima guerra e del dopoguerra. In Italia, la via verso il Novecento sarà un incrocio tra capocomicato d'autore più figura del regista. Inoltre, il saggio di Rocca mette in luce un atteggiamento (ammodernamento senza rottura) verso il precedente teatro degli attori che sarà importante (e se consideriamo che tra gli interpreti di Rocca ci furono anche Viviani e

[162] Cfr. Tommaso Monicelli, *Il Festival drammatico di Venezia*, «Comoedia», Anno XVI, n. 3, marzo 1934.

[163] *Ibidem.*

Ricci è facile capire come non si trattasse propriamente di attori «qualsiasi»). Non fu la mancanza di saldatura nei confronti delle abilità interpretative dei vecchi comici a essere il punto debole del nuovo teatro italiano. Semmai, la convinzione che certe abilità potessero sopravvivere senza l'apparato di vita e di organizzazione che le sorreggeva e le rendeva taglienti.

Potremmo affidare insomma a questo articolo il compito di emblema e simbolo del momento in cui l'ipotesi di un regista straniero come perno di un rinnovamento italiano viene accantonata, a favore di una via rigorosamente italiana, «ordinata» e più che moderata. Nel frattempo, sia per le contingenze storiche (le scelte culturali del fascismo, e i mutamenti in corso per una diversa organizzazione teatrale su base nazionale e statale), sia per una crisi interna del mondo degli attori (che però non è artistica e meno che mai di pubblico, ma è piuttosto in primo luogo strutturale, derivata da mutazioni profonde nella vita e nella quotidianità del lavoro teatrale e dall'incapacità ad adattarvicisi), si può dire che la precedente struttura organizzativa del teatro d'attore italiano sia di fatto tracollata. La crisi del «vecchio» mondo teatrale italiano è cominciata con la prima guerra mondiale, con la crisi economica, con aumenti dei prezzi (per esempio dei trasporti) a cui l'organizzazione capocomicale non sa far fronte. L'antichissima struttura può essere dichiarata sconfitta e definitivamente distrutta nel 1930, con la creazione della Corporazione del teatro, che nega tutti i presupposti gerarchici su cui si era fino a quel momento plasmata la vita delle compagnie. Ed è sullo sfondo di questa crisi, e non certo su una debolezza intrinseca del mondo degli attori, o su un'opacità degli spettacoli e degli interpreti, che devono essere viste l'inquietudine e la discussione italiane, e i progetti di d'Amico e di altri.

Prima di accingermi a fare il regista nel recente Convegno Internazionale del Teatro di Venezia, ho pensato che era doveroso per me sfogliare anche i copioni sui quali avevano provato e riprovato le vecchie Compagnie Veneziane di Ferruccio Benini e di Emilio Zago *La bottega del caffè*.

Ogni finale d'atto, in quei copioni, si raccoglie naturalmente in una battuta di don Marzio, poi che la parte di don Marzio era affidata al capocomico. Gli altri fronzoli cadono recisi da varie saette rosse o azzurre che conducono, da quella battuta, come sulle cartine geografiche ad uso dei turisti che vogliono misurar le distanze a colpo d'occhio, diritte fino al beato paese di «Cala-la-tela». Quivi c'è un puntolino d'arrivo, e, più sotto, raccolta fra due parentesi come una indicazione della provincia di quel paese, la parola misteriosa: «Soggetto».

In tal guisa, voi lo sapete bene, viaggiando a sbalzelloni, professando la

più sviscerata devozione a Goldoni, ma in barba a quel suo chiaro avvertimento che dice «la vera protagonista è la bottega», si giunse a cambiare financo il titolo della commedia, che, per molti anni, si presentò al pubblico annunziando *Don Marzio maldicente alla bottega del caffè*.

E questo don Marzio famoso entrava sùbito in scena con il tricorno sulla parrucca bianca, l'occhialetto e lo spadino, appoggiandosi ad un lapis dalla punta rossa o azzurra, tracciando saette devastatrici ed eleganti ghirigori intorno alla propria figura con la stessa gioconda disinvoltura con la quale, ai bei tempi, si faceva volteggiar la mazza.

Grandi e famosi attori, questi che noi tutti ricordiamo ancora e veneriamo; e forse non mai don Marzio apparve in fregola di maldicenza a scroccar rosolii ed a rimestar tazzine, nella bottega di Ridolfo, con tanta autorità comica ed umana, con tanta gloriosa, vistosa e vittoriosa teatralità.

Ma il senso, il gusto, l'intenzione ispiratrice della commedia mi parvero da questi copioni totalmente banditi.

Accingendomi ad inscenare nel piccolo campo di San Luca a Venezia *La bottega*, io già mi preoccupavo, per esempio, delle tre intonazioni diverse che la stessa parola, pronunziata dallo stralunato Eugenio al suo apparire, doveva avere: «Caffè!... Caffè!... Caffè!».

E quei tre laconici: «Or ora lo saprete! Or ora pago! Or ora torno!» del Capo dei birri mi parevano una meraviglia di precisione a colpi d'ascia, da mettere per gradi in evidenza nel giusto mezzo del terzo atto, quando l'autore si decide a demolire la costruzione sua.

Mi pareva che raccattar minuzie di questo genere dovunque nel testo fosse un dovere e una gioia: e credo ancora fermamente che da tale gioia sia scaturita la piccola malìa più nuova di quell'«insieme» un po' reale ed un poco convenzionale, senza crudezze grottesche e senza lezî incipriati, concepita da Carlo Goldoni.

Gli interpreti si trovarono un poco impacciati, alle prime prove, nei meandri misteriosi del dialogo. Qualcuno di loro – Viviani, per esempio, e Ricci – non avevano mai recitato Goldoni.

Ho capito che bisognava comunque lasciarli fare, seguire i loro impulsi, secondare le loro personali trovate. E così sentii che, a poco a poco, nasceva, anche nel gruppo, sgrovigliandosi semplicemente il dialogo di ogni scena, senza urti, senza gelosie, con la collaborazione di tutti, il fremito della mia stessa gioia.

Naturalmente lo spettacolo, come ogni cosa di questo mondo, non riuscì perfetto. Ma tutti, e specialmente i veneziani, ne furono contenti. E gli attori anche furono contenti. La commedia, come al suo primo apparire circa due secoli prima, ebbe un «esito fortunatissimo».

Io non farò mai più il regista per molte ragioni.

Il caso e l'amor di Venezia e di Goldoni, mi hanno condotto per un attimo su questa strada. Mi sono convinto, nemico dichiarato della regìa intesa, secondo il costume d'oltralpe, come uno spiegamento di forze militari al servizio dell'arbitrio di un uomo che ha soltanto cura di mettere in valore il

proprio genio inventivo, mi sono convinto che la regìa è una cosa utile, anzi indispensabile.

Parto peraltro da due presupposti intorno ai quali sarà bene discutere un poco.

Primo: che la regìa deve essere, e non può essere, che una forma di attività artistica puramente accessoria e decisamente nazionale.

Secondo: che il regista ideale forse non potrà essere mai, ma logicamente dovrebbe essere sempre l'autore.

Giungo alla conclusione che i varî Convegni del Teatro, entrando nell'uso, donano anche agli attori nostri più restii, per la battaglia più importante che vi si svolge, il senso di una responsabilità nuova e complessiva che deve per forza essere affidata ad una regìa, e di una disciplina che è aiuto, che è commento, che è collaborazione fraterna e devozione allo spirito del testo.

Così io immagino adesso la regìa, e credo che non possa essere per noi che di marca schiettamente, squisitamente, fondamentalmente nazionale.

Che cosa voglia il nostro pubblico, che cosa siano e valgano i nostri attori, non lo può sapere che un regista italiano. È inutile, anzi è dannoso andare a scuola altrove, dove si pensa, si ascolta si vede in tutt'altro modo.

Noi abbiamo affabilmente ospitato registi d'ogni paese. Questo può servire per invitarli ancora generosamente a rendere onore a commedie recitate nella loro lingua, da interpreti della loro nazionalità. Ma sopra tutto deve servirci per non fare quello che essi hanno già fatto e continuano a fare.

Arlecchino servitore di due padroni, rielaborato e recitato in lingua tedesca, così come Reinhardt l'ha saputo far recitare, è forse una «Seltenheit» da buongustai. E anche in Italia lo abbiamo intuito.

Ma se domani, con quelle stesse intonazioni, con quelle stesse forzature e con gli stessi arbitrii, la commedia si recitasse, mettiamo, in un cantuccio della piazzetta di San Marco in lingua italiana, o – peggio – in dialetto veneziano? Pensateci.

I nostri attori hanno mille difetti; ma hanno meravigliose virtù che gli attori di nessun altro paese hanno. Anche quei difetti, per chi li sappia intendere e cautamente sfruttare, possono diventare virtù.

Hanno, intanto, le virtù di un talento mobile, essenzialmente artistico e perciò fantasioso ed inventivo; ed hanno il difetto dell'indisciplina, che è qualche volta, peraltro, inquietudine e desiderio di strafare.

Militarizzare la nostra scena con precisi movimenti automatici, su quella misura che anche il millimetro può controllare, vuol dire distruggere una vitalità preziosa, tutta pervasa di fosforescenze imponderabili, curiosissime e inattese. Vuol dire, anche, sostituire all'arbitrio di quel capocomico, che un tempo folgorava i copioni nell'interesse esclusivo della propria parte, un arbitrio nuovo ma non diverso; e sempre dannoso e discutibile perché essenzialmente egoistico nella forma più assoluta.

Certo non è bello e non può ad alcuno sembrare onesto che un regista

consideri l'opera teatrale soltanto come pretesto per le proprie bravure pirotecniche, e gli attori fantocci creati per dire soltanto quello che egli pensa.

Se altri teatri di altri paesi considerano tale onnipotenza cieca della regìa come una vera e propria fortuna delle scene, noi dobbiamo rispettare quelle forme e quelle intenzioni, ma ascoltarle nella lingua e con gli interpreti che le agevolano: e sopra tutto non dobbiamo scimmiescamente ricopiarle.

Ho detto che il regista ideale dovrebbe essere l'autore. L'autore molte volte non sa; molte volte non vuole; quasi sempre non può perché è morto.

Ma il presupposto indica a colui che pensa di seder in cattedra di regìa, che il testo deve essere rispettato prima di ogni altra cosa.

Il nostro regista, il regista italiano, deve nascere con il senso di questo fondamentale rispetto; donando ai nostri attori il gusto ispiratore e la feconda illusione di una relativa libertà interpretativa: ricavando da questa illusione l'armonia gioconda della collaborazione di tutti.

È morto, dice giustamente Silvio d'Amico, non per la sfortuna, ma per la fortuna del teatro di domani, e di morte naturale, il grande attore, il «mattatore».

Perché dovrebbe adesso nascere, imposto da gusti e da usanze che non ci devono riguardare, quel tal regista che sarebbe come un mastodontico attore, un ferocissimo «mattatore» che non parla? [164]

– **Convegno Volta** – Il Convegno Volta si svolge a Roma dall'8 al 14 ottobre del '34. È un importante avvenimento, di portata internazionale, e coinvolge tutti i rappresentanti più in vista dell'arte teatrale nel campo della drammaturgia, dell'architettura, della regia e anche della critica. I soli esclusi sono gli attori. Al Convegno Volta era stata naturalmente prevista una presenza massiccia dei «russi»: Stanislavskij (che non andò), Nemirovič-Dančenko (che non andò), Mejerchol'd (che non andò), Tairov e Sergej Amoglobeli (il direttore artistico del Teatro Malyj di Mosca, suggerito all'ultimo momento dal governo sovietico), che andarono [165]. Amoglobeli fece un impressionante resoconto riguardo alla crescita del teatro in Russia dopo la rivoluzione (pubblico, numero dei teatri, mutamento dello stato di vita degli artisti, sviluppo di una drammaturgia sovietica). Colpì moltissimo gli osservatori dei vari paesi. Tairov parlò del realismo socia-

[164] Gino Rocca, *Utilità di una regìa italiana (Dopo il primo Convegno del Teatro a Venezia)*, «Comoedia», Anno XVI, n. 10, 10 ottobre 1934.

[165] Cfr. il saggio di Angela Paladini Volterra, *Il convegno Volta tra potere, cultura e diplomazia. Il carteggio con le ambasciate*, «Biblioteca teatrale», n. 52, ottobre-dicembre 1999, pp. 25-68.

lista[166]. Il Convegno (un avvenimento importante, complesso, che esula per ora dalla portata della nostra ricerca) fu rappresentativo della discussione avvenuta in Italia negli ultimi dieci anni, anzi ne fu addirittura un'estremizzazione: accurato, internazionale. Fu privo del tutto della presenza degli attori. Riprendiamo dal volume di Pedullà[167] il commento di Ettore Petrolini (*Un po' per celia, un po' per non morir...*):

> Ho letto tempo fa in un importante giornale che era stato tenuto a Roma un congresso internazionale sul teatro ed ho saputo che vi avevano partecipato persone autorevolissime: un celebre flebotomo... un esimio medico-chirurgo... un geometra... un valoroso geologo... M'hanno detto che in quei paraggi gironzolava in modo sospetto anche un comico; ma il brigadiere dei carabinieri, accortosene, lo abbordò e gli fece opportunamente capire di allontanarsi e di non immischiarsi in faccende che non lo riguardavano.

Siamo ormai nel pieno del periodo delle grandi realizzazioni fasciste (bonifiche, ruralizzazioni, risistemazioni urbanistiche etc.), il che porta presumibilmente la gente di teatro alla speranza che Mussolini finalmente si dedichi un po' anche al rimodernamento del teatro di prosa (c'era stata anche una legge sul cinema, nel '31, che aveva implicato una cospicua sovvenzione all'industria cinematografica).

Proprio la speranza in un intervento del governo potrebbe spiegare in parte l'aspetto molto più «italiano» che cominciano a prendere le proposte per il nuovo teatro: ora si punta su registi italiani, come Simoni, Salvini o Rocca, su imitazioni, come quelle di Niccodemi, su un «miglioramento» dei vecchi capocomici, come nel caso del concorso di Venezia. È lo spettacolo d'eccezione italiano, la cui prima caratteristica è di essere un lavoro di buona impronta culturale e letteraria e, se non proprio improvvisato, certo rapido. Accanto allo spettacolo d'eccezione italiano, c'è la scuola: una necessità che d'Amico non aveva mai messo da parte, ma che, negli anni precedenti, era stata affiancata dalla vivace discussione intorno a molti altri esponenti della regia europea e alle sperimentazioni di direzione straniera per compagnie italiane. Dopo il '34 il legame con i russi (anche a prescindere dalla coeva azione repressiva di Stalin in pa-

[166] Reale Accademia d'Italia, Fondazione Alessandro Volta, atti del convegno, *Convegno di lettere 8-14 ottobre 1934. Il teatro drammatico*, Roma, Reale Accademia d'Italia, 1935.

[167] *Op. cit.*, p. 194.

tria), quello con Reinhardt (che si trasferisce in America) e quello con il rappresentante della non amata cultura francese, Copeau, rallentano e si sfilacciano.

Il decennio del passaggio della Grande Regia in Italia, dal 1923 al 1933, si è concluso. Il fascismo, non tanto per politica culturale, quanto per una più mediata, ma più tenace, influenza sul gusto, ha contribuito in un certo senso involontariamente, ma pesantemente, a chiudere un cerchio. Gli anni della prima guerra mondiale e dell'immediato dopoguerra erano stati gli anni della supremazia degli autori drammatici, della guerra tra capocomici e SIA, della visione di un teatro dominato, anche dal punto di vista della messinscena, da capocomici-autori. L'amore per il testo può essere una via (storicamente è stato una delle vie) per la grande regia. Ma quello che la figura dell'autore-capocomico propone è essenzialmente un'apparecchiatura curata di un testo drammatico. Del resto lo si è visto con il caso emblematico di Niccodemi e Baty: il fatto di «copiare» un'intera messinscena non è sentito come reato. La vera «opera d'arte», in quest'ottica, è senz'altro un'altra.

Forse, per capire un po' meglio le ossessioni di d'Amico, bisogna vederlo in questo contesto, e dimenticare per un attimo le sue ferme convinzioni sulla supremazia della parola: d'Amico ha girato l'Europa seguendo il lavoro dei grandi registi, li ha recensiti quando erano in Italia, ne ha parlato. Aveva visto nel loro passaggio la possibilità di un tipo di spettacolo che fosse qualcosa di più di una buona presentazione di un testo. Vincerà, invece, la linea Simoni-Niccodemi-Salvini. E vengono in mente le parole con cui d'Amico aveva parlato dell'avvento «di un despota nuovo» già nel 1926: «Fino ad oggi il poeta drammatico in Italia ha avuto un nemico: l'attore. Pare che oggi ne spunti un altro: il *metteur-en-scène*»[168]. La vera lotta, in Italia, non fu tra attori e registi. Gli attori erano già stati sconfitti dalla Storia, e per di più la moderata regia italiana, non volendo forgiare attori di tipo nuovo, non ebbe difficoltà a convivere con i vecchi comici. La vera lotta, in Italia, fu quella tra gli autori-capocomici e la possibilità di una regia.

Vinsero gli autori.

[168] Silvio d'Amico, *Quello che mette in scena. L'avvento di un despota nuovo sulla scena del teatro drammatico*, «Comoedia», Anno VIII, n. 4, 20 aprile 1926.

1935: Ultime battute

– **Ancora Copeau** – Maggio-giugno: Jacques Copeau è a Firenze (Piazza della Signoria) con il *Savonarola*. Lavora con attori italiani[169].

Programma:
– **28 maggio**: *Savonarola* di Rino Alessi;
– **3, 5, 7 giugno**: repliche.

– **Ancora Reinhardt a Venezia** – Luglio: viene ripreso, in Campo San Trovaso, il *Mercante di Venezia*, regia di Max Reinhardt.

Programma:
– **27 luglio**: ripresa del *Mercante di Venezia*[170];
– **28 e 31 luglio, 1º, 3, 4, 5 agosto**: repliche (quella del 5 agosto, straordinaria, è a prezzi ridotti per soddisfare le richieste degli spettatori meno abbienti).

– **Fascismo e teatro** – 4 ottobre 1935: un decreto governativo trasforma la Regia Scuola di recitazione Eleonora Duse di Roma in Accademia d'Arte Drammatica. D'Amico tenta di farne direttore Copeau, ma la proposta riesce sgradita al regime.

1937: La fine dell'esteromania

– **Esteromania, esotismo e italianità** – Si va concludendo il periodo dell'esteromania, del culto dei registi stranieri. Trionfa la via italiana, benedetta da Bragaglia:

Lo snob esteromane, la solita moda provinciale dell'esotismo hanno fatto in Italia la fortuna di certi registi stranieri che si sono insediati nel nostro vecchio teatro per aumentare la disoccupazione degli scenotecnici italiani. [...] Le messinscene fatte dagli stranieri in Italia alcune volte erano buone; ma così le potevamo far noi stessi se ci avessero dati gli stessi mezzi grandio-

[169] Interpreti: Luigi Almirante, Guglielmina Dondi, Fosco Giachetti, Filippo Scelzo, Pio Campa, Pietro Carnabuci, Carlo Lombardi, Memo Benassi, Ernesto Sabbatini, Carlo e Nando Tamberlani, Valentino Bruchi, Franco Sgandurra, Gino Sabbatini, Mario Scepi, Dante Maieroni, Leo Chiostri, Danilo Calamai, Iginio Jaccarino, Luisa Cei.

[170] Gli interpreti sono i medesimi del precedente allestimento, a parte Pietro Carnabuci, che sostituisce Carlo Lombardi nella parte del Principe d'Aragona.

si messi a loro disposizione (mentre a noi ci vogliono sempre far fare le nozze coi funghi). Tante altre volte però i loro lavori sono stati inferiori a quelli che l'Italia avrebbe potuto fare senza il loro intervento.

Alcuni registi forestieri si sono dunque insediati in Italia e uno ha avuto persino la faccia tosta di chiedere la cittadinanza italiana [...] un povero fesso che vive rifacendo da noi quello che ha visto fare ai maestri nel suo paese... Cosa ci incameriamo?

Ma poi, cerchiamo di non essere tanto zucconi. Incamerati che siano con noi, questi profughi ebrei o mancati profeti in patria, non resteranno forse essi inglesi, o francesi, o tedeschi, o russi? E che gloria è la nostra d'aver fatto un buon *Mercante di Venezia* a S. Trovaso, anche se l'opera di Salvini è andata sotto il nome di Reinhardt per la disciplina del nostro regista e per sua cavalleria o senso commerciale? Che gloria è per l'Italia l'aver fatto bene il *Savonarola* di Alessi a Piazza della Signoria, se chi figurava regista di quell'opera era J. Copeau, mentre di Celestini, regista italiano al suo fianco, nessuno ha parlato?

E quando anche avessimo incamerati in Italia i maggiori registi del mondo, e questi facessero le migliori messinscene, si potrebbe forse dire con questo che il teatro italiano possiede una tecnica prestigiosa e dei registi di prim'ordine?

Ma sono i registi italiani che bisogna valorizzare e affermare [...] Soltanto mettendo all'opera i registi italiani noi potremo avere registi. Noi non ce li aspettiamo certo dalle scuole teoriche: perché, quella della regìa non è un'arte che si apprende a scuola, ma s'impara facendo.

C'è l'ipocrisia di dire che da noi si chiamano gli stranieri perché gli italiani imparino; e se non è questo, un abile sgambetto, è certo un ridicolo equivoco da dilettanti [171].

1938: La razza

– **Ancora Copeau** – 1° giugno: Jacques Copeau mette in scena *Come vi garba* di Shakespeare, a Firenze (Giardino di Boboli), con attori italiani [172].

– **«Il teatro e la razza»** – Novembre: i provvedimenti antisemiti del governo fascista trovano un immediato riflesso sulle pagine di «Scenario»: sul numero di novembre sono tre gli articoli che affrontano la questione del rapporto tra la cultura semita e i teatri italiano (Eugenio Bertuetti, *Il teatro e la razza*), russo (Ettore Lo Gatto, *È il*

[171] Anton Giulio Bragaglia, *Variazioni sulla regia*, in *Sottopalco. Saggi sul teatro*, Osimo, Ismaele Barulli & Figlio, 1937, pp. 52-55.

[172] Gli interpreti: Rossana Masi, Nella Bonora, Letizia Bovini, Nerio Bernardi, Melnati, Ruffini, Enzo Biliotti.

teatro ebraico in Russia una creazione originale?) e tedesco (Alberto Spaini, *Il teatro tedesco e gli ebrei*). L'articolo di Spaini ha, com'è comprensibile, un unico protagonista: Max Reinhardt. E se un tempo, come ironizzava Bragaglia[173], l'austriaco era talmente famoso e influente che criticarlo sarebbe parso un sacrilegio, ora è quasi con soddisfazione, e appoggiandosi a considerazioni razziali, che se ne può liquidare l'esperienza come quella di un «mercante di spettacoli», di un geniale quanto esteriore «affarista ebraico» tutto proteso al «peculio». Sembrano lontanissimi i tempi in cui Reinhardt era salutato con entusiasmo e ammirazione da tutti i giornali italiani, teatrali e non. Non poteva esser posto epitaffio peggiore che l'articolo di Spaini sul magistero di Reinhardt e la sua influenza.

1940: La memoria

– **Tofano e Jouvet: un confronto** – Il numero di gennaio della rivista «Sipario» pubblica un articolo di Stefano Landi, *I confronti non sono odiosi*, dove l'autore mette a confronto le due interpretazioni di *Knock* – quella di Tofano e quella di Jouvet – in relazione al testo di Jules Romains.

– **Ricordo del Maggio** – Corrado Pavolini[174] indica nei due spettacoli «stranieri» di Copeau e Reinhardt al Maggio del 1933 il momento della rivelazione, per i pubblici italiani, del significato della parola «regia» e della sua fondamentale importanza.

PRIMI PIANI

1. **Eleonora Egizi, *La compagnia dei Balletti Russi di Djagilev in Italia***

Per la comprensione di un evento teatrale e delle sue ripercussioni, decodificare lo sguardo dello spettatore, ricostruire tutte le varianti che lo condizionano, è tanto ovviamente fondamentale quanto difficile. Nel caso dei Balletti Russi di Djagilev, una lettura attenta

[173] Cfr. «L'Impero», 29 aprile 1932.
[174] *Regìa e messinscena al «Maggio»*, «Scenario», Anno IX, n. 4, aprile 1940.

delle cronache e delle recensioni italiane ci permette di cominciare a individuare problemi e a rendere meno monolitico il resoconto di una mancata influenza. La compagnia di Djagilev passa di frequente per l'Italia, è, in linea di massima, apprezzata e seguita dalla critica, ha un gran successo di pubblico. Ma oltre a tutto ciò, c'è anche altro: per esempio le resistenze proprio della critica italiana più colta non a elogiare, ma a considerare alla pari di altre quella che per loro era un'arte senz'altro minore. C'era la diffidenza dell'alta cultura sia teatrale che musicale di fronte a un fenomeno che metteva tanto seriamente in crisi la superiorità italiana; probabilmente anche un modo di fruire la serata di balletto che entrava in collisione con il tipo di spettacolo inventato da Djagilev; il senso della superiorità italiana, soprattutto quando entravano in gioco istituzioni-simbolo come la Scala. E così via.

1.1. *Occhi che guardano*

Le caratteristiche dei quotidiani che si occupano della ricezione dei Balletti Russi di Djagilev in Italia, oltre a esemplificare e contestualizzare la prospettiva italiana dell'epoca, offrono interessanti indizi metodologici su come allora si procedeva nella stesura della cronaca di uno spettacolo di danza: il più delle volte erano semplici resoconti dell'avvenimento e non vere analisi dei balletti. L'attenzione era concentrata sulla musica e sulla trama, spesso a scapito delle altre componenti della rappresentazione.

Non si trattava di privilegiare un aspetto più di un altro solo in base alla sensibilità artistica personale, era essenzialmente un problema di competenza. Con ciò non mi azzardo a dire che la maggior parte dei critici fosse costituita da inesperti, la mia impressione è piuttosto che non disponesse di conoscenze adeguate per scrivere di danza, un'assenza sia sul piano formale che contenutistico. Questo non significa che in Italia fosse assente un'élite di esperti o amanti del teatro in grado di parlarne con autorevolezza (S. d'Amico, A.G. Bragaglia, per citarne solo due), né tantomeno che la caratura di questa élite fosse inferiore a quella che animava la discussione sulla scena a livello internazionale. Quanto detto prima denota solo che la prospettiva base degli intellettuali italiani si poneva su e da un piano differente, se paragonata agli altri paesi. Differente, perché era proprio la storia passata e contemporanea dell'Italia a connotare tale diversità.

1.2. *Lo stallo italiano e lo «Spirito Nuovo» di Apollinaire*

L'opinione diffusa nella prima metà del Novecento era che la danza fosse «il più sovente complemento di altra arte»[175] e non avesse dignità pari alle altre arti come spettacolo autonomo. Occuparsi di teatro era considerato un affare minore, ma mentre alla lirica e alla prosa si riconosceva una certa valenza culturale, al balletto ci si avvicinava con «quel relativo sdegno che la nobiltà del senso artistico fa sentire quando si tratti di dedicarsi a un genere che non sia alla sommità della scala dei valori artistici»[176]. Il gusto del pubblico italiano, poi, si dimostrava attaccato alla tradizione nazionale, con una scarsa propensione alle nuove proposte. La scena ballettistica era ancora dominata dal ballo grande di stampo ottocentesco e si faticava a svincolarla dall'impianto operistico, anche perché il balletto era nato proprio in seno all'opera lirica.

Eppure Apollinaire, a Parigi, pronunciandosi a proposito di uno spettacolo dei Balletti Russi, aveva parlato di «punto di partenza di una serie di manifestazioni di quello Spirito Nuovo che, trovando ora occasione di palesarsi, non potrà non sedurre i raffinati e dà segno di sconvolgere da capo a fondo arti e costumi»[177]. Si riferiva in particolare a *Parade*, costituito da una serie di numeri e non da una storia vera e propria, che non fu un successo. Ma che segnò. E in primo luogo segnò la sua coscienza, la coscienza di un singolo spettatore, e lo spinse a preconizzare un cambiamento totale delle arti e dei costumi, indice di partenza di una serie di eventi che avrebbero palesato uno «spirito nuovo» capace di sedurre e di innovare.

In Italia, com'è noto, i Balletti Russi non apportarono nessuno sconvolgimento delle arti. Probabilmente anche perché mancarono spettatori come Apollinaire. D'Annunzio, nel quale poteva esser riposta qualche speranza, per lo meno in virtù della sua conoscenza di Wagner (precedente indiscusso della nuova estetica djagileviana), non si interessò mai veramente al balletto. Eppure *Carnaval*, «messo in scena dalla Compagnia russa», lo fece andare addirittura in «visi-

[175] Articolo non firmato, *«Sheherazade» al Costanzi*, «Avanti!», 25 maggio 1911.

[176] Articolo non firmato, *I balli russi alla Scala*, «Corriere della Sera», 11 gennaio 1927.

[177] C.M., *I balletti di Diaghilev al Teatro di Torino*, «La Stampa», 23 dicembre 1926.

bilio»[178]. A fronte di un grandissimo clamore, i Balletti Russi hanno pesato pochissimo nella storia del teatro e della danza italiane. Tutto rimase uguale, proprio quando nel resto d'Europa brulicavano istanze innovatrici e fervore rivoluzionario.

1.3. *Djagilev e la grande regia. Il passaggio dei Balletti Russi in Italia*

Dal punto di vista della danza in senso stretto, la lezione di Isadora Duncan fu sentita anche in Italia come importantissima: «Come ogni altro genere di arte esso [il dramma mimico-musicale] ha i suoi precedenti e si evolve lentamente fino a raggiungere la sua espressione perfetta. E il precedente immediato è la danza di Isadora Duncan. Si può dire quasi che i balli russi non sarebbero sorti senza l'esempio della grande danzatrice»[179], ma assistendo agli spettacoli, soprattutto a quelli successivi alla prima tournée, si cominciavano a cogliere segnali di appartenenza a un unico, sebbene variegato, progetto di rinnovamento teatrale, che non riguardava solo la danza:

> Diaghilev non veniva più, come nel 1909, a dar saggi di un'arte autoctona, caratteristicamente slava, ma faceva a Parigi degli esperimenti di *mise en scène* e di decorazione teatrale, bellissime sempre, ma in definitiva non molto dissimili da quelle che faceva in Germania Max Reinhardt[180].

È importante rispolverare questo aspetto che la storiografia tende a trascurare, a non menzionare: Djagilev, con i Balletti Russi, mirava alla creazione di un organismo ex novo, di un corpo unico, proprio come accadeva con la regia. Ed era percepito dai contemporanei come una delle componenti della grande riforma teatrale in atto, e non solo per l'aspetto di innovazione scenografica. L'utopia di Appia, l'aspirazione che era stata prima ancora di Wagner, aveva incontrato una completa affermazione proprio nelle soluzioni operate da Djagilev, tanto da far parlare di superamento dello stesso programma wagneriano[181].

[178] Articolo non firmato, *Due nuovi balli al Costanzi*, «Il Giornale d'Italia», 25 maggio 1911.

[179] Articolo non firmato, *Il ritorno di Dioniso. I balli russi e il loro significato estetico*, «Il Giornale d'Italia», 12 aprile 1917.

[180] V.B., *A proposito dei balli russi*, «Corriere della Sera», 4 aprile 1920.

[181] R.D.R., *I balli russi al Costanzi*, «Il Messaggero», 29 febbraio 1920. In riferimento al rapporto Wagner-Djagilev cfr. anche R.F., *I balli russi al San Carlo*, «Corriere di Napoli», 19-20 aprile 1917, e Articolo non firmato, *Il ritorno di Dioniso*, cit.

I Balletti Russi non passarono inosservati. Riempirono sempre i teatri delle città italiane dove vennero rappresentati. Furono osannati o disdegnati, mai lasciati all'indifferenza. Si scrisse molto durante le loro fasi di permanenza[182] nel nostro paese, e neppure quando si esibirono alla Scala di Milano ci si limitò a etichettarli meramente come produzioni di second'ordine. La complessità del messaggio che proponevano fu recepita. Ma l'oblio si avvicinava come nebbia. Nessuno in Italia manifestò la volontà di seguirne l'esempio, cosicché presto si dimenticò tutto.

1.4. *A Roma nel 1911 con la Karsavina e Nižinskij*

La prima tournée dei Balletti Russi fu a Roma, al Costanzi, nel maggio 1911, in occasione del Giubileo della Patria. Proprio in quell'anno diventarono una compagnia effettiva, ma già dalla loro prima formazione nel 1909 avevano cominciato a compiere tournée in Europa, dopo i successi parigini, incontrando il favore del pubblico. Eppure in Italia non si registra un clima di attesa a preannunciare l'evento. Lo segnala «La Tribuna» con un articolo del 7 maggio 1911:

> È giunta a Roma con treno speciale, ed ha già iniziato la prova d'insieme e d'orchestra la numerosissima Compagnia dei balli russi [...] Essa si compone di quasi 90 persone, tra ballerine e ballerini, i migliori elementi scelti dai corpi di ballo famosissimi dei Teatri Imperiali di Mosca e di Pietroburgo.

Con intento decisamente diverso (anticipato già dal titolo: *Per il «Falstaff» a Roma. L'ostacolo dei Balli Russi*) lo comunica anche «Il Giornale d'Italia» del 12 maggio 1911. L'autore, Nicola d'Atri, definisce la presenza della compagnia di danza al Costanzi «un'intrusione» nella stagione lirica a spese del Comitato 1911, a detta sua «cosa deplorevole». L'atteggiamento è sintomatico del ruolo imponente e assolutamente superiore che riveste l'opera lirica in Italia, rispetto agli altri generi teatrali e ancor di più in riferimento al balletto e, nella fattispecie, al «balletto russo», «non italiano»; addirittura si auspi-

[182] Nelle mie ricerche ho raccolto circa centosessanta articoli di quotidiani sui Balletti Russi, redatti durante le varie tournée in Italia. Sebbene costituiscano un numero cospicuo, devo confessare che ancora non rappresentano la totalità delle recensioni stilate nel periodo. La loro mole serve a fornire per lo meno un'idea approssimativa di quanto allora si mostrò interesse per il fenomeno.

ca che «la serie di questi balli sia sollecitamente esaurita e all'occorrenza abbreviata e non disturbi l'andamento della stagione in corso». Sullo stesso tono «Il Messaggero» del 14 maggio 1911: informa che la compagnia resterà poco in Italia «perché lo spettacolo non sia di nocumento al regolare svolgimento del secondo periodo della stagione lirica». E, riferendosi alla fama già conquistata dai Balletti Russi, sostiene che dipenda «non tanto [dal]lo splendore della coreografia, che è in vero ben modesto, quanto [dal]la grazia di alcune partiture musicali [...] ma soprattutto [dal] valore eccezionale di alcuni artisti»; subito dopo rassicura: «Bisogna dir però anticipatamente al nostro pubblico che il repertorio di questa compagnia coreografica si compone non di grandi balli – nei nostri teatri ne abbiamo avuti dei grandiosi eseguiti con sfarzo non obliabile», e conclude: «Noi salutiamo con simpatia questa *troupe* del Teatro Imperiale di Pietroburgo: essa non è destinata a offuscare i fasti della gloriosa coreografia italiana: tutt'altro».

Altrove si manifestano posizioni nettamente diverse: «È noto che l'arte scenica e musicale russa ha, per così dire, nobilitato la danza coreografica, rendendola elevata espressione di sentimenti, ed in uno stile fatto di schiettezza nuova, alla mimo-drammatica-danzante»[183]. L'articolo del 25 maggio 1911 dell'«Avanti!» celebra la nazione russa che «s'è data, in questi ultimi tempi, alla resurrezione della danza teatrale, caduta troppo spesso nelle miserie del convenzionalismo nella nostra arte occidentale».

Nonostante l'apprezzamento e l'atteggiamento indiscutibilmente favorevole, emerge anche in questo caso la logica sottesa a ogni tipo di discussione sulla danza: non si tratta proprio di un'arte, benché in taluni casi eccezionali si possa «conferirle cittadinanza artistica, per quanto difficilmente il ballo possa sottrarsi a quel non so che di marionettistico che lo menoma», anche laddove ci siano interpreti sensazionali.

Gli articoli di tutta la tournée esaltano i ballerini, in special modo Tamara Karsavina e Vaslav Nižinskij, «i quali ci hanno per poco trasportato con la fantasia ai tempi dei *divi* e delle *dive* della nostra coreografia, che avevan la potenza di destar solleciti deliri di entusiasmo [...] con una *piroetta*, con una *volata*, con una *posa* che fossero l'esponente della loro squisita grazia, della loro costante sicu-

[183] Articolo non firmato, *I balli russi al Costanzi*, «La Tribuna», 7 maggio 1911.

rezza, della loro particolare originalità»[184]. Si sottolineano l'agilità e l'assoluta perfezione tecnica di questi due primi ballerini, rivelando manifestamente la scarsità di conoscenze del lessico proprio della danza presente nelle recensioni, una carenza terminologica che si tentava di soppiantare evocando immagini metaforiche o aggrappandosi ad altri espedienti, tipo i giri di parole. Così Nižinskij diventa un «velivolo» capace di far «dimenticare l'innata antipatia che noi abbiamo per l'uomo che piroetta in maglie e giubbettina. I suoi salti sono mirabili al pari dei suoi giri vorticosi: egli *cade* con una leggerezza straordinaria»[185], e la Karsavina viene descritta come «una danzatrice di sentimento» che quando danza «sembra una creatura immateriale, una farfalla elegante, che sfiori il suolo delicatamente»[186], «di un'eleganza, di una correttezza, di una leggerezza assolutamente non comuni»[187] che anche come mima dà «prova della sua sorprendente bravura, ballando con leggerezza ideale»[188].

1.5. *Una claque alla rovescia*

A Roma i Balletti Russi portarono i classici presenti nel loro repertorio – *Giselle*, *Le Silfidi*, *Il padiglione d'Armida* – insieme a composizioni nuove o rielaborate da Fokin, quali *Shéhérazade*, *Cleopatra* o *Carnaval*. Non suscitarono un'impressione univoca, anche a causa della diversità che caratterizzava ogni balletto. In occasione di un'esibizione della compagnia, in relazione agli spettatori presenti, troviamo un episodio particolare:

> Iersera, nella sala del Costanzi si riproduceva a regolari intervalli un singolare fenomeno: il pubblico della platea e dei palchi – quello che di solito rifugge da ogni manifestazione clamorosa di entusiasmo – applaudiva con grande impeto, mentre dalle alte gallerie, rifugio e covo ordinario della impudente, schiamazzante, volgarissima *claque*, non mai si udiva fragore d'acclamazione e, invece, di tanto in tanto un breve manipolo di malintenzionati tentava di zittire, riuscendo soltanto a intensificare il plauso degli altri spettatori.

[184] Articolo non firmato, *I balli russi al Costanzi*, «Il Messaggero», 15 maggio 1911.

[185] *Ibidem*.

[186] Alberto Gasco, *Prima rappresentazione dei balli russi al Costanzi*, «La Tribuna», 15 maggio 1911.

[187] Articolo non firmato, *I balli russi al Costanzi*, «Il Messaggero», 15 maggio 1911.

[188] A.G., *«Gisella» di Adam*, «La Tribuna», 20 maggio 1911.

C'era dunque in teatro una *claque...* alla rovescia, formata da alcune persone di pessimo gusto e prive di ogni più elementare preparazione artistica annidate tra le ospitali ombre dell'anfiteatro e del loggione: questi pochi dissidenti, vergognosamente sconfitti, hanno compiuto l'alto ufficio di rendere più completa, più luminosa e più significativa la vittoria dei Balli russi sulle scene del nostro massimo teatro [189].

A dimostrazione che una parte del pubblico colto e culturalmente più elevato seppe comprendere e gustare pienamente lo spettacolo offerto dai Balletti Russi, seppur tanto lontano dalla consuetudine. In questo articolo Alberto Gasco, «apertamente e con dolore», critica in negativo l'orchestra, composta tutta da maestri italiani, che «ha suonato senza impegno», recando un «contributo negativo allo spettacolo» (sull'esecuzione orchestrale «tanto deficiente da produrre un senso di pena e di fastidio» ha da ridire anche «Il Giornale d'Italia» del 25 maggio 1911). Diversamente da quanto aveva fatto Nicola d'Atri nel suo articolo del 12 maggio 1911 sul «Giornale d'Italia», anzi presumibilmente in polemica con lui, qui Gasco ringrazia il Comitato 1911 «per aver saputo procurare alla città nostra una stagione di spettacoli coreografici bellissimi».

1.6. *A Roma nel 1917*

A Roma i Balletti Russi furono presenti nelle stagioni del Teatro Costanzi altre tre volte: nel 1917, nel 1920 e nel 1921. Il pubblico romano fu quello che vide più balletti e reagì con grandissimo interesse. Non sempre critica e pubblico decretarono un unanime consenso.

A sei anni di distanza ci ritroviamo a parlare su queste colonne di una esecuzione dei balli russi al *Costanzi*. Il nostro compito oggi è assai più lieve di allora. Nel 1911 si era formata in Roma una specie di lega ai danni delle produzioni coreografiche allestite dal signor De Diaghilew: bisognava perciò difendere a tutta oltranza *Sheherazade*, *Cleopatra* e il *Principe Igor* contro alcuni nostri colleghi ed amici che volevano farne ingiusto scempio. La nostra parola, schiettamente entusiasta, non fu vana. Malgrado l'aperta ostilità di una parte della stampa, il pubblico a mano a mano si lasciò convincere: accorse al *Costanzi* e convenne con noi che i balli creati sulle musiche del Rimsky-Korsakow, dell'Arensky e del Borodine, con gli originalissimi costumi e scenari del Bakst e del Benois, costituivano altrettanti capolavori

[189] Alberto Gasco, *Prima rappresentazione dei balli russi al Costanzi*, «La Tribuna», 15 maggio 1911.

dell'arte coreografica moderna. Fu una buona battaglia, quella combattuta allora. Oggi, la nostra voce si perde nel coro degli acclamanti. L'opposizione è scomparsa: i giornali che più acremente combatterono nel 1911 *Les Sylphides* o il *Carnaval* adesso rivolgono un benvenuto strepitoso agli artisti che hanno reso illustre l'istituzione dei *Balli Russi*...[190]

Da queste parole sembrerebbe che l'atmosfera fosse radicalmente cambiata. Non che nel 1911 mancassero, come ho dimostrato, critiche favorevoli, ma sicuramente il 1917 è un anno di grandissimo successo per la compagnia di Djagilev in Italia. Diversamente da quanto avvenuto nel 1911, i quotidiani dedicano spazio all'evento ancor prima che inizi la serie delle rappresentazioni, indicando un clima di attesa particolarmente vivo. In realtà ancora si coglie, dalle pagine di alcuni giornali, una malcelata difficoltà a comprendere e accettare totalmente l'originalità dei Balletti Russi. Il programma del 1917 comprendeva *Les Sylphides*, *L'uccello di fuoco*, *Las Meninas*, *Soleil de nuit*, *Le donne di buon umore*, *Fuochi d'artificio* (spettacolo futurista solo di suono e luce, senza danzatori), *Danze Polovesiane* e un passo a due da *La bella addormentata nel bosco*. Particolarmente apprezzato risultò *Les Sylphides*, sebbene si lamentasse l'assenza dei due primi ballerini della tournée del 1911. Liquidato in due parole l'*Oiseau de feu* di Stravinskij; perplessa l'accoglienza di *Las Meninas*; come già nel 1911 sono le *Danze Polovesiane* del *Principe Igor* ad affascinare maggiormente con il loro «impareggiabile quadro orgiastico e barbarico»[191], ma anche *Le donne di buon umore*, «eccellente indicazione di spettacoli di buon gusto e di arguzia»[192].

1.7. *«Fuochi d'artificio». Esperimenti con il futurismo*

Fu proprio *Fuochi d'artificio*, invece, a sollevare «dubbi ed anche proteste»[193]: «questo quadro plastico-luminoso iersera è riuscito molto male, per l'insufficiente preparazione del macchinista cui spettava l'arduo compito di regolare la rapida successione dei giuochi di

[190] Alberto Gasco, *L'arte coreografica russa al Costanzi*, «La Tribuna», 11 aprile 1917.

[191] Alberto Gasco, *L'addio dei Balli russi*, «La Tribuna», 29 aprile 1917.

[192] Articolo non firmato, *Giuochi di luce e forme strane. La seconda dei Balli russi al Costanzi*, «Il Giornale d'Italia», 14 aprile 1917.

[193] Alberto Gasco, *I nuovi Balli russi al Costanzi*, «La Tribuna», 14 aprile 1917.

luce». Ancora su «La Tribuna», nelle recensioni delle repliche successive, sempre riguardo *Fuochi d'artificio* si trova: «eccitarono nell'ampia sala i più gai e insieme i più bollenti spiriti: si applaudiva, si fischiava, si rideva»; e poi: «il tentativo del Balla merita ogni considerazione: iersera gli effetti di luce, regolati con abilità, offrirono in sul principio, elementi di vero e piacevole interesse per gli spettatori». Ma è sul «Giornale d'Italia» del 15 aprile 1917 che si registra la critica più accesa:

> Dopo *Petrusca*, il maestro Stravinschi in persona prese la bacchetta per dirigere il suo *Fuoco d'artificio*. I frequentatori dell'*Augusteo* avevano già giudicato questo pezzo per quello che è: e cioè un brano musicale puramente esteriore, che vorrebbe avere una sua vita e non l'ha, una sua ragione e non l'ha, ed ha semplicemente un titolo e delle combinazioni orchestrali. Non era quindi una novità nemmeno nel senso teatrale. La novità era invece sul palcoscenico, dove il pittore futurista Balla aveva illustrato *plasticamente* la musica dello Stravinschi. Ora questa illustrazione plastica, che ha sollevato ilarità nel pubblico, ma con contrasti violenti come forse avrebbero sperato coloro che applaudivano, non è riuscita affatto una rivelazione d'arte e tanto meno una battaglia d'arte. Per fare una combinazione di luci azzurre... rosse, viola, verdi non occorre davvero la fantasia futurista. Qualunque macchinista di teatro, modestamente esperto di tastiere elettriche, riesce a far questo ed altro, per combinare queste luci in forme cubiche o rotonde non occorre incomodare l'arte; basta ispirarsi alle spontanee invenzioni dei fabbricanti di giocattoli di carta colorata. Il futurismo ci entra soltanto per ingombrare un palcoscenico di questi giocattoli in forma gigantesca, su fondi di paonazzi o che so altro; nel regolare assai male, come fu regolato iersera, il gioco delle luci che avrebbero avuto passaggi e fusioni più brillanti se affidato ad un macchinista passatista; e nel pretendere di fronte al pubblico che questa sia una nuova forma d'arte, una interpretazione plastica di una musica senza valore. Questo è tutto: cioè nella migliore delle ipotesi, una goffaggine che può servire anche a mettere di buon umore, quando non vi è altro da pensare.

Il teatro a ogni modo risultò sempre pieno già dalla «prima», come si evince dal «Giornale d'Italia» del 13 aprile 1917, in cui leggiamo di un «enorme successo decretato dalla Roma più intellettuale, più autorevole, più elegante» alla «prima rappresentazione meravigliosa dei balli russi», il cui «programma è interessantissimo e contiene delle grandiose originalità». La critica non minò affatto questa grande presa di pubblico.

1.8. *A Roma nel 1920*

La compagnia di Djagilev tornò a Roma nel 1920 con una programmazione ricchissima: i Balletti Russi ripresero *Cleopatra*, *Le Danze Polovesiane* del *Principe Igor*, i *Racconti Russi*, *Carnaval*, *Le donne di buon umore*, poi ancora *Petruška*, *La bottega fantastica*, *Soleil de nuit*, *Il cappello a tre punte, Papillons*. Il successo di pubblico, anche in questo caso, fu indiscusso: «Il Teatro Costanzi era affollatissimo»[194], «gremitissimo»[195] di «pubblico elegantissimo ed immenso»[196], e più volte parteciparono alle rappresentazioni il principe Umberto e la principessa Jolanda. Ma altrettanto entusiasmo non può riscontrarsi da parte della critica, che soprattutto sottolinea la perdita dei caratteri specifici di «russità» negli spettacoli. I Balletti Russi andavano occidentalizzandosi e modernizzandosi nelle musiche e nelle scenografie. Sul «Giornale d'Italia» del 21 marzo 1920, Carlo Tridenti (*La prima del «Tricorno» al Costanzi*) non pare apprezzare la scenografia di Picasso nel *Cappello a tre punte*:

> Ma che dire degli scenari? Pablo Picasso mi dicono che sia uscito salvo dal vicolo cieco della sua pittura cubista. E nella scena e nel velario del *Tricorno*, infatti, non resta quasi traccia della sua lucida follia. Ma la saggezza che in essi è palese è ugualmente preoccupante. Quell'interno di mulino, quel piccolo ponte a schiena d'asino, quella casetta e quella strana lontananza d'accampamento africano, obbediscono a un arbitrio prospettico non giustificato da latenti necessità decorative e le loro forme sono davvero troppo vagabonde.

Al contrario Alberto Gasco, parlando sulla «Tribuna» dello stesso spettacolo, scrive:

> Si rinviene, ad ogni modo, nel *Tricorne*, più di un elemento atto a destare l'ammirazione di coloro che sanno ben vedere e ascoltare. Il geometrico Pablo Picasso ha lasciato da parte i suoi lugubri cubi cinerei e ha dipinto un telone e uno scenario che sono fra le cose più leggiadre che la Compagnia dei balli russi abbia attualmente nel suo monumentale bagaglio[197].

[194] Articolo non firmato, *Gli spettacoli al Costanzi*, «Il Messaggero», 1° marzo 1920.

[195] Articolo non firmato, *I «Racconti russi» al Costanzi*, «Il Messaggero», 3 marzo 1920.

[196] C.T., *La prima del «Tricorno» al Costanzi*, «Il Giornale d'Italia», 21 marzo 1920.

[197] Alberto Gasco, *«Le Tricorne» e «Soleil de nuit» al Costanzi*, «La Tribuna», 21 marzo 1920.

Particolarmente apprezzate risultano le *Danze Polovesiane* del *Principe Igor*, proprio perché caratteristicamente russe, e *Carnaval*, che, nonostante sia una novità, «è riuscita una costruzione elegantissima di irresistibile suggestione»[198]. Anche *Petruška*, a parte qualche mormorio iniziale, «appare un'opera d'arte vera – di grande arte anzi – malgrado qualche eccesso veristico di buon gusto discutibile». In quell'anno, tre voci di indubbia grandezza – Silvio d'Amico, Efisio Cipriano Oppo, Arnaldo Frateili[199] – si pronunciarono contro i Balletti Russi, stroncandoli sotto ogni punto di vista.

Non sono d'accordo con Adele Blundo[200], che ritiene siano pochi gli articoli riguardanti i Balletti Russi nel 1920, anzi, a mio avviso la tournée fu seguita in maniera piuttosto accurata; mentre concordo con lei sul fatto che nel 1921 si registrino le critiche più dure, sebbene permanga il consueto dissidio tra chi è zelante sostenitore di questa nuova arte coreografica e chi invece continua a caldeggiare la superiorità del balletto tradizionale, o della produzione lirica e drammatica, negandole ancora cittadinanza artistica. Nella «Tribuna» del 3 gennaio 1921, l'articolista scrive sulla serata dei Balletti Russi:

> Particolare degno di nota: coloro che sogliono iniquamente disertare la sala prima che Isotta abbia intonato l'ultimo suo canto di sublime dolore, iersera sono rimasti inchiodati nei loro posti sino a che gli arcieri e le donne tartare del *Principe Igor* non hanno disfrenato la danza conclusiva, selvaggia, affocante e squisita come l'episodio di un rito dionisiaco.

E ancora sul «Giornale d'Italia» del 4 gennaio 1921, sulle peculiarità artistiche della compagnia e sulla loro legittimità, in polemica con la tradizione italiana, si trova: «il Diaghilew è più che un rinnovatore – e difatti egli non si è preoccupato di volgere lo sguardo nella diroccata moschea dove ormai dormono sonni tranquilli e il *Brama* e l'*Excelsior* – è un creatore vero e proprio».

[198] Articolo non firmato, *Gli spettacoli al Costanzi*, «Il Messaggero», 1° marzo 1920.

[199] Silvio d'Amico, Efisio Cipriano Oppo, Arnaldo Frateili, *I Balli Russi al Costanzi; le danze, le scene e i costumi, la musica*, «L'Idea Nazionale», 2 marzo 1920.

[200] Adele Blundo, *I Balletti Russi a Roma e a Napoli*, in *La generazione danzante. L'arte del movimento in Europa nel primo Novecento*, a cura di Silvia Carandini ed Elisa Vaccarino, Roma, Di Giacomo Editore, 1997, p. 444.

1.9. *A Roma nel 1921*

Per il 1921 la compagnia propose *Shéhérazade*, *Les Sylphides*, *Carnaval*, *Petruška*, *Danze Polovesiane*, *La boutique fantasque*, *Papillons*, *Thamar*, *Le astuzie femminili*, *Le tricorne* e *Pulcinella.* Fra tutti i balletti della tournée di quell'anno al Costanzi, maggior successo fu riscosso dalle *Astuzie femminili*, che ottennero «accoglienze festosissime»[201], ma anche da *Petruška*, «ardimentoso per la concezione drammatica e rivoluzionario per l'armonia e la strumentazione», che incontrò «un successo schietto e di grande significazione»[202]. *Pulcinella*, invece, fu poco capito:

> Ieri sera dinanzi ad un pubblico scarso e non raffinato come richiedeva la circostanza, ha avuto luogo, con modestissima cerimonia, il varo del ballo *Pulcinella*, che è costato tanti sudori al signor Diaghilew. Immaginate che il Diaghilew si è volontariamente sottoposto ad un lungo e profondo studio di tutte le opere del Pergolesi recandosi appositamente a Parigi, a Napoli, a Berlino e a Londra per rintracciarle nelle rispettive biblioteche. Nella Biblioteca Nazionale di Napoli, poi, ha addirittura scoperto un manoscritto del 1700 contenente circa 180 soggetti, con protagonista la maschera di Pulcinella, da cui dopo paziente selezione, estrasse la favola incredibilmente interessante e briosa che si è svolta ieri sera sulle tavole del Costanzi.
>
> L'enorme materiale di musica raccolto dal Diaghilew è stato consegnato al maestro Igor Strawinsky, il quale, da par suo, ha impartito al nostro mitissimo Pergolesi, una solenne lezione di armonia e di strumentazione futurista.
>
> Il pubblico ha capito ben poco, ma si è divertito lo stesso ed ha compensato la improba fatica del Diaghilew con molti applausi[203].

Nonostante le critiche numerose e particolarmente negative (nell'«Idea Nazionale» del 15 gennaio 1921, il cronista siglato R.F.D. spera che presto i Balletti Russi «stanchino il palato del pubblico il quale non sarà mai tanto feroce, quando s'accorgerà di essere burlato e offeso da uno snobismo sfruttatore della nostra abbondante ingenuità»), la compagnia di Djagilev aveva conquistato e mantenuto un ruolo di prestigioso evento mondano, comprovato dal fatto che più volte i reali, anche nel 1921, parteciparono alla rappresentazione degli spettacoli:

[201] Articolo non firmato, *Un'esumazione cimarosiana al teatro Costanzi*, «La Tribuna», 14 gennaio 1921.

[202] Articolo non firmato, *«Petruska» al Costanzi*, «La Tribuna», 20 gennaio 1921.

[203] R.D.R., *Pulcinella al ballo*, «Il Messaggero», 31 gennaio 1921.

Nei palchi e nelle poltrone moltissime dame della nostra aristocrazia in eleganti *toilettes* ed una larga rappresentanza del mondo diplomatico. Dai palchi di corte assistettero la Regina Elena, la principessa Mafalda e il principe Umberto, che il pubblico salutò con vivissimi applausi, mentre l'orchestra suonava la marcia reale [204].

Già anni addietro, per la serata del 13 aprile 1917, il re aveva fatto pervenire «con nobilissimo pensiero dal fronte, dove compie i suoi altissimi doveri di animatore e di soldato, un vaglia di lire 1000 al Comitato Organizzatore dei Balli Russi, per beneficenza. L'offerta sarà devoluta all'Istituto dei ciechi e dei mutilati di guerra e all'Istituto dei tubercolosi» [205].

1.10. *Napoli, 1917*

Nel 1917, la compagnia presentò cinque serate al Teatro San Carlo di Napoli, che dovevano andare a beneficio della Croce Rossa Italiana. «L'attesa di questi spettacoli straordinari è a Napoli vivissima» [206], tanto che si cominciò a parlare dell'evento già una settimana prima del debutto, sulla scia del travolgente successo romano:

> Il successo trionfale decretato ieri l'altro, al Costanzi, dal miglior pubblico della capitale ai grandi balli russi e gli articoli unanimemente entusiastici della stampa romana (la corrispondenza che qui appresso pubblichiamo parla appunto del magnifico successo) riconfermano l'importanza dell'avvenimento che avrà luogo lunedì sera al nostro San Carlo con l'unica rappresentazione di detti balli [207].

Si scrissero pezzi che non solo elencavano i balletti in programma al San Carlo, ma che descrivevano le rappresentazioni allora in corso al Costanzi, sottolineando che non si trattava «di semplici spettacoli coreografici, sia pure di primissim'ordine: ma di una manifestazione di arte, di alta, magnifica importanza, la cui bellezza ha un fascino inobliabile. [...] Così che, logicamente, i balli russi al San Carlo dovranno attrarre tutto quanto il nostro pubblico nella sua più

[204] Articolo non firmato, *La serata per i profughi russi*, «Il Messaggero», 5 febbraio 1921.

[205] Articolo non firmato, *I balli russi al Costanzi*, «Il Giornale d'Italia», 13 aprile 1917.

[206] *Ibidem.*

[207] Giers, *I balli russi al San Carlo*, «Corriere di Napoli», 12-13 aprile 1917.

multiforme varietà: dagli intellettuali alle masse»[208]. E in effetti la vendita dei biglietti si dimostrò particolarmente attiva sin da subito, tanto che il teatro risultò essere sempre pienissimo, per assistere a questi celebratissimi spettacoli in cui la danza giungeva «a potenza di espressione drammatica»[209]. La rappresentazione, prevista come unica – «un avvenimento di natura davvero eccezionale, prettamente artistico»[210] – e annunciata per il 16 aprile 1917, slittò al 18 perché, dato il successo riscontrato al Costanzi, la permanenza a Roma fu allungata di qualche giorno (la stessa cosa sarebbe poi avvenuta al San Carlo dove la troupe rimase per quattro serate anziché una). In cartellone figuravano: *Le Silfidi*, *L'uccello di fuoco*, *Las Meninas*, *Il sole di notte.* Per gli spettacoli successivi venne ampliandosi con l'aggiunta di *Le donne di buon umore*, *Danze Polovesiane* e un passo a due tratto da *La bella addormentata nel bosco*. Già si dava per scontato il carattere squisitamente rivoluzionario dell'evento, con entusiastica fede in una rivoluzione che, data per certa a Roma, di fatto non era avvenuta e non avvenne.

Ora gli stessi balletti che già rivoluzionarono le città ove vennero rappresentati, sono stati vivificati dalla nuovissima messa in iscena, singolarissima e originalissima creazione di artisti di rara intelligenza e di gusto delizioso. Tutta Napoli, dunque, vorrà acclamarli, come li acclamò la divina Parigi e Roma immortale, che ha voluto ad ogni costo trattenerli per un altro spettacolo tanto da non permettere l'unica rappresentazione napoletana per lunedì[211].

E ancora, il giorno stesso della prima rappresentazione dei Balletti Russi, troviamo:

Chi non sa oramai, anche se vive nel mondo della luna e fuori dalle vibrazioni delle ripercussioni dei grandi avvenimenti artistici che cosa siano i Balli Russi? La loro storia e sorte, su per tutti i più grandi teatri del mondo: è notissima. La musica, la scenografia, la coreografia non si erano mai trovate prima insieme in una fusione così meravigliosa a celebrare una simile festa dionisiaca. Baccanali di suoni, orgie del colore e tripudi di una danza

[208] *Ibidem*.

[209] Articolo non firmato, *I balli russi al San Carlo*, «Il Mattino», 14-15 aprile 1917.

[210] Articolo non firmato, *I grandi balli russi al San Carlo*, «Corriere di Napoli», 9-10 aprile 1917.

[211] Articolo non firmato, *I balli russi al San Carlo*, «Corriere di Napoli», 15-16 aprile 1917.

nuova, intenti ad esprimere e significare ogni cosa: le passioni più sfrenate e le eleganze più morbose e raffinate, i sogni più fantasiosi e le realtà più comuni, il bello e l'orrido. Questi balli sono leggende, miti, fiabe, poemi e traggono da tutti gli elementi vecchi e nuovi dell'arte loro suggestioni sulle masse e il loro fascino sui singoli [212].

Appare evidente il clima di grande aspettativa che si era creato attorno a questa tournée: un successo annunciato, che si evince a chiare lettere dagli articoli dei giornali dell'epoca. Non mancarono però giudizi negativi, dovuti soprattutto alla mancanza d'abitudine del pubblico napoletano ad assistere a balletti condensati in un solo atto e al ridotto numero di ballerini in scena. Infatti, in quella stagione, come propria produzione, il San Carlo ripropose ancora una volta l'*Excelsior* (1881), che ebbe un successo indiscusso per oltre ottanta repliche. In generale si nota una puntuale informazione per tutta la durata delle rappresentazioni, con recensioni che si fanno, mano a mano, più precise ed elaborate. I Balletti Russi incontrarono un'accoglienza strepitosa: «Ieri sera con teatro colmo, rigurgitante, ultima rappresentazione dei balli russi, il cui successo è aumentato di sera in sera» [213].

1.11. *1920. A Milano, al Lirico*

Bisogna distinguere tra le rappresentazioni dei Balletti Russi che avvennero alla Scala, nel 1927, e che furono osteggiate e disapprovate, e quelle, di sette anni precedenti, che avvennero al Teatro Lirico nel 1920, e che furono invece acclamate e recensite suggestivamente (e spesso tralasciate negli studi sui Balletti Russi in Italia). «Esiste dunque tuttavia un'oasi, in questo convulso mondo, un'oasi di pura idilliaca gioia?». Siamo a Milano, è il 28 marzo 1920, il giorno dopo la prima rappresentazione dei Balletti Russi al Lirico, «le scene di questo idillio sotto il titolo di *Carnaval*» sono una «ghirlanda di delizia per gli occhi e per gli orecchi». È il cronista del «Popolo d'Italia» a scrivere dello spettacolo goduto «per opera e per merito grande della Compagnia dei Balletti Russi, diretta da Sergio Diaghileff; musica, quella della *suite* per pianoforte, dello Shumann, scene, figurini, costumi di Leon Bakst. Il che equivale a dire che sulla scena abbiamo visto un sogno vissuto».

[212] Articolo non firmato, *I balli russi al San Carlo*, «Corriere di Napoli», 18-19 aprile 1917.

[213] Articolo non firmato, *San Carlo*, «Corriere di Napoli», 24-25 aprile 1917.

A Milano, al Teatro Lirico, i Balletti Russi si esibirono tutte le sere dal 27 marzo al 5 aprile 1920, portando *Petruška*, le *Danze Polovesiane* del *Principe Igor*, *Carnaval*, *Papillons*, *Racconti Russi*, *Cleopatra*, *La bottega fantastica*, *Il sole di notte*, *Tamara*, *Le donne di buon umore.*

Vi è qualcosa, in questi balli russi, che ha della liturgia sacra. Il ballo si fa lieve come un volo, senza traccia apparente di quello sforzo, sforzo di muscoli o acrobazia, che lo rende troppo spesso penoso a vedersi, perché reca palesi tracce di fatica. Pare che quelle donne lunghe e sottili, che quegli uomini sdutti, posseggano un loro immateriale segreto di aerea immaterialità [214].

Dal «Corriere della Sera» del 4 aprile 1920, nell'articolo siglato V.B. dal titolo *A proposito dei balli russi*, si legge che queste rappresentazioni «non allettavano soltanto l'occhio: s'indovinava oltre le magnifiche screziature della superficie, l'affiorare di tutta una civiltà». In generale le recensioni del 1920 al Lirico sono positive, entusiastiche, e sembrano cogliere non solo elementi superficiali, ma anche quelli essenziali del progetto innovativo di Djagilev. «Molto pubblico e calorosissimi applausi» per spettacoli «di bellezza meravigliosa» [215].

1.12. *Torino, 1926*

I Balletti Russi arrivarono al Teatro di Torino (il teatro di Riccardo Gualino) nel 1926 e quella fu la penultima occasione per vederli in Italia. Nei mesi immediatamente successivi sarebbero stati a Milano, alla Scala, per un'ultima serie di rappresentazioni. Con la tournée di Torino-Milano si conclusero gli spettacoli italiani della compagnia di Djagilev. Di lì a due anni, nel 1929, sarebbe morto Djagilev e la compagnia si sarebbe definitivamente sciolta.

L'articolo della «Stampa» *I Balletti di Diaghilev al Teatro di Torino*, siglato C.M., del 23 dicembre 1926, ripercorre tutta la loro storia:

È stata una rivoluzione che si è iniziata con uno scoppio di colori, nel centro di un'Europa grigia, dominata da crepuscoli e mezze tinte. Fu come se una fontana vulcanica, apertasi nel centro di una metropoli, eruttasse fra i calcestruzzi anonimi delle costruzioni moderne il verde delle sue malachi-

[214] Articolo non firmato, *I balli russi al Lirico*, «Il Popolo d'Italia», 28 marzo 1920.

[215] Articolo non firmato, *Balli Russi al Lirico*, «Il Popolo d'Italia», 31 marzo 1920.

ti, l'azzurro dei suoi smeraldi, il giallo dei suoi topazi, le scintillanti colate dei suoi diamanti.

Partendo dalla loro prima esibizione allo Châtelet, «una data nella storia dell'arte, della letteratura e del teatro mondiale», l'articolista sposta poi lo sguardo sull'influsso dei Balletti Russi sulla moda del momento – dominata da un gusto russo «perfino nelle scatole di sigarette» e nei «cuscini arancio-verde di cui la più semplice borghese orna oggi i tappeti neri del suo salotto, [ne]i fazzoletti scarlatti o solferino di cui ella si cinge il collo, [nel]le piccole giacche giallo-canarino con cui ella veste i suoi bimbi, tutto è ancora stile russo» – e su quella che definisce un'«invasione di un'arte turco-asiatica» che si è «così vittoriosamente affermata sul teatro europeo, che ancora oggi tutto il nostro continente ne è imbevuto». Insiste sul significato culturale di questo progetto e sull'importanza del «fenomeno russo», che non deve essere scambiato per una «formula superficiale» poiché è il frutto di «una raffinata preparazione culturale». A questo punto passa a delineare un breve ritratto di Djagilev e poi un primo piano sul rapporto della compagnia con l'Italia, in cui i «Balletti Russi crearono un movimento vasto e significativo». In realtà, leggendo bene, il riferimento è al fatto che Djagilev e Leonid Massine (Mjasin) trassero ispirazione dalla pittura, dalla musica e dalla Commedia dell'Arte italiana per alcuni dei loro spettacoli, come ad esempio *Pulcinella* e *Barabau*: «Il balletto *Barabau* rappresentato ieri dalla Compagnia Djagilev svolge un tema popolaresco che si ispira a una nenia italiana *Barabau perché sei morto*».

Gli articoli della «Stampa», del «Popolo d'Italia», del «Corriere della Sera» a partire dal 20 dicembre, e cioè ancor prima che inizino le rappresentazioni, sono nell'insieme favorevoli e, a parte qualche osservazione negativa, dimostrano apprezzamento per i balletti più squisitamente «russi», soprattutto *Petruška* e le *Danze Polovesiane* del *Principe Igor*, a scapito del resto, a parte *Il lago dei cigni*. Fra i meno apprezzati *L'après-midi d'un faune* e *Les biches*. *Les matelots* e *Barabau* sono considerati leggeri e divertenti, ma incapaci di coinvolgere il pubblico più di tanto. Ovunque e sempre lodi e grandi elogi per i danzatori eccellenti. Al debutto dei Balletti Russi presenziarono il meglio dell'aristocrazia, nonché il principe Umberto e le principesse Bona e Adelaide di Savoia, il Duca degli Abruzzi e il principe Konrad. Vi fu una grande attenzione all'evento, si registrò una diligente informazione per tutto l'arco di tempo della loro presenza, ma nulla di più.

1.13. *1927, i Balletti Russi alla Scala*

L'accoglienza della Scala sette anni dopo si rivelò diversissima. A parte l'onirico articolo di Orio Vergani, *Leggenda di Diaghileff*, sul «Corriere della Sera» del 9 gennaio 1927, il resto delle recensioni manifesta un atteggiamento distaccato e poco ben disposto. «Intrusione o parentesi questi balli russi entrano nel programma scaligero per il rotto della cuffia [...] in modo da intaccare quelle tradizioni artistiche essenzialmente liriche, che sono state la ragione e l'originalità del suo primato», ma del resto, prosegue l'articolista, la «Scala è una nota troppo dominante e sensibile per disinteressarsi di avvenimenti, che possono eventualmente diminuire la sua risonanza»[216].

A volere i Balletti Russi alla Scala era stato Arturo Toscanini nel suo programma di ammodernamento. Il più importante teatro italiano aveva vissuto una fase di crisi agli inizi del Novecento, crisi che parve continuare anche in seguito: nell'articolo del «Popolo d'Italia» dell'11 gennaio 1927 si legge che le rappresentazioni alla Scala stavano «di anno in anno scadendo» e, in riferimento ai Balletti Russi:

> Queste storie russe raccontate non precisamente dalla bocca non tornano. Le fantasmagorie e le riposte intenzioni simboliche non persuadono. Al massimo stiamo soltanto con le vecchie nostrane allegorie, innocue ed inutili come certe polverose decorazioni mitologiche. I balli del Diaghileff sono quindi piaciuti, quel tanto che sono piaciuti, unicamente per ciò che hanno di ritmico e di coloristico, di plastico e di lineare indipendentemente dal loro supposto significato: ma anche qui senza partecipazione entusiastica. Alla Scala, quanto a messa in iscena, abbiamo visto ben altro, e la nostra incontentabilità di spiriti ipercritici deve patriotticamente consolarsi.

Poi l'articolista prosegue, dimostrando di non aver totalmente apprezzato neppure l'abilità dei ballerini. Salva solo i costumi, ma anche lì trova qualcosa da ridire:

> Né per affiatamento, né per eleganza di esecuzione i singoli e la massa dei danzatori russi e pseudo russi di ieri sera – se escludo qualche primaria figura – hanno da dare dei punti ai nostri [...] I balli russi dal loro inizio ad oggi non solo non hanno progredito, ma si sono lasciati superare. Il solito scenario stilizzato tanto da apparire come uno scheletro di una grassa pittura che fu, li inquadra. Belli e pittoreschi invece sono ancora, come ideazione, i costumi, ma molti risentono del loro lungo uso.

[216] A.T., *I balli russi alla Scala*, «Il Popolo d'Italia», 11 gennaio 1927.

Il «Corriere della Sera» usa toni meno forti, ma comunque negativi, e tende a mettere in risalto la vena «italiana» dei Balletti Russi, menzionando i compositori delle musiche e sottolineando l'importanza di esibirsi in un teatro come la Scala.

> Arrivare alla Scala, per questa settantina di nomadi slavi, è non soltanto agire nel più celebre teatro del mondo, ma riavvicinarsi al maestro di quasi tutte le danzatrici e i danzatori, a Enrico Cecchetti, direttore della scuola di ballo della Scala, che i più hanno conosciuto in Russia e che li accompagna anche ora qualche mese dell'anno, nei loro giri all'estero. I balli russi hanno dunque una vena italiana[217].

Considerazioni negative accolsero perfino il sempreverde *Lago dei cigni*, poema coreografico di Čajkovskij: «Il soggetto di questo ballo descrive con soporifera lentezza la disgraziata avventura di un giovane principe»[218], e subito dopo viene ironicamente criticata anche la musica del grandissimo compositore, che, secondo l'autore dell'articolo, ha successo perché va dal genere «che la banda suona in occasione della sagra paesana» alla «romanza patetica che la signorina del piano di sopra strimpella la domenica dopo pranzo. Tutti i gusti perciò possono trovarvi il loro momento di massima soddisfazione. Malgrado ciò (qualche guastafeste malignità ce n'è sempre a questo mondo) fece udire tra gli applausi qualche zittìo».

In definitiva, esaminate le cronache di quei giorni, possiamo concludere che questa tournée alla Scala fu un insuccesso. I balletti, brevi, ognuno dei quali aveva «la durata di un atto d'opera e tre di essi per volta form[avano] uno spettacolo completo»[219], non vennero assolutamente considerati all'altezza della Scala.

Il parametro per poter misurare e spiegare le considerazioni critiche che accompagnarono questa serie di rappresentazioni dei Balletti Russi non è del tutto ravvisabile, a mio avviso, nella tournée del 1927. Occorre risalire indietro negli anni. Infatti, il 1927 non fu la primissima volta in cui i ballerini russi di Djagilev danzarono alla Scala, e devo aggiungere che noto un certo condizionamento nelle valutazioni espresse in questo contesto (confronto della prestigiosa tradizione della scuola di ballo italiana con quella russa, per decreta-

[217] Articolo non firmato, *I balli russi alla Scala*, «Corriere della Sera», 8 gennaio 1927.

[218] G.C.P., *La seconda dei «Balli Russi»*, «L'Ambrosiano», 13 gennaio 1927.

[219] Articolo non firmato, *I balli russi alla Scala*, «Corriere della Sera», 8 gennaio 1927.

re la superiorità dell'Italia) che ha radici nell'usuale avversione del pubblico scaligero verso ogni nuovo evento coreografico e anche, probabilmente, negli avvenimenti milanesi del 1911.

1.14. *1911: i «russi» alla Scala*

Ricordiamo i fatti. Nel gennaio 1911 i cosiddetti «russi» si erano esibiti alla Scala di Milano: non si trattava della compagnia di Djagilev, ma di un piccolo gruppo raccolto intorno a Fokin.

A fronte dell'entusiasmo del pubblico e di parte della stampa, sulla «Gazzetta dei teatri» del 5 e del 25 gennaio 1911, il critico d'Ormeville, dopo aver manifestato una generica perplessità («è un nuovo genere o una degenerazione», «è una visione d'arte o un'aberrazione»), comincia a controbattere minuziosamente tutte le argomentazioni a favore dei Balletti Russi. E alla fine fu proprio questa impostazione a prevalere, o meglio: a essere ricordata come l'unica.

1.15. *1911. Scandalo alla Scala. Il caso Ida Rubinstein*

Già nel 1911, in occasione della prima tournée dei Balletti Russi al Costanzi, rievocando l'esperienza milanese, Nicola d'Atri la definisce «non felice»[220]. La «Tribuna» del 25 maggio 1911 ricorda come *Shéhérazade* fosse stata accolta alla Scala «con risa di scherno»: «non oso congratularmi con i fratelli milanesi del loro giudizio molto... sommario, quantunque non possa meravigliarmene. Tutto ciò che è radicalmente nuovo offre una certa difficoltà all'immediata comprensione e, per chi sia armato di pericolosi pregiudizi, diventa assolutamente incomprensibile». Sul «Giornale d'Italia» del 29 maggio 1911, Nicola d'Atri informa che «[s]i rappresentava per la prima volta a Roma *Cleopatra* un ballo che a Milano ebbe nell'inverno un seguito numeroso di repliche, soprattutto per la curiosità destata dalla censura del Prefetto, che volle colpire un episodio un poco azzardato del dramma mimo-coreografico». «Il Popolo d'Italia» del 3 aprile 1920, parlando del balletto *Thamar*, constata che non destò «troppa ammirazione per la somiglianza che ha con *Cleopatra*, che già vedemmo alla Scala». *Shéhérazade*, del resto, aveva creato molte polemiche.

Le rappresentazioni dei «russi» alla Scala del 1911 non suscitarono solo perplessità (o entusiasmi), diedero scandalo. In particolare,

[220] Nicola d'Atri, *I balli russi al Costanzi*, «Il Giornale d'Italia», 12 maggio 1911.

scandalizzò lo spogliarello di Ida Rubinstein in *Cleopatra:* «Qualcuno di coloro che misurarono la decenza e l'immoralità di un'opera d'arte colle dimensioni della foglia di fico hanno, persino, invocato telegraficamente l'autorità del presidente del Consiglio dei ministri a tutela della verecondia del pubblico della Scala»[221]. Al posto della richiesta sospensione delle rappresentazioni, si optò però per un curioso cambio di scena: «invece di mettere dei veli, si ordinò di levarli [...] L'ordinanza ha colpito quei veli sopprimendoli e mutando così carattere alla scena»[222]. Al di là della coreografia e delle presunte allusioni troppo osé, non furono accolte troppo positivamente neppure le musiche di Arenskij e Rimskij-Korsakov, né le scenografie di Bakst, né tantomeno il talento artistico dell'interprete principale, Ida Rubinstein:

> La signorina Rubinstein in questi balli russi ha un gran da fare a stare sdraiata. Nel *Cleopatra* si abbandona tranquillamente su quel giaciglio ventilato dal ritmo delle palme mosse dagli schiavi, nel *Shéhérazade* passa da un cuscino all'altro col suo dolce amico, lo schiavo tanto atteso. Ma in questo secondo ballo essa accenna però anche un breve passo di danza, quando si avvinghia all'amante con quelle sue scarne braccia rapaci che si torcono in modo da farcene quasi immaginare lo scricchiolìo. Ma appena la danzatrice accenna a lanciarsi in un movimento di ballo, e il pubblico si muove nella curiosità del fatto nuovo – «Oh, adesso balla!» – la signorina Rubinstein si accascia sul primo cuscino vuoto che incontra sotto i suoi piedi. Le ballerine sono qui assai più vestite che nel *Cleopatra*: anzi sono completamente vestite, e vestite assai bene.
>
> Ed anche la signorina Rubinstein è meno esposta alle possibili correnti d'aria. Di nudi non le restano che le braccia e i piedi. Ma se il freddo dovesse prenderla ai piedi ne sentirebbe molto, perché i suoi piedi offrono una notevole superficie all'atmosfera. Così, tra i veli che le fasciano le gambe e le bande che le attorcono il corpo la sua figura di adolescente acerba si rivela sottile e cruda[223].

Benché il balletto avesse suscitato tanti entusiasmi in Europa, la critica italiana sorride per la ferocia, che parve ingenua, di alcune scene:

[221] G.P., *Il dramma coreografico «Shéhérazade» alla Scala. La scena e le artiste*, «Corriere della Sera», 18 gennaio 1911.

[222] Articolo non firmato, *Il Ballo «Cleopatra» e l'autorità*, «Corriere della Sera», 15 gennaio 1911.

[223] Articolo non firmato, *Il pubblico al ballo*, «Corriere della Sera», 18 gennaio 1911.

Il guizzare falcato delle scimitarre degli uomini di corte sul capo di quella folla amorosa non venne accolto in platea con conveniente raccapriccio: si rideva e si protestava. Già: qualcuno protestava evidentemente contrario a quell'eccidio. E quando, morte tutte le odalische, morti tutti gli schiavi, anche Shéhérazade strappò un pugnale a un servo per cacciarselo nel cuore, molti spettatori impietositi e allarmati dalla piega che prendono gli avvenimenti nei balli russi gridarono: «Basta!», accanendosi. Ma Shéhérazade seguiva il suo destino e si ammazzò ugualmente. Il dovere innanzi tutto[224].

1.16. *Mata-Hari alla Scala*

Alberto Testa[225] precisa che l'invito a Fokin da parte della direzione della Scala era partito alquanto casualmente, vale a dire che non c'erano ragioni culturali o artistiche a motivarlo, se non che in quella stagione teatrale era stato messo in scena un sostanzioso numero di balletti in base al criterio «ognuno vale l'altro». Erano stati rappresentati, così: *Rosa d'amore*, *La sorgente*, *Sole e terra*, *Amor*, *Rolla*, *Porcellana di Meissen*, *Nel Giappone*, *La fata delle bambole*, *Bacco e Gambrinus*, *Luce* ecc., con l'unico comune denominatore che fossero all'insegna del diletto. Inoltre, quello stesso anno, un'altra famosa interprete, non proprio nota per la morigeratezza dei suoi costumi, Mata-Hari, si era esibita alla Scala, interpretando la parte del Piacere nell'*Armida* di Gluck (nel 1912 sarà Venere nel *Bacco e Gambrinus*). Lo spettacolo fu un insuccesso, ma un insuccesso di ben altro tipo, e le repliche soltanto cinque. In verità non si possono paragonare i balletti portati dai russi, che erano un evento dal punto di vista dell'innovazione coreografica e dell'assoluta perfezione tecnica degli esecutori, ed erano sentiti come tali anche dai più ostili tra gli spettatori, con le esibizioni di Mata-Hari, il cui cavallo di battaglia era la *Danza dei sette veli*, una sorta di spogliarello in cui si concedeva al dio di Giava e che terminava con lei che cadeva sfinita ai suoi piedi.

Il fatto che fossero stati messi insieme (più o meno nella medesima stagione teatrale) Fokin e Mata-Hari serve a dimostrare, oltre indubbiamente quale fama avesse conquistato quest'ultima, anche, forse, una certa situazione di disorientamento nei confronti della danza attraversata allora dal Teatro alla Scala. La fortuna di Mata-Hari era grande, era internazionale, ma i suoi spettatori erano ben consapevo-

[224] *Ibidem*.

[225] Alberto Testa, *Il Novecento*, in *Musica in scena. Storia dello spettacolo musicale*, direzione di Alberto Basso, Torino, UTET, 6 voll.: vol. V., *L'arte della danza e del balletto*, 1995, pp. 144-145.

li di come dipendesse dal gusto dell'esotismo corrente, e anche dal fascino della danzatrice. Per dirla tutta, quando Mata-Hari aveva tentato di entrare nei Balletti Russi, convinta che Djagilev l'avrebbe scritturata non appena l'avesse vista (rilasciò persino un'intervista, ancor prima di essere stata esaminata, in cui annunciava il suo prossimo ruolo di vedette della compagnia), il tutto si risolse con un disastroso provino dopo il quale fu immediatamente scartata.

1.17. *1911: la diatriba Grassi-Fokin*

Fokin, come si è visto nelle notizie di *Anno per anno*, rispose alle critiche polemizzando con la situazione del corpo di ballo della Scala, e attaccò il ballo *Excelsior.*

L'Italia era stata la culla della più raffinata tecnica di danza. La scuola di danza della Scala era nata nel 1813. Da un punto di vista legislativo, l'Imperial Regia Accademia di Ballo era considerata alla stregua di una scuola professionale pubblica, essendo annessa a un teatro di proprietà pubblica. Gli allievi che conseguivano il diploma erano a tutti gli effetti dei professionisti. Con l'arrivo dei coniugi Blasis, nel 1837, il metodo d'insegnamento vigente alla Scala fu oggetto di una profonda trasformazione, tale da farle conquistare il primato fra le scuole teatrali europee. Tale primato, tuttavia, benché la scuola sfornasse ancora alcuni grandi talenti, era venuto attenuandosi. Alla direzione della scuola era allora il valente coreografo Raffaele Grassi, che era stato formato proprio dal Manzotti. Questa è la sua risposta a Fokin per intero:

Al Signor Fokine Primo ballerino del Teatro Imperiale di Pietroburgo – Signor Fokine, la sua intervista al corrispondente del «Corriere della sera» mi fa comprendere lo stato psicologico infelicissimo nel quale Ella si trova. E mi spiego: o Lei è colpito da anemia cerebrale e con quel corrispondente ha inconsciamente mentito, o mentì discorrendo con me a Milano, quando era sano di mente e di corpo. Ella deve ricordare gli elogi che un giorno mi fece parlando delle mie allieve. Come ha potuto cambiare di parere ritornando in patria? E vi ha di peggio, sempre a proposito della sua anemia. Con quale diritto Ella dichiara che ha dovuto dare lezione a quelle mie allieve? Qui, me lo permetta, occorre spiegarsi per mettere le cose a posto. Lei potrà anche essere un Messia riformatore dell'arte della danza: io non lo credo, ma, pur ammettendolo, debbo chiarirle che nessuna scuola di ballo Ella troverà in tutto l'Universo, che sia preparata ad eseguire *ipso facto* le sue composizioni, che nulla hanno a vedere con l'arte vera, con quell'arte cioè che ancora si impone a Pietroburgo, a Mosca, a Vienna, a Varsavia, a Milano. Ed a proposito delle sue composizioni Le

dirò che Lei non ha inventato nulla, non potendo dirsi nuovo ciò che ha già fatto Isadora Duncan della quale Ella è imitatore non sempre corretto. Ma pure queste mie allieve compresero in pochissimo tempo quanto Ella desiderava e Lei mi dichiarò, come già dissi, che ne era contentissimo. Non prendo sul serio gli infelicissimi apprezzamenti che Ella fece sul Manzotti. Questi apprezzamenti mi fanno l'effetto che mi farebbe un bambino, il quale con una cannuccia volesse demolire un colosso di granito. L'arte nostra può e deve fare anch'essa dei progressi, e Lei, pur cercandoli, potrebbe lasciare in pace i morti, ed essere un po' più grato verso i vivi, che in favor suo si adoperarono. Ed ora signor Fokine si rammenti che Lei ha mancato di rispetto a questa Accademia di ballo da me diretta: Accademia, che fu sempre ammirata e lodata da veri e grandi coreografi italiani e stranieri. Noi tutti cercheremo di dimenticare, ma purtroppo qualche cosa resterà. Ella è ancor giovanetto; quando sarà più grandicello, si persuaderà di aver commesso uno sbaglio irrimediabile[226].

1.18. *La forza della tradizione*

Torniamo ora al 1927. Come abbiamo detto, la compagnia dei Balletti Russi era stata a Milano, al Lirico, nel 1920, con grande successo. Si esibì alla Scala solo nel 1927, ben sedici anni dopo l'episodio Fokin, per un breve corso di rappresentazioni, con un repertorio che definirei piuttosto tradizionale, che comprendeva sì *Cimarosiana* e *L'uccello di fuoco*, ma anche *Il lago dei cigni* e le *Nozze di Aurora*, tratto da *La bella addormentata.* Sembrano insomma essere stati balletti molto classici, reputati vicini ai gusti degli spettatori della Scala e alla tradizione del grande teatro, tali da non provocare turbamento e da evitare polemiche. Era passato tanto tempo dagli avvenimenti del 1911, tuttavia penso che non fossero stati dimenticati, o non del tutto. Il *casus* che si era venuto a creare nel 1911 pesava ancora («Noi tutti cercheremo di dimenticare, ma purtroppo qualche cosa resterà» aveva scritto Grassi).

In generale ci si limita a segnalare che al Teatro alla Scala i Balletti Russi si esibirono tardi, che non lasciarono tracce poiché erano assai diversi dalle consuetudini del balletto lì rappresentato, e il pubblico non era stato in grado di accorgersi dell'alto valore degli spettacoli proposti. Questo è indubbiamente vero, ma è probabile che anche lo scontro tra Grassi e Fokin abbia contribuito a posticipare l'arrivo dei Balletti Russi di Djagilev alla Scala, e a raffreddare l'accoglienza che fu loro tributata. Dal «Corriere della Sera» dell'8 gennaio 1927:

[226] In Giampiero Tintori, *Stravinski*, cit., pp. 81-83.

La Compagnia dei balli russi diretta da Sergio Diaghileff torna per la seconda volta a Milano. Venuta in Italia da Londra e reduce da una recente stagione al Teatro di Torino, appare questa volta alla Scala, che rappresenta l'aspirazione di molti anni, non potuta raggiungere nel 1915 perché, chiuso il teatro per la guerra, la compagnia dovette dare le sue rappresentazioni al Lirico.

I Balletti Russi erano la prima compagnia di danza dell'epoca, e la Scala era il più importante teatro in fatto di danza in Italia, ma anche di grande rilevanza in campo internazionale (sullo stesso articolo citato poc'anzi è addirittura definito «il più celebre teatro del mondo»). Visto il grandissimo successo ottenuto in Europa sin dall'anno della loro formazione (1909), è alquanto singolare che i Balletti Russi siano approdati alla Scala così tardi, solo nel 1927, ancor di più prendendo per buona l'informazione che li avrebbe dati alla Scala già nel 1915. È vero che c'era stata la prima guerra mondiale, ma è possibile che la tournée di Fokin ebbe un'eco negli anni a venire, non tanto per «l'affare di gruppi e di veli»[227] in *Cleopatra*, quanto piuttosto perché Fokin aveva avuto l'ardire di criticare un'istituzione come l'Accademia di Ballo della Scala e offendere il lavoro di un coreografo come il Manzotti e di un maestro quale il Grassi.

La lezione e le opinioni di un coreografo di levatura come Fokin, che Grassi stesso definisce, riportando un giudizio diffuso e da lui non condiviso, «messia riformatore dell'arte danzante», passarono per Milano non solo non recepite, ma biasimate e ridicolizzate. Non solo Fokin, ma anche la compagnia dei Balletti Russi di Djagilev avrebbero dovuto svolgere una funzione esemplare per il rinnovamento della danza accademica. Cosa che non fu. Forse perché l'Italia era già troppo ricca di suo, pregna della forza di un passato ancora vivo, veramente glorioso e importante, che poteva anche prendere la forma della presunzione, ma che era comunque tradizione, e per di più, nel caso del balletto, una tradizione del tutto priva di scontentezza, di inquietudine. Tale, cioè, da non lasciar spazio ad altro.

2. **Fabrizio Pompei, *Appia a Milano***

Fu Toscanini a volere la presenza di Adolphe Appia a Milano e la messa in scena alla Scala di *Tristano e Isotta*:

Io non ho paura delle innovazioni geniali, dei tentativi intelligenti, sono anch'io sempre in cammino coi tempi, curioso di tutte le forme, rispettoso

[227] Nicola d'Atri, *«Cleopatra» al Costanzi*, «Il Giornale d'Italia», 29 maggio 1911.

di tutti gli ardimenti, amico di pittori, scultori, letterati... La Scala vi concede ogni mezzo, io tutto il mio appoggio perché la tragedia degli amanti di Cornovaglia viva in una cornice nuova, abbia una caratterizzazione scenica nuova... [228]

Appia aveva già avuto un contatto con la città di Milano in occasione della visita alla scuola ritmica dell'amico scultore Emanuele de Rosalès [229].

In Italia, si parlava di lui «per sentito dire e per la fama che di lui già correva in Europa come innovatore della scenografia e predicatore di forme nuove» [230], ma fu per opera di alcuni sostenitori del suo pensiero, appartenenti al Circolo del «Convegno» [231], che iniziarono a diffondersi i disegni degli «spazi ritmici» [232] e delle scene per i drammi wagneriani, e a circolare le teorie di spettacolo come unità artistica e opera d'arte.

L'incontro con «Il Convegno» rappresentò un momento non secondario per la vita artistica di Appia.

Ad esempio, il corposo articolo di Giò Ponti [233] per «Il Convegno», che riassume le linee principali del pensiero di Appia e riporta (in francese) passi delle sue opere principali (*La mise en scène du drame wagnérien*, Parigi 1895, e *L'oeuvre d'Art Vivant*, Ginevra 1921), è probabilmente il primo saggio significativo sulla figura dello scenografo svizzero.

Oltre a essere una sorta di presentazione delle teorie di Appia, il saggio è la dimostrazione del passaggio in Italia della conoscenza delle sue opere e del suo pensiero, che attraverso l'analisi di Ponti in

[228] Lettera di Toscanini ad Appia datata «Milano 1923», pubblicata in *Attore-Spazio-Luce* nel capitolo *Adolphe Appia e il teatro alla Scala*, a cura di Norberto Vezzoli, Milano, Garzanti, 1980, p. 32.

[229] Cfr. *Mostra dell'opera di Adolphe Appia, catalogo ufficiale (La Biennale di Venezia, XXII Festival Internazionale del teatro di prosa)*, a cura di E. Stadler, Venezia 1963, p. 18.

[230] Raffaele Calzini, *Gli artisti e le opere. Il caso Appia*, «Il Secolo», 11 gennaio 1924.

[231] Rivista di letteratura e di arte, fondata e diretta da Enzo Ferrieri nel 1920 a Milano. «Il Convegno» non fu solo una rivista, ma anche un circolo culturale, teatro di concerti, letture di poeti o di opere mai rappresentate e di cicli di lezioni, biblioteca e casa editrice.

[232] Progetti di luoghi ideali di spettacolo scanditi da pilastri, scalinate, luci e ombre che costituiscono la base per lo studio del movimento e la condizione dello spazio per la presenza vivente dell'attore.

[233] Giò Ponti, *Il teatro di Appia, l'opera d'arte vivente*, «Il Convegno», Anno IV, n. 4-5-6, aprile-giugno 1923.

qualche modo vengono riassunti, spiegati, «tradotti» per il lettore italiano. È grazie all'architetto Ponti che anche in Italia le idee di Appia suscitarono curiosità e aspettative. Lo dimostra il risalto dato dai periodici alla sua presenza in Italia, testimoniato da oltre quaranta articoli dedicati prima all'allestimento dello spettacolo, considerato potenziale ispiratore per il rinnovamento della rappresentazione teatrale italiana, e poi all'insuccesso e alla delusione conseguenti alla visione della messa in pratica di quelle famose teorie.

Ma partiamo dall'inizio, da quando cioè comincia a crescere l'attesa per la prima del *Tristano e Isotta*.

Appia riesce a costruire intorno a sé un vero e proprio evento, seguito attentamente dalla stampa: inaugura la sua mostra di disegni[234] e presenta il relativo catalogo, allestisce nei «Teatrini»[235] della Scala le sue scene in proporzioni ridotte e prova gli effetti luce[236], pubblica un suo saggio[237], è l'argomento di una conferenza al Circolo del «Convegno» in cui si illustra la sua riforma scenica:

> Ieri sera il Convegno ha voluto illustrare con una conferenza, redatta sulla base dei principi esposti da Appia nei suoi numerosi scritti illustranti la riforma scenica da lui immaginata e attuata, l'opera di questo geniale innovatore, e in particolar modo i concetti fondamentali che lo hanno ispirato nel preparare la messinscena del *Tristano* alla Scala. La conferenza era accompagnata da interessanti proiezioni. Come è noto Appia vuole ambientare l'attore alla scena e armonizzare questa al significato ideale, diremmo quasi simbolico, che la parola o la musica acquistano intorno a lui. Egli tende insomma a creare un quadro aderente all'opera, che ne sia un'integrazione in senso spirituale. Il valore di questa teoria e i risultati ottenuti sono apparsi tanto più notevoli ed evidenti dal confronto fra le scene composte da Appia per il *Tristano* e per altre opere wagneriane, e quelle di un volgare realismo romantico in uso nel famoso teatro di Bayreuth, il pubblico nume-

[234] La mostra era costituita da cinquantasei disegni. Il catalogo nella Prefazione espone il quesito: «Arte viva, o natura morta?» (cfr. Articolo non firmato, *I disegni teatrali di Appia alla Bottega di Poesia*, «La Sera», 7 novembre 1923).

[235] Riproduzioni in scala del palcoscenico.

[236] «Modificando disposizioni e colori fino a che non si ottenga l'effetto voluto. [...] Appia, soddisfattissimo degli esperimenti nel teatrino, è già partito e ritornerà per la messa in scena sul palcoscenico» (Articolo non firmato, *Fervore d'opere alla Scala*, «Il Secolo», 19 ottobre 1923).

[237] Nel «Convegno» appariranno articoli firmati dallo stesso Appia: *La messa in scena e il suo avvenire. Dedicato alle alunne della Scuola Jacques Dalcroze*, «Il Convegno», Anno IV, n. 10, 30 ottobre 1923; *Drammatizzazione*, «Il Convegno», Anno V, n. 8, 30 agosto 1924; *L'arte vivente nel teatro*, «Il Convegno», Anno VI, n. 2-3, 30 marzo 1925.

rosissimo seguì con molto interesse conferenza e proiezioni, e applaudì alla fine Appia, che era presente[238].

Infine, come per ogni evento che si rispetti, appare anche la pubblicità: quasi un'intera pagina del «Corriere della Sera» del 21 dicembre del 1923 è occupata dalla Campari, che sceglie lo spettacolo per pubblicizzare il suo «Cordial Campari Liquor»: «Scala. 1923. Tristano e Isotta. Ecco il vero filtro d'amore».

Più prevedibilmente, nell'«Ambrosiano», sempre del 21 dicembre, viene pubblicata una grande foto di scena che ritrae la figura intera di Isotta, interpretata da Nanny Larsen.

Il dibattito sulla riforma scenica non si limita alle riviste specializzate, ma si anima e si sposta anche sui giornali, in cui si susseguono articoli sulla necessità di rinnovare la messa in scena del teatro in Italia, sottolineando i passi avanti fatti in Europa. Appia viene citato tra i grandi riformatori accanto a Craig e a Reinhardt.

Ma il giorno prima del debutto appare un articolo firmato da Gino Gori[239], primo sintomo di una diversa tendenza: dopo un excursus sui riformatori italiani e stranieri e le innovazioni tecniche attuate nei maggiori teatri delle grandi città[240], Gori si sofferma su quelle che possiamo chiamare le «differenze italiane» rispetto agli altri paesi europei. In un certo senso queste differenze italiane, basate su una diversa «plasticità latina» che si ribellerebbe di per sé all'«abolizione di certe caratteristiche sceniche dovute al colore e alla prospettiva», già presumono un insuccesso del tentativo di Appia:

> Però noi non potremo mai aver nulla che abbia a che fare col Teatro d'arte di Mosca o col *Vieux Colombier*. Intendo dire che certe riforme condotte all'estremo limite non potremo mai farle nostre.
>
> E la ragione è questa: che la nostra plasticità latina si ribella sostanzialmente alla distruzione e all'abolizione di certe caratteristiche sceniche, dovute al colore e alla prospettiva. Mentre è possibile (per esempio, in altro campo) in Germania il tempio protestante, nudo: in Italia non si ammette che la chiesa sfarzosa cattolica. Anche nel rito, nella musica, nella costruzione. E non solo del tempio, ma dei palazzi, delle vie, delle piazze. C'è una differenza di gusto che non può trascurarsi. Se si lamenta una scenografia ancor bambina, da noi, si passa sopra il fatto della differenza di gusto. Non

[238] Articolo non firmato, *Le scene di Appia per la Scala*, «Il Secolo», 14 dicembre 1923.

[239] Gino Gori, *Scenografi e scenografia*, «Il Piccolo», 19 dicembre 1923.

[240] Gori fa, tra gli altri, l'esempio della Scala, che nel 1922 aveva messo in funzionamento la cupola Fortuny.

è bambina, ma ribelle a trasformarsi altrimenti. Fino all'uso delle tende ci si può arrivare; ma alla scala di Appia non mi pare possibile. E dove andrebbe l'esigenza dell'occhio, abituato alla iridescente e variopinta nostra natura? Anche la marionettizzazione craighiana, come sarebbe possibile, se noi abbiamo bisogno d'un attore che riproduca la nostra vitalità, la nostra emotività latina? Ma i drammi stessi, bisogna tenerne conto, esigono altre forme sceniche. Il dramma odierno tedesco è simbolico, in maggior parte. Quello francese ha caratteri decadentistici rilevanti. Non parlo di quello russo. Ma l'italiano, volere o no, è sempre passionale, per un motivo trascendente ed etnico. Or bene, se la scenografia del Craig, dell'Appia, del Reinhardt, del Larionoff si adatta alle pièces del loro paese, come non si capisce che contrasterebbe alle pièces radicalmente italiane?

Dopo la prima, infatti, la critica milanese, e quindi italiana, non fece mancare il proprio dissenso all'operazione di Appia. Un dissenso che appare immediato, duro e inconfutabile.

Non ripercorrerò in questa sede le critiche giornalistiche[241] e l'acceso dibattito che si anima nei principali quotidiani di Milano sul *Tristano e Isotta* per descrivere le ragioni di un fallimento o per rintracciare i pareri non negativi, a dir la verità formulati tra le righe o posti in secondo piano o espressi in brevi ammissioni. Non mi occuperò, quindi, del centro della questione, la messa in scena, ma di quella linea sottile che la delimita e la contiene e che a prima vista potrebbe sfuggirci, rintracciabile in quegli articoli immediatamente precedenti e in quelli successivi al *Tristano e Isotta*, che, come è noto, si salvò da un tracollo totale in pratica solo per l'osannata direzione orchestrale di Arturo Toscanini.

Non perché il disaccordo fosse realmente totale. Ma le voci positive successive alla «prima» non ebbero peso.

A nulla serve la lettera ad Appia scritta da uno spettatore d'eccezione, il senatore del Regno Enrico Corradini[242], che esprime il suo parere favorevole.

A nulla servono le pagine della rubrica il *Ridotto* di «Comoedia», in cui Raffaele Calzini, uscendo dal coro, inscena dialoghi ironici tra lui e quelli che chiama l'Accademia[243].

[241] Cfr. sull'argomento gli studi di Ferruccio Marotti (*Amleto o dell'oximoron*, Roma, Bulzoni, 2001; *La scena di Adolphe Appia*, Bologna, Cappelli, 1966; e soprattutto *Adolphe Appia attore musica e scena*, Roma, Feltrinelli, 1975, dov'è possibile trovare un'ampia bibliografia generale su Appia).

[242] Cfr. il catalogo *Mostra dell'opera di Adolphe Appia*, a cura di Edmund Stadler, cit., p. 19.

[243] Raffaele Calzini, *Scenate per le scene; dove si naviga il mare di Cornovaglia*,

La constatazione del fallimento è «passata» e neanche le registrazioni delle impressioni dello spettatore «comune» hanno seguito: sia il giorno della «prima», quando appaiono come una nota en passant[244], sia nelle repliche seguenti, quando in platea non sono più presenti i critici come Carlo Gatti, Ugo Ojetti e Giovanni Beltrami ed esse acquistano più rilievo come nell'articolo di Calzini citato in seguito.

L'insuccesso è ormai decretato, sulla base del differente «gusto latino». E anche se il pubblico, con il passare del tempo (bisogna infatti tener presente che lo spettacolo di Appia ebbe solo sei repliche, ma dislocate nel corso di un mese), sembra reagire sempre più positivamente, l'insuccesso, ormai, è un dato di fatto irrinunciabile:

> Intanto... intanto nelle successive esecuzioni dell'opera, le scene di Appia non parvero al pubblico proprio così orrende, stonate, miserabili, come la prima sera: si cominciò a notare che il bellissimo giuoco plastico di gesti, di atteggiamenti, di passi, col quale nel primo atto Lotte Larsen si eleva all'altezza di una grandissima tragica non avrebbe tanto rilievo, e così disegnati e rilevabili ritmi se la sua plasticità non si staccasse dall'elementarità di quell'unico tendaggio che forma un fondo uguale. Si osservò che la delirante attesa, l'inquieta bramosia, si adagiano divinamente nei chiaroscuri del secondo atto e che, a un certo punto, (su noi scendi notte arcana...) l'atmosfera prende un bel colore viola, si smarrisce la corporeità degli amanti abbracciati, come in un quadro di Previati: e alcuni pittori notarono che il gruppo di Brangania e Isotta s'intonava sulla fine del terzo atto con atteggiamenti e luci memori nientemeno, del Tintoretto o di Booklin, o di Rembrandt acquafortista. E, da ultimo si capì, che il mare può circondare con il suo fascino la morte di Tristano, essere dominante dell'azione anche se proprio non disegnato sul fondale con le barchette e con le vele o completamente visibile: e si concluse... che tutto è sbagliato, ma però c'è del buono e se la recitazione ritmica della Larsen fosse comune a tutti gli artisti, se la stessa sintetizzazione si fosse applicata contemporaneamente alle scene e, per esempio, ai costumi dei personaggi, l'illusione pittorica sarebbe stata maggiore. Parve a qualcuno che il *Tristano*, l'opera di Wagner dove la parte descrittiva è minore e la partecipazione degli elementi esterni esigua, e l'insieme della vicenda più spirituale, trovasse qualche rispondenza nell'incertezza e imprecisa definizione dei particolari con cui sono appena caratteriz-

«Comoedia», Anno VI, n. 2, 15 gennaio 1924; Idem, *Via Appia*, «Comoedia», Anno VI, n. 3, 10 febbraio 1924.

[244] Cfr. C.F., *«Tristano e Isotta» alla Scala*, «Il Sole», 21 dicembre 1923: «Il pubblico non badò tuttavia che al rapimento musicale da cui era soggiogato: così che lo spettacolo venne salutato da quattro o cinque ovazioni a ciascun atto e in particolare alla fine».

zati i luoghi e i personaggi. Visione del «Tristano e Isotta», sogno del «Tristano e Isotta» dentro sfere vaghe, evanescenti, dentro spazi e luci inimmaginabili, proprio come le più deliranti ansie dell'amore sovrumano. Relatività di espressioni che toglie all'opera i caratteri e i segni del tempo; il mare quanti anni ha? ci si chiede: il cielo quanto è antico? Così: Tristano e Isotta da quando si amano, come si amano?

Sono di oggi? Di ieri? Hanno secoli di vita o anni? Ci vengono incontro dalle rive di Cornovaglia o da un altro mondo, creati dalla fantasia o forse da noi, da noi stessi? Bellissimo esperimento, dunque[245].

Nella maggior parte delle recensioni, anche in quelle più ostili, possiamo però osservare che l'analisi scrupolosissima del *Tristano e Isotta* – che ai nostri occhi appare smontato atto per atto, scena per scena, con confronti pedissequi che mostrano i profondi contrasti tra le disposizioni scenografiche ideate dallo stesso Wagner e quelle attuate da Appia –, oltre a far «vedere» lo spettacolo anche a chi non l'ha visto, mette in luce lo spostamento dello sguardo dei critici. Nel raccontare la ricezione dello spettacolo non ci si limita più a riportare la trama e a esprimere giudizi sugli attori, ma si pone l'attenzione sul «movimento» degli attori in relazione a uno spazio scenico considerato nel suo significato più profondo, che oltrepassa l'aspetto meramente decorativo.

Tuttavia, se è vero che Appia, nel rileggere la passione di Tristano e Isotta, ha espresso l'interiorizzazione dei sentimenti umani attraverso la scena, le luci, i «movimenti» degli attori, non ha però «sentito la necessità delle armonie profonde e delle profonde affinità; e al colore ha contrapposto l'assenza di colore; all'esuberante ricchezza, la più striminzita sintesi; al focoso romanticismo del passato la più gelida celebrità moderna»[246]. La questione è sempre quella del gusto latino, della differenza italiana. Dell'esistenza in Italia di un gusto profondo per il colore, la prospettiva (gusto che si ricollega alla gloriosa tradizione scenografica italiana), di una propensione per lo sfarzo che deriva nientedimeno che dal retaggio cattolico e dalla grande tradizione architettonica italiana. Dell'esistenza di una propensione alla passionalità e all'emotività che viene da radici etniche e culturali. Il gusto italiano non è bambino, inferiore, ma è consolidato da secoli di grandezza diversa.

[245] Raffaele Calzini, *Gli artisti e le opere. Il caso Appia*, cit.

[246] Adriano Lualdi, *«Tristano e Isotta» alla Scala*, «Il Secolo», 21 dicembre 1923.

Il nostro Teatro ha oggi non altro che la scenografia che si merita; e poiché il Teatro è un fenomeno sociale ed attuale, ne consegue ancora che la nostra società ha il Teatro che si merita.

La riforma del teatro è tutta una questione di ordine estetico-sociale. La civiltà crea i proprii spettacoli come la propria architettura e l'arte decorativa: l'odierna società manca di espressioni significative e certe in queste due arti, come nel teatro, e l'esperienza di bellezza, che Appia preconizza, dipende tutta dalle attitudini estetiche, che il costume sociale acquisterà nell'avvenire.

Ne vediamo la possibilità? Essa è ora pertanto a noi nota, ed acquisita al nostro pensiero attraverso la parola d'Appia. La concezione di Appia *c'est le portique ouvert sur des cieux inconnus*[247].

2.1. *Dopo la prima*

Intanto, mentre Calzini continua ad affermare che per far accettare dal pubblico italiano la portata dell'operazione riformatrice del ginevrino occorre solo che passi del tempo («il tempo ci darà ragione se ci permettiamo di applaudire a Appia e di essere grati a quanti credono che la Scala, *cum juicio*, debba pur incoraggiare una scenografia e una recitazione secondo nuove formule»[248]), il clima milanese intorno alla figura di Appia si raffredda. La sua richiesta agli amici del «Convegno» di pubblicare in italiano *L'oeuvre d'Art Vivant* rimane inevasa. Il suo nome riapparirà nei giornali italiani solo cinque anni dopo, in occasione della morte, e solo in qualche periodico, e la messa in scena scaligera sarà ricordata e «giudicata» – di nuovo – «troppo schematica e di scarso rilievo»[249].

È morto a Nyon, presso Ginevra, Adolfo Appia, che fu uno dei rinnovatori più moderni della messa in scena, e acuto studioso di problemi connessi al teatro. Qualche anno fa egli fu in Italia, e curò, per la Scala, l'allestimento del *Tristano* secondo i principi della sua tecnica e del suo stile. Ma il tentativo non ebbe grande successo da noi. Le sue scene, che volevano dare il clima dell'opera del poeta e del musicista, ed esteriorizzarne il senso metafisico in una sintesi di forme architettoniche, rinunciando ad ogni altro elemento puramente pittorico o decorativo, non potevano soddisfare il gusto di noi italiani, che vedemmo in lui un protestante della scenografia. I suoi successi furono dunque soprattutto teorici, e trovarono in atto ammira-

[247] Giò Ponti, *Il teatro di Appia, l'opera d'arte vivente*, «Il Convegno», Anno IV, n. 4-5-6, aprile-giugno 1923.

[248] Raffaele Calzini, *Gli artisti e le opere*, cit.

[249] Articolo non firmato, *Necrologio*, «Corriere della Sera», 1° marzo 1928.

tori e seguaci soltanto nei paesi tedeschi, e in qualche teatro d'eccezione di Russia e d'America[250].

Sembrerebbe che anche il giudizio postumo sia senza appello. Ad avvalorare la sentenza definitiva è un articolo di A.G. Bragaglia[251] di qualche giorno dopo che ha per tema la scenografia: non compare più il nome di Appia a fianco di quello di Craig, e non c'è nessun accenno alla sua venuta in Italia, che sembra non aver lasciato traccia:

Siamo giunti a sostituire totalmente alla scenografia dipinta una scenografia-atmosfera cromatica, ottenuta per mezzo di irradiazioni-pennellate dei riflettori, mezzo tecnico più che mai utile per la liberazione delle scene dai pittori che in teatro partono ancora dal concetto che la scenografia sia una forma speciale di pittura. [...] Tal sorta di scenografia fluida abolisce in parte il color locale dipinto, ma crea un fattore d'emozione ancora più suggestivo e fin'anco più vero, il color locale atmosferico: ciò che può essere ottenuto solo con l'adattare i fasci di luce colorata su schermi neutri, a varia rifrazione e riflessione, per effetti che si possono vedere anche nei vecchi trattati d'armonia.

L'architettura dei valori spaziali plastici, suggerirà dunque in astratto quello che non sempre possono figurativamente indicare le stupide riproduzioni dei luoghi e dei siti d'una azione ambientale secondo realismo. Sarà una traduzione plastica del dramma, come si è detto. Cessando d'essere pittura e figurazione, l'ambiente scenico cesserà di subordinarsi a leggi ottiche prospettiche, proprie della finzione pittorica e fotografica. Invece della figurazione o finzione scenica rappresentativa pittoricamente, si ha oggi una sorta di musica di colori che mentre in un verso è una eredità ricciardiana, in un altro verso, per il senso espressivo, è la mia «luce psicologica».

L'esperienza è stata del tutto cancellata?

Non possiamo non notare, però, che le parole di A.G. Bragaglia risentono della lezione di Appia: come se, col passar del tempo, il suo pensiero fosse penetrato, fosse stato incorporato dagli scenografi italiani, quasi a loro insaputa, ma a tal punto da sembrare proveniente da loro stessi.

È probabile che, paradossalmente, proprio una cattiva riuscita dell'evento di così grandi proporzioni, alla lunga, abbia suscitato

[250] Articolo non firmato, *Adolfo Appia*, «La fiera letteraria», 4 marzo 1928.

[251] Anton Giulio Bragaglia, *Il teatro visivo e il visivo a teatro*, «Comoedia», 20 marzo 1928.

un'eco più profonda di quanta ne avrebbe creata un buon esito dello spettacolo.

3. **Francesca Ponzetti, *Dalla Francia all'Italia. La storia di Copeau fra illusione e disillusione***

Quella tra Copeau e l'Italia è una storia lunga, nata ancor prima che il regista francese sbarcasse effettivamente nel nostro paese con il suo seguito di allievi, la prima volta nel 1929. È un incontro lontano le cui radici sono rintracciabili nel pensiero e negli scritti di Silvio d'Amico, che scelse Jacques Copeau, e il suo Vieux Colombier, come modello ideale su cui rifondare il futuro del teatro italiano.

3.1. *Un modello per il teatro italiano*

Ancor prima che al critico romano, però, nel 1924, il piccolo teatro d'eccezione francese era servito agli allora neonati teatrini milanesi per introdurre, anche in Italia, quei nuovi fermenti teatrali che già andavano crescendo all'estero e che era possibile racchiudere sotto il nome di «regia». L'esempio straniero, insomma, serviva loro da modello per la creazione di un teatro diverso da quello usuale.

Ma procediamo con ordine, cominciando con due date che torneranno spesso nel nostro discorso: il 1913, anno di fondazione del Vieux Colombier, e il 1923, ovvero il suo ultimo anno di vita, ma anche l'anno, stando al materiale raccolto, in cui cominciano a circolare in Italia le prime notizie su Jacques Copeau. Tra queste due date intercorrono dieci anni di differenza, che, a prima vista, autorizzerebbero a parlare di un «ritardo» del teatro italiano rispetto al resto d'Europa. Le notizie raccolte, però, seppure ancora incerte, testimoniano l'esistenza di una relazione antecedente. Molto probabilmente, infatti, si parlava di Copeau anche prima del 1923, visto che alcuni artisti italiani erano entrati in contatto con il regista francese già prima di quella data. Certa è, ad esempio, la presenza del drammaturgo italiano Antonio Aniante a Parigi nel 1919. Nell'Introduzione al suo *Quinziano* (edito nel 2006 da Bonanno Editore e curato da Rita Verdirame e Fernando Gioviale), si legge:

> Dopo aver debuttato con alcune sillogi di versi, tra cui *Costellazioni* (1916), e qualche volumetto di novelle, tra cui *Divertimenti* (1918), nel 1919 lo ritroviamo a Parigi, *bohémien* tra soffitte, caffè letterari e al *Vieux*

Colombier, spazio scenico di *Marionnettes et Guignol*, dove Jacques Copeau ne dirige la trilogia *Le roi pauvre*; *Après-midi d'un jour de fête*; *Hamlet*.

La trilogia fu adattata per la scena da un altro italiano: l'architetto-scenografo Antonio Valente, che ritroveremo a fianco di Anton Giulio Bragaglia al Teatro degli Indipendenti. Quale sia stato il contributo dello scrittore siciliano alla diffusione e alla conoscenza di Copeau in Italia non sappiamo ancora dire. Ci limitiamo a sottolineare, ancora una volta, una data: il 1923, anno in cui Aniante torna in Sicilia per rappresentare il suo *Quinziano*, messo in scena all'anfiteatro Gangi di Catania il 16 maggio. È proprio in quel 1923 che l'esperienza teatrale di Copeau entra a far parte del processo, silenzioso e lento, che il teatro italiano aveva avviato nella speranza di risollevare le proprie sorti gravate dal peso di una tradizione che sembrava stentare a rinnovarsi. Nel 1923, infatti, il Vieux Colombier, ormai avviato verso la chiusura, viene scelto a modello per una serie di iniziative che, in particolare a Milano, presero vita sotto forma di «teatri d'eccezione» («La piccola Canobbiana», «La Sala Azzurra», «Il Convegno»).

La prima sensazione che si ha leggendo gli articoli di quegli anni, e che potrebbe confermare l'ipotesi sopra avanzata sulla circolazione delle idee di Copeau ancor prima che questi venisse promosso a modello per il teatro italiano, è che il Vieux Colombier fosse da tempo una realtà conosciuta.

Gli elementi che emergono dagli articoli raccolti sull'esperienza dei piccoli teatri milanesi, tra il 1923 e il 1924, e quelli che contraddistinguono Jacques Copeau e la sua creazione, sono gli stessi che, di lì a poco, Silvio d'Amico avrebbe utilizzato per tradurre in Italia la sua personale interpretazione di regia teatrale, mediata dalla misura e dall'austerità di Jacques Copeau e rafforzata dalle origini della sua formazione letteraria. Al centro del tentativo di ricostruzione, dunque, vi erano principalmente tre elementi – la riscoperta dei classici, il primato dell'autore e la celebrazione del testo –, i quali, originariamente, avevano caratterizzato la cosiddetta fase «testuale» del lavoro di Copeau, quella che corrisponde, pressappoco, ai primi anni di attività del suo teatro.

Scegliendo il programma originario con cui Copeau, nel 1913, aveva previsto di riconsegnare il teatro alla poesia attraverso la fedele traduzione del testo dell'autore, i teatri d'eccezione milanesi stabilirono con il loro modello solo una relazione parziale, da cui partirono una serie di fraintendimenti. Seguendo l'esempio copeauiano, infatti,

lo scopo dei teatrini milanesi fu quello di restituire alle scene italiane una propria dignità artistica e culturale essenzialmente attraverso una serie di scelte drammaturgiche che, giudicate alternative rispetto a quelle del teatro loro contemporaneo, in realtà non riuscirono a incidere il tessuto teatrale italiano, forse perché troppo fondate su una pura imitazione.

Il più grande tradimento al Vieux Colombier, tuttavia, si registra nel campo della formazione attoriale. Se da una parte, infatti, si riconosceva nel teatro parigino di Copeau un modello ideale per la formazione degli attori, dall'altra, però, si rifiutava esplicitamente la possibilità di seguire qualunque modello «straniero» di scuola, perché giudicato esterno alla specificità del teatro italiano. Così, mentre Copeau già dal 1913 pensava a *décabotiniser l'acteur* dai suoi vizi, lavorando alla formazione di attori nuovi per il teatro futuro, i piccoli teatri d'eccezione italiani tendevano invece ad affidarsi per lo più ad attori già noti.

Con queste premesse i teatri d'eccezione persero subito la loro funzione e, non riuscendo a rappresentare una valida alternativa alla consuetudine del teatro normale, terminarono la loro breve esistenza alla fine del 1924 senza lasciare traccia, tanto che oggi, a malapena, si ricordano i loro nomi, offuscati da quelli più altisonanti del «Teatro degli Indipendenti» di Anton Giulio Bragaglia e del «Teatro d'Arte» di Pirandello.

3.2. *L'altra faccia della medaglia*

Dalla Francia all'Italia l'esempio copeauiano fu spesso oggetto di interpretazioni contraddittorie. L'esperienza dei piccoli teatri milanesi ne è una testimonianza. Infatti, benché gli articoli raccolti rivelino un atteggiamento tutto sommato critico nei confronti del modello scelto, abbiamo visto come, nell'attuazione di alcuni principi (come ad esempio nella scelta del repertorio o nella formazione degli attori), prevalse un approccio puramente imitativo, foriero di fraintendimenti profondi. A dir la verità, forse, non si trattò nemmeno di questo, ma semplicemente dell'impossibilità oggettiva di ricalcare un modello nato in un ambiente culturale e sociale diverso da quello italiano, e che, per scelta, s'intese riprendere «alleggerendolo da preoccupazioni morali».

Se l'errore dei teatrini milanesi fu quello di prendere a modello un Vieux Colombier ormai in crisi, interpretandolo, invece, come modello ancora valido, non è così nelle parole di un acuto osservato-

re della scena come Piero Gobetti, il quale, scrivendo direttamente da Parigi, in un articolo pubblicato sul quotidiano «Il Lavoro» traccia un quadro impietoso della reale condizione dei piccoli teatri francesi. In *«Teatri d'arte» a Parigi*[252], lo studioso, dopo aver ricordato l'importante funzione dei piccoli teatri d'arte nella formazione dei materiali (attori, opere, scene) per il teatro futuro, disegnava un quadro lucido e impietoso della loro condizione a Parigi. Parlando in particolare del Vieux Colombier, Gobetti sosteneva che, a causa del suo successo, il teatro di Jacques Copeau andava ormai trasformandosi in un luogo alla moda, rischiando, così, un contagio di tipo commerciale. Secondo Gobetti, quindi, il Vieux Colombier aveva perso la sua carica innovativa convertendosi alla tradizione più conservatrice. Nella natura più letteraria che teatrale del Vieux Colombier, infatti, Gobetti non ritrovava più quelle caratteristiche, come l'audacia e la sorpresa, che esso possedeva nel 1913 e che, secondo lo studioso, avevano fatto, del piccolo teatro parigino, un vero teatro d'eccezione. Esempio di rigore, di misura e di equilibrio, il teatro di Jacques Copeau appariva ormai ai suoi occhi come una scatola vuota al pari di qualsiasi altra accademia.

L'analisi di Gobetti, seppure limitata alla sola individuazione della crisi, esponeva comunque una verità, visto che, di lì a poco, proprio a causa del successo, Copeau, non potendo più perseguire in maniera approfondita il suo lavoro sull'attore, decise di chiudere il suo teatro e allontanarsi da Parigi. Nel 1924, in Italia, si trovavano così a circolare due immagini del Vieux Colombier totalmente opposte, la cui distanza si spiega con il momento di passaggio che Copeau attraversava alla ricerca di una propria identità, combattuto *fra* il teatro e la scuola.

3.3. *Jacques Copeau nelle discussioni sul teatro italiano. Bragaglia e d'Amico*

Il riferimento all'esempio straniero, in particolare a Copeau, pure se non aveva dato i frutti sperati con i piccoli teatri milanesi, rimase, comunque, una costante anche nel 1925, quando l'esperienza del regista francese accrebbe il suo peso entrando prepotentemente a far parte delle discussioni sul teatro italiano. In particolare, l'esperienza pedagogica fu oggetto di un grande interesse, giustificato da

[252] Piero Gobetti, *«Teatri d'arte» a Parigi*, «Il Lavoro», 4 luglio 1924.

quell'ansia di rinnovamento che, dalla metà degli anni Venti in poi, investì il teatro italiano.

Da questo punto di vista, il 1925 è un anno importante perché rappresenta un momento di transizione in cui il fermento vissuto dal teatro italiano, che si sarebbe cristallizzato di lì a poco nel progetto di Silvio d'Amico, mostra ancora due modi possibili di essere, solo apparentemente opposti. Da una parte il progetto di Silvio d'Amico, appunto, e dall'altra quello di Anton Giulio Bragaglia.

Il concetto di «teatro teatrale», che portò Bragaglia a preoccuparsi soprattutto della visività quale essenza del linguaggio scenico, inizialmente contrappose il regista italiano a Copeau, superficialmente inteso come il regista dei «tre personaggi su fondo neutro». Per Bragaglia, insomma, non potevano sussistere ragioni valide che giustificassero l'eventuale rifiuto dell'indispensabile apparato al componimento scenico – o, meglio, Bragaglia rimetteva al moderno direttore *anche* la libertà di rinunciare totalmente alla decorazione, senza tuttavia spingersi agli eccessi delle messinscene «protestanti» alla Copeau. In uno dei suoi primi articoli del 1925, *Allestimenti scenici*[253], Bragaglia, definendo Copeau un «ammiratore dei quacquerismi nordici e astemi di Appia», dà, in sostanza, un'immagine piuttosto grossolana delle scene del Vieux Colombier, proponendole come sintesi di elementi giustapposti pescati qui e là e arrivando a spiegarne la nudità e l'austerità che conosciamo con il disprezzo di Copeau per l'allestimento in genere. La povertà delle scene copeauiane appariva, agli occhi di Bragaglia, un'estremizzazione inaccettabile.

Per Bragaglia, però, Copeau non fu solo questo «esploratore mancato». In una serie di articoli usciti nel settembre di quell'anno col titolo *Il problema degli attori. Colloqui con Jacques Copeau*[254] e raccolti poi nel suo libro *La maschera mobile*[255] col titolo, ancora più esplicativo, de *Il parere di J. Copeau circa le riforme teatrali in Italia*, si assiste alla prima «utilizzazione», in assoluto, di Copeau nel dibattito italiano sull'intervento statale nel teatro e, in particolare, nella questione del teatro-scuola, in cui l'attività del regista francese cominciava a essere considerata un modello al quale ispirarsi. Così, se da una parte la polemica contro gli allestimenti scenici «alla Copeau» sarà incessante,

[253] Anton Giulio Bragaglia, *Allestimenti scenici*, «Il Tevere», 10 luglio 1925.

[254] Anton Giulio Bragaglia, *Il problema degli attori. Colloqui con Jacques Copeau I*, «Il Tevere», 3 settembre 1925, e *Il problema degli attori. Colloqui con Jacques Copeau II*, «Il Tevere», 4 settembre 1925.

[255] Anton Giulio Bragaglia, *La maschera mobile*, Foligno, Campitelli, 1926.

dall'altra è impossibile non riconoscere l'influsso che l'esperienza del regista francese ebbe sul convincimento di Bragaglia circa la necessità di un riordinamento sociale del teatro a partire dal suo fondamento, ovvero l'istituzione di una scuola. Benché Bragaglia non ignorasse l'esistenza di altri «Studi» o «Workshop» nel mondo, l'esperienza di Copeau si mostrava, ai suoi occhi, particolarmente adatta al caso italiano, riconoscendo nello specifico, al regista francese, il merito di aver fatto convivere, all'inizio del suo lungo percorso, il teatro nuovo con elementi antiquati, il che era uno dei nodi giudicati irrisolvibili nel teatro italiano negli anni tra le due guerre.

D'accordo con Copeau sulla necessità di purificare l'attore dai suoi vizi (*décabotiniser l'acteur*), Bragaglia, però, non riuscì a giungere alle sue stesse conclusioni. Se per Copeau, infatti, nel 1925, la scuola rappresentava già il *superamento del teatro*, per Bragaglia, invece, una vera scuola di attori non poteva che essere il teatro o, meglio, il teatro-scuola, riconoscendo in questa formula il vero significato di «sperimentale». L'esempio copeauiano, così superficialmente inteso, serviva comunque a Bragaglia per conferire al suo Teatro degli Indipendenti quell'autorità necessaria per collegarlo al nascente progetto di un «Teatro di Stato» – promosso, nel 1924, da Luigi Chiarelli e Umberto Fracchia – che, tra le altre cose, prevedeva proprio la creazione di una scuola moderna sovvenzionata dallo Stato. Le difficoltà in cui si dibatteva Bragaglia per avere un teatro, e soprattutto per ottenere aiuti economici dal governo, molto probabilmente spiegano l'urgenza, se non addirittura la fretta, con cui il regista tradusse l'esperienza pedagogica di Copeau in Italia. Il rinnovamento dell'attore immaginato da Bragaglia, infatti, non era in funzione di un teatro futuro, come invece aveva concluso il regista francese che, consapevole della difficoltà di questo compito e rodato dall'esperienza decennale del Vieux Colombier, pensava a un lavoro lento all'interno della sua scuola. Nonostante questo limite interpretativo, rispetto all'esperienza precedente dei teatrini milanesi, al regista degli Indipendenti veniva tuttavia riconosciuta un'aderenza maggiore al modello copeauiano. In un articolo di Antonio Aniante, infatti, si arriva addirittura a definire Bragaglia il «nostro Copeau»[256]. Nell'articolo, però, l'autore non svela mai il fondamento di questa associazione, rivelandone, forse, una certa superficialità, o forse, al contrario, una certa profondità se si considera che Aniante, già nel 1919,

[256] Antonio Aniante, *Il nostro Copeau. Anton Giulio Bragaglia*, «Costruire», Anno III, n. 1, gennaio 1926.

aveva conosciuto Copeau e che tre suoi sketch erano stati realizzati al Vieux Colombier. Naturalmente, sotto questa luce, l'articolo di Aniante potrebbe non essere così paradossale com'è sembrato a prima vista. D'altronde egli era stato uno dei pochi italiani a lavorare con il regista francese negli anni del suo impegno parigino.

Nell'articolo, Aniante, oltre a elencare alcune questioni centrali riguardanti il lavoro di Bragaglia in cui si riflettono celatamente certi elementi della poetica copeauiana – come la necessità di «creare il nuovo in colleganza all'antico» o l'uso della luce a servizio del lavoro letterario –, cita anche altri aspetti che, secondo lui, evidentemente, accomunavano l'esperienza degli Indipendenti a quella del Vieux Colombier, come, ad esempio, la subordinazione della nascita del componimento letterario nuovo al perfezionamento tecnico. Un'affinità, quest'ultima, rifiutata con forza dallo stesso Bragaglia, che, come ricordiamo, disprezzava quella povertà delle scene copeauiane che, invece, sappiamo essere centrale nelle sperimentazioni del regista francese. Ma è soprattutto nel senso di «modernità vera», intesa come «considerazione profonda della tradizione e degli antichi», che Aniante sembra ritrovare, nel lavoro di Bragaglia, la maggior attinenza all'esperienza francese, allontanando, così, il regista italiano dalle sue posizioni futuriste.

Mentre Bragaglia, dopo il 1925, non si interesserà più di Copeau, il rapporto di Silvio d'Amico con il regista francese fu, invece, meno fugace. All'inizio, però, anche il critico romano rivelò un atteggiamento simile a quello tenuto da Anton Giulio Bragaglia nell'additare il sintetismo della scenografia copeauiana come esempio negativo per il teatro italiano. Ma, superata la diffidenza iniziale, fu, anche qui, soprattutto l'esperienza pedagogica a catturare l'attenzione di d'Amico, il quale intravedeva nella formazione di nuovi attori l'unica via possibile per la risoluzione del problema italiano, rappresentato, secondo lui, dalla sopravvivenza di una mentalità guitta che ostacolava l'introduzione della novità registica in Italia.

La prima occasione per parlare con Copeau si offrì nel 1926, quando il regista francese partecipò come attore a un dramma sinfonico presentato al Teatro Augusteo di Roma. Di questa prima presenza di Copeau in Italia, l'unica osservazione curiosa messa in rilievo negli articoli raccolti è una «strana recitazione», simile, a quanto si legge, a un «ululato». Dopo le numerose discussioni su Copeau e sulla sua esperienza pedagogica negli anni precedenti, ci si sarebbe aspettati un interessamento maggiore, ma, nonostante questo, il 1926 è, in ogni caso, un anno importante per lo studio sulla ricezione di

Copeau in Italia, grazie soprattutto a Silvio d'Amico. Il contributo del critico romano alla conoscenza del teatro di Copeau e alla diffusione, in maniera più organica, delle sue teorie in Italia, ha origine proprio da un'intervista fatta da d'Amico al regista francese mentre si trovava a Roma e pubblicata su «La Tribuna» una settimana dopo la rappresentazione all'Augusteo. Dall'articolo, intitolato *Jacques Copeau e la sua scuola*[257], emerge chiaramente un'immagine del regista che sarà poi quella su cui il critico romano fonderà il suo progetto di rinnovamento per il teatro italiano. Jacques Copeau era, infatti, tra gli altri registi stranieri, quello che, secondo d'Amico, meglio si avvicinava non solo alle problematiche del teatro italiano (per l'analogia di alcune esperienze, come quella dei «teatri d'eccezione»), ma, soprattutto, quello che meglio si accostava alla sua idea di regia intesa come corretta interpretazione e traduzione scenica del testo d'autore. Non che d'Amico sottovalutasse la forza della novità registica anche nel campo tecnico o scenografico, ma l'esigenza di aggiornare la scena italiana in «ritardo» rispetto a quella europea lo spinse soprattutto alla ricerca di una soluzione immediata, volta a risolvere quelli che, secondo lui, erano i maggiori problemi del teatro in Italia, ovvero l'inadeguatezza delle scuole di recitazione e la povertà culturale di alcuni esecutori.

3.4. *Fra illusione e disillusione*

Tutte le teorie e le discussioni che dal 1923 al 1926 avevano avuto Copeau e la sua pedagogia teatrale come oggetto d'interesse dovevano ancora misurarsi, però, con l'esperienza diretta dei suoi spettacoli. Il regista francese, insieme ai suoi allievi, che la gente di Borgogna chiamava i Copiaus, arrivò in Italia nel 1929 con *L'école des maris* e *L'illusion*, presentati a Torino rispettivamente il 21 e il 22 marzo.

Prima, però, occorre una brevissima premessa che riguarda, ancora una volta, una data. Come già il 1923, anno di chiusura del Vieux Colombier, anche questo 1929 rappresenta un momento importante nella storia personale e artistica di Jacques Copeau che, proprio in quell'anno, dopo una serie di avversità, non ultime quelle di tipo economico, al rientro in Francia decise di abbandonare defi-

[257] Silvio d'Amico, *Jacques Copeau e la sua scuola. Col creatore del Vieux Colombier. I nuovi allievi. L'uomo e la maschera. Ritorno alla Commedia dell'Arte*, «La Tribuna», 8 aprile 1926.

nitivamente il progetto pedagogico intrapreso in Borgogna e assumere, anche se per breve tempo, la direzione della Comédie Française.

Un'altra breve premessa. Gli spazi che accolsero i due spettacoli di Jacques Copeau appartenevano entrambi all'imprenditore Riccardo Gualino, il cui mecenatismo, dai risvolti ancora incerti, si potrebbe rivelare, dopo uno studio più approfondito, particolarmente importante per la comprensione di un contesto teatrale, come quello italiano, apparentemente in ritardo rispetto al resto d'Europa. Infatti, nei suoi due teatri, quello privato in via Galliari e quello pubblico, chiamato semplicemente «Teatro di Torino», si rappresentarono per la prima volta in Italia alcune delle maggiori novità europee in campo musicale, concertistico e teatrale.

Quando Jacques Copeau arrivò nel marzo 1929 a Torino, Riccardo Gualino aveva già ospitato, tra gli altri, i Balletti Russi di Djagilev (in Italia fin dal 1911), Ludmilla e Georges Pitoëff, Gaston Baty e Dalcroze, oltre che Luigi Pirandello con la sua compagnia del Teatro d'Arte di Roma. Gli spettacoli di Copeau, quindi, si ponevano quasi a conclusione di un percorso iniziato con il proposito di divulgare in Italia, a titolo informativo e non sperimentale, quei fermenti registici che all'estero avevano già mostrato un nuovo modo di fare teatro. Benché Gualino, nella sua autobiografia *Frammenti di vita*[258], si riferisca al Teatro di Torino come a un «esperimento», questo spazio pubblico, in realtà, svolse soprattutto un'attività di straordinaria informazione culturale, capace, comunque, di far nascere «negli spiriti più alacri e appassionati una nuova e perentoria esigenza teatrale» che sarà destinata ad avere propagazioni future come quelle riconducibili direttamente all'esperienza del Maggio Fiorentino del 1933.

Sorvolando sul primo spettacolo, *L'école des maris*, presentato nel piccolo teatro privato la sera del 21 marzo 1929 con un successo straordinario, preferiamo concentrarci sul secondo, *L'illusion*, che, andato in scena la sera successiva al «Teatro di Torino», fece arricciare un po' il naso a coloro che di Copeau avevano un'immagine già consolidata, compreso Silvio d'Amico.

L'illusion, messa in scena per la prima volta dai Copiaus il 3 ottobre 1926 in una delle tante tournée in Borgogna, aveva avuto un'importanza rilevante soprattutto per il suo regista, che aveva visto nell'allestimento di questo spettacolo l'ultima occasione per riportare,

[258] Riccardo Gualino, *Frammenti di vita e pagine inedite*, Roma, Famija Piemontèisa, 1966.

all'interno della sua comunità teatrale, quell'ordine e quella disciplina che oramai si erano persi. L'idea di una scuola, concepita come una comunità quasi monastica, era infatti venuta meno di fronte alle necessità economiche che avevano costretto la compagnia a vagare di paese in paese affrontando anche estenuanti tournée all'estero. È da qui che parte quel lento processo che porterà poi alla separazione definitiva. Quella che arrivò in Italia, quindi, era forse una compagnia già compromessa dalle continue incursioni nei paesi della Borgogna, dalle tournée all'estero e dalla necessità di colmare deficienze economiche che avevano, di certo, snaturato la purezza di stile che il *patron*, all'inizio, intendeva invece preservare. Ma, nata come una commedia-programma, *L'illusion* conservava ancora, nella sua struttura, l'idea originaria della scuola, seppur con tutte le sue contraddizioni. Non pensiamo che l'efficacia dell'opera, che contiene in sé il progetto educativo di Copeau, sia stata sminuita dallo sgretolarsi dell'impalcatura teorica che, mentre in Copeau rimaneva ben salda, anzi andava estremizzandosi, non sorreggeva ormai più il lavoro dei suoi allievi. Nel marzo 1929, quindi, quando *L'illusion* venne rappresentata a Torino, dobbiamo ipotizzare che la compagnia, pur in procinto di sciogliersi, conservasse ancora quello spirito comunitario che era stato alla base del Vieux Colombier prima e dei Copiaus poi. I dubbi sulla riuscita dello spettacolo, in realtà, sopravvengono quando, leggendo le recensioni, ci troviamo di fronte a un giudizio che, nel complesso, appare incerto. La lettura di questi articoli, infatti, fa emergere una serie di perplessità riconducibili, essenzialmente, alla mancanza di un testo vero e proprio. In realtà, *L'illusion* un testo ce l'aveva. Copeau, infatti, aveva combinato insieme due opere, *L'illusion comique* di Corneille e *La Celestina* di Rojas, riducendole – come scrive d'Amico – «a tre brevi quadri» in cui, attraverso il meccanismo del teatro nel teatro, si narrava la storia di una piccola compagnia teatrale che, a sua volta, rappresentava la storia di Calisto e Melibea. Benché semplificata, la favola, però, apparve piana e stucchevole, nonché lunga e piena di prolissità. L'esiguità dell'intreccio, denunciata in più articoli, e caratterizzante anche l'opera di Rojas[259], se in parte giustifica l'impressione di una trama quasi inesistente, fu dettata, più probabilmente, dalla necessità, per Copeau, di propor-

[259] Cfr. l'Introduzione all'opera di Rojas in cui il curatore, Pier Luigi Provetto, sottolinea la sproporzione fra l'esiguità dell'intreccio e la sovrabbondanza verbale dell'opera (in Fernando de Rojas, *La Celestina*, Milano, Garzanti Editore, 2004, p. XXVII).

zionare il suo lavoro alle capacità di una piccola compagnia, così come ricorda lo stesso regista nei suoi *Souvenirs*[260].

Questi tre brevi quadri erano incorniciati dalla drammatizzazione della vita dei Copiaus attraverso la presentazione dei loro esercizi quotidiani e di alcuni brevi spezzoni tratti dai loro spettacoli. Tutto questo diluito in tre ore. La prima impressione che si ricava dai racconti di coloro che videro la rappresentazione è quella di uno spettacolo noioso e privo d'interesse. In tutte le recensioni, infatti, si soffre continuamente della mancanza di un riferimento letterario che evidentemente, secondo chi scriveva, avrebbe consentito un approccio più sicuro allo spettacolo. La mancanza di un «testo autentico», insomma, non permise di accettare la rappresentazione come definitiva, classificando così *L'illusion* semplicemente come un'esercitazione e non come uno spettacolo concluso. Questa visione normalizzante fu, indubbiamente, l'unico modo per accettare la commedia, anche se, a guardar bene, accanto a quello che sembra essere stato l'ostacolo principale, e cioè, appunto, la mancanza di un testo, affiora, però, anche una specie di *sguardo parallelo* che permise di vedere anche altro. Nonostante l'assenza di un intrigo o il mancato sviluppo dei caratteri, e benché un semplice movimento scenico, per quanto raffinato e vario, non riuscisse, da solo, ad andare oltre la ribalta, non mancarono, anzi si direbbe che abbondarono, le impressioni positive sulla «squisitezza plastica» degli attori, tanto da far parlare alcuni di «balletto». Anche nell'articolo di d'Amico *Le recite torinesi di J. Copeau*[261], pur prendendo le distanze da uno spettacolo «il cui significato intimo non sia riuscito, né a noi, né al pubblico, in tutto chiaro e convincente»[262], ritorna l'idea del balletto per spiegare l'incanto scenico che, evidentemente, attirò l'attenzione del critico senza però assumere un peso determinante. Le invenzioni sceniche dei Copiaus, infatti, benché «appropriate, suscitatrici e quasi sempre divertenti»[263], non riuscirono a compensare, nella mente degli astanti, la mancanza di un testo che faceva sospirare al solo pensiero di cosa sarebbe potuta essere «una commedia di Shakespeare in siffatta realiz-

[260] «*L'illusion*, una fantasia nella quale mi ero sforzato di proporzionare il mio lavoro alle capacità di una piccola compagnia» (Jacques Copeau, *Souvenirs*, a cura di A. Gentili, Faenza, Mobydick, 2004, p. 48).

[261] Silvio d'Amico, *Le recite torinesi di J. Copeau*, «La Tribuna», 23 marzo 1929.

[262] *Ibidem.*

[263] Francesco Bernardelli, *Uno spettacolo di Copeau*, «La Stampa», 22 marzo 1929.

zazione»[264], e rimpiangere che «dietro tanta ricchezza e squisitezza di visioni, non fosse vivo e palpitante un poema»[265]. La ricerca di un significato, che allora, evidentemente, sembrava essere una delle chiavi d'accesso alla comprensione della rappresentazione, rende oggi più incerta la definizione di ciò che lo sguardo dei contemporanei colse in quello spettacolo continuamente in bilico, com'è, fra l'*illusione* della magia scenica che Copeau riuscì a «suscitare dal nulla»[266], con quella «maniera tutta personale di rivelare la natura con pochi cenni – una battuta, un gesto, una luce che muore o che sorge, una nota musicale, un rintocco»[267], e la *disillusione* creata essenzialmente dalla mancanza di un testo vero e proprio da una parte e dalla prolissità di alcuni dialoghi dall'altra. Fra illusione e disillusione, dunque, due elementi che però non entrano mai in contraddizione. Due estremi presenti, sempre entrambi, nelle recensioni raccolte.

3.5. *Concludendo. Gli ultimi articoli del 1929*

Il 1929 si conclude con gli articoli di Bragaglia e d'Amico, ai quali, più di tutti, va il merito di aver ricercato, nell'esempio copeauiano, una via di rinnovamento per il teatro italiano. Gli ultimi tre articoli raccolti, però, lasciano un po' di delusione. Quelli di Anton Giulio Bragaglia, *Le idee di Copeau I* e *II*[268], non sono altro che la riproposta di due vecchi articoli del 1925, *Il problema degli attori. Colloqui con Jacques Copeau I* e *II*[269], con poche e insignificanti variazioni. Innanzitutto venne cancellato il riferimento alle «odierne polemiche» che, per motivi cronologici, «odierne» non lo erano più; restò, invece, l'argomento principale, ovvero la questione della formazione attoriale, la cui inadeguatezza rappresentava, secondo Bragaglia, l'ostacolo principale nell'acquisizione della novità registica. Anche il resto rimase identico: la definizione del Vieux Colombier come modello; l'idea della scuola come base per l'auspicata riorganizzazione sociale del teatro; la necessità di *décabotiniser l'acteur* – come diceva Copeau – e, infine, la crociata contro le istituzioni accademiche accusate di deformare l'attore e contro i vec-

[264] *Ibidem.*

[265] *Ibidem.*

[266] Eugenio Bertuetti, *«L'illusion» di Copeau*, «Gazzetta del Popolo», 22 marzo 1929.

[267] *Ibidem.*

[268] Anton Giulio Bragaglia, *Le idee di Copeau I*, «Il Tevere», 11 aprile 1929, e *Le idee di Copeau II*, «Il Tevere», 17 aprile 1929.

[269] *Art. cit.*

chi attori accusati di deformare il teatro. Leggendo questo articolo, insomma, dal 1925 al 1929 non sembrava essere cambiato niente. Eppure, nel frattempo, il Vieux Colombier era stato chiuso e l'avventura in Borgogna andava già esaurendosi.

L'ultimo articolo del 1929 di d'Amico su Copeau, invece, fa riferimento alla candidatura del regista francese alla Comédie Française[270]. L'articolo si apre con un interrogativo. Dopo aver illustrato le principali caratteristiche dell'istituzione francese (più un museo che un teatro, secondo il critico[271]), d'Amico si domanda:

> Che avverrà di tutto questo, se domani alla direzione del secolare istituto sarà chiamato nientemeno che il portatore della fiaccola da cui già s'è propagato il nuovo fuoco, non solo in Francia, ma in Europa, Jacques Copeau?[272]

La domanda è legittima se si pensa che Copeau, nella sua lotta per tenere «la Francia al passo con le conquiste che si attuavano altrove»[273], aveva impegnato una grande battaglia proprio contro l'accademismo della Comédie, oltre che contro la volgarità commerciale dei teatri *boulevardiers*. Ma la candidatura non sembra stupire più di tanto il nostro critico. In Copeau, infatti, d'Amico non vedeva «il ribelle scapigliato, il petroliere romantico, l'improvvisatore genialoide»[274] il cui profilo, forse, non si sarebbe adattato a un istituto così fortemente conservatore come la Comédie, ma «un artista che proviene da studi letterari severi, un maestro di disciplina quasi ascetica, un riformatore rampollato dalla gran quercia della tradizione»[275], e quindi in sostanza «un servitore della Poesia»[276]. In questo modo non solo la distanza fra Copeau e la Comédie, nella visione di d'Amico, si accorciava notevolmente, ma anche quella tra le esigenze e il problema italiani della mancanza di una regola, prima ancora che di

[270] Silvio d'Amico, *Jacques Copeau candidato alla «Comédie Française»*, «La Tribuna», 6 luglio 1929.

[271] «Ma quella sua [della Comédie Française] organizzazione burocratica, per cui da secoli gli artisti più vivi le gridano la croce addosso, non pare che lasci [...] una gran libertà di iniziative. Tempio dell'arte, custodia delle tradizioni, idolo dei piccoli borghesi e scandalo dei rivoluzionari, da un pezzo, l'augusta, memorabile e polverosa *Comédie* ha meglio i caratteri d'un museo che non quelli di un teatro» (*Ibidem*).

[272] *Ibidem.*

[273] *Ibidem.*

[274] *Ibidem.*

[275] *Ibidem.*

[276] *Ibidem.*

un'eccezione (uno slogan che era servito già alla presa di distanza dei teatrini d'arte rispetto all'esempio del Vieux Colombier).

Qui, la cosa che ci interessa non è tanto se Copeau fosse più o meno adatto alla direzione di un simile istituto, probabilmente sì, ma da rilevare è piuttosto la conferma dell'immagine che d'Amico intese tradurre in Italia:

> Copeau non è un deformatore di testi, né un riduttore di drammi a balletto; è un servitore della Poesia. E per esempio il suo Molière non è, di certo, quello dell'imitazione meccanica dei primi interpreti, registrata e protocollata dagli archivisti; è un Molière rivissuto e riaccostato a noi, ma in uno stile impeccabile [277].

4. **Noemi Tiberio, *Tairov in Italia: «L'uragano»***

Aleksandr Jakovlevič Tairov e il suo Teatro Kamernyj di Mosca (1914) arrivano in Italia per la prima volta nell'aprile del 1930. Il repertorio che presentano è eterogeneo, espressione di una poetica teatrale fondata sulla versatilità dell'attore: *L'uragano* di Ostrovskij, *Giroflè-Giroflà* e *Il giorno e la notte* di Lecocq, *Il negro* e *L'amore sotto gli olmi* di O'Neill.

Per l'Italia del teatro andare a vedere Tairov non significherà assistere semplicemente allo spettacolo di uno straniero, ma mettersi a confronto con le innovazioni di uno degli «dei» della moderna scenografia e del nuovo modo di costruire lo spettacolo e di dirigere l'attore, uno di quelli verso i quali si guarda come a una leggenda [278]. Significherà vedere all'opera finalmente il «maestro di scena», ossia la nuova entità che si sostituisce nell'immaginario teatrale a quella del Grande Attore.

L'Italia è pronta ad accogliere Tairov, che si sa essere il fautore del «costruttivismo», vale a dire della scena costruita invece che bidimensionale, e l'ideatore della «scenoplastica», ossia del rapporto scena/corpo umano. L'attore, così come viene concepito da Tairov, deve saper recitare qualsiasi genere, essere performativo alla maniera dei Comici dell'Arte, interprete di uno spettacolo che oscilli tra l'«ar-

[277] *Ibidem.*

[278] A.F. (A. Franci), *La Compagnia Tairoff al Teatro Filodrammatici*, «L'Ambrosiano», 8 maggio 1930.

lecchinata» e il «mistero». Lo spettacolo si fa «scena moderna», e a essa anche i classici devono piegarsi[279].

Il contesto teatrale italiano è stato ormai definito, soprattutto a opera di un critico autorevole quanto d'Amico, quello di una «crisi», e questa crisi contribuirà a proiettare su Tairov, e sulla nuova figura del regista, tutta la sua ansia di rinnovamento, e tutti i suoi dubbi. Tairov verrà invitato al Convegno Volta del 1934, dove sarà l'unico dei «russi» a partecipare. Tuttavia, la prospettiva dell'avvento della nuova figura del *régisseur* non è percepita in Italia senza ansie, soprattutto per quel che riguarda il (potenziale) conflitto tra il «regista» e gli attori. Non c'è neppure bisogno di ricordare come uno dei punti di forza del teatro italiano dell'ultimo secolo fosse stata la fioritura dei suoi «Grandi Attori», criticati e considerati ormai antiquati, però pur sempre gloria italiana riconosciuta in tutto il mondo.

L'immagine più esplicita del temuto conflitto potenziale tra regista e attori la possiamo trovare nel dramma di Pirandello *Questa sera si recita a soggetto.* E la concomitanza tra la prima milanese del testo di Pirandello, messo in scena dalla compagnia Salvini[280], e la presenza degli spettacoli di Tairov spingerà critici e cronisti a sottolineare l'analogia Hinkfuss-Tairov, forse anche per il nome straniero della figura emblematica di *régisseur* (la parola regia non è stata ancora coniata) inventata da Pirandello. Nell'Italia del 1930 il regista emblematico non è solo straniero: è russo o tedesco. Ed è un regista in conflitto con gli attori, e forse anche con il testo, capace di giocare come un mago con le luci e le scene, lontano da quel che il teatro italiano è sempre stato e dalla sua gloria, ma forse anche necessario.

Quel che mette sulla difensiva la critica italiana è soprattutto il problema del testo. Non solo il *Tramonto del grande attore*, il libro di d'Amico che registra e auspica il passaggio dal Grande Attore al regista, ma anche le recensioni al volume dimostrano la centralità data alla parola del poeta. Al contrario, il concetto di «teatro teatrale»[281]

[279] Mortier, riferendosi all'intervista rilasciata a Parigi da Tairov a d'Amico (cfr. la Cronologia *Anno per anno*), contesterà il giudizio del regista sulla realtà scenica europea, arretrata perché appiattita sui contenuti del vecchio teatro, cioè non in grado di re-interpretarlo in chiave moderna. La risposta di Mortier sarà l'affermazione dell'eternità dei temi classici e romantici (Alfred Mortier, *Tendenze*, «Comoedia», Anno IX, n. 9, 20 settembre 1927).

[280] Articolo non firmato, *Da Pirandello a Tairov*, «Rivista di Commedie», 15 maggio 1930.

[281] Sul concetto di «teatro teatrale» parlerà Pirandello, il cui intervento viene pubblicato su «Scenario» (*Pirandello e il teatro teatrale*, Anno I, n. 6, luglio 1932).

(lo spettacolo, il linguaggio della scena al centro) che si accompagna all'affermazione della regia mette in allarme la critica, preoccupata che vengano anteposte alle ragioni del dramma scritto quelle della scena.

Va detto anche che a questa cultura italiana dell'opera letteraria corrisponde, sia pure in termini un po' vaghi, un'idea di regista che ha il suo esempio in Renato Simoni, rappresentante, in un certo senso, di una via italiana alla regia. In questo caso, la regia è innovazione, ma sempre in quanto messinscena del testo letterario, da cui trae la propria sostanza.

Rispetto a una linea registica italiana, gli stranieri sono modelli da osservare ma non da imitare, come sostengono saltuariamente d'Amico [282] e, con più convinzione, Rocca. Il regista ideale, secondo quest'ultimo, dovrebbe essere proprio l'autore del dramma [283].

Poi c'è la questione dell'influenza dei «russi» in Italia, influenza che a prima vista può sembrare secondaria, rispetto a quella, ad esempio, di Copeau, ma che in realtà è importante – essi rappresentano, nel loro insieme, un modo nuovo di pensare alla scenografia, al ritmo, alla prestazione dell'attore. E poi, in Italia, c'è la presenza importante della Pavlova, attrice e regista russa ormai stabilizzata, che si è messa alla direzione di una compagnia d'attori italiani (sposerà nel 1937 un gerarca fascista, Nino D'Aroma) ed è stata allieva di Nemirovič-Dančenko. La Pavlova determina un filo di collegamento tra l'Italia e una realtà teatrale apparentemente così lontana come quella dei russi. Tutto questo, più l'indubbia importanza e il successo di pubblico dei diversi «russi» in Italia, induce Bernardelli a ripensare la regia in termini italiani [284]. Bernardelli fa riferimento soprattutto al lavoro dell'attore come base per rifondare l'idea di regia.

In questa situazione la reazione italiana a *L'uragano* di Tairov è particolarmente interessante, perché si tratta non solo di una delle principali opere di un artista percepito come modello di una regia «estrema», ma anche di uno spettacolo anomalo per questo tipo di regia, tratto da un dramma noto anche in Italia come quello del classico russo Ostrovskij, con una tipologia di recitazione degli attori

[282] Silvio d'Amico, *Per una regia italiana*, «Scenario», Anno II, n. 10, ottobre 1933.

[283] Gino Rocca, *Utilità di una regìa italiana*, «Comoedia», Anno XVI, n. 10, 10 ottobre 1934.

[284] Francesco Bernardelli, *Recitare alla russa*, «La Stampa», 17 febbraio 1933 (poi ripubblicato ne «Il Dramma», 15 marzo 1933).

non immediatamente riconducibile al «teatro teatrale» di Tairov, e così via.

4.1. *Tairov e l'avanguardia italiana*

L'avanguardia italiana, con Bragaglia, è il ponte che unisce l'Italia alla Russia. Rispetto a Tairov, Bragaglia è chiamato in causa come suo rappresentante [285].

I russi, con Tairov, sono riconosciuti come maestri. L'avvertenza posta da Bragaglia, però, è che i primi avanguardisti sono stati gli italiani, i futuristi e il loro caposcuola Marinetti.

La XVI Esposizione Internazionale di Venezia (1924) vede l'esibizione, al Padiglione russo, delle opere della Ekster, grande pittrice-scenografa, collaboratrice di Tairov (*Salomè* [1927], *Romeo e Giulietta* [1920] [286]). L'esposizione diventa l'occasione per Bragaglia di riscattare il futurismo italiano, la cui enorme portata, se è misconosciuta in Italia, ha influenzato, viceversa, la ricerca in Europa (Berlino, Bucarest ecc.).

Dunque Bragaglia, più che intermediario di Tairov, si dimostra promotore della scuola avanguardista italiana, impostando un confronto italo-russo nei termini del parallelismo e dello scambio [287].

Bragaglia adduce delle prove che dimostrano il rapporto tra russi e italiani, disegnando una mappa fatta di incroci di luoghi e personaggi. In essa vi vediamo Marinetti violare la Russia, dove diffonde la propria dottrina futurista nel 1914; vi appaiono le frequentazioni della Ekster (che ha vissuto a Firenze e a Roma) con gli artisti avanguardisti italiani, e Picasso insieme con Massine mentre visitano, nel 1916, gli stabilimenti cinematografici di Bragaglia.

Oltre agli incontri forieri di suggestioni futuriste per gli artisti russi ed europei, Bragaglia rievoca quello fondamentale: futuristi ita-

[285] Cecchi lo definisce «il Maometto dell'Allah Tairoff», ma anche, viceversa, «l'Allah del Maometto Tairoff», in virtù delle dichiarazioni di Bragaglia che andiamo ad analizzare (Alberto Cecchi, *«L'uragano» di Tairoff al teatro Valle*, «Il Tevere», 2 maggio 1930).

[286] Sulla Ekster e il suo approdo creativo alla marionetta esce un articolo di Luigi Lozowik, *Le marionette di Alessandra Exter*, «Comoedia», Anno XI, n. 2, 15 febbraio 1929.

[287] Anton Giulio Bragaglia, *Avanguardia italiana e Teatro russo*, «Comoedia», Anno VI, n. 23-24, dicembre 1924; Silvio d'Amico, *Il credo di Taìrof*, «Comoedia», Anno XI, n. 2, 15 febbraio 1929.

liani – Balla, Depero, Socrate ecc. – (e cubisti francesi) che collaborano con Djagilev allo spettacolo dei Balletti Russi a Roma.

Vengono addotte prove dell'anticipazione sia teorica che pratica dell'avanguardia italiana rispetto ai Russi, e in particolare proprio a Tairov.

Dal punto di vista della teoria, viene fatto il nome di Ricciardi, che si era pronunciato già dal 1909, ben prima di Tairov, sulla funzione espressiva del colore a teatro. La sua teoria del colore porterà, nel 1919, al libro *Il teatro del colore*, che è un saggio di Ricciardi sui grandi innovatori della scena del dopoguerra, con un rinvio alle proprie intuizioni.

Nel 1926 esce un volume di Gino Gori, *Scenografia*, che è un saggio sulla ricerca scenografica a partire dai Greci e che dedica un grande spazio all'opera di Tairov. Gori accenna all'influenza della ricerca italiana (Ricciardi e Prampolini) su Tairov, un fatto che verrà molto ricordato in occasione dell'arrivo del regista russo in Italia.

Altro nome di teorico italiano fatto da Bragaglia è quello di Alberto Bragaglia, per le sue *Cronache d'attualità* del 1919, tradotte anche in tedesco.

Dal punto di vista della pratica, Bragaglia cita se stesso: l'*interpretazione psicologica cromatica luminosa* di Tairov è anticipata dalla sua «luce psicologica», adottata già nel 1919 ne *La bella addormentata* di Rosso di San Secondo, per la compagnia Talli; la «scenografia plastica» tairoffiana, del 1923, è anticipata, a gennaio dello stesso anno, dalla «scena costruita» per *L'uomo dal fiore in bocca* di Pirandello.

A supporto della legittimità del confronto tra le due scuole, ovvero della loro affinità, Bragaglia pubblica foto dei figurini della Ekster («Conservatore di energia», «Schiavo», «Guerriero») e insieme i costumi creati da Pannaggi e Paladini per i «Balli meccanici», eseguiti rispettivamente alla Casa d'Arte Bragaglia e al Teatro degli Indipendenti di Roma. La Ekster è peraltro definita da Bragaglia «il nostro Boccioni», cioè l'equivalente russo di un avanguardista che è italiano.

Dopo aver provato quanto l'innovazione della «scena costruita» attribuita a Tairov non sia esclusivo appannaggio del regista russo, in modo da ridimensionarne l'originalità (non l'indiscussa qualità di maestro), questa è la conclusione di Bragaglia: «La scena costruita, per i suoi rapporti con l'attore, vuole rappresentare la più sostanziale riforma scenica portata dal Teatro Kamerny»[288]. La specificazione

[288] Anton Giulio Bragaglia, *Avanguardia italiana e Teatro russo*, cit.

«per i suoi rapporti con l'attore» è la dimostrazione di ciò che di veramente nuovo ha introdotto Tairov.

4.2. *I «Russi» in Italia. Tairov e la scuola russa: movimento, unità, ritmo*

I «Russi» sono una categoria. D'Amico, parlando di Tairov, non può che constatare, infatti, un'«invasione d'arte russa» sia in Europa che in Italia (con la Pavlova[289]). Da parte sua, Bernardelli intitola un articolo *Recitare alla russa*[290]. Recitazione «alla russa» vuol dire: «stupefacente, innaturale, fantastica». Nell'articolo di Bernardelli viene commentata negativamente l'influenza del modello russo in Italia tramite la Pavlova. Il modello russo non è avversato di per sé, ma in rapporto al contesto italiano. Inoltre non si fa menzione di Tairov (che il critico ha visto e apprezzato). In altre parole, l'intenzione di Bernardelli è quella, in realtà, di spronare il teatro italiano a reagire, rilanciando una propria identità scenica nazionale. Allo stesso modo, d'Amico, interrogandosi sul perché di questa avanzata europea degli artisti russi, guarda alla situazione italiana, avvertendo sulla necessità di imparare dall'esterno, ma senza imitare nessun modello straniero.

Alla denominazione «Russi» è associata la danza, il cinematografo (come specificherà d'Amico, recensendo Tairov), la grande ricerca avanguardista.

Tairov è l'esponente della linea avanguardista russa (pensiamo a Mejerchol'd) che si rifà alla Commedia dell'Arte. Tairov, trovandosi in Italia, dichiarerà: «Noi discendiamo dai vostri comici dell'arte»[291]. La riscoperta russa della Commedia dell'Arte italiana è una questione scottante agli occhi di un critico come Cavacchioli – che è dalla parte dei russi –, perché dimostra l'inadeguatezza del teatro italiano a riappropriarsi della grandezza della propria tradizione[292]. L'inadeguatezza, poi, della mentalità italiana alla nuova frontiera indicata dal teatro di Tairov viene da Cavacchioli messa in risalto, immaginandosi la reazione di un Praga, di un sostenitore della commedia borghese, ovvero di ciò che rappresenta in Italia la resistenza al cambiamento.

[289] Silvio d'Amico, *Il credo di Taìrof*, cit.

[290] *Art. cit.*

[291] Articolo non firmato, «*Giroflè-Giroflà» al Valle*, «Il Messaggero», 3 maggio 1930.

[292] Enrico Cavacchioli, *Due concezioni d'arte in un solo periodo: Wakthangoff e Meyerkold*, «Comoedia», Anno VI, n. 15, 10 agosto 1924.

Il contributo di Cavacchioli su «Comoedia» funge da divulgazione di Tairov, ma anche da evocazione di un contesto, quello russo, ovvero quello dello spettacolo [293]. Questo nuovo orizzonte del teatro russo si sarebbe sviluppato in rapporto a una crisi del repertorio, per cui alla mancanza di nuovi testi avrebbe corrisposto il rinnovamento della loro messinscena. Il regista nasce da questa necessità interna del teatro, che è una necessità in Russia e non in Italia, dove, dice Cavacchioli, il talento improvvisatore degli attori è di per sé una soluzione scenica.

Cavacchioli, parlando di contesto, riferisce dell'organizzazione teatrale russa. Per l'imponenza e in quanto incrocio di varie competenze, che vanno dallo scenografo al musicista, propone un'analogia tra quella e l'istituzione lirica italiana (il Costanzi, il Regio, la Scala).

Cavacchioli apre anche al contesto della danza e della sua ricerca, portando l'esempio dei coreografi Galeizowski e Tarnowskaia, a dimostrazione dell'importanza che viene data in Russia alla dimensione del movimento. Il suo intervento su «Comoedia» sul teatro russo è infatti contraddistinto dalla presenza di foto che documentano le ricerche sul movimento, sulla plastica del gesto. La prima delle didascalie precisa che si tratta della ricerca di Galeizowski; probabilmente anche le altre foto provengono da quell'ambito, cioè dalla danza.

Relativamente a Tairov, Cavacchioli si sofferma sullo studio del movimento effettuato dal regista attraverso l'adozione di *maquettes*. Si tratta di figurini concepiti in atteggiamento scenico, per la cui elaborazione diventa fondamentale la ricerca di pittori come la Ekster o il Vesnin [294].

La pratica di un nuovo rapporto tra corpo dell'attore e scena, che aveva conferito a quest'ultima tridimensionalità mediante l'adozione di praticabili, è ciò che viene definito «unità», secondo l'enunciato di Efros. Proprio questa qualità fa per Efros la *differenza* del teatro russo. Se, cioè, in Europa si deve parlare di «insieme» per definire il coordinamento delle varie parti separate dello spettacolo, in Russia si deve parlare più propriamente di «unità». La Russia ha qualcosa in più, ovvero una concezione della scenografia inseparabile appunto dal movimento dell'attore [295].

[293] Enrico Cavacchioli, *Decorazioni, movimenti e semplificazioni del Teatro Russo*, «Comoedia», Anno VI, n. 17, 10 settembre 1924.

[294] Enrico Cavacchioli, *Nuove forme del Teatro in Russia: «Tairoff»*, «Comoedia», Anno VI, n. 13, 10 luglio 1924.

[295] Moussinac, nel suo libro-album fotografico del 1931, *Tendances Nouvelles*

Ora, la definizione di Efros ha risonanza in Italia, viene raccolta da Carlo Felice[296] e da Mario Corsi[297], nella sua recensione a Moussinac. Nel 1931, infatti, esce *Tendances Nouvelles du Théâtre*, un libro che fissa i nomi della scena contemporanea, attraverso le foto degli spettacoli, e dà una definizione fondamentale (traendola da Efros) del teatro russo.

Quindi quest'ultimo è qualcosa di particolare anche per la critica italiana, compreso Lo Gatto.

Con Lo Gatto passiamo dall'idea di movimento collegata a quella di unità (rapporto tra i vari elementi dello spettacolo: corpi e architettura scenica) a quella di movimento come dinamismo, ovvero ritmo[298].

Se il ritmo non è invenzione russa, sicuramente la scuola russa è la sua più grande interprete, tanto da identificarcisi. Non solo, ma portandolo all'estrema conseguenza: l'immobilità.

Attraverso uno stop, una scena tipo vaudeville, frenetica, si blocca. Gli attori non si fermano semplicemente, ma fermano il movimento in una forma che è un'istantanea del movimento stesso. Questa pratica russa, di cui Tairov è massimo rappresentante nell'uso efficace che ne fa, Lo Gatto la chiama «staticizzazione del ritmo».

du Théâtre (Paris, Aux Editions Albert Lévy; il libro precedente, da cui riprende il filo del discorso, è *La décoration théâtrale*, Paris, Rieder ed., 1922), che è una summa della scena contemporanea, fa riferimento a Efros (*La décoration théâtrale in U.R.S.S.*, 1925) per identificare il teatro russo. La citazione di Moussinac da Efros definisce il concetto di unità russo, quale passaggio da un equilibrio organico all'altro, mediante un collegamento che viene stabilito tra i vari elementi della scena, come se si trattasse di un corpo: «Le Théâtre russe... c'est le théâtre avec une lettre majuscule, c'est l'organisme vivant de la scène. L'Europe n'a su parvenir qu'à la conception de l'ensemble. Elle s'est trahie par cette mesure d'assemblage. C'est essentiellement négatif. Son but n'est que d'unir les parties incohérentes du spectacle. Elle cherche à atténuer leur discordance naturelle. Le principe du théâtre russe n'est pas l'ensemble, mais l'unité. De même que le changement coordonné des toutes parties du corps, un changement de n'importe quelle partie du spectacle russe doit produire un déplacement de toutes les autres parties pour les amener à un nouvel équilibre vivant».

[296] Carlo A. Felice, *Teatro Russo e Spagnolo*, «Comoedia», Anno IX, n. 7, 20 luglio 1927.

[297] Mario Corsi, *Léon Moussinac: «Tendances nouvelles du Théâtre» (Aux Editions Albert Lévy, Paris. Frs. 800)*, «Scenario», Anno I, n. 2, marzo 1932.

[298] Ettore Lo Gatto, *Note sulla regia russa*, «Scenario», Anno II, n. 5, maggio 1933. Di Lo Gatto sono i saggi sul Teatro d'Arte e su Mejerchol'd e Tairov presenti in *La Regia Teatrale*, a cura di Silvio d'Amico, Roma, Angelo Belardetti ed., 1947.

La scenografia, quindi, viene concepita in funzione del ritmo, è cioè armonizzata al movimento, per questo spesso ha per cornice il buio e non è realistica, come vedremo nel caso de *L'uragano*.

4.3. *«L'uragano» di Ostrovskij e l'orizzonte d'attesa tairoffiano*

La tournée di Tairov si apre con la prima italiana, al Teatro di Torino, di *Giroflè-Giroflà* di Lecocq. Da questa tappa torinese in poi, l'apertura degli spettacoli del Kamernyj sarà affidata a *L'uragano* di Ostrovskij (mentre solo a Milano, al Filodrammatici, verrà presentato *L'amore sotto gli olmi*).

Giroflè-Giroflà verrà interpretato come saggio della poetica tairoffiana. Il centro dello spettacolo non è il dramma ma l'azione, ossia il corpo in movimento dell'attore, combinato con il movimento della scena. Quest'ultima infatti muta a vista, aprendosi in botole improvvise e sospendendo corpi sulle sue strutture di pertiche. Lo spettacolo è una commistione di clownerie e di *revue* novecentesca. Di grande effetto sono le formazioni a gruppi degli attori, nel loro comporsi e scomporsi. Attori la cui recitazione è prestazione fisica, corpo acrobatico che sconfina nel circense.

Il virtuosismo dell'attore, l'uso del testo come pretesto richiamano il gioco fisico e l'uso del canovaccio propri della Commedia dell'Arte. Ciò spinge un critico come quello del «Messaggero» addirittura a esercizi di riconoscimento delle maschere. Dietro ai personaggi messi in scena da Tairov, scorge i Capitan Spaventa italiani[299]. Ma quello che si vede sul palcoscenico è qualcosa di comunque nuovo.

Giroflè-Giroflà è un'opera leggera, non coinvolge sentimentalmente, al contrario de *Il negro* e de *L'uragano*.

Il negro è il trionfo della scenografia: sulla scena campeggia l'interpretazione avanguardista di New York, in cui la costruzione di due strade simboleggia il quartiere nero e quello dei bianchi. Si tratta di praticabili che hanno uno sviluppo verticale, percorsi fugacemente da facchini, e piattaforme da cui scendono i personaggi per dire la loro battuta e poi risalire. Vi compare una ferrovia aerea, con il suo colore metallico, un contesto freddo, attraversato da luci di fanali rotanti che si incrociano, e rombi di motore. È una scenografia che dovrà adattarsi alla struttura del Valle. D'Amico parla infatti delle diffi-

[299] Articolo non firmato, *«Giroflè-Giroflà» al Valle*, cit.

coltà trovate dalla messinscena di Tairov nel trapiantarsi sul palcoscenico del teatro romano[300]. *Il negro* entusiasmerà più dal punto di vista della messinscena di Tairov che non della pièce di O'Neill. Il testo in realtà non è conosciuto in Italia (se ne prende atto solo attraverso un sunto) e, se per d'Amico ha fornito di certo a Tairov l'ispirazione, per altri, per niente coinvolti dal dramma, è stato risolto proprio dalla scena, alla quale si deve, cioè, l'effetto drammatico.

L'uragano di Ostrovskij[301] offre, invece, un punto di vista interessante per parlare della ricezione italiana di Tairov, poiché, rispetto a *Giroflè-Giroflà* di Lecocq e al *Negro* di O'Neill, si tratta di un'opera conosciuta in Italia, precedentemente rappresentata dalla compagnia Pavlova. Il fatto che l'opera di Ostrovskij sia nota, ci consente di verificare la ricezione della critica italiana cultrice del testo letterario.

La visione della messinscena di Tairov sortirà un effetto imprevedibile, andando a sfatare l'immagine consolidata del regista creatore autonomo dello spettacolo. Inoltre, il precedente allestimento della compagnia Pavlova fungerà da termine di confronto per Tairov, cioè per quello che il maestro di scena russo significa in quanto figura di *régisseur*.

L'uragano ha successo, nonostante la scenografia generalmente non trovi consenso – o meglio, lo spettacolo ha successo al di là del livello estetico della scenografia. Infatti, se non convince sul lato simbolico, attrae sul piano scenoplastico, ovvero ciò che identifica la regia tairoffiana. In altre parole, la struttura viene vista e apprezzata in rapporto al movimento degli attori, ossia a una dimensione della scena che viene riconosciuta (Simoni) come portato fondamentale della ricerca della regia tout court.

Tutto ciò infrangendo in realtà l'orizzonte d'attesa tairoffiano.

Sulla messa in scena de *L'uragano* di Ostrovskij da parte di Tairov non viene infatti rilevata l'impronta del regista russo. La recitazione viene definita stanislavskiana, tradizionale, non «legnosa» come invece ci si aspettava (la situazione è più complessa, come vedremo a proposito del fattore movimento). Del resto, viene riscontrata una contraddizione tra questa recitazione, non tairoffiana, e una scena invece avanguardista. Quelli che in Ostrovskij sono infatti i luoghi d'ambientazione del dramma, vengono tradotti scenicamente da Tairov in una struttura ispirata al ponte sul Volga, il cui piano

[300] Silvio d'Amico, *«Il negro» di Eugene O'Neill, al Valle*, «La Tribuna», 6 maggio 1930 (presente in *Cronache del Teatro [1929-1955]*, Bari, Laterza, 1963).

[301] Debutto: 23 aprile, Teatro di Torino.

superiore sta per il giardino, mentre quello sottostante, ovvero l'arcata, si trasforma nei vari interni della casa.

Uno dei contrariati dalla costruzione scenografica di Tairov è Mario Gromo, secondo cui si tratta di una struttura ingiustificata, non solo sul piano drammaturgico, ma anche su quello scenoplastico, in quanto non sfruttata come «puro pretesto» – orizzonte d'attesa – per il movimento degli attori[302]. Ma quello che della recensione di Gromo (un bilancio complessivo che premierà *Il negro*) è interessante è la premessa. Da questa, infatti, si evince come egli stimi Tairov un genio, e come si permetta un giudizio rigoroso (e che lui definisce modesto) proprio perché rapportato a un affermato Maestro (è Gromo a usare la maiuscola). Dunque l'eco della fama e della teoria di Tairov è talmente forte che il grande regista è atteso nella pratica.

L'esistenza di una disparità tra aspettativa e verifica diretta è dimostrata, dicevamo, dal giudizio sulla recitazione. E su questo seguiamo il discorso di d'Amico, segnato dall'apertura al contesto teatrale italiano, funzionale a marcare una differenza. D'Amico cita infatti i «grandi attori» per dire che non si è più davanti a quell'espressione di virtuosità, bensì all'annullamento dell'attore, ovvero all'adesione alla propria parte (cui d'Amico dà un valore evidentemente etico). Senza farne una questione di qualità, d'Amico propende per la scuola russa (a cui non può, a ogni modo, non rimproverare un eccesso di perfezione). In altre parole, mentre recensisce, il critico indica la sua via alla riforma teatrale.

Per quanto riguarda l'infrazione all'orizzonte d'attesa sulla recitazione tairoffiana, essa consiste per d'Amico nell'acquisizione di un'anima. Ciò che il critico si aspetta è invero un canone, quello russo, ossia quelle «bravure visive, confinanti con quelle della danza e del cinema», che viene superato da una regia tairoffiana più rispondente alla sua sensibilità.

La sorpresa per d'Amico, del resto, consisterà nella scoperta di un'immagine di Tairov non combaciante con quella di consacrato e temuto *régisseur*, di creatore dello spettacolo: in altre parole di nuovo autore (che subentrerebbe allo scrittore del dramma).

[302] Mario Gromo, *Le recite del Kamerny*, «L'Italia Letteraria», 4 maggio 1930.

4.4. *«L'uragano» di Tairov e la cultura italiana del testo*

D'Amico, quindi, di fronte alla messinscena di Tairov de *L'uragano* di Ostrovskij ha una reazione di sorpresa: il regista qui non si rivela *creatore* di uno spettacolo, bensì *interprete* di un dramma [303].

La recensione a *L'uragano* registra il giudizio sullo spettacolo e, in parallelo, esplicita il pensiero damichiano sulla regia, basato sulla centralità del testo.

La critica italiana, con d'Amico, accoglie positivamente l'operazione tairoffiana su Ostrovskij. D'Amico ritrova nella traduzione scenica di Tairov de *L'uragano*, tesa all'attualizzazione, la sostanza dell'autore Ostrovskij. Rileva anche delle mancanze rispetto al testo, ma non tali da compromettere il giudizio assolutamente positivo su Tairov. *L'uragano* viene visto, quindi, come materializzazione scenica e non come negazione dell'autore Ostrovskij, cioè non in conflitto con il modo italiano di pensare la regia, ruotante attorno all'opera drammatica [304].

Non è il simbolismo della scenografia a convincere, ma la poesia della scena, che, come vedremo, è fatta di forme, ritmi e movimenti.

Ora, però, c'è anche chi, come eccezione che conferma la regola, si esprime negativamente sugli spettacoli di Tairov [305], allargandosi al contesto della nuova regia in generale. Il critico di «Rivista di Commedie» [306] e d'Amico reagiscono in maniera opposta allo spettacolo. Il critico (anonimo) vede nel regista russo un antagonista dell'opera letteraria, e nell'operazione di Tairov l'esibizione sì del genio, ma nella sua labilità; laddove è il testo a rimanere, a sopravvivere allo spettacolo. La sua, però, non è una posizione anti-registica in assoluto, ma una posizione contro Tairov. A quest'ultimo, infatti, viene

[303] Silvio d'Amico, *«L'uragano» di Ostrowski*, «La Tribuna», 2 maggio 1930. Il critico porta a sostegno della sua impressione su *L'uragano* di Tairov le parole del regista stesso: «Io credo di dare unicamente *L'uragano* di Ostrowski». Si tratta della risposta, riferita da d'Amico, che Tairov aveva dato a chi gli aveva domandato se *L'uragano* da lui messo in scena fosse stato suo e di Ostrovskij o solo suo.

[304] È *L'uragano* così come lo ha concepito l'autore, secondo Carlo Lari, che si presta a oltrepassare la messinscena borghese – reputata lodevole quella della Pavlova –, ovvero che è intrinsecamente portato alla trasformazione. Questa è una precisazione da parte del critico per smentire il preconcetto per cui l'opera letteraria scelta sia indifferente rispetto al risultato finale (C.L. [Carlo Lari], *Il Teatro di Kamerny di Mosca al Filodrammatici*, «La Sera», 7 maggio 1930).

[305] Uno dei suoi detrattori è Marco Ramperti, *Tairof o le rivoluzioni inutili*, «L'Italia Letteraria», 18 maggio 1930.

[306] Articolo non firmato, *Da Pirandello a Tairov*, cit.

contrapposto il modello Pavlova, ovvero una regia che sia evidentemente più direzione, cioè meno invadente del lavoro dell'attore e dell'autore. Dunque, è sulla Pavlova che si misura l'innovazione tairoffiana.

Se il critico di «Rivista di Commedie» vede nella trasposizione scenica simbolica di Tairov del dramma realistico di Ostrovskij una negazione di quest'ultimo, non così d'Amico. Quelli di d'Amico e del critico anonimo sono, dunque, i due estremi della ricezione di Tairov. Il fatto interessante è che essi partono effettivamente da un punto comune, cioè la salvaguardia del testo, ma arrivano a conclusioni diametralmente opposte.

D'altronde, se, come il critico di «Rivista di Commedie», gran parte della critica italiana non è convinta della scenografia, la stessa non misconosce la portata poetica dello spettacolo, anzi la esalta.

4.5. *Tairov-Pavlova: il movimento come forma della regia*

Effettivamente la scena simbolica de *L'uragano* non riscuote un consenso generale. In realtà, la scenografia produce un doppio sguardo: da una parte viene valutata negativamente dal punto di vista simbolico, dall'altra ammirata per il suo valore architettonico, ovvero nel suo essere organica al movimento dell'attore.

La recensione di Simoni è da questo punto di vista esemplare[307]. A suo avviso il simbolismo non convince in quanto non consente una comunicazione immediata col pubblico, e rimane ingiustificato in quanto aggiunge qualcosa di cui l'opera non ha bisogno. Il significato simbolico risulta comprensibile solo quando i personaggi salgono e scendono dalla struttura, attraverso una scala, poiché il movimento ascendente e discendente è facilmente associabile al loro stato d'animo: teso alla speranza quando si sale, nell'oscurità quando si scende. Simoni, ritenendo a ogni modo interessante l'operazione di Tairov, si sofferma, quindi, sulla sfera del movimento.

L'uso di quest'ultimo come mezzo espressivo è ciò che fa la differenza tra l'edizione de *L'uragano* di Tairov e quella della compagnia Pavlova, con la regia di Sharoff. Laddove l'edizione della Pavlova, nella resa poetica di Ostrovskij, ricorre alla forza della passione del personaggio e dell'ambientazione, Tairov ricorre alla semplificazione. Que-

[307] Renato Simoni, *La Compagnia Tairoff al Filodrammatici*, «Corriere della Sera», 7 maggio 1930 (presente in *Trent'anni di cronaca drammatica*, Torino, ILTE, 1960, sotto il titolo «*L'uragano*»).

st'ultima si fonda sull'atteggiamento fisico dell'attore, sostituendosi così alla psicologia nella trasmissione del pathos. I movimenti corrispondono quindi a un linguaggio corporeo che è «formulazione in gesti del sentimento». Simoni, nel constatare ciò, ci mostra come non ci si trovi di fronte a due versioni semplicemente diverse di una stessa opera, bensì a due modi di interpretare la regia: uno che definiamo «normale», ovvero più noto in Italia, quello della Pavlova (con tutta l'innovazione che reca con sé, in virtù della sua formazione teatrale russa), l'altro, di Tairov, «eccezionale», cioè riformato.

A sancire l'importanza del movimento e delle strutture architettoniche che ne permettono lo sviluppo, sta il rinvio al contesto internazionale in cui viene a collocarsi questo tipo di ricerca, e per la quale Simoni risale ad Appia. In altre parole, la sottolineatura del movimento rappresenta un punto di vista che è anche un allargamento della visuale, collocando il regista russo nel quadro più generale *dei* registi.

Il resto della recensione è, appunto, un succedersi di visualizzazioni del movimento, qualcosa di talmente attraente da meritarsi, come nel caso dello sviluppo dei cortei, un punto esclamativo.

Simoni ci dice di quello scendere e salire dei personaggi su piani inclinati, da soli o uniti, appunto, in piccoli cortei, che ritorna negli articoli di altri critici. Ci descrive gli sviluppi plastici degli atteggiamenti degli attori, la qualità del gesto. Ci dice come i personaggi «vivono non solo tragicamente ma plasticamente», e indica la loro immobilità vibrante. Ci evoca l'esistenza di un rapporto scenico *tra* gli attori, ponendocelo in termini di «chiaroscuro»: una dinamica di corpi in luce e corpi in ombra.

L'impressione di unità degli attori in scena è racchiusa in un'altra immagine, quella del «fregio animato»: «Essi sono tutti collegati, come in un grande fregio animato, da una armoniosa corrispondenza delle intonazioni e degli atteggiamenti»[308].

4.6. *La risposta italiana ad Antoine: Tairov poeta della scena*

Le reazioni a *L'uragano* finiscono per provocare anche una tardiva risposta italiana alle obiezioni a Tairov mosse qualche anno prima da Antoine.

Durante la prima tournée europea di Tairov (1923), questi aveva portato in Francia la sua messinscena della *Fedra* di Racine, suscitando, oltre a molte reazioni favorevolissime, prima tra tutte quella di

[308] *Ibidem*.

Gémier, anche la vivace reazione negativa di Antoine. L'anticlassicismo della versione di Tairov era rimasto talmente nella memoria che nel 1927, d'Amico, a Parigi, non poté fare a meno di ricordare l'episodio in occasione di un'intervista al regista russo[309].

L'eco di questa polemica era giunta in Italia insieme a quella del grande successo di Tairov in Francia, nonché sulla scena viennese e berlinese. Un successo tale che – a quanto risulta da un'intervista di L'vov a Tairov –, dopo il passaggio del regista russo, sui manifesti di alcuni teatri d'avanguardia di Vienna era comparsa l'indicazione «messa in scena come al teatro Kamerni di Mosca»[310].

Eugenio Bertuetti scrive un articolo che chiama in causa lo stesso Antoine[311]. Discute, cioè, quel concetto di poesia che il celebre critico e regista francese aveva usato contro Tairov, di cui veniva vista esclusivamente, e con preoccupazione, l'intelligenza. Per Bertuetti Tairov è, invece, un poeta. Il Tairov a cui sta pensando Bertuetti non è quello di *Giroflè-Giroflà*, dove l'intenzione di rispondere alla sensibilità moderna, attraverso la *revue* novecentesca, ottiene un senso di artificiosità, di autoreferenzialità, ciò che il critico definisce, in senso negativo, pirotecnico, e che invece di produrre poesia, ovvero qualcosa di eterno, si riduce al relativo, all'effimero. Il Tairov a cui sta pensando è appunto quello, diverso pur essendo lo stesso, de *L'uragano*.

Quelle dello spettacolo sono «pagine ricreate con la stessa sostanza dell'autore», nel senso però non dell'imitazione, ma, sempre con le parole di Bertuetti, del «*creare* la verità in luogo di copiarla». Il corsivo della citazione è dell'autore stesso, il quale fa un ingrandimento di alcuni elementi di questa creazione, cioè la musica (gong, chitarra, fisarmonica) e le luci, vale a dire innanzitutto forme. Forme che trasmettono sensazioni – dal tetro alla malinconia alla nostalgia –, quindi (Bertuetti ci parla di sensibilità di poeta a proposito del disporre le luci) forme della poesia. (L'unica obiezione che Bertuetti fa a Tairov riguarda il malriuscito – a suo avviso – tentativo di suggerire gli ambienti interni sotto il ponte).

Rimanendo quindi il testo scritto il ricettacolo dell'essenza poetica, ciò che impressiona è la sua traduzione scenica sotto forma di ritmo. Se la poesia è qualcosa di apriori, già presente nel testo, il ritmo,

[309] Silvio d'Amico, *Colloquio con Tairoff*, cit.

[310] Giacomo Lwow, *I misteri del nuovo teatro russo*, «Comoedia», Anno VIII, n. 9, 20 settembre 1926.

[311] Eugenio Bertuetti, *«L'uragano» di Ostrowski nell'interpretazione di Tairof al «Teatro di Torino»*, «Gazzetta del Popolo», 24 aprile 1930.

però, è un livello materiale, su cui si esercita la facoltà poetica del regista. Bertuetti lo definisce «quell'intima unità, quell'armonia profonda e misteriosa fra cose, persone, movimenti, favola, espressione, suoni e luci, che toccano l'anima e non si sa come e perché»[312]. Ha a che vedere, continua Bertuetti, con i silenzi.

È parlandoci invece di una «forza segreta», la quale eleva la concretezza della scena a poesia, che lo definisce Bernardelli: «questa segreta forza poetica, questo coordinare i tempi e gli spazi della scena ad effetti concreti, tangibili, travolgenti, questo pacato, solenne e incalzante svolgersi della tessitura teatrale»[313].

Concludendo, abbiamo visto come la critica italiana, cultrice dell'opera letteraria, davanti a *L'uragano* – per noi caso interessante in quanto messinscena di un testo conosciuto – e a fronte della fama dei registi di manipolatori del testo, abbia reagito positivamente. Il confronto con la Pavlova – il discrimine essendo la ricerca sul movimento – ha poi dimostrato quanto fosse evidente e attraente la diversità a livello teatrologico delle due concezioni di regia.

Lo spettacolo tairoffiano colpisce, dunque, per il comportamento scenico degli attori e il ritmo. Fondamentalmente, la pratica della scena da parte del regista viene recepita come equivalente alla scrittura di un poeta.

Esempio di poesia scenica è il finale della morte di Caterina[314]. Caterina si è appena gettata dal ponte nel fiume, quando, immediatamente, al di sotto dell'arco del ponte, quindi emergendo dall'oscurità, alla luce di lanterne, appaiono coloro che ne cercano affannosamente il cadavere. Il ritrovamento del corpo è annunciato da voci lontane. Il culmine della scena, ovvero l'esposizione del cadavere, è fermato in un quadro: gli attori tutt'intorno al corpo di Caterina.

Del quadro non si ha un'impressione pittorica, ma di un'unità vivente, ovvero fatta di corpi e voci, luci, suoni e silenzi. Lascia una traccia nelle varie recensioni, come qualcosa di memorabile, in cui ritrovare il segno di Tairov.

[312] Eugenio Bertuetti, *«Il giorno e la notte» di Charles Lecocq al «Torino»*, «Gazzetta del Popolo», 26 aprile 1930.

[313] F.B. (Francesco Bernardelli), *Al Teatro di Torino: L'«Uragano» di Ostròvskij*, «La Stampa», 24 aprile 1930.

[314] Interpretata da Alisa Koonen, grande attrice russa e compagna di Tairov.

5. Rosalba De Amicis, *Uno e due dottor Knock*

Rullo di tamburi. L'inquadratura è per un'automobile dei primi anni del Novecento e per un omino intento ad azionarne la manovella di accensione.

La musica esplode in una marcetta mentre l'auto finalmente si accende con una gran fumata bianca. È il primo atto del film *Il dottor Knock*, 1951, regia di Guy Lefranc, direzione artistica di Louis Jouvet, che interpreta anche il personaggio principale.

Le inquadrature successive seguono la vettura per stradine di montagna fino ad arrivare presso una stazione ferroviaria. Un uomo e una donna, presumibilmente marito e moglie, scendono dall'auto e si avvicinano al binario. Dal treno scende un uomo: indossa un cappotto e un cappello neri. È alto, magro, distinto. Un paio di occhiali tondi sul naso, indubbiamente francese, nascondono due occhi indagatori.

5.1. *«L'action se situe en 1923»*

Mentre i tre si avvicinano all'automobile, capiamo che questa risulta essere un po' vecchiotta rispetto al tempo in cui si svolge l'azione. E infatti il nuovo arrivato, Louis Jouvet, nei panni del dottor Knock, se ne accorge immediatamente e osserva incredulo la vettura, mentre il dottor Parpalaid si dilunga nell'elogiarne la carrozzeria e gli interni spaziosi, invitando il suo ospite ad accomodarsi.

La scena, già buffa di per sé, si completa quando il dottor Parpalaid si avvicina all'autista e si assicura che tutto sia a posto:

> Tout va bien? L'injection d'essence est terminée? Dans les deux cylindres? Avez-vous pensé à essuyer un peu les bougies? C'eût été prudent après une étape de onze kilomètres. Enveloppez bien le carburateur. Un vieux foulard vaudrait mieux que ce chiffon [315].

Si capisce immediatamente che il dottor Parpalaid è un truffatore da quattro soldi. Medico di un paesino che conta poche migliaia di anime – San Maurizio –, vuole trasferirsi, insieme a sua moglie, a Lione, perché gli affari vanno male.

Per corrispondenza vende, per poche migliaia di franchi, il suo

[315] Jules Romains, *Knock ou le triomphe de la médicine*, Paris, Gallimard, 1924, p. 18.

posto al dottor Knock, il quale, durante il tragitto di undici chilometri che separa la stazione dal paese, chiede informazioni sulla popolazione del luogo e sulle abitudini mediche del suo predecessore. Ben presto si rende conto che quello che il suo collega vuol fargli passare per una grande occasione per un giovane e inesperto medico come lui, è in realtà una bufala. La popolazione gode di ottima salute e l'unica possibilità di un intervento medico è durante le grandi epidemie mondiali.

Ma il dottor Knock non si scoraggia: lui che ha scoperto la sua vocazione medica da poco (si è laureato solo un anno prima con una tesi «Sui pretesi stati di salute» con un'epigrafe attribuita a Claude Bernard: «Coloro che si credono sani sono malati che non sanno di esserlo»), ma che pratica il mestiere da molto tempo prima.

Il dottor Knock non vede l'ora di applicare i suoi nuovi metodi a un paesino come San Maurizio. Convinto che il suo predecessore si sia fatto sfuggire l'occasione di arricchirsi, invita il dottor Parpalaid a tornare da lui tre mesi dopo, per riscuotere la prima rata e per rendersi conto dei cambiamenti con i suoi stessi occhi.

5.2. *La Comédie des Champs Elysées e la tournée italiana del 1931*

Il dottor Knock o il trionfo della medicina è una commedia in tre atti scritta da Jules Romains nel 1923 e rappresentata per la prima volta a Parigi il 15 dicembre 1923.

La commedia, dedicata a Louis Jouvet, nacque proprio dalla collaborazione dello scrittore con l'attore e regista francese. Il personaggio del dottor Knock era tagliato sulla persona di Louis Jouvet.

Dopo la chiusura del Vieux Colombier, Jouvet comincia la sua libera attività con la Comédie des Champs Elysées.

Con essa viene per la prima volta in Italia tra il febbraio e il marzo del 1931. Gli spettacoli proposti mostrano un'interessante varietà: accanto ai nomi di autori contemporanei (Jean Giraudoux con *Amphitryon 38* e *Siegfried*; Jules Romains con *Knock ou le triomphe de la médecine*; Régis Gignoux con *Le prof' d'anglais*) ci sono Molière con *Le médecin malgré lui* e Mérimée con *La carrosse du Saint-Sacrement*.

La prima tappa della tournée è il Teatro Balbo di Torino, nei giorni 23 e 24 febbraio, durante i quali la Comédie des Champs Elysées darà sulle scene due recite d'eccezione: *Knock* di Romains e *Amphitryon 38* di Giraudoux.

Al Teatro Valle di Roma, Jouvet porta, tra il 26 febbraio e il 6

marzo, oltre al *Knock* e all'*Amphitryon 38*, anche *Le prof' d'anglais*, *Siegfried*, *Le médecin malgré lui* e *La carrosse du Saint-Sacrement.*

A eccezione del modesto *Le prof' d'anglais*, tutti gli altri lavori ottengono un grande successo di pubblico e di critica.

Gli stessi spettacoli e la medesima ondata di applausi si ripetono nella tappa conclusiva, al Teatro Manzoni di Milano, tra il 9 e il 15 marzo.

5.3. *Il secondo atto*

Il dottor Knock, una volta resosi conto della situazione di partenza, si mette subito all'opera e ingaggia il tamburino del paese affinché diffonda la notizia dell'arrivo del nuovo medico: si offrono, una volta a settimana, consulti gratuiti per la sola popolazione di San Maurizio.

Procede col mettersi d'accordo col professor Bernard, il maestro della scuola, per diffondere, attraverso una serie di conferenze, il credo medico; e con il signor Mousquet, il farmacista, al quale promette successo e soldi.

Comincia quindi la trafila dei consulti, durante i quali vediamo all'opera il dottor Knock, che trova un male per ogni persona e per ogni stato sociale.

5.4. *I confronti sono odiosi?*

Perché la tournée italiana di Louis Jouvet del 1931 è interessante?

Il fatto di per sé, visto con gli occhi di oggi, sembra non reggere il confronto se si pensa ai grandi maestri della regia teatrale e a quegli spettacoli che creano una rottura eclatante con la cultura precedente. Basti pensare alla Russia.

Ma facciamo qualche passo indietro.

Dal 1923 la compagnia Petrolini, tra i tanti spettacoli, sta portando sulle scene italiane il *Medico per forza*, testo di Molière rielaborato per l'occasione dallo stesso Petrolini.

I paragoni sono odiosi, ma noi parlando del *Médecin malgré lui* non potremo fare a meno di cominciare dal *Medico per forza* del nostro Petrolini. *Le médecin malgré lui* come tutti sanno è una farsa che Molière costruì secondo l'ispirazione e i modelli della nostra Commedia dell'Arte: Petrolini ci s'è ritrovato dentro d'istinto, e il suo Sganarello (a teatro: non parliamo del cinema che qui non c'entra) è un miracolo di sbrigliata forza comica: il

mancato effetto di qualche singola battuta gli si può ben perdonare, in vista della franca violenza con cui il nostro mirabile attore rivive lo spirito dello scherzo molieriano, da solo (i suoi compagni non gli servono se non come pretesto al dialogo). Anche l'interpretazione di Jouvet è farsesca, ossia si distacca essenzialmente da quella accademica, tipo *Comédie Française*: ma d'una farsa classica, intendiamo questa parola nel suo senso essenziale, caldo, eterno. E qui se non ci siamo sbagliati abbiam risentito le origini da cui l'interprete francese proviene, ossia quelle del nitido, semplificatore e lineare *Vieux Colombier* di Copeau [316].

Qualche anno dopo, nel 1930, un anno prima della tournée di Jouvet, la compagnia Ruggeri porta nei teatri italiani i suoi spettacoli, tra cui c'è il *Siegfried*, testo di Jean Giraudoux.

Sulla «Gazzetta del Popolo», Eugenio Bertuetti scrive a proposito dell'interpretazione di Ruggeri:

Il grande attore ruba l'anima alle parole che pensi le faccia vibrare e dolorare. Incisiva, plastica, armoniosa, la sua maniera di dire è una rivelazione, sempre. La frase ci coglie con un brivido di stupore; l'aggettivo brilla, vivo sul nome e lo commenta come stella il velluto dell'ombra. Le sue pause – i silenzi – tremano nell'aria con l'intensità della musica e attingon bellezza espressiva dalla pallida mobilità del volto. Com'era bello Sigfrido ieri sera! Ma più che all'assillo di un grande uomo di Stato tedesco faceva pensare, nonostante la proprietà dell'abito, alla suprema solitudine d'un cigno fatto uomo. Poeta [317].

E sulla «Tribuna» d'Amico scrive:

La interpretazione che la compagnia Ruggeri ce n'ha dato non è, per lucidità e dignità delle sue linee essenziali, inferiore a quella giustamente celebrata, che la *troupe* di Jouvet ha offerto durante centinaia di sere al pubblico della *Comédie des Champs Elysées.* Ruggero Ruggeri ch'era Siegfried, ha trionfato, meglio che con vere e proprie bravure d'attore, con le sue stupende virtù di dicitore, e, in certi lunghi e intensi silenzi, anche d'ascoltatore; non sarebbe pensabile, fra i nostri artisti, un più lirico interprete di quest'opera, che forse nella sua recitazione ci è parsa ancora più pura di come la conoscemmo a Parigi [318].

[316] Silvio d'Amico, *Le recite di Jouvet. Molière e Merimée*, «La Tribuna», 1° marzo 1931.

[317] Eugenio Bertuetti, *«Siegfried». Quattro atti di Jean Giraudoux*, «Gazzetta del Popolo», 7 gennaio 1930.

[318] Silvio d'Amico, *«Siegfried» di Giraudoux all'Argentina*, «La Tribuna», 24 aprile 1930.

Ora siamo nel 1925. Un'altra compagnia, quella di Dario Niccodemi, è attiva nei teatri italiani. Uno degli attori della troupe è Sergio Tofano, interprete del dottor Knock, protagonista dell'omonima commedia (parte che diventerà uno dei suoi cavalli di battaglia), novità assoluta per le nostre scene.

È il 1925, quindi sei anni prima che il pubblico italiano conosca la versione francese della commedia, quella di Louis Jouvet, attore sul quale Jules Romains aveva scritto la parte di Knock.

Nel 1940 esce su «Scenario» un interessante articolo di Stefano Landi, dal titolo *I confronti non sono odiosi*.

Sono passati alcuni anni sia dallo spettacolo di Niccodemi sia da quello di Jouvet. Infatti Landi ci racconta i suoi ricordi da spettatore.

> Riflessione imbarazzante: io, autore di *Knock*, quale interpretazione avrei preferito? Quella più teatrale di Jouvet, che mi faceva «arrivare» la commedia in mezzo ai pubblici più vasti, o l'altra di Tofano, tanto meno «vera» per il pubblico, ma tanto più «vera» per il mio senso d'arte? Ebbene, la risposta, schietta, non può essere che questa: l'una e l'altra, col desiderio che il pubblico le ascoltasse tutt'e due. E perché? Ma perché chi avesse ascoltato solamente l'interpretazione di Tofano, ancora oggi non sospetterebbe com'è divertente la mia commedia, e degna di esser goduta da tutti quanti; mentre, se l'avesse ascoltata soltanto da Jouvet, non sarebbe in grado di riconoscerne tutto il valore[319].

5.5. *Il terzo atto*

Nel terzo atto il tempo della narrazione e dell'azione tornano a coincidere. Sono passati tre mesi, anche se sembrano passati anni a causa del totale rivolgimento dell'equilibrio del paese. Il dottor Parpalaid torna a San Maurizio per riscuotere i suoi soldi. Arriva all'Hôtel de la Clef per prendere una stanza e lo trova trasformato in una clinica per i malati.

La signora Remy, proprietaria dell'hotel, e il signor Mousquet, il farmacista, impegnati nel prendere le temperature e nel distribuire le medicine ai malati, gli comunicano i grandi cambiamenti, ragion per cui non c'è una stanza libera per lui.

Il dottor Parpalaid è ancora stordito e sbalordito quando arriva il dottor Knock, il quale gli mostra, su dettagliati grafici, la crescita del-

[319] Stefano Landi, *I confronti non sono odiosi*, «Scenario», Anno IX, n. 1, gennaio 1940.

le visite e la penetrazione del credo medico in tutto il cantone, dal suo arrivo, tre mesi prima, fino a quel momento.

Venite un po' qua, dottor Parpalaid. Voi conoscete la vista che si gode da questa finestra: tra due partite di biliardo, chissà quante volte l'avrete ammirata. Laggiù, in fondo, il monte Aligre, segna i confini del cantone; i villaggi di Mesclat e di Treburn si scorgono a sinistra, e da questo atrio si gode la vista di tutta la vallata, punteggiata di ville e di casolari. Ma voi in tutto questo non avete dovuto afferrare se non le bellezze naturali: era un paesaggio rude, appena umano, quello che voi contemplavate. Oggi io ve lo mostro tutto impregnato di medicina, animato e percorso dal fuoco sotterraneo della nostra arte.

Ah, quando arrivai qui per la prima volta non ero molto soddisfatto: questo vasto territorio sembrava dirmi chiaramente che avrebbe fatto volentieri a meno di me e dei miei pari. Ma oggi... oggi mi ci sento talmente a mio agio come l'organista dei grandi organi davanti alla sua tastiera.

In duecentocinquanta di queste case vi sono duecentocinquanta camere in cui qualcuno fa confessione di medicina; duecentocinquanta letti in cui un corpo disteso sta a testimoniare che la vita ha un senso e, in grazia mia, un senso medico.

Di notte lo spettacolo è ancora più bello perché ci sono le luci e quasi tutte le luci sono le mie. Coloro che non sono malati dormono nelle tenebre, sono soppressi; ma i malati hanno lasciato acceso il loro lumino da notte. Di tutto quello che resta a margine della medicina la notte me ne sbarazza, me ne cela il fastidio e la sfida, e il cantone fa largo a una specie di firmamento di cui io sono il creatore continuo. (*Si sente rintoccare la campana*) E non vi parlo delle campane! Pensate che per tutta questa gente il loro primo ufficio è quello di ricordare le mie prescrizioni. Pensate che fra un quarto d'ora suoneranno le dieci e che per tutti questi malati le dieci vogliono dire la seconda presa di temperatura rettale e che fra un quarto d'ora duecentocinquanta termometri penetreranno tutti in una volta[320].

Il dottor Parpalaid propone al suo astuto collega di fare uno scambio: lui sarebbe tornato a San Maurizio e gli avrebbe ceduto il prestigioso posto a Lione. Ma tutti si ribellano a questa notizia e trattano in malo modo il dottor Parpalaid... tutti tranne Knock, che continua a guardarlo con i suoi occhi indagatori.

Parpalaid, sdegnato, decide di ripartire, ma il dottor Knock lo

[320] Tratto dall'adattamento radiofonico della commedia fatto da Tofano nel 1953. Traduzione del testo di S. D'Arborio, regia di Sergio Tofano. Registrazione RAI del 1953. Durata: 1h. 27' 38''.

invita a restare: quella notte sarebbe stato saggio da parte sua riposare e ripartire il giorno dopo, se tutto fosse andato bene.

Instilla il germe della malattia anche nel suo predecessore.

5.6. *Tofano e Jouvet*

Stefano Landi confronta le due interpretazioni del dottor Knock, quella di Tofano e quella di Jouvet: individua il carattere predominante di ognuna (e questo sembra allontanarle irrimediabilmente) e conclude col mostrarci che dove finisce l'una comincia l'altra.

L'interpretazione di Jouvet è più teatrale, nel senso che lo spettatore vede materialmente l'attore faticare in scena, muoversi da un capo all'altro del palcoscenico e avere a che fare con i diversi pazienti. Si ha la sensazione che qualcosa stia avvenendo nel momento stesso in cui si guarda.

Del Knock di Tofano, Landi scrive:

> [L'interpretazione di Tofano] a un certo punto annullava perfino il luogo dell'azione, perfino le persone fisiche degli attori per dare l'impressione della nuda realtà d'arte creata dal poeta, senza la minima aggiunta: alla fonte. Un miracolo: la carne rifatta verbo [321].

5.7. *Conclusioni*

Perché la tournée italiana di Jouvet del 1931 è interessante?

Il modo per capirlo è giocare con i due punti di vista a nostra disposizione – quello del 1931 e quello odierno – nel tentativo di crearne un terzo.

Il teatro di Jouvet è un teatro di continuità più che di rottura, pur essendo di regia. Nell'ambito della ricezione della grande regia teatrale in Italia, l'interesse risiede nel fatto che il nome di Jouvet – come quello di Baty e degli altri registi del Cartel – compare veramente spesso nelle cronache del tempo, anche solo per essere ricordato di sfuggita. Particolarmente importante è il fenomeno che ho descritto nel paragrafo *I confronti sono odiosi?*: qualche anno prima della tournée di Jouvet, alcune compagnie italiane propongono degli spettacoli che nel 1931 la troupe francese porterà in Italia.

Dalle cronache è evidente che nella memoria del pubblico e della critica di quegli anni sono ancora vive le interpretazioni italiane.

Il confronto, nonostante rischi di estremizzare delle posizioni, è sintomo di apertura e il più delle volte favorisce il dialogo.

[321] Stefano Landi, *I confronti non sono odiosi*, cit.

Attraverso il confronto è possibile vedere, oggi, quale fosse la situazione italiana nel momento in cui in Europa avvenivano determinati cambiamenti.

Jouvet rappresenta per l'Italia una cultura di mediazione, che sembra permettere la penetrazione sotterranea delle novità della regia, senza rottura, senza trauma. La sua presenza è molto meno vistosa di quella di altri registi, molto difficilmente scatena discussioni su cosa debba essere la «regia». Ma è una presenza frequente, che rimane nella memoria, e che soprattutto *permette* il paragone con casi italiani. È attraverso Jouvet e il confronto tra i suoi spettacoli e le interpretazioni italiane degli stessi testi e degli stessi personaggi che l'Italia può, per una volta, sentirsi non più «in ritardo», ma parte di un generale movimento (moderato) di rinnovamento. La sua presenza e il modo in cui è vissuta sono quindi determinanti per capire quali saranno le direzioni che prenderà il mutamento italiano.

La continuità e la rottura sono due modi di essere ponte. Perché il ponte sottolinea il salto, e rende evidente la tensione fra due estremi.

6. Carla Arduini, *La tournée italiana di Max Reinhardt del 1932*

L'aspirazione al cambiamento, in Italia, almeno negli «uomini di libro» – si pensi alle battaglie di Silvio d'Amico –, era veramente forte, in alcuni casi pressante. Cominciò a dar frutti concreti intorno al 1935. In quell'anno, infatti, fu fondata l'Accademia d'Arte Drammatica, con annessa Scuola di Regia: evidentemente il luogo deputato alla formazione di registi *italiani*, i quali, certo, venivano sentiti come uno dei tasselli indispensabili per colmare le distanze dal resto del teatro europeo. Già nel gennaio 1936, proprio alla vigilia dell'inaugurazione della Scuola, Guido Salvini (aiuto regista per gli spettacoli «italiani», cioè con attori italiani, di Max Reinhardt, nonché di Jacques Copeau per *Santa Uliva*) poteva gioire dell'ormai avvenuto «riconoscimento ufficiale della regìa»[322] e contestualmente impegnarsi in una spiegazione piana e accessibile dei compiti del «regista italiano», libero, nelle sue abilità, dall'«errore di alcuni maestri d'oltr'Alpe»[323], umile servo della poesia e non tentato dal «sopracolore»[324] – cioè dalla spettacolarità fine a se stessa,

[322] Guido Salvini, *Che cos'è la regia drammatica*, «Scenario», Anno V, n. 1, gennaio 1936, pp. 3-6, la citazione è a p. 3.

[323] *Ivi*, p. 4.

[324] *Ivi*, p. 6.

da trovate scenotecniche mirabolanti, da tutto ciò, insomma, che poteva distrarre dall'essenziale: la parola del poeta.

Qualche mese dopo l'articolo di Salvini, il critico e drammaturgo Renato Simoni, chiamato a mettere in scena *Il ventaglio* e *Le baruffe chiozzotte* di Goldoni nell'ambito della seconda edizione della Biennale Teatro, verrà additato come esempio concreto e riuscito della tanto auspicata via italiana alla regia. Una vittoria non da poco: solo due anni prima, lo spettacolo di punta del festival, *Il mercante di Venezia*, era stato affidato, vuoi per la mancanza di un italiano all'altezza del compito, vuoi per il richiamo internazionale esercitato dal nome del prescelto, allo straniero Max Reinhardt [325].

In effetti, se i critici erano sostanzialmente concordi nel considerare in crisi il teatro italiano, e se da anni, d'Amico in testa, si ragionava sul fatto che la «salvezza, come ormai sapranno anche le panche dei lubbioni, sarebbe per tre quarti questione di regìa: regìa italiana» [326], le proposte di cura erano differenziate, innanzi tutto su un punto: l'opportunità, o meno, di chiamare in soccorso registi d'oltralpe, soprattutto in occasione di quegli spettacoli che, per prestigio e difficoltà tecniche, sembravano fuori scala rispetto alle timide abili-

[325] Durante la prima Biennale Teatro, appunto quella del 1934, a parte alcuni spettacoli minori, due dovevano essere i momenti più importanti: il fuoco d'artificio finale rappresentato dal *Mercante di Venezia* di Reinhardt, ma anche *La bottega del caffè*, protagonista Raffaele Viviani, regia di Gino Rocca (e che lo spettacolo fosse atteso con grande aspettativa lo dimostrano i tanti e lunghi articoli che spuntano sui quotidiani nelle settimane e nei giorni precedenti la «prima»). Il critico del «Popolo d'Italia», però, aveva dato una prova piuttosto sbiadita, se non fallimentare – d'Amico parla della sua avventura alla Biennale come di una «fugace apparizione», mentre è negli spettacoli di Simoni che vede il momento della rivelazione, tanto aspettata, di un «regista italiano» (Silvio d'Amico, *Le recite goldoniane a Venezia. Simoni regista*, «Scenario», Anno V, n. 8, agosto 1936).

[326] Articolo non firmato, *Regia? Moda esotica*, «Scenario», n. 5, maggio 1933. L'articolo riporta polemicamente il parere di Carlo Panseri che, in *«E ora, straccione, va!»*, pubblicato sul numero di aprile di «Comœdia», in pratica negava l'importanza del regista (fenomeno d'importazione) e metteva sul suo stesso piano la genialità dei grandi attori italiani, declassati bruscamente al rango di «straccioni» da un'esterofilia dilagante («Ah Novelli, se tu ti fossi chiamato Ermetof Novelliscki, oggi i tifosi della regia inciderebbero il tuo nome a caratteri d'oro nel gran libro dei loro Scharof e dei Strenkowsky». Panseri si riteneva convinto che «fra tre o quattro anni la regia sarà in mano degli attori come lo è sempre stata»). Quanto a d'Amico, rivendicava per sé un primato: «Da quasi vent'anni ... (e cioè fin da tempi nei quali *nessuno* di coloro che oggi tessono l'apologia del regista s'era fatto vivo) noi andiamo ripetendo (ci sono stati articoli nostri pubblicati sull'argomento ai primi del 1916) che la crisi *della scena* italiana (diciamo *della scena* e non *del dramma*) è crisi *di direzione*» (Silvio d'Amico, *Per una regia italiana*, «Scenario», Anno II, n. 10, ottobre 1933).

tà dei nostri proto-registi. Protestava, ad esempio, Bragaglia, che vedeva nel «regista ospite» un ostacolo al dispiegarsi delle capacità dei nostri *metteurs en scène*[327]; se ne diceva convinto d'Amico, certo desideroso di risolvere il problema, ma sicuro anche della necessità di quel «ripiego»[328]: in mancanza di registi italiani, l'aiuto degli abilissimi artefici d'oltralpe era inevitabile[329]. Le polemiche furono accese, rimbalzando talvolta da un giornale all'altro[330].

[327] «Ma sono i registi italiani che bisogna valorizzare e affermare ... Soltanto mettendo all'opera i registi italiani noi potremo avere registi. Noi non ce li aspettiamo certo dalle scuole teoriche: perché, quella della regìa non è un'arte che si apprende a scuola, ma s'impara facendo.

C'è l'ipocrisia di dire che da noi si chiamano gli stranieri perché gli italiani imparino; e se non è questo, un abile sgambetto, è certo un ridicolo equivoco da dilettanti che non capiscono quanto poco si possa imparare facendo venire gli stranieri a lavorare da noi; e come sia necessario soltanto che i registi italiani abbian modo di *farsi* una vera lunga *pratica* lavorando loro stessi.

[... G]iacché siamo sempre al punto del disfattismo, e in sostanza alla guerra ai registi italiani ripeteremo per l'ennesima volta, che i registi, per *farsi*, hanno bisogno degli attori e delle altre maestranze. ... Ora, se si ragionasse, si potrebbe pensare che, siccome i direttori moderni sono pochi, si dovrebbe in Italia far del tutto per averne (vale a dire si dovrebbero offrire tutte le possibilità ai già esperti, per migliorarsi, ed ai novizi si dovrebbe dare il modo di incominciare). Avviene, invece, che si chiamino gli stranieri, e qualcuno pretende si debba seguitare a farlo, finché non ci saranno «molti» registi italiani (viceversa non ci saranno registi italiani fintanto si seguiterà a chiamare quelli stranieri). Frattanto i sette o otto direttori moderni italiani che potrebbero compiere i lavori affidati oggi agli stranieri, stanno a spasso, pure essendo così scarsi di numero...» (Anton Giulio Bragaglia, *Variazioni sulla regia*, in *Sottopalco. Saggi sul teatro*, Osimo, Ismaele Barulli & Figlio, 1937, pp. 52-55). Quella di Bragaglia non era affatto una voce isolata. Concordavano con lui, ad esempio, Eugenio Ferdinando Palmieri e Luigi Antonelli.

[328] «[S]ia detto ben chiaro ai cari ciarloni i quali ci attribuiscono pensieri e propositi non avuti mai – noi non consideriamo affatto come ideale il sistema di chiamare, per attori *italiani*, registi *stranieri*, che il più delle volte ignorano la nostra lingua o la conoscono appena, e in nessun caso possono "dare la battuta". Ricorrere a registi stranieri è *un ripiego*, di natura sua imperfettissima» chiariva d'Amico (*Per una regia italiana*, cit.).

[329] A proposito delle proteste che avevano accompagnato la scelta di Copeau e Reinhardt per i due grandi allestimenti del Maggio Fiorentino 1933, *Santa Uliva* e *Il sogno d'una notte di mezza estate*, scrisse: «Certo è strano che i protestanti ... non si siano chiesti come mai fosse andata questa faccenda: che direttori d'orchestra e scenografi, tenori e attori, Carlo Delcroix non s'era mai sognato di andarli a prendere fuor dei confini, e quei due registi sì. Se ci avessero riflettuto un momentino, forse a qualcuno di loro sarebbe venuto il sospetto che direttori e scenografi, artisti lirici e drammatici, erano stati reclutati in Italia, perché in Italia era stato facile trovarli; mentre trovare in casa nostra due registi, due grandi registi, per due spettacoli *sui generis* come il *Sogno* scespiriano e la sacra rappresentazione fiorentina, era stato alquanto più difficile» (*Ibidem*).

[330] Ad esempio, in un articolo pubblicato il 5 aprile del 1934 su «La Tribuna»,

In ogni caso, nel giro di qualche anno, l'arretratezza registica italiana comincerà a sembrare solo un brutto ricordo, come un periodo di debolezza un po' malaticcia che ci si sta lasciando alle spalle con il sollievo della riconquistata salute[331]. Così, nel 1940, Nicola de Pirro, ormai unico direttore di «Scenario», poteva dare per avvenuta la «nascita della regia in Italia», indicando per l'appunto in Simoni il prototipo del regista italiano, «inteso come personalità equilibratrice e creativa», e diverso dai colleghi stranieri proprio in virtù di quella moderazione di cui anche Salvini aveva precedentemente parlato:

> Si può dire – osservava de Pirro – che in Italia la personalità del regista si va sempre più allontanando dalla figura dell'alchimista teatrale, magico inventore di scene, di meccanismi e di giuochi elettrici, come certo avanguardismo del primo Novecento aveva portato alla moda di tutti i paesi del mondo. Il nostro bisogno, tutto latino, di una più pacata armonia dello spettacolo, il nostro scanzonato sospetto, latinissimo, verso tutte le forme di superficiale esteriorità, per piacevoli che siano, ci dà del regista una opinione forse meno appariscente, ma più sostanziosa ed intima; quella cioè di un artista che concreta sulla scena, nella sua unità essenziale e formale, l'opera e la penetra battuta per battuta, parola per parola e si fa mediatore di ogni momento poetico, posto nella sua giusta luce, nella sua giusta evidenza[332].

Non solo colmare il ritardo, ma dire una parola definitiva, fornire un esempio «sostanzioso», vincente: non aveva d'Amico, in un articolo del 1927, dopo aver constatato la crisi, pure espresso «la nostra volontà di rinnovamento, per rimetterci al passo, o piuttosto alla testa di quest'altra marcia, verso l'arte di domani»[333]? Non già regia tout-court, ma regia «di marca schiettamente, squisitamente, fondamentalmente nazionale» come la voleva Gino Rocca[334], persino migliore di

d'Amico ribadiva il concetto, già espresso, del regista straniero come male temporaneo e necessario. Dal «Quadrivio» si alzava, in risposta, la voce irata del direttore Telesio Interlandi, cui d'Amico rispondeva il 14 aprile. Dello scontro d'Amico-Interlandi parla Bragaglia in *Variazioni sulla regia* (in *Sottopalco*, cit., pp. 54-55), convinto che ai registi italiani si stesse muovendo una guerra per impedir loro di dispiegare pienamente le loro abilità e grato a Interlandi per aver «inceneri[to] in mia vece l'avversario nostro» (p. 55).

[331] Sicuramente sintomatica di una nuova fiducia in sé è la serie di articoli che Corrado Pavolini, su «Scenario», dedicò a *Come vi fa uno spettacolo teatrale*, una sorta di manualetto di regia a puntate (maggio, giugno e luglio 1941).

[332] Nicola de Pirro, *Nascita della regia in Italia*, «Scenario», Anno IX, n. 1, gennaio 1940.

[333] Silvio d'Amico, *La crisi del Teatro*, «Comœdia», Anno IX, n. 4, 20 aprile 1927.

[334] Per «colui che pensa di sedere in cattedra di regia», il principio guida, se-

quella d'oltralpe, perché mondata dalle intemperanze, tale insomma che avrebbe potuto insegnare qualcosa ai registi stranieri, quegli stessi che tra gli anni Venti e Trenta avevano portato in Italia i loro spettacoli e a volte avevano (con sdegno di alcuni) addirittura lavorato con compagnie italiane, facendo sentire l'umiliazione di un'indigenza improvvisa dopo tanta ricchezza, quella del periodo in cui il teatro *erano* gli attori italiani, prima che ai loro nomi se ne sostituissero altri: ma nomi di registi, stavolta[335]. De Pirro di nomi non ne fa, come non ne faceva Salvini, ma nella schiera dei dispotici, magici e forse un po' esteriori despoti nuovi della scena c'era sicuramente Max Reinhardt. La tentazione di individuare il referente implicito delle parole di de Pirro proprio in Max Reinhardt non è affatto arbitraria come sembra: non solo era frequente che ci si riferisse a lui come a un mago e al suo lavoro come a una magia[336], ma del suo tocco «fatato» si era avuta concreta dimostrazione in occasione dei due grandiosi spettacoli shakespeariani da lui diretti per il Maggio Fiorentino e la Biennale di Venezia. Forse, però, la sua presenza in qualità di regista ospite era suonata come una pubblica – e internazionale, vista la risonanza dei due eventi-cornice – ammissione di debolezza, uno smacco di cui l'orgoglio poteva ancora dolere agli inizi degli anni Quaranta.

Il sogno di una notte di mezza estate e *Il mercante di Venezia* erano stati allestimenti sontuosi, pienamente in linea con la «predilezio-

condo Rocca, doveva essere il rispetto del testo, da mettere al primo posto su tutto. «Il nostro regista, il regista italiano, deve nascere con il senso di questo fondamentale rispetto; donando ai nostri attori il gusto ispiratore e la feconda illusione di una relativa libertà interpretativa: ricavando da questa illusione l'armonia gioconda della collaborazione di tutti» (*Utilità di una regia italiana*, «Comœdia», Anno XVI, n. 10, 10 ottobre 1934). Si tenga presente che Gino Rocca sta scrivendo poco dopo la sua non entusiasmante prova registica della Biennale, dove la sua *Bottega del caffè*, basata appunto sul principio del massimo rispetto dell'autore, non aveva affatto lasciato il segno, proprio per un «eccesso di devozione» che gli aveva impedito di tenere nel debito conto le necessità sceniche derivanti da un allestimento all'aperto (cfr. quanto ne scrive Vittorio Tranquilli, *La regìa drammatica al Festival di Venezia*, «Scenario», Anno III, n. 8, agosto 1934).

[335] «Tutti sanno che oggi prevale il gusto della traduzione scenica diligente, della messinscena accurata, della interpretazione d'insieme. Venticinque anni fa, quando si parlava d'artisti della scena, si pensava appunto a Salvini, a Novelli, a Sarah Bernhardt, alla Duse, a Lucien Guitry, a Maria Guerriero: attori. Adesso invece si dice: Reinhardt, Appia, Bakst, Craig, Copeau, Stanislawski, Pitoeff: ossia direttori e *metteurs-en-scène*» (Silvio d'Amico, *La crisi del Teatro*, cit.).

[336] Per limitarci agli articoli riguardanti la tournée del 1932, cfr., ad esempio: «Il lavoro fascista», 27 e 29 aprile 1932; «La Nazione», 3 maggio 1932; «Il Popolo d'Italia», 3 maggio 1932.

ne per l'immenso, per il fastoso, per lo sbalorditivo»[337] mostrata da Reinhardt nel corso di più di vent'anni di folgorante – e quasi monopolistica – carriera. Rispettivamente nel Giardino di Boboli e nel Campo di San Trovaso, a Venezia, ben si inserivano nella spettacolosa, barocca, incantatrice attività del regista (capace, però, e lo vedremo tra breve, di allestimenti rigorosissimi e di infinita semplicità), dedito fin dagli esordi all'«acrobazia fantasiosa»[338] e noto per le messinscene imponenti (spesso in spazi non convenzionali, come quel salone automobilistico che a Londra fu trasformato in cattedrale), l'utilizzo di tutti i ritrovati più innovativi della scenotecnica («palcoscenici girevoli, ambienti meravigliosi, meccanismi e trucchi sbalorditori»[339]), il dispendio di capitali[340].

I pubblici italiani, però, non conobbero Reinhardt solo per i due imponenti allestimenti shakespeariani del 1933 e del 1934[341].

Il regista austriaco fu presente in Italia in altre tre occasioni: s'era fatto conoscere nel 1932, con una tournée primaverile; poi, tra *Il sogno di una notte di mezza estate* e *Il mercante di Venezia*, era tornato altre due volte, entrambe nel 1934, in febbraio per mettere in scena, con attori italiani, l'operetta *Il principe si diverte*[342], e il 2 e 3 maggio, per due serate milanesi, con *Sei personaggi in cerca d'autore* e *Maria Stuarda*. Certo, si tratta di episodi minori rispetto a quelli legati al Maggio Fio-

[337] Silvio d'Amico, *Reinhardt a Roma*, «La Tribuna», 24 aprile 1932.

[338] Silvio d'Amico, *Quello che mette in scena. L'avvento di un despota nuovo sulla scena del teatro drammatico*, «Comœdia», Anno VIII, n. 4, 20 aprile 1926.

[339] *Ibidem.*

[340] In occasione dell'allestimento del *Mercante di Venezia*, Marco Ramperti troverà modo di ironizzare proprio sull'alto costo dello spettacolo: «Dalla Direzione della Biennale, Max Reinhardt non ha avuto, né poteva avere, i tre milioni che i Castiglioni banchieri si dice prodigassero a Salisburgo per lo *Jedermann*. Però seicento fogli da mille furono spesi: e con una tal somma, non è poi da stupire che l'illustre regista abbia realizzato un *Mercante di Venezia* assai più ornato di quello che vent'anni fa, al Kunstlertheater di Monaco, egli riusciva ad allestire con due pali e un ferro da gondola» (*Teatri. Il «Mercante di Venezia» a Venezia – Bilancio d'una festa – «Gastu visto i baloni?»*, «L'Illustrazione Italiana», 29 luglio 1934). Come a dire che con simili capitali era più che normale ottenere risultati memorabili. Sottoscrive Bragaglia: «Le messinscene fatte dagli stranieri in Italia alcune volte erano buone; ma così le potevamo far noi stessi se ci avessero dati gli stessi mezzi grandiosi messi a loro disposizione (mentre a noi ci vogliono sempre far fare le nozze coi funghi)» (*Variazioni sulla regia*, cit., pp. 52-53).

[341] *Il mercante di Venezia* fu ripreso anche nell'estate del 1935, per iniziativa della Municipalità, in quanto evento culturale dal forte richiamo turistico.

[342] Dopo il debutto al Casinò Municipale di Sanremo, il 10 febbraio, lo spettacolo aveva toccato Milano, Genova, Torino, Firenze e Roma.

rentino e alla Biennale – tanto più che, col senno del poi, si vedrà proprio in quegli spettacoli d'eccezione il momento della presa di coscienza dell'importanza della regia, sia da parte di un pubblico più vasto che non quello degli addetti ai lavori[343], sia da parte delle «compagnie a mattatore» che «videro apertamente denunciato il loro anacronismo dal gusto del pubblico»[344] –, ma non per questo meno interessanti, anche perché le testimonianze che li riguardano sembrano più vive, meno «ingessate» dall'ufficialità della cornice che invece grava, per forza di cose, sugli spettacoli shakespeariani.

Per questo, abbiamo scelto di soffermarci sul 1932, quando cioè si consumò il primo incontro tra Reinhardt e le platee italiane. Fu una tournée su cui si scrisse molto, anche prima che iniziasse, e che rivelò non poche contraddizioni, forse anche perché gli spettacoli proposti non potevano essere più diversi.

6.1. *La tournée del 1932*

C'è sicuramente attesa, in quell'aprile del 1932, per l'arrivo di Reinhardt, «rappresentante genuino della tendenza più moderna del teatro, quella che, tramontata ormai l'epoca dei grandi attori, vuol concentrare ogni sforzo sullo "spettacolo" chiamando a concorrervi tutte le arti (un po' come lo vagheggiava Riccardo Wagner) ed anche gli attori in una ricerca continua di originalità e di colore»[345]. Da anni il suo nome sta rimbalzando dalle riviste specializzate alle cronache degli spettacoli dei quotidiani (grazie ai corrispondenti all'estero o alle trasferte oltre confine dei titolari delle rubriche teatrali), di lui e dei suoi

[343] Corrado Pavolini, riferendosi in particolare agli allestimenti del Maggio Fiorentino, scrisse: «Verso la stessa epoca in cui il Maggio inaugurava le sue manifestazioni, della regìa tratrale c'era da noi così scarsa abitudine che perfino sul nome si disputava: i termini di apparatore, corago, mettinscena, *régisseur* erano adoperati a vicenda dagli specialisti, e il pubblico o ne ignorava il significato o gli veniva da riderne. Quelle parvero per un certo tempo, se vi ricordate, parole umoristiche. Quando però fu chiamato Reinhardt in Boboli a mettere in scena il *Sogno di una notte di mezza estate*, e Copeau a far rivivere nel chiostro di Santa Croce il mistero di *Santa Uliva*, la gente smise a colpo di ridere e cominciò a capire che sotto quei vocaboli buffi si nascondeva una funzione seria. E da allora la regìa ebbe diritto di cittadinanza in Italia, con tutte le conseguenze del caso» (*Regia e messinscena al «Maggio»*, «Scenario», Anno IX, n. 4, aprile 1940).

[344] Giulio Pacuvio, *Teatro all'aperto*, in *Cinquant'anni di teatro in Italia*, a cura del Centro di Ricerche Teatrali, Roma, Carlo Bestetti – Edizioni d'Arte, 1954, p. 50.

[345] Cipriano Giachetti, *Max Reinhardt in Italia*, «La Nazione», 26 aprile 1932.

allestimenti si sa molto, e certo non si ignora che il suo prestigio – quello di un «mezzo imperatore»[346] che ha fatto il buono e il cattivo tempo da un numero vertiginoso di palcoscenici e teatri –, per quanto grande, ormai si stia un po' appannando, che «i modernissimi teatranti [lo] giudicano sorpassato e *non interessante*»[347], per quanto sia «ancora capace di metterseli tutti nel sacco»[348]. Quello che arriva in Italia, nel 1932, sarà pure un «dittatore ... detronizzato»[349], da pochi giorni rimosso dalla direzione del Deutsches Theater (e con un oscuro destino d'esilio appena dietro l'angolo, essendo egli ebreo), ma ancora «un asso» (come lo definisce Bragaglia[350]) che se «non domina è imponente ancora»[351]. Nessuno ne mette in dubbio il valore, un valore che va al di là di eventuali difetti, quegli arbitrii che possono venir imputati alla maggior parte dei suoi illustri colleghi[352].

L'attesa cresce in concomitanza del debutto, vengono pubblicate interviste (prima della partenza per l'Italia, Reinhardt convoca una sorta di conferenza stampa al Grosses Schauspielhaus, mentre sono in corso le prove della *Bella Elena*; all'incontro con i giornalisti partecipa anche il console generale a Berlino[353]) e nutrite sintesi della proteiforme attività del regista. Alcuni lo aspettano con la consapevolezza che, dai suoi spettacoli, si potrà imparare[354], anche se il desi-

[346] F.B., *Una tournée italiana del teatro di Reinhardt*, «Il Popolo d'Italia», 26 aprile 1932.

[347] Guido Salvini, *Dieci anni di propaganda teatrale a Salisburgo*, «Comœdia», Anno XI, n. 10, 15 ottobre-15 novembre 1929.

[348] *Ibidem*.

[349] F.B., *Una tournée italiana del teatro di Reinhardt*, cit.

[350] «Prima di lasciare definitivamente le imprese teatrali, Max Reinhardt ha accettato finalmente di venire da noi! Sono già dieci anni ch'egli è passato di moda; e sono già passati di moda perfino i suoi successori di altre due generazioni, Jesner prima e Piscator dopo; tuttavia egli resta ancora un asso e l'arte sua è sempre rappresentativa d'un genere e soprattutto di un periodo» (Anton Giulio Bragaglia, *Commiato di Reinhardt*, «L'Impero», 27 aprile 1932).

[351] *Ibidem*.

[352] «[L]e critiche sono, anche per lui, le stesse che si muovono ai quattro quinti dei direttori moderni. E la questione teorica, infinite volte dibattuta anche fra noi, non torneremo certo a trattarla ora. La pratica di Reinhardt è quella che tutta Europa conosce; i "diritti" ch'egli s'arroga, potremo e dovremo largamente discuterli, ma dello stile de' suoi spettacoli e del valore grande ch'essi, non nella sola Germania, hanno assunto, sarebbe impossibile non prender atto» (Silvio d'Amico, *Reinhardt a Roma*, cit.).

[353] Cfr. «Il Popolo d'Italia» del 26 aprile 1932.

[354] Guido Salvini, per esempio: «Il giorno che in Italia avremo i teatri costituiti con criteri di stabilità, si potrà pensare a formare i nuovi direttori, e Max Reinhardt verrà fra noi ad insegnarci. Ne abbiamo tutti un urgente bisogno» (*Tappe del suo cammino*, «Comœdia», Anno XIV, n. 4, 15 aprile-15 maggio 1932).

derio «di migliorarci, d'abbellirci»[355] tutto sommato non rende mai troppo umili, perché serpeggia la convinzione che quella italiana sia in fondo un'«onorata povertà»[356], in seno alla quale sono fioriti attori celebri in tutto il mondo – e sembra quasi che, tra le righe, si voglia suggerire che la grandezza nell'indigenza sia in fondo più meritoria di quella raggiunta grazie a un'invidiabile profusione di mezzi[357]. D'altronde, non sono forse gli stessi registi stranieri a magnificare le incontestabili doti degli interpreti italiani? Reinhardt, ad esempio, non fa mistero dell'ammirazione viscerale per la Duse (ma conosce anche Grasso, Novelli, Benini[358]); arriva in Italia con annotati, sul taccuino, i nomi degli attori che intende vedere (Petrolini, Viviani e Musco[359]); assiste, con grande soddisfazione per «la ricchezza mimica degli attori», a *Pensaci, Giacomino!*, spettacolo offerto al Valle dalla compagnia Merlini-Cimara-Tòfano in occasione del VI Congresso della Société Universelle du Théâtre[360].

La tournée, tutto sommato breve (dal 27 aprile al 10 maggio), tocca cinque città italiane: Roma, Firenze, Milano, Genova, Torino e poi di nuovo Milano, per due recite straordinarie fuori programma. La compagnia porta con sé scenari e costumi, tutto l'occorrente, insomma, tranne i macchinari delle scene. Proprio per «ragioni tecniche» il «repertorio con cui la compagnia artistica straniera lavorerà ... è limitato»[361]: con ogni probabilità i nostri «antri, volgarmente detti palcoscenici»[362], erano inadatti a quegli spettacoli del repertorio reinhardtiano fondati sui più moderni ritrovati della scenotecnica, e di conseguenza la scelta era caduta su due allestimenti dalle elementari necessità tecniche. Quindi «non avremo trucchi, meccanismi, giochi di fantasia sontuosa; ma solo saggi d'un determinato stile»[363]. Gli autori scelti non avrebbero potuto esser più diversi:

[355] Luciano Ramo, *Saluto a Reinhardt*, «Comœdia», Anno XIV, n. 4, 15 aprile-15 maggio 1932.

[356] Cipriano Giachetti, *Max Reinhardt in Italia*, «La Nazione», 26 aprile 1932.

[357] Questo aspetto appare in maniera molto evidente nell'articolo di saluto che Luciano Ramo, l'animatore delle Compagnie Za-Bum, scrisse in occasione dell'arrivo di Reinhardt (*art. cit.*).

[358] Cfr. *Colloquio collettivo con Max Reinhardt*, «Il lavoro fascista», 27 aprile 1932.

[359] *Ibidem.*

[360] Cfr. Articolo non firmato, *A colloquio con Reinhardt*, «Il popolo di Roma», 27 aprile 1932. I lavori del Congresso coincidono in parte con la presenza a Roma di Reinhardt.

[361] F.B., *Una tournée italiana del teatro di Reinhardt*, cit.

[362] Guido Salvini, *Dieci anni di propaganda teatrale a Salisburgo*, cit.

[363] Silvio d'Amico, *Reinhardt a Roma*, cit.

Goldoni e Schiller, *Il servitore di due padroni*[364] e *Amore e Cabala*[365], come per fornire un assaggio di quell'eclettismo che da sempre aveva informato l'attività frenetica di Reinhardt.

Due classici agli antipodi, due approcci opposti.

«[N]el dar vita, fuoco e ali, al vecchio, appassionato» *Amore e Cabala*, il regista scelse la via del rigore e preferì «a qualsiasi malizia la semplicità ... adere[endo] al testo con naturalezza, secondo quanto è scritto, senza trucchi, senza cerebralismi, senza intenzioni preziose ... immedesima[ndosi] nella parola del poeta ... ader[endo] al dramma, attentissimamente»[366]. Non ci furono trovate sensazionali (o sensazionalistiche), non ci furono illecite manipolazioni commesse ai danni del Poeta.

L'«invenzione e [la] fantasia»[367] del regista non si mostravano con clamore, ma permeavano la messinscena con discrezione, rivelandosi, ad esempio, nell'armonia calcolata degli accostamenti cromatici – il salotto privato di Lady Mildford, tutto rivestito di un pallido rosa, «che, in uno coll'ambra delle cortine, e l'oro e il grigio delle cornici, evoca ... una vera e propria "aura poetica"»[368] e «sui cui le *toilettes* bianca ed azzurra della milady spiccano armoniosamente»[369], o la sala del presidente von Walter, «cornici d'oro fiammeggiante ricascanti in riccioli roccocò contro alte pareti di cioccolato»[370]. Reinhardt andava cercato in alcune «finezze»[371], là «dove il testo offriva la possibilità di un ricamo delicato, di una sosta, di

[364] Del *Servo di due padroni*, di certo anche per ragioni di orgoglio nazionale, erano filtrate notizie fin dal 1924 (cfr. la recensione apparsa sul «Convegno» del 30 aprile 1924), quando cioè lo spettacolo aveva inaugurato il Theater in der Josefstad suscitando peraltro polemiche, appunto perché in quell'occasione «ufficiale» Reinhardt aveva scelto un autore straniero (cfr. *In Austria. Polemiche sul Goldoni*, «Comœdia», 10 maggio 1924).

[365] Quasi superfluo dire che la critica apprezzò enormemente la scelta di Goldoni, sentito come un omaggio al Paese ospitante. Qualche perplessità fu invece espressa per Schiller, ritenuto un autore un po' troppo distante dalla sensibilità italiana, forse un po' impolverato.

[366] [Firma illeggibile], *Le rappresentazioni di Reinhardt. «Cabala e amore»*, «La Stampa», 9 maggio 1932.

[367] Vice, *Il secondo spettacolo della compagnia di Max Reinhardt al Quirino*, «Il Tevere», 29-30 aprile 1932.

[368] *Ibidem*.

[369] gm, *Max Reinhardt al Lirico e l'«Amore e cabala» di Schiller*, «L'Italia», 5 maggio 1932.

[370] Vice, *Il secondo spettacolo della compagnia di Max Reinhardt al Quirino*, cit.

[371] S., *Lirico. «Amore e cabala» di Federico Schiller nell'interpretazione di Reinhardt*, «Il Popolo d'Italia», 5 maggio 1932.

un'appoggiatura»[372]. Ad esempio, l'entrata in scena, nel primo quadro, di Luisa Miller, eterea e dolcissima, candidamente assorta come possono esserlo gli agnelli – portatori di un'innocenza già intinta nel martirio imminente. O il momento, straziante e spaventoso, della lettera: mentre Luisa scrive l'infamante biglietto (come le trema la mano, come sussulta la penna!), su di lei grava Wurm, che «s'inclina sempre più, tutto nero ... s'inclina fino a nascondere il volto, fino a sparire in una specie d'incubo informe come il delitto stesso, che è senza volto, veramente»[373].

Insomma, «*mise en scène* perfettamente tradizionale»[374], che non trascurava il piacere degli occhi ma senza sbalordire lo sguardo, perché la sua forza era altrove: nella passione e nel senso di fatalità di cui si avvertiva il rombo dalla prima all'ultima scena, grazie all'interpretazione «serrata e violenta»[375], «incalzante»[376] ma mai incontrollata degli attori, capaci, sotto la guida sapiente del loro regista, di restituire alle pagine di Schiller, magari qua e là un po' stanche o un po' gonfie, «una risonanza umana, una foga d'amore, d'odio e di pianto», un dolore tanto vero da «far quasi scomparire quello che poteva sembrare [nella tragedia] fantasia di melodramma o enfasi di retorica»[377].

Dalla tragica commozione di Schiller all'allegria golodoniana il passo non è certo breve, e Reinhardt sembrava aver fatto di tutto per sottolineare ulteriormente il salto. Invece di un'interpretazione fedele, «filologica», una specie di riscrittura scenica, ottenuta riportando la commedia alla matrice da cui era nata, cioè il canovaccio per Antonio Sacchi, il celebre Truffaldino del Settecento.

Reinhardt lavora spostando scene, tagliandone altre e altre aggiungendone, mutando la dinamica dello scioglimento. Introduce la musica di Mozart, strofette cantate e maschere danzanti, incaricate di intrattenere il pubblico mentre «servi in camiciotto»[378], con la collaborazione degli attori, mutano a vista le scene – che son «piccoline: alte come un paravento»[379], comunque non più di un uomo, e tali da

[372] *Ibidem*.
[373] [Firma illeggibile], *Le rappresentazioni di Reinhardt. «Cabala e amore»*, cit.
[374] gm, *Max Reinhardt al Lirico e l'«Amore e cabala» di Schiller*, cit.
[375] Renato Simoni, *Lirico. «Amore e raggiro»*, «Corriere della Sera», 5 maggio 1932.
[376] *Ibidem.*
[377] gm, *Max Reinhardt al Lirico e l'«Amore e cabala» di Schiller*, cit.
[378] Articolo non firmato, *Goldoni e Reinhardt al teatro Quirino*, «Il Giornale d'Italia», 29 aprile 1932.
[379] Gino Rocca, *Lirico. «Il servo di due padroni» nell'edizione di Max Reinhardt*, «Il Popolo d'Italia», 3 maggio 1932.

lasciar vedere «il gran vano del palcoscenico»[380] e «un fondale di serici tendoni»[381]. Sopra, ci son dipinti «gli edifici di una piazza, chiesa e case, in un disegno allusivo, senza nessun risalto di realtà»[382], e ci son dipinti gli arredi delle stanze, comprese le sedie, sopra le quali qualcuno cercherà pure di sedersi.

Gli attori hanno il viso nudo e interpretano personaggi dalla fisionomia un poco mutata rispetto a quella tradizionale: Clarice si chiama Rosaura; Silvio non è più un imbelle innamorato ma un novello Capitan Spaventa con gli stivaloni rovesciati sul polpaccio, «gatto rabbioso dai baffi dipinti»[383] che infilza a morte il rivale, anche se solo in un combattimento immaginario; Pantalone, col suo pizzo biondo, è più simile a un «ricco mercante di Stoccarda che [a] un cittadino della Serenissima»[384]. E Truffaldino – viso infantile «color mattone per rivelare la foga accaldata, trasudata, ansimante del personaggio costretto a servire due esigenti e prepotenti padroni»[385], occhi azzurri furbi e brillanti, «chiometta arruffata, e corpo un po' tozzo ma svelto»[386] – è «un Truffaldino arlecchinato»[387] (e un poco imparentato anche con Pulcinella, almeno nell'abitudine di preferir le mani alle posate), «creatura d'istinto elementare»[388], incarnazione della fame, tutto «stomaco che si torce ... mani che afferrano impazienti il cibo e bocca che s'apre vorace a trangugiarlo»[389]. E per tutti, indimenticabile, fu proprio il gran finale del secondo atto, il cuore dello spettacolo, il suo climax: quando Truffaldino, finalmente, riusciva a dedicarsi al proprio stomaco e affrontava di petto un succulento piatto di pasta. Allora

[380] Articolo non firmato, *Goldoni e Reinhardt al teatro Quirino*, cit.

[381] *Ibidem.*

[382] *Ibidem.*

[383] Enrico Rocca, *Max Reinhardt presenta al Quirino la Compagnia del «Deutscher (*sic*) Theater» ne il «Servo di due padroni» di Goldoni*, «Il lavoro fascista», 29 aprile 1932.

[384] *Ibidem.*

[385] Gino Rocca, *Lirico. «Il servo di due padroni» nell'edizione di Max Reinhardt*, cit.

[386] Renato Simoni, *Lirico. «Il servo di due padroni»*, «Corriere della Sera», 3 maggio 1932.

[387] Mario Ferrigni, *Teatri. Max Reinhardt in Italia. «Il servo di due padroni» – «Amore e Cabala»*, «L'Illustrazione Italiana», 15 maggio 1932. I critici, in effetti, parlano indifferentemente del personaggio come di Arlecchino o di Truffaldino.

[388] Articolo non firmato, *Goldoni e Reinhardt al teatro Quirino*, cit.

[389] *Ibidem.*

la sua voracità raggiunge altezze preternaturali, lo spolverio di formaggio e cannella sopra i maccheroni assume aspetti di tromba marina, tutto scompare in una nuvola drogata e commestibile, Rabelais si agita nella sua tomba, maledice il sonno eterno e la sua sorte di anziano cadavere che non gli permette d'andar ad abbracciare il più grande rievocatore del suo Gargantua[390].

6.2. *Il parere dei critici*

Il pubblico reagì bene. Le cronache di quelle serate primaverili registrarono il tutto esaurito e un fuoco di fila di battimani, tanto per il pantagruelico Arlecchino che per gli sventurati amanti schilleriani. Numerosissime le chiamate agli attori (ne contò più di quaranta Simoni[391] in occasione di *Amore e Cabala*), che talvolta potevano trasformarsi in ovazioni[392]. Anche la critica apprezzò, ma non si fece scappare l'occasione di qualche osservazione, di qualche appunto. A esser contestata fu soprattutto la scelta di riportare la commedia di Goldoni alla sbrigliatezza di uno scenario, mentre la storiografia italiana inisteva sui meriti di Goldoni proprio come rinnovatore e riformatore della Commedia dell'Arte. In Italia, contrariamente a quel che avveniva nel resto del mondo, la Commedia dell'Arte non era amata. Ed era motivo costante di stupore il fatto che i più grandi e innovatori tra i registi prendessero spunto da essa. Era avvertito come un segno di impercettibile inferiorità culturale, di ingenuità da stranieri. Quel che si perdeva in merito rinunciando a una gloria italiana così riconosciuta, nel Novecento, sembrava poter essere riacquistato sotto forma di lucidità e sottigliezza storica.

Non sorprende, quindi, che fosse proprio questa l'obiezione mossa a Reinhardt. Del resto, fin da quando si era iniziato a scrivere su «quello che mette in scena»[393] e a dibattere – a lungo solo teoricamente – sulle sue mansioni, era stato posto, da subito, come centrale il problema del rapporto con l'autore drammatico, e quindi dello spazio di libertà che il regista, senza arbitri, avrebbe potuto concedersi – a meno di non volersi macchiare delle stesse colpe degli attori.

Effettivamente, Reinhardt non aveva mai pensato di dover essere l'umile servo del poeta drammatico. Essere «artista, senz'essere libe-

[390] Enrico Rocca, *Max Reinhardt presenta al Quirino la Compagnia del «Deutscher (*sic*) Theater» ne il «Servo di due padroni» di Goldoni*, cit.

[391] Renato Simoni, *Lirico. «Amore e raggiro»*, «Corriere della Sera», 5 maggio 1932.

[392] *Ibidem.*

[393] Così Silvio d'Amico definisce il regista: cfr. *Quello che mette in scena*, cit.

ro; [esser] personale, sforzandosi di restare alla dipendenze d'un'altra persona, quella dell'autore»[394], come predicava d'Amico nel 1926 (in quell'occasione ancora all'attore e in attesa del regista, ma precisando che i limiti cui doveva attenersi l'uno valevano esattamente anche per l'altro), non sembra rientrare affatto nei comandamenti che Reinhardt s'era dato.

Nell'ideale scala di importanza delle componenti di uno spettacolo, il regista austriaco metteva semmai al primo posto l'attore, non certo il drammaturgo (tant'è vero che, senza complessi di inferiorità, poteva negoziare con gli autori aggiustamenti e modifiche da apportare ai lavori da mettere in scena, e si trattasse di un debuttante inesperto o di qualche mostro sacro come Hauptmann non faceva differenza). Con i classici, il suo atteggiamento era altrettanto spigliato e libero da condizionamenti, e già in una precocissima dichiarazione di intenti espressa nel 1902, prima ancora di diventar direttore del Deutsches Theater, aveva parlato dell'intenzione di maneggiarli liberamente, come fossero stati un vino reso prezioso dall'invecchiamento ma bisognoso di essere travasato in nuovi otri, adeguati ai tempi e liberi dalla polvere[395]. Da quell'atteggiamento, evidentemente, era nato anche il *Servitore di due padroni*. Arbitrio? «Elegante deformazione»[396]? Certo è che le perplessità circa le scelte di Reinhardt non furono affatto generalizzate. Enrico Rocca, ad esempio, parlava piuttosto di fruttuosa collaborazione tra il defunto drammaturgo e il geniale *metteur en scène*:

> E Goldoni? Considerate questo spettacolo unico nel suo genere come quelle collaborazioni a distanza tra un virtuoso o un direttore d'orchestra del nostro secolo e un musicista da qualche secolo passato ai più. Come una variazione che porti due nomi: Goldoni e Reinhardt. Ma a pari titolo. Il che non sembrerà irriverente per la memoria dell'Avvocato veneziano se si pensi che nessuna sua commedia meglio di questo *Servo di due padroni* può considerarsi «scenario» malgrado una certa fissità lavorabile a soggetto[397].

Piuttosto sorprendentemente, tra gli entusiasti ci fu anche Silvio d'Amico, il critico forse più rigoroso e instancabile nel ricordare i di-

[394] *Ibidem.*

[395] Cfr. Max Reinhardt, *Il teatro che ho in mente*, in Mara Fazio, *Lo specchio il gioco e l'estasi*, Roma, Bulzoni, 2003, pp. 155-159.

[396] Alberto Cecchi, *Variazioni di Reinhardt sopra un tema di Goldoni, al Quirino*, «Il Tevere», 28-29 aprile 1932.

[397] Enrico Rocca, *Max Reinhardt presenta al Quirino la Compagnia del «Deutscher (*sic*) Theater» ne il «Servo di due padroni» di Goldoni*, cit.

ritti imprescindibili dell'autore, la necessità che il regista restasse sempre un passo indietro, suo umile servitore. In effetti, quando nel 1926 aveva iniziato a mettere in guardia dagli eccessi del *metteur en scène*, d'Amico s'era appunto soffermato brevemente sulle deformazioni cui Goldoni veniva sottoposto da qualche – non meglio precisato – straniero:

> Il miglior modo di inscenare Goldoni forse sarà sempre di recitarlo come si faceva al tempo suo: e cioè con le quinte fisse, e le scene mobili in fondo per mutare il quadro a vista. Quando si vedon le riproduzioni di come lo rappresentano in più d'un paese del Nord, si capisce molto bene perché il nostro massimo commediografo non v'ottenga successo: lo travisano coreograficamente, e lo recitano fra capitomboli e salti mortali, confondendolo con un autore di «scenarî» per maschere della commedia dell'arte [398].

Che tra i vari «Goldoni del Nord» visti in fotografia ci fosse anche il *Servo di due padroni* è più che probabile, dal momento che lo spettacolo risaliva al 1924 e che Reinhardt aveva maneggiato la commedia di partenza come fosse stata, per l'appunto, uno scenario. Forse, quindi, fu con una punta di sospetto che d'Amico, durante l'annuale festival di Salisburgo del 1931, si recò a vederne la ripresa. Poi ne scrisse, per «La Tribuna», e il suo tono fu, imprevedibilmente, raggiante, e tale rimase un anno dopo, quando lo rivide al Quirino durante la tournée italiana della compagnia del Deutsches Theater. Semplicemente, per d'Amico, «uno dei più be[gli spettacoli] a cui ci sia mai accaduto d'assistere» [399]. «[S]tupendo», anche se – e lo ammetteva il critico della «Tribuna» per primo – «Goldoni qui c'entra poco» [400]. Il che, considerando le convinzioni indefessamente professate dal critico, se non è una contraddizione è quanto meno una lievissima incrinatura della sua adamantina coerenza abituale, un piccolo grumo che non riesce a dissolvere del tutto neppure la dettagliata spiegazione (sostanzialmente identica in tutti gli articoli degli entusiasti senza riserve) del perché di un giudizio tanto entusiasta [401]:

[398] Silvio d'Amico, *Quello che mette in scena*, cit.

[399] Silvio d'Amico, *Reinhardt al Quirino. Commedia dell'arte*, «La Tribuna», 29 aprile 1932.

[400] Silvio d'Amico, *Incontro con le maschere*, «La Tribuna», 9 settembre 1931.

[401] Decisamente più freddo è, ad esempio, Anton Giulio Bragaglia (*«Il servo di due padroni» di Goldoni e Reinhardt al Teatro Quirino*, «L'Impero», 29 aprile 1932. A parte un cappello introduttivo e qualche piccola variazione, la recensione è identica a quella poi pubblicata ne *Il segreto di Tabarrino* [Firenze, Vallecchi Editore, 1933], scritta in occasione di una trasferta salisburghese). Il fondatore degli Indi-

nel *Servo di due padroni* è Goldoni a esser per primo poco goldoniano, è più vicino a un canovaccio che non a una commedia, «dunque non ci sentiamo davvero di gridar la croce addosso a Max Reinhardt per aver chiesto a Goldoni nient'altro che cotesto intrigo ... un intrigo riveduto e corretto da un poeta; ma essenzialmente, ancora e sempre, un intrigo di Commedia dell'arte. Del quale il Reinhardt s'è valso per darci, non un saggio di stile goldoniano ... ma un saggio della sua visione della Commedia dell'arte italiana»[402].

Un anno prima, a Salisburgo, s'era chiesto se quella imbastita da Reinhardt fosse o meno la Commedia dell'Arte «dei nostri comici d'una volta». «Noi diciamo, intanto» aveva concluso «che questa è una cosa bella, di eterno valore». Bella abbastanza, insomma, da porsi al di là di qualsiasi pre-giudizio. L'impressione è che lo spettacolo avesse qualcosa di irresistibile, di invincibile, cui d'Amico s'era dovuto piegare sull'onda dell'entusiasmo, della «felicità»[403] per quell'esperienza tanto gioiosa e travolgente. Una forza che, in ultima analisi, trionfa anche su quei critici più decisi al distacco, più pronti alla requisitoria. Molti articoli, infatti, sono come divisi in due, spaccati: se iniziano criticando l'illecito commesso ai danni del poeta, finiscono comunque per elogiare lo splendore del risultato, perché all'«indiscussa magia»[404] reinhardtiana «è facile perdonare tutto»[405].

pendenti, pur giustificando le scelte registiche di Reinhardt e pur parlando del suo *Servo di due padroni* come di una «bellissima creazione teatrale», dà alle stampe un pezzo strano, ambiguo, che sembra una critica anche se non lo è, forse perché non lascia trapelare la minima emozione, mentre sembra tradire, qua e là, una sorta di ostilità nei confronti del «tiranno teatrale della Mitropa» che «se ne frega della storia, della convenienza, e soprattutto della critica, quando si tratti di "pigliare una risata"...» (una scelta, questa, che peraltro Bragaglia approva), e non esita a «strafa[re]», per esempio dando ad Arlecchino il «gesto cafone di Acerra, ch'è particolare al personaggio di Pulcinella: quello, dico, di mangiare i maccheroni con le mani».

[402] Silvio d'Amico, *Incontro con le maschere*, cit.

[403] «Così fulgidamente ricomposta (e, nonostante le spensierate apparenze, non improvvisata), la Commedia dell'arte è quella dei nostri comici d'una volta? o è un'altra cosa? Noi diciamo, intanto, che questa è una cosa bella, di valore eterno. E poiché bellissima, hanno raccontato i testimoni secolari, era quella, ci è grato credere almeno a una parentela profonda tra le due felicità» (Silvio d'Amico, *Incontro con le maschere*, cit.).

[404] Gino Rocca, *Lirico. «Il servo di due padroni» nell'edizione di Max Reinhardt*, «Il Popolo d'Italia», 3 maggio 1932.

[405] *Ibidem.* La recensione di Gino Rocca appartiene appunto al gruppo di quelle che iniziano polemicamente e finiscono esaltando lo spettacolo. «[È] doveroso – scrive, dopo aver espresso i soliti dubbi circa la manipolazione della commedia di Goldo-

Insomma, se pur tra qualche resistenza – in fin dei conti blanda, ma sintomatica di un atteggiamento non remissivo –, il Truffaldino arlecchinato di Reinhardt aveva trionfato.

Quanto ad *Amore e Cabala*, non si poteva certo accusare quell'allestimento di essere «quanto mai tendenzios[o], – tendenzios[o] fino a raggiungere l'alterazione»[406], trattandosi invece di «una interpretazione puntigliosa, precisa, calcolata fino allo spasimo»[407]. Ma fu proprio quella, paradossalmente, la scelta contestata. Sì, perché se fino a quel momento era stato tutto un parlare dei limiti del regista, dei diritti del drammaturgo, dell'importanza della parola (dalla quale non bisognava esser distratti – da una soluzione scenografica ardita, un certo uso della luce, costumi pittoreschi o qualche «effetto speciale»[408]), ora a Reinhardt si rimproverava appunto l'attenersi scrupoloso a quel dettato: «di Reinhardt c'interessa più di ogni altra cosa il *regisseur*, e il *regisseur* nell'opera di Schiller di riduce a ben poco non essendoci grandi movimenti e pretesti scenici che offrano l'occasione a fare grandi cose»[409]. Ciò che ci si aspettava di vedere era l'«originalità d[ell']impronta direttoriale»[410], uno spettacolo che recasse «davvero l'impronta diversificatrice della ... personalità»[411] di Reinhardt e non, evidentemente, un allestimento risolto in modo «tradizionale e

ni – riconoscere che il godimento che lo spettacolo di ieri sera ci ha procurato è stato di una così sottile e signorile e impensata qualità che difficilmente, credo, anche il pubblico di Milano, malgrado le difficoltà della lingua, saprà scordarsene. Dimentichiamo i vecchi amori, e non facciamo caso se Arlecchino mangia i maccheroni come Pulcinella e se Pantalone non è più il nostro caro vecchio nasuto Pantalone. Il finale del secondo atto è condito con la paprica: ma è festa di sapore, di colore e di luce tale che è possibile por mente ad un solo fenomeno nuovo: Reinhardt. Il resto sprofonda nella polvere grigia delle meditazioni e delle nostalgie libresche. Il resto è fredda ombra. Questa è luce: è quella luce calda ed avviluppante per la quale e nella quale soltanto il teatro in azione ha una sua magnifica ed effimera ragion di esistere».

[406] Vice, *Il secondo spettacolo della compagnia di Max Reinhardt al Quirino*, «Il Tevere», 29-30 aprile 1932.

[407] *Ibidem.*

[408] Si ricordava, ad esempio, d'Amico di una messinscena di Reinhardt – *Les ratées* di Lenormand – durante la quale pioveva pioggia vera, e questo, secondo il critico, costituiva un elemento di disturbo, poiché dirottava l'attenzione dalle parole del drammaturgo alla materialità del trucco (Silvio d'Amico, *Quello che mette in scena*, cit).

[409] Articolo non firmato, *«Amore e Cabala» con Reinhardt al Quirino*, «Il Giornale d'Italia», 30 aprile 1932.

[410] O.G., *Schiller presentato da Reinhardt al Quirino*, «La Tribuna», 30 aprile 1932.

[411] *Ibidem.*

realistico al cento per cento»[412]. Un allestimento, gioiva qualcuno, non così inarrivabile: «Tutto sommato: una buona Compagnia italiana come, per dirne una, la Merlini-Cimara-Tòfano avrebbe dato del dramma schilleriano un'edizione non certo inferiore a quella di Rheinhardt»[413].

Si percepisce, in questi articoli, la soddisfazione di poter trovare un neo, un difetto[414] – per un dichiarato «amore di sincerità»[415], più probabilmente per sentirsi ancora forti. Una soddisfazione cui si poteva sacrificare, evidentemente senza troppi rimpianti, anche la coerenza. Esemplare è il caso di Cipriano Giachetti, che si lamentò di *Amore e Cabala* perché non vi vedeva brillare le «tanto vantate qualità di *metteur en scène*» (peraltro precedentemente contestate) di Reinhardt, il quale «non s'è provato nemmeno a ringiovanir[e]» la tragedia schilleriana. Eppure, in occasione del *Servo di due padroni*, cioè il giorno prima, Giachetti s'era espresso negativamente proprio sulle operazioni di ringiovanimento dei classici: «per me Goldoni è Goldoni e Shakespeare è Shakespeare: chi li trova troppo vecchi o troppo poco divertenti per noi uomini moderni non ha che da lasciarli stare»[416].

Certo, il caso del critico della «Nazione» è estremo e isolato, ma nella sua patente evidenza ben sintetizza quanto di sobbollente e contraddittorio ci fosse nel mondo del teatro italiano di quegli anni. Gli spettacoli «stranieri», con la loro diversità, col loro esotismo, non potevano che riflettere al massimo grado velleità e contraddizioni, speranze e meschinità. Furono uno specchio, forse un po' stregato, in cui qualcuno, specchiandosi, avrebbe magari stentato a riconoscersi.

[412] *Ibidem.*

[413] Articolo non firmato, *Gli spettacoli di iersera. L'attore olandese de Vries nell'«Enrico IV» al Teatro Argentina e «Cabala e amore» nell'interpretazione di Rheinhardt (*sic*) al Quirino*, «Il lavoro fascista», 30 aprile 1932.

[414] Marco Ramperti paragona l'operazione a quella di cercare i punti neri sul viso di una diva e la pratica con grande applicazione (e soddisfazione) sia in occasione di grandi spettacoli (cfr. *Maggio Fiorentino – attori, attrici, danzatrici, musici, registi – la parte del pubblico e quella del Signore Iddio*, «L'Illustrazione Italiana», 11 giugno 1933), sia davanti a messinscene più che mediocri, quasi che i pessimi risultati di qualche modesto mestierante potessero ridimensionare la portata del fenomeno della regia (cfr. *I nefasti della messinscena*, «Comœdia», Anno XVI, n. 1, 15 gennaio 1934).

[415] O.G., *Schiller presentato da Reinhardt al Quirino*, «La Tribuna», 30 aprile 1932.

[416] Cipriano Giachetti, *Max Reinhardt alla «Pergola»*, «La Nazione», 1-2 maggio 1932, e Idem, *L'ultima recita di Max Reinhardt con «Amore e Cabala» di Schiller*, «La Nazione», 3 maggio 1932.

6.3. *La gioia solitaria dei servitori della poesia*

A circa un anno dalla tournée del 1932, Silvio d'Amico torna a scrivere del *Servo di due padroni* in un lungo saggio pubblicato a puntate su «Scenario» nei primi mesi del 1933 e dedicato a *La parola in scena*. Il critico, col tono lucido e un po' risentito che gli è abituale quando si trova a dover constatare lo scarso rispetto tributato all'Autore, fa il riepilogo delle posizioni assunte da quelli che chiama – ironicamente – «i profeti di questo nuovo credo», cioè i registi: Craig che «finisc[e] di fatto con la tendenza a risolvere il Dramma in mera visione, ossia in balletto e coreografia»; Fuchs che vuole riteatralizzare il teatro; Copeau, almeno lui, «religioso restauratore del senso della Poesia, e dei diritti del Dramma, a teatro»; i russi – i più estremisti – che sono già «all'equazione *regista* = *autore*». Reinhardt sta giusto un gradino dietro a loro: «da trent'anni sinonimo, in Europa, di trucco prestigioso e magia rimanipolatrice ... è divenuto un tale rifacitore di testi, che taluni si son domandati perché mai, nei manifesti e nei programmi, non si sia deciso a sostituire, al nome del cosiddetto autore, il nome suo». Il tono è ben diverso rispetto a quello, entusiasta, delle recensioni goldoniane. Ora c'è sentore di ripensamento. E non a caso, dopo aver ribadito che il compito del regista è quello di collaborare, di servire la parola dell'autore drammatico, si ricorderà appunto del *Servitore di due padroni*, e lo prenderà come esempio di *spettacolo*, in quell'accezione non neutra, venata di riprovazione, che aveva per d'Amico: cioè un allestimento, magari stupendo, in cui, colpevolmente, la presenza del regista non fosse dissimulata ma ostentata come quella del vero «creatore». Per dirla con un giovane ed estremista collaboratore di «Scenario», così si finiva per «spalanca[re] gli occhi e ... tappa[re] gli orecchi»[417] dello spettatore.

[417] Virgilio Lilli, *Paradossi sul teatro. II – Il cosiddetto regista*, «Scenario», Anno III, n. 7, luglio 1934. Estremizzando le convinzioni di d'Amico, Lilli paragonava la nascita della regia a un'insurrezione bolscevica e il regista a un manovale «dalla parannanza di cuoio sulla pancia e dal martello in pugno», che in un lampo di follia avrebbe barbaramente trucidato il poeta. Convinto che lo spettacolo teatrale puro fosse quello radiofonico, l'unico capace di dare il giusto risalto alla parola senza le distrazioni della vista («il Teatro è lo spettacolo per ciechi», sentenzia), si augurava la sparizione dei registi, tutti, anche dei più moderati: «La scena sia pulita, tranquilla, decorosa, elementare, chiara, di sfondo, modesta, povera addirittura. ... L'autore – vivo o morto – si serva di volenterosi manovali e operai da comandare a bacchetta. E si dia – almeno qui da noi in Italia – un calcio definitivo a questa comica banale e truffaldina figura di parassita che minaccia – accendendo riflettori e proiettori, ai

È come se, dissolta la nebbia fantastica dello spettacolo e raffreddato il calore dell'emozione, d'Amico sia tornato se stesso, caustico e diffidente nei confronti dell'ennesimo nemico del Poeta, quel regista che s'è presentato come un lupo sotto le pelli dell'agnello, che ha finto di prenderne le parti solo per colpirlo più a fondo, criticabile non meno di quegli attori nelle cui mani i testi mutavano, si trasformavano, e che si facevano guidare dall'unico principio del loro protagonismo. Un dualismo c'era prima, quello attore/autore, un nuovo dualismo si propone: quello regista/autore. Da censurare entrambi.

Certo, in fin dei conti, l'entusiasmo di d'Amico nei confronti del *Servo di due padroni* non è cosa particolarmente rilevante, anche perché il critico stesso l'aveva giustificato con argomentazioni più che ragionevoli. Eppure non smette di richiamare l'attenzione su di sé. Sembra un lapsus, e pare che stia lì a indicare qualcosa di nascosto.

Il leitmotiv della superiorità dell'Autore, masticato e rimasticato senza posa, darà alla lunga la sensazione di una poesia cantilenata, ripetuta così tante volte da non prestare neppure più attenzione al significato delle parole [418]. Ma leggendo della «gioia solitaria ... di chi ha servito umilmente, secondo le proprie forze, le ragioni della poesia» [419] – si espresse in questi termini Corrado Pavolini nei primi anni Quaranta –, è difficile resistere alla tentazione di accostarle un'altra felicità, quella tiepida e luminosa evocata dagli articoli di d'Amico a proposito dello spettacolo di Reinhardt:

> [L]a festa era bella; e parteciparvi fu una gioia. Nella sgargiante sala rococò dello Stadttheater, dove il cattivo tempo per fortuna ci aveva ridotto (che di rappresentare un'opera simile all'aperto, come s'usa qui, non vediamo le ragioni), la folla internazionale godeva e applaudiva, con un abbandono e un'innocenza, i quali non parevano del nostro tempo. Miracoli d'una resurrezione operata dalla magia d'un artista, il Reinhardt, attraverso non la ricostruzione archeologica, ma l'intuito creatore [420].

quattro canti del palcoscenico – di spegnere definitivamente la lampada della poesia della ribalta».

[418] Sto pensando, ad esempio, alle *Conclusioni sulla regia* di Pavolini («Scenario», Anno X, n. 1, gennaio 1941, pp. 4-6).

[419] *Ivi*, p. 6.

[420] *Incontro con le maschere*, cit.

Giovanna Princiotta
D'AMICO, COSTA, COPEAU [421]

Nota di Stefano Geraci. *Nel mutare di scorci e vedute della «regia in Italia», accade che su alcune figure di grande rilievo siano cadute più ombre che luci.*

Così è di Orazio Costa, di cui, pur non mancando studi recenti, spesso devoti, le identità del «regista» e del «maestro d'attori» continuano a divaricarsi.

Costa della regia di d'Amico, che si formava formando, ne assunse tutto il carico biografico: una famiglia allargata in cui crescere e dove i volti della famiglia e dei padri-maestri si offrono in sequenza e sovrapposizione: la madre, da cui ricevette il viatico all'educazione teatrale, il padre, Vittorino Rossi (con cui si laurea), d'Amico, Copeau.

Nella regia come veicolo del «gruppo degli uomini nuovi», l'ostinato progetto di d'Amico, si era dunque identificato e continuò a farlo accanto al raggiunto mestiere perché poté estremizzarlo tramite l'incontro con Copeau.

Negli anni seguenti, grazie anche alla trincea esterna all'Accademia a lungo presidiata solo dal direttore, a Costa fu consentito di ripagare quella generosità e libertà con l'estremismo fertile dei progetti e insieme con l'intransigenza.

Fu Costa, nelle vicende della compagnia dell'Accademia, la fase sperimentale degli «uomini nuovi», a desiderare la totale autosufficienza dei partecipanti dal professionismo esterno, e sempre rispetto a d'Amico fu estremista (tramite ancora la «lezione» di Copeau) nell'assumere il dramma scritto come radice del lavoro di scena, arrivando a vedervi partiture ritmiche d'impulsi organici con cui raggiungere la

[421] Questo scritto deriva dalla Tesi di Laurea «L'educazione teatrale di Orazio Costa – Dalle carte di un'ostinata memoria» – Corso di laurea D.A.M.S – Università degli Studi di Roma Tre – A.A. 2003/2004 – Relatore prof. Stefano Geraci.

«verità» dei personaggi, ragione per la quale Alfieri poteva stare accanto a Čechov.

L'incompatibilità sui criteri di formazione della compagnia degli «uomini nuovi», dichiarata poi apertamente da d'Amico a Costa e riconosciuta da questi, successivamente, come necessità storica a cui obbedivano i compiti organizzativi sostenuti dal suo maestro, non aveva intaccato comunque il decisivo essere presente di d'Amico nel teatro da inventare. Fu Costa a fare di d'Amico il maestro di un solo allievo e Costa di d'Amico un regista ombra: «Silvio d'Amico portava a teatro la gioia, e questa gioia la comunicava attorno a sé. Sarebbe bello se la gioia caratterizzasse il nostro lavoro. Una gioia collettiva di essere a teatro insieme, di farlo insieme, pubblico e attori» (Premessa alle note di regia di Tre sorelle*, 3 gennaio 1974, Fondo Costa).*

Anche per queste ragioni, Costa fu uno dei pochissimi che non volle o non fu indotto a «storicizzare» precocemente il suo ruolo di fondatore nei momenti di crisi e dei mutamenti circostanti, affidando al maestro di attori l'identità prevalente.

Negli anni Settanta, quasi contemporanei, furono il j'accuse *alla regia italiana, adagiata nell'accumulo del saper fare, e il rifiuto della firma professionale in calce agli spettacoli.*

È tempo, dunque, che tra quelle due identità si riapra un dialogo sulla scorta di nuove indagini.

Luogo privilegiato il Fondo Costa, conservato presso la Biblioteca Spadoni di Firenze.

Tre zone indichiamo ora sommariamente.

I carteggi tra Costa, Grassi, Strehler e d'Amico relativi al decennio 1938-1948, che gettano luce, anche minuta, sulle possibili alleanze in vista della fondazione di un nuovo e primo teatro d'arte del dopoguerra; la più estesa, relativa ai diari e alle note di regia; infine quella dedicata all'apprendistato, argomento a cui si è dedicata Giovanna Princiotta, premessa necessaria, ci pare, alle altre ricerche in corso.

Entrare nell'archivio del Fondo Costa[422] è come mettere piede nel labirinto di un'ostinata memoria: la vita di Costa è stata anche una lotta con l'angelo della memoria, una lotta per non dimenticare e non dimenticarsi, per non smarrire la pista di una ricerca sempre aperta, spiraliforme, finita senza un teatro e oltre il Teatro. È questa

[422] Vorrei ringraziare la Biblioteca Teatrale «A. Spadoni» di Firenze per avere permesso la consultazione dei documenti del Fondo Costa, e senza la quale questo lavoro non sarebbe stato possibile.

continua pratica interrogativa che ha fatto e fa di Costa un intellettuale del teatro e un regista, prima che un pedagogo.

Le carte consultabili, edite e inedite, consentono una prima ricostruzione dell'educazione teatrale di Costa, liberando da una facile eclisse una zona d'ombra, vale a dire l'educazione *ricevuta* da chi orgogliosamente si riconosceva come «l'ultimo allievo di Copeau» e senza la quale risulterebbe difficile comprendere quella poi *impartita* nel suo lunghissimo magistero, nonché la sua stessa attività intellettuale e registica. L'apprendistato con il maestro francese è, però, il momento culminante di un tirocinio severo e importante, compiuto, nel corso del ventennio fascista, con Silvio d'Amico, l'altro grande maestro, che, non potendo avere Copeau come direttore dell'Accademia per espresso divieto di Mussolini, fece in modo che Costa raggiungesse Copeau a Parigi. Uno sguardo retrospettivo sulla formazione di Costa non può non cogliere anche la presenza di una specie di maestro in ombra, il Vittorio Rossi delle lezioni di variantistica presso l'Università di Roma[423].

Nel 1927, Costa supera il provino per accedere alla scuola di recitazione «Eleonora Duse», interpretando, in dialetto veneto, il Pantalone goldoniano di *La famiglia dell'antiquario*, testo di cui aveva curato la messa in scena in uno spettacolo tra compagni ai tempi del

[423] Va inoltre ricordato il terreno fertile dell'ambiente familiare. Orazio Costa nasce e cresce nella Roma degli anni Dieci, ricevendo un'educazione privata fino al tempo del liceo: il padre Giovanni, appassionato ed esperto di storia romana, ma anche eclettico cultore di interessi umanistici, si impegna nell'istruzione dei figli; la madre, Caterina Giovangigli, figura fondamentale per la vocazione teatrale di Orazio, tanto da venire più tardi assunta e assorbita nella stessa identità onomastica del figlio che sceglierà appunto di firmarsi Orazio Costa Giovangigli, trasmette ai figli un perfetto bilinguismo italo-francese. Questo tipo di educazione privata ha un carattere di notevole pervasività, infatti anche il tempo libero viene organizzato secondo una logica pedagogica, mediante visite ai musei e letture dai grandi classici italiani, Dante, Tasso e Ariosto, e dalla Bibbia, che entrano così non solo nell'immaginario dei piccoli allievi, ma anche nel loro orizzonte linguistico. Nel 1925 Costa si iscrive al liceo classico «Torquato Tasso» di Roma, dove conseguirà la maturità nel 1930. Ancora sedicenne, nel 1927, si iscrive alla scuola di recitazione «Eleonora Duse» di Roma, l'unica scuola governativa per attori esistente in Italia in quegli anni: una scelta non condivisa del tutto dal padre e, invece, sostenuta dall'appoggio materno. L'iscrizione alla scuola di via Vittoria è preceduta da un incontro importante che determinerà le scelte future di Orazio, quello con Silvio d'Amico, a cui, tramite amici comuni, la famiglia Costa viene presentata. È la stessa Caterina Giovangigli a chiedere a d'Amico, che proprio alla «Duse» lavorava, di consigliare il figlio, dopo averlo conosciuto e testato all'esame di ammissione, circa l'opportunità di intraprendere o meno gli studi di arte drammatica.

ginnasio. La sua assiduità e il suo impegno, nonostante frequenti ancora il liceo, lo distinguono dagli altri allievi attori. I corsi di recitazione sono per lo più basati su testi di teatro francese ottocentesco, teatro italiano, con il supporto dei classici greci studiati però solo a livello storico e antologico. Il momento più importante dell'attività della scuola è sicuramente quello delle lezioni di storia del teatro di Silvio d'Amico, che rendono possibile una prima percezione dei problemi della nascente regia. Le dispense di quei corsi sono le bozze della futura *Storia del teatro drammatico*. La «Duse» è ai suoi occhi una sorta di laboratorio in cui provare gli assetti della futura Accademia. Gli allievi vengono spesso invitati a coniugare le lezioni con la visione a teatro degli spettacoli di alcuni dei maggiori attori impegnati sulle scene italiane.

Orazio Costa annota:

> L'attore non si deve sorvegliare, non si deve irrigidire nello studio della naturalezza: ne risulta sempre un indurimento, una tensione, una instabilità che non solo è avvertita dal pubblico, ma dolorosamente e fisicamente anche dall'attore stesso; studiata la parte e impressasela in mente come una forma caratteristica, si deve lasciarcisi calar dentro, abbandonarvisi tutto intento, non a sorvegliarsi dal di fuori, ma a trovare con un'intima voluttà dal di dentro tutti i più reconditi meandri del labirinto dell'anima che si manifesta attraverso la voce ed il gesto. L'abbandonarsi con l'idea fissa in mente del proprio morto essere non produce quell'effetto che si potrebbe temere di rilascio generale che diverrebbe comune a tutte le parti ma una naturalezza sciolta disinvolta che per ogni parte sarà diversa avendo prima con lo studio suggestionata tanto la propria persona da renderle possibili soltanto una certa specie di forma e qualità d'atti consona allo spirito della parte[424].

Nel 1929-30, Costa sospende per un anno la frequenza alla scuola di recitazione per conseguire la maturità classica, dopo la quale decide, pur essendo affascinato dalla matematica, di proseguire gli studi in campo umanistico, visti gli interessi teatrali e letterari, iscrivendosi al primo anno del corso di laurea in Lettere dell'Università di Roma. Contemporaneamente, durante il 1930-31, frequenta il terzo e ultimo anno della scuola di recitazione «E. Duse», conseguendo il diploma di attore, per poi iniziare, nel 1931-32, un quarto anno di perfezionamento. Il percorso universitario si concluderà nel 1935 con la tesi sulla *Teatralità del dialogo nei «Promessi Sposi»*, compiuta

[424] Orazio Costa, *Quaderno marrone di appunti (1929-1935)*, Fondo Costa.

sotto la guida di Vittorio Rossi, docente di Letteratura italiana, poi pubblicata nel 1937 sulla «Rivista Italiana del Dramma» [425].

Il 1935 non è solo l'anno in cui Costa consegue la laurea in Lettere, ma anche l'anno in cui viene fondata la Règia Accademia d'Arte Drammatica, punto di arrivo di un lungo e continuo adoperarsi da parte di Silvio d'Amico. Gli anni Trenta vedono svolgersi la vita teatrale sotto il regime fascista, con un sistema che vuole sottoporre ogni forma di spettacolo al diretto controllo della burocrazia governativa in nome del sostegno finanziario concesso, in un necessario condizionamento degli interessi privati a forme di compromesso col potere politico, ma lasciando, nonostante tutto, la possibilità di iniziative innovatrici, quale quella portata avanti da d'Amico. Nella relazione per il ministero dell'Educazione Nazionale egli scrive:

> Essa deve essere, anzitutto, una *cosa viva*. E cioè, affidata non a vecchi insegnanti in cerca d'un canonicato, ma ad artisti nella piena maturità e attività [...]. Deve inoltre fornire agli allievi, non già poche ore settimanali di pigro passatempo per poco più che metà dell'anno; ma un insegnamento *completo*, diviso in due stadi: quello preparatorio e quello pratico [...] Per conseguire questi fini, io mi sono domandato se convenga creare una grande Scuola d'Arte Scenica, la quale comprenda l'avviamento a tutte le forme dello spettacolo – Teatro Drammatico, Teatro Lirico, Danza, Cinema, [...] Scenografia e Scenotecnica [...]. Ma un attento esame del problema mi ha convinto che la soluzione buona non può essere questa; perché l'insegnamento di materie affini, o anche teoricamente identiche, nella pratica varia moltissimo a seconda degli allievi a cui è diretto. [...] Perfino la recitazione che s'insegna a un attore cinematografico non è la stessa che serve ad un artista drammatico. Ho dunque concluso che noi dobbiamo limitarci a istituire una Scuola, o Istituto, o Conservatorio, o Accademia (il nome si deciderà poi) di ARTE DRAMMATICA; e che tutti i suoi insegnamenti [...] dovran-

[425] Orazio Costa, *Teatralità del dialogo nei «Promessi Sposi»*, «Rivista Italiana del Dramma», Anno I, vol. 1, gennaio-maggio 1937. Gli studi con Rossi rappresentano un momento fondamentale della formazione culturale del giovane Costa, che, sotto la sua guida, si dedica con attenzione allo studio della letteratura e si appassiona al problema delle varianti, dapprima nell'opera leopardiana e quindi in quella manzoniana, strutturando in tal senso l'analisi testuale che caratterizza la propria tesi di laurea. È in questo ambiente che Costa matura la consapevolezza dell'importanza di una rigorosa esegesi testuale, in nome del riconoscimento del significato e del valore della parola. Questa presa di coscienza segnerà poi profondamente il suo approccio, in qualità di regista, al lavoro sul testo drammatico, impegnandosi nella valorizzazione della partitura verbale. Si veda anche l'articolo *Teatralità della letteratura italiana*, pubblicato da Costa nel maggio del 1934 sul quotidiano «Il popolo di Roma» (11 maggio 1934).

no convergere a questo scopo particolare, e tuttavia già assai importante ed ampio, di creare:

1 – I futuri attori;
2 – I futuri registi;
esclusivamente per il Teatro Drammatico[426].

Questo progetto risponde a dei principi per cui d'Amico si è sempre battuto: la formazione di attori nuovi che possano essere interpreti intelligenti e scrupolosi dei personaggi loro affidati, e l'attribuzione della responsabilità assoluta della messinscena a una direzione artistica in grado di coordinare tutti i fattori dell'allestimento nel rispetto di scelte espressive univoche.

Egli scriveva infatti nel 1929 nel *Tramonto del grande attore*, quasi un manifesto della futura Accademia:

> Ci vuol altro che un insegnamento limitato a quattro ore quotidiane in cinque giorni la settimana. Ci vuole l'adozione (vedi i Russi, vedi Copeau) d'una specie di regola monastica: in cui i giovani diano asceticamente, tutte l'ore della propria esistenza all'arte. Ci vuole una più ampia preparazione culturale, e un larghissimo addestramento fisico; finora consigliati ma non attuati. Ci vuole una scuola di trucco. Ci vogliono per gli allievi e per gli insegnanti, viaggi d'istruzione all'estero. E sopra tutto ci vuole che la scuola sia non solo una scuola per attori, ma anche per *régisseurs*[427].

La linea di d'Amico sembra essere tesa verso una politica di compromesso tra le novità sceniche del Novecento europeo e la tradizione italiana nella sua esaltazione della parola come anima del dramma. Il disegno di d'Amico tende a una mediazione tra l'esperienza dei grandi attori italiani e le esperienze registiche e pedagogiche straniere. Non ci si può quindi aspettare un'azione di rottura radicale quale era stata quella di Stanislavskij e di Copeau, nel lavoro con il testo e con gli attori, ma solo una svolta verso una coerenza interpretativa e una maggiore preparazione culturale degli attori.

Appena laureato, Orazio Costa è tra i primi allievi registi della Regia Accademia Nazionale d'Arte Drammatica, ammesso direttamente al secondo anno dal momento che aveva già conseguito il di-

[426] Silvio d'Amico, *Relazione dattiloscritta per il Ministero dell'Educazione Nazionale*, cit. in Maurizio Giammusso, *La fabbrica degli attori. L'Accademia Nazionale d'Arte Drammatica. Storia di cinquant'anni*, Roma, Presidenza del Consiglio dei Ministri, 1988, pp. 22-23.

[427] Silvio d'Amico, *Tramonto del grande attore* [1929], Firenze, La casa Usher, 1985, p. 33.

ploma di attore alla scuola «Duse». Le lezioni hanno inizio nel gennaio del 1936 e sono affidate da Silvio d'Amico a importanti attori italiani: i docenti di recitazione, anche se solo per questo primo anno inaugurale, sono Luigi Almirante, Irma Gramatica e Gualtiero Tumiati, che, per motivi diversi, vengono sostituiti nel 1937 con i forse meno noti Nera Grossi Carini, Carlo Tamberlani e Mario Pelosini, che non è un attore, ma un colto professionista romano appassionato cultore dell'arte della dizione. Motivo di discordia tra i vecchi insegnanti è il rapporto con la cattedra di regia, affidata a Tatiana Pavlova, di origini russe ma cittadina italiana, dopo il divieto da parte di Mussolini di affidarla allo «straniero» Jacques Copeau, cui d'Amico avrebbe voluto riservare anche l'incarico di direttore. Costretto dalle circostanze, d'Amico tiene per sé non solo il ruolo di presidente e di insegnante di storia del teatro, ma anche quello di direttore. Archiviata l'ipotesi Copeau, il riferimento internazionale diventa il Teatro d'Arte di Mosca, sul quale cade la scelta nell'assegnare la cattedra di regia – ma non la direzione – all'attrice Tatiana Pavlova, famosa non solo per la sua bravura ma anche per i suoi continui richiami ai principi del realismo psicologico posti a garanzia di un metodo capace di avvicinare gli allievi a quella accuratezza stilistica e a quel rigore culturale che premono a d'Amico. Occasione di studio e di esercizio pratico semi-professionale sono i saggi di fine anno, vere e proprie rappresentazioni che si avvalgono, nella realizzazione, anche della collaborazione degli insegnanti. Per il suo primo saggio, Costa presenta il primo atto di *Come le foglie* di Giacosa, allestito con la collaborazione di Luigi Almirante, che vi recita la parte del padre, e *Il pianto della Madonna*, la celebre lauda drammatica di Jacopone da Todi, messa in scena con le scenografie progettate dalla sorella Valeria, con cui inaugura una lunga collaborazione, e ricordata da Costa stesso per la rappresentatività degli attori: Irma Gramatica nella parte di Maria e Gualtiero Tumiati come voce recitante di Gesù. Nel 1936 Costa inizia anche le sue esperienze di assistente alla regia: assiste la Pavlova a Bologna nella messinscena de *L'isola meravigliosa* di Ugo Betti, e Renato Simoni a Venezia per *Il ventaglio* e *Le baruffe chiozzotte* di Goldoni. Nell'aprile del 1937 Costa può già ricevere il diploma del corso di regia presentando come saggio *In portineria* di Verga, allestito al Teatro Quirino: egli centra il lavoro sulla resa del verismo delle intonazioni anche se è un testo, probabilmente scelto dalla Pavlova, di cui non è particolarmente soddisfatto. Dopo il diploma Costa assiste Guido Salvini, futuro insegnante di regia in Accademia, per le prove di *Romeo e Giulietta* e, inoltre, torna a Venezia

a fianco di Simoni per assistere alle prove di un altro testo goldoniano, *Il bugiardo*. Seppur alle sue prime esperienze, Costa non si mostra particolarmente entusiasta del lavoro del regista: quello che rimprovera a Simoni è un'assenza di metodo che non gli consente di individuare quell'ordine che egli ritiene già indispensabile per poter lavorare. Costa inizia a prendere coscienza di una realtà difficile e non sempre soddisfacente nel rapporto con gli attori, preferendo in questo caso gli allievi dell'Accademia, che, essendo giovani, non sono ancora imbrigliati da «esteriori e imposti atteggiamenti» ma conservano una maggiore disponibilità alla traduzione scenica delle proprie dinamiche interiori. A tal proposito Costa, in una lettera a d'Amico relativa alla sua esperienza di assistente alla regia, scrive delle proprie intenzioni nel lavoro su un testo e quindi con gli attori:

> Poiché ogni mio sforzo tenderà a rinnovare il tono delle parole ed il senso delle battute, pongo ogni mia attenzione nel modo con cui quelle sono oggi parlate e queste superficialmente intese. A furia di osservare riuscirò, spero, a identificare con precisione quella orribile cadenza teatrale retaggio di chi sa chi, che per quasi tutti gli attori è oggi quasi l'unica intonazione della battuta e che per quei due o tre che creerebbero una propria intonazione ad ogni battuta è una indimenticabile forma che falsa ogni migliore intenzione. Ma non sarà questo, sebbene difficilissimo, il più duro compito: v'è quello di riuscire a trovare la maniera di dare all'attore la coscienza del compito suo e di fargli comprendere che la buona accentazione della battuta non è affatto il massimo a cui deve tendere ma il minimo che si ha il dovere di pretendere da lui; che una delicata dizione e una raffinata appoggiatura non sono null'altro che materialissimi mezzi, dei quali deve sapersi servire per rivelare, sulla guida razionale delle parole, il sublime razionale intuìto dal poeta. Per questo a me pare che manchi un poco nella nostra scuola uno studio più interiore che non sia quello puramente tecnico, e che potrebbe essere dato dallo studio della psicologia (o della Psicologia) e soprattutto dall'interpretazione della poesia[428].

L'attenzione di Costa è già tutta concentrata sul lavoro con gli attori, in funzione però di una degna e rispettosa resa del testo del poeta, che rimane sì il punto di partenza fondamentale di un lavoro registico, ma che potrebbe divenire tale anche nell'educazione stessa degli allievi.

L'esperienza forse di maggiore importanza nel 1937 è quella che

[428] Orazio Costa, *Lettera a Silvio d'Amico*, 7 luglio 1937, cit. in Alessandro d'Amico, *Il tirocinio di Orazio Costa*, «Etinforma», Anno V, n. 1, 2000, p. 5.

Costa compie come assistente della Pavlova per la messinscena del *Mistero della Natività, Passione e Resurrezione di Nostro Signore*.

Il testo è una silloge di laudi del XIII e XIV secolo, elaborata da Silvio d'Amico con l'aiuto di Paolo Toschi in occasione delle celebrazioni del centenario giottesco: l'accostamento delle laudi segue il corso della vita di Gesù, dall'Annunciazione fino alla Resurrezione, nel tentativo di unirle come gli anelli di una catena per trarne un'organica azione teatrale. Costa stesso ricorda che, mancando una lauda di uno dei momenti del racconto, d'Amico non esitò a tradurre un episodio corrispondente da un mistero di Gréban, riuscendo a non creare effetti di discordanza col contesto proprio perché la contaminazione, la traduzione e l'adattamento erano processi usati sin dalle origini. D'Amico stesso, però, mette in evidenza non tanto l'unità di «eloquio» quanto quella di «spirito», in una polifonia superiore delle voci che si intrecciano. Costa ne sottolinea appunto l'aspetto corale e la dimensione assoluta:

> Un grandioso corale, che accomuna, nella visione della divina tragedia, le sofferenze dell'umanità che se ne fa attrice e che in tale rappresentazione trova il modo di espiare con rimorsi e compianti le sue colpe antiche e di invocare perdono per le sue attuali con la certezza di essere esaudita. E così il dramma, con un distacco veramente ideale dalle contingenze terrene, vola e si dispiega in un tempo suo veramente angelico; non più accadendo nel tempo e nello spazio dell'uomo storico, «al tempo degli dei falsi e bugiardi», ma in un mondo già vinto da Gesù, nel mondo ormai di sempre, cioè riscattato e continuamente da riscattare[429].

Il *Mistero* assume quindi una valenza notevole già di per sé, in quanto testo: è un esperimento nuovo che si inserisce nelle tensioni internazionali rispetto al teatro sacro e che restituisce al dramma sacro un'autentica dignità teatrale, sulla scia degli spettacoli en plein air realizzati da Copeau, mostrando quali livelli artistici possa raggiungere un attento lavoro drammaturgico basato su versi, musica e azione scenica.

In quanto spettacolo, invece, il *Mistero* è un banco di prova per le aspettative di Silvio d'Amico nei confronti dell'Accademia: egli si prende la responsabilità di presentare a un pubblico internazionale i «suoi» allievi, ancora neanche diplomati, per rendere manifesto e ufficiale l'operato di una nuova realtà teatrale italiana. Le quattro repli-

[429] Orazio Costa, *Regia d'un «Mistero» medioevale*, «Rivista Italiana del Dramma», Anno IV, vol. II, 1940, p. 342.

che sul sagrato di S. Nicolò a Padova non tradiscono la fiducia di d'Amico e ricevono un'accoglienza favorevole di pubblico e critica. La regia è affidata a Tatiana Pavlova, a cui si affiancano i due assistenti Massimo Taricco e Orazio Costa: i rapporti tra quest'ultimo e la regista non sono dei migliori per delle divergenze non solo caratteriali ma anche di metodo e stile. Costa afferma che la regia della Pavlova per questo spettacolo è «da collocarsi fra una reinvenzione musicale ed una ricerca archeologica»[430]. Riguardo a quest'ultimo aspetto scrive:

Fu messo in scena [...] in una cornice verosimilmente assai somigliante a quella tipica medievale: a luoghi deputati, ideati però secondo una linea tipicamente giottesca, nell'esilità gigliforme dell'architettura, nell'inutile ed espressiva deformazione della prospettiva reale, nella nudezza della campagna rocciosa e arenosa fiorita qua e là di alberelli ciffuti. Questa voluta fedeltà archeologica (non all'evento rappresentato, ma al tempo e al clima dei sec. XIII e XIV in cui il Mistero fu ideato e scritto) era però vissuta con una fedeltà anche di sentimento: sicché il passaggio dalla vita alla rappresentazione, pur con un valico di secoli, era felicemente superato, animando fino all'ultimo istante la piazza di una sua vita attuale ed eterna (un cavallo che rientrava alla stalla, un suono d'incudine, un chiudere d'imposte), e congiungendo le due vite, la vera e la fittizia, col suono delle campane del campanile, quelle stesse che suonano per tutto il quartiere le ore sacre, e dalle campane passando alle trombe, dalle trombe al saluto e all'invito del Nunzio, e quindi alla recitazione della prima lauda[431].

Riferendosi invece alla musicalità della parola su cui era centrato lo spettacolo, lamenta un certo compiacimento per un gusto tutto estetico del tono della recitazione:

in quella regia il coro del Limbo era recitato a più voci, con un andamento polifonico e fugato secondo una melodia piuttosto astratta da quella naturale richiesta dal testo recitato, cioè con un andamento piuttosto musicale: con tutto il fascino, ma anche con tutti gli inconvenienti di tale soluzione. Ché la mancanza d'una decisa notazione musicale teneva il testo altrettanto distante dal sentimento esprimibile con la naturale inflessione della parola parlata, quanto da una melodia cantabile vera e propria, rimanendone offuscata (a parer mio) la perfetta comprensione del testo, senza che per altro

[430] Orazio Costa, *Diverse dimensioni interpretative della lauda drammatica*, in *Le laudi drammatiche umbre delle origini. Atti del convegno del Centro di Studi sul Teatro Medioevale e Rinascimentale* (Viterbo, 22-25 maggio 1980), ed. a cura dell'Amministrazione Provinciale di Viterbo, 1981, p. 218.

[431] Orazio Costa, *Regia d'un «Mistero» medioevale*, cit., pp. 343-344.

venisse soddisfatto l'insinuato desiderio di una musicalità più franca. Questo difetto, vorrei dire questo felice errore, si avvertiva in modo minore anche nel tono della recitazione che, alcuni personaggi esclusi, fu cercato un po' troppo secondo un desiderio di graziosità piuttosto che di grazia, in certe inflessioni non abbastanza aderenti al sapore popolare del testo, ma che quasi si compiacevan della sua arcaicità con un gusto più letterario che commosso; non senza invadere talora il campo sconfinato e pericolosissimo delle inflessioni prescelte soprattutto per un puro piacere auditivo [432].

Queste riflessioni hanno una certa importanza non solo perché riflettono lo sguardo di Costa durante un momento fondamentale di formazione, ma assumono una particolare valenza in rapporto alle sue future esperienze registiche. Se infatti il *Mistero* è importante sia come testo in sé che, in quanto spettacolo, come presentazione ufficiale dell'Accademia sulla scena internazionale, esso sarà per Costa, quasi a considerarlo l'eredità del suo maestro, luogo costante di verifica delle progressive acquisizioni del proprio percorso registico.

Quando, negli anni Ottanta, Costa scriverà del suo maestro Silvio d'Amico [433], sceglierà di farlo senza ripercorrere il suo operato ufficiale e riconosciuto in tutti quegli ambiti che, nella sua lunga esperienza, aveva reso vitali, ma affidandosi al proprio sguardo dall'interno, in quanto allievo prima e collaboratore poi, capace di riconoscere una pratica che restava nascosta ai più. Alla luce delle proprie esperienze e della propria maturità, Costa sottolinea che l'operato di d'Amico all'interno dell'Accademia non si esauriva con la sua funzione di presidente, ma che gli spettacoli che da quella scuola uscivano, il *Mistero* in particolare, erano direttamente ispirati da quell'uomo che, a torto, non si volle mai firmare regista.

Costa aveva già ripercorso la «carriera» ufficiale del suo maestro sulle colonne dell'«Illustrazione Italiana» [434], in un atto quasi dovuto di memoria nel momento in cui egli si trovò a scrivere di teatro sulle pagine in cui per tanti anni d'Amico lo aveva preceduto. La figura di Silvio d'Amico era stata inserita nel quadro della trasformazione della vita teatrale della prima metà del Novecento, trasformazione che fu,

[432] *Ivi*, pp. 344-345.

[433] Orazio Costa, *A cinquant'anni dalla fondazione dell'Accademia Nazionale d'Arte Drammatica «Silvio d'Amico»*, Fondo Costa. Non datato, ma riferibile alla metà degli anni Ottanta.

[434] Si veda Orazio Costa, *I colloqui di Silvio d'Amico*, «L'Illustrazione Italiana», Anno 86, n. 1, gennaio 1959. Le prossime citazioni nel corpo del testo, dove non altrimenti specificato, sono da riferirsi a questo articolo.

secondo Costa, obbligata dalle necessità storiche: il teatro non poteva non rinnovarsi alla presenza di esperienze tanto significative come quella della Duse, di Pirandello, di Silvio d'Amico stesso in qualità di ordinatore, chiarificatore, educatore. Lo sguardo a distanza permette a Costa di riconoscere nell'opera del maestro il procedere «secondo un piano prestabilito e per tappe previste», lavorando con cura e concentrazione su ogni aspetto minore per ottenere poi nel complesso grandi risultati. L'obiettivo di d'Amico, avendo avuto una profonda coscienza dello stato in cui si trovava il teatro italiano, era stato quello di «creare un minimo di regola», affrontando i problemi sia teorici che pratici nella speranza di mettere a frutto gli stimoli ricevuti dai propri «colloqui» con le figure più importanti del teatro. Primo fra tutti l'incontro con la Duse: il suo progetto di un «teatro dei giovani», il suo porsi nuovi problemi d'interpretazione andando a minare il terreno di quegli attori che rappresentavano «la regola italiana». E poi, tramite la Duse, la conoscenza di Copeau, che in Francia aveva condotto un'importante «battaglia»: «dai colloqui con Copeau, d'Amico aveva ricevuto un nuovo incentivo alla rottura col mondo del teatro attuale, alla creazione di un ambiente nuovo, di una regola nuova». Egli era diventato così «prosecutore dell'ultima Duse e collega di Copeau». Se da un lato si era trovato, in qualità di critico, a dover dare il proprio contributo e a impostare teoricamente il problema teatrale prendendo posizione nei confronti della polemica anticrociana e di quella sul teatro naturalista con Marco Praga, dall'altro aveva iniziato «a disboscare e dissodare il campo» cercando non solo di instaurare un rapporto di critica severa con gli autori, sostenendo sempre «la priorità del testo e l'opportunità che l'autore sia conoscitore della sua tecnica fino alle tavole del palcoscenico», ma soprattutto di eliminare i retaggi mattatoriali che ancora erano presenti sulle scene italiane attraverso la sua opera di critico, esercitata «con tutto l'equilibrio consentito a chi non vuole solo giudicare, ma sopra i propri convincimenti costruire qualcosa di nuovo e diverso».

La realizzazione dei progetti di d'Amico aveva portato alla creazione di una serie di ambienti che forse avvicinarono l'Italia al resto d'Europa solo negli intenti, ma che diedero consistenza, nel bene o nel male, a un nuovo assetto della cultura teatrale italiana: la fondazione dell'Accademia, «perché il difetto di ogni crisi di cultura sta sempre nelle scuole e nei mezzi d'insegnamento», di «Scenario» e della «Rivista Italiana del Dramma», dell'*Enciclopedia dello Spettacolo* e la conseguente nascita delle cattedre universitarie di Dramma-

turgia, della Compagnia dell'Accademia, realizzazione del progetto della Duse, della Compagnia del Teatro Quirino.

Ognuno di questi «ambienti» va a sostanziare il rapporto maestro-allievo tra d'Amico e Costa: le ideazioni «sperimentali» del maestro sono realizzate in primis attraverso l'allievo. Si vedano in particolare le esperienze legate all'Accademia e alla creazione della Compagnia dell'Accademia (e del Teatro Quirino poi). La formazione della compagnia, parte integrante della fondazione dell'Accademia, è, nel disegno di d'Amico, completamento del percorso formativo nonché strumento di diffusione e di sviluppo delle nuove istanze interpretative e drammaturgiche di cui la scuola è portatrice. È proprio all'interno di questa compagnia che Costa inaugurerà la propria carriera professionale di regista, ed è proprio il maestro a scegliere per lui i testi dei primi tre spettacoli, tra cui, significativamente, *Mistero della Natività, Passione e Resurrezione di Nostro Signore.* Relativamente all'edizione di cui Costa era stato assistente, scriverà:

> Lo spettacolo [...] fu ideato interamente da lui, dal testo al luogo della rappresentazione alla scelta e guida dello scenografo Virgilio Marchi, alla moderazione della stessa interpretazione degli attori. Se la messa in scena fu firmata dalla Pavlova e se D'Amico scrupoloso custode della indipendenza dei suoi collaboratori, maestri o allievi che fossero, lasciò correre alcuni vezzi di pessimo gusto dovuti alla pur abile mano della insegnante di regia, nessuno avrebbe potuto aver nulla da ridire se invece a firmare fosse stato proprio lui.
>
> Non altrimenti un anno appena più tardi, cessata la presenza della Pavlova per insanabili quanto prevedibili dissensi artistici, D'Amico sentì di assumersi la Direzione della Compagnia dell'Accademia. Fu un atto coraggioso e responsabile e il successo che arrise a quella nuovissima compagnia di giovanissimi debuttanti è rimasto unico ed irripetibile. E gli spettacoli, anche se a firmarli erano i non meno debuttanti registi Wanda Fabro, Alessandro Brissoni, Orazio Costa Giovangigli, furono veramente realizzazioni di Silvio D'Amico che n'era l'anima assai più che l'animatore. E nonostante questo D'Amico non firmò nessuna regia. [...] Perché D'Amico non osò fare il passo che pure aveva fatto il critico Boutet e che avevano fatto l'«impiegato del gas» Antoine e il letterato Copeau in età ben altrimenti giovanile con culture e preparazioni specifiche certo non più profonde agli inizi? Era veramente con tanta umiltà convinto di non essere all'altezza e che i suoi giovani allievi, sia pure scelti tra decine di aspiranti, fossero tanto più atti di lui alla professione di cui conosceva ormai alla perfezione come pochi per cultura, per informazione, per esperienza e per passione tutti gli aspetti, le tecniche, i risvolti, gli obblighi, «servitù e grandezze»? [435]

[435] Orazio Costa, *A cinquant'anni dalla fondazione dell'Accademia Nazionale d'Arte Drammatica «Silvio d'Amico»*, cit.

Queste affermazioni non ricalcano solo un pensiero diffuso tra gli allievi dell'Accademia, cioè che il presidente fosse l'anima della scuola e, con il suo entusiasmo e la sua forza, fosse anche la «giovinezza» degli allievi, ma Costa si spinge oltre, affermando che alla regia degli spettacoli dell'Accademia era mancata solo la firma ufficiale di Silvio d'Amico. Se questo non avvenne, forse per conflitti interiori che chiamavano in causa l'arte, l'etica, l'amore per il teatro, l'amore per la religione, «la diffidenza secolare della Chiesa verso il Teatro»[436], non è determinante nel tracciare il disegno di una figura che tentava di non rinunciare mai ai propri desideri. Costa arriva quindi ad affrontare a posteriori il tema del d'Amico regista, consapevole anche del compromesso esclusivo accettato dal maestro di occuparsi di tutto l'aspetto normativo e organizzativo della nuova scena teatrale italiana.

Nel settembre del 1937, Costa si reca a Parigi per compiere «una troppo breve annata di apprendistato»[437] al fianco di Jacques Copeau, colui che Silvio d'Amico «considerava allora non solo il miglior maestro in assoluto, ma quello più giusto»[438] per le «tendenze e aspirazioni»[439] del suo giovane e prediletto allievo.

In quegli anni Copeau non è più soltanto il padre del Vieux Colombier: è il Copeau delle messinscene all'aperto e delle letture drammatiche, dei santi delle rappresentazioni sacre e degli eroi scolpiti dalla parola poetica.

Scrive Costa:

È il quarto periodo dell'attività di Jacques Copeau, quello più profondo, quello fondamentale, il più difficile da comprendersi e da amarsi, quello dal quale è uscito per assumere definitivamente nel mondo teatrale francese

[436] *Ibidem*.

[437] Orazio Costa, *L'ultima visita dell'ultimo allievo. Ricordo di Jacques Copeau*, «Teatro», Anno I, n. 1, 15 novembre 1949.

[438] Orazio Costa, *[Primo incontro con Copeau]*, manoscritto, Fondo Costa. È una copia manoscritta e senza titolo di alcune pagine di un quaderno di appunti datato 1985.

[439] *Ibidem*. Si è già detto del desiderio di d'Amico di affidare la direzione dell'Accademia a Copeau. A tale proposito Costa scrive: «Jacques Copeau moderato ammiratore e severissimo giudice dei grandi metteurs-en-scène era in Francia già in polemica con diverse tendenze sia veriste, sia costruttiviste della regia e in genere contro i suoi abusi: la sua evoluta posizione avrebbe consentito all'Italia di superare in un unico balzo la già consumata prima fase della messa in scena ormai in involuzione oltreconfine. Era un progetto di intelligentissima strategia storico critica» (Orazio Costa, *A cinquant'anni dalla fondazione dell'Accademia Nazionale d'Arte Drammatica «Silvio d'Amico»*, cit.).

e in gran parte anche europeo, il posto di guida di tutta una corrente di rinnovamento soprattutto spirituale, fatto che segna un vero passo avanti, a veder mio, sui semplici processi tecnici che hanno agitato gli altri maestri della scena europea [440].

In una lettera che Costa scrive da Parigi nel marzo 1938 al maestro Silvio d'Amico, accenna con tali parole a una lettura di Eschilo tenuta da Copeau:

una cosa magnifica! Bisognerebbe a Firenze, o anche a Roma, ottenere che ne facesse qualcuna: sarebbe per gli allievi una lezione impareggiabile e potrebbe essere per certi improvvisati registi nostrani la rivelazione dell'esistenza di certe difficoltà interpretative che essi non si sognano nemmeno [441].

L'importante esperienza dell'apprendistato di Costa presso Copeau è documentata dai resoconti mensili che l'allievo mandava al presidente della Regia Accademia d'Arte Drammatica, Silvio d'Amico, per illustrare la sua attività [442].

Nel resoconto che riguarda il primo mese di permanenza a Parigi (22 settembre-22 ottobre 1937) troviamo la descrizione dello svolgimento delle prove del primo spettacolo per il quale Costa è assistente di Copeau: la commedia *Asmodée* di François Mauriac, allestita con gli attori della Comédie. Nel 1936, infatti, il maestro francese era stato nominato regista alla Comédie-Française assieme a Gaston Baty, Dullin e Jouvet, allestendo quattro spettacoli di cui l'*Asmodée* è il secondo, per poi assumerne la carica di direttore ad interim per il biennio 1940-41. L'esperienza alla Comédie si inserisce nell'arco temporale in cui Copeau realizza i suoi celebri spettacoli en plein air, la *Rappresentazione di Santa Uliva* del 1933, *Savonarola* del 1935, *Come vi garba* del 1938 e *Miracle du pain doré* del 1943. Ciò che emerge dal racconto di Costa è un senso quasi di disappartenenza di Copeau nei confronti di questi suoi *sociétaires* abituati a un lavoro affrettato e perciò mediocre, proprio degli attori che si affidano a su-

[440] Orazio Costa, *L'insegnamento di Jacques Copeau*, in *La regìa teatrale*, a cura di Silvio d'Amico, Roma, Belardetti, 1947 (ora anche in Maricla Boggio, *Il corpo creativo, la parola e il gesto in Orazio Costa*, Roma, Bulzoni, 2001, p. 49).

[441] Orazio Costa, *Lettera a Silvio d'Amico (01/III/1938)*, «Ariel», Anno XI, n. 1, gennaio-aprile 1996.

[442] Nel Fondo Costa sono conservate solo le copie manoscritte del primo e del secondo resoconto. Pertanto è su questi due documenti (trascritti più avanti, in appendice a questo saggio) che qui ci si basa.

perficiali formule scolastiche senza un'adeguata attenzione ai più complessi elementi testuali.

Il rischio maggiore è di creare «uno spettacolo qualunque senza nessuna profondità»[443] lasciando lavorare gli attori secondo la loro logica del tutto e subito, lì dove, al contrario, «bisogna forzarli ad andar piano» per cercare di ottenere un minimo di consapevolezza e complessità. L'unico modo per staccare gli attori dal loro consueto metodo di lavoro è quello di «forzarli a riflettere» chiedendo loro «di procedere lentamente e per gradi», facendo tesoro dei chiarimenti di Copeau che, leggendo il testo con gli attori, ne discute preoccupandosi di «chiarire la personalità complessa del personaggio nel suo *sviluppo drammatico*». Copeau tuttavia cerca di raggiungere il suo obiettivo agendo silenziosamente o, meglio, non scopertamente, attraverso suggerimenti che sembrano casuali e inavvertiti, ma che altro non sono che dissimulate indicazioni registiche.

Durante le prove a tavolino gli attori leggono il testo atto per atto, scena per scena, senza che mai il regista faccia sentir loro la giusta intonazione (tutta esteriore) di una battuta, ma sono in tal senso invitati a un processo di induzione innescato da qualche semplice gesto espressivo o atteggiamento di Copeau. Non si lavora esclusivamente sull'interpretazione della battuta, ma sin dall'inizio si cerca di ipotizzare le particolari caratteristiche dei personaggi che saranno necessarie durante le prove in piedi:

> sull'azione che avrebbe potuto accompagnare un dialogo, su un particolare di vestiario, sull'accento caratteristico di uno stato d'animo ritornante, ecc... ecc... chiedendo sempre all'attore di rifletterci con comodo e di cercare di meglio: quasi sempre, per non dir sempre, il meglio trovato dall'attore era proprio quello suggerito[444].

Le prove che Copeau era solito fare con i suoi attori del Vieux Colombier non erano completamente differenti nello stile, se non per la qualità della partecipazione degli attori e per le loro capacità propositive. Il lavoro iniziava anche lì con la prima lettura a tavolino, interpretativa e chiarificatrice, eseguita dal regista stesso; venivano quindi assegnate le parti per poter iniziare immediatamente un lavo-

[443] Orazio Costa, *Resoconto dell'attività svolta dall'allievo Orazio Costa durante il primo mese di permanenza a Parigi*, 1937, Fondo Costa. Le successive citazioni contenute nel corpo del testo sono, dove non altrimenti specificato, relative a questo documento.

[444] *Ibidem.*

ro di improvvisazione sul testo: ogni scena, sulla base di un semplice schema dell'azione, veniva improvvisata fino al raggiungimento di una certa precisione e naturalezza. A questo punto si riprendeva in mano il testo per leggere le battute esatte, che venivano spiegate più dettagliatamente da Copeau, per giungere a una puntuale comprensione di esse, necessario punto di partenza delle prove in palcoscenico. Qui, cercando di preservare la freschezza della prima improvvisazione, si coordinavano tutte le singole parti, grazie all'importante lavoro di sintesi del regista.

Alla Comédie, Copeau è aiutato nella riuscita del suo lavoro da una stretta collaborazione con l'autore stesso della commedia, nonché con l'architetto delle scene. Dopo la prima lettura del testo agli attori, il regista ha infatti la possibilità di richiedere o apportare le modifiche ritenute necessarie in quanto funzionali alla resa che intende ottenere, attraverso una revisione di alcune parti del testo da parte dell'autore, o semplicemente con il suo consenso dove le modifiche sono soltanto tecniche. I suggerimenti di Copeau a Mauriac puntavano a una maggiore chiarezza nella costruzione delle situazioni, all'approfondimento di alcuni caratteri dei personaggi e alla possibilità di un ritmo più stringente del movimento drammatico: tutti elementi indispensabili per la realizzazione scenica di una «commedia, statica e di intenzioni veristiche», fondata «tutta sull'acuta analisi psicologica dei personaggi svolta in lunghe scene a due».

Una volta concluso il lavoro a tavolino, gli attori passano al palcoscenico per le prove in piedi: in questa fase del lavoro il regista, avendo già a disposizione gli elementi scenici, imposta il movimento dei personaggi, definendo quindi anche l'interpretazione logica del testo. Costa sottolinea come le scelte registiche abbiano essenzialmente il compito di colmare i vuoti espressivi non solo degli attori, ma anche del testo di Mauriac. Esso è definito come «manchevole di passaggi e spesso arbitrario», e per questo «chiede all'opera del regista la giustificazione di ogni battuta, di ogni azione, di ogni sentimento»: Copeau deve lavorare per dare una maggiore definizione ai caratteri, l'esatto ritmo e l'atmosfera adatta a ogni singola scena facendo sì che l'intera commedia segua un suo necessario sviluppo. Il movimento dei personaggi è definito e poi fissato con un «particolareggiatissimo studio» che resterà invisibile agli occhi dello spettatore, dal momento che esso apparirà come logico e necessario, frutto dell'opera di un regista che, «senza mezzi esteriori facili e di effetto, può veramente creare il qualcosa dal poco e talvolta il molto dal nulla».

Nel tempo libero dal lavoro, Costa ha la possibilità di recarsi nei

teatri della capitale francese assistendo alle più varie rappresentazioni, da Molière a rifacimenti di opere brechtiane al varietà, di cui rimangono delle brevi critiche nella seconda parte del resoconto. L'acuto spirito critico di Costa ci è noto sin dalle attente testimonianze sugli spettacoli della Pavlova o delle Gramatica, risalenti agli anni in cui ancora frequentava la scuola di recitazione «Eleonora Duse». Gli studi in Accademia e la maggiore pratica gli consentono ora una visione da spettatore con una coscienza critica ancora maggiore e, soprattutto, la contemporanea partecipazione al lavoro del grande maestro della scena francese rende il confronto assolutamente modesto. Appare naturale, quindi, che agli attori sia riservata un'osservazione più attenta, forte della consapevolezza acquisita toccando con mano le difficoltà e i vizi dei loro colleghi con cui si trovava a lavorare solo qualche ora prima.

Il resoconto si chiude con l'accenno alla visita ad alcune esposizioni e monumenti, nonché alla conoscenza di Baty, Chancerel, Dullin e Jouvet, i quali avevano proposto a Costa ulteriori esperienze francesi presso di loro. Gli elementi che ci sono forniti dal secondo resoconto mensile di Costa (22 ottobre-22 novembre 1937) vanno a completare quelli del precedente, dandoci il disegno complessivo non solo dell'*Asmodée* di Mauriac a opera di Copeau, ma anche delle impressioni conclusive dopo il debutto dello spettacolo.

Le ultime due settimane di prove sono state fatte sul palcoscenico con gli elementi scenici definitivi (l'ultima settimana anche con costumi e luci), tornando a volte alle prove a tavolino, in Francia dette «all'italiana», per fissare la memoria precisa del testo. Avendo già memorizzato i movimenti e le battute, gli ultimi quindici giorni dovevano servire a dare compimento al lavoro degli attori e «render vivo e coerente il gioco scenico che dava ancora soltanto una impressione meccanica di artefatto»[445], eliminando quegli sfasamenti tra parola e azione che spesso viziano le scene.

Si tirano quindi le somme di una regia che per Costa si mostrava, nonostante fosse «meticolosa e assolutamente creatrice», come «un capolavoro di invisibilità»: nelle ultime prove, mentre l'insieme si andava lentamente componendo, «scomparivano quelle cuciture bianche che sono troppo spesso i segni della regia». Tuttavia è certo che

[445] Orazio Costa, *Resoconto dell'attività svolta dall'allievo Orazio Costa durante il secondo mese di permanenza a Parigi*, 1937, Fondo Costa. Le successive citazioni contenute nel corpo del testo sono, dove non altrimenti specificato, relative a questo documento.

il regista non è riuscito a ottenere ciò che avrebbe voluto, soprattutto per quel che riguarda il lavoro degli attori: il carattere dei personaggi non è stato sufficientemente sviluppato, andando ad annullarne così la complessità psicologica, e agli attori è rimasto «quel maledetto tono teatrale che serpeggia in ogni loro espressione, quel fare un po' distratto con cui spacciano le loro battute come fossero di terze persone». Costa afferma che Copeau avrebbe dovuto «imporsi, insistere, esigere», chiedendo all'attore sempre di più, ma sottolinea che questo non è il modo di fare del suo maestro, il quale «preferisce che l'attore rimanga ad un livello magari lievemente inferiore riguardo alla profondità, piuttosto che tenti di trasformarsi, senza una intima convinzione».

Anche in questa relazione troviamo delle brevi recensioni degli spettacoli che Costa ha modo di vedere nel suo secondo mese di permanenza a Parigi. Egli si meraviglia del fatto che si continuino a portare in scena con pretese di contemporaneità dei drammi come *Celui qui reçoit les gifles* di Andreev o *Les chevaliers de la table ronde* di Cocteau, «che avrebbe potuto esser nuova 17 anni fa». Di quest'ultima messinscena, totalmente curata dall'autore, critica sia gli attori, «mediocri», nonché i costumi e le scene, «senza carattere», fino al testo, fatto di «battute slogate e slegate», ma nel quale un pubblico dalla «reverente buona volontà» riesce comunque a rintracciare delle «presunte profondità».

Nella recensione di *L'échange* di Claudel, messo in scena da Pitoëff, troviamo l'esposizione di un concetto che andrà poi a essere la chiusa del saggio *La regia teatrale*[446], pubblicato da Costa nel 1939. Egli afferma che il testo di Claudel non ha nulla di innovativo, ma si basa su un insegnamento dell'antica retorica:

> ogni dramma, meglio ogni opera di poesia, è nella sua interpretazione letterale un dramma di personaggi, ed è, in una interpretazione simbolica, sia un dramma di forze universali, e quindi rappresentazione di un conflitto, o persino «del» conflitto, universale; sia un dramma di forze interiori alla personalità umana e quindi rappresentazione del conflitto che presiede all'unità di questa personalità[447].

Nel già citato saggio sulla regia che Costa scriverà di lì a poco, ritroviamo largamente esposta ed elaborata la concezione del teatro

[446] Orazio Costa, *La regia teatrale*, «Rivista Italiana del Dramma», n. 4, luglio 1939.

[447] Orazio Costa, *Resoconto dell'attività svolta dall'allievo Orazio Costa durante il secondo mese di permanenza a Parigi*, cit.

come «suprema rappresentazione delle forze in conflitto che determinano la vita dell'universo» [448].

È a Parigi, nel corso del suo soggiorno, che Costa scopre la compagnia ebraica dell'Habima, esempio di grande Teatro, su cui dieci anni dopo pubblicherà un importante saggio [449]. Nel resoconto parigino, Costa ci svela che la prima impressione dinanzi alle scene povere e quasi improvvisate di *Uriel d'Acosta* per la regia di Granovskij non era stata positiva, ma era andata trasformandosi in un sentimento di profonda ammirazione e partecipazione verso la fine del lavoro, corroborandosi nella visione di una seconda replica. Qui assistiamo all'intuizione di un fascino misterioso e indefinibile che distingue il lavoro della compagnia, capace di rendere visibile ciò che è celato (anche materialmente, dietro le tende) e ciò che è silenziosamente presente nelle pause: «si ha, come non mai, la certezza di trovarsi di fronte all'atto nella sua irripetibile realtà, alle persone nella loro unica forma. Si respira il teatro, che è vita una volta per sempre». Tutto questo è frutto di un attento e delicato lavoro di insieme, forte di attori straordinari che, oltre a essere uniti da un comune sentire religioso radicato nelle loro esistenze, mettono a disposizione delle loro anime una potente tecnica assolutamente necessaria. L'elemento che risulta più evidente agli occhi di Costa è lo studio della caratterizzazione del personaggio a partire dalla voce, attraverso l'uso di uno o più registri che restituiscono delle qualità interiori precise: una voce calda e profonda riesce a suggerire una consueta attenzione alla propria interiorità; un'attrice matura come la Rovina alterna con esiti sorprendenti la propria voce potente a una più pulita e chiara di fanciulla; un attore rende la complessità della figura di un rabbino usando tre diversi registri vocali uniti a tre diverse tipologie di movimenti, restituendo i momenti privati da anziano ottantenne, quelli pubblici e ufficiali da ministro del culto ebraico, quelli segreti della preghiera. Aggiunge Costa:

> una tale plasticità vocale pare del tutto legata alla tensione sentimentale, e forse è; ma alla base di tutto ciò c'è una tecnica che bisogna prima riconoscere, poi conoscere, se si vuole fare veramente del teatro [450].

[448] Orazio Costa, *La regia teatrale*, cit. (ora anche in Gian Giacomo Colli, *Una pedagogia dell'attore. L'insegnamento di Orazio Costa*, Roma, Bulzoni, 1996, p. 79).

[449] Orazio Costa, *L'arte della compagnia dell'Habimah*, in *La regìa teatrale*, a cura di Silvio d'Amico, Roma, Belardetti, 1947.

[450] Orazio Costa, *Resoconto dell'attività svolta dall'allievo Orazio Costa durante il secondo mese di permanenza a Parigi*, cit.

E poi:

D'altra parte ho potuto particolareggiatamente osservare lo studio dei movimenti caratteristici dei singoli personaggi, mantenuti sempre con una coerenza ed un'armonia mirabili e soprattutto per quel fuoco interiore che anima tanta tecnica, facendone ad ogni momento scaturire la necessità assoluta [451].

Nella sua recensione della compagnia dell'Habima, le parole di Costa riflettono quelle del maestro, anche se con quella consapevolezza che è propria di un allievo e che acquisterà un peso tutto personale al vaglio delle esperienze successive.

L'attenzione alla parola è un elemento primario nell'opera di Costa: in questo senso è fondamentale il periodo parigino, in cui non solo si forma al Copeau delle letture sceniche, ma segue anche un corso di fonetica; esprimerà poi la sua posizione al riguardo nel saggio teorico *La regia teatrale*, riprendendo gli insegnamenti di Silvio d'Amico, fino a sperimentarla poi nel lavoro con gli attori durante le sue regie.

Nel resoconto mensile da Parigi, Costa informa il presidente dell'Accademia sulla sua frequenza non solo di un corso di fonetica per stranieri, ma, non soddisfatto, di un corso di fonetica generale, essendo convinto che questo tipo di studi dovrebbe essere «alla base di ogni forma di dizione e di recitazione». Egli ribadirà questo suo punto di vista, in sede privata, in una lettera indirizzata sempre a Silvio d'Amico, scritta nel marzo del 1938 [452], in cui afferma appunto che la tecnica respiratoria e fonatoria dovrebbe essere considerata una delle basi dell'educazione dell'attore, insieme all'interpretazione lirica e psicologica del testo, e che lo studio della fonetica sarebbe utilissimo per un regista. E infatti, tornando al novembre del 1937:

Una parte del corso: fonetica applicata alla storia delle lingue romanze, completa i miei studi universitari di linguistica, ma un'altra, fonetica generale mi dà una quantità di nozioni indispensabili sia ad un attore che ad un regista e sulle quali, se ne avrò il tempo e la possibilità, conto di organizzare un piano di lavoro per la tecnica, tutta particolare, dell'uso artistico della

[451] *Ibidem*. Il giovane Costa tocca un tema che è da sempre stato un nodo cruciale delle riflessioni sull'arte dell'attore, e sul quale un decennio prima si era pronunciato il suo maestro francese in *Réflexions d'un comédien*, Premessa all'edizione del *Paradoxe sur le comédien* di Diderot (Denis Diderot, *Paradoxe sur le comédien par Diderot*, présenté par Jacques Copeau, Paris, Librairie Plon, 1929).

[452] Cfr. Orazio Costa, *Lettera a Silvio d'Amico (01/III/1938)*, cit.

voce parlata, in modo da poter possedere e insegnare la maniera di ottenere senza pregiudizio della salute e degli organi vocali, il massimo degli effetti artistici nella caratterizzazione vocale del personaggio e nella più complessa manifestazione delle sue passioni[453].

Questa affermazione richiama, tra l'altro, la recensione degli spettacoli dell'Habima, in cui Costa sottolineava la capacità degli attori di rendere le diverse qualità del personaggio attraverso l'uso di registri vocali differenti.

Il periodo parigino permette a Costa di acquisire una vicinanza sempre maggiore con Copeau, di cui scrive a d'Amico in una lettera del marzo 1938: lo ha seguito in Belgio e lì ha assistito alle sue letture dei classici, ha conversato con lui di arte e letteratura, e già ora afferma di conoscere le idee del maestro come pochi. Dalle sue parole emerge quel senso di sicurezza che nasce dalla consapevolezza di avere intrapreso un importante e decisivo percorso di crescita personale:

> Così si avvicina il termine di questo mio soggiorno che mi ha permesso di conoscere tante belle e indispensabili cose; di avvicinare opere d'arte appena conosciute sui banchi della scuola e quel che più conta di confortare le mie idee teatrali con quelle così varie che qui si agitano e di trovarle anche buone vicino alle migliori. Intanto ho avuto la fortuna di poter maturare in pace e tranquillità proposte e progetti. Talché, credo, non mi mancherà certo il materiale di lavoro, ma piuttosto il tempo di tutto impiegarlo[454].

Nella primavera del 1938 Copeau prepara l'allestimento di *As you like it* di Shakespeare, scelto come spettacolo da presentare al Maggio Musicale Fiorentino nel giugno di quell'anno. Costa, dopo aver assistito alle prove di *Asmodée*, è ancora al fianco del maestro per le prove di questa rappresentazione che sancirà la fine dell'importante esperienza parigina.

Non si tratta della prima collaborazione di Copeau con il Maggio Fiorentino: vi aveva già realizzato, nel 1933, la *Rappresentazione di Santa Uliva*[455], e nel 1935 il *Savonarola* di Rino Alessi. *Santa Uliva* diede inizio a un ciclo di regie en plein air che si concluse a Beaune nel

[453] Orazio Costa, *Resoconto dell'attività svolta dall'allievo Orazio Costa durante il secondo mese di permanenza a Parigi*, cit.

[454] Orazio Costa, *Lettera a Silvio d'Amico (01/III/1938)*, cit.

[455] Realizzata nel Chiostro di Santa Croce, questa Sacra Rappresentazione – e la sua strutturazione scenica – sarà fondamentale fonte di ispirazione per la messinscena e la realizzazione spaziale del *Mistero della Natività, Passione e Resurrezione di Nostro Signore*, che Costa curerà più volte nel corso della sua attività registica.

luglio del 1943 con *Le Miracle du pain doré*, e di cui le tappe intermedie furono appunto il *Savonarola* e l'*As you like it* shakespeariano. Queste rappresentazioni si distinsero e assunsero notevole importanza per avere affrontato in senso nuovo la progettazione e la verifica di una serie di elementi quali la struttura dello spazio scenico, l'uso di codici rappresentativi collegati alle cerimonie religiose, la coralità, la compresenza di linguaggi diversi (musica, danza, pantomima).

Il primo di questi spettacoli, la *Rappresentazione di Santa Uliva*, fu forse il più stimolante per Copeau, e sembrò dargli nuovo vigore e fargli intravedere nuove possibilità, tanto che in una lettera indirizzata a Silvio d'Amico ne scrisse:

> J'ai eu l'impression vive à Florence que le théâtre catholique pourrait renaître. Toutes les questions de technique sont plus ou moins vaines. [...] Uliva a eu une grande importance pour moi. Vous vous en apercevrez peut-être plus tard[456].

Dopo il *Savonarola*, messo in scena a Piazza della Signoria nel maggio del 1935, Copeau cura un terzo spettacolo, da rappresentarsi nel Giardino di Boboli: *As you like it* di Shakespeare, tradotto per l'occasione non in *Come vi piace*, ma, in omaggio alla città ospite, in *Come vi garba*. Copeau aveva già messo in scena questo testo nel 1934 al Théâtre de l'Atelier e ora si apprestava a riprenderlo per trasferirlo en plein air per il Maggio Fiorentino. Costa ricorda tra l'altro che gli era stato chiesto di riprendere per quell'occasione *Santa Uliva*, ma che egli aveva rifiutato dichiarando che non era bene tornare su uno spettacolo che amava così tanto e che era riuscito particolarmente bene, optando per la commedia shakespeariana che pure aveva avuto molto successo a Parigi. Costa ci racconta la visita accurata e minuziosa in cui accompagna Copeau alla ricerca del luogo ideale, all'interno dei giardini di Boboli, per la sua rappresentazione[457]. Al seguito del maestro, Costa registra la sua avversione nei confronti della regia che vuole una scena esclusivamente ispirata al testo rappresentato, o di quella che, affidandosi al decorativismo, tradisce il testo stesso:

[456] Jacques Copeau, *Lettre à Silvio d'Amico, 5.8.1933*, in *Trois lettres de Jacques Copeau à Silvio d'Amico*, «Revue d'histoire du théâtre», n. III-IV, 1955, p. 321.

[457] La visita è sicuramente antecedente al febbraio 1938, dal momento che in una lettera indirizzata a Costa, datata 25 gennaio 1938, già si parla dell'articolo che egli scrisse in quell'occasione.

È una delle caratteristiche della regia di Copeau (e non è altro, in fondo, che una esigenza d'ogni vero teatro), quella di materializzare quanto è più possibile, nel movimento e nella forma plastica della scena, gli elementi giustificativi delle azioni drammatiche, ma riducendoli sempre ad una semplicità elementare e tendendo, come supremo ideale della scenotecnica moderna, all'unicità di una scena-tipo, come per ricreare il classico fenomeno per cui tutto il teatro delle grandi epoche si giustifica e si ritrova in un luogo fisso che contiene, quasi geometricamente potenziati, tutti i movimenti e tutte le situazioni che gli autori vi fecero svolgere[458].

In questo senso ogni spazio viene analizzato e passato al vaglio cercando di capire in pochi minuti quali soluzioni sceniche possa offrire, quale possa essere la posizione del pubblico e la qualità della ricezione di esso, e soprattutto che tipo di acustica vi sia. I giardini mettono a disposizione numerosi teatri naturali che però il regista è costretto a scartare ora perché il luogo è talmente completo in sé che qualsiasi aggiunta ne turberebbe l'armonia, ora perché gli elementi naturali andrebbero a nascondere gli attori, ora per via di una pessima acustica. La scelta cade sul piazzale del Bacchino:

> Non si può fare a meno di considerare il carattere di questa scelta: il luogo non è di per sé uno spettacolo, né un teatro, non è l'ideale scena, ma è ricco di possibilità: non soffrirà, anzi si gioverà, per non essere in sé perfetto, delle aggiunte che le necessità del dramma richiederanno[459].

Il ciclo delle regie en plein air, nonché tutta l'attività registica di Copeau si concluderanno con la messa in scena nel cortile degli Hospices di Beaune di un altro testo medioevale: *Le Miracle du pain doré*.

La riflessione sugli aspetti fondamentali che caratterizzarono l'apprendistato di Costa alla scuola di Copeau e che più lo formarono umanamente e professionalmente è forse da ricercare nelle pagine in cui egli, ormai diventato maestro, torna proprio ai primi momenti di quell'esperienza per svelare le profonde sensazioni provate in oc-

[458] Orazio Costa, *Un regista in cerca di scena*, «Scenario», n. 2, 1938, pp. 58-59.

[459] *Ivi*, p. 62. Proprio in occasione della rappresentazione fiorentina del 1938, Costa, come segno di gratitudine alla fine dell'apprendistato parigino, farà dono al maestro della lastra di mosaico con le due colombe di San Miniato che Copeau aveva scelto molti anni prima come simbolo del suo Vieux Colombier e che Marie-Hélène Dasté deporrà sulla tomba del padre nel piccolo cimitero di Pernand-Vergelesses nell'ottobre del 1949.

casione del loro primo incontro. Questo scritto, infatti, non è immediatamente posteriore alla conclusione di quell'esperienza, ma, essendo datato 1985, gode della consapevolezza acquisita alla luce dei percorsi maturati e, nascendo probabilmente come riflessione personale non finalizzata alla pubblicazione, si distingue anche per una delicata franchezza nel richiamare alla mente momenti di confidenza [460]:

Ricordo che sollecitato un giorno da J.C. a giudicare la sua apparizione in «Molto rumore per nulla» quale attore nella parte del frate Francesco, ebbi a dirgli che avevo avuto l'impressione che al suo arrivo in scena si assistesse a uno strano caso, come se, mancato d'improvviso il titolare del ruolo, si fosse fatto ricorso ad un religioso della chiesa vicina e che, apparso lui nella sua inspiegabile ma irrefutabile verità, tutti gli altri personaggi, dopo un istante di commosso reale sbalordimento (che aveva fatto quasi brillare la mina illuminante d'un atteso spessore vitale) si fossero afflosciati e quasi spenti nei loro abbigliamenti ridotti a cenci, nei loro gesti vuoti ridotti appena a pudichi nascondimenti di vergogne: tutta la fatica registica per dar vita al dramma era caduta nel vuoto a quel paragone. E Copeau, non so bene se compiaciuto della strana lode che poteva suonare anche rimprovero, mi confidò: «Cher enfant, nous faisons des mises en scène parce que nous n'avons pas d'acteurs». Non abbiamo attori o non abbiamo uomini?

«Non abbiamo uomini» disse Copeau [461].

Copeau amava ripetere, citando Goethe, che «prima di fare, bisogna essere, perché non si fa che ciò che si è» [462], e su questa affermazione si modellò l'impegno pedagogico tutto etico del maestro francese.

Non si cercavano

utilizzatori o utenti o usurpatori delle umane prerogative nelle più speciose apparenze, ma dei veri conoscitori, consapevoli possessori e quasi eroici difensori delle stesse prerogative nella più intima e più consistente concretezza. Si trattava di corrispondere per questa via alle esigenze che aveva posto la nuova drammaturgia da Ibsen a Strindberg a Cechov a Pirandello [463].

[460] Orazio Costa, *[Primo incontro con Copeau]*, cit.

[461] *Ibidem.*

[462] Jacques Copeau, *Ricordi del «Vieux-Colombier»*, trad. it. di Annamaria Nacci, Milano, il Saggiatore, 1962, p. 62.

[463] Orazio Costa, *[Primo incontro con Copeau]*, cit.

Sulla teoria registica, inoltre, Costa si esprimerà con un saggio pubblicato nel 1939[464], poco dopo il suo rientro in Italia e pertanto ancora forte di tutti gli insegnamenti parigini. Copeau aveva ripreso ed elaborato più volte, nel corso di una lunga esperienza, il proprio pensiero sulla realizzazione scenica di un testo, cercando però di garantire sempre una corrispondenza tra risoluzione estetica e affermazione etica. Lo stesso Costa sottolinea come, sin dal principio, dalla nascita del Vieux Colombier, sia possibile notare «la spiritualità degli intenti morali»[465] nel porsi contro un'atmosfera viziata dall'affettazione, in cui lo spirito non poteva trovare possibilità di espressione. Nel manifesto del Vieux Colombier del 1913, Copeau scriveva:

> Per messa in scena noi intendiamo lo schema di un'azione drammatica. È l'insieme dei movimenti, dei gesti e degli atteggiamenti, l'accordo delle fisionomie, delle voci e dei silenzi, è la totalità dello spettacolo scenico immaginata da un'unica intelligenza, che la concepisce, la plasma, e la rende armonica. Il regista crea e fa regnare tra i personaggi quel legame segreto ma visibile, quella reciproca sensibilità, quella misteriosa corrispondenza dei rapporti senza i quali il dramma, anche interpretato da eccellenti attori, perde il meglio della sua espressione[466].

Il fatto teatrale è creato dall'unione e dall'armonia plasmata dal regista tra i vari elementi, l'attore, il testo, l'apparato scenico; il regista diventa fulcro del lavoro di mediazione estetica, fra autore e messinscena, ed etica, fra pubblico e spettacolo.

Di rimando, sottolineandone l'impegno etico, Costa scrive nel proprio saggio che è proprio il regista a dare «alla rappresentazione una coscienza spirituale, che ne fa una cosa viva ed attuale»[467] e, ancora, in senso più generale, che per la creazione di un nuovo teatro «è indispensabile una novità di concezione sentita come assoluta, coinvolgente tutti i principi estetici e diciamo pure morali della vita»[468].

Quando Costa torna a parlare del regista scrive che

[464] Orazio Costa, *La regia teatrale*, cit. (ora anche in Gian Giacomo Colli, *Una pedagogia dell'attore*, cit.).

[465] Orazio Costa, *L'insegnamento di Jacques Copeau*, cit. (ora anche in Maricla Boggio, *Il corpo creativo, la parola e il gesto in Orazio Costa*, cit., p. 42).

[466] Jacques Copeau, *Le Théâtre du Vieux Colombier*, 1913, cit. nella trad. it. in Maria Ines Aliverti, *Jacques Copeau*, Roma-Bari, Laterza, 1997, p. 82.

[467] Orazio Costa, *La regia teatrale*, cit. (ora anche in Gian Giacomo Colli, *Una pedagogia dell'attore*, cit., p. 66).

[468] *Ivi*, p. 69.

il regista è colui che fondendo in sé le qualità di pubblico ideale e di uomo di teatro, direi quasi inventa o scopre quel punto di contatto fra testo e pubblico che è la rappresentazione [469].

Costa afferma che è il testo stesso a imporre il proprio stile alla messinscena, e che nello stile è sottinteso quel tono che essa dovrà assumere: concetto, quello del «tono», che già abbiamo visto esposto da Copeau nell'affrontare i testi tragici. Molti altri sono i richiami diretti al maestro all'interno di questo saggio teorico: sull'aspetto scenografico, la natura dell'attore, il suo rapporto col testo.

Le consonanze sono ancor più messe in evidenza quando è lo stesso Costa a descrivere il modus operandi di Copeau, che pare prefiggersi come meta, attraverso il rifiuto di ogni estetismo, «un teatro puro, [...] un teatro assoluto, rappresentazione immediata d'una spiritualità contemporanea» [470]:

> In un lavoro come quello di Copeau la messa in scena è prima di tutto una messa a punto, una preliminare sintonizzazione degli elementi che concorreranno al lavoro, la quale parte da premesse ben più lontane dai molteplici motivi guida di una interpretazione; la messa in scena significa il ritrovamento e la definizione di quello spazio che il testo presume a sé concreato, in cui un accento nasce da un gesto e un gesto da una necessità imprescindibile di movimento, studiosamente, accanitamente rintracciata fra le misteriose pieghe della poesia [471].

L'ultima volta che Costa vede il maestro è sul letto di morte, quattro giorni prima che si spenga, nella sua casa di Pernand. Percorrendo da solo quella strada che avevano un tempo percorso i Copiaus, si trova a combattere con il timore di non riuscire più a riconoscere quel volto – quella «testa fiera, la fronte ampia, l'occhio azzurro, il grande generoso naso romano e la franca bocca parlante e sorridentemente malinconica» [472] – che, nel loro primo incontro, nell'estate del 1936, fece sì che la figura di Copeau si sovrapponesse a quella del padre, in una «reduplicata autorità» [473], proprio in virtù della loro somiglianza fisica. Dieci anni dopo, accostandosi al mae-

[469] *Ivi*, p. 71.
[470] Orazio Costa, *L'insegnamento di Jacques Copeau*, cit. (ora anche in Maricla Boggio, *Il corpo creativo, la parola e il gesto in Orazio Costa*, cit., p. 44).
[471] *Ivi*, p. 46.
[472] Orazio Costa, *[Primo incontro con Copeau]*, cit.
[473] *Ibidem.*

stro morente, il timore di trovarsi dinanzi un viso cambiato e provato dalla malattia si annulla in un nuovo riconoscimento:

Ed era proprio lui: lo ritrovavo, sotto la barba bianca, con la fronte immensa, il grande naso aquilino e gli occhi pieni di quello sguardo che gli abbiamo sempre conosciuto, largo e cordiale e pur sottilmente ironico. Mi disse: «Avete potuto pensare che vi avessi dimenticato! Male!». Mi abbracciò, lo abbracciai [474].

È questa l'occasione per confermare ancora una volta l'importanza del segno lasciato da Copeau nella sua educazione teatrale: egli lo ha indotto a percorrere «quella strada dove è così bello, e difficile insieme, avanzare» [475], e Costa può di nuovo esprimere la propria fedeltà

al suo insegnamento: lealtà verso i testi, studio dei grandi maestri, (fra i quali fu certo uno dei maggiori, certo il maggiore dei nostri tempi) fede nell'arte e fede nell'uomo soprattutto. Bisognerà che tutti quelli che sono stati suoi allievi e discepoli raccontino un giorno tutto quello che ci ha insegnato e rivelato: saranno saggi di tecnica, articoli di fede, confessioni umane [476].

Al Presidente della R. Accademia d'Arte Drammatica
Roma, Via Vittoria, 6

Resoconto dell'attività svolta dall'allievo Dott. Orazio Costa durante il I mese della sua permanenza a Parigi (22.IX-22.X-'37.XV) [477]

I: Assistenza alla messinscena di Jacques Copeau per la commedia *Asmodée* di François Mauriac.

Cenno sul metodo di lavoro: la commedia, statica e d'intenzioni veristiche si fonda tutta sull'acuta analisi psicologica dei personaggi svolta in lunghe scene a due.

[474] Orazio Costa, *L'ultima visita dell'ultimo allievo. Ricordo di Jacques Copeau*, cit.

[475] *Ibidem.*

[476] *Ibidem*. Si veda inoltre F. Cologni, *Non soltanto amore anche fede per l'uomo di teatro* (intervista a Orazio Costa), «L'Italia», 5 aprile 1962, in cui Costa tornerà a parlare del maestro.

[477] Documento manoscritto di 12 pagine con firma in calce conservato presso il Fondo Costa della Biblioteca «A. Spadoni» di Firenze, che si ringrazia per averne consentito la pubblicazione in questa sede. Per alcune parole di scarsissima leggibilità si è preferita l'omissione, segnalata tra parentesi quadre con i punti di sospensione.

a) Dopo la prima lettura fattane dal regista stesso ai «sociétaires», la commedia ha subito svariate modificazioni: alcune semplicemente tecniche, per la chiara impostazione delle situazioni e dei dialoghi; altre più profonde, riguardanti addirittura il carattere di certi personaggi; altre infine per ottenere nello sviluppo delle scene un movimento drammatico più stringente e logico. Tutte queste modificazioni sono state suggerite all'autore dal regista: quelle che comportavano cambiamento del testo eseguite dall'autore, e alcune di quelle che non ne comportavano eseguite dal regista con l'assenso dell'autore. Alcune di queste modificazioni vengono ancora fatte durante le prove ogni volta che al fuoco della ribalta ci si accorge di qualche manchevolezza.

b) Il regista, per ragioni organizzative, non ha avuto subito tutti gli attori; ne ha approfittato per tenere delle letture, quasi delle discussioni, con alcuni degli attori che fortunatamente avevano le parti principali. In queste sedute la preoccupazione essenziale del regista è stata di chiarire la personalità complessa del personaggio nel suo *sviluppo drammatico*.

c) Per suo conto intanto il regista preparava la pianta della scena (unica) con le sue aperture e la disposizione del mobilio per ordinare i movimenti. Questa pianta è stata in parte eseguita secondo le didascalie del testo, ma vi sono stati aggiunti alcuni importanti particolari creati per dare il pieno risalto ad alcune scene. È stata così creata una piccola porta per l'entrata quasi [...] di uno dei personaggi, a cui in tal modo si viene ad aggiungere una caratteristica che quasi da sola lo definisce.

d) Preparata questa pianta sono intervenute le conferenze con l'architetto Louis Sue per la costruzione dell'ambiente (la sala d'ingresso d'una villa di campagna). L'architetto ha preparato pazientemente non solo il bozzetto ma il *teatrino* di quattro o cinque diversi alzati della pianta propostagli. Infine dopo svariati colloqui è stata scelta la scena che offriva la migliore visibilità di tutti gli elementi accessori: cioè: una terrazza esterna con vista di bosco di pini; una scala d'accesso al piano superiore; la sala da pranzo in cui si svolgono alcuni inizi o finali d'atto. Ma allorché, subito dal primo giorno delle prove in palcoscenico, è stata impiantata questa scena, è risultata non sufficientemente ampia e soprattutto non sufficientemente profonda. Allora l'architetto l'ha modificata nelle proporzioni e *sin dalla seconda prova* in palcoscenico la scena aveva le sue *dimensioni definitive*.

e) Durante questi preparativi proseguivano le prove al tavolo con tutti gli attori. La recitazione del lavoro era fatta atto per atto, scena per scena di seguito riprendendo le stesse battute o le stesse scene non più di due o tre volte al massimo. Il regista non ha mai dato la battuta: si è limitato qualche volta a suggerire con qualche gesto espressivo o con qualche atteggiamento. Si è contentato sempre di piccolissimi progressi e non ha mai insistito per ottenere subito da uno sforzo concentrato il massimo dell'espressione. Questo procedimento si deve in gran parte al tipo particolare di attori a cui si dirige; infatti questi attori della Comédie, in molte cose simili a quelli delle nostre compagnie di giro, sarebbero propensi a dare tutto subito secondo formule scolastiche, sempre uguali, senza approfondire né il carattere né la situazione.

L'unico modo di forzarli a riflettere è di chieder loro di procedere lentamente e per gradi. Già durante queste sedute il regista discutendo si lasciava sfuggire quasi inavvertitamente, ma invece a ragion veduta, i suggerimenti più vari sulla finale interpretazione d'una battuta, sull'azione che avrebbe potuto accompagnare un dialogo, su un particolare di vestiario, sull'accento caratteristico di uno stato d'animo ritornante, ecc... ecc... chiedendo sempre all'attore di rifletterci con comodo e di cercare di meglio: quasi sempre, per non dir sempre, il meglio trovato dall'attore era proprio quello suggerito.

f) Quando nelle sedute al tavolo gli attori hanno saputo e compreso dove avrebbero dovuto arrivare, pur senza esserci arrivati che raramente e per momenti è avvenuto il passaggio al palcoscenico, con una scena provvisoria, ma precisa: nelle dimensioni, nelle aperture, nella disposizione del mobilio. E qui si è avuta tutta l'impostazione del movimento dei personaggi. Tutti gli elementi della scena: aperture, mobili ecc... sono designati con una lettera ad uso esclusivo del regista: l'attore segna sul suo copione a suo modo tutti i movimenti che gli vengono suggeriti. Bisogna dire che son questi movimenti che finora hanno dato vita alla commedia, ai personaggi, alle situazioni, alle battute. Questo particolareggiatissimo studio dei movimenti non si può apprezzare appieno che sul copione: nemmeno alla rappresentazione apparirà perché sembrerà talmente logico e coerente che nessuna altra idea gli si potrà opporre. Dal copione dunque risulta che questi movimenti anziché determinati dal testo sono quasi determinati sul testo stesso. E questo intendiamoci non è un semplice effetto, diremo ottico, ma ha le sue buone ragioni nelle qualità del testo stesso. Il quale manchevole di passaggi e spesso arbitrario chiede all'opera del regista la giustificazione di ogni battuta, di ogni azione, di ogni sentimento. Ed in questo s'è visto come l'opera di un regista (senza mezzi esteriori facili e di effetto) può veramente creare il qualcosa dal poco e talvolta il molto dal nulla. Ogni movimento completa e rifinisce esattamente un carattere: prepara un'azione, copre, giustifica e fa quasi diventare bello l'errore; crea gli spazi di tempo necessari a legare ciò che è slegato; crea l'atmosfera adeguata in cui le scene successive si svilupperanno quasi per necessità. Né parlando di movimento si deve pensare allo spostamento frequente e subissatore del testo: non si tratta che dello sfruttamento di tutti gli spazi, della caratterizzazione di ogni modo di star seduti, di ascoltare, di far vivere gli oggetti più esteriori, fino al vestito o ai capelli del personaggio. Tutto ciò insomma che un grande attore può inventare per il suo personaggio qui è inventato dal regista per tutti. Questo movimento che talvolta sembra momentaneamente affidato all'attore finché non si trova a suo agio in quello suggerito dal regista, è fissato con molta precisione e rigorosamente ripetuto perché non si perda; in realtà non si può perdere perché viene a far parte integrante e assolutamente indispensabile del testo. Non si può perdere che il superfluo.

g) Durante queste importantissime prove s'imposta logicamente anche l'interpretazione del testo; anzi mi venne fatto osservare come gli attori (del resto assolutamente impratici di simile metodo di lavoro) non afferrassero

subito la stretta colleganza fra i movimenti ed il senso delle battute e si scusassero degli errori di movimento dicendo di aver pensato al senso, degli errori di interpretazione dicendo di esser preoccupati delle azioni. Ma il regista mi ha dichiarato che era logico che non afferrassero ancora questo rapporto e che anzi il difetto di questi attori era di correr troppo e di rischiare di far subito tutto quello che gli si chiede senza rendersene abbastanza conto e riuscendo così uno spettacolo qualunque senza nessuna profondità. Dove mi meravigliavo della lentezza, egli si lamentava della precipitazione. «Gli attori, a prove come queste, dovrebbero non capire più niente, a forza di volersi rendere ragione di tutto; questi invece sanno già troppo quel che devono fare e lo fanno mediocremente: bisogna forzarli ad andar piano».

h) In una delle più recenti prove è stata portata una lieve modificazione alla disposizione del mobilio in vista delle necessità del IV atto; questa modificazione non turba gran che i movimenti già fissati, rende più logica e complessa la distribuzione caratteristica del mobilio, offre, se è possibile, maggiori possibilità nelle variazioni della composizione dei gruppi, e porta avanti alcune scene importanti che restavano un po' nell'ombra.

i) In un mese circa di prove (un po' meno per l'interruzione di qualche giorno) di circa tre ore l'una il lavoro è stato interamente provato al tavolo parecchie volte, e sul palcoscenico due e anche tre volte per tutti gli atti provati (4, resta il 5°). Dopo il fissaggio del movimento verrà la rifinitura dell'interpretazione con tutte le sue sfumature di tono. Alla prossima prova (lunedì 25) ci sarà una conferenza sul vestiario (moderno; attuale).

II: Visione dei più importanti spettacoli di Parigi. Breve cenno sulle loro caratteristiche.

Madame Bovary, riduzione e regia di G. Baty. 20 quadri.

– Il taglio in quadri senza continuazione di azione stanca e distrae. Difficilmente, per ragioni tecniche, tutti i quadri sono allo stesso livello, né, ciò che è peggio, dello stesso stile. Lo stile non ha alcun carattere particolarmente Flobertiano, sia nella scenografia, dura e cruda senza l'atmosfera dolorosa giustificatrice del dramma, sia nella recitazione poco approfondita: la protagonista (M. Jarnois) dice; il farmacista è caricaturato e meccanizzato. Nessun personaggio ha mai quella rotonda completezza del romanzo e non si giustifica mai dei suoi atti con la propria vivente umanità, il che dovrebbe sempre avvenire a teatro. Alcune felici trovate tecniche, ma incongruenti e inutili: p. es.: lo sfumarsi di una scena in un'altra con effetto cinematografico impressionante, ottenuto con spostamento di piani vocali ed accorto gioco di luci; p. es. il modo di rendere una festa di fuochi d'artificio, facendo passare sul viso degli attori delle luci variamente colorate.

La duchessa d'Amalfi di John Webster. Riduzione di Henry Fluchè ve. Regia di Louis Ducreux direttore della compagnia del «Rideau Gris» de Marseille.

– Una compagnia di ottimi attori dilettanti ha recitato questo tremendo dramma elisabettiano; e ne ha fatto una buona cosa, franca e sincera; ma

solo fintanto che non si tocca il «terribile» allora tutto cade. Perché dei giovani attori non riescono a sorreggere certi fatti e certe parole. Quando la giovane duchessa lancia le sue imprecazioni contro il marito non si fa altro che soffrire dell'inadeguatezza del tono. Certi sentimenti, e certi atti, magnificamente teatrali (come la pazzia lupesca del protetto della duchessa) chiedevano dagli attori degli sforzi giganteschi. Ma intanto come si arrischiano!

Le Médecin malgré lui al palazzo degli sport su di un ring. Regia di Barjaq, «compagnie des quatres [...]».

– Edizione molto andante; non si vedeva la pausa; il movimento era assolutamente inadeguato alla scena centrale. Si vedeva chiaramente che ci si può benissimo arrivare; ma primo errore è stato di occupare una parte della piattaforma, con un piccolo, inutile scenario; e poi di aver addossato ad essa un carro, nascosto da una tenda, per l'entrata degli attori; mentre sarebbero bastati quattro sgabelli in scena e che gli attori vi salissero dalle scalette, rendendosi ben conto che alle loro spalle c'era il pubblico. Niente più di un grazioso scherzo a cui mancava ogni spirito «gaulois».

Volpone di Ben Jonson, nella riduzione di Stefan Zweig, rifatta liberamente da Jules Romains... (!!) Regia di Charles Dullin.

– Bella commedia, ben presentata, ben recitata. Di gran lunga il migliore spettacolo che si possa vedere presentemente a Parigi. Ma bisognerebbe rifarsi agli originali degli elisabettiani. Nelle riduzioni francesi c'è sempre un qualche cosa che ne guasta il tono o m'inganno? Nella *Duchessa d'Amalfi* e in questo *Volpone* ci sono due personaggi troppo simili perché sian dovuti ad una opera così vivace e fantastica, mentre assai più facilmente sembran dovuti ad una accomodante mentalità francese declamatoria. Quel Bosola e questo Mosca che hanno a schifo il male che fanno, mi sembrano falsificati: rompono lo stile. (O lo stile è una mistificazione!) Questa specie di rivendicatori sociali son veduti da un «après-Victor Hugo», anzi da qualche socialistardo dei tempi nostri. Bosola non è un martire della società cattiva e Mosca, il nome stesso lo dice, è un piccolo essere ignobile che passeggia a piacer suo sulle immondizie, una specie di loro Arlecchino, non un ampolloso rivendicatore dei diritti del Bene. Questo è l'unico, ma grave appunto da muovere a questa bella messinscena. Le scene di Barjaq per questo *Volpone* sono assai gustose, benché un pochino stonate; la sua è una Venezia un po' troppo disegnata gentilmente e assai più trecentesca che cinquecentesca; ma il colore e alcune ben scelte caratteristiche stilistiche sono pieni di grazia. S'intenda sempre un po' troppo di grazia. Molto belli i costumi alcuni dei quali ottenuti con sapienti imbottiture fanno un effetto splendido, ingrandendo l'attore alle proporzioni del suo personaggio. Gli attori quasi tutti ottimi, compreso il regista che ha solo stonato un po' recitando una tirata sull'«oro». Facendo *Corbuccio* l'attore Vibert si divertiva talmente della sua ignobile decrepitudine da arrivare alla grande pausa; in *Leone* l'attore Vital era magnifico di affettuosa, potente, ingenua truculenza; e nel *Giudice* l'attore *Gildes* ha dato la sensazione di un debole subissato non solo dalla

potenza dei cattivi ma dal suo stesso carattere fisico e morale, debole di voce, prudente di gesti, titubante e pudico oltre misura nell'inchiesta.

Elettra di Jean Giraudoux. Regia di Louis Jouvet.

– Bisogna riconoscere che il lavoro si lascia ascoltare: con la sua pioggia di trovate che a furia di esser meccaniche diventano cretine (come quella di far le Erinni bambine sbarazzine), con le sue frasi succulente, con i suoi gelidi paradossi. Il senso vorrebbe esser sempre lo stesso: la denuncia del pericolo insito nella forza irresistibile della giustizia, nella vitalità del dovere che non si addormenta e che trascina tutto alla rovina nelle sue rivendicazioni, di fronte all'aspirazione di pace e di gioia di una specie di borghesia che giustifica le sue ingenuità e i suoi delitti come diritti alla vita. Ma è ben sicuro l'autore di non essere in fondo, benché voglia far credere che è pacifista, dalla parte dei dinamitardi? Di non condividere la passione di purezza di Elettra (che vorrebbe far passare per insopportabile pericolo, per pesante minaccia) come altra volta quella di guerra del poeta che morendo non diceva una bugia (come si vorrebbe facilmente far credere)? È già un buon segno che nelle sue opere si possa prendere parte per coloro che egli vorrebbe coprire di ridicolo. Ma quante brillanti scemenze gratuite: p. es.: due formidabili tirate antimatrimoniali costruite a furia di paradossi meccanici (giustapposizioni, contrasti, elenchi ecc... ecc...) e di luoghi comuni... [...]. La scena era rappresentata da un atrio in stile barocco-rustico fuori stile, con la sua solidità rispetto agli scherzi letterari della commedia. Ho trovato fortissimo attore Renoir, figlio del pittore, e fratello del regista cinematografico, che ha fatto di Egisto qualcosa di più che non gli permettesse il testo. Buono di tanto in tanto il regista nella figura-coro di un pezzente che nessuno osa prendere a calci, perché tutti lo credono un Dio, e le cui fesserie ognuno trova ragionevoli, per la stessa ragione. Un po' l'autocaricatura dell'autore, che, qualunque cosa dica, gli trovano un significato perché è un... padreterno della letteratura contemporanea.

Le mariage de Figaro, regia di René Rocher.

– Spettacolo molto neutro. Un bene che la migliore messinscena è quella che non si avverte; ma è troppo facile e spicciativo riuscire a non farsi vedere, rimanendo assenti. In fondo è parso che si sia voluto dare all'insieme il carattere gaio e festoso di melodramma da camera (le figurazioni erano estremamente ridotte). Sarebbe già stato qualche cosa insistere sul tono lieve, dando alla leggerezza nei momenti necessari il tono ironicamente consapevole e sicuramente padrone del tempo con gioia consapevole. (Questa è forse la migliore idea generale per la messinscena de «Le nozze» poiché a darne una fiera interpretazione sociale, cui forse avrebbe acconsentito l'autore, osta lo spirito trasfiguratore con cui fu vista questa... orrenda società ed osta la brutta scena dell'agnizione di Figaro e Marcellina). Di tanto in tanto però le intenzioni che la critica e la storia danno giustamente a Figaro venivano fuori con strappi di tono sgradevolissimi. In realtà forse bisognerebbe mettere in scena queste «Nozze» come partendo giovialmente per un allegro melodramma; ma arrivati sul palcoscenico e sicuri di non essere più

disturbati, improvvisando lì per lì un certo vento si prenda che riesce a scombinare i piani previsti e a far succedere il contrario di quel che ci si attendeva. Ma questo è un altro discorso. Le scene pulitine e decorose; degli attori ottimo uno solo: Charles Martinelli che ha fatto un *Brid'oison* formidabile: grosso, grande, panciuto con una parrucca che ripeteva la stessa caduta delle due flaccide guance attraverso le quali la parola lenta e sincopata di tanto in tanto da un affannoso sospiro esce balorda ed enorme.

Comédiens routiers. Variétés. *La coupe enchantée* de La Fontaine et Champmeslé. *Picruchole* d'après Rabelais par Léon Chancerel (ossia Leone... Fortunello).

– Con quanta speranza sono andato a vedere questa compagnia! E non tutta è stata delusa, anzi. Ma mi aspettavo qualcosa di più robusto, e popolare in un senso meno infantile. Ottima è stata la parte pantomimica, sonorizzata quasi all'uso dei cartoni animati; ricca di trovate e di spirito di gioco allegro; non abbastanza vivaci, un po' troppo pulitamente letterarie le recitazioni corali della *Complainte de Cornouaille* e della *Ballade des pendus* di Villon. La commedia di La Fontaine è una cosina graziosa, recitata con una inesperienza un po' acerba: i personaggi erano tutti in maschera meno le donne e questo stonava: la maschera chiede la maschera. Finalmente la tragicommedia presa da Rabelais, in grazia ad uno sforzo adattatore che ne ha fatto una tirata politica attuale contro gli aggressori della Roosveltiana quarantena, aveva perduto quasi completamente di vista Rabelais; e non è poco! In compenso aveva di tanto in tanto delle buone cose: come un coro di colossali guerrieri (3) e uno di popolani, questi ultimi specialmente ben raggruppati e sinceri con un accoramento veramente partecipe delle loro buone intenzioni.

L'opéra de quat'sous. Bert Brecht ha rifatto John Gay; Tallon e Mauprey hanno rifatto Brecht, così vattel'a pesca che roba è quello che senti; di chi è; e perché è. Alla fine c'è persino la «Ballade des pendus» di Villon che non si sa proprio da che parte ci venga. Così come è stata data, molto mediocremente, anzi male, non appare gran che. Né se ne afferra bene il significato che forse vorrebbe essere sociale. Che ragione ha mai di sollevare la poveraglia contro la polizia che non vuole impiccare un mascalzone, uno sfruttatore di poveri che non è riuscito ad essere sfruttatore della figlia perché questa si è voluta sposare con quel mascalzone? Con che diritto fa la figura del rivendicatore anche lui? Gli attori, per necessità delle parti cantate, sono stati scelti al varietà, con l'effetto di perdere quasi completamente la drammaticità di certe scene. L'orchestra avrebbe dovuto essere di fisarmoniche, di violini, di organetti; le scene o fantastiche per mezzo di volgari elementi usati e sciupati, o realisticamente impregnate di muffa, e costruite di stracci e di belle cose ridotte sudice e rotte. Dicono che c'è un bel film: si capisce.

Non rendo conto di una rivista, cui ho assistito per sbaglio, a sfondo politico di tendenza destra, abbastanza divertente, ma non straordinaria. E di uno spettacolo presentato all'Esposizione da una compagnia di giovani sviz-

zeri: un *Guglielmo Tell* pietosamente recitato e da cui son scappato al terzo quadro (ce n'erano 10!).

III: Conoscenza personale con i sottonotati registi.

Gaston Baty che mi ha promesso di farmi assistere alle sue prove appena comincerà la lavorazione del nuovo dramma *Madame Capet*.

Charles Dullin che mi farà anche conoscere i metodi della sua scuola.

Louis Jouvet che mi farà assistere alle prove, dopo la ripresa di «*Knock*».

Léon Chancerel che mi farà assistere al lavoro dei suoi «Routiers» e forse recitare con loro.

IV: Visite ad esposizioni e monumenti.

All'Esposizione: importante mostra internazionale di bozzetti teatrali.

Due mostre di arte moderna; una esclusivamente dedicata agli indipendenti, una (meno interessante) più generale.

Esposizione di manoscritti miniati alla Nazionale. A parte il grande valore artistico, interessante per costumi, disposizioni, colori...

Id. al castello di *Chantilly*; dove ho conosciuto il [...] *Henry Malo* che mi ha concesso di guardare il famoso *libro d'or* del duca di Berry e mi ha dato il permesso di consultare tutte le cartelle della collezione di disegni del Museo, una delle più importanti del mondo.

Museo delle arti decorative: importantissima per gli infiniti suggerimenti scenici che offre dal medioevo ai giorni nostri.

Versailles: I Trianon.

Orazio Costa

Alla R. Accademia d'Arte Drammatica
Roma

Resoconto dell'attività svolta dall'allievo Orazio Costa durante il secondo mese di permanenza a Parigi
(22 Ottobre-22 Novembre 1937) [478]

I: *Assistenza alla regia di Jacques Copeau per la commedia «Asmodée» di François Mauriac*.

[478] Documento manoscritto di 12 pagine con firma in calce conservato presso il Fondo Costa della Biblioteca «A. Spadoni» di Firenze, che si ringrazia per averne consentito la pubblicazione in questa sede. Per alcune parole di scarsissima leggibilità si è preferita l'omissione, segnalata tra parentesi quadre con i punti di sospensione.

Definito il movimento di tutti e cinque gli atti, ed ottenutone un primo fissaggio parziale, si è in un certo senso ripreso il lavoro daccapo, per rendere vivo e coerente il gioco scenico che dava ancora soltanto una impressione meccanica di artefatto. Intanto, sui suggerimenti già avuti, gli attori erano venuti maturandosi al senso del personaggio, delle varie situazioni, delle particolarità di alcune battute; non si trattava più che d'incontrare e far combaciare questo senso intimo del dramma con la sua manifestazione esteriore che è il movimento. Gli sfasamenti tra l'uno e l'altro sono stati dapprima evidenti; avveniva, ad esempio, che un'azione rimanesse del tutto priva di significato fino al suo compimento, o che, viceversa, il significato si esaurisse prima del compimento dell'azione relativa; oppure avveniva che il ritmo di una azione si sviluppasse indipendentemente da quello d'un movimento psicologico corrispondente e si concludesse troppo presto o troppo tardi. Ma denunciate queste mancanze dal regista, l'insieme lentamente, sicuramente, si componeva, (verrebbe voglia di dire si ricomponeva) nell'ordine, e nello stesso tempo scomparivano quelle cuciture bianche che sono troppo spesso i segni della regia. Pareva proprio che «la cosa» si risolvesse in sé per sua stessa forza. In realtà accadeva di dover riconoscere che in taluni punti l'interpretazione superava le possibilità del testo e allora o si cercò con ultime piccole trasformazioni di elevarlo fino ad essa, oppure ci si rassegnò a perdere certi effetti per non rischiare di farli apparire senza una profonda, intelligente ragione.

Credo che, specialmente da queste ultime osservazioni, si comprende chiaramente, come questa regia, per quanto meticolosa ed assolutamente creatrice sia risultata un capolavoro d'invisibilità. Nemmeno i critici più acuti se ne sono potuti rendere conto e non hanno potuto far altro che lodare genericamente «l'atmosfera», la «distribuzione delle luci» senza accorgersi che dalle lodi che indirizzavano talvolta all'autore buonissima parte tornava ad onore del regista. Le prove degli ultimi quindici giorni sono state tutte eseguite in scena, con l'arredo ed il materiale definitivo; l'ultima settimana con le luci e con i vestiti, prestabiliti in un'apposita riunione. Due o tre volte le prove normali sono state alternate con prove al tavolo, destinate alla memoria precisa del testo. È curioso osservare che queste prove si chiamano qui «all'italiana»!

Lo spettacolo è andato in scena il 22 Novembre esattamente 60 giorni dopo la prima prova. Il successo è stato di portata molto normale. La critica, di pareri assai diversi, ha, a seconda dei casi, rilevato la deficienza del lavoro, o addirittura scomodato i... Vangeli e... Dostojevski.

Rimane da chiedersi se il regista ha veramente ottenuto quel che voleva; se ha fatto tutto quel che avrebbe potuto per ottenerlo. Certamente, e per riconoscimento del regista stesso, non ha ottenuto quel che voleva: il carattere che aveva voluto imprimere ai personaggi è stato notevolmente modificato dagli attori, o non è stato con sufficiente attività personale sviluppato. In vero la complessità psicologica di un personaggio, per quanto sottolineata dallo stesso autore, sfugge a questi attori, che tendono a incasellare il loro

personaggio in un tipo già loro abituale e facile al pubblico. Il regista avrebbe potuto imporsi, insistere, esigere: non ha voluto, non è nel suo sistema: preferisce che l'attore rimanga ad un livello magari lievemente inferiore riguardo alla profondità, piuttosto che tenti di trasformarsi, senza una intima convinzione, senza dare l'assoluta certezza che sarà sempre garante di quello che fa. In parole povere preferisce una parte veramente ben recitata in tono minore alla stessa parte incertamente abbordata in tono maggiore. Non si deve cioè chiedere ad un attore più di quel che può dare. Questo è molto saggio ma non credo che agirei nello stesso modo.

Per le stesse ragioni non ho mai osservato che il regista si sia occupato con sufficiente tenacia dell'intonazione delle varie battute. Non le considerava che in blocco, suggerendone appena all'attore le linee generali, e talora, con un gesto o con un atto mimico, qualche tono particolare, mai dando lui stesso l'intonazione. Ottima cosa; ma così è difficilissimo (io dico impossibile) strappare gli attori a quel maledetto tono teatrale che serpeggia in ogni loro espressione, a quel fare un po' distratto con cui spacciano le loro battute come fossero di terze persone. Certo molto di questo, come del resto ho già osservato, proviene dall'aver a che fare con attori le cui qualità possono essere da un buon regista esaltate, ma i cui difetti sono probabilmente inguaribili.

II: *Visione dei più importanti spettacoli teatrali, e osservazioni.*

Uriel d'Acosta: 3 atti e 6 quadri da Gutzkow. Messa in scena di A. Granowski. Compagnia ebraica «Habimah». Per ragioni del tutto materiali la prima impressione è stata cattiva: in una scena troppo povera e troppo visibilmente improvvisata l'atmosfera del primo quadro non si è affatto creata. Era un prato, avrebbe potuto altrettanto bene essere l'atrio di una casa. Ma poi procedendo verso la fine del lavoro il fascino incontestabile di questa prodigiosa compagnia ha preso il sopravvento, specialmente nella rappresentazione di interni ieratici, in cui pare addirittura che dietro le indefinibili tende si aprano, rimbombanti di echi, i misteriosi veri sacrari di una grande fede; lì, nelle pause che separano le battute, i canti e i suoni, giustamente misurate perché gli inesistenti echi possano essere stati creati dalla fantasia sollecitata, si ha, come non mai, la certezza di trovarsi di fronte all'atto nella sua irripetibile realtà, alle persone nella loro unica forma. Si respira il teatro, che è vita una volta per sempre.

Mirabile è l'applicazione alla caratterizzazione del personaggio dalla voce prima ancora che da qualunque altra caratteristica. Senti questo Uriel di cui ti pare che la voce, profonda, suadente, vellutata, sia abituata ai colloqui interiori con la propria anima. Senti la voce geometrica, secca ed ossuta, tutta consonantica del dottore da Silva. Senti i due registri di questa Giuditta (la Rowina!) di cui quello chiaro, candido di fanciulla contrasta perfino con il maturo fisico dell'attrice, ma quello pieno dei momenti tragici invade il silenzio come un suono di tromba. Ma senti soprattutto questo rabbino, questo certamente-rabbino, questo attore-rabbino: ha a sua disposizione tre

registri, e tre ordini di movimenti: con una serie di minuti movimenti accartocciati da vecchio ottuagenario, una piccola voce piatta, nasale, acerba; con gli ampi gesti quasi magici, che l'ingigantiscono quando parla in cattedra, un'alta voce potente, piena di sinuose intenzioni retoriche; infine negli istanti che, quasi irrigidito, si rivolge dentro di sé, un armonioso canto, un lamento inumano su versetti biblici, come se un demone parlasse per lui; e dalla parola al canto un trapasso continuo, senza soluzione. Una tale plasticità vocale pare del tutto legata alla tensione sentimentale, e forse è; ma alla base di tutto c'è una tecnica che bisogna prima riconoscere, poi conoscere, se si vuole fare veramente del teatro.

Il dramma non mi risulta particolarmente interessante, e poi (forse per la creazione di spettacoli in un paese d'altra lingua) troppo infarcito di movimenti coreografici. Movimenti di danze festive, assolutamente pieni di stile e di carattere, ma troppo lungamente sfruttati.

Questo è stato, finora, l'unico spettacolo a cui abbia sentito il desiderio e l'opportunità di tornare. Infatti ci sono tornato: come avviene per ogni cosa veramente bella, non l'ho trovato che migliore. Avevo nel frattempo visitata una mostra di disegni e acqueforti di Rembrandt, ho potuto apprezzare quanto il regista si è servito di quegli studi del ghetto di Amsterdam, per realizzare l'ambiente ebraico amsterdamese, che doveva mettere in scena, soprattutto per certe figure di sfondo; e, dai pochi accenni, che un'illuminazione improvvisata su un palco scenico altrui poteva suggerire, per l'illuminazione drammatica delle scene [*sic*].

D'altra parte ho potuto particolareggiatamente osservare lo studio dei movimenti caratteristici dei singoli personaggi, mantenuti sempre con una coerenza ed un'armonia mirabili e soprattutto per quel fuoco interiore che anima tanta tecnica, facendone ad ogni momento scaturire la necessità assoluta.

Le rêve de Golem: tre atti e undici quadri di H. Leiwik. Regia di A. Lindberg. Compagnia «Habimah». È incredibile come si può non capire assolutamente niente, non riuscire a seguire nemmeno una scena. Questa storia messianica in vesti moderne (giacché si tratta di futuro) con fucili e bombe sa d'artificio. Si sentiva la caratteristica impronta di una non simpatica regia russa, esasperata e simbolizzante, che per fortuna non si avvertiva nella regia di *Uriel d'Acosta*. Pareva nella guerra tra Gog e Magog di assistere ad un qualunque dramma di propaganda con lotte tra bolscevichi ed antibolscevichi. L'esasperante ricerca di effetti, ottenuti con scatti continui di voce e di movimenti, era spiacevolissima, come anche la presenza di comparse che, benché addestrate nei movimenti, risultavano indifferenti all'azione. Di straordinario, (poiché qualcosa di straordinario non può mancare ad uno spettacolo, sia pure infelice, di questa compagnia), solo l'attrice Rowina nella parte del Vero Messia. Per quanto possa parere strana la cosa, una soluzione unica del problema di dare all'uomo divino qualcosa di fisicamente trascendente! Mi ha colpito nella tecnica di questa compagnia, così come mi colpì in una compagnia giapponese, l'uso apparentemente

primitivo ed ingenuo di sottolineare con un colpo di gong o di tamburo i momenti cruciali d'un dramma; esso risponde ad un meccanismo psicologico che non manca mai di funzionare e per cui quando, già preoccupati da una situazione critica, sentiamo un rumore, immediatamente, lo riferiamo ad essa precipitandovi in pieno e facendo tutt'uno della sensazione fisica e della passione sentimentale.

Celui qui reçoit les gifles di L. Andrejef. Regia di Pitoëff. È uno di quei lavori che non si possono più sentire, tanto ogni battuta suona falsa, con i suoi significati trascendentali; tanto ci ricorda tutto ciò che ha accompagnato e seguito questa forma di letteratura. Cose ben morte. Ma forse qui ce se ne accorge meno, se le si rimettono in scena dopo 16 anni dalla prima volta. E quanto inutilmente! È vero che qui però i «giovani» sono ancora i giovani di «allora» e pochi hanno evoluto; è quindi fatale che essi giudichino i loro primi «exploits» (così poco veri, così legati alle contingenze tragiche del dopoguerra) come qualcosa di ancora necessario: qui si culla ancora come un bambino qualcosa che è ben vecchio, e forse morto. Per questo abbiamo più di loro il diritto di sentirci vivi e vitali noi che vogliamo cose che superino l'immediata contingenza per andare incontro ad un uomo più eterno.

La mère di V. Margueritte da M. Gorki. Regia di H. Lesieur. Brutta copia di una messinscena russa. D'intenzioni dichiaratamente propagandistiche, abborda tutte le situazioni con una presuntuosa pesantezza, con la retorica più arrabbiata, sfruttando allegramente i luoghi comuni più banali, e tutte le più volgari maniere di procurare l'applauso. E tutto in una forma assolutamente slava, incompatibile con la lingua e con lo spirito di misura francese. Qualche buona situazione, fritta e rifritta dal cinema russo: la vecchia che impara a leggere; i caporioni russi che giocano a cuscinate come bambini... «i lioncelli!» e così via. Povero popolo, se questo dovesse essere il suo teatro; se teatro dovesse significare imbottitura di zucche a mezzo di facilonerie commoventi e sobillanti, di paroloni e di spiritualistiche invocazioni all'«ha-a-ah-me» come dicono loro, e pare che abbiano fame! Gli attori discreti, ma non abbastanza umani; il testo e ancor più la regia li impediscono dal meglio. La madre scopre la «comédienne» appena alza la voce e di buona contadina russa diventa di punto in bianco una pessima Athalie. La scena costruita, assolutamente priva di organicità, (non voglio pensare allo stile) a due piani, anzi tre: primo piano, a livello del palcoscenico, costruito (la cucina della madre) arredato verticalmente, fin nelle ragnatele e nel mestolo per l'acqua, fin nelle ciotole di legno e nel samovàr arrugginito; secondo piano, una strada, con fondale... dipinto rappresentante una officina; piano terra, invasione dernier-cri (ma non era dunque finito?) della platea con piani inclinati di sapore decorativo: la bolgia della confusione; e dentro, attori ora scatenati in grida, discorsi, spari e botti, ora raggelati e ammutoliti in interminabili pause di minuti. No!

Les chevaliers de la table ronde di Jean Cocteau. Regia, scene e... mobilio dell'autore. Una commedia che avrebbe potuto esser nuova 17 anni fa. L'unica cosa che forse ha di nuovo, benché l'autore ci assicuri che ciò avviene

per puro caso teatrale, è l'automatica fatalità del trionfo del bene sul male, del vero sul falso, dell'uomo cosciente della propria dura, tragica realtà, dell'uomo incantato nei sogni di una mentita felicità. Teatro fatto da uno scrittore che sa il fatto suo; ma di battute slegate e slogate, che la reverente buona volontà degli spettatori, in omaggio all'intelligenza, ingessa di pesanti presunte profondità. L'intelligenza umana è tale che, se si ricorda del cuore, riesce tutto a ricollegare, dappertutto a trovare risonanze ed appigli. Di divertente, e, forse, trovata base di tutto il lavoro, c'è la creazione (d'altronde abbastanza imprecisa ed incaratterizzata) di un originale personaggio. Si tratta di un demonio che, per opera del mago Merlino, assume le sembianze di diversi personaggi reali. Avviene così che gli attori che recitano la parte di quei personaggi recitino una parte di quella del demonio, che senza essere impersonato da un unico attore è, pur spezzettato, unitario nelle manifestazioni mimiche che gli sono attribuite. Gli attori stranamente mediocri, per non dire cattivi, tranne uno, passato a questa compagnia dall'assai migliore compagnia di provincia del «Rideau gris de Marseille». Graziosi i costumi che però stonavano, nella loro quasi fedele stilizzazione duecentesca con le scene senza carattere e con i mobili assolutamente idioti, fatti di bandone verniciato in bianco, di filo d'ottone e di vetro. A un certo punto si ha il dubbio che in certe linee c'entri addirittura la psicanalisi delle visioni oniriche; ma siccome così il tutto sarebbe anche più idiota e inconcludente è preferibile scansare il sospetto.

L'échange di P. Claudel. Regia di Pitoëff. Questo dramma è assai bello, e, contrariamente a quello che si potrebbe credere leggendolo, così letterario e statico com'è, guadagna molto ad essere recitato; anche se non bene; guadagna sopratutto in chiarezza. L'autore nella prefazione spiega che questo dramma nasce dalla presenza di varie tendenze, anzi di varie personalità dentro di noi secondo il versetto del cantico che dice «Ci sono due uomini in me»; più uomini, e delle donne, (aggiunge l'autore) per cui avvengono continui scambi che danno forma alla nostra personalità nelle sue manifestazioni esteriori. Quindi in questo dramma si aggiungerebbe, alle tre unità tradizionali, una quarta unità fondamentale. In realtà l'innovazione è più banale di quel che potrebbe sembrare, poiché, (lo insegnava l'antica rettorica ed il riscoprirlo è una prova di verità) ogni dramma, meglio ogni opera di poesia, è nella sua interpretazione letterale un dramma di personaggi, ed è, in una interpretazione simbolica, sia un dramma di forze universali, e quindi rappresentazione di un conflitto, o persino «del» conflitto, universale; sia un dramma di forze interiori alla personalità umana e quindi rappresentazione del conflitto che presiede all'unità di questa personalità. Forse sarebbe bene che gli autori pensassero, almeno a posteriori, a questi fatti dello spirito, per confrontare le loro opere con qualche cosa di più solido che non la così detta vita di tutti i giorni o (peggio) le infinite assurde finzioni delle combinazioni arbitrarie. Quest'opera è stata recitata la prima volta nel '14 da J. Copeau al Vieux Colombier; ritorna dopo quasi mezzo secolo di vita (è del '93) portando solo qualche non grande macchia del transitorio

del tempo in cui fu scritta. Il tono di alcune scene è quasi biblico, certe realtà dei rapporti tra uomo e donna sono intuite con una freschezza ed una novità assolute: è una di quelle opere che fa parte del ciclo moderno degli «Adami» cioè del tentativo contemporaneo della poesia di riporsi davanti all'uomo in quel che v'è in lui di più originale ed eterno. La messinscena era discreta; la lunghezza dei dialoghi e delle battute giustificata e ritmata da sobri movimenti; ma la recitazione da parte dei due uomini sopratutto (un anziano, Pitoëff, che faceva il giovane sfrenato e bramoso di vita; e un giovane, costretto nella maturità del banchiere) modesta: il giovane dev'essere un giovane, e la parte del banchiere, forse la più difficile del lavoro, richiede una tale complessità di giudizio, una tale comprensione di una specie di seria mistica del denaro, che non può esser affrontata da un attor giovine, sia pure in ruolo abituato di caratterista. Ludmilla un po' troppo straccetto, senza raggiungere mai l'imponente serenità o la tremenda angoscia che sono del personaggio.

III: *Frequenza all'istituto di fonetica*. Mi ero iscritto dapprima solo ad un corso per stranieri, utilissimo ma solo rispetto alla pronuncia ed alla dizione francese. In seguito venuto a conoscenza dell'esistenza di un corso di fonetica generale, seguendo la mia antica convinzione che uno speciale studio di questa disciplina debba stare alla base di ogni forma di dizione e di recitazione, mi sono iscritto e ne sono contento. Una parte del corso: fonetica applicata alla storia delle lingue romanze, completa i miei studi universitari di linguistica, ma un'altra, fonetica generale mi dà una quantità di nozioni indispensabili sia ad un attore che ad un regista e sulle quali, se ne avrò il tempo e la possibilità, conto di organizzare un piano di lavoro per la tecnica, tutta particolare, dell'uso artistico della voce parlata, in modo da poter possedere e insegnare la maniera di ottenere senza pregiudizio della salute e degli organi vocali, il massimo degli effetti artistici nella caratterizzazione vocale del personaggio e nella più complessa manifestazione delle sue passioni.

IV: *Inizio d'una inchiesta sul movimento teatrale contemporaneo.*

Credo che di questa inchiesta non potrò rendere conto che alla fine della mia permanenza. Comunque una prima informazione d'indirizzo l'ho avuta chiedendola a Raymond Cognat a cui ero stato presentato da Copeau, e che è stato, all'Esposizione, il direttore della classe 70, cioè l'organizzazione delle mostre e degli spettacoli dei teatri sperimentali. In modo generale (e non è certo una novità) si può dire che il movimento teatrale dei giovani discenda direttamente o indirettamente dall'azione di J. Copeau, i cui allievi e collaboratori si sono fatti a loro volta iniziatori. Ma esistono vicino a questi di tendenze tra sociali e religiose, altri di tendenze assolutamente intellettualistiche (p. es.: «Art et Action»). Le ragioni e gli scopi di questi movimenti m'interessano in particolar modo per la comprensione spirituale del teatro. Praticamente però sarà di maggiore interesse il movimento che av-

viene nelle province, in quanto esso nasce per andare incontro a vere esigenze e non per soddisfare particolari idealismi. Il teatro di provincia è notoriamente in pessime condizioni; affidato per lo più ad iniziative economicamente ed artisticamente povere va definitivamente cadendo nelle mani dei dilettanti, cioè dei filodrammatici, il cui repertorio facile e banale corrisponde abbastanza bene a quello dei nostri filodrammatici. Ora contro questa grave crisi si vanno attivamente interessando sia dilettanti di più colte e più profonde intenzioni, rinnovando ed allargando il repertorio, sia addirittura i legislatori che vanno chiedendo leggi per istituire in Francia le compagnie di giro, base della nostra organizzazione teatrale, e che, pure, ci sembrano così in arretrato sulle forme più evolute di altri paesi. Continuerò informandomi delle tendenze scenografiche e delle influenze che gli stili di regia stranieri possono far pesare su questo movimento, che, se non privo d'interesse, è troppo lento per aver la probabilità di dare presto dei frutti veramente notevoli.

V: *Visite a musei e località d'interesse artistico.*

Mostra di acqueforti e disegni di Rembrandt: Ne ho sottolineato, (a parte il principale interesse artistico) a proposito di uno spettacolo dell'Habimah, le alte potenzialità suggestive dal punto di vista registico, per l'invenzione di tipi e per le illuminazioni drammatiche.

Mostra del Greco: Oltre che di logico interesse artistico, indispensabile alla comprensione e al giudizio che si deve darne, delle tendenze estetiche e spirituali della generazione immediatamente precedente alla nostra, della posizione gravemente critica in cui affrontò i problemi dell'arte moderna.

Collezione di numerose opere di Cézanne presso Jean Victor Pellerin: Jean Victor Pellerin è lo scrittore autore di «Cris des Coeurs» e di «Têtes de rechange», ed è uno dei più ricchi collezionisti di quadri di Cézanne. L'emozione per la grande bellezza dei quadri è stata accresciuta dal fatto di poter gustare, solo, delle opere d'arte come se fossero mie. Ma per i veri capolavori questa gioia egoistica non si trasforma nell'assoluto diletto di avere dei compartecipanti al proprio diletto?

Esposizione su «Federico Chopin, George Sand e i loro amici»: Mostra di manoscritti, cimeli, quadri, ricostruzioni di ambienti, d'interesse storico-letterario; ma anche, dal punto di vista registico, come esempio delle tipiche ricerche da fare volendo o dovendo mettere in scena un ambiente simile.

Salon d'Automne: La mostra annuale degli indipendenti era assolutamente asfissiante. Una mostra particolare di bozzetti e di costumi teatrali s'impastoiava ancora incerta per lo stile dei balletti russi, ancora trionfante, e la stilizzazione più povera di fantasia.

L'arredamento all'Esposizione: Importante dal punto di vista scenografico per la creazione di ambienti moderni.

Viaggio a Chartres: Naturalmente non posso parlare dell'importanza artistica di una tale visita; ma avendo assistito durante i due giorni di permanenza (1 e 2 Novembre) a molte funzioni religiose nella cattedrale voglio di-

re l'impressione straordinaria che mi hanno fatto. Si sono svolte alla presenza del Vescovo, con la scuola dei cantori di Chartres al completo. Il suono dell'organo accompagnava i canti, la precisione mirabile delle evoluzioni degli officianti aveva qualcosa di veramente magico; i bambini del coro e i chierichetti vestiti di rosso e di merletto bianco creavano una atmosfera colorata e lieta; l'armonia della lingua cantilenata compiva l'incantesimo. Mi è parso che il teatro non potrà riprendere la sua forza e il suo valore, se non quando l'attore avrà coscienza della gravità spirituale dell'atto che compie, del meraviglioso e proprio incredibile dono ricevuto, di poter, quasi miracolosamente, provare l'infinita grandezza dell'anima; se non quando a forza d'amore si troverà il ritmo magico che farà da incantesimo sul pubblico e lo trascinerà, che voglia o no, nella realtà eterna che non soffre mutazioni per essere perfetta in sé ed irripetibile.

Viaggio a Rouen.

Orazio Costa

Franco Ruffini

UTOPIA E TEATRO. NOTA SUI PADRI FONDATORI

Ha ragione Mirella Schino a sottolineare che «Padri Fondatori» non è una sigla storiografica, buona soltanto per classificare in astratto e a cose fatte. Craig, Appia, Stanislavskij, Copeau, Mejerchol'd – per citare i nomi più celebrati – furono percepiti dall'esterno, concretamente, e si percepirono l'un l'altro, come facenti parte di un gruppo di pionieri accomunati da una stessa visione guida[1]. Per ognuno di loro lo spettacolo fu simile piuttosto a un organismo da far vivere che non a un'opera d'arte da mettere in (una nuova) forma. «Fame di vita», così la Schino sintetizza il loro atteggiamento. Che davvero fu comune, non si può non essere d'accordo, ferme restando tuttavia – e con pari pertinenza – le reciproche differenze.

Ecco il punto: identità nella diversità, entrambi i termini con pari pertinenza.

Quando si parla di diversità, in teatro, si finisce fatalmente col far entrare in campo gli spettacoli: i quali però sono talmente diversi, com'è naturale, da un regista all'altro, da mettere in ombra fin quasi a dissolvere la visione comune della quale sono manifestazioni. È difficile vedere cosa accomuni Stanislavskij e Mejerchol'd limitandosi al confronto tra *Il gabbiano* e *Il revisore*.

Tra visione che li guida e spettacoli che ne sono animati, questa *Nota* prova a orientarsi in mezzo, sulle strategie: cercando prima di tutto di chiarire – sulla scorta dei casi esemplari di Craig, Artaud e Grotowski – il senso concreto della parola «utopia». Se mettere in vita lo spettacolo fu la visione comune dei Padri Fondatori, diverse

[1] La Schino è tornata più volte sull'argomento. Cito solo: il suo libro inaugurale *La nascita della regia teatrale*, Roma-Bari, Laterza, 2003, e quello che a mia conoscenza è l'ultimo intervento, *Quello che resta*, «Prove di drammaturgia», n. 2, ottobre 2007.

furono le strade indicate per arrivare a realizzarla, o anche solo a esprimerla.

Quella dell'utopia fu la più radicale. A contrasto, aiuta anche a vedere le altre.

La battaglia dei fiori

Si racconta di un concorso per giardinieri, una volta, in cui una commissione di saggi doveva assegnare tre premi. Alla fine, i giardini prescelti vennero presentati al pubblico. Il primo aveva un'apparenza del tutto normale. Niente d'eccezionale, salvo – ma occorreva un occhio esercitato per accorgersene – la totale assenza di quelle erbe infestanti che allignano anche nei giardini sorvegliati con la più amorevole cura. A differenza del primo, l'aspetto del secondo giardino era straordinario. Non c'era nessuno dei soliti fiori, più o meno rari ma tutti ugualmente aggraziati. Al loro posto, solo mostruosi fiori carnivori. Il terzo fu accolto da un'esclamazione attonita da tutti gli spettatori. Era una distesa di terra bruciata, senza un filo di vegetazione, e neanche a dire un accenno di fiore.

Con curiosità vennero lette le motivazioni dei giudici. Erano, di fatto, le biografie di tre innamorati dei fiori, ognuno con un suo particolare rovello.

Il primo non sopportava che accanto ai fiori crescessero infiorescenze spontanee, viticchi che possono innalzarsi fino al boccio e offuscarne la bellezza. Aveva intrapreso un lavoro paziente, anni e anni, con trapianti, innesti, lambiccati esperimenti, per sviluppare nei fiori stessi un anticorpo capace di annientare sul nascere ogni malapianta indesiderata. Il secondo era tormentato dall'aspetto e dal ronzìo degli insetti che a sciami andavano a succhiare il nettare. Impaziente di allontanarli sapendo che li avrebbe visti tornare subito dopo, aveva estirpato i suoi fiori e li aveva sostituiti con fiori carnivori. Anziché esserne mangiati, divoravano gli insetti appena vi si posavano sopra. Il rovello dell'ultimo giardiniere era che i suoi fiori – come tutti i fiori viventi – crescessero, poi appassissero, perdessero i petali, morissero. Li aveva sradicati uno a uno, aveva sparso sale sul giardino, e i fiori che aveva immaginato su quella tabula rasa li aveva descritti in un libro. I giudici l'avevano letto e anche al giardiniere delle visioni avevano deciso di dare un premio. Il primo.

Parla di fiori, questo apologo. Ma più interessante è che parla d'amore.

Lo sappiamo tutti che la realtà è fluida e complessa, e quanto sia rischioso analizzarla. Tuttavia, quella realtà complessa e fluida quant'altre mai che è l'amore, possiamo figurarcela ripartita in quattro. C'è l'amore totalmente appagato dal proprio oggetto: amore che vive senza insoddisfazione. C'è l'amore in cui l'appagamento è incompleto e che, nondimeno, riesce a convivere con l'insoddisfazione, in un bilancio di pro e contro comunque soddisfacente. Dal lato opposto, c'è l'amore che a causa dell'insoddisfazione muore. E c'è infine l'amore che vive di insoddisfazione.

Questo propriamente è la passione. L'ètimo ha le sue prerogative. Se con «passione» non ci contentiamo sbrigativamente d'intendere entusiasmo o perdita di ragione, ma pretendiamo un di più dell'amore, quel sopravanzo non può che essere patimento. La passione è amore che si nutre dell'insoddisfazione per il proprio oggetto. Non lo accetta così com'è, con quel tanto d'insoddisfazione che comporta, né è disposto a rinunciarvi. Vuole cambiarlo. Vuole cambiarlo perché lo ama: lo ama proprio in quanto lo vuole cambiare. Della lotta contro quello che non lo soddisfa fa la ragione stessa del suo esistere, e durare, e perfino crescere.

Quello che i giardinieri del racconto nutrivano per i fiori era di più dell'amore. Era passione.

Riformatori, rivoluzionari, utopisti

Si è detto spesso, e con molte ragioni, che i Padri Fondatori furono animati da una radicale insofferenza per il teatro. Autentico odio. Non è così. Furono animati da un profondo amore per il teatro, ma tormentato – e alimentato – da un'altrettanto profonda insoddisfazione. La loro fu vera passione. Vollero cambiare il teatro, eliminare ciò che impediva loro di amarlo senza sofferenza.

«Io amo il teatro, – proclama Craig – non importa cosa si possa dirgli contro, io lo amo. Non importa quali prove si possano trovare per stabilire la sua inferiorità, io lo amo». Superato quello che chiama il periodo della rabbia, si tirò indietro per guardare meglio e sprofondò «dentro un Inferno», che tuttavia non gli fece «cambiare d'uno iota, di un fiato» il proprio amore. Al contrario, lo spinse con

maggior forza a cercare un altro regno oltre «il regno di Irving»[2]. È questa la natura paradossale della passione, non lo si potrebbe dire in maniera più limpida.

Craig chiarisce anche che la ragione del suo patimento era la «rappresentazione della realtà», l'«imitazione», a prescindere dal livello in cui la si potesse condurre. L'Inferno dentro il quale era sprofondato era niente meno che il regno di Irving. Parla di sé, ma quello che dice vale per tutti i Padri Fondatori.

La passione dei Padri Fondatori fu amore irrinunciabile per il teatro, autentico odio per il teatro in quanto «rappresentazione della realtà», «imitazione». Senza virgolette d'ora in poi. Non un problema di qualità, che si può migliorare: l'imitazione fu per loro un problema di natura. Doveva essere eliminata, perché si potesse amare il teatro senza patimento.

Alcuni la videro come un'erba infestante da debellare bonificando la pianta stessa del teatro dai semi che ne permettevano la crescita. Furono i Riformatori. Stanislavskij è il loro emblema e capofila. Cos'altro è la «condizione creativa» se non l'anticorpo – la seconda natura – che l'attore deve sviluppare in se stesso per contrastare dall'interno la malapianta della «condizione dell'attore»[3]?

Altri la videro come uno sciame d'insetti molesti che il teatro doveva annientare divorandoli. Furono i Rivoluzionari. Il loro emblema e capofila è Mejerchol'd. Il suo «teatro teatrale» è un'autentica rivoluzione, in quanto rovescia l'oggetto della rappresentazione dalla realtà al teatro stesso[4].

[2] Cfr. Gordon Craig, *Rearrangements*, in *The Theatre-Advancing*, Boston, Little, Brown and Co., 1923, pp. 171-73.

[3] Un anticorpo alla malapianta dell'imitazione dev'essere ritenuta la considerazione, da parte di Decroux, del tronco come centro motore di ogni movimento. Il contrasto all'inclinazione «rappresentativa» delle parti periferiche e leggere del corpo – mani, volto – è del resto significativamente presente anche nella pedagogia di Stanislavskij: di cui Decroux amplifica anche la caratteristica della «lunga pazienza».

[4] Altro rivoluzionario è Ejzenštejn, fervente allievo di Mejerchol'd. Non tanto per il messaggio politicamente rivoluzionario del suo spettacolo *Il Messicano* (1921), o per l'esplosione circense del più famoso *Il saggio* (1923), quanto per l'autentico rovesciamento del teatro nel cinema. Il cinema fu la rivoluzione teatrale di Ejzenštejn. Attraverso il montaggio, il cinema poteva esteriorizzare il «film interiore» dell'attore di impronta stanislavskijana, trasferendo – rovesciando – la sede della reviviscenza dall'attore allo spettatore. Alla lettera: «La scrittura cinematografica di montaggio *non è analoga, ma esattamente identica* alla prestazione di un attore che reciti non il risultato, ma il processo all'interno del quale, passo dopo passo, nascono e prendono forma autentici sentimenti scenici» (cfr. *L'origine del montaggio al cinema: l'as-*

Ci furono, infine, quelli che videro l'imitazione della realtà come il tributo mostruoso che il teatro paga alla vita quotidiana. Per liberarsene non si poteva che uccidere quella vita, in nome e nella visione d'una vita ulteriore. Craig si servì dell'opposizione minuscola/maiuscola per indicare quel salto: vita contro Vita. Artaud qualificò la vita maiuscola come «vera», relegando l'altra – la minuscola – al rango di mortifera parvenza: facciata contro vera vita. Furono Utopisti.

Come il vincitore dell'agone floreale, anch'essi fecero terra bruciata del loro giardino.

Vulcani e incendi

Mi pare che questo libro contenga in piccolo la bomba per una gigantesca esplosione di tutte le cose che esistono nel teatro così come le conosciamo. Uno sconvolgimento così integrale e devastante come prima cosa mostra all'occhio della nostra mente tutti i teatri del mondo improvvisamente scaraventati in cielo con pezzi di edifici, brandelli di scene, scampoli di costumi, e infine, separati gli uni dagli altri, gambe, braccia, corpi – sì, teste – degli attori che sfrecciano in aria in un selvaggio caotico bang! Che, se una tale bomba esplode, gli ultimi giorni di Pompei sembreranno solo una tranquilla scenetta da spettacolino domenicale a paragone degli ultimi giorni del teatro sotto la minaccia del fiammeggiante torrente di lava che [cola] da questo nuovo Vesuvio Distruttore del Teatro. Oh! Il paragone è molto buono – solo che la lava del Vesuvio distrusse e ricoprì di cenere per migliaia di piedi, non esplose, una bella città e i suoi resti sono ancora belli. Ma quando il presente grande incubo, il teatro presente, sarà distrutto, le rovine, povere spettrali rovine ... ci mostreranno solo, come un racconto di favola, le fragili fondamenta di quell'unica grande orrenda caotica impostura del teatro di oggi e noi non potremo che disprezzare quelle povere fragili fondamenta e spazzare via le macerie lasciando uno spazio pulito.

SPAZIO PULITO

Spazio pulito. L'enorme opera di distruzione è finita, la bomba ha compiuto il suo devastante lavoro. Il Vesuvio Distruttore del Teatro ha portato a termine la sua rovinosa missione. Il teatro, scene, costumi, attori, poeti – sì, ridano pure gli dèi – anche i poeti! Tutto in aria e alla fine uno spazio pulito.

E dunque –

Fatti avanti Signor Lanciatore di bombe devastanti, fatti avanti Signor Vesuvio Distruttore del Teatro, fatti avanti Signor Edward Gordon Craig,

senza del corpo vivo, in *Teoria generale del montaggio*, Venezia, Marsilio, 1985, p. 166; corsivo dell'autore).

abbiamo spazzato via gli ultimi stracci rimasti. Fatti avanti adesso e facci vedere – *che cosa* viene dopo.

A parlare in questi termini di *The Art of the Theatre* – il libro del 1905 con il quale Craig annunciò la sua visione del teatro – è Isadora Duncan, in una presunta recensione a caldo. Ma si dev'essere d'accordo con Steegmuller nel ritenere che sia stato lo stesso Craig a suggerirla come introduzione, poi non pubblicata, al suo libro [5]. Se anche non la scrisse, certo l'avrebbe sottoscritta, il tono è inconfondibile. Conoscendo l'apocalisse che c'è prima, prende senso la visione che «viene dopo». La Scena oltre l'Apparato scenico, l'Azione oltre l'Attore, la Voce oltre il Dramma. Il teatro oltre quella rappresentazione della realtà che nemmeno un disegnatore di scene come lo stesso Craig, un attore come il grande Irving, un poeta drammatico come il sommo Shakespeare potevano sottrarre al tanfo mortale della vita minuscola. Persino di quelle scene, di quelle partiture, di quelle parole – ridessero pure gli dèi – si doveva fare terra bruciata [6].

Sono meno pirotecniche del vulcano di Craig le fiamme devastatrici di Artaud. Ma ci sono, nella Prefazione al *Teatro e il suo doppio*. Artaud la scrisse alla fine, quando il tempo aveva consumato tutti i tentativi di spiegare il vero significato di crudeltà. Divampano due volte. La prima inceneriscono libri, la seconda volta corpi umani.

«Si può incendiare la biblioteca di Alessandria – dice. – Al di sopra e al di fuori dei papiri esistono delle forze; potremo temporaneamente perdere la facoltà di ritrovare quelle forze, ma nulla riuscirà a spegnere la loro energia». Poi riappicca il fuoco nella celebre chiusura: «La cosa veramente diabolica e autenticamente maledetta della nostra epoca è perder tempo con delle forme come se si trattasse di una questione d'arte, anziché essere come suppliziati che vengono bruciati e fanno segni sui loro roghi» [7]. Nel fondo del ricordo di sicu-

[5] *«Your Isadora». The Love Story of Isadora Duncan and Gordon Craig*, a cura di Francis Steegmuller, New York, Random House, 1974, p. 100. Il testo della «recensione» della Duncan è alle pp. 379-81.

[6] Sul rapporto, spesso frainteso, tra le componenti dell'organismo spettacolo – Apparato scenico, Attore, Dramma – e il loro rispettivo «divino movimento» – Scena, Azione, Voce – cfr. il mio *Il Delsarte segreto di Gordon Craig*, «Teatro e Storia», n. 28, 2007.

[7] Antonin Artaud, *Préface. Le théâtre et la culture*, in *Le théâtre et son double*, O.C. IV, ed. 1978, rispettivamente p. 11 e p. 14. Con riferimento alla citatissima chiusa della *Préface*, correggo in più punti la traduzione einaudiana, che parla di «attardarsi sulle forme artistiche, invece di sentirsi come condannati al rogo che facciano segni attraverso le fiamme». Innanzitutto, Artaud scrive «s'attarder artistique-

ro aveva i gesti minuziosi di Renée Falconetti nella *Passione di Giovanna d'Arco* di Dreyer, cui aveva preso parte nel ruolo del frate confessore: quando la condannata raccoglie la corda caduta dalle mani del boia e gliela porge o, con diligenza, si rimbocca la manica per liberare il polso alla stretta. Stava già nell'altra vita, Giovanna. La morte non poteva essere, per lei, il termine della vita minuscola d'una vittima: era l'inizio della vera Vita d'una martire.

A differenza di Craig che – sia pure per mano di Isadora – l'aveva incendiato per iscritto, il teatro in Artaud non prende fuoco sulla pagina. E però l'aveva preso nella memoria. Artaud vide gli attori danzatori di Bali ai primi d'agosto del 1931. Nacque da lì la visione del teatro della crudeltà. Poco più d'un mese prima, nella notte tra il 28 e il 29 giugno, un incendio improvviso aveva devastato il padiglione delle Indie olandesi. Non si salvò niente delle opere d'arte – libri, manufatti – che vi erano contenute. Sulla palude di melma maleodorante, per il diluvio sparso dai pompieri, restò in piedi solo il teatro in cui si sarebbe esibita la troupe balinese. Gli attori, ignari di cortocircuiti, credettero a un maleficio che vi aveva attentato contro, e a una magia che aveva risparmiato il loro teatro. Si sa che molti visitatori furono attratti ad assistere allo spettacolo più dal clamore dell'incendio e dal miracolo di quel teatro superstite che non dal talento scenico degli artisti. Forse fu così anche per Artaud[8]. Del resto, per un uomo dall'«esperienza espansa» come lui, le sfasature di tempo e spazio, la stessa eterogeneità degli eventi, contano poco niente[9].

ment sur des formes»: l'arte è l'alibi dell'attardarsi – del perder tempo –, non la qualifica delle forme su cui ci si attarda. Poi i «suppliciés ... font des signes sur leurs bûchers»: sui loro roghi, non attraverso le fiamme.

[8] Uno straordinario saggio storico in forma di romanzo-conferenza è il libro di Nicola Savarese, *Paris/Artaud/Bali. Artaud vede il teatro balinese all'Esposizione coloniale di Parigi del 1931*, L'Aquila, Textus, 1997. Ne ho utilizzato il ricchissimo Dossier sull'incendio del padiglione delle Indie olandesi, tirandone fuori i dati di fatto ma perdendone inevitabilmente il sapore.

[9] Di esperienza espansa, a proposito di Artaud, parla Ferdinando Taviani in *Quei cenni famosi oltre le fiamme*, Prefazione all'ed. it. di Monique Borie, *Antonin Artaud. Il teatro e il ritorno alle origini*, Bologna, Nuova Alfa Editoriale, 1994 [Paris 1989], in particolare pp. XXXIV-XXXV. Scrive Taviani che «[f]a parte dell'*esperienza espansa* di Artaud la capacità di fissarsi nella memoria i particolari delle cose viste, con una forza che normalmente richiede osservazioni pazienti e ripetute», alludendo alla frettolosa visita alla mostra di Van Gogh all'Orangerie, che pure fu sufficiente per fissare i particolari di cui abbonda il famoso saggio sul pittore. Ma fa parte dell'esperienza espansa di Artaud anche la capacità di far affiorare dalla memoria cose non viste con la forza di cose che si stiano vedendo sul momento.

Artaud vide lo spettacolo di Bali sullo sfondo d'un fuoco capace di distruggere tutto salvo lo spazio delle forze in azione oltre le forme in mostra. Vide quegli attori danzatori fare segni di Vita, al di là delle forme della loro arte scenica. Se, sovrapponendo lo spettacolo di Bali alle fiamme dell'Esposizione, abbia avuto la visione di quei corpi danzanti come papiri accartocciati – o come suppliziati – nell'atto di liberarsi dalle forme e di liberare forze: di questo evidentemente non possiamo esser certi. Ma quelle fiamme di fuoco vero pretendono solo di rimettere una visione coi piedi per terra. Ciò che si vede è nelle cose e si stampa negli occhi. Poi l'immagine – attori tra le fiamme: sia pure – sta alla visione come gli occhi stanno alla mente.

In ogni caso, la visione dell'utopista ha bisogno di un salto. Proprio un salto per aria, un'esplosione, come quella del Vesuvio distruttore del teatro, o d'un incendio devastatore. Appartiene a una realtà altra, che deve tagliare i ponti con la realtà dalla quale e sopra la quale vuole liberarsi.

Cioè a sua volta essere libera. Tra Craig e Artaud non si possono immaginare due visioni più diverse, addirittura antitetiche. Quello di Craig è un teatro che si propone di trascendere il corpo nel mentale e, proprio dalla parte opposta, il teatro di Artaud vuole riportare tutto il mentale al corpo. Lo urlerà apertamente dai manicomi. Ma già l'aveva detto in quella breve sala d'attesa che è *Il teatro di Séraphin*. Per esprimere «il grido della rivolta calpestata, dell'angoscia armata in guerra e della rivendicazione», erige davanti a sé il suo «corpo d'uomo» e costringe quel grido a rientravi dentro «punto per punto». Prima nel ventre, «nel punto delle strozzature erniarie», e di lì «alla sommità dei polmoni», e poi nelle reni. «Ogni emozione – conclude – ha basi organiche. Coltivando l'emozione nel suo corpo, l'attore ne ricarica la densità voltaica» [10]. Se questo è l'attore «atleta del cuore», corpo che appropria l'emozione alla carne, agli antipodi sta

[10] Antonin Artaud, *Le théâtre de Séraphin*, in *Le théâtre*, cit., O.C. IV, ed. cit., rispettivamente pp. 141-42 e pp. 145-46. Anche in questo caso, cerco di eliminare una possibile fonte d'ambiguità sostituendo il «pezzo per pezzo» dell'ed. einaudiana con «punto per punto», per l'originale «place par place». «Place par place» scandisce le tappe d'un viaggio nel corpo punto per punto, non il sezionamento d'un corpo pezzo per pezzo. *Le théâtre de Séraphin* non fa parte del *Teatro e il suo doppio*. Non si conoscono le ragioni per le quali il saggio, che Artaud considerava come il completamento di *Un athlétisme affectif*, fu escluso dalla pubblicazione in volume. Scritto nel '35 e destinato alla rivista «Mesures», *Le théâtre de Séraphin* fu pubblicato nel 1948 (cfr. nota 1 in O.C. IV, ed. cit., pp. 328-30). Si tratta, in ogni caso, di uno degli ultimi testi, prima della *Préface* e del lungo viaggio nella follia.

l'attore supermarionetta, corpo di legno che libera la carne dall'emozione.

Non è una contraddizione. Sono approdi entrambi legittimi, quando il percorso parta da uno stesso «spazio pulito». Partendo dal suo «teatro povero» – letterale terra bruciata al fuoco del ragionamento –, la visione di Grotowski può stare pienamente dalla parte di Craig e, senza contraddizione, altrettanto pienamente dalla parte di Artaud. L'«attore santo» arriva a trascendersi per via di semplificazione, ma facendo corpo col e del proprio trascendimento.

Essendosi liberata, la visione dell'utopista è libera.

Utopia ed efficacia

Che la visione di Grotowski si sia realizzata, nulla toglie alla sua dimensione d'utopia. Quando succede un'unica volta – com'è stato il caso del *Principe costante* –, vuol dire solo che quella volta è stata un miracolo. L'eccezione conferma la regola, tanto più la conferma il miracolo. Il teatro di Grotowski non si può fare. Il teatro di Craig, quello di Artaud: il teatro degli utopisti è un «teatro che non si può fare». La visione dell'utopista è un polo Nord, un punto. Dentro un punto non si può abitare, ma quel non-luogo – quella letterale utopia – orienta la bussola per potervi tendere indefinitamente. Che è tutt'altra cosa dal realizzarla, sia pure progressivamente per parti.

Il «teatro che si può fare» ha bisogno di quegli elementi – attori che rappresentano, testi che raccontano, scene che raffigurano – dei quali il Vesuvio o il rogo, o persino la ragionata spoliazione verso la povertà hanno fatto terra bruciata. Lo sapevano anche Grotowski, Craig e Artaud. E però altrettanto bene sapevano che risparmiando dalla cancellazione preventiva anche uno solo di quegli elementi non avrebbero potuto liberare la loro visione. Non fatevi impastoiare dalle forme, dice Artaud. Fate volare in pezzi attori testi e scene, dice Craig. Sbarazzatevi dell'armamentario del teatro ricco, dice Grotowski. L'hanno detto a se stessi, e sono queste le parole che ascoltano quanti ne vogliono trarre insegnamento.

Non che le loro visioni siano più o meno simili li rende ugualmente maestri, ma che ognuno replichi con parole diverse lo stesso monito: svincolarsi dalla rappresentazione per immaginare il teatro, anche se poi per rappresentare si dovranno fare i conti proprio con quei vincoli. Una visione totalmente libera come compenso – e come senso – d'una

rappresentazione doverosamente obbligata a confrontarsi con il teatro che si può fare. È questo l'insegnamento degli utopisti.

Si spiega perché, tra i Padri Fondatori, i riformatori e i rivoluzionari siano i più utili, ma a essere i più efficaci siano gli utopisti. C'è differenza. L'utilità riguarda gli strumenti per fare, l'efficacia riguarda le persone, a prescindere dagli strumenti di cui per fare decidano di servirsi.

La terra bruciata sta nella mente. Vuol dire mente sgombra: pulizia preventiva, decondizionamento. Immaginare il teatro come se il condizionamento della rappresentazione non esistesse. Per potere poi – di ritorno – «mettervi le mani in pasta» senza «sporcarsi le mani» [11]. Dietro l'apparenza di un gesto distruttivo fine a se stesso, fare terra bruciata è un gesto costruttivo con un fine ben preciso. Permette di confrontarsi con le connaturate costrizioni del «teatro che si può fare», orientandolo nel senso di una visione libera. Non umilia la prassi a un'affannata inutile rincorsa dell'utopia, non impanca l'utopia a giustiziere inesorabile d'ogni prassi. Le lega insieme.

Il silenzio degli utopisti

Il particolare legame tra utopia e prassi consente di mettere a fuoco la caratteristica che, in misura più o meno trasparente, i libri degli utopisti hanno in comune. Parlano per circoscrivere, parlano per isolare uno spazio di silenzio. Nello spazio di silenzio sta la visione, quello di cui parlano sono tappe del percorso che ne prende senso.

Nei libri di Craig questa dialettica è dichiarata. Nella linea «Oggi *e* Domani *e* Avvenire», l'Avvenire è un orizzonte che starà sempre all'orizzonte dell'utopia, per ogni Oggi o Domani del tempo della prassi. Lo dice a chiare lettere. Specifica che «un nuovo teatro», come compare nel titolo d'un suo libro, non è «il nuovo teatro», e che dovranno esserci molti nuovi teatri prima che arrivi *il Teatro*. Molti, è ovvio, sta per innumerevoli [12]. Prescrive come semplificare l'attore, e scrive come farlo, in direzione della supermarionetta. Ma la supermarionetta, essa, non si può fare. Con ragione si fa beffe di quanti la pensano come un'entità materiale. Lui non fa che dire ciò che la supermarionetta non è. Passo dopo passo, negazione per nega-

[11] Devo questa puntuale distinzione a Ferdinando Taviani, in uno dei nostri frequenti incontri-scontri sul teatro del Novecento.

[12] Cfr. Gordon Craig, *Towards a New Theatre*, London-Toronto, Dent & Sons, 1913, pp. 2-3.

zione, la sospinge nello spazio di silenzio. Come vi sospinge il Dramma senza parole: mentre prescrive di semplificare il Dramma di parole, e scrive come farlo. O l'Apparato scenico senza colori né disegni né materia: mentre prescrive di semplificare le scene, e scrive come farlo. Cosa sia la Supermarionetta, o il Dramma senza parole, o l'Apparato scenico senza colori né disegni né materia è una domanda sterile, perché lo spazio di silenzio non sta lì per farsi estorcere risposte in positivo, ma solo per dare senso a ciò di cui si può parlare, e di cui infatti le parole di Craig parlano.

Le utopie di teatro hanno una vocazione pratica, purché non si pensi di dover fare il teatro che non si può fare.

Se possibile, il libro di Grotowski è ancora più esplicito di quelli di Craig. Nel suo spazio di silenzio sta il periodo d'anni 1963-65, con tutto quello che vi si verificò dentro: il lavoro solitario con Cieślak per *Il Principe costante*, l'attivazione del «processo interiore» con le tecniche preliminari per la trance e, infine, la trasmissione che porta a compimento e allo stesso tempo trascende l'insegnamento. Intorno sta il teatro che si può fare orientandosi nel senso di quella visione. Ma il teatro che sta nella visione di Grotowski non si può fare [13].

Come non si può fare il teatro di Artaud. Alle prese con la stesura del *Primo manifesto*, scrive che le sue idee «sono contenute nel "Théâtre Alchimique" e nella "Mise en scène et la métaphysique"», concludendo che il compito ora è «fare semplicemente un documento tecnico ed esplicativo» [14]. I due saggi sede delle «idee» e quel manifesto sede della «tecnica» basta leggerli a confronto per ritrovare, declinato alla maniera di Artaud ma non per questo meno evidente, il legame silenzio parole, che è il marchio dei libri degli utopisti. Nello spazio delle idee ci sono un quadro di Luca di Leida, un film dei fratelli Marx, un laboratorio d'alchimista: per concludere che la realtà del teatro è «virtuale» [15]. Il teatro non c'è. C'è non-teatro. Mentre le parole del *Primo manifesto* sciorinano quest'elenco notarile: Tecnica, Temi, Spettacolo, Regia, Linguaggio della scena, Strumenti musicali, Luce e illuminazione, Costume, Scena e sala, Oggetti maschere e accessori, Scenografia, Opere, Attore, Interpretazione, Pubbli-

[13] Sulla strategia implicita di *Per un teatro povero*, cfr. il mio *La stanza vuota. Uno studio sul libro di Jerzy Grotowski*, «Teatro e Storia», n. 20-21, 1998-99.

[14] La dichiarazione compare in una lettera a René Rolland de Renéville – costante interlocutore di Artaud nell'itinerario al teatro della crudeltà – del 26 luglio 1932 (in O.C. V, pp. 85-86).

[15] Antonin Artaud, *Le théâtre alchimique*, in *Le théâtre*, cit., in O.C. IV, ed. cit., p. 47.

co, Programma. Non manca proprio niente del teatro che si può fare. Manca la visione di Artaud. Sono la prassi che prende senso dall'utopia: le parole che prendono senso dallo spazio di silenzio.

Attraverso la pulizia della mente, il come se della terra bruciata mantiene pulite le mani: a patto però che le si metta in pasta nell'umile impegno del giorno dietro giorno, per ogni giorno del proprio lavoro. Dentro l'utopista cova la lunga pazienza del riformatore. E reciprocamente, il tempo lungo del riformatore finisce col far impennare la «seconda natura» in un'«altra natura» al di là della natura umana. La «condizione eroica» dell'ultimo Stanislavskij fa dell'anticorpo della condizione creativa il viatico per un corpo-mente oltre la persona che ne è titolare [16]. Il riformatore si scopre utopista. La rivoluzione soccombe, alla fine, alla nostalgia di tornare al corpo in scena per trascendere, nella durata delle leggi del bios e della meccanica, il corpo quotidiano preda della meccanicità senza bios. Lo insegna la vicenda di Mejerchol'd: nel rivoluzionario stanno in dormiveglia il riformatore della durata e delle leggi e l'utopista della trascendenza. Tutto si mischia.

Non può che essere così. Riformatore, rivoluzionario, utopista: sono tutt'e tre animati dalla stessa passione per il teatro. A distinguerli sono soltanto le strade differenti che seguono per preservarne il fiore. L'abbiamo visto salendo in alto sulla navicella d'un apologo, proprio all'insegna della passione per i fiori. Che quelle strade s'incrocino e perfino si ricongiungano non si può vedere salendo più in su. Bisogna scendere dall'altezza dell'analisi e immergersi nella realtà. Che, lo sappiamo tutti, è complessa, fluida e non conosce soluzioni di continuità.

Postilla

Sì, tutto si mischia. Questa nota ha cercato soltanto di sbrogliare dei fili dall'intricata realtà delle opere – sulla scena e nei libri – dei Padri Fondatori. Quando a un filo è stato associato un nome, lo si è fatto per chiarire la natura del filo, non per selezionare il nome a

[16] Sulla «condizione eroica» come condizione per trascendere l'individualità e i limiti del personaggio in un'entità superiore che è in grado di guardare al personaggio, cfr. *Stanislavskij e il «teatro laboratorio»*, in Franco Ruffini, *Stanislavskij. Dal lavoro dell'attore al lavoro su di sé*, ed. accresciuta, Roma-Bari, Laterza, 2005, in particolare pp. 135-39.

esclusione di altri. Essendo le presenze solo degli esempi, le assenze sono giustificate per principio. Tuttavia, una è talmente vistosa che la si deve almeno commentare.

Le opere di Appia sono tutte nei libri. E però, sotto le sue parole scorre il lavoro di e con Émile Jaques-Dalcroze. Non si può leggere lo scritto senza leggere anche ciò che ne è sottinteso. Se i libri di Stanislavskij mettono la pratica in un testo, quelli di Appia è come se la richiamassero in nota. L'abbassamento dalla pagina a piè di pagina ne miniaturizza la presenza, non ne svaluta l'importanza. Attraverso Dalcroze c'è, in Appia, la lunga pazienza del riformatore.

Dalcroze serve anche per portare allo scoperto il filo dell'utopista. Si sa che i rapporti di collaborazione con Appia si attenuarono a partire dal 1913. Colpa della guerra incombente. Colpa soprattutto della diversa concezione del corpo maturata in Appia. Dalcroze voleva un corpo addestrato – condizionato – a seguire docilmente il dettato della musica; Appia era arrivato a volere, in più, un corpo che fosse capace di agire dentro la musica. Come la corrente di migrazione fa volare lo stormo, e ogni uccello – dentro – batte le proprie ali, reagisce al refolo contrario, a ogni ostacolo e difficoltà che incontra nel proprio volo: dentro il volo d'una corrente che è sua ma è anche d'Altro.

«Corpo obbediente» è una definizione di Copeau. Ne parla, a distanza di dieci anni, a proposito della sua scuola del '20-21, in cui – afferma – come prima cosa si cercava di costruire nell'allievo «un corps obéissant» [17]. Ma quello a cui puntava Copeau non era più il corpo condizionato a obbedire di Dalcroze. «Ho commesso un errore, tempo fa, – dice – credendo di trovare il punto di partenza nella ginnastica ritmica. Essa non può applicarsi al nostro insegnamento; in se stessa, porta già un'affettazione». Scrivendo a Dalcroze subito dopo, sarà brutale nella sua franchezza. Definisce i ritmisti «*inumani* ... incapaci di dimenticare se stessi, di abbandonarsi, infine di *donarsi*» [18]. Decide di lasciare Dalcroze per il «metodo naturale» di Georges Hébert [19].

[17] Jacques Copeau, *Les souvenirs du Vieux Colombier*, Paris, Les Nouvelles Éditions Latines, 1931, p. 93.

[18] Copeau aveva incontrato Dalcroze nell'ottobre del 1915 presso l'Istituto di Ginevra e, nel suo primo progetto – non realizzato – di scuola, aveva deciso di servirsi della ginnastica ritmica. Il rifiuto matura nel passaggio dal progetto alla successiva realizzazione. Le due citazioni sono, rispettivamente, in Jacques Copeau, *L'educazione dell'attore (1920)* e *Lettera a Jaques-Dalcroze (1921)*, in *Il luogo del teatro*, a cura di Maria Ines Aliverti, Firenze, La Casa Usher, 1988, p. 76 e p. 91.

[19] Sulla figura di Georges Hébert, sul suo «metodo naturale» di ginnastica in-

Ma la conversione davvero naturale della ginnastica ritmica era la pratica del movimento secondo Gurdjieff, che ha peraltro significativi punti di contatto con Hébert. Lo afferma, per bocca dell'allievo prediletto René Daumal, Alexandre Salzmann, ex artista della luce a Hellerau. Uno che conosceva bene tutti i termini in questione: il lavoro di Appia, quello di Dalcroze anche attraverso la moglie Jeanne, e quello di Gurdjieff infine, di cui a Parigi era di fatto un alter ego. Dice Daumal di essersi occupato del Dalcroze del 1914, subito prima della guerra, quando stava nascendo intorno a lui «un'arte teatrale restituita al suo senso e al suo fine sacro». Poi, aggiunge, quell'arte si era degradata diventando fine a se stessa, prima che Gurdjieff la riportasse al «solo scopo degno di essere perseguito»[20].

È questa la direzione di Appia quando si discosta da quella di Dalcroze? Certo è che il corpo capace di dimenticare se stesso senza perdersi, a disagio nella docile coreografia del condizionamento a obbedire, proiettato verso un fine che lo supera: questo corpo patisce i limiti della vita minuscola. La musica alla quale si abbandona, «più che un'opera d'arte, è la materializzazione di un'interiorità *non individuale*». Interiorità non individuale: questa definizione, tanto precisa nella sua apparente paradossalità, sarebbe piaciuta a Craig[21]. È una visione da utopisti.

E infine, nel teatro che è vivente di questa Vita maiuscola si ricompone anche il filo del rivoluzionario. «Teatro vivente», se è la faccia opposta di «teatro teatrale», però lo è come l'altra faccia d'una

trodotto in Francia per l'addestramento delle reclute della Marina Militare, e sull'interesse di Copeau, cfr. Franco Ruffini, *Teatro e Boxe. L'«atleta del cuore» nella scena del Novecento*, Bologna, il Mulino, 1994, in particolare pp. 63-88.

[20] René Daumal, *Lettre de Paris*, in *L'évidence absurde. Essais et notes (1926-1932)*, Paris, Gallimard, 1972, pp. 267-68. In realtà, nella sua lettera del febbraio 1934, Daumal si fa portavoce piuttosto di Mme Salzmann. Alexandre morirà di lì a poco, il 3 maggio, e da tempo era gravemente malato. Comunque, l'omissione è dovuta soprattutto al fatto che era Jeanne ad avere un ruolo pubblico, dopo la dismissione della sede dell'Istituto di Gurdjieff nel 1933. Su Alexandre Salzmann, al crocevia tra Appia, Dalcroze e Gurdjieff, cfr. Carla Di Donato, *Primo dossier Salzmann*, «Teatro e Storia», n. 24, 2002-2003, anticipazione di una preziosa Tesi di Dottorato ora finalmente conclusa.

[21] La definizione è di Mirella Schino, *La nascita della regia teatrale*, cit., p. 76. È davvero acuta la riflessione che la Schino conduce sul ruolo della musica, non solo nel lavoro di Dalcroze e di Appia, ma anche per l'insieme dei Padri Fondatori. Il rifiuto di Dalcroze, non tanto per chiudere la partita della ginnastica ritmica quanto per indicarne una sorta d'interna finalità tradita, è corale. A quelle di Appia, Copeau e Daumal, vanno aggiunte almeno le voci di Stanislavskij e di Craig.

stessa moneta, che vuole mettere fuori corso l'odiato «teatro rappresentativo».

Appia non si ritrova in nessuno dei fili strecciati nell'analisi dalla mongolfiera perché li comprende tutt'e tre, senza prevalenza di nessuno su nessun altro.

Craig, lo sappiamo, poneva Appia più in alto di qualsiasi altro maestro: alla sommità della Montagna del teatro[22]. Vedeva chiaro, Craig. Dalla cima di quella montagna, da quell'Appia riformatore rivoluzionario e utopista, vedeva dipartirsi tutti i fili della passione per il teatro.

[22] Appia, in compagnia della Duncan: cfr. Gordon Craig, *Henry Irving*, New York-Toronto, Longmans, Green and Co., 1930, p. 187.

Luca Di Tommaso

«OSTRANENIJE»/«VERFREMDUNG»: UNO STUDIO COMPARATIVO[1]

Lo scopo della 'Verfremdung', che Brecht lanciò immediatamente dopo la sua visita a Mosca nel 1935 [...] è esattamente quello [*just that*] che Šklovskij aveva dato al suo 'priëm ostranenije' o 'artificio dello straniamento'; e se Brecht situò questo slogan in una cornice più politica, questo è solo ciò che anche Boris Arvatov, del gruppo del LEF di Majakovskij e Tret'jakov, sembra aver fatto[2].

Con questo brano John Willett, studioso attento del teatro e della cultura d'avanguardia, proponeva nel 1959 l'idea di una derivazione della *Verfremdung* di Bertolt Brecht dall'*ostranenije* di Viktor Šklovskij[3]. Un'idea interessante e in gran parte euristica, ma non priva di problemi e molto discussa in seguito[4] anche e soprattutto perché Brecht non ha mai fatto esplicito riferimento a Šklovskij né alla sua teoria. Scopo del mio studio è riesaminarla da un punto di vista storico ed estetico-semiotico.

Con una precisazione: quelli che qui prendo in esame sono so-

[1] Questo saggio costituisce la traduzione rivista e ampliata del mio *Ostranenije/Verfremdung*: *eine Vergleichende Studie*, apparso in tedesco in «The Brecht Yearbook/Das Brecht-Jahrbuch 32», Pittsburgh, The International Brecht Society, 2008.

[2] John Willett, *The theatre of Bertolt Brecht. A study of eight aspects*, London, Mouton, 1959, p. 209, traduzione mia (tutte le traduzioni italiane condotte sui testi citati in lingua straniera sono mie).

[3] Nel corso del saggio, porrò tra virgolette caporali le citazioni, tra apici i termini-significanti e in corsivo i concetti-significati.

[4] Numerosissimi sono gli autori che hanno ripreso e discusso l'idea di John Willett. Cfr., ad esempio, per l'ambito italiano, Angelo Maria Ripellino, *Il trucco e l'anima. I maestri della regia nel teatro russo del '900* [1965], Torino, Einaudi, 2002, p. 292; Eugenio Barba, *Priëm ostrannenija, Verfremdung, Hana*, «Sipario», Anno XXXV, n. 406, III trimestre 1980, pp. 68-71; Keir Elam, *Semiotica del teatro*, Bologna, il Mulino, 1982, p. 25; Nicola Savarese, *Teatro e spettacolo fra Oriente e Occidente* [1992], Bari, Laterza, 2004, p. 458.

prattutto un concetto e la sua storia (o meglio, due concetti e la loro relazione storica). Non che la pratica teatrale brechtiana o quella letteraria šklovskijana siano state impermeabili alle rispettive teorie, anzi; ma i rapporti fra pratica e teoria (in letteratura ma soprattutto in teatro) sono un altro problema; un problema ampiamente controverso che esula dalla pertinenza e dalla capacità di questo saggio teorico[5].

Comincerò ripercorrendo i punti nodali della discussione critica successiva (1); proseguirò indagando il contesto storico-culturale che avrebbe reso possibile la filiazione (2); infine, condurrò un confronto strettamente teorico (semiotico) tra le due concezioni dello straniamento (3).

1. *Il dibattito critico*

L'argomento di Willett è sostanzialmente questo: la parola 'Verfremdung' fu usata da Brecht poco dopo il suo secondo viaggio a Mosca del 1935, che lo mise in contatto con personaggi molto vicini alla scuola formalista degli anni '10 e '20 e, in un certo senso, essi stessi formalisti. Willett non ammette che si tratti di una coincidenza. La sua fonte è Victor Erlich che, nel 1955, ha scritto la prima monografia sul formalismo russo in lingua occidentale[6]. Quattro anni dopo la pubblicazione di questo importante libro, Willett non si limita ad avanzare l'ipotesi della filiazione Šklovskij→Brecht, ma suggerisce anche attraverso quali anelli mediatori essa si sarebbe verificata: il Lef di Majakovskij, Tret'jakov, Arvatov e Brik, oltre agli spettacoli di Mejerchol'd e Tairov. Le ragioni con le quali Willett sostiene la sua idea sono dunque di carattere storico-culturale (si sofferma a lungo anche sul contesto politico che vedeva in quegli anni l'affer-

[5] Per farsi un'idea di quanto problematici siano i rapporti fra pratica e teoria, basterà leggere le interviste rilasciate dagli attori di Brecht nel libro di Claudio Meldolesi e Laura Olivi, *Brecht regista, memorie dal Berliner Ensemble*, Bologna, il Mulino, 1989: a sentire alcuni di loro, parrebbe quasi che la *Verfremdung* non avesse niente a che fare con la pratica teatrale brechtiana.

[6] Victor Erlich, *Russian formalism, history-doctrine*, London, Mouton, 1955. Questo libro Brecht l'aveva acquisito poco prima di morire; ma la cosa non può costituire argomento a sostegno della derivazione, poiché avvenne vent'anni dopo lo scritto dove egli introdusse la parola (*Verfremdungseffekte in der chinesischen Schauspielkunst*, 1936, ora in Bertolt Brecht, *Werke*, Grosse Kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe, a cura di W. Hecht, J. Knopf e altri, Berlin-Weimar/Frankfurt a. M. 1988 ss., tomo 22.1, Schrften 1).

mazione dall'alto dell'«estetica staliniana» e che metteva in crisi le sperimentazioni formali – letterarie e teatrali – di tali personaggi mediatori), ma la sua supposizione è radicale *da un punto di vista estetico*: lo scopo della *Verfremdung* sarebbe «esattamente quello che Šklovskij aveva dato al suo 'priëm ostranenije'». Brecht avrebbe solo inserito questo slogan in una cornice più politica, non intaccando la finalità e la natura del concetto. Si tratta *del* punto problematico sul quale dovremo tornare.

Il libro di Willett stimola il dibattito: già nel '61 Reinhold Grimm si schiera dalla sua parte richiamando i formalisti russi come una delle due fonti del concetto brechtiano, l'altra essendo la marxiana *Entfremdung*. L'autore cita un passo da Šklovskij e poi aggiunge: «non sembra di leggere qui una frase di Brecht?». Ma la posizione di Grimm è meno radicale: non parla di identità rispetto alle finalità estetiche, il «priëm ostranenije» è solo una fonte della *Verfremdung* e, rispetto a essa, rimane «confinato nell'ambito estetico»[7].

Nel 1964 Willett torna a ribadire la sua ipotesi, specificando che la formula brechtiana è un neologismo: «per quello che ne ricorda la signora Hauptmann, egli [Brecht] non aveva parlato di 'Verfremdung' prima [del suo viaggio a Mosca nel '35], nemmeno in conversazione», e «il dizionario di Grimm fornisce solo due esempi oscuri per l'uso di 'verfremden' come verbo transitivo»; il che proverebbe non solo che la corrispondenza terminologica «difficilmente può essere una coincidenza»[8], ma anche, più radicalmente, che «Verfremdung» è una *traduzione* di «Priëm Ostranenije». Che tipo di traduzione? Più o meno letterale? Willett non lo specifica.

Sbarcate in Francia, le affermazioni di Willett inducono Vladimir Pozner (traduttore di testi šklovskijani oltralpe) a chiedere chiarimenti a Šklovskij in persona, il quale si trova a Parigi sul finire del 1964 e dichiara nell'intervista: «Attraverso Sergej Tret'jakov – che era un brav'uomo – [il concetto di *priëm ostranenije*] è passato a Brecht che l'ha chiamato straniamento [*distanciation*]»[9].

[7] Reinhold Grimm, *Verfremdung, beitrage zu Wesen und Ursprung eines Begriffs*, in *Verfremdung in der Literatur*, a cura di Hermann Helmers, Wissenschaftliche Buchgeselschaft, Darmstadt, 1984, p. 188.

[8] *Brecht on theatre*, a cura di John Willett, London, Eyre Methuen, 1964, p. 99.

[9] L'intervista è apparsa il 31 dicembre 1964 in «Les lettres françaises», p. 6 (nel 1964, in Francia, 'distanciation' era una traduzione corrente di 'Verfremdung'). In un'intervista che rilascerà circa dieci anni dopo in italiano, ma pubblicata solo nel 1999, Šklovskij confermerà questa testimonianza (cfr. Idem, *Viaggio nell'Ade*, «L'immagine riflessa», Anno VIII, n. 1, gennaio-giugno 1999).

La testimonianza è determinante: innanzitutto implica che Brecht non ha parlato della *Verfremdung* con Šklovskij, il quale altrimenti lo avrebbe segnalato. E risulta inoltre improbabile che Brecht avesse letto gli scritti šklovskijani, circolanti il lingua russa già dagli anni '10 ma non ancora tradotti in lingua straniera nel '35. Viene poi indicata dallo stesso (ex) formalista la mediazione di Tret'jakov, che con lui ha giocato uno dei ruoli di spicco sulla scena teorico-artistica degli anni '10, '20 e '30, il quale avrebbe poi stretto amicizia con Brecht [10].

Passa qualche mese e, ancora in Francia, appare un articolo di Jean Pierre Faye [11], che adduce la testimonianza di Šklovskij come argomento a sostegno della tesi di Willett, il quale, poi, in una lettera allo stesso Faye, riafferma che «il *Verfremdungseffekt* è una traduzione esatta [*traduction exacte*] del suo *priëm ostranenije*» [12]. Traduzione *esatta*, si badi; con il che rispondiamo alla domanda posta prima: che tipo di traduzione? Risposta: è una traduzione che rende tanto la

[10] Brecht sentì parlare di Tret'jakov già nel 1923 da Asja Lacis (moglie di Bernhard Reich e amica di Brecht e Benjamin), che era di ritorno dall'URSS. Nel '29 riscrisse il suo *Voglio avere un bambino!* a partire da una traduzione tedesca già esistente. Nel 1930 vide a Berlino lo spettacolo *Urla Cina!* scritto dal poeta russo, con la regia di Feodorov, per il teatro di Mejerchol'd, impegnato nella sua prima tournée tedesca. I due si incontrarono in occasione del viaggio di Tret'jakov a Berlino, nel 1931, e discussero a lungo. Nel '32 si rividero a Mosca, durante il primo viaggio di Brecht lì. Da quel momento nacque uno scambio epistolare che sarebbe continuato fino alla morte di Tret'jakov. Nel '34 Tret'jakov pubblicò in URSS la prima raccolta in lingua russa di tre drammi brechtiani da lui tradotti, dal titolo *Epicheskie dramy*, introdotta dal saggio divenuto classico *Bert Brecht*. Su varie riviste, intanto, traduceva e pubblicava poesie di Brecht. La visita di quest'ultimo nel '35 a Mosca fu sollecitata più volte proprio da Tret'jakov e, durante la sua permanenza di tre mesi lì, fu guidato sempre dall'amico russo. Non bisogna dimenticare infine che fu lo stesso Tret'jakov ad accogliere Mei Lanfang a Mosca, nello stesso periodo. Per approfondimenti sulla figura e sull'estetica di Tret'jakov e sulle sue relazioni con Brecht, cfr. Sergej Tret'jakov, *Dal futurismo al realismo socialista*, Milano, Mazzotta, 1979; Idem, *Geschischter der Avantgarde*, Berlin und Weimar, Aufbau Verlag, 1985; Fritz Mierau, *Erfindung und Korrektur. Tretjakows Ästhetik der Operativität*, Berlin, Akademie Verlag, 1976; Marianne Hoover, *Brecht's Soviet connection: Tretjakov*, «Brecht heute. Jahrbuch der internationalen Brecht-Gesellschaft», Jahrgang 3/1973.

[11] Jean Pierre Faye, *Formalisme ou sens*, «Critique», n. 215, aprile 1965.

[12] John Willett, *Brecht et les formalistes russes*, «Tel Quel», autunno 1965. Nella lettera ci sono delle imprecisioni storiografiche: i) Willett suppone che Brecht abbia incontrato Osip Brik durante il suo viaggio a Mosca nel '35 (invece l'ha incontrato già nel '32, cfr. Werner Hecht, *Brecht-Chronik*, Frankfurt am Main, Suhrkampverlag, 1997, p. 327); ii) immagina che, nella discussione seguita alla rappresentazione di Mei Lanfang nel '35, sia avvenuto un riferimento a Šklovskij e alla sua teoria (invece non se ne è parlato).

lettera quanto il senso; una «traduzione esatta» è quasi un corrispettivo interlinguistico ideale.

Negli anni seguenti, gli interventi critici sulla questione si moltiplicano [13]. Segnalo di passaggio solo la posizione della Käte Rülicker-Weiler (1968), una delle prime a contestare l'ipotesi di una «traduzione» e più drasticamente di una «filiazione». L'ex collaboratrice di Brecht sottolinea che nel saggio in cui per la prima volta comparve il termine in questione (*Verfremdungseffekte in der chinesischen Schauspielkunst*, del 1936, dedicato all'attore Mei Lanfang [14]), Brecht stes-

[13] Per altre indicazioni bibliografiche cfr. Jan Knopf, *Verfremdungen* [1974], in *Verfremdung in der Literatur*, cit., p. 381, nota 12.

[14] Per la precisione, questo saggio uscì per la prima volta in inglese con il titolo *The fourth Wall of China. An essay on the effect of disillusion in the Chinese Theatre* (traduzione dal tedesco di Eric Walter White), nel volume *Life and letters to-Day*, London 1936 (ora in Bertolt Brecht, *Werke*, cit., tomo 21.2, Schriften 2, pp. 960-968); solo in seguito esso sarebbe stato pubblicato in tedesco. Il fatto che questo testo sia stato pubblicato per la prima volta in lingua non originale è emblematico delle sfortunate traversie traduttive della 'Verfremdung': alla sua prima comparsa, il termine venne già dirottato verso un concetto a esso correlato, certo, ma nient'affatto esaustivo della sua portata semantica; si tratta del concetto di *disillusione*, implicato dalla traduzione inglese 'disillusion' ma non dall'originale tedesco (il rapporto straniamento-illusione è molto complesso e non si può accettare di definirli in contrapposizione reciproca, comportando lo straniamento sempre un certo grado di illusione). In seguito, l'equivoco si sarebbe ripetuto in altri sensi ancora più gravi. Ad esempio, nel caso della successiva traduzione di 'Verfremdung' con 'Alienation', diffusasi nell'ambito della critica in lingua inglese a partire dagli studi di Eric Bentley e proprio di Willett (cfr. «Alienation effects in Chinese acting», in *Brecht on Theatre*, cit., pp. 88-99). In questo caso non si tratta solo di un dirottamento lessicale, ma di un vero e proprio dirottamento *filosofico-politico* (anche se probabilmente operato senza malafede): 'Alienation' è infatti il termine con cui in inglese si traduce il tedesco 'Entfremdung', cioè l'*alienazione* teorizzata da Marx nei *Manoscritti economico-filosofici del 1844* (che dovevano essere ben conosciuti da Brecht anche perché vennero pubblicati per la prima volta in Germania nel 1932), la quale è esattamente quella condizione sociale ed esistenziale che la *Verfremdung* doveva negare (in senso dialettico: denunciare, smascherare). Willett stesso ha operato, molto più tardi, una critica della propria opzione interpretativo-traduttiva (cfr. *Brecht, Alienation and Karl Marx*, in Idem, *Brecht in context*, London & New York, Methuen, 1984, pp. 218-221), ma questa autocritica non è valsa una definitiva correzione della consuetudine traduttiva stessa, che ancora poco tempo fa veniva adottata, ad esempio, in alcuni studi estremamente interessanti per la ricerca eurasiana: Min Tian, *«Alienation-effect» from whom? Brecht (Mis)Interpretation of the Classical Chinese Theatre*, «Asia Theatre Journal», vol. 14, n. 2, autunno 1997; Ronnie Bai, *Dances with Mei Lanfang: Brecht and the Alienation effect*, «Comparative Drama», vol. 32, n. 3, autunno 1998. Si consideri, inoltre, che anche in lingua russa la traduzione ufficiale di 'Verfremdung' è stata a lungo 'otčuzdenije', cioè la stessa parola con la quale si rendeva l''Entfremdung' marxiana. Ma in URSS tale errore assumeva, durante la

so affermava che «il teatro tedesco sviluppò la Verfremdung indipendentemente da quello asiatico; le sue Verfremdungen le caratterizzò come storiche e solo di passaggio le descrisse in termini formali»[15]. L'autrice aggiunge anche che il concetto della *Verfremdung* si trova prefigurato nell'opera di Brecht già prima del '35, nell''Entfremdung', termine da intendere non nel senso marxiano (rispetto al quale la *Verfremdung* è piuttosto la negazione), bensì in quello del «dialetto nativo di Brecht», dove «'entfremden' e 'verfremden' venivano usati come sinonimi». Conclusione della Rülicker-Weiler: l'idea di Willett «è mera speculazione»[16].

Il 1970 è anno di svolta: in primo luogo, compare in tedesco il saggio della slavista Lachmann, che ha studiato a fondo l'argomento, e ha condotto un confronto fra i due termini scoprendovi differenze radicali. La Lachmann si sofferma sui ripensamenti operati da Šklovskij nel suo libro del 1966 *Povesti o prozii* (Racconto e prosa), purtroppo non tradotto in italiano[17].

In secondo luogo, esce un libro di memorie di Bernhard Reich, regista amico di Brecht emigrato negli anni '30 in URSS, suo corrispondente e vicino agli artisti sovietici bollati da Stalin come formalisti, egli stesso deportato nel '39. Reich scrive di essersi trovato un giorno nella stanza d'albergo dove Brecht alloggiava durante il soggiorno moscovita; con loro c'era anche Tret'jakov:

> Così mi vedo di nuovo proiettato in una buia stanza della Spiridonowka. Sedevo lì con Tretjakow [*sic*] e Brecht, che vi alloggiava. Parlavamo di un lavoro teatrale assai fuori dal comune – non so più dire oggi se di Mei-Fan-Lang [*sic*] o di una messa in scena di Ochlopkow [*sic*]. Io feci riferi-

guerra fredda, una gravità politica ben più importante che nei paesi anglofoni: operare una tale traduzione voleva dire non solo travisare il significato filosofico-politico del termine brechtiano, ma soprattutto negarne l'eredità formalista-šklovskijana, poiché si evitava nello stesso tempo di ritradurre 'Verfremdung' con 'ostranenije'. La cosa paradossale, infine, è che quando Šklovskij stesso, una volta letto Brecht, operò su questa base il ripensamento del suo vecchio concetto, lo fece adottando la traduzione ufficiale, e cioè scrivendo dello straniamento brechtiano non in termini di 'Verfremdung', né di 'ostranenije', bensì proprio nei termini dell''otčuzdenije', di 'alienazione' (!); cfr. Renate Lachmann, *Die 'Verfremdung' und das 'Neue sehen' bei Viktor Šklovskij*, ora in *Verfremdung in der Literatur*, cit., p. 337, note 76 e 80; Marianne Hoover, *Brecht's Soviet connection...*, cit., p. 44.

[15] Käthe Rülicker-Weiler, *Die Dramaturgie Brechts. Theater als Mittel der Veränderung*, Berlin, Henschelverlag, 1968; qui mi riferisco a un capitolo di questo libro riportato in *Verfremdung in der Literatur*, cit., nota 14, p. 316.

[16] *Ibidem*.

[17] Renate Lachmann, *Die 'Verfremdung' und das 'Neue sehen'...*, cit.

mento a un dettaglio della rappresentazione, al che Tretjakow precisò: «Sì, questa è una Verfremdung», e intanto gettò uno sguardo d'intesa a Brecht. Brecht annuì. Era la prima volta che udivo il vocabolo «Verfremdung». Perciò devo supporre che Tretjakow trasferì a Brecht questa terminologia; io credo che Tretjakow trasformò in questo modo il termine отчуждние, distanziare [*distanzieren*], respingere [*abstoßen*], già formulato da Schklovski [*sic*]... [18]

Si tratta di una testimonianza determinante, perché – a meno di dubitare della memoria e/o della buona fede di Reich – a questo punto risulta indubbio che il termine 'Verfremdung' sia nato dal confronto di Tret'jakov e Brecht (che si parlavano e si scrivevano in tedesco). È possibile anche che questa parola (indubbiamente derivata da Šklovskij) fosse stata già discussa da Tret'jakov e Brecht (forse dopo uno degli spettacoli di Mei Lanfang); di qui, presumibilmente, lo sguardo d'intesa lanciato dal primo e la risposta affermativa del secondo, come fosse cosa assodata.

Willett non si è stancato di tornare sulla questione e, con l'ammirevole caparbietà del ricercatore più rigoroso, nel 1984 si riferisce a questo passo di Reich per sostenere la sua idea che 'Verfremdung' sia «a precise translation» di 'ostranenije' [19]. Di nuovo, traduzione *precisa*: Willett ribadisce il concetto dell'ideale corrispondenza interlinguistica, non solo letterale ma anche semantica.

Negli anni '90, tra gli altri, Werner Hecht è tornato sul tema, fornendo un'ulteriore indicazione di verifica: alla rappresentazione di Mei Lanfang seguì un congresso in cui intervennero Mei Lanfang stesso, Tret'jakov, Mejerchol'd, Ejzenštejn e Tairov, alla presenza, fra gli altri, anche di Šklovskij; qui, scrive Hecht, «i relatori sovietici fecero riferimento al teorico Viktor Šklovskij» [20]. Sfortunatamente, però, lo stenogramma degli interventi, pubblicato prima in lingua russa nel 1992 [21] e poi tradotto in tedesco nel 1996 [22], non conferma l'affermazione di Hecht: innanzi tutto, nei loro discorsi i relatori non

[18] Bernhard Reich, *Im Wettlauf mit der Zeit*, Berlin, Henschelverlag, 1970, pp. 371-372.

[19] John Willett, *Brecht in context*, London and New York, Methuen, 1984, p. 219.

[20] Werner Hecht, *Brecht-Chronik*, cit., p. 439.

[21] «Iskusstvo kino», n. 1, 1992, pp. 132-139.

[22] *Dokumente: lebendige Impulse für die Kunst*, «Balagan. Slavisches Drama Theater und Kino», vol. 2, n. 2, 1996. Cfr. anche la Nota del curatore e traduttore Lars Kleberg, *The story of a stenogramme*, in *Ivi*. (Cfr. la traduzione italiana dello stenogramma, *Impulsi viventi dell'arte*, in questo stesso numero di «Teatro e Storia»).

fecero affatto riferimento all'*ostranenije* né al suo teorico; in secondo luogo, bisogna considerare che quella sera si parlava in russo, che Brecht non conosceva; in ultimo, pare che Brecht non presenziasse al convegno[23]. Così, se appare assai verosimile che in quei giorni Brecht sentisse parlare delle teorie del formalista da Tret'jakov, di tale comunicazione le testimonianze effettivamente decisive sono quelle di Viktor Šklovskij e di Bernhard Reich[24].

Assodato che la filiazione Šklovskij→Brecht sia avvenuta per vie indirette, è opportuno calarsi ora sul terreno storico-culturale che la rese possibile.

2. *Storia di una filiazione*

Il formalismo russo (sia l'Opojaz di Pietroburgo di Šklovskij, che il circolo di Mosca di Jakobson) nacque nel 1914-15 in stretta connessione con l'avanguardia futurista e con una specie di costitutiva tendenza alla provocazione e alla sperimentazione formale[25]. Poeti come Majakovskij, Krucenych e Chlebnikov, che praticavano una costante trasgressione dei canoni formali poetici classici, recitavano i loro versi in riunioni alle quali intervenivano personaggi come Šklovskij e Jakobson stessi, ma anche Osip Brik, profondo animatore del primo formalismo.

[23] È quanto risulta dalla nota di Lars Kleberg, sopra citata.

[24] Alla luce di questo percorso critico, risulta scorretta la storia ricostruita da Andrea Christoph Schmidt nel suo pur bel documentario *Brecht und Moskau* (1998), nel quale le immagini di un tavolo apparecchiato per il tè s'accompagnano a una voce off, che racconta: nel 1932, durante il suo primo viaggio a Mosca, a casa di Osip e Lili Brik «hörte Brecht eine der zentralen Wörter des Formalismus, 'Ostranenije': 'Verfremdung'» («Brecht sentì una delle parole centrali del Formalismo, 'Ostranenije': 'Verfremdung'»). Se è vero che Brecht fu condotto da Tret'jakov a casa dei Brik e vi passò un pomeriggio, nel suo appunto autobiografico non c'è nulla che avvalori l'affermazione di Schmidt (cfr. Bertolt Brecht, *Diari 1920-1922. Appunti autobiografici 1920-1954*, Torino, Einaudi, 1983, p. 211). D'altronde, perché Brecht avrebbe dovuto attendere fino al '36 per usare una parola tanto folgorante da diventare il termine chiave della sua estetica?

[25] Cfr. Viktor Šklovskij, *O Majakovskom*, Moskau 1940 (trad. it. *Majakovskij*, Milano, il Saggiatore, 1961), in part. il capitolo «Opojaz»; cfr. anche Victor Erlich, *Russian Formalism...*, cit. (trad. it.: *Il formalismo russo*, Milano, Bompiani, 1965), in part. il capitolo «La nascita del movimento formalista». Riguardo al carattere provocatorio e trasgressivo di queste sperimentazioni, si pensi al titolo del saggio di Majakovskij, Chlebnikov, Krucenych e Burljùk, che divenne motto fra i futuristi, e lo rimase lungo tutti gli anni '20: *Schiaffo al gusto corrente* (1913).

Prima dell'articolo sullo straniamento (*L'arte come artificio*, 1917), Šklovskij aveva pubblicato nel 1914 un opuscolo, il cui titolo *La resurrezione della parola* si collocava esattamente sulla stessa linea di alcuni brevi scritti futuristi di poco precedenti[26], e che sembra costituire, letto su questo sfondo, non tanto una prima formulazione teorico-critica, quanto un'ulteriore dichiarazione di poetica d'avanguardia.

La storia del futurismo russo è altrettanto complessa di quella del formalismo e non è mia intenzione né ripercorrerle, né sovrapporne le evoluzioni[27]; si tratta solo di ricordare il farsi storico delle formulazioni formalistiche (e da questo punto di vista l'accostamento al futurismo è significativo), le quali non si cristallizzarono mai in *un* «formalismo» (etichetta sprezzante che d'altronde gli fu affibbiata dagli avversari), ma si mossero sempre in maniera piuttosto fluida, a causa sia delle necessità interne alla teoria[28], sia delle sollecitazioni politico-culturali esterne, specie da parte di un'incalzante critica marxista, che individuava nel formalismo una cecità nei confronti della storia e della società, vale a dire di quei fattori che essa reputava imprescindibili per una corretta analisi dei fenomeni, letterari o d'altro tipo. Una critica schierata, a volte, su posizioni drasticamente inconciliabili (i vari Bucharin, Kogan, Poljanskij) e disposta, altre volte, al confronto e all'integrazione dei metodi e delle prospettive (i

[26] Krucenych e Chlebnikov, *La parola come tale* (1913); Idem, *La lettera come tale* (1913); Krucenych, *La dichiarazione della parola come tale* (1913); Livsic, *La liberazione della parola* (1913); tradotti e pubblicati in italiano da Giorgio Kraiski in *Le poetiche russe del '900*, Bari, Laterza, 1968. In questi scritti venivano espresse idee non sempre sovrapponibili, ma tutti condividevano un'insofferenza fondamentale per i valori del simbolismo e della critica letteraria accademica psicologizzante; proponevano una riabilitazione della componente fonetica del linguaggio e, per suo tramite, un risveglio della percezione e della lettura, e un rinnovamento radicale della semantica (cfr. i numeri 29-30 e 31-32 de «Il Verri», 1983, dedicati allo *zaum'*).

[27] Per approfondimenti sul futurismo cfr. almeno Vladimir Markov, *Storia del futurismo russo*, Torino, Einaudi, 1973, e Giorgio Kraiski, *Le poetiche russe del '900*, cit. Per il formalismo, cfr. almeno Victor Erlich, *Il formalismo russo*, cit.; Tzvetan Todorov, *I formalisti russi. Teoria della letteratura e metodo critico*, Torino, Einaudi, 1966; Aage Hansen-Löve, *Der russische Formalismus. Metodologische Rekonstruktion seiner Entwicklung aus dem Prinzip der Verfremdung*, Wien 1978; Peter Steiner, *Il formalismo russo*, Bologna, il Mulino, 1991. Circa le strette relazioni tra l'avanguardia artistica e quella teorica, cfr. Ignazio Ambrogio, *Formalismo e avanguardia in Russia*, Roma, Editori riuniti, 1968, e John Willett, *Arte e rivoluzione*, in *Storia del marxismo*, Torino, Einaudi, 1979, vol. III, tomo I, pp. 793-822.

[28] Cfr. Boris Ejchenbaum, *La teoria del «metodo formale»* [1927], in Tzvetan Todorov, *I formalisti russi...*, cit.

cosiddetti «socio-formalisti» Arvatov, O. Brik, già indicati da Willett come precursori di Brecht[29]).

Necessità interne e pressioni esterne condussero i protagonisti dell'avanguardia teorico-artistica a profondi cambiamenti; emblematica è l'avventura del «Lef» prima (1923-1925) e del «Novy Lef» poi (1927-1928), due delle riviste guida di quel periodo, dirette prima da Majakovskij e poi da Tret'jakov, che giunsero a negare l'opportunità dell'artificio letterario per antonomasia, l'intreccio, e a proporre una letteratura senza *sjužet* (la «fattografia») in vista di una più trasparente conoscenza della realtà[30]. Si verificava, quindi, un dirottamento dell'attenzione dalle forme ai contenuti e, soprattutto, si poneva in primo piano l'elemento ideologico che forme e/o contenuti erano incaricati di veicolare. Su queste riviste, apparvero alcuni scritti di Šklovskij, dei socio-formalisti, di Ejzenštejn, Tret'jakov e Dziga Vertov: tutti personaggi molto vicini a Mejerchol'd e assai affini a Brecht per convinzioni politiche e atteggiamenti estetici, che il drammaturgo tedesco imparò a conoscere già a partire dalla metà degli anni '20, ascoltando i racconti di Asja Lacis[31].

L'itinerario šklovskijano, in questo contesto, consiste in un tormentato ripensamento, in una discontinua politicizzazione, al limite dell'incoerenza, tanto che Erlich ha affermato: «il lavoro teorico di Šklovskij spesso si rivela più geniale che coerente»[32]. Se nel 1923 l'*enfant terrible* del formalismo poteva ancora affermare «l'arte è sempre stata libera dalla vita»[33], nel 1926 si rimproverava invece di aver trascurato la considerazione degli elementi extraestetici[34] e, nel

[29] Una serie di interventi critici di questi personaggi sono raccolti nella preziosa antologia *Marxismo e formalismo*, a cura di Hans Günther, Napoli, Guida, 1975.

[30] Sulla fattografia e sul rapporto complesso di Šklovskij con questa linea estetica, cfr. in particolare Maria Zalambani, *La morte del romanzo. Dall'avanguardia al realismo socialista*, Roma, Carocci, 2003.

[31] Cfr. Marianne Hoover, *Brecht's soviet connection...*, cit., e Asja Lacis, *Professione rivoluzionaria*, a cura di Eugenia Casini Ropa e con un saggio di Fabrizio Cruciani, Milano, Feltrinelli, 1976.

[32] Victor Erlich, *Il formalismo russo*, cit., p. 130. Mi riferisco qui alla ricognizione operata da Erlich, ma devo segnalare che vi sono state interpretazioni recenti del percorso šklovskijano, le quali hanno letto l'autocritica del 1930 come una «resa di facciata» (cfr. Richard Scheldon, *Viktor Šklovskij and the device of ostensible surrender*, «Slavic review», vol. 34, n. 1; Valérie Pozner, *«En phase avec l'époque», mais sans l'emphase de l'époque*, «Europe», Anno 83°, n. 911, 2005).

[33] Viktor Šklovskij, *Chod Konja*, Berlin-Moskau 1923, p. 39, citato in Victor Erlich, *Il formalismo russo*, cit., p. 127.

[34] Viktor Šklovskij, *Tret'ja fabrika*, Moskau 1926, citato in *Ivi*, p. 129.

1928, studiava l'epica tolstojana con il nuovo «metodo 'socio-formalistico'»[35]. Non rinunciava, però (ed è questo un fatto emblematico), al concetto di *ostranenije*, bensì lo *rileggeva* alla luce del più complesso metodo socio-formalistico. Infine, nel 1930, evidentemente condizionato dalle pressioni sempre più pesanti degli avversari, Šklovskij conduceva un'amara autocritica del primo formalismo: «una cosa del passato». «È necessario intraprendere uno studio del metodo marxista nella sua globalità»[36].

Al congresso degli scrittori sovietici (18-31 agosto 1934), dove Ždanov declamò tra entusiasmi devozionali il nuovo credo estetico staliniano, Šklovskij produsse un intervento assai limitato per spazio e considerazione; dimesso nel tono, moderato nei contenuti, ricalcò la vecchia abiura e criticò per l'ennesima volta l'impostazione dell'avanguardia critico-artistica[37].

Il congresso del '34 fu una tappa determinante per l'affermazione dell'estetica ždanoviana nutrita dal contributo teorico di Lukács, con il quale Brecht sarebbe entrato in polemica (tacita: gli scritti brechtiani sul realismo sarebbero stati pubblicati solo vent'anni dopo[38]). A parte l'intervento di Ždanov e quello menzionato di Šklovskij, nella nostra prospettiva sono particolarmente importanti la relazione che Bucharin tenne a due giorni dalla chiusura dei lavori e tutte quelle che la seguirono, nelle quali la parola «formalismo» è un contrassegno totalmente negativo per le più diverse realtà critiche e artistiche. Si inaugurava così una consuetudine che avrebbe porta-

[35] Viktor Šklovskij, *Material i stil' v Romane L'va Tolstogo Vonia i mir*, Moskau 1928, citato in *Ivi*, p. 131.

[36] Viktor Šklovskij, *Literaturnaja gazeta*, 27, I, 1930, citato in *Ivi*, p. 148.

[37] La traduzione italiana dell'intervento è contenuta in *Rivoluzione e letteratura. Il dibattito al primo congresso degli scrittori sovietici*, a cura di Giorgio Kraiski, Bari, Laterza, 1967.

[38] Sul realismo socialista in generale, cfr. gli studi di Vittorio Strada, *Introduzione* a *Rivoluzione e letteratura...*, cit.; Idem, *Introduzione* a György Lukács e Michail Bachtin, *Problemi di teoria del romanzo. Metodologia letteraria e dialettica storica*, Torino, Einaudi, 1976; Idem, *Dalla «rivoluzione culturale» al «realismo socialista»*, in *Storia del marxismo*, cit., vol. III, tomo I, pp. 755-792; Idem, *Dal «realismo socialista» allo ždanovismo*, in *Storia del marxismo*, cit., vol. III, tomo II, pp. 195-254. Sul rapporto fra Brecht e Lukács, cfr. Paolo Chiarini, *Brecht, Lukács e il realismo*, Bari, Laterza, 1970; Konrad Völker, *Brecht et Lukács. Analyse d'une divergence d'opinions*, «Travail théâtral», n. 3, 1971; John Fuegi, *The Soviet Union and Brecht: the exile choice*, «Brecht heute. Jahrbuch der internationalen Brecht-Gesellschaft», Jahrgang 2/1972; Idem, *Brechts Beziehungen zu den russischen Formalisten während der Exilzeit*, in *Theater im Exil. Ein Symposium der Akademie der Künste*, Berlin, Akademie der Künste, 1979.

to il concetto ad allargarsi oltremisura, al di là della memoria storica del movimento formalista vero e proprio[39]. In senso molto lato, anche Brecht ne avrebbe fatto uso negativo, senza mai riferirsi a Šklovskij e compagni[40].

Al congresso anche Tret'jakov tenne una conferenza *allineata*[41]. Citò Brecht e la Seghers e parlò dell'opportunità della collaborazione fra scrittori di nazionalità diverse, contro il nemico comune (Tret'jakov stesso pubblicò in russo, quell'anno, una raccolta di drammi brechtiani e un bellissimo saggio di presentazione dell'autore e dell'opera[42]). Una settimana dopo, scrisse a Brecht una lettera in cui lo avvertì della massima importanza del congresso, gli accennò della relazione di Gor'kij[43] e gli manifestò questa necessità: «Particolarmente in questo momento, è diventato importante affrontare certe questioni dal punto di vista teorico [...] *tutta una serie di cose è da rivedere e studiare dal punto dei principi. Ed è proprio quello che vorrei fare con voi*»[44].

La temperatura politico-culturale saliva pericolosamente, e di lì a qualche anno Tret'jakov, Mejerchol'd e compagni ne sarebbero rimasti vittime. Nell'aprile del 1935 Brecht partì per Mosca e vi rimase tre mesi. In questo tempo, guidato da Tret'jakov, entrò in contatto

[39] Lo testimonia anche un celebre libro di André Gide, scritto al ritorno da un soggiorno pluriennale nei paesi sovietici: «Quando arrivammo in Urss, l'opinione pubblica era ancora frastornata dal grande dibattito sul Formalismo. Io cercai di capire cosa si intendeva con questa parola ed ecco quello che mi parve: cadeva sotto l'accusa di formalismo ogni artista colpevole di portare meno interesse al *contenuto* che alla *forma*. Si aggiunga subito che non è considerato degno d'interesse (o per essere più precisi non è tollerato) il *contenuto* se non quando lo si spiega in un certo senso. L'opera d'arte sarà giudicata formalista allorché non è compiutamente piegata e di conseguenza manca di 'senso' (e qui gioco sul doppio significato della parola). Confesso che non mi riesce di scrivere parole come 'forma' e 'contenuto' senza sorridere. Ma sarebbe meglio piangere allorché si vede come una distinzione così assurda finirà per determinare la critica. Che ciò fosse politicamente utile, è possibile; ma a questo punto allora non mi si venga più a parlare di cultura. La cultura si trova in pericolo quando la critica non viene più esercitata liberamente» (André Gide, *Ritorno dall'URSS seguito da Postille al mio ritorno dall'URSS*, Torino, Bollati Boringhieri, 1988 [ed. or. Paris 1936], p. 58).

[40] Cfr. gli scritti della sezione *Sul realismo* in *Scritti sulla letteratura e sull'arte*, Torino, Einaudi, 1973.

[41] *Primo congresso degli scrittori sovietici, 23 agosto 1934*, in Sergej Tret'jakov, *Dal futurismo al realismo...*, cit., p. 147.

[42] *Bert Brecht*, in *Ivi*.

[43] La cui traduzione italiana si trova in *Rivoluzione e letteratura. Il dibattito al primo congresso...*, cit.

[44] Lettera dell'8 settembre 1934, in Sergej Tret'jakov, *Dal futurismo al realismo...*, cit., p. 220 (corsivi miei).

con molti protagonisti della vita culturale dell'epoca, assistette (in mezzo a un pubblico di specialisti) alle performance di Mei Lanfang e, presumibilmente, con Tret'jakov, parlò «di quella serie di cose da rivedere e studiare dal punto di vista dei principi».

Non sappiamo se Tret'jakov parlò a Brecht di Šklovskij (che comunque era tra il pubblico della conferenza su Mei Lanfang) e della sua teoria; se lo fece in termini filologicamente rigorosi o in una chiacchiera da bar. Possiamo immaginare, però, che farlo in pubblico avrebbe comportato grossi rischi. In ogni caso, vista la flessibilità diacronica del formalismo, visto che i suoi concetti fondamentali erano entrati a far parte del gergo critico anche al di fuori della stretta cerchia formalistica, visto che proprio autori come Brik e Tret'jakov si erano collocati in un orizzonte formalistico e marxista al tempo stesso, visto che da tempo Ejzenštejn, Mejerchol'd, Pudovkin, Majakovskij e lo stesso Tret'jakov avevano praticato l'*ostranenije* in funzione politica senza necessariamente teorizzare questo riadattamento funzionale, visto che Brecht non citò mai il nome di Šklovskij (e certamente non lo lesse); alla luce di tutto questo, è assai probabile che nel passaggio *ostranenije*→*Verfremdung* si sia verificato un arricchimento in senso politico della prima teoria šklovskijana, a discapito di un non politicamente indifferente rigore filologico.

Tutto questo non tanto per affermare che Brecht politicizzò inconsapevolmente l'*ostranenije*, o per sottrargli l'originalità di tale operazione, e nemmeno per dire che la *Verfremdung* teorizzata e praticata da Brecht era esattamente la stessa di quella praticata da Ejzenštejn, Mejerchol'd o Tret'jakov (un tale confronto resta da fare), quanto per sottolineare la duttilità storicamente costitutiva del passaggio Šklovskij→Brecht e invitare a una certa cautela gli studiosi: se l'idea di Willett, in definitiva, non è «mera speculazione», e se può sostenersi su una serie di considerazioni storicamente fondanti, tuttavia non per questo si può parlare, con Willett, di una *traduzione esatta* della categoria šklovskijana in quella brechtiana. Un confronto estetico-semiotico fra i due concetti dovrebbe consentire infine di mostrare la loro sostanziale, intrinseca differenza.

3. *Teorie a confronto*

Cominciamo col riferire una precisazione interlinguistica della Lachmann: 'ostranenije' contiene la parola 'stranyj', che non significa tanto 'fremd' ('estraneo'), quanto 'seltsam' ('strano'). E non si

tratta di una semplice differenza di significanti, bensì di significati: ci sono cose *estranee* che non sono *strane*; ci si può estraniare da una situazione senza per questo trovarla strana. E, d'altra parte, ci sono cose *strane* che non sono *estranee*; si può notare la stranezza di una situazione senza per questo sentirsi estranei a essa. Risultato: la traduzione precisa del termine russo sarebbe piuttosto 'seltsammachen' ('rendere strano', 'straniare') che 'Verfremdung' ('rendere estraneo', 'estraniare'[45]). È chiaro: la storia (Šklovskij→Tret'jakov→Brecht) non fu così scrupolosa e determinò una traduzione scorretta; ciò nonostante il fattore linguistico ha un suo peso, specialmente se in questione è la tesi (di Willett) per cui il termine tedesco sarebbe una «precise translation», o una «traduction exacte», di quello russo.

Veniamo ora a un esame del concetto di *ostranenije*, così come è teorizzato da Šklovskij nel primo scritto che lo assunse a tema fondamentale: *Isskustvo kak priëm* (1917[46]).

Il saggio si apre con una critica alla teoria di Potebnija (filosofo e linguista russo molto famoso all'epoca in ambito accademico) secondo la quale la poesia è pensiero per immagini; per Šklovskij, invece, le immagini si trasmettono attraverso spazi e tempi senza mutare: la poesia non consiste nel crearle, ma nel combinarle con artifici appositi: «Chiameremo dunque opere d'arte in senso stretto le opere che vengono create per mezzo di particolari artifici destinati a farle percepire, con la massima sicurezza possibile, come arte»[47]. Uno di questi artifici è l'immagine poetica, ma esso è un mezzo al pari di tutti gli altri mezzi che «servono a rafforzare una sensazione suscitata da un oggetto (in un'opera letteraria le parole e persino i suoni possono essere anch'essi oggetti)»[48].

[45] Renate Lachmann, *Die 'Verfremdung' und das 'Neue sehen'...*, cit., p. 341, nota 8. Nella bibliografia italiana di e su Brecht, la traduzione più frequente e diffusa è «straniamento», ma, alla luce di una differenziazione matura tra *Verfremdung* e *ostranenije*, sarebbe assai più opportuna la traduzione «estraniamento».

[46] Viktor Šklovskij, *L'arte come artificio*, in Idem, *Una teoria della prosa*, Bari, De Donato, 1976. Mi conformo, qui e di seguito, alla traduzione di 'priëm' adottata nell'edizione italiana appena citata – 'artificio' piuttosto che 'procedimento' –, in virtù del carattere più provocatorio del primo termine (un carattere tipico del discorso šklovskijano), di contro a un carattere più moderato e obiettivo del secondo (tipico piuttosto del discorso brechtiano, dove la *Verfremdung* è spesso definita un 'Verfahren' – appunto: 'procedimento' – e quasi mai un 'Kunstgriff' – appunto: 'artificio'). Per un approfondimento di queste sfumature essenziali, cfr. la Nota editoriale *Una parola ambigua* posta in appendice all'edizione italiana citata di *Una teoria della prosa*.

[47] *Ivi*, p. 12.

[48] *Ivi*, p. 13.

Prima dell'introduzione della parola 'ostranenije', il cui significato è già prefigurato in queste osservazioni, Šklovskij discute di una teoria della percezione, in riferimento ad alcuni studi filosofici e soprattutto a quello para-formalista di Jakubinskij sulla differenza fra linguaggio poetico e pratico. La tesi di Jakubinskij è che, mentre il linguaggio pratico della quotidianità lavora facendo economia di energie, quello poetico accentua le difficoltà percettive, attraverso artifici stilistici, formali e ritmici particolari. Šklovskij generalizza questa teoria alla percezione: nella quotidianità essa si automatizza e a lungo andare si limita a *riconoscere* le cose, non le *vede* più. Al contrario, l'arte esiste «per risuscitare la nostra percezione della vita, per rendere sensibili le cose, per fare della pietra una pietra. [...] Per ottenere questo risultato l'arte si serve di due artifici: lo straniamento [*ostranenije*] delle cose e la complicazione della forma, con la quale tende a rendere più difficile la percezione e a prolungarne la durata»[49].

L'*ostranenije* è dunque un concetto essenziale all'arte: senza *ostranenije*, niente arte. In verità, rimane dubbia la natura del rapporto fra «lo straniamento delle cose» e «la complicazione della forma». Si tratta di due diversi artifici che possono essere utilizzati indipendentemente l'uno dall'altro o di due facce della stessa medaglia, entrambi sempre indispensabili alla realizzazione dell'arte? L'ambiguità non viene risolta né da questo né da successivi testi di Šklovskij[50].

Šklovskij prende quindi a descrivere *una* variante particolare dell'*ostranenije*, realizzata da Tolstoj e consistente «nel non nominare per nome le cose ma nel descriverle come se le vedesse per la prima volta»[51]. Trae una serie di esempi dalla prosa tolstojana; in particolare si sofferma sul racconto *Cholstomer*, dove la narrazione viene condotta da un cavallo, con il risultato di rendere strano il concetto di proprietà privata. Cholstomer, il cavallo narratore, si dichiara perplesso di essere definito proprietà di quegli individui che non lo cavalcano, non lo nutrono, non ne hanno cura. Così come non capisce come certi uomini definiscano «propria» la terra sulla quale non hanno mai camminato e che non hanno mai visto.

È molto significativo che Šklovskij legga questo racconto di Tolstoj semplicemente come un «modo di guardare le cose staccandole dal

[49] *Ivi*, pp. 16-17.

[50] Per un primo approfondimento dell'ambiguità, cfr. Fredric Jameson, *La prigione del linguaggio. Interpretazione critica dello strutturalismo e del formalismo russo*, Bologna, Cappelli, 1982, pp. 69 e sgg.

[51] *Ivi*, p. 23.

loro contesto»[52]; egli non si sofferma affatto sulla natura critico-sociale di tale artificio artistico, che emerge invece in modo del tutto evidente già da queste poche righe riassuntive: attraverso un punto di vista insolito, viene messo in discussione lo statuto della proprietà privata. Interpretare l'ampio spazio dedicato a *Cholstomer* come un indizio del carattere politico della teoria šklovskijana dell'*ostranenije* sarebbe un errore. Basterà leggere il modo in cui l'autore riconduce il brano ad altri, collocati su un piano molto meno politico, se non decisamente apolitico, per rendersi conto della vera posta in gioco del discorso šklovskijano: esempi riguardanti alcune *ostranenije* di oggetti erotici tratte dalla prosa di Gogol' e da alcuni indovinelli popolari.

Ne va, in questo quadro molto ampio, della dimensione retorica in quanto tale. Il discorso sull'artificio e la critica alla poesia come pensiero per immagini si combinano qui in un discorso sull'immagine-tropo in quanto artificio deformante gli oggetti (si nominano anche l'allegoria, il parallelismo, la metafora e si richiama la retorica di Aristotele[53]): leggiamo così che «lo straniamento si trovi quasi ovunque si trova un'immagine»[54].

Particolarmente significativo, nella nostra ottica, è il fatto che l'intento polemico nei confronti di Potebnija conduca Šklovskij ad affermazioni come questa: «la funzione dell'immagine non consiste nell'avvicinare alla nostra mente il significato dell'oggetto, ma nel determinare il modo in cui viene percepito», e «Spesso gli oggetti erotici vengono trascritti con l'aperta intenzione di *non* facilitarne il riconoscimento da parte dell'intelletto»[55]. Il che allontana molto l'*ostranenije* dalla *Verfremdung*, la quale invece porrà in primo piano la dimensione non solo percettiva, ma anche e soprattutto cognitiva (e critica).

In conclusione, Šklovskij ribadisce che l'*ostranenije*, intesa nel senso lato e fondante come *l'*artificio artistico, è la cifra «del linguaggio poetico», un identico connotato dell'artisticità: «ci si accorge cioè di trovarsi di fronte a qualcosa che è stato appositamente creato per liberare la percezione dall'automatismo. Il modo di vedere l'og-

[52] *Ivi*, p. 81.

[53] Le radici retoriche e aristoteliche dell'*ostranenije* sono state esplicitate varie volte da Šklovskij negli anni '60. Su questo argomento cfr. *Verfremdung in der Literatur*, cit., in particolare l'*Einleitung* di Hermann Helmers e i saggi di Heinrich Lausberg e Aage Hansen-Löve.

[54] Viktor Šklovskij, *Una teoria della prosa*, cit., p. 24.

[55] *Ibidem*.

getto è predisposto dall'artista e costruito 'ad arte', per far sì che la percezione vi si soffermi»[56].

Nel ritornare al concetto di poesia, nel ricongiungerlo all'*ostranenije* (fin ora Šklovskij ha trattato esempi tratti da prose), appare chiaro che il suo tema non è la poesia come genere artistico riconosciuto, ma piuttosto la poeticità, simile alla *literaturnost'* (letterarietà) intorno a cui si muoveva Jakobson nel frattempo a Mosca (anche se i due teorici non si esprimevano negli stessi termini): la poesia come principio estetico pervasivo anche degli altri generi letterari.

Qui riconosciamo l'ambiguità già segnalata più sopra: l'*ostranenije* appare non come *uno dei possibili artifici* dell'arte, bensì come *l'artificio necessario e sufficiente* a definire l'arte («arte» e «poesia» sono termini utilizzati da Šklovskij come sinonimi). Un aspetto significativo della distanza del concetto šklovskijano dalla *Verfremdung*, categoria descritta da Brecht in maniera nient'affatto coestensiva al dominio artistico in quanto tale, bensì come esperienza tipica anche della quotidianità extra-artistica[57] ed eventualmente caratteristica solo di alcuni indirizzi artistici, come il teatro epico.

Riassumo qui di seguito (in ordine discorsivo e non cronologico) alcune delle critiche più significative mosse a questa teoria dai suoi contemporanei, dagli studiosi successivi e da Šklovskij stesso in seguito[58]; critiche che risulteranno decisive nell'ottica di una differenziazione estetico-semiotica *ostranenije/Verfremdung*:

a) *Critica di formalismo* (*asemanticità*[59]). Legge la teoria di Šklov-

[56] *Ivi*, p. 28.

[57] Cfr. soprattutto *L'effetto di straniamento come pratica di vita quotidiana*, in *Scritti teatrali*, Torino, Einaudi, 1975, vol. I, pp. 187 e sgg., e *La scena di strada*, in *Ivi*, vol. II, pp. 44 e sgg.

[58] Šklovskij ha ripensato, criticato e modificato la sua prima teoria in quasi tutti gli interventi (interviste, scritti) a partire dagli anni '60. Particolarmente interessanti, per noi, si sono rivelati quelli in cui Brecht è citato come punto di riferimento positivo del proprio ripensamento: cfr. (oltre allo scritto della Lachmann, *op. cit.*) Viktor Šklovskij, *C'era una volta*, Milano, il Saggiatore, 1968 (in particolare il paragrafo 2 della II parte «L'Opojaz dopo la rivoluzione di ottobre»); Idem, *Simile e dissimile. Saggi di poetica*, Milano, Mursia, 1982 (in particolare il paragrafo «Il contenuto» del capitolo VII).

[59] Pavel Medvedev, *Il metodo formale nelle scienze della letteratura. Introduzione alla poetica sociologica*, Bari, Dedalo, 1978 (in particolare Parte II, capitolo II, capitolo IV; Parte III, capitolo I, paragrafo VIII; Parte III, capitolo II, paragrafo I); Viktor Šklovskij, *Testimone di un'epoca*, *conversazione con Serena Vitale*, Roma, Editori Riuniti, pp. 51-52; Pietro Montani, *L'ideologia che nasce dalla forma. Il montaggio delle attrazioni*, in *I formalisti, Ejzenštejn inedito*, a cura di Pietro Montani,

skij in relazione soprattutto alle sue primissime formulazioni «futuriste» e ad affermazioni di *O Teorii Prozy* come: «Un'opera d'arte è pura forma. Essa non è una cosa, un materiale, ma un rapporto fra materiali. [...] Opere umoristiche, tragiche, di ampio respiro, da camera, contrapposizioni di un mondo a un altro, di un gatto a un sasso, sono identiche tra loro»[60]. La critica di asemanticità dice: sia pure, per lo *zaum'* dei cubo-futuristi, o per la glossolalia, cioè per quelle particolari forme di letteratura che conducono il significato a un grado zero e di cui Šklovskij dà esempi nel suo scritto del 1914 *La resurrezione della parola*[61]. Ma come si potrebbe intendere *La divina commedia*, ad esempio, come semplice somma di procedimenti, indipendentemente dalle teorie teologiche che esprime?

b) *Critica di formalismo* (*asocialità*[62]). Imputa a Šklovskij la separazione dell'artificio dai fattori sociali e, correlativamente, politici, storici, ideologici che sono invece essenziali nell'ottica di un'analisi completa del fatto artistico (cfr. quanto detto sopra sul *Cholstomer*).

c) *Critica di referenzialismo ingenuo*[63]. Imputa a Šklovskij di riferirsi alla realtà con i suoi oggetti, di ignorare l'essenza della poeticità

estratto come studio monografico da «Bianco e Nero», fascicolo 7/8, 1971; Enzo Roggi, *Le autoblinde del formalismo, conversazione con V. Šklovskij tra memoria e teoria*, Palermo, Sellerio, 2006, pp. 40 e 41.

[60] Viktor Šklovskij, *Una teoria della prosa*, cit., pagina di apertura del capitolo *Letteratura senza soggetto*. Cfr. anche il capitolo sul Tristram Shandy, che si apre con la significativa proporzione Tristram Shandy : Romanzo convenzionale = Poema tradizionale : poesia in *zaum'*. Nel corso del saggio, Šklovskij sostiene che il contenuto del libro di Sterne è costituito dallo sviluppo della forma, e in chiusura erige provocatoriamente quest'opera anomala a romanzo-tipo della letteratura mondiale.

[61] In verità, per lo *zaum'* il discorso non è così semplice: sin dall'inizio i suoi teorici (Chlebnikov, Krucenych ecc.) avevano cercato altri tipi di significati, non codificati secondo le regole del linguaggio comune, d'accordo, ma in ogni caso significati. Su questo, cfr. i numeri 29-30 e 31-32 de «Il Verri», sesta serie, 1983, dedicati al futurismo russo.

[62] Pavel Medvedev, *Il metodo formale...*, cit. (cfr. in particolare Parte II, capitolo II, paragrafi IV e VII); Viktor Šklovskij, *C'era una volta*, cit. (in part. il paragrafo 2 della Parte II); Victor Erlich, *Il formalismo russo*, cit., p. 196; *Marxismo e formalismo*, a cura di Hans Günther, cit.

[63] Roman Jakobson, *Verso una scienza dell'arte poetica*, in Tzvetan Todorov, *I formalisti russi...*, cit.; Pietro Montani, *L'ideologia che nasce...*, cit.; Kurt Konrad, *La disputa su contenuto e forma. Osservazioni marxiste sul nuovo formalismo*, in *Marxismo e formalismo*, a cura di Hans Günther, cit.; Stanley Mitchell, *From Sklovskij to Brecht: Some preliminary remarks towards a history of the politicisation of Russian Formalism*, «Screen», vol. 15, n. 2, estate 1974, pp. 81 e 96; Victor Erlich, *Il formalismo russo*, cit., pp. 199-200.

come un rapporto problematico fra significante e significato (da cui resta fuori il referente).

Questa critica entra apparentemente in contrasto con la (a): come si può, infatti, accusare una teoria di referenzialismo se la si accusa di asemanticità? Il referente è pur sempre il termine di un rinvio, un significato, per quanto semioticamente ingenuo.

Ma a ben vedere, queste critiche non sono inconciliabili, almeno nella misura in cui conciliabili e conviventi sono le diverse istanze del discorso šklovskijano a cui esse si riferiscono portandole all'estremo. L'arte, in Šklovskij, è *pura forma* o consiste nello straniamento *delle cose*? Nessuna delle due risposte alternative va esclusa, poiché i testi di Šklovskij le giustificano entrambe: contengono essi stessi gli estremi di quella che Vygotskij ha chiamato una «stupefacente contraddizione»[64]. Le critiche (a) e (c) non sono, in definitiva, più inconciliabili delle istanze del discorso šklovskijano alle quali, rispettivamente, si riferiscono.

d) *Critica di a-cognitività*[65]. Rileva lo spazio nullo che, in Šklovskij, viene riservato dall'arte alla cognizione, e di conseguenza alla comprensione, alla riflessione e alla conoscenza mentale: lo straniamento ravviva la percezione ma non serve ad avvicinare la comprensione degli oggetti. Alcuni studiosi hanno sottolineato che alla base

[64] «[Q]uel certo procedimento che mette capo alla forma artistica ha uno scopo suo peculiare: e, nella definizione di questo scopo, la teoria dei formalisti cade in una stupefacente contraddizione con se stessa allorché comincia con l'affermazione che in arte non hanno importanza né le cose né il materiale né il contenuto, e termina poi con l'altra che scopo della forma artistica è "avere il senso vivo delle cose", è "rifar pietra la pietra", ossia rivivere con più forza e acutezza quel medesimo materiale, dal ripudio del quale si erano prese le mosse» (Lev Vygotskij, *Psicologia dell'arte*, citato da Pietro Montani, *Il debito del linguaggio. Il problema dell'autoriflessività estetica nel segno, nel testo e nel discorso*, Venezia, Marsilio, 1985, p. 18, nota 2; cfr. anche Tzvetan Todorov, *Il formalismo russo*, in *Critica della critica*, Torino, Einaudi, 1986). Montani propone, contro Vygotskij e Todorov, un'interpretazione conciliante dei termini contraddittori: sostiene che, dietro l'ingenuità terminologica e la leggerezza concettuale talvolta manifestate nella teoria di Šklovskij (e giustificabili in parte in virtù del carattere provocatorio delle sue proposte para-futuristiche), si nasconde una vera e propria concezione semiotica del linguaggio, per cui, paradossalmente proprio in virtù della autoriflessività del segno, quest'ultimo potrebbe dire qualcosa sul mondo (di Montani, oltre allo studio citato, cfr. anche *Che cos'è la poesia*, in *Roman Jakobson*, a cura di Pietro Montani, Roma, Editori Riuniti, 1990).

[65] Renate Lachmann, *Die 'Verfremdung' und das 'Neue sehen'...*, cit., pp. 329 e sgg.; Pietro Montani, *L'ideologia che nasce...*, cit.; Stanley Mitchell, *From Sklovskij to Brecht...*, cit., p. 74; Ben Brewster, *From Sklovskij to Brecht: a Reply*, «Screen», vol. 15, n. 2, estate 1974, pp. 89 e 94.

di questa concezione «percettiva» ci sono teorici come Christiansen e Bergson, citati spesso da Šklovskij [66]. Il che permette, anche solo intuitivamente, di misurare la distanza dall'universo filosofico-estetico di cui invece si nutrirà la *Verfremdung*.

e) *Critica di astrutturalità* [67]. La concezione šklovskijana dell'arte come *somma* di artifici sarebbe inconciliabile con quella strutturale, per la quale i procedimenti costitutivi di un testo vanno studiati in relazione reciproca ed è proprio questa relazione l'elemento più importante, non i suoi termini. Tale critica legge la teoria dell'*ostranenije* come estremamente ingenua anche rispetto alle acquisizioni successive del formalismo stesso: i concetti di sistema, funzione ecc. [68] Nella nostra ottica, questa critica rileva il carattere ingenuamente *puntuale* dell'*ostranenije*: il suo essere definita in un rapporto uno-a-uno del procedimento e del suo oggetto-materiale.

Inoltre, dal punto di vista strutturalistico è scorretto concepire e studiare le forme di un'opera indipendentemente dai suoi contenuti. Per lo strutturalismo, le forme sono *forme di espressioni e di contenuti*, vale a dire i modi di articolazione delle espressioni (significanti) e dei contenuti (significati).

Veniamo ora alla *Verfremdung* [69]. Non potendo analizzare nel dettaglio in termini semiotici la categoria centrale dell'estetica brechtiana, mi limiterò a individuare un '*minimum* differenziale' che la distingua dall'*ostranenije*, e lo farò proprio a partire da queste cinque prospettive critiche.

a) Per Brecht *estraniare* voleva dire realizzare dei procedimenti al fine di comunicare dei temi, dei contenuti, dei significati. Nei suoi

[66] Viktor Šklovskij, *Una teoria della prosa...*, cit., e Idem, *Letteratura e cinematografo*, in *I formalisti russi nel cinema*, a cura di Giorgio Kraiski, Milano, Garzanti, 1971.

[67] Jurij M. Lotman, *Lektionen zur strukturalen Poetik* [ed. or. Tartu 1964], citato in Renate Lachmann, *Die 'Verfremdung' und das 'Neue sehen'...*, cit., p. 333; Umberto Eco, *Lezione e contraddizione della semiotica sovietica*, in *I sistemi di segni e lo strutturalismo sovietico*, a cura di Remo Facciani e Umberto Eco, Milano, Bompiani, 1969.

[68] Mi riferisco particolarmente al saggio di Roman Jakobson e Juri Tynjanov, *Problemi di studio della letteratura e del linguaggio*, in Tzvetan Todorov, *I formalisti russi...*, cit.

[69] Il discorso che segue è debitore in particolare dei saggi di Stanley Mitchell, *From Sklovskij to Brecht...*, cit.; Ben Brewster, *From Sklovskij to Brecht...*, cit.; Renate Lachmann, *Die 'Verfremdung' und das 'Neue sehen'...*, cit.; Hermann Helmers, *Einleitung*, in *Verfremdung und Literatur*, cit.

scritti essi non vengono presentati come semplici «materiali» funzionali al lavoro del *priëm*, bensì come l'obiettivo fondamentale di una comunicazione rispetto alla quale il lavoro artificiale-formale doveva porsi strumentalmente [70]. Non a caso Brecht dedicò tanta attenzione alla *favola*, intesa come elemento semantico-diegetico, rappresentativo di un pezzo di realtà storico-sociale, e non come materiale indifferentemente funzionale alla costruzione dell'*intreccio* [71]. È indicativa, da questo punto di vista, l'assenza dai suoi scritti della parola «intreccio», di contro alla pervasiva presenza della parola «favola» («Fabel» [72]). Quanto a quell'altro concetto di origine formalista, strettamente legato a quello di *Sjužet*, il *montaggio* (ted.: «Montage»), esso doveva avere, in Brecht come in Ejzenštejn, una funzione estetica, semantica e politica. Ma la virgola e la congiunzione, qui, sono traditrici: non dovrebbero esprimere un accostamento estrinseco di valori, bensì una loro intrinseca coappartenenza. Poiché l'estetico e il semantico, in Brecht, sono già di per sé socialmente rilevanti.

b) Si legga quel passo esemplare in cui Brecht descrive una *Verfremdung* nella pittura surrealista: un quadro ritrae una donna che ha, al posto delle dita, degli occhi. La cosa sconvolge le associazioni tradizionali dello spettatore, ma si tratta di una *Verfremdung* «primitiva» perché «la funzione di quest'arte è soffocata sotto il profilo sociale e, come arte, semplicemente non funziona più. Tutto l'effetto si risolve in un divertimento procurato dallo choc di cui si è detto» [73]. Al di là della sua efficacia sociale, anche l'efficacia artistica viene perduta. La *Verfremdung* ha dunque una sostanza sociale.

Il riferimento all'avanguardia surrealista è rappresentativo di un atteggiamento che il Brecht maturo assumeva contro tutte le tendenze artistiche che si limitavano a infrangere i canoni classici dell'illusione teatrale, ad esempio, a fini meramente estetizzanti. La regia di

[70] Cfr. tutti i luoghi dei tre volumi di *Scritti teatrali*, cit., in cui Brecht si sofferma sui concetti di *forma*, *contenuto*, *segno*, *significato*. Ad es., vol. I, pp. 75, 79-80, 92 e sgg., 118, 186, 203-204, 206, 237-238, 243, 248; vol. II, pp. 13, 32-33, 58, 60, 104, 106, 136, 171-172, 177, 188, 200-202, 264, 284; vol. III, pp. 7, 38, 57, 105, 243; cfr. anche e soprattutto lo scritto *Segni e simboli* (in Cesare Molinari, *Bertolt Brecht*, Bari, Laterza, 1996), in cui si dispiega il discorso esplicitamente semiotico di Brecht.

[71] «Compito precipuo del teatro è interpretare la vicenda e comunicarla al pubblico attraverso appropriati straniamenti» (Bertolt Brecht, *Scritti teatrali*, cit., vol. II, p. 183).

[72] Cfr. *Ivi*, vol. I, pp. 157, 203; vol. II, pp. 115, 160, 180 e sgg., 188, 198, 214, 260, 280.

[73] *Ivi*, vol. II, pp. 96-97.

Tairov dell'*Opera da tre soldi* (1930), che Brecht vide nel 1932 a Mosca, era evidentemente deformante nel senso dell'*ostranenije*, basterà guardarne alcune foto per rendersene conto. Se Brecht ne rimase insoddisfatto[74], ciò fu presumibilmente anche per la sua mancata efficacia «sotto il profilo sociale».

D'altra parte la *Verfremdung* intrattiene uno strettissimo legame con un concetto altrettanto centrale in Brecht, quello di *Gestus*, «scopo del *Verfremdungseffekt*»[75] inteso come atteggiamento complessivo (socialmente e ideologicamente rilevante) assunto dal regista, dal musicista, dagli attori ecc. rispetto alla rappresentazione e alla storia da essa veicolata.

Brecht scrisse e impartì indicazioni sulla tecnica epica intendendola come tecnica storicizzante; per l'attore, ad esempio, storicizzare non doveva significare solo porre a distanza il personaggio, ma soprattutto mostrare il proprio atteggiamento *storico* rispetto al personaggio *storico* (cioè, in definitiva: mutevole, non naturale). *Verfremden* significava in Brecht non tanto e non solo ravvivare la percezione di un oggetto mostrandolo come inconsueto ma, attraverso questa inconsuetudine esibita, sottolinearne il carattere non necessario, modificabile[76].

Rimando, infine, alla concezione semiotico-marxista a partire dalla quale Medvedev (membro della scuola di Michail Bachtin) operò la sua critica del formalismo, perché mi pare una concezione «brechtiana». Il procedimento teatrale epico, come quello descritto da Šklovskij, metteva a nudo il proprio artificio ma, come l'atto di parola descritto da Medvedev, solo per affermarsi in quanto realtà sociale: «Non solo il significato dell'atto di parola ha un valore storico e sociale, ma soprattutto il fatto di averlo [...] realizzato qui ed ora [...] in un dato momento storico»[77].

c) Dalla critica di referenzialismo ingenuo, la *Verfremdung* può essere preservata solo mediante un discorso approfondito e complesso sui concetti di forma e contenuto, segno, simbolo e significato,

[74] Cfr. Marianne Hoover, *Brecht's Soviet connection*..., cit., p. 43.

[75] Bertolt Brecht, *Scritti teatrali*, cit., vol. I, p. 181.

[76] Cfr. i paragrafi dal 33 al 42 e soprattutto il 43 del *Breviario*.

[77] Pavel Medvedev, *op. cit*., Parte III, capitolo II, paragrafo 11. Uno studio approfondito che compari la concezione semiotica della scuola di Bachtin e quella implicata dall'estetica brechtiana sarebbe assai opportuno e interessante (anche Medvedev, tra l'altro, fu costretto dallo ždanovismo a rivedere aspetti sostanziali del suo libro nella seconda edizione del '34, e Bachtin a condurre molto a lungo la sua attività nell'ombra).

così come compaiono teorizzati qua e là negli *Scritti teatrali*[78] e praticati nel teatro brechtiano. Mi limiterò, per ragioni di spazio, a rimandare all'illuminante lettura di Roland Barthes, che non ha mai smesso di ripetere, spesso e approfonditamente ritornando sull'estetica brechtiana (non solo quella teorizzata, ma anche quella praticata negli spettacoli cui Barthes assistette in Francia tra il 1954 e il 1960), che Brecht è stato maestro semiologico, «un marxista che aveva riflettuto sugli *effetti del segno*: cosa rara»[79]. Nel suo teatro i procedimenti artistici avevano una responsabilità ideologica, politica, sociale e ricreavano gli oggetti come simulacri della realtà, che sulla realtà aprivano gli occhi proprio per il fatto di essere costituiti da tratti selezionati artificialmente. La *favola* stessa non era una riproduzione neutra e fedele di avvenimenti, bensì la loro presentazione esplicitamente intenzionale e orientata secondo una certa prospettiva[80].

d) Basterà richiamare quanto scritto da Brecht sulla funzione critica della *Verfremdung* e la sua insistenza su un teatro scientifico, per rendersi subito conto della distanza enorme che separa la sua teoria dal bersaglio della critica di a-cognitività. Se la *Verfremdung* provoca shock percettivo, questo si configura come il passaggio intermedio finalizzato all'acquisizione critica e riflessiva (e non solo percettiva-intuitiva, come in Bergson e Šklovskij) dei messaggi lanciati dalle pièce e dagli spettacoli.

[78] Cfr. *supra* nota 70.

[79] Roland Barthes, *Autopresentazione*, in Idem, *Scritti. Società, testo, comunicazione*, a cura di Gianfranco Marrone, Torino, Einaudi, 1998. Per approfondire il discorso barthesiano su Brecht, cfr. Idem, *Commentaire*, in Bertolt Brecht, *Mère Courage et ses enfants* (avec photos de Roger Pic), Paris, L'Arche, 1960; Idem, *Diderot, Brecht, Ejzenštejn*, in *L'ovvio e l'ottuso*, Torino, Einaudi, 1985; Idem, *Brecht e il discorso. Contributo allo studio della discorsività*, in *Il brusio della lingua*, Torino, Einaudi, 1988; Idem, *Saggi critici*, Torino, Einaudi, 2002; Idem, *Sul teatro*, a cura di Marco Consolini, Roma, Meltemi, 2002. Per il rapporto di Barthes (e della critica francese degli anni '50 e '60) con il teatro epico e per le tournée del Berliner Ensemble a Parigi, cfr. Marco Consolini, «*Théâtre Populaire» 1953-1964. Storia di una rivista militante*, Roma, Bulzoni, 2002. Letture strutturali (in verità un po' datate) del teatro epico che hanno fatto tesoro della lezione barthesiana sono state fornite da Massimo Castri, *Piscator, Brecht, Artaud. Per un teatro politico*, Torino, Einaudi, 1973, e da Gianfranco Bettetini, *Produzione del senso e messa in scena*, Milano, Bompiani, 1975.

[80] «La trama non corrisponde semplicemente a una vicenda tratta dalla convivenza umana, così come essa potrebbe essersi svolta nella realtà, ma consiste piuttosto in un insieme di fatti opportunamente ordinati in cui si esprimono le idee sulla convivenza umana del loro inventore» (Bertolt Brecht, *Scritti teatrali*, cit., vol. II, p. 188).

e) Più complessa è la questione della strutturalità della *Verfremdung*. Anche qui non posso far altro che rimandare a Barthes, che ha indicato Brecht tra i maestri dell'«*activité structuraliste*», caratterizzata dalla coscienza del paradigma e del sintagma, cioè dal fatto che il segno non è mai definibile col rapporto uno-a-uno significante/significato, ma sempre in relazione con altri segni compresenti e virtualmente presenti al suo posto [81].

Le componenti degli spettacoli del Berliner Ensemble dovevano estraniarsi reciprocamente: le azioni diegetiche dovevano venir estraniate dai *songs* che le interrompevano e viceversa, la musica dal «cantare contro» di essa e viceversa, la recitazione più naturalistica da quella più stilizzata e viceversa, e così via. Tali relazioni, prima ancora di rivelarsi dialettiche in senso materialistico, lo erano certamente in senso strutturale; la *Verfremdung* era un procedimento *relazionale*, consistente nell'attrito fra due o più componenti dello spettacolo che avevano direzioni (percettive, cognitive) stridenti, sensi conflittuali. Dico *sensi* conflittuali nell'accezione, appunto, strutturale del termine: gli attriti tra significanti corrispondevano agli attriti tra significati e generavano conflitti semiotici di natura ideologica, politica, sociale: conflitti tra sistemi di valori implicati nel gioco dei segni [82]. Il *Gestus* stesso è definibile in termini strutturali, come atteggiamento valoriale realizzato in un determinato e determinante (storicamente e ideologicamente) trattamento formale dei contenuti [83].

4. *Note conclusive*

Ricapitoliamo. Siamo partiti dall'idea di John Willett per cui la 'Verfremdung' brechtiana sarebbe una traduzione esatta dell''ostranenije' šklovskijana; abbiamo ripercorso le tappe fondamentali del dibattito critico che questa proposta ha suscitato, per poi immergerci per qualche istante nel contesto culturale sovietico degli anni '20 e

[81] Roland Barthes, *L'attività strutturalista*, in Idem, *Saggi critici*, cit.

[82] Cfr. soprattutto Roland Barthes, *Commentaire*, cit. Lo stesso Šklovskij, negli anni '60, tentando di trarre i frutti dalle critiche di Lotman e dalla lettura di Brecht, metteva proprio in risalto la dimensione relazionale costitutiva dell'arte e dei suoi artifici. Cfr. Renate Lachmann, *Die 'Verfremdung' und das 'Neue sehen'...*, cit., e Viktor Šklovskij, *Simile e dissimile...*, cit.

[83] Cfr. Bertolt Brecht, *Sulla musica gestuale*, in *Scritti teatrali*, cit., vol. I, e Roland Barthes, *Diderot, Brecht, Ejzenštejn*, cit.

'30, che avrebbe costituito lo scenario dell'eventuale filiazione del primo concetto dal secondo; abbiamo infine proceduto in un'indagine teorica per verificare se la filiazione si fosse finalmente tradotta in una corrispondenza estetico-semiotica precisa dei due termini-concetti.

Conclusione: *ostranenije* e *Verfremdung* risultano indubbiamente connesse da un legame storico indiretto; potrei dire, recuperando un'immagine cara a Šklovskij, che sono legate da un rapporto di parentela del tipo zio-nipote. Ma come preconizzava la scuola formalista, la storia e l'estetica si sono dimostrate serie diverse, animate da logiche indipendenti; la teoria ha dunque affermato le sue ragioni, condivise solo in parte dalla storia.

In definitiva, la *Verfremdung* non ha affatto «the same purpose» dell'*ostranenije* e non si pone, nei suoi confronti, in rapporto di esatta traducibilità. Si pone, piuttosto, come un nipote nei confronti dello zio: vive la sua vita indipendente, ma senza rinnegarne la memoria. Da questo punto di vista, se di *traduzione* si vuol continuare a parlare, occorrerà intenderla come un *tradimento*, che è poi un motore della *tradizione*.

IMPULSI VIVENTI DELL'ARTE [84]

Nota di Luca Di Tommaso. *Tra il marzo e l'aprile del 1935, su invito delle istituzioni sovietiche, Mei Lanfang si reca con il suo ensemble in URSS per tenervi una serie di rappresentazioni. Nel 1930, il grande attore cinese si è esibito negli USA e l'eco di quelle prime performance occidentali ha già attraversato l'oceano tramite Charlie Chaplin, che ne ha parlato a Sergej Ejzenštejn. Tra Mosca e Leningrado, nella primavera del '35, ad assistere agli spettacoli di Mei ci sono uomini di spicco del teatro sovietico (come Ejzenštejn, Mejerchol'd, Nemirovič-Dančenko, Ochlopkov, Stanislavskij e Tairov), del teatro inglese (Craig) e di quello tedesco (Brecht, Piscator, B. Reich), oltre a scrittori e teorici della letteratura (come Gor'kij, Šklovskij e Tret'jakov) e un pubblico di non addetti ai lavori. Il celebre scritto di Ejzenštejn* L'incantatore

[84] Titolo originale russo: *Živeije impulse iskusstvo*. Di questo titolo, la traduzione tedesca *Lebendige Impulse für die Kunst* (Impulsi viventi per l'arte) trasforma il complemento di specificazione in complemento di vantaggio. La nostra traduzione italiana ripristina la struttura grammaticale dell'originale, confermata tra l'altro dalla versione inglese che Lars Kleberg ne ha dato: *The living impulses of art* (cfr. Idem, *The Story of a stenogramme*, «Balagan. Slavisches Drama, Theater und Kino», vol. 2, n. 2, 1996).

del giardino dei peri *(1935*[85]*) e quello di Brecht* Effetti di straniamento nell'arte scenica cinese *(1936*[86]*), ma anche l'intervento di Mejerchol'd al GITIS sul teatro cinese e giapponese del 13 febbraio 1936 (seppure non parli direttamente di Mei Lanfang*[87]*) rendono l'idea dell'importanza di questo evento e delle sue vaste ripercussioni nel mondo artistico del tempo.*

Il documento presentato qui di seguito costituisce un'ulteriore testimonianza in questo senso. Consiste nello stenogramma di un convegno tenuto nella sede moscovita dei VOKS (Vsesoiuznoe obshchestvo kulturnoi sviazi s zagranitsei – *Associazione generale sovietica per le relazioni culturali con l'estero) il 14 aprile 1935, dedicato al teatro di Mei e compagni e alle impressioni che ne hanno ricevuto i suoi spettatori d'eccezione. Prendono la parola, dal lato cinese, Mei Lanfang e il professor Čžan e, dal lato sovietico, Nemirovič-Dančenko, Tret'jakov, Tairov, Mejerchol'd, Ejzenštejn e il compositore Gnesin. Tra il pubblico ci sono anche altri registi e attori come Ochlopkov, Simonov, Mikhoels e Zavadskij, e scrittori come Šklovskij, Šaginjan, Ermilov e Afinogenov.*

Se oggi possiamo rivivere con l'immaginazione quest'evento così importante, lo dobbiamo al ricercatore svedese Lars Kleberg. Il quale, dopo una prima fallimentare ricerca condotta negli archivi moscoviti negli anni Settanta, ha avuto maggior fortuna una seconda volta, immediatamente dopo il crollo dell'URSS. Riesumato il documento all'Archivio Centrale di Stato della Rivoluzione di Ottobre[88]*, Kleberg lo ha pubblicato prima in russo*[89] *e poi in tedesco*[90]*. In preceden-*

[85] In Nicola Savarese, *Il teatro al di là del mare. Leggendario occidentale dei teatri d'Oriente*, Torino, Studio forma, 1980; cfr. anche la nuova traduzione di Fiorina Antonini: *Al mago del giardino dei peri*, in Sergej Ejzenštejn, *Il movimento espressivo, scritti sul teatro*, a cura di Pietro Montani, Venezia, Marsilio, 1998.

[86] In Bertolt Brecht, *Scritti teatrali*, cit., vol. II.

[87] In Vsevolod Meyerhold, *Écrits sur le théâtre*, a cura di Béatrice Picon-Vallin, Lausanne, L'âge d'homme, 1992, tomo IV, pp. 28-29.

[88] CGAOR SSSR: *Central'nyj Gosudarstvennyj Archiv Oktjabr'skoj Revoljucii SSSR* – F. 5283, op. 4, ed. chr. 211.

[89] *Živeije impulse iskusstvo*, «Iskusstvo kino», n. 1, 1992, pp. 132-139. Sarà bene precisare, a scanso di equivoci, che Lars Kleberg, prima di trovare e diffondere questo documento originale, aveva scritto una ricostruzione immaginaria del convegno in forma drammatica e l'aveva pubblicata in un trittico di drammi, esito di un'operazione che egli stesso, in seguito, ha definito «storiografia fittizia» ed «ermeneutica sperimentale» (cfr. Lars Kleberg, *Introduction: Hermeneutic experiments*, «Comparative Criticism. An annual Journal», n. 14, 1992, pp. 25-31); un'opera poi tradotta in nove lingue, incluso il cinese: *Stjärnfall*, Stokholm/Lund 1988 (traduzione francese: *La chute des étoiles*, Paris, Christian Bourgois, 1990; traduzione russa: *Zvezdopad*, Moscow 1994; traduzione inglese: *Starfall. A triptych*, Evanston [Illinois], Hydra Books, Northwestern University Press, 1996). Non pochi studiosi, tuttavia, hanno frainteso la natura di questo testo, prendendolo per la ricostruzione effettiva del convegno e traendone citazioni, inferenze e conclusioni erronee.

[90] *Dokumente: lebendige Impulse für die Kunst*, «Balagan. Slavisches Drama, Theater und Kino», vol. 2, n. 2, 1996, pp. 85-100.

za, solo lo stenogramma del discorso di Mejerchol'd era apparso in lingua russa in una collezione di materiali e saggi[91].

La traduzione italiana qui presentata è stata condotta da me e da Marit Rericha a partire dal testo tedesco e, per quanto ci è stato possibile, dall'originale russo. Abbiamo comunque riportato le parole chiave in entrambe le lingue, tra parentesi quadre, per limitare gli inconvenienti di una traduzione elevata al quadrato. Le note e i commenti integrativi a piè di pagina sono miei (e riproducono, a tratti, quelli di Henriette Stoßl posti ad accompagnamento della traduzione tedesca).

Prima di cedere il passo all'immaginazione del convegno, desidero ringraziare Nicola Savarese, che ha sostenuto e condiviso la mia passione per questo lavoro.

Vl. Nemirovič-Dančenko. Credo che il nostro caro ospite debba cominciare. (*Applauso*).

Mei Lanfang. Mi permetto di ringraziare i presenti per avermi offerto la possibilità di venire a Mosca e di recitarvi. Li ringrazio per l'accoglienza amichevole e ospitale.

Sono straordinariamente contento del fatto che vi siate riuniti qui oggi per condividere le vostre impressioni sul nostro teatro, e per dare consigli di cui mi possa servire in futuro per creare qualcosa di nuovo, basato su quanto ho potuto vedere a Mosca. (*Applauso*).

Professor Čžan[92] (*traduzione*). Il professor Čžan si dichiara onorato, e lieto di poter parlare con personalità d'eccezione del mondo del teatro dell'URSS, personalità che si interessano di teatro. Egli ascolterebbe volentieri quali impressioni si sono ricevute del teatro cinese e del suo futuro.

Vl. Nemirovič-Dančenko. Per noi è stato veramente importante vedere l'espressione dell'arte scenica cinese al suo massimo grado di chiarezza, vale a dire poter contemplare quanto di più raffinato e incomparabile la cultura cinese ha donato alla cultura umana in generale.

Il teatro cinese ci ha mostrato la sua arte nazionale dalle forme perfette, e geniale dal punto di vista della precisione e della leggibilità. Tutto questo è stato naturalmente di grande interesse per i rappresentanti del nostro teatro. Non avrei mai creduto che l'arte scenica potesse essere portata a un livello così alto, un livello in cui la potenza espressiva si coniuga all'economia dei mezzi. Potrei proseguire, ma spero che anche i compagni qui presenti vogliano esprimersi. Mi riservo comunque il diritto di riprendere la parola più tardi.

[91] *O gastroljach Mei Lan'-fana*, in *Tvorcheskoe nasledie V. E. Meyercholda*, Moscow, VTO, 1978, pp. 95-97.

[92] Il professor Čžan è Ou-yang o Yü-ch'ien, il direttore della scuola di teatro e del teatro di Nan'Tung che padroneggiava il repertorio classico e gli stessi ruoli di Mei Lanfang; cfr. per questo A.C. Scott, *Mei Lan-fang, Leader of the Pear Garden*, Hong Kong 1959, p. 89.

S. Tret'jakov. Su Mei Lanfang ho già detto e anche scritto molto, così che ora mi riesce difficile aggiungere qualcosa di nuovo. Ma mi sembra che la permanenza di questo teatro abbia determinato qualcosa di basilare e d'enorme importanza, qualcosa su cui spesso il professor Čžan, nei suoi interventi, si è pronunciato. Si tratta del fatto che questo teatro apre una breccia determinante nelle visioni esotiche dell'arte cinese che sono straordinariamente radicate in Occidente. Esso fa piazza pulita anche di un'altra favola, una favola molto ingenua: quella del teatro cinese come un teatro da cima a fondo stilizzato [russo: *uslovnij*; tedesco: *bedingt*[93]].

Noi speriamo che questo teatro, malgrado la sua notevole specificità, e malgrado ci sia potuto apparire talvolta di difficile accesso, riesca a farsi strada verso la nostra comprensione [russo: *vospriatije*; tedesco: *Wahrnehmung*]. Sulla questione il professor Čžan ha già preso posizione: il suo proposito è stato condiviso dall'intera società cinese, che ha inviato qui il suo teatro; un proposito, come s'è visto, del tutto giustificato.

Per quel che personalmente mi riguarda, posso dire che da sette anni non mi capitava di frequentare un teatro tanto assiduamente. Ho assistito a tutti i suoi spettacoli tranne a uno, e devo dire che il mio piacere cresceva di volta in volta. Se ci immergiamo nel linguaggio delle immagini di questo teatro, lo scopriamo chiaro, comprensibile, eccezionalmente reale.

Vorrei dire ancora qualcosa sul potenziale quantitativo e qualitativo del Realismo di questo teatro: mi pare che proprio in questo potenziale si trovi la garanzia per il suo futuro. Indubbiamente è un teatro che versa in una situazione difficile, vista la sua storia così significativa e le sue vicende storiche così varie, e la tendenza a una cristallizzazione che ne consegue. Ciò nonostante, dalle tante cristallizzazioni sorgono impulsi così vivi da infrangere qualsiasi fossilizzazione.

I nostri amici del teatro cinese hanno affermato che riuscirebbe loro difficile rappresentare con i propri mezzi qualcosa che concerne un tema contemporaneo, ma io sono di tutt'altra opinione. Se si pensa a un'opera come *La vendetta del pescatore*[94], cioè la vendetta degli oppressi, è chiaro che mal-

[93] L'espressione russa «uslovnij» (corrispondente al tedesco «bedingt» del testo da cui traduciamo, o piuttosto «stilisiert» proposto da altri studiosi) va intesa in italiano nel senso di «stilizzato» o «della convenzione» (cfr. Eugenio Barba, Nicola Savarese, *L'arte segreta dell'attore. Un dizionario di antropologia teatrale*, Milano, Ubulibri, 2005, p. 242); perciò, qui e di seguito nel testo, opereremo sempre la traduzione «stilizzazione» e derivati, a partire dal tedesco «Bedingtheit» (russo: «uslovnost») e derivati.

[94] L'opera tratta di un povero pescatore, che non è in grado di pagare al latifondista un'imposta illegittimamente proclamata. Nel momento in cui, a causa di ciò, viene preso a bastonate, egli, con l'aiuto della sua bella figlia, interpretata da Mei Lanfang, si vendica uccidendo il tiranno (su questo cfr. Wu Zuguang, Huang Zuolin, Mei Shaowu, *Peking Opera and Mei Lanfang*, Beijing, New World Press, 1981, pp. 115 e sgg., e A.C. Scott, *Mei Lan-fang, Leader of...*, cit., p. 118; cfr. anche:

grado tutto, malgrado che il vestito della povera donna sia fatto di rattoppi molto decorativi, che ella porti delle pietre preziose, che la sua voce venga resa in modo tanto particolare, e che l'intera azione si svolga con l'accompagnamento di un'orchestra per noi così inconsueto, malgrado tutto ciò, è chiaro che, con pochissima fatica, questo teatro può suscitare forti risonanze e reazioni emotive.

C'è ancora una domanda, che riguarda molto più noi che il teatro cinese, a cui però sarà difficile trovare una risposta a questo tavolo. Mi riferisco a quel che i teatri nazionali indipendenti delle repubbliche dell'Unione Sovietica potrebbero comprendere attraverso il teatro cinese. Mi sembra che questo teatro abbia inequivocabilmente mostrato che le repubbliche caratterizzate da teatri nazionali tipici, o da elementi sui quali si potrebbero costituire teatri tipici, non debbano necessariamente lasciarsi sedurre solo dal modello teatrale europeo.

Di fronte alla vitalità del teatro cinese, si può senz'altro ritenere che, parallelamente alla nostra cultura, parallelamente ai nostri teatri europei, potrebbe sorgere uno stile teatrale proprio anche nelle numerose nazionalità dell'Unione Sovietica, e in particolare presso quelle nazionalità che nel corso della storia hanno avuto forti rapporti con il teatro cinese. Esse possono, ciascuna a suo modo, porsi in competizione con il teatro europeo; mi riferisco alle nazioni dell'Asia centrale. Anche dal teatro cinese esse possono imparare qualcosa.

Quando si è discusso, a metà fra il serio e il faceto, su che cosa potrebbe essere rappresentato dal teatro di Mei Lanfang, io mi sono chiesto se il teatro di Mei Lanfang non potesse rappresentare anche *Romeo e Giulietta*, con Mei Lanfang nel ruolo di Giulietta. L'alto livello raggiunto dalla drammaturgia cinese la colloca, per la sua problematicità, addirittura molto vicino a quella shakespeariana. Mi pare che da questo punto di vista si aprano alcune nuove possibilità, nuove strade da esplorare, in cui un maestro come Mei Lanfang può mettere in gioco quel sorprendente talento che ha già dimostrato nella realizzazione [russo: *voplošenie*; tedesco: *Verkörperung*] di un personaggio come la Guerriera nello spettacolo *Il valico dell'arcobaleno*[95]. In tal modo il teatro cinese di Mei Lanfang potrebbe presentare il suo irripetibile genio sotto una nuova luce.

Revenge of the oppressed, in *Performances of Mei Lanfang in Soviet Russia* [1935], programma di sala per gli spettacoli di Mei in URSS, reperibile all'IsIAO, Istituto Italiano per l'Africa e l'Oriente, Roma). Il dramma fu accolto assai favorevolmente in Unione Sovietica, a causa della sua problematica rivoluzionaria.

[95] Ne *Il valico dell'arcobaleno* Mei Lanfang interpreta la vedova di un guerriero morto in battaglia. Ella si propone di vendicare il marito e sfida a duello il suo avversario. Colpita dal suo bell'aspetto, gli offre di sposarla, a patto che egli si arrenda. Ma egli rifiuta l'offerta e viene fatto prigioniero dai soldati di lei (cfr. A.C. Scott, *Mei Lan-fang, Leader of...*, cit., pp. 84 e sgg. Cfr. anche *The Rainbow Pass*, in *Performances of Mei Lanfang...*, cit.).

Vs. Mejerchol'd. La tournée del teatro di Mei Lanfang da noi sortirà effetti più significativi di quanto supponiamo. Noi, noi che stiamo costruendo un teatro nuovo, siamo impressionati o affascinati, ma anche commossi, per questo semplice motivo: siamo sicuri che, quando la visita di Mei Lanfang nel nostro paese si concluderà, tutti noi percepiremo il suo influsso straordinario.

Proprio in questi giorni io ho dovuto riprendere il mio lavoro *Guai all'ingegno!*, da Griboedov[96]. Sono arrivato alle prove dopo aver visto due o tre spettacoli di Mei Lanfang e ho sentito che tutto quello che avevo fatto in precedenza dovrebbe essere cambiato.

A questo proposito bisogna confessare apertamente che molti, tra noi registi sovietici, compiono il loro lavoro piuttosto approssimativamente. Molti provano il desiderio di imitare maldestramente questo teatro, di riprenderne alcuni elementi: attraversare una soglia immaginaria, recitare sullo stesso tappeto l'«esteriore» [russo: *«Exterier»*; tedesco: *«Exterieur»*] e l'«interiore» [russo: *«Interier»*; tedesco: *«Interieur»*]; ma è roba da poco. Coloro che sentono in sé il bisogno di esprimere qualcosa, invece, coloro che sono divenuti dei maestri maturi, possono assorbire in modo organico l'essenziale del teatro di Mei Lanfang.

Passiamo ora a parlare di quel che c'è di più folgorante nel teatro di Mei Lanfang (è impossibile parlare di tutto): vorrei limitarmi all'essenziale, a quello su cui noi dovremmo concentrare la nostra attenzione.

Da noi, si è spesso parlato della cultura del gioco mimico in scena, della cultura degli occhi, della bocca. In tempi recenti si è anche molto discusso sulla cultura del movimento, sul coordinamento della parola con il movimento. Ma in tutto questo dimentichiamo la cosa più importante che il Dr. Mei Lanfang ci ha ricordato – le mani.

Io non ho visto nemmeno una sola attrice sulle nostre scene che sapesse rendere la femminilità altrettanto bene del Dr. Mei Lanfang. Non farò esempi, per evitare di offendere una schiera di registi, ma bisogna pur dirlo.

Inoltre da noi si discute molto della cosiddetta costruzione ritmica della rappresentazione. Ma chi ha visto un lavoro del Dr. Mei Lanfang farà tesoro dell'enorme energia del ritmo che questo geniale maestro dà allo spettacolo.

Noi conosciamo la forza del teatro sovietico. Ma potremmo scoprire

[96] *Guai all'ingegno!* (*Gore umu*): il titolo dello spettacolo è una trasformazione di quello dell'opera *Che disgrazia l'ingegno!* (*Gore ot uma*) di Alexandr Sergeevič Griboedov (drammaturgo e diplomatico russo, *15.1.1795, †11.2.1829, assassinato). La sua commedia in versi, composta negli anni 1822-24, è una satira dell'alta società moscovita. Mejerchol'd ne produsse due versioni sceniche con la collaborazione di V.V. Korenev: 12 marzo 1925 e 25 settembre 1935. In un commento alla seconda versione, Mejerchol'd fa riferimento all'influsso di Mei Lanfang; cfr. Idem, *L'ottobre teatrale, 1918-1939*, Introduzione e cura di Fausto Malcovati, Milano, Feltrinelli, 1977, in part. pp. 272 e sgg.; cfr. anche Angelo Maria Ripellino, *Il trucco e l'anima. I maestri della regia nel teatro russo del Novecento*, Torino, Einaudi, 2002², pp. 340 e 344.

molti dei nostri punti deboli dopo che il teatro cinese ci ha mostrato i lavori dei suoi grandi Maestri. Al momento giusto farò un esame più approfondito di questo problema, perché non sono soltanto regista ma anche pedagogo e perciò sono tenuto a rendere conto ai giovani che imparano nelle nostre scuole.

Ma già adesso vediamo chiaramente che il passaggio di questi spettacoli avrà una grandissima importanza per la vita del teatro sovietico e che noi ci dovremo ricordare sempre di ciò che è stato realizzato con il lavoro del Dr. Mei Lanfang.

M. Gnesin[97]. Benché io sia un teorico della musica, sono però innanzi tutto un musicista, cioè compositore, e forse per questo motivo le mie impressioni sullo spettacolo di Mei Lanfang, e in particolare sulla musica in questo teatro, sono interessanti proprio per la mia qualità di musicista.

A volte è molto difficile comprendere la musica di culture diverse dalla nostra, e noi conosciamo casi in cui questa estraneità impedisce alle persone di coglierne la bellezza; ma in questa occasione non mi è successo. Sicuramente sono stato preparato dal mio lavoro etnografico, da quello che ho visto nel teatro giapponese e in quello delle nostre nazioni, ma la musica nel teatro di Mei Lanfang è meravigliosa. Dal punto di vista delle strutture melodiche, questa musica è perfettamente chiara, per me che sono uno specialista. Inoltre l'insieme degli elementi, degli «ornamenti» orchestrali [russo: *orkestrovij «nariad»*; tedesco: *orchestrale «Schmuck»*], di questa musica è assai particolare.

Un diplomatico dell'ambasciata cinese, con cui ho parlato di tutto questo, mi ha chiesto se non sarebbe meglio ingrandire l'orchestra sul modello di quella europea, se non sarebbe meglio riadattarla al sistema europeo. Ho risposto che ero decisamente contrario, che non mi sembrava affatto necessario. Questa musica è bellissima, specialmente per il colorito, per l'atmosfera che crea, e un mutamento dell'orchestrazione non è assolutamente necessario.

Quel che è auspicabile è altro. Qui ci sono tanti buoni temi musicali che meriterebbero di essere rielaborati singolarmente per trarne una sinfonia. È un materiale meraviglioso su cui anche noi compositori occidentali lavoreremmo volentieri. Ma questo non ha già più a che fare con il teatro.

Vorrei invece soffermarmi sul legame tra impressioni musicali e tutte le altre impressioni teatrali.

Tutti gli elementi della rappresentazione sono così impregnati di musica da riempire di gioia gli intenditori. Sappiamo quanto sia difficile un'unifica-

[97] Gnesin, Michail Fabianovič, *21.1.1883, †5.5.1957. Compositore, formazione al Conservatorio di Pietroburgo dal 1901 al 1909 e al Rimskij-Korsakov; dal 1925 al 1936 professore al Conservatorio di Mosca, poi a Leningrado. I suoi primi cicli per composizione vocale sono connessi al Simbolismo; nello sviluppo successivo comprendono elementi folkloristici, tematica rivoluzionaria nella musica d'orchestra.

zione di tutti gli elementi del teatro su base musicale, e perciò le conquiste ottenute dal teatro cinese hanno un'importanza particolare.

Mi pare che si potrebbe parlare con maggior precisione del sistema recitativo del teatro cinese del Dr. Mei Lanfang come di un sistema simbolico. La parola «stilizzato» mal descrive la sua peculiarità, poiché la stilizzazione può essere anche ipotizzata senza che sia espresso alcun tipo di emozione. Al contrario la simbolica, sotto la quale si nasconde uno specifico contenuto, esprime anche le emozioni.

Mi sembra che ci sia ancora molto da scoprire su questo teatro.

Una volta ho pregato un rappresentante della Cina di pronunciare una serie di parole con le quattro intonazioni abituali nella fonetica cinese. Mi accorsi subito che mostrano tutte molto chiaramente il loro fondamento psicologico. Chiunque abbia a che fare con la musica sa che l'intonazione ascendente indica [russo: *označat'*; tedesco: *bezeichnet*] un processo incompleto, qualcosa che deve ancora concludersi; mentre l'intonazione discendente indica qualcosa che ormai è avvenuto. Questo suscita tutta una serie di domande, che riguardano la spiegazione della teoria e della pratica della lingua cinese. Quindi credo che tutto il teatro del Dr. Mei Lanfang sia del massimo interesse per una ricerca seria.

A. Tairov. Mi pare che per noi sia stata un'esperienza davvero straordinaria e preziosa vedere che tutto quello che sapevamo sul teatro cinese come un teatro stilizzato, come un teatro nel quale la cosa più importante è l'assenza delle quinte e il movimento simbolico, fosse solo un dettaglio infimo all'interno di un sistema complesso, la cui essenza risiede in qualcosa di completamente diverso.

Credo che abbiamo potuto constatare come un teatro sviluppatosi da fonti nazionali, un teatro che per tutto il tempo si è dedicato all'elaborazione accurata del suo sistema, sia divenuto un teatro sintetico [russo: *sintjetičjeskij*; tedesco: *synthetisch*], e come questo teatro sintetico sia estremamente organico [russo: *organičen*; tedesco: *organisch*].

Quando negli spettacoli del Dr. Mei Lanfang il gesto si trasforma in danza, la danza in parola e la parola in un'aria – un'aria straordinariamente complessa dal punto di vista vocale e musicale, e ciò nonostante quasi sempre interpretata senza pecche –, allora ci troviamo di fronte a una proprietà organica del teatro.

Nel teatro di Mei Lanfang è estremamente interessante vedere come certi elementi che noi definiamo elementi di una rappresentazione stilizzata, siano solo la forma necessaria dell'organica, legittima e funzionale manifestazione della struttura intrinseca dell'insieme rappresentativo. Mi sembra che questa sia la questione essenziale, per noi.

Inoltre, questo teatro ha anche un'altra caratteristica appassionante, che mi piacerebbe potesse trasmettersi al nostro teatro e a quello mondiale, mi riferisco alla straordinaria capacità di concentrazione che ho visto negli attori del teatro di Mei Lanfang.

Noi abbiamo da sempre dibattuto con il teatro naturalistico su fino a

che punto fosse possibile una trasformazione [russo: *prjevrasčat'*; tedesco: *Verwandlung*] dell'attore, e al riguardo la pratica creativa del Dr. Mei Lanfang ci ha mostrato che tutte queste «fatiche interiori» sono sostanzialmente superabili. Mei Lanfang, che qui vediamo, che è uomo dalla testa ai piedi, si è trasfigurato in una donna. E questa difficilissima, complicatissima, incredibile trasformazione è stata realizzata dall'attore con la massima perfezione.

Sono convinto che Mei Lanfang eserciterà un influsso su di noi, sul nostro teatro. E spero che non intraprenderemo la strada dell'imitazione esteriore, nella quale qualcuno cercherà di rifugiarsi, bensì la strada del controllo della struttura interna, della composizione interna.

Ancora una volta ringrazio il Dr. Mei Lanfang per quello che ci ha dato, per l'estremo piacere che ho provato di fronte alle sue rappresentazioni, e lo saluto calorosamente, con tutto il cuore.

S. Ejzenštejn. Vorrei esprimermi brevemente perché si è già parlato tanto della questione, e delle sue grandi conseguenze per il nostro teatro, per la scena, ma anche per il cinema, e insomma per tutta la nostra arte. Per quel che riguarda le conseguenze generali, trarle mi sembra prematuro e difficile. Perciò volevo limitarmi a illustrare una serie di punti che risultano già solo da questa visita che ci ha fatto il teatro cinese.

Il teatro cinese ci ha aperto gli occhi, ha gettato una luce su quella differenza di forme espressive [russo: *obraznoje razemeževanije*; tedesco: *Bildeingrenzung*[98]] che esiste nell'ambito del teatro orientale. Non so come

[98] Il termine russo «obraznoje» contiene la parola «obraz», che ricorre più volte in quest'intervento ed è assai difficile da tradurre, per due motivi. Innanzi tutto perché la sua definizione dizionariale e il suo impiego nel linguaggio quotidiano gli attribuiscono una grande polisemia: può significare, a seconda delle circostanze e dei contesti, «personaggio», «figura», «forma», «aspetto», «modo» o «immagine». È molto importante che il lettore tenga a mente questa ricchezza polisemica della parola (ed è il motivo per cui le nostre parentesi quadre nel testo ne segnaleranno quasi sempre la presenza nell'originale), perché laddove la traduzione italiana è costretta a optare, a seconda dei contesti, per l'uno o per l'altro dei suoi sensi possibili tralasciando definitivamente gli altri, l'originale russo privilegia un'accezione lasciando nell'ombra quelle alternative, ma senza annullarle del tutto. Il secondo motivo è che questa polisemia è complicata e accentuata dal ruolo centrale che il termine venne ad assumere nell'estetica ejzenštejniana a partire proprio dalla metà degli anni '30 (cfr. soprattutto Sergej M. Ejzenštejn, *Teoria generale del montaggio*, Venezia, Marsilio, 1985; cfr. anche quanto scrive Piero Gobetti nella *Nota lessicale* posta in appendice a Idem, *La forma cinematografica*, Torino, Einaudi, 2003³, pp. 294-295; cfr. infine l'altro saggio dedicato da Ejzenštejn a Mei Lanfang, cit.), laddove venne per lo più a significare *resa d'un concetto per mezzo d'una raffigurazione*: perciò nelle traduzioni italiane di Ejzenštejn sono diffuse perifrasi come «concetto figurato» o «figurazione concettuale». Quasi sempre, quando compare il termine «obraz» negli scritti del regista-teorico russo, infatti, bisogna leggervi da un lato il senso più letterale di *forma esteriore, d'oggetti corporei, percepita con la vista*, dall'al-

l'abbiano percepito gli altri, ma all'inizio io ho avuto l'impressione che tra teatro giapponese e teatro cinese non sussistesse nessuna differenza. Una differenza che per me, ora, è chiaramente visibile, e che mi ricorda quella, profonda e sostanziale, che c'è nella storia dell'arte tra la Grecia e Roma. Paragonerei l'arte teatrale cinese al periodo di massimo splendore dell'arte greca e quella giapponese al periodo di sviluppo dell'arte romana. Credo che per noi tutti sia evidente come una caratteristica dell'arte romana sia una certa meccanizzazione e una certa semplificazione matematica; perciò essa si distanziò dall'essere greco e dalla specificità greca. I romani erano, in una certa misura, «Yankees» rispetto ai greci, così come gli americani lo sono rispetto all'Europa.

Allo stesso modo, la vitalità e l'organicità [russo: *I vot tak zamječatelnaja žjevitelnost'*; tedesco: *das bemerkenswert Lebendige und Organische*] proprie del teatro cinese sono profondamente differenti dagli elementi meccanici e matematici che caratterizzano piuttosto altri teatri. Scoprire e comprendere tutto questo è stato per me di eccezionale importanza.

La seconda sensazione, netta e piacevole, che ho provato è stata questa. Noi abbiamo sempre tenuto in grande considerazione l'epoca di Shakespeare. Ci siamo sempre immaginati il teatro di questo straordinario periodo come un teatro nei cui spettacoli stilizzati perfino le scene notturne potevano essere recitate senza bisogno di oscuramenti, e in cui l'immagine della notte era resa percepibile solo dall'arte degli attori. Proprio questo è quel che abbiamo visto nel teatro di Mei Lanfang, soprattutto nello spettacolo *Il valico dell'arcobaleno*, dove l'oscurità viene resa con particolare finezza, semplicemente attraverso il suono dei gong, o un semplice rumore di passi nel buio. D'altronde, se consideriamo l'epoca di Shakespeare, e poniamo l'attenzione sui tipi drammatici di quel periodo (e io mi inchino di fronte al mondo che circonda Shakespeare, di fronte a un Webster, a un Marlowe e agli altri, nei quali la forma è ancora più perfetta che in Shakespeare, e nelle cui opere si percepisce ancora di più l'influenza reciproca), allora bisogna dire: ciò che vediamo nel teatro cinese è molto affine a ciò che ci hanno offerto Marlowe e Webster. I tipi drammatici di quell'epoca attraversarono un periodo di sviluppo molto interessante e ciò risultava in modo lampante sulla scena. Dobbiamo considerare quelle trasformazioni da uno stadio storico al successivo, quel passaggio al movimento vivo e all'indipendenza di ciascuna figura [russo: *obraz*; tedesco: *Bild*[99]] come la legge generale dell'evoluzione in ambito teatrale.

tro il senso figurato che lo apparenta all'italiano «metafora» (una metafora dotata anche di un potere, in un certo senso, concettuale); conferma ne è che una traduzione ammessa da alcuni dizionari russo-italiano per «obraznost» è «figuratività» (corrispondente alla «Bildlichkeit» del testo tedesco da cui traduciamo).

[99] Qui più che altrove «obraz» potrebbe anche significare «personaggio» e riferirsi quindi ai «tipi drammatici» (russo: *dramatičeskje tipij*; tedesco: *dramatischen Typen*) di poco prima.

Mi è venuto in mente tutto questo assistendo ai lavori di Mei Lanfang sulla scena, perché in ogni frammento della sua azione scenica abbiamo davanti agli occhi un processo simile di sviluppo. Lo vediamo utilizzare un'intera serie di procedimenti [russo: *priëma*; tedesco: *Verfahren* [100]], di movimenti convenzionali, quasi come geroglifici [russo: *jeroglifičjeskij*; tedesco: *hieroglyphisch*], e capiamo che qui si tratta di una creazione completamente ponderata e compiuta in ogni aspetto. C'è un'intera serie di pose prestabilite per la rappresentazione di una determinata situazione tradizionale. Tuttavia, di spettacolo in spettacolo, il Dr. Mei Lanfang arricchisce e corrobora queste tradizioni con la sua vitale e straordinaria interpretazione di caratteri. Perciò la cosa più importante che ci insegna Mei Lanfang è la perfetta assimilazione della forma espressiva e del carattere [russo: *osvoienije obraza y karaktera*; tedesco: *Beherrschung von Bild und Charakter*]. Non mi riferisco a schemi stereotipati come *La studentessa disobbediente* [101] o *Il generale tigre* [102]; mi riferisco, invece, a quelle piccole, sottili sfumature con cui Mei Lanfang nutre la propria interpretazione di questi pezzi di repertorio, e che rendono unico il suo teatro.

È in questo stesso ambito che si pone la questione del legame tra ciò che il teatro del Dr. Mei Lanfang ci offre e la concezione generale del Realismo. Conosciamo tutti la definizione teorica del Realismo: attraverso il singolare deve trapelare il plurale, attraverso il particolare il generale; il Realismo si basa sulla compenetrazione di questi contrari.

[100] La parola russa «priëm» viene tradotta in italiano a volte con «procedimento», altre volte con «congegno», altre ancora con «artificio». Viktor Šklovskij, nel suo *Iskusstvo kak priëm* (1917), le aveva conferito un'accezione provocatoria che viene resa meglio dalla traduzione italiana «artificio», corrispondente al tedesco «Kunstgriff»; al contrario, Ejzenštejn e il professor Čžan (o meglio: il suo interprete russo) nel suo intervento successivo ci paiono utilizzare il termine nel senso più obiettivo e tecnico di «procedimento», corrispondente al tedesco «Verfahren» (impiegato, tra l'altro, nel testo della traduzione tedesca).

[101] Verosimilmente si tratta di una libera traduzione russa; ciò che Ejzenštejn dice si lega piuttosto a *La bellezza ubriaca*, uno dei pezzi più popolari di Mei che fu rappresentato anche a Mosca (cfr. A.C. Scott, *Mei Lan-fang, Leader of...*, cit., p. 118, e *Performances of Mei Lanfang...*, cit.). Yang, una concubina dell'imperatore, aspetta suo marito, il quale però rompe la promessa e va da una rivale. La bella, per l'afflizione, si dà all'alcol. Per tre volte prende la coppa e ogni volta ha una reazione emotiva differente. Il brano richiede notevoli sforzi di tecnica di danza (ad esempio la flessione della parte superiore del corpo all'indietro); su questo cfr. Wu Zuguang, Huang Zuolin, Mei Shaowu, *Peking Opera and Mei Lanfang*, cit., pp. 33 e sgg., e A.C. Scott, *Mei Lan-fang, Leader of...*, cit., p. 65.

[102] L'azione de *Il generale tigre* tratta di un'audace dama di corte che vendica la caduta della casa imperiale Ming. Si spaccia per principessa e si fidanza con un generale ribelle, nell'appartamento nuziale lo trafigge e poi si suicida. Il pezzo si serve di un linguaggio verbale e gestuale convenzionale (cfr. A.C. Scott, *Mei Lan-fang, Leader of...*, cit., p. 117).

Se si osserva la maestria di Mei Lanfang da questo punto di vista, si può scoprire qualcosa di molto interessante: entrambi questi contrari vengono portati all'estremo da Mei Lanfang. La generalizzazione giunge fino al simbolo, all'emblema; e la singola rappresentazione [russo: *častnoije izobraženije*; tedesco: *Einzelabbildung*] giunge fino a fondersi con l'individualità dell'attore. In questo modo si ottengono veri e propri simboli realizzati attraverso la specifica individualità dell'attore. In altre parole, i confini di entrambi questi poli opposti si sono, in un certo senso, estesi ancora di più. Ritengo che sia stato molto utile, per noi che lottiamo per il Realismo socialista, constatare che questa rappresentazione minuziosamente misurata può smuovere, per così dire, la nostra arte. Allo stato attuale, essa è rimasta quasi interamente bloccata in una delle sue componenti, e cioè nella rappresentazione meramente imitativa [russo: *izobraženije*; tedesco: *Abbildung*], il che comporta un danno immenso per il livello dell'immagine [russo: *obraz*; tedesco: *Bild*]. Di questi tempi siamo stati testimoni del fatto che non solo nel nostro teatro, ma anche nel nostro cinema la cultura dell'immagine [russo: *kultura obraza*; tedesco: *Kultur des Bildes*], vale a dire la cultura dell'alta forma poetica [russo: *poetičjeskaja Forma*; tedesco: *poetische Form*], sia scomparsa completamente. Ripensiamo al tempo del nostro film muto, quando il ruolo principale era dato alla pura costruzione per immagini [russo: *čisto obraznoje postrojenje*; tedesco: *rein bildlicher Aufbau*] e non solo alla rappresentazione [russo: *izobraženie*; tedesco: *Abbildung*] degli esseri umani. Se confrontiamo i risultati artistici del passato con quelli del cinema di oggi, possiamo constatare l'estrema ipertrofia della rappresentazione [russo: *hipertrofija izobrazitjelnosti*; tedesco: *Hypertrophie der Abbildhaftigkeit*] a svantaggio della immaginità della forma [russo: *obraznost' forme*; tedesco: *Bildhaftigkeit der Form*]. Con Mei Lanfang succede il contrario: si ha uno straordinario sviluppo, una straordinaria ricchezza delle immagini.

Non sono d'accordo con M. Gnesin: parlerei d'immagine, che rende molto meglio l'idea della singolarità rispetto al simbolo; al contrario i simboli, nella nostra concezione, hanno a che fare con l'idea di catalogo. Il Maestro si colloca sul versante dell'immediata efficacia del senso-in-immagini [russo: *obrazno-čjuvstvjennaja*; tedesco: *auf der bildlich-sinnlichen Seite*[103]], e mi sembra che questa sia la cosa più interessante e importante, perché oggi da noi ciò che salta agli occhi è una spaventosa stagnazione nell'offerta della cultura della forma [russo: *Kultura obraza*; tedesco: *Kultur der*

[103] La parola russa «čjuvstvjennaja» può tradursi con «sensorialità», «sensibilità» o anche con «sensualità»; ha quindi a che fare con i sensi del corpo. Ma la parola «čjuvstvo», di cui si compone, corrisponde a «stato d'animo» o a «sentimento». L'espressione usata qui da Ejzenštejn chiama in causa entrambi i campi semantici di sopra, e, poiché la forza concettuale degli *obraza* doveva passare, secondo una sua teoria, per i sensi del corpo e quindi per gli stati d'animo degli spettatori, ci è parso che la parola «senso» fosse in questo caso la più adatta, visto il suo doppio aggancio al campo semantico del corpo, da un lato, e a quello della significazione, dall'altro.

Form], soprattutto nell'ambito dell'arte cinematografica. Il teatro di Mei Lanfang ci ha rivelato la straordinaria capacità di lavorare in tutti gli ambiti artistici in modo da fare emergere il senso-in-immagini, e questo è molto importante e attuale per il film sonoro. Tutti coloro che devono lavorare nel cinema lo capiscono, perché si tratta senza dubbio di una delle componenti fondamentali del film sonoro. Prima della visita del Dr. Mei Lanfang, da noi c'era una straordinaria stasi della forma, nel cinema ancora peggio che nel teatro.

Per quel che riguarda il teatro, vedo una somiglianza tra i procedimenti del Dr. Mei Lanfang e quelli di uno dei nostri teatri, quello di V.E. Mejerchol'd; e forse non è un caso che «Mei Lanfang» cominci con le stesse lettere di «Mejerchol'd»...

Abbiamo posto ai nostri ospiti la domanda: in che possiamo consigliarvi? Temo che passerò per reazionario, ma a me pare che la modernizzazione, sia nell'arte che nella tecnica, debba a ogni costo rimanere lontana da questo teatro. Mi permetto addirittura una lieve critica ai nostri amici. Ho avuto l'impressione che, dopo l'arrivo da Leningrado, fatta eccezione per la meravigliosa maestria del Dr. Mei Lanfang che non ha ceduto a nessun influsso, il suo ensemble abbia recitato con una certa aura che ricorda la nostra maniera, e non direi che lo spettacolo ne abbia tratto giovamento. Mi pare addirittura che ieri la disciplina dello spettacolo si sia un po' allentata. Se questo è piaciuto agli attori russi, la cosa è tanto più triste.

Io credo che la cultura teatrale dell'umanità si possa concedere il lusso, senza mettere in pericolo il suo progresso, di preservare questo teatro esattamente nella forma eccellente e perfetta nella quale esso esiste.

A questo proposito, ho ancora una domanda: che cosa si farà in futuro per preservare la tradizione? Il Dr. Mei Lanfang è circondato da ricercatori e da una scuola sufficientemente qualificata di successori, i quali svilupperanno ancora la sua straordinaria maestria e la potranno perpetuare sulla strada di un apprendimento dinamico. Se in questa direzione fosse fatto poco o troppo poco, allora penso che sarebbe nostro dovere collettivo pregare il Dr. Mei Lanfang di preoccuparsi che il suo magnifico bagaglio d'esperienze venga tramandato.

Vorrei chiudere così: ho avuto il piacere di dare il benvenuto al Dr. Mei Lanfang, il quale, appena arrivato, espresse la certezza che i nostri attori e specialisti avrebbero saputo apprezzare i suoi procedimenti teatrali, e ora devo dire che essi hanno, come si suol dire, addirittura superato le aspettative che li riguardavano, e anche di molto. (*Applauso*).

Professor Čžan (*traduzione*). Il professore vorrebbe suddividere il suo intervento in tre momenti; primo: l'impressione riportata dai discorsi ascoltati; secondo: il possibile effetto o influsso del teatro cinese su quello delle nazioni che compongono la nostra Unione; e il terzo momento: alcune parole sul futuro del teatro cinese.

Tutti loro sono riconoscenti per la valutazione che è stata data. Il Dr.

Mei Lanfang ha pregato il professor Čžan di dire che si trova in imbarazzo: secondo lui lo si sarebbe sopravvalutato e troppo lodato.

Il professore vorrebbe dire qualcosa sulla cultura cinese. In Occidente essa è stata giudicata da tre punti di vista; prima c'è stato un approccio frammentario, poi un approccio esotico e infine un approccio creativo. L'approccio frammentario al teatro cinese ha avuto luogo nel diciottesimo secolo, quando cominciarono a pervenire in Europa alcuni frammenti di opere cinesi. Uno di questi frammenti giunse a Voltaire, il quale ne trasse *L'orfana cinese*, naturalmente in una forma molto rielaborata.

Circa vent'anni fa ebbe inizio invece un tipo di interesse puramente esotico per il teatro cinese, interesse che si allargò anche all'America e al Giappone. Il professor Čžan dice che per tutta la sua vita ha combattuto contro questo approccio esotico.

Oggi siamo arrivati al punto in cui possiamo dire di esserci lasciati alle spalle sia l'approccio frammentario che quello esotico; nei confronti del teatro cinese sta iniziando una forma di interesse nuovo, di tipo creativo.

Il professore è molto attento a tutte le osservazioni che concernono le acquisizioni tecniche. Tuttavia egli si rende perfettamente conto che alle acquisizioni tecniche si accompagnano certe limitazioni. Trova che questo incontro sia molto importante, come segno di una nuova relazione con il teatro cinese, e gli sembra che apra brillanti possibilità innovative.

Queste possibilità sono tanto maggiori in quanto sono intervenuti relatori di diversi ambiti artistici – arte teatrale, arte cinematografica e musica.

Gli interventi di oggi sono stati contraddistinti dalla sincerità e dalla forte necessità di comprendere e rendere utile per sé ciò che il teatro cinese offre.

Ora il professor Čžan passa alla seconda parte della sua relazione, che verte su ciò che concretamente l'arte contemporanea sovietica può evincere dall'arte teatrale cinese. Pur non essendo realmente competente a trattare questo argomento proporrà comunque delle ipotesi.

Alcuni hanno sostenuto che il teatro cinese sia, per così dire, basato su simboli, e altri hanno impiegato la parola «stilizzazione». Ma come si spiega allora il fatto che il teatro cinese possa rompere le catene di questa stilizzazione?

La cosa più sensata è istituire un'analogia con la pittura cinese. Ad esempio: come viene rappresentato un albero nella pittura cinese? Gli alberi vengono dipinti in conformità a procedimenti prestabiliti, appunto, per la rappresentazione degli alberi. La questione concernente il procedimento, sia per quel che riguarda la pittura, sia per quel che concerne l'arte drammatica cinese, costituisce l'abbiccì di quest'arte. In questi procedimenti non c'è nulla di personale, inaspettato, individuale. E come succede in pittura, anche gli stessi attori imparano innanzi tutto i procedimenti prestabiliti. Solo una volta che si sappiano praticare questi procedimenti di base, si può quindi lavorare alla propria maniera. Egli dice che nei procedimenti non c'è niente di casuale e di individuale, ma che ciò che è proprio e personale si esprime nella maniera di con-

durre la pennellata durante la rappresentazione di un albero. E tuttavia bisogna eseguire una rappresentazione dell'albero in modo tale che ciascuno comprenda che si tratta veramente di un albero.

Veniamo alla definizione del Realismo. Quando viene resa un'immagine, essa non è una mera riproduzione, bensì è tale da risvegliare determinate sensazioni, che però si differenziano dalle sensazioni naturali.

Così, la pratica di tutti questi procedimenti prestabiliti, che si tramandano di generazione in generazione, conduce l'artista sulla strada diretta alla riproduzione di determinati emblemi.

L'esperienza di vita dell'attore si manifesta all'interno della rappresentazione, già nel modo in cui egli si appropria di questi procedimenti. Allora vengono creati nuovi emblemi, nuovi procedimenti, come ad esempio quelli che impiega il Dr. Mei Lanfang.

Lo scopo finale, quindi, è quello di trarre vantaggio dall'esperienza personale, ma sulla base di una perfetta conoscenza dei procedimenti prestabiliti per la creazione di determinate immagini, già definite.

Il secondo punto, che comunque è meno importante, è questo: non è concesso unire gli elementi del gioco scenico che nel teatro occidentale sono separati.

La terza parte del suo intervento concerne i mutamenti che si verificano nel teatro cinese contemporaneo. Ritiene che il contenuto dei drammi dovrebbe essere cambiato, non tanto per quel che riguarda l'intreccio [russo: *Sjužet*; tedesco: *Sujet*], quanto per quel che riguarda la psicologia. L'intreccio deve essere mantenuto, ma la psicologia deve modificarsi. È positivo che l'intreccio tenga una certa distanza dai tempi attuali in modo che non si venga a trovare troppo vicino a essi; bisogna però aggiungere un qualche chiarimento psicologico. Il professore sottolinea inoltre che questo discorso è valido solo se il cambiamento è in accordo con l'antica tradizione.

Il professor Čžan accenna anche al fatto che in tempi passati molti teatri avevano una cattiva illuminazione, il fondale era sempre e solo uno e non aveva relazione con lo sviluppo dell'azione. Il professor Čžan immagina che sarebbe possibile introdurre qualcosa di nuovo nell'illuminazione e nelle quinte, ma ritiene che questa illuminazione dovrebbe essere specifica e non assomigliare a nient'altro. Al fine di preservare un ruolo al teatro cinese all'interno dell'arte contemporanea, considera possibile l'utilizzo delle nuove conquiste della tecnica – cinema, audio-registrazioni ecc.

Quel che lui auspicherebbe per il teatro cinese, dunque, è l'introduzione di una nuova psicologia nel repertorio del teatro cinese e l'utilizzo di nuove acquisizioni tecnico-teatrali per la scena cinese. (*Applauso*).

Vl. Nemirovič-Dančenko. Concedetemi ancora qualche parola. Anche noi consideriamo molto importante l'incontro di oggi.

Tutti riconoscono che il teatro cinese darà alla nostra vita teatrale un profondo, serio impulso. Naturalmente non è ancora possibile, a partire solo da questa breve discussione, definire precisamente cosa darà alla nostra arte il teatro cinese, infatti V.E. Mejerchol'd ha notato molto giustamente che bisogna

ancora interrogarci su questo influsso, e che la nostra gioventù teatrale deve ancora entrare in confidenza con esso. Ciò nonostante, l'impressione che abbiamo avuto del teatro cinese è senz'altro fortissima. L'incontro di oggi fa il bilancio, in maniera particolarmente evidente, di tutta la gratitudine che Mosca e Leningrado hanno provato nei confronti del teatro cinese.

Di ciò che l'arte sovietica, l'arte russa, potrebbe offrire a quella cinese si è parlato molto poco finora. Forse la ragione di ciò risiede nella nostra modestia; ma credo che noi siamo in grado di offrire qualcosa di importante, che finora abbiamo taciuto; forse è anche il caso di porre apertamente in discussione le ragioni di questo silenzio. Credo che anche i miei compagni condivideranno quanto sto dicendo. Riteniamo pericoloso esprimere pensieri a prima vista entusiasmanti e abbaglianti, ma a lungo andare capaci di nuocere profondamente all'arte. Sotto questo aspetto dobbiamo essere cauti.

Malgrado ciò, mi permetto di esprimere un pensiero, appoggiandomi alle spiegazioni del professore stesso.

Ho già parlato di quel tesoro costituito dalla cultura generale, a cui ogni nazione contribuisce con qualcosa di proprio, di particolare. L'arte costituisce una sintesi di quanto vi sia di meglio in questo tesoro che permette a ogni singola razza di rivelarsi per quella che è.

Da questo punto di vista mi si impone una domanda, prima che io mi permetta di dare al nostro geniale ospite un qualunque consiglio. Cos'ha apportato e apporta la nostra arte a questa cultura? Credo che in tutti i nostri grandi scrittori, da Puškin, che Mejerchol'd ricordava, fino a Turgenev e Tolstoj, ci sia una particolarità che arricchisce, e ha arricchito, la nostra arte; una particolarità che costringe noi artisti, che dedichiamo molto del nostro lavoro alla forma propriamente detta, a vivere necessariamente del contenuto.

E proprio questo contenuto specifico dell'arte russa ha fatto risuonare, nel corso dei secoli, la corda più importante della nostra poesia, dei nostri desideri – ciò che chiamiamo il sogno di una vita migliore, l'anelito a una vita migliore, la battaglia per una vita migliore.

Proprio questi, il sogno di una vita migliore, l'anelito a una vita migliore, la battaglia per una vita migliore, sono stati l'impulso più importante della nostra arte.

Direi che il nostro geniale ospite può essere in larga misura soddisfatto della sua arte, della quale siamo rimasti talmente entusiasti da considerarla come un ideale, sia nel senso dei procedimenti, sia nel senso dei colori, sia nel senso della sintesi di tutte le possibilità della natura umana.

Ma, sentendo questo ideale e davanti alla geniale recitazione di Mei Lanfang, ci è venuto in mente che sarebbe molto bello se egli, oltre tutto ciò, mirasse anche a una vita migliore.

Mei Lanfang (*traduzione*). Prega di trasmettere che ha in grande considerazione queste aspirazioni, e che si inchina di fronte alla coraggiosa determinazione dei loro desideri di una vita migliore.

Vl. Nemirovič-Dančenko. Noi esprimiamo l'augurio che Mei Lanfang non sia stato qui per l'ultima volta.

Ricardo Gomes

«KATHAKALI VESHAM». LETTERA

Nel malayalam, la lingua dello stato indiano del Kerala – la culla del Kathakali – *vesham* è letteralmente il ruolo che un attore rappresenta o la caratterizzazione che usa per incarnare un personaggio; di conseguenza, *Kathakali vesham* è l'Arte dell'Attore Kathakali.

Ho conosciuto il Kathakali in Perù, nel 1987, danzato dagli attori italiani del Teatro Tascabile di Bergamo. A quel tempo non sapevo che quest'arte mi avrebbe cambiato il corpo e l'anima, costituendo uno dei fondamenti del mio mestiere, e che il mio rapporto con essa si sarebbe confuso con la mia esperienza al TTB, nel quale ho passato circa metà del tempo che ci separa da quell'incontro, imparando a guardare il teatro orientale con le lenti del teatro occidentale e il teatro occidentale con le lenti del teatro orientale.

La sensibilità acquisita in questi anni di lavoro tra Oriente e Occidente fu fondamentale per la stesura della mia tesi di dottorato «"Kathakali vesham": l'apprendistato dell'attore Kathakali»[1]. La mia indagine si è concentrata sulle trasformazioni che la tradizione dell'Arte dell'Attore Kathakali ha dovuto subire per sopravvivere a tutti i cambiamenti che hanno sconvolto l'India negli ultimi cent'anni. L'aspetto più importante del lavoro è stato quello della ricerca sul campo. Sono andato in India a gennaio e a giugno 2005, per circa un mese ogni volta. Durante questi viaggi ho visitato oltre dieci diverse città, vedendo e registrando (quando possibile) spettacoli e lezioni, e realizzando interviste con attori, insegnanti e allievi.

Ho selezionato e riassunto per «Teatro e Storia» alcuni passaggi dei miei diari di viaggio. I primi brani descrivono le visite a due

[1] Conclusa nel 2007 presso l'Università degli Studi di Roma «La Sapienza», con l'orientamento di Clelia Falletti.

scuole di Kathakali – la Kerala Kalamandalam a Cheruthuruthy e la Margi a Thiruvananthapuram. Per la loro natura episodica, non pretendono di descrivere la realtà di queste istituzioni. Sono istantanee che servono per riflettere sulle contraddizioni che le arti tradizionali devono affrontare nel mondo contemporaneo.

Nelle ultime pagine di diario, insieme ai commenti fatti a posteriori, possiamo vedere da vicino come si svolge l'insegnamento delle tecniche attoriali nella scuola di Kathakali Gandhi Seva Sadanam a Pathiripala.

Prima dei diari, però, devo ancora parlare di qualcosa che sta al di là della tecnica ma ne determina la qualità: il rapporto *guru-śiṣya* (maestro/allievo), che costituisce le fondamenta del metodo tradizionale indiano d'apprendistato.

«*Gu*» significa «oscurità» e «*ru*» è colui che disperde, dunque il guru è il maestro che porta l'allievo alla luce della conoscenza. Il padre è il responsabile della nascita biologica, ma il guru lo è per quella spirituale: egli è come un secondo padre, per certi aspetti più importante del primo. Nelle arti tradizionali, dove ancora oggi la trasmissione orale è il metodo d'apprendistato per eccellenza, il ruolo del guru è molto presente e rispettato.

Nel *gurukula* il genitore consegna il proprio figlio al maestro, che ne diventa responsabile. Il bambino si trasferisce nella casa del maestro («*kula*» significa «casa» o «famiglia»), affinché questi gli insegni la sua arte. In cambio lui diventa il suo servo, lo segue dappertutto e lo aiuta nelle faccende.

Il *gurukula system* fa parte della retorica dell'insegnamento del Kathakali. Le scuole rivendicano la sua continuità, mentre i vecchi attori lamentano la sua scomparsa. Ma ha ancora senso parlare di *gurukula* nell'India odierna?

Due visite alla Kalamandalam

Mercoledì 19 gennaio

Ore 8.30 – Entro dal portone senza che nessuno mi chieda dove sto andando. Gli allievi si dirigono pian piano alle lezioni. Faccio un giro per il campus e vedo che la scuola è veramente grande. Ci saranno almeno una trentina di kalari[2] *sparpagliati in un'area enorme.*

Mi fermo a una lezione dove una decina di allievi danzano accompa-

[2] Palestra, luogo d'allenamento.

gnati da altri allievi musicisti. Li segue un allievo «senior». Verso la fine del primo pezzo arriva l'insegnante, entra nel kalari*, appende la camicia a un chiodo nel muro ed esce subito. Si mette di spalle alla lezione e incomincia a prepararsi il* pan[3]*. Arriva un altro uomo e i due stanno un po' a chiacchierare masticando quella strana miscela. All'inizio del secondo pezzo il maestro entra in sala, si siede su uno sgabello mentre su un altro batte il ritmo con due bastoni, come se suonasse un tamburo. Sembra più interessato a suonare che a guardare gli allievi. D'improvviso si alza, va verso un ragazzo e gli prende la testa per correggere la posizione, ma con una tale violenza che quasi la stacca dal collo. Picchia altri bambini con il bastone, sempre correggendo le posizioni, minacciando delle grandi botte, ma alla fine picchiando senza fare (troppo) male. I bambini sembrano fra i dieci e i quattordici anni. A volte, quando il maestro non sta a guardare, alcuni si fermano, parlano fra loro bisbigliando e usando gesti. Alla fine della lezione il professore vede qualcuno che sta arrivando e fa nascondere a un allievo la borsetta dove egli tiene il* pan*. Il signore che arriva sembra un bidello. Prima che gli allievi vadano via, il maestro, discretamente, si riprende la borsa.*

Mercoledì 26 gennaio

Ore 16.00 – Vado a fare un giro alla Kalamandalam, dove c'è una specie di festa, con un sacco di presentazioni degli allievi. Adesso ci sono presentazioni di Bharatanatyam, Mohiniyattam e Kuchipudi, e la giornata si concluderà con una full-night *di Kathakali dove si presenteranno insieme insegnanti e allievi. Nei camerini dietro al palcoscenico i ragazzi del Kathakali si stanno preparando per lo spettacolo; c'è anche una ragazza francese che farà il suo debutto come Kṛṣṇa. In platea ci si siede per terra. La maggior parte del pubblico sono gli allievi stessi della scuola, che si siedono divisi per sesso, ragazzi a destra e ragazze a sinistra. I parenti e genitori stanno attorno, in piedi o seduti su un muretto che divide la platea da un corridoio che la circonda. In platea ci sono anche diversi stranieri (almeno una ventina) che si siedono in mezzo, fra i due sessi.*

Ore 20.00 – Ritorno alla Kalamandalam per vedere lo spettacolo di Kathakali. Ci sono due francesi che debuttano questa sera: la ragazza che ho visto prima nei camerini e un ragazzo che suona il tamburo. Il ragazzo è ancora molto insicuro ed è affiancato dal maestro che suona insieme a lui durante tutta la sua performance; la prova della ragazza invece non è male per soli tre mesi di lavoro. Però non capisco il senso

[3] Fatto con la noce di betel, il *pan* viene messo in un involucro di foglie e masticato. Ha una proprietà leggermente stupefacente e colora la bocca di rosso.

di metterli insieme ai ragazzi indiani che studiano almeno un paio d'anni prima di fare il loro debutto. Tuttavia la performance degli stranieri è quella che suscita più attenzione fra gli allievi della scuola: quando essi stanno per entrare in scena il pubblico raddoppia e alla fine della loro parte la platea si svuota.

La scuola di Kathakali Kerala Kalamandalam (*Kala* = arte, *mandalam* = accademia) fu fondata nel 1930. All'inizio aveva soltanto cinque allievi, ma oggi è una grande istituzione governativa con circa quattrocento allievi indiani e un flusso continuo di studenti da tutte le parti del mondo (per corsi della durata di qualche mese). Nel 1963 si è aperta ad altre danze e oggi insegna diversi stili del Kerala (Mohiniyattam, Kutiyattam, Tullal), oltre al Bharatanatyam e al Kuchipudi, rispettivamente dei vicini Tamil Nadu e Andhra Pradesh. Così come le altre scuole di Kathakali che hanno seguito il suo modello, i corsi non sono soltanto di danza, ma anche di musica (canto e strumenti musicali) e trucco.

La Kalamandalam è la responsabile della rivoluzione che ha permesso al Kathakali di adattarsi alla modernità e ha riscosso grande riconoscimento nazionale e internazionale. È servita da modello per tutte le altre scuole venute dopo. L'enorme successo ha avuto però come conseguenza la crescita abnorme della scuola e una sempre maggiore interferenza politica negli aspetti artistici e pedagogici. Da un rapporto personale molto stretto, vicino ai precetti del *gurukula*, dove i pochi allievi e insegnanti vivevano tutti insieme nel campus, siamo oggi passati a un rapporto più istituzionale e impersonale.

Ulteriori segnali dell'assimilazione dei modelli occidentali d'insegnamento furono l'introduzione, nel 1990, dell'educazione generale nel curriculum della Kalamandalam – che ha trasformato la scuola in una «High School» – e la recente conquista del titolo di «Deemed University for Arts and Culture». La giusta preoccupazione di offrire agli allievi un'educazione generale (pensando anche al futuro di quelli che non riusciranno a farsi una carriera in ambito artistico) ha portato, però, alla diminuzione delle ore e delle energie dedicate allo studio del Kathakali.

Visita alla Margi

Venerdì 10 giugno

Ore 14.00 – Sono a Thiruvananthapuram, la capitale del Kerala, per visitare la Margi, una scuola di Kathakali alla quale Zarilli si riferisce

nel suo ultimo libro[4]*, parlandone molto favorevolmente. Anche se ho l'indirizzo, faccio molta fatica a trovare la scuola. Chiedo alle persone per strada, ma nessuno la conosce (da questo si capisce che sono in una grande città e non in un paesino come Cheruthuruthy o Pathiripala). Quando la trovo ho una grande delusione. Nella scuola non c'è nessuno, soltanto due tipi che dormono. Uno di loro si sveglia per ricevermi, è attore di Kathakali e si chiama Kottakkal Ravikumar. Mi informa che la scuola non esiste più, ma la Margi funziona ancora come troupe. In quel posto loro fanno spettacoli e lezioni per i turisti stranieri.*

Le informazioni riportate nel libro di Zarilli si riferiscono ai primi anni '90, dunque, in meno di dieci anni, è scomparsa un'istituzione che «senza nessun dubbio ha rinnovato il Kathakali»[5], con un lavoro che includeva una troupe e una scuola, la pubblicazione di libri[6] e il riallestimento di storie conosciute basato su una ricerca accurata sui testi antichi, con la collaborazione fra artisti e studiosi. Cos'è successo alla Margi? Cercando di rispondere a questa domanda raccolgo una serie di informazioni.

La Margi fu fondata nel 1970 come associazione culturale con lo scopo di organizzare spettacoli di teatro-danza classico indiano nella città di Thiruvananthapuram. Appukuttan Nair, il suo fondatore, animatore e direttore, architetto e ingegnere di professione, era anche un raffinato intellettuale e conoscitore delle arti performative del Kerala. Il nome dell'associazione si riferisce al termine sanscrito *margi* (universale, che trascende il tempo e lo spazio), che si contrappone a *desi* (locale, limitato a una particolare regione).

Le attività del Margi Centre for Kathakali iniziarono nel 1974 con una scuola di Kathakali la cui finalità era depurare l'insegnamento dall'influenza dei modelli occidentali e seguire i precetti del *gurukula*. Dunque, idealmente, il rapporto maestro-allievo doveva essere più stretto e senza limiti d'orario, divisioni per classi, esami ecc., e soprattutto non doveva limitarsi a un certo numero di anni ma durare l'intera vita. Negli anni '90 la Margi si costituì come una troupe di Kathakali, accogliendo pochi giovani artisti oriundi di altre scuole di Kathakali e dando loro l'opportunità di continuare ad approfondire i loro studi.

[4] Phillip Zarilli, *Kathakali dance-drama. Where gods and demons come to play*, London, Routledge, 2000.

[5] *Ivi*, p. 35.

[6] La loro più importante pubblicazione è il bellissimo libro *Kathakali. The art of the non-worldly*, a cura di K.A. Paniker e D.A. Nair, Bombay, Marg, 1993.

Secondo Zarilli, probabilmente la più grave conseguenza a lungo termine della fine del sistema tradizionale di patronato del Kathakali fu la rottura del rapporto fra i colti e aristocratici padroni delle troupe e gli artisti sotto la loro protezione. Questi patrocinatori non solo finanziavano, ma spesso scrivevano i testi che venivano rappresentati e orientavano le scelte estetiche, contribuendo così al raffinamento dell'arte. Questo tipo di rapporto fra intellettuali e artisti, in certa misura, esisteva ancora nei primi anni della Kalamandalam sotto la guida del suo fondatore, il poeta Vallathol Narayana Menon, e posteriormente di Vasudevan Namboodiripad, ma è venuto meno da quando la nomina alla carica di direttore dell'istituzione è diventata una scelta politica. Fu nel tentativo di ristabilire questo rapporto e di «riportare l'arte ai suoi tempi di gloria»[7] che la Margi sviluppò un progetto di collaborazione fra intellettuali (Appukuttan Nair in testa) e artisti per rimettere in scena i testi originali nella loro integrità e realizzare un lavoro di ricerca sulle loro fonti, con l'obiettivo di elaborare i dettagli delle scene. Questo processo ha portato a un allungamento del tempo delle performance, in contrasto con l'attuale tendenza di accelerazione dei ritmi e diminuzione dei tempi dello spettacolo, nel tentativo di seguire l'accelerazione sempre più incalzante della modernità[8].

Dopo la scomparsa di Appukuttan Nair alla fine degli anni '90, la Margi sembra essere entrata in declino. Visitando il suo sito web[9], però, ho potuto constatare che l'associazione continua le sue attività e ha in programma spettacoli di Kathakali e Kutiyattam.

[7] *Kathakali. The art of the non-worldly*, a cura di K.A. Paniker e D.A. Nair, cit., in Phillip Zarilli, *op. cit*., p. 34.

[8] Nella prima metà dell'Ottocento, considerata l'«epoca d'oro» del Kathakali, la rappresentazione di una storia completa si estendeva per quattro o cinque notti, ma già durante l'Ottocento si è arrivati a una notte soltanto. Nel corso del Novecento si è consolidata l'abitudine di non mettere in scena storie complete, ma soltanto le scene che permettono agli attori protagonisti di sfoggiare la loro bravura. Attualmente si fanno spesso spettacoli che durano soltanto alcune ore e le *full-nights* – che da regola stanno diventando sempre di più eccezioni – sono in genere composte di scene scelte da due o tre storie diverse.

[9] www.margitheatre.org.

Prima visita alla Sadanam

Giovedì 27 gennaio

Ore 9.30 – Quando arrivo la lezione sta incominciando. Narippatta Nambudiri, il principale maestro della scuola, è molto loquace, e mi spiega che al momento ci sono tre maestri (lui stesso, Sadanam Vijayan e Kalanilayam Balakrishnan) e cinque allievi di Kathakali vesham*: due (Sadanam Mohan e Sadanam Suresh) hanno sei anni di studio, un altro (Sadanam Vishnuprasad) ha soltanto tre anni, ma aveva già un'esperienza precedente in un'altra scuola; gli ultimi due sono «junior» e non seguono le lezioni di Kathakali a tempo pieno perché studiano ancora nella scuola «normale».*

Il lavoro m'impressiona molto positivamente. Conosco benissimo il modo particolare di stare in piedi nel Kathakali appoggiandosi sul bordo esterno dei piedi, ma non avevo mai visto dei piedi così girati, praticamente perpendicolari al suolo. Sadanam Vijayan, il «junior teacher», è molto attento ed esigente.

Ore 12.00 – Finita la lezione vado con Narippatta a prendere il tè in un piccolo «tea shop» vicino al kalari*. Poi ci incamminiamo verso il posto dove vivono allievi e insegnanti. Lui mi informa che la Sadanam insegna solo Kathakali (per attori, musicisti e truccatori) e al momento ha ventidue allievi in tutto.*

Gli chiedo come mai i suoi allievi di Kathakali vesham *durante gli allenamenti usino il* dothi [10] *e non i pantaloni che ho sempre visto in tutti gli altri* kalari *che ho visitato. Egli mi spiega che il* dothi *è il costume tradizionale per gli allenamenti, ma le altre scuole lo hanno da molti anni cambiato con i pantaloni, considerati più comodi e decenti (effettivamente con i* dothi *si vedono ogni tanto le mutande dei ragazzi in certe posizioni); ma, prima il suo guru e adesso anche lui, considerano che il* dothi *sia più adatto per gli allenamenti.*

Il *dothi* è semplicemente avvolto alla vita, senza nessuna cintura o spilla di sicurezza. Durante la danza e gli allenamenti, con tutti i movimenti che uno deve fare, si rischia di rimanere in mutande. D'altra parte, però, gli allievi devono imparare ad aggiustarlo senza interrompere la danza e così si abituano a padroneggiare il costume, abilità che sarà molto utile durante gli spettacoli.

Ore 19.00 – Alla sitting class *è venuto soltanto un allievo (Mo-*

[10] Costume tradizionale degli uomini: un lungo tessuto rettangolare di cotone avvolto alla vita.

han). All'inizio fa i navarasa[11] *e un esercizio per gli occhi, che consiste nello stringerli per poi spalancarli e insieme facendo dei piccoli movimenti laterali del collo. In seguito esegue la scena d'amore che avevo visto nella lezione del mattino. In questo contesto, Narippatta gli spiega la differenza fra le tre volte che deve dire la parola «tu» durante questo pezzo. La lezione è tutta in malayalam e ovviamente io non capisco niente, ma alla fine Narippatta mi spiega quello che ha detto all'allievo: Bhīma si rivolge a Draupadī in tre versi con tre appellativi diversi: «Tu, figlia del re Panchala / Tu, dagli occhi di fiore di loto / Tu, dove abita Kāma [il dio dell'amore]». Lo* sthāyi bhāva *(sentimento fondamentale) della scena è* sṛṅgāra *(amore), ma nel primo verso bisogna introdurre anche* vīra *(valore) come* sāñcarī bhāva *(sentimento transitorio), per sottolineare il riferimento al re Panchala; nel secondo verso si usa un «*full sṛṅgāra*», perché Draupadī viene definita «dagli occhi di fiore di loto», un luogo comune della poesia erotica indiana; già nel terzo verso l'erotismo prende il sopravvento e domina completamente la scena con il riferimento al dio dell'amore, e dunque non basta più rivolgersi a Draupadī «parlando», bisogna abbracciarla, toccarla.*

Ore 21.00 – Narippatta mi invita a dormire con loro nella scuola. Ho sentito che sarebbe stato scortese rifiutare. Così ho dormito per terra su una stuoia in veranda, coprendomi con il mio scialle.

Venerdì 28 gennaio

Ore 7.00 – Mi sveglio a pezzi. Narippatta è già in piedi e recita le sue preghiere davanti a un tempietto a pochi metri dalla casa dove dormivamo. Uno dei ragazzi ci porta due tazze di caffè.

La Sadanam è la più piccola e più povera scuola di Kathakali che ho visitato, ma è quella dove mi è sembrato di trovare il lavoro pedagogico più accurato e più vicino al gurukula*. Ho stabilito anche un ottimo rapporto con Narippatta, che è molto disponibile e parla bene l'inglese. Mi sono svegliato con l'idea di ritornare qui e restare per un mese nel periodo delle piogge, per stare il più a lungo possibile in questa scuola, in modo da poterne vivere la vita quotidiana e studiarne il processo d'apprendistato.*

Interrogato sulla differenza fra il suo apprendistato negli anni '60

[11] I *navarasa*, i nove sentimenti fondamentali della tradizione scenica indiana, vengono espressi dall'attore di Kathakali con delle espressioni facciali codificate, che insieme al trucco trasformano la faccia dell'attore in una vera e propria maschera in movimento.

e la sua pratica attuale come maestro, Narippatta ha messo in rilievo la questione della punizione fisica:

At that time teachers could give more punishment on the child. Physical punishment. Beating. Some kind of painful punishment. Nowadays we cannot give such kind of punishment. Because the society is different. Even it is gurukula. *To beat here* [picchia il suo braccio]*: my guru used to beat here a heavy beat, with the stick. Now I am a little hesitating. Not hesitating, I can't find a good word for that. I cannot give that very heavy beat, like he did on my body. That is the difference of the times.* [...] *It was good. It is worthy. Your hand will be perfect, your chin will be perfect. Now that push we cannot give*[12].

Per la mentalità occidentale moderna può sembrare strano questo riferimento alla punizione fisica come metodo d'insegnamento, ma se cerchiamo di osservare la questione senza pregiudizi, possiamo capirne il senso, pur non condividendo l'idea della violenza nei confronti dei bambini. Il maestro deve opporsi all'indole naturalmente indisciplinata dei piccoli, molto più interessati a giocare che a praticare una disciplina così dura come il Kathakali. Il bambino si sforzerà di tenere la posizione giusta, anche se dolorosa, se avrà timore di una punizione più dolorosa. Lo scopo del maestro è costruire un nuovo corpo nell'allievo, instillarvi forma, linguaggio, ritmo. Questo processo è doloroso perché il nuovo corpo non è «naturale», ma, volendo usare la terminologia dell'Antropologia Teatrale, «extra-quotidiano».

I maestri di Kathakali di oggi ricordano il rapporto con i loro maestri come un progetto a lungo termine teso a forgiare un nuovo individuo che va al di là del semplice insegnamento di tecniche attoriali. Il punto fondamentale è la resa totale dell'allievo al maestro. Nel *gurukula* la fiducia dell'allievo nel maestro è totale e la sua guida è accettata come incontestabile e indispensabile. Lo studente rinuncia alla sua individualità e diventa la materia grezza che il maestro ha il compito di modellare, avendo potere assoluto su corpo, mente e anima. In questo senso, potremo vedere i suoi colpi come quelli di uno scultore sul marmo. In seguito ai mutamenti sociali degli ultimi anni, però, sono venute meno le premesse di questa relazione. Il giovane e la sua famiglia non accettano più la resa incondizionata di prima e il maestro di conseguenza deve stabilire un altro tipo di rappor-

[12] Intervista a Narippatta Nambudiri del 27 gennaio 2005. Ho scelto di non tradurre l'intervista per mantenere il particolare sapore intraducibile dell'«indian english».

to. In dialogo con i nuovi tempi, oggi essi cercano di trovare la strada per mantenere lo spirito del *gurukula* nell'educazione delle nuove generazioni.

My guru lived in a house very near to the kalari*. So when he was coming to the* kalari: *«Oh, be silent, conscious». Very afraid of him. But he was very friendly sometimes. Not «friendly», but we understood each other. But very afraid of him. It was* gurukula*. The whole day his attention was with us.* [...] *Even now we are with the students. Some teachers are living here and the students are there. So still the* gurukula *system is maintaining in some percentage, but not as before. Anyway the whole day attention on the child is very important. Not only in the classroom*[13].

Fino ai primi anni del Novecento gli artisti del Kathakali lavoravano nei *kaliyogam*, le troupe che vivevano presso un tempio, la corte di un rajah o la casata di un nobile latifondista. L'apprendistato e l'allenamento non seguivano un'organizzazione scolastica precisa. D'accordo con i precetti del *gurukula*, l'allievo seguiva il ritmo dettato dalla vita quotidiana del suo maestro, dal sole e dalla luna, dagli spettacoli e dai riti religiosi. Il periodo dei monsoni (da giugno a novembre) era dedicato all'allenamento, che incominciava il mattino molto presto per approfittare delle ore più fresche della giornata. La routine di lavoro nelle scuole di Kathakali odierne si è sviluppata a partire dalle vecchie consuetudini dei *kaliyogam* – anche se segue un *timetable* più preciso – e poco si è alterata durante il Novecento.

Le lezioni di *Kathakali vesham* alla Sadanam (e nelle altre scuole che ho visitato, con alcune piccole variazioni) seguono il seguente *timetable*:

dalle 4.00 alle 7.00: *early morning clas*s;
ore 7.00: colazione e tempo da dedicare all'igiene personale;
dalle 9.00 alle 12.00: *cholliyattom* (lezione con i musicisti);
ore 12.00: pranzo;
dalle 14.00 alle 15.00: *sahitya* (letteratura);
dalle 15.00 alle 18.00: *cholliyattom* oppure lezione di tecnica senza i musicisti;
ore 18.00: tempo libero;
dalle 19.00 alle 20.30: *sitting class*;
ore 20.30: cena (dopo cena si va a dormire).

Questi orari non sono però seguiti alla lettera. L'orario d'inizio

[13] *Ibidem.*

delle lezioni è quello più rispettato, ma quello della fine invece varia molto, potendo essere anticipato o ritardato.

Alla Sadanam, diversamente da quello che accade alla Kalamandalam, c'è un'unica classe di *Kathakali vesham*. I neofiti all'inizio hanno lezioni separate, ma non appena sono in grado fanno lezioni insieme agli anziani. I tre maestri di *vesham* lavorano in collaborazione e si alternano nelle diverse lezioni, cercando di mantenere un'unica linea d'insegnamento.

La progressiva costruzione del corpo dell'attore Kathakali è lo scopo di tutta la *early morning class*. Alcuni esercizi lavorano sulla flessibilità e la resistenza del corpo in modo complessivo, altri si concentrano su determinati muscoli.

S'inizia con esercizi specifici per gli occhi (*kannusadhakam*). La pupilla traccia una serie di movimenti lineari e circolari in tutte le direzioni e a diverse velocità. Vi sono anche esercizi per le palpebre, le sopracciglia, i muscoli del viso e le mani.

In seguito il corpo viene cosparso con olio, e dopo i *namaskarapanchaka* (una serie di saluti al dio Ganesh e al maestro, fatti con tutto il corpo) il lavoro prosegue con i *meysadhakam* (esercizi per il corpo): una durissima serie che prevede salti, stretching, giri, esercizi per le braccia e le gambe, per la schiena ecc. Dopo i *kall sadhakam* (esercizi per i piedi), che consistono in diversi tipi di passi praticati a quattro diverse velocità, l'allievo è pronto per i massaggi (*uzhicchil*). Il corpo viene cosparso di olio e massaggiato con i piedi dell'insegnante, che controlla la pressione che esercita sull'allievo con l'ausilio di una corda appesa al soffitto o di una sbarra orizzontale. Altri esercizi praticati in questa sezione del lavoro sono i *chuzhippu* (movimenti circolari del tronco) e i *kalasam* (piccole coreografie di passi).

Cholliyattom vuol dire letteralmente «recitare», «danzare», ed è così che viene chiamata la lezione che riunisce gli allievi-attori e gli allievi-musicisti. È la lezione più importante in una scuola di Kathakali, dove convergono tutti gli insegnamenti delle altre lezioni.

Nel Kathakali, tutto il corpo dell'attore in armonia (essendo protagonisti le mani, il viso e gli occhi) deve esprimere dei sentimenti e «dire» le parole del testo al ritmo della musica tramite un linguaggio gestuale codificato. L'allenamento quotidiano degli allievi-attori sulla musica durante il *cholliyattom* aiuta a sviluppare la sensibilità necessaria per rappresentare i sentimenti ed eseguire le azioni con il tempo-ritmo giusto e di conseguenza in modo convincente.

Il lavoro dell'attore nel teatro-danza tradizionale indiano è intriso di musicalità. L'apprendistato dei musicisti di Kathakali non si re-

stringe alla sola musica, ma implica anche la pratica nell'accompagnamento e nel supporto degli attori, poiché l'affiatamento fra musicisti e attori deve essere totale e la musica in perfetta sincronia con le azioni. Il legame fra musica e drammaturgia è molto stretto. Il *raga* (scala musicale), il *tala* (ritmo) e il *kala* (tempo) della musica, in ogni scena e in ogni momento, sono determinati dall'azione e dal *bhava* (sentimento). Un cambio nell'azione drammatica sarà sicuramente segnalato da un'alterazione di questi parametri musicali, che possono, al limite, cambiare in continuazione a seconda del personaggio che parla in un dialogo.

Il momento della giornata in cui l'attenzione è completamente concentrata sull'espressione del linguaggio «verbale» del Kathakali, ovvero la «traduzione» del linguaggio verbale in gesti ed espressioni facciali, è la *sitting class*, che si svolge prima di cena.

In questa lezione, come si può dedurre dal suo nome, gli allievi lavorano seduti, concentrando l'attenzione sui piccoli dettagli dei gesti, movimenti del tronco ed espressioni del volto e degli occhi, senza nessun accompagnamento musicale. Potremmo paragonarla alle «prove a tavolino» fatte dalle compagnie teatrali occidentali: esiste la stessa intenzione di concentrarsi sulla comprensione del testo e sull'espressione delle parole, anche se nel Kathakali la voce è sostituita dai gesti.

La *sitting class* è anche il momento in cui il maestro ha modo di parlare di tutti gli aspetti connessi ai personaggi e alla trama della storia, approfondendo il discorso secondo la maturità degli allievi.

First the student learns the padam [14], *the poetry, by heart, and after the* mudrās [15] *word by word. Later he has to find the inner meaning. For the beginner, all the meaning of a* padam *is not possible to understand. So when I teach:* shilasi lisita varkam Śiva Śiva nikiramu – *«the fate cannot be avoided» – a boy cannot understand what is the fate. So he practices only the* mudrās. *So in the beginning: the text, the word, the gesture – rhythm. Such classes are there, for the beginners. When you are grown up you understand the inner meaning of each word, the connections of the words. So you are growing up. Personally in my classes I give the maximum explanations I can for each word in each* padam. *Especially in the evening sitting class* [16].

[14] Dialoghi o soliloqui che insieme agli *sloka* (introduzione) costituiscono il testo (*attakkatha*) di una storia nel Kathakali.

[15] I gesti codificati della danza indiana vengono chiamati *hasta* o *mudrā*.

[16] Intervista a Narippatta Nambudiri del 27 gennaio 2005.

In questo modo l'allievo ha l'opportunità di imparare a utilizzare i gesti in sintonia con i piccoli dettagli di movimento del volto e degli occhi come strumenti per esprimere, insieme ai musicisti, le idee e i sentimenti che la sua immaginazione gli suggerisce.

When you use your mind there will be some emphasis. That can be in different levels. If you do one mudrā, *in your mind that emphasis will be different time to time. Otherwise the lotus flower will be always the same. But depending on how your mind works, the flower will be different. That is all I can say: the more details of the flower, the smell of the flower... Like that – if your mind is working, if the people are receiving it – you can develop the* mudrā [17].

Sedici giorni di lavoro alla Sadanam

Lunedì 13 giugno

Ore 10.00 – Arrivo alla Sadanam in tempo per vedere la fine del cholliyattom. *Ci sono gli stessi allievi che avevo conosciuto a gennaio.*

Ore 12.00 – Vado con Narippatta per vedere il mio alloggio, ma prima ci fermiamo a prendere un tè. Narippatta mi chiede di rivolgermi a lui (e agli altri insegnanti della scuola) secondo il costume del Kathakali, chiamandolo «Narippatta asan» o semplicemente «asan» [18]. *Narippatta mi mostra il calendario sul muro e mi spiega come si svolgeranno le lezioni in questo mese. Loro non seguono il calendario occidentale, ma il calendario tradizionale, basato sulle fasi della luna:*

– dal giorno anteriore a quello posteriore al giorno della luna nuova ci sono tre giorni di pausa, in questo mese dunque dal 5 al 7;

– dal giorno anteriore a quello posteriore al giorno della luna piena ci sono altri tre giorni di pausa, in questo mese dunque dal 21 al 23;

– inoltre, ci sono due periodi di tredici giorni (dall'8 al 20 giugno e dal 24 giugno al 5 luglio) divisi in dodici giorni di lavoro e uno di pausa: le giornate ashtami, *cioè i giorni corrispondenti al primo e all'ultimo quarto del ciclo della luna (mezze lune). Questo mese sono nei giorni 15 e 29.*

I giorni di pausa sono considerati negativi per il lavoro:

– le giornate ashtami *sono negative per gli insegnanti;*

– i giorni prima della luna piena e della luna nuova sono negativi per gli allievi;

[17] *Ibidem.*

[18] *Asan* è la parola malayalam per *guru* (maestro).

– i giorni di luna piena e luna nuova sono cattivi per l'insegnamento;

– i giorni posteriori alla luna piena e alla luna nuova sono negativi per qualsiasi attività.

Un tempo, nel Kerala, tutta la vita seguiva il ritmo delle fasi della luna, ma oggi solo le attività tradizionali e religiose utilizzano ancora questo calendario. Ciononostante, quando accade qualcosa d'importante (un matrimonio, un viaggio ecc.), gli indù cercano di scegliere un giorno considerato propizio secondo le stelle e le fasi della luna. Delle scuole di Kathakali che ho visitato, soltanto la Sadanam segue ancora il calendario tradizionale.

Le lezioni sono incominciate un paio di settimane fa. La early morning class *non è ancora iniziata, ma dovrebbe partire entro pochi giorni. Per i massaggi purtroppo la cosa è più complicata, poiché dipendono dal clima. Bisogna aspettare di essere nel pieno della stagione delle piogge e fino adesso non è piovuto abbastanza, fa ancora troppo caldo. Una volta incominciati, i massaggi vanno avanti quotidianamente per tre mesi e non devono essere interrotti. Il problema è che ogni anno fa più caldo e i massaggi incominciano più tardi... Può darsi anche che incomincino soltanto a luglio, quando sarò già andato via! Accorgendosi del mio sgomento, Narippatta mi spiega che così come i contadini seguono i ritmi della natura e dipendono dalle piogge per far crescere le loro coltivazioni, anche la cultura deve seguire i ritmi della natura, dunque per i massaggi bisogna aspettare il momento giusto...*

Ore 14.00 – L'alloggio, nella casa dove abitano tutti gli studenti, è molto spartano: nella stanza c'è soltanto il «letto» (una specie di tavolo di legno senza materasso) e una lunga mensola di legno; ci sono anche delle corde per stendere i panni.

Narippatta mi ha chiesto se ho un dothi *bianco come quello che usano loro. Ho detto di sì. Allora mi ha suggerito di venire alle lezioni con il* dothi *perché questa è la veste adeguata per entrare nel* kalari.

Ore 15.00 – Nel pomeriggio c'è lezione di tecnica con Balakrishnan. Oggi fanno i kalasam. *Io conosco queste coreografie, ma loro le eseguono in un modo difficilissimo: cambiano il* tala *(ritmo) in continuazione. Ogni* tala *ha una particolare scansione ritmica con un diverso numero di colpi che si ripete ciclicamente. Cambiando* tala *si spostano tutti gli accenti e i rapporti fra i passi e i colpi. Per esempio, una determinata parte del passo che in un* tala *è in battere può diventare in levare in un altro.*

Martedì 14 giugno

Ore 8.00 – Colazione insieme ai ragazzi nel refettorio. Tutte le mattine si mangia il kanni, *una specie di latte di riso, né dolce né salato, con dentro dei grani che sembrano ceci. Secondo Narippatta è il cibo più adeguato per iniziare una giornata di allenamenti, perché fornisce l'energia necessaria senza essere troppo pesante. Non mi piace neanche un po', soprattutto al mattino, ma «mi tappo il naso» e mangio tutto.*

Ore 9.00 – Faccio una lezione di Kathakali con Narippatta. Ovviamente non ci penso neanche a mettere il dothi*: mi cascherebbe di sicuro dopo un minuto! Mi metto i soliti pantaloni da lavoro. Sono molto fuori forma, ma credo tutto sommato di aver fatto una buona impressione: lui non si aspettava che io sapessi già fare qualcosa (anche se gli avevo detto di avere studiato Kathakali).*

Ho chiesto a Narippatta di fare con me esattamente come farebbe con un allievo di dodici anni appena entrato nella scuola e credo che lui abbia cercato di stare a questo gioco. Facciamo un lavoro molto accurato sui dettagli. Siamo stati una buona parte della lezione a fare soltanto il namaskaram *(saluto) più semplice, che dura circa trenta secondi, ma lì ci sono già parecchi principi di movimento da rispettare sempre. Se il mio scopo fosse semplicemente quello di imparare il Kathakali, probabilmente non avrei molto da portare a casa dopo sedici giorni. Per imparare una coreografia completa con questo ritmo di lavoro ci vogliono molti mesi, non giorni. Resta da capire se ha un senso imparare «un po' di Kathakali» in qualche giorno, o anche in qualche mese...*

Giovedì 16 giugno

Ore 9.00 – Mi sento un po' ridicolo ad andare in giro con il dothi*, mi sembra di essere «travestito da indiano», ma ormai mi sto abituando a indossarlo, sia dentro la scuola che nei dintorni. Ero tutto contento perché avevo imparato come lo si piega all'insù, sopra le ginocchia, come fanno gli indiani. È scomodo camminare con quel tessuto che arriva fino ai piedi, impedendoti di fare passi larghi. Quando arrivo al* kalari*, però, Randit (l'allievo di canto più giovane), con molta dolcezza, mi dà una lezione di buone maniere: dentro il* kalari *non si usa il* dothi *piegato e si deve stare scalzi e senza camicia. Interessante! Nel Kerala stare a petto nudo è più dignitoso. A Rio de Janeiro, la mia città, fa molto caldo, e uno a casa o anche per strada sta spesso e volentieri a torso nudo, ma questa è considerata un'abitudine volgare e in qualsiasi locale pubblico non ti lasciano entrare senza camicia.*

È molto bello vedere come si svolge l'inizio del cholliyattom. *Dopo aver chiesto permesso al maestro, gli allievi incominciano per conto*

loro, mentre i maestri stanno fuori a chiacchierare. Prima suonano i musicisti da soli; in seguito arrivano gli attori, fanno il namaskaram *(saluto) e incominciano a danzare. A questo punto entra Vijayan, il «junior teacher», e inizia a condurre la lezione. Soltanto quando s'incomincia a recitare una storia, Narippatta entra nel* kalari.

Il maestro, seduto davanti a loro, mostra spesso i gesti che gli allievi devono eseguire, facendoli in contemporanea, «a specchio» (ovvero facendo con la destra quello che loro devono fare con la sinistra e viceversa), con una sola mano, mentre segna il ritmo picchiando con un bastone su uno sgabello. A volte si alza e mostra i pezzi con tutto il corpo.

Ore 12.00 – Narippatta mi spiega che il susseguirsi dei pezzi nel cholliyattom *rispecchia l'ordine dei pezzi nello spettacolo:*

1) il namaskaram *(preghiera) dei tamburi;*

2) il todayam *(una danza che oggi non si fa più in spettacolo ma fa ancora parte dell'allenamento perché contiene tutti i ritmi usati nel Kathakali);*

3) la preghiera dei cantanti;

4) il purappad *(la danza di apertura degli spettacoli di Kathakali);*

5) il melappadam *(un pezzo musicale con tutti i musicisti);*

6) i padam *(le storie).*

Alla fine dello spettacolo c'è una preghiera danzata di chiusura chiamata danashi*, ma questa non viene mai fatta nel* kalari *perché si suppone che l'apprendistato non finisca mai. Questa piccola coreografia non viene insegnata dal maestro, ma la si impara guardando gli spettacoli.*

Sabato 18 giugno

Ore 11.00 – Io e Vineeth facciamo lezione con Vijayan. Vineeth ha dodici anni ed è alle primissime armi (non ha fatto ancora neanche un mese di lezioni). È molto interessante vedere le indicazioni che gli vengono date e come lui le esegue. Non c'è ancora la «forma» del Kathakali, ma i principi dello stile sono tutti lì. Le indicazioni sono chiare e semplici, fatte in modo che siano perfettamente comprensibili per un bambino. In questo momento Vijayan non si preoccupa molto della forma del corpo e delle posizioni di Vineeth (immagino che si aspetti che la forma arriverà con il tempo e con i massaggi), ma si concentra nel sottolineare certe indicazioni: piegare le gambe, rispettare la posizione dei piedi, l'altezza delle braccia...

Giovedì 23 giugno

Ore 9.00 – Oggi è il giorno del gurudakshina *(letteralmente offer-*

ta o regalo al guru), la cerimonia di entrata dei nuovi allievi nella scuola. Narippatta mi spiega che gli allievi musicisti sono sempre più numerosi perché il corso è più corto (dura sei anni contro gli otto di vesham*) e le possibilità di lavoro sono più numerose (oltre agli spettacoli di Kathakali ci sono le molte feste religiose che prevedono la musica con gli stessi strumenti). Quest'anno sono quattro allievi musicisti (tre di tamburo e uno di canto) e uno di* vesham*, Biju, che ha dodici anni come Vineeth (il ragazzo con il quale ho fatto lezione nei giorni scorsi, che è entrato alla scuola quest'anno ma non partecipa alla cerimonia visto che ha già incominciato a fare lezioni prima degli altri neofiti, non so perché). Entrambi non studieranno ancora il Kathakali a tempo pieno perché devono frequentare la scuola «normale» fino ai quattordici anni. Considerando l'equilibrio necessario ai nostri tempi fra il bisogno di un'educazione formale e la necessità di dedicarsi a tempo pieno all'apprendistato del Kathakali per raggiungere buoni risultati, alla Sadanam si è trovato questo compromesso, facilitato dal fatto che essa è anche una scuola formale, con centinaia di allievi, della quale la scuola di Kathakali non è che una piccola sezione.*

Gli allievi nuovi e i loro genitori aspettano fuori dal kalari*, mentre gli allievi anziani danzano. Quando hanno finito Balakrishnan invita tutti a entrare. Allievi nuovi, genitori e allievi anziani si mettono da un lato della sala e tutti gli insegnanti si schierano dall'altro, il direttore fa un breve discorso e Narippatta dice due parole; dopo di che, i neofiti, con l'aiuto delle loro mamme, preparano il* dakshina*, un regalo simbolico ai maestri composto da pezzi di una specie di noce e qualche moneta dentro una foglia verde*[19]*. Ogni allievo va da ogni maestro, gli consegna il* dakshina *e si sdraia per terra con la pancia in giù toccandogli i piedi. Il maestro lo benedice e lo fa alzare. Al termine della cerimonia c'è una prima lezione simbolica, dove viene insegnata una piccola cosa per ogni disciplina (un ritmo per i tamburi, un vocalizzo per il canto e il saluto più un passo per il* vesham*).*

Venerdì 24 giugno

Ore 4.00 – Da qualche giorno è iniziata la early morning class*. Seduti per terra sulle stuoie, gli allievi iniziano gli esercizi per gli occhi. Vijayan va da ognuno di loro a dare indicazioni. In seguito fanno i saluti, i* meysadhakam *(esercizi per il corpo) e alcuni passi. C'è una progressione negli esercizi fatti in questa prima seduta di lavoro del giorno durante la stagione dei monsoni. Adesso si stanno preparando per i*

[19] Noce di areca e foglie di betel.

massaggi, che prima o poi incominceranno (spero prima della mia partenza...). Vedo che è molto difficile per loro (e anche per il maestro) lavorare con impegno a quest'ora del mattino. Il ritmo del lavoro è molto lento, addormentato direi.

Domenica 26 giugno

Ore 11.00 – Alla fine della lezione Balakrishnan lavora con Praveen da solo. Povero cristo! Il maestro cerca di «metterlo in forma», con il bastone e con le mani. I modi non sono per niente gentili. Non posso dire che lo picchi con il bastone con dei «very heavy beats» come Narippatta diceva facesse il suo maestro con lui, ma non lo picchia certo delicatamente. In questi giorni i maestri stanno prendendo di mira Praveen in continuazione. Sono estremamente rigorosi con lui perché sono impegnati a «metterlo in forma». Questo è il suo terzo anno alla Sadanam, ma lui fa ancora la scuola «normale». La «forma» gli manca completamente. Fare Kathakali a tempo pieno fa la differenza.

Ore 15.00 – Nel cholliyattom*, Mohan sta davanti e Praveen si mette dietro, seguendolo senza usare le mani, per imparare a fare il pezzo prima solamente con le gambe. Verso la fine della lezione Narippatta manda via Mohan e i musicisti e rimane da solo con Praveen. Lavora con rigore, correggendo le posizioni del corpo in tutti i dettagli, con meticolosità.*

Ore 18.00 – Narippatta mi dice che i massaggi incominceranno dopo la prossima pausa lunga, ai primi di luglio, ma domani mattina si fa una seduta appositamente per me. Sarà un po' «fake», ma è meglio di niente.

Lunedì 27 giugno

Ore 5.00 – Vijayan fa il massaggio a Mohan. Faccio un'ottima registrazione. Ovvio che sarebbe stato meglio filmare una seduta «vera», con tutti gli allievi; o, ancora meglio, accompagnare il ciclo dei massaggi durante i tre mesi, potendo vedere così la diversità nell'intensità dei massaggi e la progressione degli esercizi. Sarà per un prossimo viaggio (o per una prossima vita).

La sala dei massaggi è sporchissima, si vede benissimo che è chiusa da un anno. Mohan, poverino, si è dovuto sdraiare con la pancia in giù e la faccia per terra davanti alla lampada per fare il namaskaram *(saluto) prima di mettere l'olio sul corpo. I massaggi vengono fatti sopra le stuoie (anche loro non pulitissime...).*

Ore 9.00 – Narippatta ha messo Vishnuprasad e Praveen davanti a danzare senza usare le braccia. Vishnuprasad tiene nelle mani un ba-

stone nella posizione orizzontale per aiutare il suo corpo a «ricordare» la giusta postura del petto. La lezione è finita quasi alle 13. Narippatta non usa l'orologio nel kalari*, va avanti fino a quando gli sembra che basti.*

Martedì 28 giugno

Ore 22.00 – Parto domani mattina. I ragazzi sono tristi per la mia partenza imminente. Abbiamo stabilito un bel rapporto. Ormai mi hanno anche dato un soprannome: mi chiamano unniyettan*, che significa «fratello maggiore». Lascio aperta la porta della stanza e tutti, uno o due alla volta, mi vengono a salutare.*

Mercoledì 29 giugno

Ore 5.00 – Mi alzo prima della sveglia. Non so se ormai mi sono abituato o sono eccitato per la partenza o i ragazzi fanno troppo rumore. Forse un po' di tutto ciò. Sono felice di riavere la mia privacy, di ritornare ai confort della città e soprattutto di rivedere la mia famiglia, ma sono anche dispiaciuto di partire. I ragazzi sono stati molto gentili, mi hanno trattato come «uno di loro», ma allo stesso tempo mi hanno saputo rispettare come ospite e come più anziano. Comunicavamo quasi senza parole e si è creato dell'affetto. Non so se li rivedrò mai, ma auguro loro un futuro brillante. Ho imparato molto da loro e spero di avergli insegnato qualcosa anch'io. Ho donato alla scuola la lampada a gas che ho comprato per poter registrare le lezioni notturne.

Penso al loro futuro, fra dieci o vent'anni. Quanti seguiranno la vita dell'artista? A scuola vengono sicuramente ben preparati dal punto di vista artistico, ma questo non basta. Vivono isolati, in un mondo a parte, come monaci laici. La vita «fuori» è molto diversa e le circostanze cambiano in continuazione. Non so se avranno gli strumenti per affrontarla, il solo Kathakali non è sufficiente. Non sanno neanche parlare l'inglese! L'allievo che non studia il Kathakali a tempo pieno non potrà mai raggiungere un buon livello in un'arte così difficile, ma oggi non è più possibile vivere chiusi nel mondo del Kathakali e ignorare tutto quello che succede attorno.

Ore 6.00 – Arriva il risciò. Carico la valigia. I ragazzi mi vengono a salutare. Parto.

Roberto Cuppone

«MOI, JE NE JOUE PLUS». «L'ILLUSION» DI JACQUES COPEAU

1. *«Jouons, mes enfants, pour l'inconnu qui va passer»* [1]

Madeleine: Et qu'est-ce que vous jouez?

Le Comédien: Tout. Nous allons de village en village, avec nos animaux familiers, la farce sur une épaule et sur l'autre la comédie. La tragédie nous suit, enchaînée. Parfois, nous les lâchons toutes trois en même temps. La poésie règle leurs jeux. Nous touchons à la musique, un peu, et quand elle le veut bien, la danse séduit nos pas. La troupe est peu nombreuse, vous voyez. Notre amusement est de changer de forme et de visage. Enfin, par toutes sortes de tours, nous tâchons d'apprivoiser l'illusion... [2]

L'*illusion* di Copeau è quella di fondere due testi «classici» diversamente esemplari, la *Celestina* di Fernando de Rojas [3] e *L'illusion comique* di Pierre Corneille [4], due soggetti diversamente e quasi sim-

[1] *L'illusion*, Prologue, 7.

[2] *L'illusion*, Prologue, 5.

[3] Sono note le tormentate vicende di *Celestina*, che sarebbe più corretto intitolare *Comedia de Calisto y Melibea*, come l'*editio princeps* del 1500 (Toledo, Alonso de Proaza), dato che la prima vera edizione del 1499 (Burgos, Fadrique Alemàn) è mutila del frontespizio e dei testi di corredo (fra cui un acrostico dove l'autore, sempre anonimo, si cela); ma gli iniziali sedici atti si accrescono di altri cinque e di numerose varianti in quella che si può decisamente definire una seconda versione, di cui esistono cinque diverse edizioni, fra il 1502 e il 1514, e dove finalmente compare il sottotitolo di *Tragicomedia* (per un'edizione italiana, cfr. Fernando de Rojas, *La Celestina*, Introduzione e note di Pierluigi Crovetto, traduzione di Viviana Brichetti, Milano, Garzanti, 1995).

[4] Pierre Corneille scrive *L'illusion comique* alla fine del 1634; il testo va in scena al Marais a cura di Mondory, che l'ha commissionato, nella stagione 1635-36, dove resta con successo per quattro stagioni prima di venire pubblicato nel 1639 (è questa prima versione che Strehler recupera nel 1985, per la prima volta in epoca moderna); l'autore lo rivede più volte, a partire dal 1644, fino all'edizione considerata definitiva, ormai completamente riscritta e diversa perfino nei personaggi e nella trama, quella del 1660 (per un'edizione italiana, cfr. Pierre Corneille, *L'illusion co-*

metricamente «impossibili», per la sua dichiarata irrappresentabilità il primo[5], per la sua smaccata autoreferenzialità il secondo[6]; come a dire, altrimenti, per difetto e per eccesso di teatro.

Come spesso in pittura, è naturalmente la vertigine barocca a fornire la telescopica cornice – l'invenzione che Corneille stesso non esita a definire «un étrange monstre» («le premier acte n'est qu'un prologue, les trois suivants font une comédie imparfaite, le dernier est une tragédie, et tout cela cousu ensemble fait une comédie. Qu'on en nomme l'invention bizarre et extravagante tant qu'on voudra, elle est nouvelle»[7]). Copeau svuota questo «étrange monstre» come una valva di tutte le resistibili verbigerazioni di Matamore e delle improbabili vicissitudini di Clindor e ne conserva solo il guscio, la messinscena «catartica» fatta da Alcandre per il padre Pridamant (sono in effetti gli unici due personaggi che sopravvivono ne *L'illusion*, se non si considera che Calixte continua a condividere con Clindor la condizione di figlio). Quindi, con una certa dose di *sense of humour* – per nemesi storica, se si vuole – riempie poi quel guscio, che Corneille nella sua edizione definitiva aveva pruriginosamente emendato di tutto ciò che avesse a che fare col sesso, con la storia più rinascimentale e carnale che possa trovare, quella appunto di *Calisto y Melibea*. Nella metaforica cornice si inserisce così il soggetto del quadro: l'educazione sentimentale. Attuando una specie di significativo chiasmo: il contenitore, l'enunciazione del teorema, è affidato alla pratica illusiva del teatro, mentre il contenuto, la dimostrazione

mique, Parma, Pratiche Editrice, 1995; si tratta della traduzione di Antonio Taglioni per l'allestimento di Cobelli dello stesso anno).

[5] «L'abnorme estensione (ventuno atti, per giunta di lunghezza diseguale), l'olimpico disinteresse per ogni criterio di verosimiglianza nella resa del tempo e dello spazio (l'attimo che separa il battere dall'aprire una porta può essere riempito da intere pagine di divagazioni o dialoghi), il sostanziale irrealismo della caratterizzazione linguistica dei personaggi, una persistente irresolutezza tra comico e tragico, tra teatro e romanzo» ne sono i tratti (Pierluigi Crovetto, *Introduzione* a Fernando De Rojas, *La Celestina*, cit., p. XXVIII).

[6] Fino a Corneille, infatti, «on se contentait de deux niveaux de représentation, souvent mal joints l'un à l'autre. Corneille va jusqu'à trois et les imbrique parfaitement l'un dans l'autre, comme des poupées russes, véritable tour de force qu'aucun de ses contemporains, rivaux ou épigones, n'osera renouveler. D'autre part il était tout à fait exceptionnel qu'on mit le *contenu* de la pièce intérieure en relation avec celui de la pièce principale» (Georges Forestier, *Commentaires* a Pierre Corneille, *L'illusion comique*, cit., pp. 115-116).

[7] Pierre Corneille, «A Mademoiselle M.F.D.R.», lettera dedicatoria de *L'illusion comique*.

che appunto dovrebbe rappresentare la realtà più oggettiva e ineluttabile dell'animo umano, attinge in ultima analisi alla letteratura.

Inutile dire che il trait d'union fra le due fonti non è solo questo efficace incastro; la coesione non è affidata solo all'ingegneria narrativa. Copeau, nella prospettiva di una *comédie nouvelle*, trova evidentemente complementari le due diverse liminalità dei testi d'origine: il primo fra teatro e metateatro, fra il dentro e il fuori della rappresentazione; il secondo fra commedia e tragedia, oltre quella tradizionale pseudoaristotelica classificazione per generi così normativa nella tradizione francese. Infine, il carattere «enciclopedico» della *Celestina*, autentico centone di situazioni relazionali e di motti sapienziali, più di duemila – quasi corrispettivo, sul versante affettivo, di quel rinascimentale Teatro della Memoria sognato da Camillo e da Fludd –, si presta bene allo «squadernamento» offerto dalla magia del Teatro. La «comedia [*sic*] dell'arte» dei romantici, cioè a dire l'arte della commedia, l'utopia del teatro – che naturalmente come tale non può più essere solo commedia né solo tragedia, ma «comédie nouvelle», appunto –, si riscopre in fondo come l'eterna metafora, più letteraria che teatrale, della «comédie humaine». Del resto, in epoca più recente, Strehler dirà del suo interesse per *L'illusion* di Corneille: «Ce qui nous a plus touché dans *L'illusion*, n'est pas le retour d'un autre magicien, après Prospero de la *Tempête*, d'une autre grotte-théâtre, d'un drame sur le théâtre ou du théâtre [...] Non, dans *L'illusion*, nous avons étés frappés essentiellement par cette métaphore de la vie de l'homme qui utilise le théâtre pour une démonstration poétique et bouleversante de la relativité des liens et des sentiments des protagonistes des scènes du monde où se joue l'aventure humaine»[8].

Il *Prologue*, il primo livello narrativo, è tutto di invenzione: inizia a sipario abbassato con una riflessione sul mestiere dell'attore e sul problema della sincerità; quindi prosegue con struggenti riferimenti autobiografici (in particolare al rapporto fra Copeau e Suzanne Bing, che il regista ricorda nei panni di Viola nella *Dodicesima notte*) e con collettive scene mimate («Le tapis! *On déroule et fixe le tapis.* Pour égaliser une pure surface sous les pieds intelligents du mime...»[9]) che rispecchiano la campagna, e dunque il primo pubblico potenziale dello spettacolo (1-8). Viene arruolato in compagnia, per le sue doti

[8] Giorgio Strehler, *Préface* (trad. Myriam Tanant) a Pierre Corneille, *L'illusion comique*, Paris, Le Livre de Poche, 1987, pp. 7-8.

[9] *L'illusion*, Prologue, 6.

acrobatiche, un picaresco giovane in fuga, Petit-Pierre (ennesima incarnazione dell'ultimo arrivato della famiglia delle Maschere, Pierrot). Finalmente (9) un Esprit de la Comédie introduce il vecchio padre Beseigne, in cerca del figlio Petit-Pierre, dal mago Alcandre – come fa Dorant con Pridamant in Corneille I, 1-2. Il personaggio dell'amico-pedagogo (che peraltro in Corneille non compare più) qui si spiritualizza per fare meglio da trait d'union fra i *comédiens* e il loro primo spettatore, Beseigne; fra il livello «pre-espressivo», come si potrebbe dire oggi con un po' di azzardo teorico, e il primo livello della rappresentazione (secondo della narrazione). A conclusione del *Prologue* (10-11) si sviluppa l'incontro fra Beseigne e Alcandre (disposto originalmente a cavallo fra i due primi atti di Corneille; I, 3 e II, 1) e l'inizio della sua magia

Col primo atto ci troviamo già calati nel terzo livello narrativo, l'illusione di Alcandre e cioè il *récit* della *Celestina*, che prosegue per tutto il secondo e il terzo, con alcune importanti differenze dall'originale.

Parmeno e Sempronio sono due occasionali incontri di Calixte anziché suoi servi dall'inizio, come in *Celestina* (e forse anche per questo conservano l'iniziale nome spagnolo); l'atto inizia appunto con loro, contrariamente alla *tragicomedia* spagnola che inizia ex abrupto dall'incontro fra Calisto e Melibea. D'altro canto il pretesto di quest'incontro, anziché l'inseguimento di un falcone, è ora la fuga di una bestiola di compagnia di Mélibée, Lhazikuzan, di specie appositamente non definita – si potrebbe dire antropomorfa, perché viene mimata da un attore in una scena molto elaborata e oggetto di grande investimento espressivo (la scena 7 è infatti l'unica a essere accompagnata da una lunga nota di regia manoscritta, «Capture de Lhazikuzan», che descrive minuziosamente e finanche in forma di diagramma gli spostamenti dei personaggi in scena[10]). Scompaiono la madre di Melibea in *Celestina*, Alisa, come pure alcune figure minori, Tristàn, Critone il puttaniere e Centurione il ruffiano; in compenso Copeau metaforizza amaramente la figura mercenaria del poeta in Taguada. Soprattutto inserisce un movimento a chiasmo fra due figure trascendentali prima inesistenti, il Choeur e il Petit Démon (poi apertamente «Le Diable»): la Preghiera e la Tentazione. Nei primi due atti il Choeur, di fatto già attuato sia nel *Prologue* che nell'*Epilogue* dalla figura collettiva dei *comédiens*, si personifica come voce

[10] Paris, Bibliothèque Nationale, Département des Arts et du Spectacle, Fonds Copeau, Fº Col. 1/75, 9 fogli mss.

fuori scena che fa da controcanto alle titubanze dei due innamorati: dapprima con Calixte (I, 4), poco dopo con Mélibée (I, 6), in entrambi i casi per invocare su di loro la protezione del Cielo; quindi per accompagnare fuori scena una Mélibée ormai sedotta (II, 6); realizzando in questo modo una specie di dissolvenza incrociata con la crescente presenza in scena di un Petit Démon mimato, che dapprima visualizza le tentazioni di Célestine a Mélibée («*pendant qu'elle parle, un petit démon est entré à quatre pattes. Il va se loger derrière Célestine, se dresse et montre sa tête par dessus l'épaule de celle-ci*»: II, 5), quindi, con un salto di livello narrativo, stende a calci il povero Beseigne che cerca di cacciarlo a cappellate.

I tre atti, che naturalmente operano una notevole sintesi della vicenda di *Celestina*, sono alternati da *Interludes* di invenzione, dove si rammemora allo spettatore la finzione in corso e nello stesso tempo si scandisce l'articolazione del racconto. Il *Premier Interlude*, infatti, reintroduce Alcandre che solleva il povero Beseigne dalla tensione accumulata, dandogli tregua e facendo calare il sipario per la prima volta. Il *Deuxième* riporta in scena la figura del Petit Démon: in questa terra di nessuno che è il prefinale d'atto (a quale livello narrativo ci troviamo, quello principale o quello secondario?) incrocia la scena da padrone, recando una misteriosa missiva – si capirà poi che è la lettera che allontana Plébère, padre di Mélibée, e che provoca, causandone l'assenza, il compiersi della tragedia. È di Copeau dunque l'idea, ancora una volta metateatrale, di visualizzare la «provenienza» dell'incidente narrativo (con un'involontaria identificazione fra invenzione letteraria e trucco diabolico): processo che entra infine addirittura nella storia centrale – terzo livello (III, 15) –, quando il Petit Démon riaffiora nella sua figura matrice, quella del Diable vendicatore (l'Ange Noir poi ricordato nel *Journal de bord*[11]), con un movimento invasivo del racconto di vettore opposto a quello della presa di coscienza, «evasiva», di Beseigne:

Le Diable paraît au fond. Parmeno et Sempronio esquissent un geste de fuite. Le Diable se dresse et fait un geste qui les immobilise. Puis il joue avec

[11] *Le journal de bord des Copiaus 1924-1929* (édition commentée par Denis Gontard, Paris, Seghers, 1974) è il diario della compagnia tenuto da Suzanne Bing integrando alcuni appunti di Léon Chancerel per il periodo iniziale di Montreuil (d'ora in poi *Journal*, senza indicazione di pagina); ringrazio qui Denis Gontard – con Catherine Dasté, uno dei pochi trait d'union fra gli ultimi testimoni dei Copiaus e la nostra generazione postuma – per i preziosi materiali e per l'incoraggiamento allo studio di questa piccola grande epopea di attori.

eux, les faisant danser à son gré sans les toucher. Il étend ses griffes. Invinciblement attirés, Parmeno et Sempronio viennent à lui. Il les saisit, les étrangle lentement en descendant au bord du tréteau et les précipite. Le Diable donne un coup de pied au cadavre de Célestine et le fait rouler à terre. Il pousse un cri en s'immobilisant. Au cri du diable répond un grand cri de Beseigne. Rideau.

Ed ecco infatti che il *Troisième Interlude* consiste nella confessione accorata di Beseigne, che l'*illusion* di Alcandre ha portato a illuminazione: si rivolge agli spettatori («pardonnez à vos enfants, pardonnez à vos enfants...») estendendo a loro così la sua catarsi – o meglio, nell'ottica dell'autore, tentando di trasformare la catarsi rappresentata in una catarsi effettiva.

Con l'*Epilogue* (1), si ritorna di nuovo ai primi due livelli narrativi dell'inizio, ormai indistricabili – e alla totale invenzione di Copeau. Beseigne è scomparso, la scena è vuota.

Le Comédien: Quoi? Le charme serait-il rompu?
Michel (*de derrière le rideau*): Entrez... entrez...
Le Comédien: Je ne peux pas entrer. J'attends Calixte.
Michel, paraissant: Il n'est pas prêt.
Le Comédien, montant sur le tréteau: Ce que j'ai toujours craint dans mes rêves peut donc arriver: que la comédie se refuse.

Si intavola una discussione fra gli attori sull'opportunità di portare a termine la commedia; ognuno, con diversi argomenti, trova proprio nello sconfinamento con la realtà la motivazione a sospendere la finzione. Ma alla fine il Comédien e il suo mestiere sembrano avere il sopravvento:

Ne vous portez pas si légèrement à la rencontre des péripéties. Laissez venir à vous les éléments de la création. Et laissez-les mûrir. Ils ne nous livrent pas d'emblée tous leurs secrets. Les uns qui semblaient les mieux doués pour la vie, vont peut être mourir. Ils se détruisent et s'exaltent à l'insu de notre volonté. L'esprit n'est pas seul à chercher sa voie parmi les accidents d'un ouvrage. Pour savoir inventer, il faut savoir obéir.

Mentre dunque il Comédien-Alcandre-Plébère sta per vendicarsi di Calixte, rientra in scena lo spettatore, Beseigne (*Epilogue*, 2), che lo supplica di risparmiare suo figlio; è commosso, convincente, il

pubblico di *paysans* lo sostiene e lo applaude: è l'ora del *dénouement*.

Le Comédien: Vous entendez, vieux Beseigne. Chacun vous applaudit. Je n'ai vraiment plus rien à dire. Je crains d'exprimer un sentiment qui puisse paraître emprunté et devant vous de feindre un personnage. Laissez-moi quitter ces ornements et dépouiller ce vêtement qui me paraît déplacé (*il dépouille sa robe et apparaît vêtu comme au Prologue*).

Les Paysans: Ah!

Le Comédien: Oh... levez-vous, Beseigne: je ne suis qu'un comédien.

Beseigne: Comédien... vous n'avez pas honte?

Le Comédien: Petit-Pierre vous dira le secret de nos jeux. Ils sont un peu sacrilèges. Oui, nous jouons avec la vie. Mais ne méprisez pas notre art; si, feignant de savoir des âmes un peu plus qu'il n'en sait, c'est par lui qu'entrent dans la vôtre la tendresse et la clairvoyance.

Petit-Pierre: Mon Père...

Beseigne: Mon enfant... (*il le serre dans ses bras*).

I Paysans chiedono a gran voce la prosecuzione della commedia, ma gli attori sono già pronti a ripartire (*Epilogue*, 3); alla Comédienne non resta che constatare che

La Comédie ne bat plus qu'une aile.
Elle palpite encore un peu
Dans nos gestes et dans nos voix.
Le rideau de fond glisse doucement sur le sol.
On lui décroche ses rideaux,
On lui dérobe ses costumes,
On lui efface ses visages.
Les autres comédiens vêtus de leurs longues robes s'approchent de la scène.
Et, dépossédées de leur apparence,
Les âmes des personnages
Viennent flotter autour de la scène
Pour assister à ce désistement.
C'est ainsi que nous nous retrouvons,
Seuls au milieu de la nuit,
Devant une dernière lumière
Avec un peu de rouge à la joue...
Les comédiens (*à mi-voix*): En route...

Anche Beseigne e Petit-Pierre, padre e figlio, si rimettono in strada, «c'est la moisson bientôt. Les choses nous réclament»; ed è ancora la voce della Comédienne, la stessa che per tutto il racconto è uscita di sotto la maschera di Célestine, che li saluta:

Adieu Beseigne et Petit-Pierre
Vos esprits et votre coeur
N'ont pas chancelé longtemps
Parmi nos artifices.
Vous allez nous quitter comme on quitte
Les compagnons d'un soir d'ivresse.
Et tachez de démêler
Votre existence simple et forte
D'avec les illusions
Qui vous ont fait du mal et du bien.
Et vous, Mesdames et Messieurs,
Vous souvenant des voix et des visages,
Bientôt vous ne saurez plus quelles voix
Appartenaient à quels visages.
Vous ne retrouverez déjà plus le nombre des personnages
Dans le nombre des comédiens.
C'est que le comédien,
Peut être tour à tour et n'être plus ce qu'il est.
C'est qu'un même visage peut sans se déformer
Jouer entre deux masques.
Elle encadre son visage de ses deux masques.
Et la figure est le troisième
Qui n'est pas moins mystérieux.
Elle garde son intégrité
A l'abri d'une hypocrisie.
Et le masque de la figure
Préserve l'âme de grimace.
Demain nous nous renoncerons encore
Pour servir d'étranges pensées.
Nous nous sacrifierons encore
A de dangereux personnages.
O mes enfants
Ne touchons à ce métier terrible
Qu'avec des mains de feu.
Nous avons besoin plus que d'autres
De courage et de simplicité.
Nous avons besoin plus que d'autres
D'offrir à Dieu notre travail.
Pour donner à chaque alliage
Que nous composons de nous-mêmes avec une inspiration de poète,
Sa force, son éclat et son rayonnement,
O mes enfants, restez purs...

Musique. Sur la musique les comédiens commencent à se déplacer en silence. On roule la toile de fond, le tapis. On ramasse les lanternes et les ballets à terre. Les comédiens se groupent à gauche, les paysans à droite. Beseigne

et Petit-Pierre sont au milieu, Maiène rejoint son groupe la dernière. La musique s'arrête.

Petit-Pierre: Adieu, Mélibée...

2. *«Je suppose que le rideau se lève»*

A l'instant précis où le rideau se lève, il faut que tu soit prêt, Comédien. C'est à dire que ton apparence, tes sentiments, ta mémoire aient étés dévorés par la mémoire, les sentiments, l'apparence d'une personne étrangère qui tend à devenir en toi plus présente que toi-même. Tu n'est tout à fait prêt que si tu es complètement remplacé. Or, j'imagine que dans cette lutte le Comédien, d'abord dompté par son personnage, reprenne au dernier moment le dessus. Je suppose que le rideau se lève et que le Comédien ne soit pas prêt. N'ayant pas eu le temps d'abaisser son masque, il est surpris. Il se trouve à découvert devant le spectateur. J'ai souvent rêvé cet accident. Que fait le Comédien? Va-t-il se dérober, d'un bond, vers la coulisse? Va-t-il feindre à l'improviste les gestes de son rôle, passer visiblement de sa personne au personnage, imposer ouvertement l'illusion? Ou va-t-il au contraire, faire un pas vers la salle, profiter de la circonstance et s'exposer tel qu'il est? Je sais bien qu'on ne pourra pas croire qu'il parle sincèrement. Car on attend qu'il joue. On pensera qu'il joue. Il faut qu'il joue. Or, sa disposition, ce soir là, est de ne pas jouer. Vous dites d'un ressort qu'il joue. Moi, je ne joue plus. Je suis usé [*Prologue*, 1].

Quel titolo, così seducente [12]; i nobili quarti letterari da cui proviene; alcuni successi internazionali fanno sì che si citi spesso *L'illusion* – un po'semplicisticamente – come l'esperienza culmine, il punto di arrivo e insieme l'emblema dei Copiaus [13].

E in effetti *L'illusion* accompagna quasi per intero i tre anni «epici» dei Copiaus: compresi fra il giugno del 1926, sei mesi dopo l'arrivo a Pernand, dove per la prima volta si registra una «élaboration de *L'illusion*» («le Patron travaille au scénario. Il fournit les projets des masques. On commence les masques. Villard commence la musique. On entreprend les parties mimées et dansées. Maiène des-

[12] Già Corneille, nelle ultime versioni della commedia, aveva adottato il titolo assoluto, senza il pleonastico aggettivo.

[13] «Samedi 9 mai 1925: [...] Les gens du pays, patoisant le nom du Patron, nous appellent "Le Copiaus". La troupe adopte ce titre» per la prima volta sui manifesti, a fianco del tradizionale simbolo del Vieux Colombier, le due colombe (*Journal*, p. 75); l'appellativo, però – «copiàs», pronunciato alla borgognona –, era già stato assunto almeno dall'8 aprile, nel *prologue* di Michel Saint-Denis *Jean Bourguignon et les Copiaus* (*Ivi*, p. 72).

sine les costumes» [14]), e il 14 maggio 1929, data dell'ultima replica di Lione, la ventisettesima, per la quale un André Obey ignaro della *dissolution* in atto saluta gli attori che «s'en vont en reprenant le choeur des colombes» [15].

Se, in omaggio alla letteratura, i prodromi della scelta si possono già vedere ai tempi del Vieux Colombier, nella prima lettura de l'*Illusion* da parte di Copeau (su suggerimento di Suzanne Bing, che non a caso ne diverrà la protagonista); o forse ancora nella lettura, più vicina nel tempo, quasi contestuale, fatta alla compagnia di un'altra grande, «enciclopedica» magia, quella della *Tempesta* di Shakespeare [16]; altri probabilmente sono i fatti più direttamente confluenti nella decisione dell'allestimento.

Col maggio del 1926 e il ritorno della bella stagione, il senso di appartenenza alla compagnia si fa sempre più struggente; il 17 si festeggia l'anniversario del primo spettacolo [17], e negli stessi giorni «on appose l'effigie des colombes sur la porte de chaque maison où loge un Copiaus». Il 25 arriva Jean Mercier, «mago» della luce al Vieux Colombier e prima ancora collaboratore di Appia (nonché futuro organizzatore della tournée in Svizzera); e con lui (1° giugno) si avvera l'incantesimo della luce elettrica nella Cuverie, la sala prove dei Copiaus, fino a ora praticata a lume di candela. Come non pensare che la decisione di mettere in scena *L'illusion* sia contestuale al suo arrivo e alle nuove possibilità illuminotecniche della Cuverie? Dove si fa pure una gettata di cemento e Mercier «dessine le tracé du sol», un quadrato con quattro fori agli angoli per inserire delle piantane, quasi un teorema, la sintesi della sintesi della scena fissa di Jouvet. Per cui non arrivano casuali, semmai programmate, le successive visite alle prove di prestigiosi amici, fra cui Henri Ghéon (17 e 18 luglio) e André Gide (prima metà di agosto).

Così luglio è già mese di pieno «travail pour *L'illusion*: masques, dessins de costumes, teintures d'étoffes, premiers costumes, tapis, musique, danse»; il 7 si registra il «moulage du premier masque, celui de l'Esprit»; il 14 Copeau legge alla compagnia il primo atto, e dal

[14] *Ivi*, p. 109.

[15] «Les Nouvelles Littéraires», 13 luglio 1929; cit. in *Ivi*, p. 214.

[16] Maggio 1926; ma la prima lettura della *Tempesta* risale al 1° febbraio 1925.

[17] Il 17 agosto dell'anno prima i Copiaus avevano debuttato a Demigny con un programma comprendente: «1re partie: *Les Copiaus*, prologue; *Les sottises de Gilles*, parade du XVIIIe siècle, par Thomas Guellette; 2e partie: Intermède burlesque des Trois Musiciens; *Le veuf*, scène dramatique [di Copeau]; *Les jeunes filles à marier*, divertissement mêlé de chansons».

giorno dopo parte un generico «travail des textes»; finalmente il 27, mentre già si sta organizzando il debutto in Svizzera, «premières répétitions du 1er acte de *L'illusion*», iniziano le prove in piedi.

In agosto, contemporaneamente all'allestimento di alcune rappresentazioni a Pernand e a Beaune, il lavoro prosegue: il 1° Copeau finisce il costume di Célestine ed entro la metà del mese «achève le texte» – che dunque gli ha occupato, dalla prima stesura dello scenario al testo compiuto, circa due mesi. Intanto vengono ultimate le maschere e la maggior parte dei costumi; fra questi «fait sensation» quello di Célestine, mostrato in assaggio al pubblico di Pernand il 15 agosto. La seconda figlia di Copeau, Edi, «compose et exécute les deux rideaux de fond». Solo a questo punto Copeau consente agli attori di dedicare un po' di tempo alla preparazione della *Célébration de la fête du vin*, in programma a Beaune il 28, la cui realizzazione però risulta meno incidentale di quanto faccia apparire il *Journal*: per il trionfo popolare ottenuto, che galvanizza la compagnia (vanno perfino vendute le canzoni di Villard, stampate per l'occasione), e per alcune iniezioni di autobiografia che ritroveremo nel testo – non può essere un caso, ad esempio, che già ai primi di settembre Copeau, oltre a rifare l'*Epilogue*, «achève le *Prologue*», dove si racconta fra l'altro l'arrivo in paese della compagnia e l'incontro festoso con alcuni *paysans* e *paysannes*.

Settembre è il mese delle prove, e naturalmente anche degli incidenti: il 13 Claude Varese si becca gli orecchioni, e Villard ne prende il posto nel ruolo del Diavolo; così è sempre lui, il Diavolo, forse un po' risentito, a metterci lo zampino, quando Jean Dasté, il 27 settembre, tentando di modellare «les griffes de l'Ange Noir», si pianta un paio di forbici sopra il ginocchio.

Fra cielo e terra, comunque, arrivano insieme il momento della vendemmia e del debutto: il 1° ottobre la compagnia parte per la Svizzera. Direttamente dai *salons des fêtes* di provincia alla ribalta internazionale: è la prima volta, è un salto nello spazio, è comprensibile che il giorno successivo, allo Stadttheater di Basilea, per rompere il ghiaccio, si scelgano i classici più rodati, *L'école des maris* e *Le médecin malgré lui*, rispettivamente alla tredicesima e sedicesima replica. Ma già l'indomani è l'ora de *L'illusion*: dopo una prova pomeridiana per adattare certi movimenti alla gamba ferita di Dasté, «dimanche 3 octobre, première de *L'illusion*. Très gros succès, 8 rappels». Il Diavolo sembra ancora mettere alla prova la fede di Copeau, facendogli simbolicamente franare addosso un sipario proprio mentre lui è lì che, da Comédien (e da uomo), si domanda se al-

zarlo o no: «dans l'Induction le rideau des Comédiens, mal accroché, tombe quand le Comédien le manoeuvre. Le Patron souffle à Storm et à Villard de le raccrocher franchement en vue du public, ce qu'ils font pendant que le Comédien continue [...] public très impressionné, profond silence». È la recente vocazione a salvare l'attore o l'antica pratica pagana dell'improvvisazione?

Quanto al resto della tournée «svizzera», i Copiaus, a Zurigo, il 5 ottobre, trovano una «salle peu pleine, 5 rappels»; a Neuchâtel, l'8, tra influenze e acciacchi, nonostante «les échos du succès de Bâle font demander *L'illusion* en Allemagne», incappano in «mauvaises conditions de jeu, scène et tréteau trop petits», causa di nuovi malevoli «petits accidents. Public moins nombreux, moins attentivement silencieux, mais plus mouvementé, rires et applaudissements. Succès»; a Losanna, il 12, trovano una «salle moine pleine, grand succès, le moins vibrant de la tournée», nonostante la storica visita di Appia, che li accompagna per il resto della tournée «avec enthousiasme»; a Ginevra, il 14, «salle comble, succès enthousiaste. On nous conseille de rester un jour de plus la salle serait comble et le succès triomphal».

Sulla strada del ritorno, passando per Lione, i Copiaus possono già archiviare un'ottima recensione di «Comoedia», che vede ne *L'illusion*, un po' tautologicamente, «un Copeau joué par Copeau. Le prologue nous le montre au naturel, héros du théâtre un moment abattu, mais que des jeunes compagnons viennent réconforter et solliciter: ils veulent jouer, Copeau les entraîne» [18].

Di nuovo a Pernand, la routine. Vacanze. Il Patron se ne va negli Stati Uniti. Basso profilo per gli Illusi, fino a primavera. In giugno ripresa alla grande della scuola, con nuovo orario e programma; bussano nuovi studenti, specie stranieri – sembra l'Odin Teatret di Eugenio Barba, mezzo secolo prima.

Si riparla de *L'illusion* solo nel settembre del 1927, giusto un anno dopo, per una possibile pubblicazione del testo (mai avvenuta): «Berthold Mahn viendra en mars faire des dessins de *L'illusion* pour une édition que le Patron demande à Maurice Darantière de Dijon»; dal 15 iniziano le prove per una ripresa, con Aman Maistre in Taguada al posto di Jean Mercier; in alternanza con le prove del «classico» per la nuova stagione, *L'Anconitaine* da Ruzante.

Quindi si parte per la seconda importante tournée, quella «olandese», durante la quale in particolare *L'illusion* tocca Dôle (10 no-

[18] Corrispondenza di Jean Goudal da Ginevra, «Comoedia», 25 ottobre 1926.

vembre), di nuovo Ginevra (16), Friburgo (21), Strasburgo (28) e finalmente Amsterdam (6 dicembre), Leida (7), Haarlem (9), Utrecht (10), Rotterdam (11), L'Aia (12), Bruxelles (16), Lovanio (20; vi assiste Chancerel), Malines (22), Liegi (23). Fra «gerbes de fleurs» e qualche forno, la stampa è rapita: ad Amsterdam «la presse a été plus élogieuse qu'on ne l'avait jamais vue en Hollande pour une troupe étrangère», e il «Telegraaf» dedica una pagina intera al «Vieux Colombier».

Natale. Si sposano Maiène Copeau e Jean Dasté. Copeau è di nuovo in giro a letture, Francia e Belgio – due mesi. Muore Appia, Mercier va ai funerali. I Copiaus restano eroicamente attaccati al loro progetto, con *La danse de la ville et des champs*: il 4 marzo, a Meursault, Copeau di ritorno vi assiste, il giorno dopo li stronca.

È a questo punto che cade la terza tournée dell'*Illusion*, più breve e in due fasi. Il 6 marzo si provano due sostituzioni, Maistre in Beseigne e Paulet in Taguada; ancora prove il 7 e il 10, quindi si riparte; due repliche, a Bruxelles, il 12 marzo (come non aspettarsi una «mauvaise représentation, extrême fatigue des acteurs [...] peu de communication»?) e il 16 marzo; quindi, dopo il rientro a Pernand, altre tre repliche in zona: a Beaune (19 aprile), a Chalon-sur-Saône (29) e infine a Digione (8 maggio).

L'estate del 1928 passa fra arrivi di nuovi allievi, impegni editoriali di Copeau, visite, una breve tournée della *Danse*, un'ennesima riorganizzazione degli orari della scuola. La quarta vita de *L'illusion*, quella «inglese», dopo un rapido periodo di prove a partire dal 19 novembre, è una vita di falena: dura l'arco di due repliche, a Londra, il 29 novembre (ma al Saint James Theatre è con la matinée de *L'illusion* che i Copiaus debuttano, e Copeau riceve la lettera di Granville-Barker), e a Cambridge, il 4 dicembre, di fronte a un pubblico studentesco. Una terza replica (Leicester) salta per via di «une scène impraticable pour nos jeux de rideaux» – sempre più protagonisti in negativo con i loro macchinosi insostituibili effetti.

Breve soggiorno della compagnia a Parigi, poi di nuovo a Pernand, dove Saint-Denis e Villard scrivono l'ultimo canovaccio, *Les jeunes gens et l'araignée ou La tragédie imaginaire*, subito messo in prova. Ma l'anno della crisi, il 1929, i cinquant'anni del capo e i 29 gradi sotto zero segnano già l'inizio del Grande Freddo. Il debutto del nuovo testo «collettivo», previsto per marzo, subisce ben quattro rinvii «pour cause de grippes», l'ultimo d'imperio di Copeau, a dopo la prevista, fatale tournée «torinese». Che pure si annuncia costellata di forfait: Storm è rimpiazzato da François Guenot nel Prologo e

nell'Epilogo, mentre Maistre lo sostituisce nell'Ange Noir (di nuovo: parte piccola, ma tormentata); Renée Garcia opta pragmaticamente per un altro spettacolo a Parigi e viene sostituita da Villard in Lhazikuzan, sennonché anche lui finisce all'ospedale ed è a sua volta rimpiazzato da Claude Varese.

Dunque è in Italia, dove i Copiaus arrivano per la prima volta ripercorrendo all'incontrario quella via delle Alpi che secoli prima aveva consacrato al successo internazionale i loro modelli italiani, che si produce la prima esplicita *désillusion*: il 21 marzo l'unica rappresentazione è un fiasco, sebbene incorniciato prima e dopo dal nume di Molière e dalle conferenze di Copeau, lenito da accomodanti parole di Silvio d'Amico e da sbandierati «projets de tournée dans toute l'Italie pour 1929-30». In un paese che va già riempiendosi di personaggi in cerca d'autore, dove da tempo immemore si recita a soggetto, ciascuno a suo modo, quell'illusione sembra piuttosto un effetto da baraccone: «*L'illusion* n'est pas comprise ni goûtée» (inutile dirlo, ancora una volta quel maledetto sipario non fa quel che ci si aspetta da lui: «long arrêt à l'Induction par mauvais accrochage du petit rideau de scène»).

Al ritorno, c'è appena il tempo perché *Les jeunes gens* finalmente debutti; appena ricordato nel *Journal*, sebbene la stampa (e alcuni dei protagonisti) lo registri fra gli esiti più caratteristici del lavoro della compagnia. L'ultima replica de *L'illusion* è a Lione, il 14 maggio: André Obey fa quattrocento chilometri per andarla a vedere; col suo struggente articolo non sa di scrivere l'epitaffio dello spettacolo.

E dei Copiaus, che sette giorni dopo ammainano definitivamente i loro farraginosi *rideaux*.

3. *«La comédie se refuse»* [19]

L'esistenza di numerose altre pièce inedite (almeno quattordici: *L'Anconitaine*, *La célébration du vin*, *La danse des champs*, *L'impôt*, *Jeu pour la fête de Noël*, *Les jeunes gens et l'araignée*, *Arlequin magicien*, *Mirandoline*, *L'objet ou les contretemps*, *Prologues*, *Les sottises de Gilles*, *Les vacances*, *Le veuf*, *Les cassis*), oltre ai copioni molieriani, a numerose varianti, specie dei *Prologues*, a note di regia e ad altri materiali soprattutto di Copeau, ma anche di Léon Chancerel, di Jean Villard, di Michel Saint-Denis – insomma di un corpus già in

[19] *L'illusion*, Epilogue, 1.

partenza conservato e tramandato come frutto di un'impresa unitaria[20] –, impone di analizzare *L'illusion*, testo e messinscena, anche dal punto di vista di un laboratorio di scrittura teatrale *sur le champ* quasi unico nella storia del Novecento.

Tutte queste scritture, a prima vista, sembrano rispondere a una duplice istanza: da un lato la creazione di eventi tendenzialmente unici, espressamente pensati per le circostanze in cui si debbono svolgere, ad esempio facendo largo uso di varianti al testo, di situazioni mimate e/o da improvvisare, di elementi autobiografici (particolarmente per l'«Induction», termine coniato da Copeau, e distinto da «Prologue» e «Introduction», per valorizzare gli aspetti preparatori e metateatrali del classico prologo di commedia); dall'altro la rivisitazione dei «classici» – Molière in primis – intesi come patrimonio di *exempla*, *langue* e *paroles*, moneta corrente spendibile in ogni circostanza in quanto portatori di valori presunti «oggettivi». In esse si gioca inoltre una complessa interazione fra l'ispiratore indiscutibile di questo processo di elaborazione, Copeau, e gli effettivi contributi degli attori, che, nel corso della storia della compagnia, si fanno di più in più centrifughi e portatori di esperienze autonome – nate dall'incontro (attenzione: programmato in quanto tale) col pubblico «vergine» della Borgogna.

In questo contesto, senza dubbio *L'illusion* prende un posto unico ed esemplare: oltre naturalmente che per essere il primo e il più organico tentativo di scrittura di Copeau «à la campagne», perché la struttura portante sviluppa al contempo metateatralità e autobiografia; perché di «classici» ne riunisce addirittura due; perché fin dal titolo esprime in modo antifrastico l'ambizione più alta, dell'attore e della compagnia insieme, quella di una nuova necessità del teatro. Per cui si comprende ancora meglio un altro tratto di unicità de *L'illusion*: è l'unico caso, fra tutti i testi prodotti coi Copiaus, per cui Copeau pensi a una pubblicazione – tanto più quando è ancora, si può dire, in corso d'opera. Pur in attesa della verifica incrociata con altre ambiziose trasposizioni di classici (da *Mirandolina* a *Le médecin malgré lui* a *L'Anconitaine*, Copeau in Borgogna interroga program-

[20] Questo corpus, denominato Fonds Copeau, nel 1964 è stato oggetto di lascito da parte della figlia maggiore di Copeau, Maiène, alla Bibliothèque de l'Arsenal di Parigi (di cui ancora qui si indicano le segnature); in tempi successivi a questa ricerca il fondo è stato completamente rilevato dalla Bibliothèque Nationale; le pièce citate si trovano rispettivamente alle segnature COL 1/1, COL 1/25-28, COL 1/38, COL 1/48, COL 1/50-51, COL 1/52, COL 1/83, COL 1/85, COL 1/88, COL 1/98-104, COL 1/107-114, COL 1/116, COL 1/117, COL 1/119.

maticamente gli «oracoli» della commedia: Goldoni, Molière, Ruzante), appare chiaro che quantomeno l'autore le attribuisce un valore autonomo di scrittura che invece non riconosce alle altre operazioni. Per cui si può legittimamente supporre che *L'illusion* sia forse, oltre che il primo, quello fra i testi che, agli occhi dell'autore, più si avvicina all'agognata, asintotica, *comédie nouvelle*.

Infatti. All'indomani della drammatica lettera del 18 febbraio 1925, in cui Copeau scioglie la compagnia, e della conseguente decisione, da parte di alcuni degli attori più anziani, di restare a oltranza («l'histoire des Copiaus commence véritablement à ce moment-là, quand Villard et Boverio, en manifestant le désir de rester en Bourgogne à leurs frais, constituent, en fait, le noyau d'une nouvelle communauté»[21]), inizia una stupefacente progressione di consultazioni da parte di Copeau: dapprima «il entretient Michel e Chancerel de la Comédie Nouvelle» (25 febbraio), quindi sullo stesso argomento «entretient Boverio, Villard et Michel» (26 febbraio); e ancora «au sujet de la Comédie Nouvelle» nei giorni seguenti si registrano sempre più «fréquentes conversations privées avec le Patron»; finché, fra ricerche personali di vario genere (Michel compera a Beaune delle maschere di carnevale), «l'idée de la Comédie à personnages fixes, que le Patron à confiée à plusieurs depuis longtemps et à d'autres dès le début du travail ici, se développe et fait le sujet de presque toutes les conversations entre Michel, Boverio, Villard, Chancerel, de leurs recherches et de leurs improvisations»; al punto che Michel è incaricato ufficialmente di tenere «le journal des recherches sur la comédie à personnages fixes» (1° marzo; ma non ne resta traccia). Questo è il patto fra Copeau e i suoi attori, il contratto morale su cui si fonda la prosecuzione o forse il vero inizio dell'avventura in Borgogna; questa è la prima *illusion* dei Copiaus. Perché senza dubbio questa intensificazione del dibattito sulla «Comédie Nouvelle» – talvolta, come si è visto, citata anche come «comédie à personnages fixes» – è la più concreta ripresa da parte di Copeau di un'idea che, come si sa, egli aveva in gestazione fin dai tempi della NRF, e che aveva più volte manifestato a Gide, a Martin du Gard, a Chancerel (e che è attualmente oggetto di studio nell'ambito di una ricostruzione del mito della «commedia dell'arte» nel Novecento[22]).

[21] D. Gontard («II. Introduction», in *Journal*, p. 27) esprime questo giudizio a ragion veduta, avendo raccolto personalmente, all'epoca della pubblicazione del *Journal*, le testimonianze dirette di pressoché tutti i superstiti della compagnia.

[22] Cfr. Roberto Cuppone, *CDA. Il mito della Commedia dell'Arte nell'Ottocen-*

Va comunque intanto rilevato che all'epoca l'idea era *nouvelle* più nel nome che nei fatti: risentiva anzi di un carattere un po' *rétro*, inscrivendosi in un utopismo di stampo ottocentesco, di matrice prevalentemente letteraria: sul presupposto che il rinnovamento del teatro passasse per un rinnovamento della scrittura – che l'autore fosse «collectif», come sostenevano Nodier e soprattutto Gautier; o gli attori stessi, gli «shakspeare [*sic*] de l'avenir», come sognavano George e Maurice Sand; o che, infine, con una semplificazione un po' revanscista che metteva d'accordo tutti, la sintesi di tutto fosse Molière, come modello di trasformazione del *know how* degli italiani in scrittura poetica. È nota ad esempio la teoria di Gautier: in una lettera a Louis de Cormenin, l'entusiasta spettatore/autore dello *Shakspeare* [*sic*] *aux Funambules* già nel 1851 elabora addirittura uno schema completo di nuovi tipi fissi per il teatro, con acuta consapevolezza delle intersezioni fra teatro e narrativa:

Considérations sur le mélange dans Molière dans [?] des masques italiens: Pantalon, Truffaldin, Tartaglia, etc... et des types antiques: Dave, Sosie, la nourrice, etc., avec les types réels du temps. Il y a chez Molière une sorte de généralité humaine dans les peintures, qui diffère de la spécialisation des caractères de Balzac. Exemple: Harpagon, moitié latin, moitié Louis XIV, et le père Grandet, tout à fait moderne. Etablir que les types sont divisés à l'Antique et à l'Espagnole en barbe: galant, dame etc.: et que les détails de moeurs françaises ne viennent que secondairement et presque à l'insu de l'auteur. L'action se passe presque toujours entre la ganache, l'amant, la jeune fille et le valet, ordinairement pareils. Il faudrait, ceci posé et le coté vrai et Louis XIV dégagé de l'imitation antique, Italienne, Espagnole et traditionnelle, prendre un type et le suivre jusqu'à nos jours; Tartuffe entre autres, qui devient Basile ou Beggears, puis philanthrope et jésuite en robe courte [...] Le Don Juan comparé au Valmont des *Liaisons dangereuses* et au Lugarto de *Matilde* [*sic*] [...] Le Père: un Géronte, un Orgon quelconque, très solennel, très bête, très bafoué, payant toujours les frais de la comédie, faisant de grands remous dont on rie, et le Père actuel, ne sermonnant pas mais ne payant pas, laissant faire à ses fils toutes les folies possibles, et tachant d'en profiter. [...] Pour les intermédiaires, consulte Lesage,

to francese, Roma, Bulzoni, 2000; prima tappa di una ricostruzione della «commedia dell'arte» dopo la commedia dell'arte, cioè delle successive adozioni dell'idea che, in buona sintesi, l'hanno letteralmente costituita nel nostro modo di moderni di pensare a essa; il progetto muove da una intuizione espressa per primo da Ferdinando Taviani (si veda ad esempio in *Le influenze della Commedia dell'Arte sul teatro del Novecento*, in *Enciclopedia del teatro del Novecento*, a cura di Antonio Attisani, Milano, Feltrinelli, 1980, pp. 393-400).

Marivaux, Beaumarchais [...] Dis que la difficulté du théâtre moderne vient du rejet des masques conventionnels, espèce de caricature chargée, où sous une formule convenue, on faisait entrer les détails de la paternité, du cocuage, etc. L'acteur ressemble trop directement au personnage de la vie réelle[23].

Non a caso, alcune successive applicazioni di questa idea, così tenacemente radicata nella cultura teatrale francese spesso in relazione alle esperienze del «decentramento» (e non si parla tanto della linea *jeune public*, da Chancerel a Catherine Dasté, quanto soprattutto della linea «eretica» del mimo, da Lecoq a Mnouchkine), sono partite dal lavoro sulla maschera. Infatti l'idea di un'attualizzazione della commedia attraverso l'attualizzazione dei tipi fissi – l'evocazione dello stereotipo, della tragicomica coazione a ripetere, e in ultima analisi del fantasma della morte che vi è sotteso – resta una petizione di principio se non è realizzata a partire dal loro epifenomeno principale, che è appunto la maschera – e anche così, resta pur sempre un enunciato un po' teorico, analogo alla mitica «attualizzazione della tragedia». Così, ad esempio, riesce difficile immaginare la tenuta scenica delle lunghe tirate di Célestine con quella maschera, così poco stereotipa e piuttosto orrorifica (quasi *trash*); maschera e parola, evocazione ed enunciazione seguendo quasi sempre un movimento scenico inverso.

Restano l'ammirazione per la complessità e l'ambizione del progetto; il senso di struggimento per quei ragazzi di vent'anni, per il breve volo di quelle due colombe, così lontane eppure così vicine, così retoriche eppure così poetiche; e alcuni dubbi.

Come si conclude, dove approda la doppia metateatralità del testo, in cui una compagnia di comici rappresenta se stessa che rappresenta la storia di Calisto e Melibea? Se l'immagine speculare del teatro è per sua natura doppia (inevitabilmente un po' diabolica), quando si fa tripla, cosa diventa? Ai bordi scivolosi dello psicodramma si affaccia il fantasma della depressione.

E poi: se lo scopo del racconto è la riconciliazione, l'incontro fra generazioni divise, il Ritorno a Casa, perché la rappresentazione di Alcandre (il Teatro!) è fatta per il Padre e non per il Figlio? I rischi dell'amore, e della maggiore età, così come sono raccontati dalla sto-

[23] La lettera (pubblicata in Claude Book-Senninger, *Théophile Gautier auteur dramatique*, Paris, Nizet, 1972, pp. 194-196; ora anche commentata in Roberto Cuppone, *CDA...*, cit., pp. 90-92) prosegue addirittura con un diagramma dei principali tipi di commedia.

ria di Calisto e Melibea, non sono forse – come probabilmente erano in origine, nel Cinquecento – oggetto di riflessione più per l'adolescente che per l'adulto, educazione sentimentale per chi non sa piuttosto che per chi sa già? In altri termini, perché la metafora dello Spettatore deve essere un Padre troppo facilmente credulone e pentito, piuttosto che un Figlio errabondo e capriccioso (l'Attore)? In fondo se la *quête* dei Copiaus è anche la ricerca di un nuovo Pubblico, ogni volta diverso (quello che hanno effettivamente scelto, conosciuto e frequentato *à la campagne*), questo Pubblico mal si lascia rappresentare da un Padre frettolosamente archetipico. Il rispetto delle due fonti letterarie, il sotterraneo schematismo evangelico del Figliol Prodigo, una risoluzione fin dall'origine venata di paternalismo portano così Copeau, fuor di metafora, quasi a scusarsi di fare teatro. Che, come sostiene Gontard, «l'échec de *La maison natale*» nel 1924 abbia avuto peso nella scelta di Copeau di lasciare il Vieux Colombier? [24] Quante altre Case del Padre, perdute, cercate o (poche) ritrovate hanno designato le peripezie degli attori del Novecento, tra *La maison natale* di Copeau e *Min Fars Hus* dell'Odin?

Qual è dunque, l'*illusion*? Quella prodotta da Alcandre, a ben vedere un'illusione da baraccone, basata più sull'ingenuità di un unico spettatore che sul virtuosismo degli attori? O quella che ha il teatro – chi lo pratica – di avere una qualche «necessità», al prezzo di figurarsi da solo il suo stesso interlocutore, lo Spettatore?

L'una, l'altra, forse una terza. E se questa torbida Célestine, mezzana delle passioni – tanto quanto il teatro –, «officiala del loco amor», fosse già a suo modo la personificazione di un'altra *illusion*, quella che sia possibile rifarsi la verginità, in amore come in teatro? Allora non servirebbero contenitori, cornici o magie. Basterebbe il racconto.

Sinossi de «L'illusion» di Jacques Copeau [25]

Personaggi e interpreti

Le Comédien, *Le Magicien Alcandre*, *Plébère*	Jacques Copeau
Un Comédien, *Parmeno*	Michel Saint-Denis

[24] Cfr. *Journal*, pp. 22-23.

[25] De *L'illusion* si conservano due stesure. La prima è la *conduite* (Paris, Bibliothèque Nationale, Département des Arts et du Spectacle, Fonds Copeau, Fº Col. 1/57), 124 fogli dattiloscritti con frequenti annotazioni manoscritte, in tre quaderni rilegati con lo spago; copione ricco, oltre che delle note per la messinscena –

Un Comédien, *Sempronio*, le *Démon*	Jean Villard (Gilles)
Un Comédien, *l'Ange Noir*	Paul Storm
Petit-Pierre, *Calixte*	Jean Dasté
Beseigne	Albert Savry
La Comédienne, *l'Esprit de la Comédie*, *Célestine*	Suzanne Bing
Une Comédienne, *Mélibée*	Marie-Helène (Maiène) Copeau
Une Paysanne, *Lhazikuzan*, *Lucrèce*	Madeleine Gautier
Une Paysanne, *Areusa*	Marguerite Cavadaski
Un Paysan, *Taguada*	Jean Mercier
Un Paysan	Pascal Copeau
Un Paysan	Alexandre Janvier

Prologo

1 *Le Comédien*	A sipario abbassato, l'Attore parla fra sé: è stanco e dubbioso, non ha voglia di entrare in scena.
2 *Le Comédien, La Comédienne, poi Maiène, Michel, Villard, Storm*	L'Attrice fa trasalire l'Attore (ma, ora si capisce, anche un po' autore) che, nel flusso dei suoi pensieri, la scambia per Viola della *Dodicesima notte*, il ruolo più bello che lei

trovarobe, cambi, scenografie, etc. – di sottolineature, tagli e aggiunte al testo nati evidentemente sulla scena. Il primo quaderno (pp. 1-46) contiene: «*L'illusion* / a) Prologue / b) Induction / c) Acte I / d) 1er Interlude»; il secondo (pp. 47-71) contiene «*L'illusion* / Acte II»; il terzo (pp. 72-124) «*L'illusion* / a) Deuxième Interlude / b) Troisième Acte / [aggiunto: "Troisième Interlude"] / c) Epilogue». Le pagine sono scritte e numerate solo sul retto; il verso è bianco e non numerato, ed è per lo più il luogo dove si trovano le note di regia, riferite al testo a fianco. Si tratta senza dubbio del copione di scena risalente al debutto dell'ottobre 1926, a vedere la distribuzione degli interpreti, le discontinuità e le incongruenze che corrispondono alle fasi della stesura così come sono descritte nel *Journal*. La seconda stesura è un dattiloscritto chiaro e ordinato (Paris, Bibliothèque Nationale, Département des Arts et du Spectacle, Fonds Copeau, Fo Col. 1/58, 84 fogli dattiloscritti); la numerazione delle scene, in numeri romani, parte nel *Prologue* solo con la scena «II», attuale scena 5; è discontinua e talvolta non comprende all'inizio l'elenco dei personaggi; inoltre il secondo atto prosegue il numero progressivo del primo, mentre il terzo riparte dalla prima scena; dunque uniformo la numerazione in numeri arabi. Sebbene con alcune disuguaglianze, il dattiloscritto è probabilmente il testo che Copeau approntò un anno dopo, nel settembre del 1927, pensando alla pubblicazione: è la trascrizione fedele della *conduite*, di cui riprende in buona parte le correzioni manoscritte frutto del lavoro di scena; dunque, sia dal punto di vista della cronologia che dell'autorialità, è senz'altro il testo di riferimento qui adottato nella prospettiva dell'edizione italiana del testo.

abbia sostenuto al suo fianco in teatro; lei cerca di convincerlo che l'ispirazione è anche frutto della continuità e gli chiede di darle ancora una volta la possibilità di non essere se stessa; entrano chiassosamente i giovani attori della compagnia; l'Attore è frastornato, in loro trova l'energia per ricominciare il gioco del teatro; tutti si preparano a partire.

3 *Le Comédien, La Comédienne, poi Maiène, Michel, Villard, Storm, Petit-Pierre*

Petit-Pierre, un giovane scappato da suo padre, vuole entrare in compagnia; viene accettato, gli danno un costume da indossare; si avviano tutti cantando la canzone dei Copiaus, le *Due Colombe*; si alza il sipario.

4 *Le Comédien, La Comédienne, Maiène, Michel, Villard, Storm, Petit-Pierre, Paysans e Paysannes*

Contro un fondale di cielo, su un praticabile coperto di erba e tralci, in una scena mimata, tre contadine lavano la biancheria cantando e tre paesani scherzano con loro, poi spariscono; arrivano gli attori, intrattengono le contadine, indossano maschere per spaventarle, giocano con loro facendole ballare e infine scappare.

5 *Le Comédien, La Comédienne, Maiène, Michel, Villard, Storm, Petit-Pierre*

La compagnia decide di fermarsi per la recita; mentre l'Attore consacra l'acrobatico Petit-Pierre come attore, Michel va al villaggio a prendere delle candele per la sera.

6 *Le Comédien, La Comédienne, Maiène, Villard, Storm, Petit-Pierre*

Gli attori preparano la scena: un sipario grigio, un tappeto, due lanterne.

7 *Le Comédien, La Comédienne, Maiène, Villard, Storm, Petit-Pierre, Michel*

Rientra Michel che ha trovato il villaggio vuoto – sono tutti al lavoro; ha visto solo un vecchio avvicinarsi, è Beseigne, padre di Petit-Pierre; questi vuole fuggire; l'Attore lo convince a nascondersi in mezzo a loro e a rappresentare insieme una storia per suo padre; escono tutti a prepararsi; l'Attore sarà il mago Alcandre, creatore della storia, e l'Attrice, come Spirito, convincerà Beseigne a evocarlo.

8	*La Comédienne*	L'Attrice, con passione, in un monologo al pubblico, indossa la maschera dello Spirito.
9	*L'Esprit, Beseigne*	Lo Spirito e Beseigne si incontrano e si presentano; lo Spirito evoca il Mago e scompare.
10	*Beseigne, Alcandre*	Beseigne chiede aiuto al Mago, che dice di vedere Petit-Pierre: ora si fa chiamare Calixte e lo farà vedere anche a Beseigne.
11	*Beseigne, Alcandre, Calixte*	Appare Petit-Pierre nei panni di Calixte, pensieroso; Beseigne cerca di salire sul palco per raggiungerlo, ma Alcandre lo trattiene: dovrà assistere all'intera storia, lo fa sedere in proscenio e, ammiccando al pubblico, sparisce.

La commedia – Atto I

1	*Calixte, Parmeno*	Entra Parmeno e chiede a Calixte se ha visto una bestiola sfuggita a Mélibée, figlia di Plébère; offre a Calixte del cibo e il proprio bastone e diventano amici.
2	*Calixte, Parmeno, Sempronio*	Sopraggiunge Sempronio, ubriaco, esaltando la bisboccia; Parmeno, uscendo, cerca di distogliere Calixte dalle cattive compagnie.
3	*Calixte, Sempronio*	Calixte respinge Sempronio, che lo dileggia ed esce.
4	*Calixte, Coro*	Calixte, con il Coro, invoca la protezione di Dio, ed esce.
5	*Mélibée, Plébère*	Mélibée sta cercando la piccola bestiola Lhazikuzan; Plébère cerca di consolarla, quindi si confessa con lei, esortandola a conservarsi pura.
6	*Mélibée, Coro*	Mélibée esce intonando un versetto del Vangelo, accompagnata dal Coro.
7	*Lhazikuzan, poi Calixte*	Entra Lhazikuzan, come inseguita; in effetti sopraggiunge Calixte, che cerca di catturarla, in una lunga scena mimata; alla fine ci riesce, usando la cintura.

8 *Lhazikuzan, Calixte, Mélibée*	Sopraggiunge Mélibée, che rimprovera la bestiola per essere fuggita; questa, irritata, morde Calixte e si libera; Mélibée si avvicina per medicare Calixte, che subito si dichiara innamorato di lei; Mélibée, sprezzante, gli dà una borsa di denaro per la cattura della bestiola e se ne va.
9 *Calixte, Parmeno*	Calixte è umiliato, vuole vendicarsi; sebbene Parmeno lo esorti ad andarsene, Calixte gli chiede di aiutarlo a incontrare Mélibée; Parmeno si sottrae.
10 *Calixte, Parmeno, Sempronio*	Così, all'arrivo di Sempronio, Calixte chiede a questi di aiutarlo e Sempronio gli offre i suoi servigi; Calixte chiede di avere Mélibée in cambio della borsa di denaro ricevuta da lei; a questo scopo Sempronio, nonostante l'opposizione di Parmeno, lo porta a conoscere Célestine, una vecchia mezzana di cui fa una lunga presentazione.
11 *Parmeno*	Rimasto solo, Parmeno, deluso da Calixte, disconosce la sua amicizia e si ripromette di ottenere anche lui il suo tornaconto da questa situazione.

Primo Interludio

Beseigne, Alcandre	Riappare Alcandre alle spalle di Beseigne che, turbato, chiede tregua; per magia cala il sipario.

La commedia – Atto II

1 *Parmeno, Lucrèce*	Lucrèce, serva di Mélibée, dichiara il suo amore non corrisposto a Parmeno, che invece ha nel cuore Elicia.
2 *Parmeno, Lucrèce, Sempronio, Célestine*	Célestine chiede a Lucrèce di andare a chiamare la sua padrona Mélibée, promettendole in cambio di aiutarla con Parmeno; Lucrèce esegue.

3	*Parmeno, Sempronio, Célestine*	Parmeno manifesta il suo disprezzo a Célestine, che lo esorta a non fare il puritano, ricordandogli che la madre di lui, Claudina, è stata sua compagna di misfatti; gli promette di fargli avere l'amata Elicia, cugina di Areusa, che già si accompagna, grazie a lei, a Sempronio; i tre stringono alleanza.
4	*Parmeno, Sempronio, Célestine, Calixte*	Sopraggiunge Calixte, Célestine gli promette di fargli avere Mélibée; quindi, sentendo arrivare Lucrèce, allontana i tre uomini.
5	*Célestine, Mélibée, Lucrèce, un Petit Démon*	Lucrèce, come d'accordo, ha portato Mélibée; Célestine la blandisce, elogiando la sua bellezza e la sua gioventù; astutamente finge di andarsene prima di ricordarsi il motivo del suo invito: lenire la sofferenza di un giovane di cui pure finge di non ricordare il nome, Calixte; quando Mélibée a sua volta fa per andarsene, Célestine, invocando segretamente le potenze infernali – che si materializzano in un diavoletto inavvertito da Mélibée –, la trattiene mostrandole le sue mercanzie; la seduce infine con una sciarpa, ripetendo all'infinito il nome di Calixte; ottiene in cambio da lei la sua cintura, per guarire Calixte dal suo dolore, e la promessa di darle anche, se non bastasse, una preghiera a santa Apollonia, quella sera stessa; infine esce con Lucrèce e col diavoletto sotto la gonna.
6	*Mélibée, Coro*	Mélibée resta, sedotta dalla prospettiva di incontrare Calixte; il Coro accompagna le sue riflessioni fuori scena.
7	*Mélibée, Plébère, un Petit Démon*	Plébère chiede alla figlia cosa faccia in giro di notte, Mélibée si inventa una scusa ed escono insieme; rientra il diavoletto che viene preso a cappellate da Beseigne; il diavoletto lo stende con un calcio e, soffiando sulla lanterna, fa buio.

Secondo Interludio

Beseigne, Petit Démon, un Paysan	Beseigne è ancora a terra, si rialza, è turbato; il diavoletto ripassa come il vento, ha qualcosa in mano; un contadino gli rivolge la parola, ma lui non capisce.

La commedia – Atto III

1	*Plébère, Mélibée, Lucrèce*	Plébère, richiamato da una strana lettera che lo avverte dell'arrivo in porto di una nave dalla Cina, si congeda da una titubante Mélibée.
2	*Mélibée, Lucrèce*	Mélibée, dubbiosa sulla lettera, chiede a Lucrèce di chiudere il giardino e rientra in casa.
3	*Lucrèce, Parmeno*	Parmeno, mezzo ubriaco, tenta di sedurre Lucrèce; reduce dal promesso incontro con Elicia, ha scoperto invece l'amore di Areusa e ora, ebbro di soddisfazione, sente tutto possibile; estorce con la forza a Lucrèce la chiave del giardino.
4	*Lucrèce, Parmeno, Sempronio*	Sempronio arriva e si complimentano a vicenda per lo scambio di donne; fanno il verso all'innamorato Calixte; Lucrèce li avverte che Mélibée è in casa; chiamano Calixte.
5	*Lucrèce, Parmeno, Sempronio, Calixte*	All'arrivo di questi, prosegue la tresca di farsi gioco di lui, alle sue spalle.
6	*Lucrèce, Parmeno, Sempronio, Calixte, Taguada*	Taguada si offre, inutilmente, di comporre canzoni d'amore; intanto Sempronio e Parmeno si guardano con sospetto, entrambi avidi della borsa di Calixte.
7	*Lucrèce, Parmeno, Sempronio, Calixte, Taguada, Célestine*	Célestine porta la notizia di aver ottenuto un appuntamento con Mélibée e consegna a Calixte la cintura avuta in pegno; Calixte le dà del denaro; Taguada e Lucrèce cantano; a questo punto ciascuno dei tre ruffiani cerca di sopraffare gli altri due: Sempronio invidioso minimizza l'operato di Célestine, rac-

conta a Calixte di essere stato lui ad aver fatto allontanare con un pretesto Plébère; dal suo canto Parmeno mostra la chiave del giardino; Célestine se ne impossessa, accusa di avventatezza Sempronio e Parmeno e dà appuntamento a Calixte per la notte a casa propria; Parmeno, mentre Lucrèce distrae Sempronio, manda Taguada al porto a richiamare Plébère; Calixte si avvia all'appuntamento a casa di Célestine, Lucrèce è mandata di sentinella.

8 *Célestine, Parmeno, Sempronio*

Célestine rimprovera i due di avere troppa fretta; il suo piano è di attizzare sempre più la passione dei due innamorati, per sfruttarla al meglio possibile; i tre si compiacciono della sua astuzia.

9 *Célestine, Parmeno, Sempronio, Areusa*

Areusa reca una fiasca di vino da parte di uno dei clienti di Célestine, questa la prende e ride complice; Parmeno, seccato da questa confidenza femminile, provoca Areusa, che lo sfida a dichiarare il suo amore; Sempronio fa per prenderla al collo, Parmeno lo sgambetta; Areusa lancia uno stiletto a Sempronio e lo incita a vendicarsi; Célestine li separa; i tre cominciano a giocare a carte alla luce di una lanterna, mentre Célestine monologa con la fiasca, confidandole di avere ucciso Claudina, madre di Parmeno; si sente fuori scena il canto di Mélibée e Lucrèce, che sopraggiungono.

10 *Célestine, Parmeno, Sempronio, Areusa, Lucrèce, poi Mélibée e Coro*

Mélibée è turbata, chiede aiuto a Célestine; questa le insinua che l'unico rimedio alla sua sofferenza è Calixte; il Coro fuori scena sottolinea lo stordimento di Mélibée.

11 *Célestine, Parmeno, Sempronio, Areusa, Lucrèce, Mélibée, Calixte*

Irrompe Calixte, irritato di trovare Célestine con Mélibée; subito si acquieta, rivolgendosi a Mélibée; questa gli si offre completamente, mentre il Coro sottolinea il loro crescendo di

desiderio.

12 *Célestine, Parmeno, Sempronio, Areusa, Lucrèce, Mélibée, Calixte, Taguada, poi Plébère*

Taguada annuncia l'arrivo di Plébère; si nascondono tutti ai lati del palco; Plébère passa con la spada sguainata.

13 *Célestine, Parmeno, Sempronio, Areusa, Lucrèce, Mélibée, Calixte, Taguada*

Passato Plébère, ritornano tutti in scena; Célestine li manda tutti a casa sua; Calixte avvolge Mélibée nel suo mantello, Taguada regge la lanterna, si avviano.

14 *Célestine, Parmeno, Sempronio*

Ma Parmeno e Sempronio si attardano, sospettosi; Célestine li sospinge, lei prenderà una strada meno buia; i due pretendono la loro parte di bottino, Célestine non cede; Sempronio la minaccia con lo stiletto, Parmeno esita, vuole fermarlo; Sempronio la colpisce ugualmente, ma, ai suoi gridi di aiuto, è lo stesso Parmeno a finirla; i due restano ad accapigliarsi sul cadavere, rinfacciandosi l'omicidio.

15 *Célestine, Parmeno, Sempronio, Diable*

Compare il Diavolo che, in una scena mimata, giostra i due assassini come due burattini, li attira a sé, li strangola e li butta giù dal palco; poi fa rotolare il cadavere di Célestine e caccia un grido, seguito da un grido del terrorizzato Beseigne.

Terzo Interludio

Beseigne

Beseigne è esausto, non ce la fa più ad assistere a questa vicenda; si volta verso gli spettatori, che per la prima volta percepisce, domanda loro se non sono spaventati come lui, li esorta a tornare a casa, a guardare le cose con occhi nuovi e a perdonare i propri figli.

Epilogo

1 *Le Comédien, Michel, poi Petit-Pierre e Villard*

Al levarsi del sipario, Beseigne non c'è più; la scena è vuota, si sente un gran discutere in quinta; l'Attore è pronto a entrare col costume di Plébère, ma la «commedia si rifiuta»: Petit-Pierre non ce la fa più a fare Calixte, il

personaggio gli sfugge, si è realmente innamorato di Mélibée, dell'attrice; al che l'Attore si rivela padre dell'attrice anche nella vita; in ogni caso l'unico spettatore, Beseigne, sembra sparito; gli attori obiettano che però la commedia non è conclusa; Villard non rimpiange il proprio personaggio, Michel avrebbe salvato il suo; inoltre la commedia non è finita per Plébère, e neppure per Beseigne – l'obiezione che non facesse parte dell'azione è respinta, perché l'azione è avvenuta anche grazie a lui; l'Attore li esorta allora a lasciarsi andare all'ispirazione: invita Petit-Pierre a rimettersi nei panni di Calixte, improvvisando; Villard è scettico, si rischia di dimostrare la mediocrità anche degli spiriti migliori; Petit-Pierre, ritornato Calixte, canta la sua disillusione dopo la notte d'amore e riprende il cammino; l'Attore, ora apertamente regista dell'azione, ritorna nei panni di Plébère, cui Lucrèce ha confessato tutto, afferra Calixte e sta per colpirlo.

2 *Le Comédien, Petit-Pierre, Beseigne, poi Paysans e Paysannes*

Sopraggiunge Beseigne, invocando il Mago in aiuto di Calixte, cioè di suo figlio Petit-Pierre; l'Attore-Plébère vuole insistere nell'azione, non trovando motivo di interromperla, ma Beseigne, sostenuto dal coro dei contadini, si genuflette e domanda perdono per i propri errori di padre; l'Attore, commosso e convinto, si spoglia del costume e si svela a Beseigne, rivendicando al teatro la capacità di entrare nell'animo; Beseigne abbraccia il figlio; i contadini reclamano la commedia.

3 *Le Comédien, Petit-Pierre, Beseigne, Paysans e Paysannes, La Comédienne, gli altri attori*

Mentre scivola giù la tela di fondo, l'Attrice si congeda e gli attori escono a uno a uno levandosi i costumi per mettersi in cammino; Beseigne e Petit-Pierre anche loro si rimettono in strada; l'Attrice li saluta, esortando i compagni attori a mantenersi puri nel difficile mestiere di cambiare maschera ogni sera.

Alessandro Tinterri
«L'ALBA APPARÌ»[1] (FIRENZE 1933)

> Una delle maggiori conquiste del teatro moderno è di aver attirato a sé i migliori pittori.
> *Alberto Savinio*

1. Tra il 1910 e il 1920, nella più generale crisi del teatro naturalista borghese, le avanguardie artistiche intervennero anche in campo scenografico con il loro contributo innovativo: spazio, luce e movimento, le tre direttrici della ricerca artistica del Novecento, trovarono nel teatro un campo naturale di sperimentazione, in un rapporto di così stretta e feconda collaborazione, quale si era dato solo in epoca barocca, nel periodo storico che aveva segnato il trionfo della pratica illusionistica nella scenografia.

Sulla scena italiana l'avanguardia pittorica oscillò tra le sperimentazioni futuriste di Balla, Prampolini e Depero, sempre più radicati nel terreno scenografico, e il figurativismo di quanti si limitarono a vedere nel palcoscenico l'occasione per una pittura pantografata, trasferita, cioè, dal quadro al fondale:

> Pochi pittori di cavalletto sanno – osserva Anton Giulio Bragaglia, propugnatore del rinnovamento scenografico – che il problema del colore e quello della luce, nella mobile realtà del quadro scenico, sono tutt'altra cosa che nel quadro statico della pittura; e pochi sospettano che i piccoli segreti dei quali si forma l'arte plastica scenica, non possono essere intuiti da un artista senza lunghe e ripetute esperienze che lo muteranno da pittore in artista scenoplastico [...][2].

[1] *I Puritani*, melodramma serio in tre parti di Carlo Pepoli, musica di Vincenzo Bellini, prima rappresentazione Parigi, Théâtre Royal des Italiens, 24 gennaio 1835, Parte Prima, Scena Prima.

[2] Anton Giulio Bragaglia, *Scenografia del Novecento*, in A. Hyatt Mayor, Mercedes Viale, A. Della Corte, Anton Giulio Bragaglia, *Tempi e aspetti della scenografia*, Torino, E.R.I., 1954, pp. 191-95. Con il suo Teatro degli Indipendenti (1923-1931), Anton Giulio Bragaglia fu senza dubbio uno sperimentatore dei più attivi in campo scenografico nell'Italia degli anni Venti. Al di là dei risultati conseguiti nella realizzazione pratica degli spettacoli, la cui valutazione in sede storica è tuttora

L'appello ai pittori venne lanciato soprattutto per opera dei Balletti Russi di Sergej Diaghilev, che sin dal primo numero della rivista «Mir Iskusstva» («Il mondo dell'arte»), da lui fondata, apparso il 10 novembre 1908, si era schierato contro gli allestimenti dei teatri imperiali, per dare vita nel 1911 alla Compagnia dei Balletti Russi, con Alexandre Benois e Léon Bakst scenografi. Dopo essere stato ambasciatore dell'arte russa all'estero, all'indomani dei successi parigini, Diaghilev volle adeguarsi al gusto della capitale francese invitando a collaborare le firme più prestigiose dell'arte contemporanea, da Pablo Picasso a Georges Braque, da André Derain a Maurice Utrillo, da Henri Matisse a Joan Miró, da Giorgio de Chirico e Georges Rouault.

Una tale apertura, se da un lato contribuì ad accrescere il successo dei Balletti Russi, dall'altro non andò esente dai limiti che spesso accompagnano le prove dei pittori-scenografi:

> le scene di questo secondo periodo, risolte con estrema semplificazione scenotecnica mediante fondali pittorici inquadrati da quinte e spezzati, nulla aggiunsero a quanto era stato attuato in precedenza con in più una raffinata caratterizzazione del mondo russo che così, ad opera dei pittori del *Mir Iskusstva*, era espatriato forse per la prima volta. Certamente, l'uso di scene ridotte al minimo ingombro – non esiste un elemento meno voluminoso di un fondale – era in parte dettato dal particolare genere di spettacolo, e cioè il balletto, il quale per la sua stessa natura, richiede spazi liberi che favoriscano in ogni modo il libero movimento dei danzatori [3].

A Diaghilev va riconosciuto il merito di avere intuito quale fecondo rapporto potesse instaurarsi tra il mondo della scena e le avanguardie artistiche novecentesche. Ne scaturì una corrente di scambio che contribuì ad alimentare filoni di ricerca della danza moderna tuttora attivi. Tale collaborazione si diffuse e durò al di là dei Balletti Russi, attraverso i Ballets Suédois di Rolf de Maré e i Ballets de Montecarlo, per estendersi, quindi, al teatro lirico. All'insegna dei pittori scenografi ebbe luogo, infatti, nel 1933, la prima edizione del Maggio Musicale Fiorentino, che inaugurò anche in Italia una tendenza da allora sempre più invalsa nei teatri lirici, primo fra tutti la Scala [4].

controversa, resta il significato del suo contributo teorico, condensato principalmente nel saggio *Del teatro teatrale ossia del teatro*, Roma, Tiber, 1929.

[3] Franco Mancini, *L'evoluzione dello spazio scenico*, Bari, Dedalo, 1975, p. 87.

[4] Da quel fatidico 1933 non si contano più le collaborazioni degli artisti sceno-

Non che negli anni precedenti non si fossero avuti anche in Italia dei segnali in questo senso. Si è detto, infatti, del contributo innovativo del Futurismo anche in questo campo, dove la scenografia diventa protagonista come nel caso emblematico di *Feu d'artifice*, elaborazione scenografica di Balla su musica di Igor Stravinskij, in scena il 30 aprile 1917 al Teatro Costanzi di Roma per opera dei Balletti Russi. In questo caso si trattava, com'era nello spirito futurista, di uno spettacolo sperimentale e di una provocazione radicale. L'evento spettacolare, della durata di pochi minuti, non prevedeva ballerini in scena: abolita la presenza umana, la coreografia era, infatti, affidata completamente alle luci e agli elementi scenici in movimento. Léonide Massine ricorda «lo scenario cubista con delle strutture trasparenti coniche e rettangolari. Dipinte in rosso vivo e in blu, e illuminate da dietro, queste strutture si accendevano e si spegnevano a tempo di musica. Balla ci spiegò che questi elementi rappresentavano "gli stati d'animo dei fuochi artificiali" che la musica gli aveva suggerito»[5].

Tra gli spettatori presenti quella sera in teatro, vi era un giovane

grafi con i maggiori enti lirici italiani, al punto che negli archivi di quei teatri col tempo si sono venute costituendo vere e proprie raccolte d'arte contemporanea applicata allo spettacolo. Alla mostra *Visualità del Maggio*, tenutasi al Forte di Belvedere di Firenze nel 1979, e al suo curatore Raffaele Monti (Monti seppe catalizzare attorno a sé un team di studiosi, giovani e meno, per un'impresa collettiva, sfociata nel monumentale catalogo, edito dall'editore romano De Luca, in cui figura tutta una generazione di storici del teatro accanto a storici dell'arte, da Ludovico Zorzi a Maurizio Fagiolo dell'Arco, per ricordare solo i nomi di due studiosi prematuramente scomparsi) va ascritto il merito di aver segnalato un patrimonio sepolto nei depositi dei teatri, tuttora in attesa di essere adeguatamente inventariato, catalogato, restaurato e conservato. Due anni dopo, nel 1981, alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma è seguita l'esposizione *Artisti scenografi italiani 1915-1930*. Resta, infine, da segnalare l'iniziativa dell'Associazione Amici della Scala, che, con il supporto scientifico dell'Opificio delle Pietre Dure di Firenze e il sostegno finanziario della Mercedes Benz, ha avviato il recupero delle collezioni scaligere, dando luogo a dieci mostre nell'arco di cinque anni, dal 1988 al 1992, corredate di altrettanti cataloghi illustrati dedicati a: 1. Alberto Savinio e Giorgio de Chirico; 2. i Benois; 3. Felice Casorati; 4. Mario Vellani Marchi; 5. Luciano Damiani; 6. Mino Maccari e Dino Buzzati; 7. Fabrizio Clerici; 8. Lucio Fontana, Luigi Veronesi e Piero Dorazio; 9. Renato Guttuso; 10. Carlo Carrà, Mario Sironi e Cipriano Efisio Oppo. Occorre, tuttavia, osservare come sia indicativo della poca sensibilità e scarsa tutela da parte dei teatri nei confronti di questo genere di documentazione delle arti applicate, il fatto che si sia dovuto attendere l'intervento privato per mettere ordine negli archivi del nostro maggiore ente lirico.

[5] Léonide Massine, *My Life in Ballet*, Londra 1968, cit. in *Sipario/Staged Art*, catalogo di mostra a cura di Maurizio Fagiolo dell'Arco e Ida Gianelli, Milano, Charta, 1997, p. 59.

militare in libera uscita, l'architetto Virgilio Marchi, destinato di lì a qualche anno a debuttare come scenografo accanto a Bragaglia, per poi diventare stretto collaboratore di Pirandello durante tutta l'avventura del Teatro d'Arte di Roma. Futurista militante, mentre era ancora viva in lui l'impressione della gazzarra che aveva accompagnato l'esecuzione, Marchi ne fissò a caldo la cronaca su due fogli di carta. Li trascriviamo integralmente perché, anche grazie all'immediatezza della composizione grafica, rendono al meglio il clima della serata [6]. Si legge sul recto:

3 minuti di fuoco d'artificio!

Bastò che il sipario del Costanzi si spalancasse appena per incandescendere un fuoco violentissimo di prevista battaglia di passatisti > contro < futuristi. I primi erano già in sollucchero per la *Reverie* romantica di Chopin e per le *Donne di buon umore* di Scarlatti anche se nelle seconde, sceneggiate da Bakst intravedevano un futurismo che non esiste in lui, affatto. I secondi erano impazienti di decretare un successo clamoroso a Balla, pittore, architetto, plasticomane, elettricoforo, musicofago... Astermens dà le prime battute enarmoniche. Silenzio – Buio pesto – Alle seconde un fuoco multicolore sfuma crescendo a poco a poco. Si spezza. Mormorio – Terza battuta: Lo stesso fuoco ed altri due ai lati. Si spegne. Mormorio^{2}. Battute enarmoniche: 7-8-10 fuochi violenti, rossi, violetti, gialli, verdi. Mormorio^{3}. Tutto si incendia riflettendosi. Urto di luci dinamiche, animazione di Coni plastici. Gli occhi nostri ne godono molto! Bello! bello! Gli altri ne soffrono. Lampi, lampi. Scroscio intenso d'applausi. Vocio – Mormorio – Brusio – Si ride in platea. Palco di Fokine.

[Inscritta in un triangolo, la sintesi delle voci della platea:] Buffoni! Bello! Bello! (ironico).

[In un altro triangolo, la sintesi delle voci favorevoli allo spettacolo:] Vili passatisti; W il futurismo vigliacchi!

[In un disegno che sintetizza un palchetto:] De Pero Folgore Semenoff e Signora – 11 2° ordine.

Segue sul verso, in una sezione triangolare a sinistra:

PASSATISTI DEL PARTITO PRESO

Basta!... (minoranza cretina) ma che è questa roba?... Buffone! – Si fischia con chiavi. Un idiota, in platea, è scalmanatissimo. Un maggiore dei granatieri ride a dentiera e baffi spalancati. Comitiva di camorristi. Papini. Tozzi ecc... Claque di professori e impiegati al ministero.

[6] Il foglio manoscritto sul recto e sul verso reca la data del 30 aprile ed è riprodotto nel catalogo Electa (Milano 1977) *Virgilio Marchi architetto scenografo futurista*, a cura di Alessandro d'Amico e Silvia Danesi.

[In una sezione triangolare a destra] FUTURISTI E SIMPATIZZANTI

Applausi violentissimi. Scrosci fragorosi. La maggioranza si attacca agli applausi: Imbecille! Non capisce niente di futurismo lei!... Ma allora... Stia zitto!... Idioti! Fuori Ballaaaaaaa... tutti – tutti grandi e piccoli.

[Al centro, in una spirale con freccia, stretta tra i due paragrafi sopra trascritti] Indecisione di un gruppo di spauriti esterrefatti fra tanta novità.

[In basso] La confusione è al colmo e sopraffà la musica. Non è più possibile percepire l'accordo sinfonico tra musica e colore. Solo un acuto ritornello ritmico s'innalza fino al lucernario. Un soldato d'artiglieria (imboscato alla fabbrica d'ami) con una grossa chiave (quella di un ripostiglio?) ripete il ritmo più volte. Contro se stesso contribuisce a dare maggior colore ai lumi. Ma Balla si accende di nuovi artifici pirotecnici e gli applausi sconfinano ogni previsione.

BALLA

Esce dai suoi volumi caotici e saluta con amplissimo gesto. Di nuovo è acclamato alla ribalta. Poi, lentamente, un tappo di borborigmi scende sulla platea, sfumando tutto... Le discussioni si rinnovano nel foyer. Io scappo perché ho il permesso sino alle 10 e $^1/_2$ e sono le 11 e $^3/_4$».

Anche il teatro di prosa, sia pure marginalmente, venne lambito da questa tendenza a un coinvolgimento degli artisti nella messinscena di spettacoli d'eccezione. È quel che accadde al Teatro d'Arte di Roma, diretto da Luigi Pirandello, che vide il pittore Cipriano Efisio Oppo e lo scultore Alfredo Biagini partecipare alla serata inaugurale, il 2 aprile 1925, chiamati entrambi a contribuire all'accadimento teatrale, il primo con la scena dell'atto unico pirandelliano *Sagra del Signore della Nave*, mentre al secondo, artista romano specializzato nell'iconografia religiosa, si deve il crocefisso portato in processione al termine dello spettacolo. Il 14 maggio successivo, nello stesso teatro, ebbe luogo l'unica rappresentazione della «tragedia mimica in un atto» di Alberto Savinio *La morte di Niobe*, per la quale il fratello Giorgio de Chirico aveva disegnato la scena e i costumi:

Il metafisico pittore Giorgio de Chirico – si legge nella cronaca di Alberto Cecchi, uno dei più fini cronisti teatrali del tempo, prematuramente scomparso – ha realizzato una sorta di mondo mitologico trasportato in Levante e più che altro a Salonicco, con una soddisfazione fra marinaresca e collegiale, con in fondo piroscafi dai colori divertenti e tutto ciò che ci vuole per cacciare nella testa degli spettatori il solletico della parola *bazar*[7].

[7] Alberto Cecchi, «Il Tevere», 15 maggio 1925.

Serata movimentata:

L'ironico «divertimento» sul mito di Niobe scandalizzò i colti e mise a disagio gli ignari, tutti muovendo a rumorose proteste che i pochi favorevoli non riuscirono a quietare. Il pubblico, riferì Guido Sommi, «ha riso ed ha zittito per darsi un contegno» durante tutti i quaranta minuti della rappresentazione. Al termine della quale l'autore, che aveva diretto l'orchestra accogliendo con aria divertita e provocatoria le reazioni negative della platea, posata la bacchetta, salì sul palcoscenico, invitò gli spettatori alla calma e disse: «Tranquilli, signori, dopo tutto non c'è nulla di male»[8].

E ricordiamo ancora i figurini di Enrico Sacchetti, illustratore di vaglia, per i costumi di *Bellinda e il Mostro*, «fiaba di tutti i tempi e di tutti i luoghi in sei episodi» di Bruno Cicognani, che la Compagnia di Pirandello rappresentò al Teatro Argentina di Roma il 23 marzo 1927. Ma una menzione particolare meritano, infine, le scenografie di Enrico Prampolini per *Il vulcano*, «otto sintesi incatenate» di Filippo Tommaso Marinetti, che la Compagnia del Teatro d'Arte di Pirandello mise in scena al Teatro Valle di Roma il 31 marzo 1926:

Il vulcano sarà ricordato da Prampolini tra quelle opere che, dopo l'epoca iniziale di esperimenti condotti attraverso le «sintesi», avevano consentito, per la loro maggiore complessità, una più articolata applicazione dei principi scenotecnici enunciati nei due «manifesti tecnici», rispettivamente del 1915 e del 1924: *Scenografia e coreografia futurista* e *L'atmosfera scenica futurista*.

Vi sono, infatti, nel testo di Marinetti, momenti di autentica suggestione scenografica, come nella quinta sintesi, la scena dell'eruzione dell'Etna, dove al dialogo dei due protagonisti in scena, fanno da contrappunto, fuori scena, la processione e le ombre dei pastori e dei cani, proiettate sulla tela bianca, che chiude la breccia aperta nella baita diroccata, in cui hanno trovato riparo Mario ed Eugenia[9].

Una partecipazione, dunque, quella degli artisti alla vicenda capocomicale di Pirandello, tutt'altro che occasionale, legata al progetto complessivo del Teatro d'Arte e tale da far dire a Prampolini: «Pirandello – nel 1925 – con il *Teatro degli Undici*, all'*Odescalchi* di Roma, aveva contribuito per la sua parte a quella rinascita, iniziando

[8] Alessandro d'Amico e Alessandro Tinterri, *Pirandello capocomico*, Palermo, Sellerio, 1987, p. 127.

[9] *Ivi*, pp. 191-92.

una serie di spettacoli d'eccezione, di prosa e di musica, con intendimenti scenotecnici tutti particolari» [10]. La considerazione è tanto più vera e può essere estesa all'intero triennio di vita della Compagnia, ove si consideri la presenza al fianco di Pirandello, lungo tutto l'arco di quell'esperienza, di Virgilio Marchi, esponente di punta di quella categoria di architetti scenografi che, per il contributo dato al rinnovamento della scenografia italiana tra le due guerre, meritano a tutti gli effetti di essere ricordati accanto agli artisti scenografi [11]. E ritroviamo ancora Marchi tra i protagonisti della tournée rossiniana del Teatro di Torino a Parigi, episodio da molti annoverato tra i prodromi del Maggio Musicale Fiorentino.

La storia inizia il 28 marzo 1929, quando Virgilio Marchi ricevette un telegramma da Guido Salvini, che lo invitava a recarsi il lunedì seguente a Sestri Levante per un incontro della massima importanza. Lo stesso giorno, questa volta per lettera, Salvini confermava il contenuto del telegramma, invitando l'amico a non diffidare: l'appuntamento sarebbe caduto, infatti, il 1° di aprile. Quel giorno Marchi s'incontrò con l'industriale e mecenate Riccardo Gualino, creatore del Teatro di Torino, Guido M. Gatti, che ne era il direttore, Lionello Venturi, consigliere artistico, oltre, naturalmente, a Guido Salvini [12]. Gli venne annunciata la prossima tournée parigina del Teatro di Torino con un repertorio tutto rossiniano: *L'Italiana in Algeri*, *Cenerentola* e *Il Barbiere di Siviglia*, regista Guido Salvini, direttore d'orchestra il Maestro Tullio Serafin. La messa in scena del *Barbiere* era affidata allo stesso Salvini, per la *Cenerentola* era stato interpellato Mario Vellani Marchi, scenografo della Scala, e per *L'Italiana in Al-*

[10] Enrico Prampolini, *L'evoluzione della scenotecnica*, in *Cinquant'anni di Teatro in Italia*, a cura del Centro di Ricerche Teatrali, Roma, Bestetti, 1954, pp. 104-105.

[11] Marchi amava rifarsi al Rinascimento, a Brunelleschi e alla grande pratica scenografica fondativa del teatro moderno, che per oltre due secoli era stata prerogativa degli architetti. Accanto a Marchi si possono citare altri nomi di architetti attivi sul piano scenografico, da Duilio Cambellotti ad Antonio Valente, da Vinicio Paladini a Luciano Baldessari, per arrivare a Pietro Aschieri, cui si devono le scene per il *Nabucco* di Verdi al I Maggio Musicale Fiorentino.

[12] Attivo dall'aprile 1925, quando riaprì i battenti dell'ottocentesco Teatro Scribe, sino al dicembre 1930 (il 19 gennaio 1931 viene arrestato Riccardo Gualino, industriale e mecenate, avverso al fascismo), il Teatro di Torino, nato per iniziativa di un gruppo di amici (accanto a Gualino, Lionello Venturi, Gigi Chessa, Guido M. Gatti), oltre a un'intensa attività musicale ospitò compagnie di prosa straniere di alto livello artistico (Pitoëff, Baty, Copeau, Xavier de Courville, Tairov, l'ebraico Teatro Habima).

geri Salvini aveva fatto il nome di Virgilio Marchi, scartando la candidatura di Anton Giulio Bragaglia.

Tornato a Roma, Marchi si mise al lavoro e in capo a una settimana consegnò quattro quadri a tempera, apprezzati a tal punto che gli vennero aggiudicate anche le scene per la *Cenerentola*. Per entrambe le opere lo scenografo disegnò anche i costumi, realizzati dalla sartoria Caramba (per i figurini de *L'Italiana in Algeri* dirà di essersi ispirato agli affreschi di Domenico di Bartolo nel Pellegrinaio dello Spedale della Scala di Siena). Soprattutto nei quattro quadri de *L'Italiana in Algeri* Marchi dà prova di fantasia e, al tempo stesso, di sapienza tecnica. Le scene, infatti, sono concepite una dentro l'altra, come scatole cinesi, secondo un crescendo di spazi destinato a culminare nell'effetto finale: dalla prima, poco profonda, alla seconda, che arriva a metà palcoscenico, alla terza, dietro cui si intravede lo scenario seguente, sino all'ultima scena, costituita da un ampio colonnato, dalla prospettiva azzardata, destinata a mozzare il fiato del pubblico parigino la sera della «prima». Si trattava di scenografie insolite per il teatro lirico, anche d'Oltralpe: il primo scenario rappresentava l'harem di Mustafà, una scena intima, un angolo appartato nel palazzo del bey, efficace nella sua semplicità, costituito da quattro principali ad arco moresco, digradanti verso un fondino in oro, traforato con un motivo di mezzelune; cuscini e stoffe a mo' di sofà completavano l'effetto, rafforzato dall'illuminazione. Il secondo quadro aveva, come si è detto, profondità maggiore. È il momento del naufragio della nave di Taddeo e Isabella: sullo sfondo il relitto del vascello, dall'alberatura spezzata e inclinato su uno scoglio, sovrastato da un fulmine, in primo piano il mare in tempesta, realizzato con sei ordini di rivette. Placatasi la tempesta, la nave dei corsari, montata naturalmente su un carrello, veniva a catturare i naufraghi. Il quadro seguente, l'appartamento magnifico del bey, era caratterizzato dalla presenza, sulla destra del palcoscenico, di un grande sofà sovrastato da un baldacchino. Nell'ultima scena si vedeva l'ampia scalinata del palazzo, che correva verso la terrazza di fondo, affacciata sul mare, fiancheggiata sui lati da un ampio intercolumnio: l'originalità della scenografia risiede nella suggestione prospettica, per ottenere la quale Marchi aveva adottato un ardito punto di vista dal basso, che inclinava visibilmente l'intero colonnato, ottenendo così un effetto di rapida distanza e di notevole profondità.

Al momento delle prove lo scenografo si trovò a far fronte alle rimostranze dei cantanti, primo fra tutti quello che impersonava Lindoro, il quale non intendeva rinunciare alla corsa sulla scalinata del

finale, quando fugge a imbarcarsi sulla nave che lo attende, cosa impossibile a realizzarsi, pena la distruzione dell'illusione prospettica: alla fine Marchi lo persuase a uscire in quinta per ricomparire a mezzo busto dietro la sagoma della nave. Un praticabile dal quale si affacciavano i cantanti, inclinandosi per assecondare la fuga prospettica, percorreva l'intercolumnio e la scalinata di fondo.

La prima de *L'Italiana in Algeri*, spettacolo di apertura del ciclo rossiniano proposto dal Teatro di Torino, ebbe luogo il 18 maggio 1929, e, anche per la presenza del presidente della Repubblica Francese, la serata assunse carattere di avvenimento ufficiale:

> Fu un trionfo – ricorda Gualino. – Il successo artistico superò ogni aspettativa. Giornali e riviste, a centinaia, cantarono le laudi, scrivendo chiaro e tondo che il Governo francese, il quale spende denari per i teatri sovvenzionati, avrebbe dovuto mandare qualcuno al Théâtre des Champs-Elysées, a imparare come si presenta un'opera [13].

Se ci siamo soffermati su questo episodio non è solo perché vi figurano personalità quali Riccardo Gualino e Guido M. Gatti, chiamati qualche anno dopo a dare un contributo decisivo nella fondazione del Maggio Musicale Fiorentino, ma anche perché poco noto e strettamente connesso a uno scenografo come Virgilio Marchi, rappresentativo dell'opzione «architettonica» in scenografia, alternativa a quella pittorica. Ha osservato in proposito Alessandro d'Amico:

> Un rinnovamento della scena lirica si avvierà com'è noto, di lì a poco con gli spettacoli del maggio fiorentino. Ma sarà opera – sull'esempio dei Ballets Russes e, se volessimo cercare in casa nostra, del Teatro dei Piccoli di Podrecca – di pittori-scenografi piuttosto che di «architetti di scena». *L'Italiana in Algeri* immaginata da Marchi partiva da tutt'altra concezione. La sua idea di «architettura scenica» non ebbe, al momento, seguaci. Ridiverrà feconda solo in tempi a noi assai più vicini [14].

2. Si dice sia stato lo stesso Mussolini a suggerirne il nome, di fatto il Maggio Musicale Fiorentino s'inquadra nella strategia concepita dal giovane e ambizioso Alessandro Pavolini [15], che il 10 aprile 1929

[13] Riccardo Gualino, *Frammenti di vita e pagine inedite*, Roma, Famija Pemontèjsa, 1966.

[14] Alessandro d'Amico, *Virgilio Marchi architetto di scena*, in *Virgilio Marchi. «L'Italiana in Algeri». «Cenerentola» (1929)*, catalogo di mostra a cura di Franca Mancini, Pesaro 1986.

[15] Nato a Firenze il 27 novembre 1903, figlio di Paolo Emilio Pavolini, docente

era stato nominato segretario federale di Firenze del PNF. È dalle colonne del «Bargello», organo settimanale del partito locale da lui fondato e diretto nel novembre 1929, stampato negli stabilimenti tipografici Vallecchi, che Pavolini lanciò la sua battaglia per il rilancio turistico e culturale di Firenze, già a partire dall'editoriale con cui si apriva il primo numero della rivista:

> c'è un problema di Firenze «capitale dell'intelligenza italiana»: ha conservato Firenze questo rango di capitale? O lo deve riconquistare? Come va che le sue manifestazioni culturali, le sue mostre, ad esempio – anche se di importanza altissima – hanno una così scarsa eco in Europa, mentre Parigi sa creare un rumore mondiale intorno all'infima delle sue esposizioni? [16]

Con grande lucidità il neosegretario scelse di mettere in relazione turismo, cultura e artigianato per promuovere quell'immagine della città rinnovata, capace di conciliare tradizione e modernità, che nell'ottobre 1935 avrebbe trovato la sua rappresentazione plastica nella nuova stazione progettata dall'architetto Giovanni Michelucci. Nel 1932 venne creata l'Azienda autonoma di turismo, e primo presidente ne fu nominato Alessandro Pavolini, che solo un anno prima aveva scritto sul «Bargello»: «adoperare la stampa e la fotografia e il cinema non come uno specchio in cui rimirare compiacentemente, noi, quel che abbiamo fatto, ma come un megafono in cui ripetere al mondo: Firenze, Firenze, Firenze» [17].

Sono anni di crescita turistica per l'intero paese. Il numero dei turisti stranieri cresce dalle 300.000 unità del 1920 sino a toccare quota 1.000.000 nel 1924, per superare 2.000.000 nel 1931 e raggiungere nel 1933 i 2.500.000 circa. Anche Firenze beneficia, naturalmente, di tale crescita, registrando 78.764 turisti nel 1928, che, a conferma del tentati-

universitario, studioso di lingue nord-orientali europee, Alessandro Pavolini fece una rapida e brillante carriera nel PNF sino a diventare ministro della Cultura e Propaganda. Irriducibile, seguì Mussolini nell'infame avventura della Repubblica di Salò e morì nel 1945. Testimone dell'aggressione del gruppo di studenti universitari fascisti alla Facoltà di Lettere, che volevano impedire a Gaetano Salvemini di tenere lezione, Piero Calamandrei scriverà: «Soprattutto mi restarono impressi, nei cento volti di quella canea urlante, gli occhi di Alessandro Pavolini, allora studente di legge, che capeggiava l'impresa: egli mi guardava senza parlare con occhi così pieni di acuminato odio, che quasi ne rimasi affascinato come se fossero occhi di un rettile» (cit. in Marco Palla, *Firenze nel regime fascista [1929-1934]*, Firenze, Olschki, 1978, p. 174).

[16] *Ivi*, p. 234.

[17] *Ivi*, p. 248.

vo riuscito di intercettare il flusso turistico crescente a livello nazionale, sono cresciuti nel 1933 sino a 160.221 unità [18].

Mussolini intervenne personalmente al concerto della Stabile Orchestrale, diretta da Vittorio Gui, il 17 maggio 1930, e in quell'occasione suggerì il nome della nuova manifestazione fiorentina. Lo ricorderà Pavolini alla vigilia dell'apertura della prima edizione del Maggio, quando scriverà, senza piaggeria e, probabilmente, non tanto per porre l'iniziativa sotto la protezione del Duce, quanto per un moto di genuina devozione verso il capo: «Firenze sta tenendo fede, e terrà fede in futuro, contro ogni ostacolo e contro ogni grettezza di mentalità, alla consegna che il Duce dette quando alla casa del Fascio "nell'indimenticabile maggio dell'anno VIII" ideò il Maggio, il suo nome e i suoi lineamenti» [19].

Fondata nel 1928 per iniziativa dello stesso Gui, che la dirigeva, la Stabile Orchestrale costituì il banco di prova da cui sarebbe germinato il futuro Maggio Musicale Fiorentino. Essa intendeva colmare una lacuna nel prestigio culturale di una città che, malgrado potesse vantare nell'oramai lontano passato la Camerata de' Bardi, vedeva il prevalere di una vocazione letteraria e pittorica, piuttosto che un'anima musicale:

> Nel clima italiano degli anni Venti la nascita a Firenze della Stabile Orchestrale fu un atto di grande coraggio, specialmente in una città dove la cultura ufficiale e quella dei caffè e delle riviste letterarie erano andate quasi teorizzando, negli anni a cavallo fra l'Ottocento e il Novecento, l'esistenza di una civiltà fiorentina fatta essenzialmente di visivi e di pochi e mediocri musicisti. In alcune cerchie di intellettuali la musica appariva per lo più sotto un aspetto decadente e salottiero, passatempo di famiglie arroccate sulle pendici di Fiesole e nei bei palazzi sui lungarni [20].

Un romano giunto a Firenze passando dal Nord (dove era stato tra i creatori del Teatro di Torino), così Leonardo Pinzauti ebbe a definire Vittorio Gui, che, nato a Roma nel 1885 (morirà a Firenze nel 1975), nel 1908 aveva diretto all'Augusteo di Roma le musiche di scena di Ildebrando Pizzetti per *La nave* dannunziana, ma a Torino aveva incontrato Debussy, che in una lettera lo aveva definito «un

[18] I dati sono riportati nel libro citato di Marco Palla.

[19] Alessandro Pavolini, *Importanza del Maggio*, «Il Bargello», 30 aprile 1933.

[20] Leonardo Pinzauti, *Storia del Maggio*, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 1994, p. 3.

chef d'orchestre de tout premier ordre», un direttore d'orchestra di prim'ordine. Dopo la guerra direttore di teatro a Lisbona, Toscanini lo chiamò alla Scala per inaugurare la stagione 1923-24 con la *Salome* di Strauss, ma già nel 1924 fondava il Teatro di Torino. Al suo arrivo a Firenze, Gui, che si era già segnalato come uno degli interpreti più sensibili e rigorosi della musica del primo Novecento (da Debussy a Ravel a Busoni), nonché del melodramma italiano di Sette e Ottocento, dichiarò di non voler cedere ad alcuno il podio della direzione dell'orchestra finché essa non fosse stata definitivamente affiatata:

> Saggia considerazione, anche questa, di un artista che non solo presterà la sua opera assidua di «allenatore» dell'orchestra fiorentina, portandola in breve tempo ad un livello che suscitò l'ammirazione dei più grandi direttori (da De Sabata a Walter a Furtwaengler), ma che si impegnerà perfino nella compilazione degli anonimi programmi di sala (anche oggi un modello di competenza e di chiarezza), oltre al principale lavoro di direttore artistico e di organizzatore[21].

Il concerto inaugurale della Stabile Orchestrale Fiorentina ebbe luogo il 9 dicembre 1928 al Regio Politeama e comprendeva un programma che variava dal classico, con il *Concerto Grosso in fa n. 2 op. 6* di Corelli e la *Settima Sinfonia* di Beethoven, al moderno, con il poema sinfonico *Fontane di Roma* di Ottorino Respighi e *Nuages* e *Fêtes* dai *Nocturnes* di Debussy, per concludersi con l'*Ouverture* del *Tannhäuser* di Wagner. Il «programma educativo» concepito da Gui proseguì nei concerti successivi, sino a culminare, il 3 febbraio 1929, nell'esecuzione de *L'uccello di fuoco* di Stravinskij. Iniziava, dunque, così la rapida marcia di avvicinamento, ulteriore tappa intermedia della quale fu la collaborazione con la stagione lirica primaverile, destinata a essere coronata dal festival internazionale.

A coronamento dell'iniziativa, che aveva dato vita all'Ente morale Stabile Orchestra Fiorentina, già nell'ottobre 1931 questa venne eretta in Ente Autonomo del Regio Politeama Fiorentino Vittorio Emanuele II, retto da un comitato presieduto dall'on. Carlo Delcroix, mutilato di guerra e scrittore, garante dell'appoggio del regime. Nel percorso sin qui descritto ebbe parte pure la Società Amici della Musica, creata e diretta da Alberto Passigli nel 1920, il cui ruolo nella nascita prima della Stabile Orchestrale Fiorentina e poi del

[21] *Ivi*, p. 6.

Maggio Musicale Fiorentino è stato rivendicato da Johannes U. Müller nel suo intervento al Convegno tenutosi nel 2003 al Gabinetto G.P. Vieusseux [22].

Pur non essendo ancora in presenza di un turismo di massa, il flusso turistico si era fatto vieppiù consistente e Pavolini, pienamente consapevole del contributo economico che il turismo internazionale poteva offrire al rilancio della città, puntò a candidare Firenze accanto a Venezia come meta imprescindibile del «viaggio in Italia». Sostenne, pertanto, con convinzione quel complesso di manifestazioni che andavano sotto il nome di Primavere fiorentine, estremamente variegate, come si può vedere a titolo esemplificativo dal programma della Primavera 1932, comprendente concerti di musica sinfonica e una stagione lirica al Politeama Fiorentino, la commemorazione di Haydn e altri concerti della Società Amici della Musica, la Settimana internazionale di cultura e il Convegno degli scrittori italiani, la Fiera dell'artigianato e l'Esposizione regionale di arte toscana, una manifestazione internazionale di moda e una visita alle ville toscane, il Concorso ippico internazionale alle Cascine e la II Mostra internazionale canina, il Circuito automobilistico del Mugello e la partita di calcio Italia-Ungheria allo stadio Berta. Un insieme, dunque, di istanze locali e di aspirazioni internazionali, destinate queste ultime a prevalere e caratterizzare l'anno successivo la prima edizione del Maggio.

Non sarebbero mancate, naturalmente, le critiche in nome di un malinteso nazionalismo, prontamente rintuzzate da Pavolini:

[22] La relazione è riportata in «Antologia Vieusseux», Nuova serie, Anno X, n. 28, gennaio-aprile 2004, numero monografico contenente gli atti del Convegno a cura di Moreno Bucci e Giovanni Vitali, tenutosi al Gabinetto G.P. Vieusseux di Firenze il 10-11 maggio 2003, dal titolo *1933-2003. Le ragioni di un Festival. Nascita e ambiente culturale del Maggio Musicale Fiorentino*. Dopo i saluti rituali delle autorità e una *Prolusione* di Suso Cecchi d'Amico, il volume è articolato nei seguenti interventi: Marco Palla, *Firenze dalla prima guerra mondiale al fascismo: contesto storico della nascita del Maggio Musicale*; Harvey Sachs, *I Festivals degli anni Trenta: le ragioni del regime*; Fiamma Nicolodi, *Il Maggio ed i Festivals musicali italiani fra le due guerre*; Francesco Ermini Polacci, *Firenze capitale della musica: il Primo Congresso Internazionale e il Maggio Musicale*; Johannes U. Müller, *Alberto Passigli, la Stabile Orchestrale e la nascita del Maggio Musicale Fiorentino*; Ester Coen, *La scena dei pittori al Maggio Musicale Fiorentino*; Quirino Principe, *Sull'Arno e sulla Salzach: due itinerari in armonia*; Patrizia Veroli, *Sperimentazioni moderniste e conformismi ideologici. Il Maggio e la politica della danza 1933-1944*; Alessandro d'Amico, *Il mago e l'asceta*; Marcello De Angelis, *Letterati e letteratura al Maggio '33, quale rapporto?*.

una Firenze in fiore esercita sui forestieri una più forte attrazione. E noi non abbiamo mai trovato vergognoso riconoscere che all'attuale economia fiorentina i forestieri forniscono grande apporto. Si tratta di una città, nel suo piccolo, cosmopolita: il che è, né più né meno, un portato della sua universalità, cioè del suo più bel titolo nel quadro della civiltà nostra[23].

In questo clima si arrivò alla creazione del Maggio Musicale Fiorentino, inizialmente previsto come manifestazione triennale (Gazzetta Ufficiale del Regno d'Italia del 28-12-1931, n. 1709), la cui prima edizione avrebbe dovuto avere luogo nel 1932 e venne rinviata di un anno, per consentire i lavori necessari all'ammodernamento del teatro che avrebbe dovuto ospitarla. In un articolo sul «Bargello», Pavolini sottolineava la novità dell'iniziativa e la particolarità del suo programma, che avrebbero dovuto garantirle sin dal suo nascere un posto di spicco nel cartellone internazionale degli appuntamenti del teatro musicale:

I motivi del suo primato: anzitutto la varietà e complessità della manifestazione, non limitata ad un solo autore per quanto eccelsa come a Bayreuth, né limitata alla musica moderna e modernissima come in altri festival: retrospettiva ed attualissima insieme, internazionale nei limiti e nella portata, alternante le rappresentazioni liriche al chiuso e all'aperto con le esecuzioni sinfoniche, con i concerti da camera e con i dibattiti e le conferenze di musica per intervento di uomini come Hindemith, Bloch, Pizzetti, Casella, Strauss, Strawinskj ... in secondo luogo il teatro non è solo ... uno dei più moderni, comodi, scenicamente attrezzati, che non è solo il più vasto d'Italia e uno dei maggiori d'Europa, ma è anche il più conforme alle esigenze di oggi sia per ciò che concerne il pubblico locale, sia per ciò che concerne il pubblico turistico, sempre meno di «lusso» ... incomparabili scenari di pietra e di verde che Salisburgo non può vantare ad esempio ... Infine la possibilità, e la volontà di seguire, nella messinscena, una linea di eclettismo largo, ardito, documentario e ricercatore ad un tempo: il *Falstaff* che avrà per regista Forzano, costituirà quanto alla messinscena un campione del tradizionalismo «scaligero» ma oltre quattro opere allineeranno scene dell'architetto Aschieri e dei pittori Casorati, Sironi, De Chirico; il Maggio figurerà quindi da palestra rinnovatrice della scenografia europea, dando modo per la prima volta a elementi nuovi e geniali di esprimersi nei suoi benemeriti ma insufficienti palcoscenici «sperimentali», sebbene in un grande e aggiornato teatro[24].

[23] Alessandro Pavolini, *Per il fiore*, «Il Bargello», 11 marzo 1934.

[24] Alessandro Pavolini, *Importanza del Maggio*, «Il Bargello», 30 aprile 1933, cit. in Moreno Bucci, *Le prime stagioni del «Maggio Fiorentino» (1933-34). Appunti per una ricerca*, in *Visualità del «Maggio»*, catalogo di mostra, cit., p. 18.

Malgrado ad alcuni la manifestazione fosse apparsa eccessivamente snob ed elitaria, e nonostante le resistenze di quanti a livello governativo temevano potesse configgere con la Biennale di Venezia, il bilancio della prima edizione fu tale che al Maggio venne concessa la biennalità già a partire dal 1934.

3. Il cartellone del I Maggio Musicale Fiorentino comprendeva: *Falstaff* di Giuseppe Verdi, regia di Gioacchino Forzano, scene e costumi di Antonio Valente; *La vestale* di Gaspare Spontini, regia di Carl Ebert, scene e costumi di Felice Casorati; *Lucrezia Borgia* di Gaetano Donizetti, regia di Guido Salvini, scene e costumi di Mario Sironi; *I Puritani* di Vincenzo Bellini, regia di Guido Salvini, scene e costumi di Giorgio de Chirico. Nel cartellone della prosa figuravano, invece, Max Reinhardt, con il *Sogno di una notte di mezza estate* di Shakespeare al Giardino di Boboli, e Jacques Copeau, con *La rappresentazione di Santa Uliva* nel Chiostro di Santa Croce («Il primo Maggio Musicale Fiorentino – nota Carla Lonzi – fu esplicitamente attento alla messinscena, come si legge in ogni giornale dell'epoca a tal punto che chiamò, dando l'esempio, Reinhardt e Copeau a offrire dimostrazione sul suolo italiano di quale fosse il livello della regia all'estero»[25]).

Ma fu la scenografia concepita da Giorgio de Chirico per *I Puritani*[26] a destare scalpore:

Malgrado il fiasco dell'esecuzione – commenta Raffaele Monti – bisogna pur dire che la scelta di quel «personaggio» che era già De Chirico fu il vero asso nella manica degli organizzatori fiorentini. Il pittore era infatti fresco dell'esperienza santificante compiuta per i Ballets Russes di Diaghilev; era stato dunque uno dei protagonisti di quella riforma in senso pittorico della scenografia (soprattutto di balletto) che ancor dopo non pochi anni scandalizzava l'Europa di uno scandalo molto «à la page». Le discussioni

[25] Carla Lonzi, *Rapporti tra la scena e le arti figurative dalla fine dell'800*, a cura di Moreno Bucci, Firenze, Olschki, 1995, p. 86. Si tratta della tesi di laurea che Carla Lonzi discusse a Firenze con Roberto Longhi, nell'ormai lontano 1956, rimasta inedita sino al 1995, anno in cui Moreno Bucci assai opportunamente ne ha curato la pubblicazione.

[26] *I Puritani*, melodramma serio in tre parti di Carlo Pepoli, musica di Vincenzo Bellini, Firenze, Teatro Comunale, 25 maggio 1933, I Maggio Musicale Fiorentino, direzione di Tullio Serafin, regia di Guido Salvini. Personaggi e interpreti: Carlo Scattola, Lord Gualtiero Valton; Ezio Pinza, Sir Giorgio; Giacomo Lauri Volpi, Lord Arturo Talbo; Mario Basiola, Sir Riccardo Forth; Adrasto Simonti, Sir Bruno Roberton; Nadia Kovaceva, Enrichetta di Francia; Mercedes Capsir, Elvira.

sopra la legittimità della scena pittorica non si erano ancora sopite, anzi ebbero nuova esca da questo episodio fiorentino: l'anno dopo, infatti, Anton Giulio Bragaglia su «Emporium» riaccenderà la polemica.

In effetti il pubblico fiorentino e la critica (esemplare la stroncatura di Aniceto del Massa su «La Nazione») rifiutarono soprattutto la provocazione iconografica del pittore, la sua esibizione di inconvenzionali immagini e dettagli scenici. Bragaglia invece si rese conto di come essa nascondesse una spavalda e quasi «nonchalante» riproposta dello spazio teatrale a scatola e fondali secondo le convenzioni della routine ottocentesca, e, aggiungeremo noi, del teatro dei Pupi.

Ma lo scandalo di questa «metafisicheria» attardata di De Chirico, portava nel cuore del festival benvoluti sentori parigini e internazionalisti. De Chirico infatti, quattro anni dopo la sua esperienza ai Ballets Russes ripete – volutamente e forse d'accordo con gli organizzatori – la struttura del bozzetto e dei costumi eseguiti per Parigi; ne definisce maggiormente il senso formale e ne fa i suoi capolavori teatrali [27].

Così nelle sue memorie de Chirico rievoca l'episodio, con una punta di compiaciuto fastidio, in cui la stizza, che riaffiora di là dal tempo, si stempera nell'ironia:

Nel 1933 fui invitato a Firenze ad eseguire costumi e scenari per l'opera *I Puritani* di Vincenzo Bellini, che doveva andare in scena durante il Maggio musicale. Al primo spettacolo successe un putiferio. Durante questo periodo del Maggio musicale io volli fare a Firenze un'esposizione delle mie opere più recenti. Il direttore del giornale *La Nazione* aveva allora una sala, nei locali del giornale, che destinava a mostre di pittura e mi propose di fare la mostra nella sua sala. Io, però, preferii esporre al Palazzo Ferroni, poiché quella galleria apparteneva ad un mio buon amico, l'antiquario Luigi Bellini, di cui ero anche ospite. Per vendicarsi del fatto che non avevo esposto nella sala del suo giornale, il direttore impartì ordini perché i miei scenari ed i miei costumi fossero fischiati durante lo spettacolo ed in seguito derisi e vituperati sul giornale per opera del critico ufficiale; naturalmente, grosse frotte di volonterosi, composte di pittori e d'intellettuali, si offrirono spontaneamente ad aiutare il direttore nella sua nobile vendetta. Malgrado tutta questa organizzata ostilità il mio lavoro piacque molto e suscitò grande interesse. Max Reinhardt, il famoso regista tedesco, che era presente alla prima de *I Puritani*, si entusiasmò talmente per le mie scene ed i miei costumi, che mi propose di andare il mese seguente con lui a Londra ad eseguire scenari e costumi per spettacoli con opere di Shakespeare che egli doveva allestire nella capitale inglese. Io però declinai gentilmente l'invito poiché, e sia det-

[27] Raffaele Monti, *Visualità del Maggio*, cit., pp. 10-11.

to *inter nos* tutta questa roba non mi andava e continua più che mai a non andarmi [28].

Vale la pena di riportare un ampio stralcio dell'articolo di Bruno Barilli, il più anomalo dei critici musicali del tempo, per la sua capacità di restituire il clima e la dimensione visiva dello spettacolo in una chiave impressionistica e critica al tempo stesso. L'autore de *Il paese del melodramma* definì «una rivelazione» la messinscena di de Chirico e adoperò termini forti per descrivere le reazioni del pubblico («si gridò allo scandalo, al trucco, al tradimento»), quasi a restaurare un'atmosfera da serata futurista:

Scene, costumi, ambiente costituivano una vera mostra del bianco. Ma non di biancheria, come quella della Rinascente – intendiamo del bianco pittorico.

Una sinfonia, una scala di toni candidi – la tastiera in do maggiore. Diatonismo assorbente, che assorbiva la vista, intontiva.

Bianco azzurro, bianco biondo, sgargiante chiaro scuro, tutta la gamma dei bianchi distesa sapientemente per dare l'impressione di un bassorilievo neoclassico, o meglio d'un Foro monumentale, anzi d'una foresta scolpita squillante e travolta in un pandemonio di bianco cloroformio.

Nel pallore spettrale e violento, dame e cavalieri lunari, soldati al borotalco, corpi di garza, infarinati guerrieri senza peso in lunghe camicie da ospedale, migravano tra velature e trasparenze da zanzariere.

«All'armi – Su, maschere di chinino, all'armi – Suona la tromba, intrepidi...».

Vedevi i personaggi sorgere da un vero bagno di calce ed essiccare d'un subito in mezzo a quello sterminato chiarore.

Su tutto, la cipria a sacchi – o la farina del diavolo.

Le parrucche aderenti e rigide, vere cuffie di gesso, con l'ondulazione permanente.

Le mani, le braccia delle nobildonne parevano inguantate di biacca asciutta fino alle ascelle.

Non si doveva vedere nessun pezzo di pelle scoperta: né le orecchie rosse né il collo dei coristi. – Facce di magnesia – criniere dipinte, cimieri e piume di naftalina.

Costumi saldati all'amido, con delle striature serpeggianti e sottili di colori rosa e grigi, e qualche toppa verde, d'un verde radioso e chiaro.

Puritani grecizzati, sorpresi in gruppi plastici, sulla linea dell'Equatore.

Tutto rifuggiva dal vero.

Armi, attrezzi, cannoni di cartapesta sugli spalti del castello. E statuoni

[28] Giorgio de Chirico, *Memorie della mia vita*, Milano, Rizzoli, 1962 (I ed.: Roma, Astrolabio, 1945), p. 140.

di antenati con una testa d'uovo, disegnati entro nicchie colossali a fondo rosso-grigio.

E dalle arcate aperte ampie e alte quanto la scena si vedeva un cielo levigato gonfiarsi d'azzurro spumoso e leggero sulle bianche e acuminate tende del campo militare.

Euforia dell'etere – Colori puri – Ostentata liberazione – grandiosità dello spazio – le figure umane isolate diventavan piccine piccine.

Non c'era la folla immensa delle comparse – le miriadi di coristi che potevan riempire il quadro.

Sul pavimento intonacato anche esso a righe bianche e nere, tutte quelle figure che avevan la tremarella crocchiavano a suon di musica come i pezzi d'un giuoco dei tarocchi.

Insomma una meraviglia riuscita dell'effetto. Quanta ironia e fantasia sprofondante con una sonorità secca in quel baratro scenico.

Sembrava una scarica di confettura contro il vetro che copre una reliquia autentica: il Melodramma.

S'interrompe qui la descrizione della messinscena, per cedere il passo all'enunciato della concezione scenografica che vi presiede. Barilli dà la parola direttamente a de Chirico e gli strappa una dichiarazione sulla sua predilezione per la chiarità, che avrebbe potuto essere sottoscritta da Picasso:

Il pittore era in teatro, durante la prova. Volli avere un suo parere sull'illuminazione. «Quello della luce non è un problema – mi dice de Chirico, guardando la cupola Fortuny. – Datemi un milione di candele. Molta luce ci vuole – sempre tutta la luce, e basta. Le ombre, l'oscurità, il mistero, guastano e confondono tutto. Mi piaccion le cose chiare, fatte bene, eroiche, allegre».

De Chirico non pensa al cielo d'Inghilterra, né alle spese dell'amministrazione del teatro; egli sa quel che vuole.

Quale rapporto ha questa messinscena con la musica di Bellini?

L'ho detto. Un rapporto audace, netto, brillante – senza orgoglio ma senza umiltà, con la bravura di un combattente. Il rapporto scandaloso che corre fra la pittura moderna e la vecchia musica d'opera.

Del resto, la tradizione qualche volta bisogna tradirla per ritornare a riprenderla e a riamarla. È inutile nasconderlo: la musica dei *Puritani* è per tre quarti perduta. Il bello dello spartito convive col brutto e ne è imbruttito: un corpo che non può più sopravvivere senza un'operazione gravissima.

La messinscena di de Chirico è valsa a galvanizzarlo. L'opera è quel che è. Ci voleva questa mitraglia di bianco incandescente.

Finalmente s'è visto alla ribalta splendere vertiginoso questo concetto metafisico, come un mondo nuovo sotto una folgore sospesa – o se meglio v'aggrada s'è vista la messinscena di un pittore di genio.

Il musicologo chiude la sua cronaca – scritta, si badi bene, non a caldo, ma a distanza di quasi due mesi, in grado, dunque, di tentare un primo bilancio dell'intera faccenda – accennando alle reazioni degli spettatori:

> Durante la rappresentazione la gente si chiedeva esterrefatta: ma questi costumi: e la melodia del cigno di Catania e la verità storica?...
> ...Ebbene sì, la fantasia del pittore passa sopra, lontana, oltre questi quesiti – alta nella sua traiettoria.
> De Chirico non è un sarto, è un maestro del colore.
> Come ho detto, il pubblico fischiò la prima sera, la seconda sera fischiò e fischiò anche alla terza, e scoppiarono molte polemiche.
> Allora il direttore locale Vittorio Gui, intervenuto come Salomone, disse che il pubblico aveva ragione [29].

Ma veramente de Chirico aveva pensato solo alla sua pittura, piuttosto che all'opera da illustrare, oppure in quel clima fiabesco non era forse contenuto il senso di una proposta più vasta sulle finalità stesse del teatro? Teatro che per de Chirico aveva il compito di introdurre gli spettatori in un'altra atmosfera, fantastica, alta, di evasione nel meraviglioso. Quello stesso pubblico veniva chiamato in causa da Nicola Chiaromonte in un'appassionata difesa dell'operato del pittore («uno dei capolavori della scenografia moderna»), significativamente intitolata *Lode del teatro*, per avanzare il dubbio sulle capacità d'intendere la novità della proposta dechirichiana:

> Quella folla era così colpita, sconcertata, eccitata, da alcune luci intense, da alcuni candidissimi bianchi, da alcuni accordi vivaci e forme nette, che non riusciva a tradurre il suo giudizio in altro linguaggio che quello convenzionale della disapprovazione chiassosa: con la quale voleva significare che quelle scene la meravigliavano troppo bruscamente, luci davanti ai suoi occhi assuefatti al pompierismo ampolloso e sgrammaticato [...]. Quei cannoni bianchi e neri, quei candidi drappelli d'alabardieri che sembravano ordinati a seguire un qualche fiabesco Boiardo, quei tenori, baritoni, soprano insigniti di costumi di così altera eleganza, quei cori sollevati dall'abituale straccioneria a insuperata dignità, prima di essere belli in sé, eran parti di un bello e incantevole mondo scenico [30].

Ora, senza voler qui entrare nel dettaglio della polemica, basterà accennare che la disputa fu innescata da un attacco da parte del criti-

[29] Bruno Barilli, *I puritani di de Chirico*, «Il Lavoro Fascista», 19 luglio 1933.
[30] Nicola Chiaromonte, *Lode del teatro*, «L'Italia Letteraria», 18 giugno 1933.

co de «La Nazione», il quale rimproverava al pittore di aver tenuto in scarsa considerazione le ragioni scenografiche e gli rinfacciava «un certo abbandono e un vuoto interiore», quanto a dire il ricorso al mestiere per supplire all'inaridimento della vena creativa. Comparve, tra gli altri, anche un comunicato anonimo che accostava la moderna sensibilità di de Chirico alla nuova stazione di Firenze in costruzione per trarne auspici antitradizionalisti [31].

Come si è visto, il direttore d'orchestra Vittorio Gui si schierò dalla parte degli spettatori, facendosi interprete del disorientamento di chi non riusciva a far collimare il «dramma a tinte fosche, scure, romantico sino nella midolla» dei *Puritani* con la solarità dell'ambientazione ideata dal pittore.

Lo storico dell'arte Giorgio Castelfranco invitò a guardarsi dal troppo facile consenso di un pubblico spesso tradizionalmente incline alla pigrizia intellettuale e al conformismo, e a rivolgersi piuttosto ai giovani. E si disse certo che sarebbero rimaste impresse nel loro ricordo «alcune visioni sceniche de *I Puritani*, quale quella in cui Elvira dall'aperta loggia guarda verso la valle donde è fuggito il suo sposo; o l'altra, in cui le prime pattuglie di soldati sfilano al canto di guerra tra le tende multicolori». Una previsione che troverà eco nelle parole di un Alessandro Bonsanti non ancora trentenne: «non abbiamo ancora dimenticato l'interpretazione a bianchi e neri che De Chirico ci dette nell'opera affidatagli e la consideriamo a tutt'oggi il più audace e insieme serio tentativo di adattare la messinscena allo spirito di un'opera» [32].

Si legga, infine, l'articolato *Rapporto conclusivo sulla scenografia del Maggio* di Elio Vittorini, apparso a puntate sul «Bargello», fra giugno e luglio 1933, in cui venivano tacciati di «vigili urbani» quanti avevano obiettato che il sole nascente del primo quadro restava tale per tutta la durata del primo atto, senza, peraltro, avvertire nella stessa misura tutto il paradosso del recitar cantando. Vittorini contestò anche gli argomenti portati a difesa, che, a suo parere, avevano il torto di insistere sull'eccellenza del pittore e di sottovalutare l'operato dello scenografo:

[31] Una ricca rassegna stampa, dalla quale, salvo diversa indicazione, abbiamo tratto le citazioni qui riportate, si può trovare nel contributo di Maria Alberti, alle pp. 157-74 nel programma di sala che accompagnò la riedizione dello spettacolo nel 1989, nell'allestimento dechirichiano.

[32] Carla Lonzi, *Rapporti tra la scena e le arti figurative dalla fine dell'800*, cit., p. 84.

Ma de Chirico non è stato il bel pittore di quattro quadri e di una serie di costumi, è stato anche qualcosa di più di un semplice scenografo [...]. Sulla traccia della musica belliniana (e niente affatto fuori di essa) egli ha dipinto scenario per scenario e costume per costume in corrispondenza sempre a un ideale *movimento*, cioè al susseguirsi della vicenda e al gestire dei personaggi. [...] Che poi dalla *moltiplicazione* della musica di Bellini per la pittura di de Chirico sia risultato uno spettacolo piuttosto dechirichiano che belliniano, che cosa dimostra contro de Chirico?

Sono polemiche che possono far sorridere l'osservatore odierno, abituato a ben altri arbitrii registici, ma all'epoca dei fatti, quando ancora timidamente e con qualche ritardo in Italia si affermava la figura del regista (vocabolo coniato da Bruno Migliorini solo nel 1932), erano in pochi a concepire o accettare senza obiezioni l'idea che lo scenografo potesse essere autore dello spettacolo per la parte teatrale, non meno del direttore d'orchestra per quella musicale.

Cinquantasei anni più tardi, in occasione della citata ripresa, nessuno avrebbe contestato la legittimità dell'invenzione scenografica, vera protagonista dello spettacolo. Anzi, paradossalmente, nella valutazione del critico de «La Stampa» ritroviamo ribaltati gli argomenti incontrati nelle cronache sin qui esaminate. Viene così elogiata proprio la staticità di quel sole raggiante, «splendidamente immobile», per quel «senso di vitalità bloccata, di fantasia cristallizzata in un tempo che non scorre. Come non scorre il tempo di Bellini, dilatato nella fissità della sua contemplazione lirica». Per una sorta di contrappasso si parla di «accordo tra il pittore, la sua modernità e la musica ottocentesca di Bellini», anche a proposito di altri particolari, per quelle «comparse dal volto cieco, manichini viventi», che circondano i protagonisti come la «presenza misteriosa del destino»[33].

E veniamo, finalmente, alla ricca documentazione iconografica, composta dai bozzetti delle scene, i figurini dei costumi, particolari dell'attrezzeria di scena, per la gran parte conservata negli archivi del Maggio. Quattro dei sei bozzetti conosciuti descrivono scene d'interno, con ampi squarci sull'esterno, in cui la dominante chiara dei colori a tempera e le trasparenze dell'acquarello concorrono a creare un'impressione di solarità, in apparente contrasto con la drammaticità della vicenda (drammaticità che il pittore riserva ai quadri coevi che hanno per tema i «Puritani»).

Alcuni elementi ricorrenti nell'iconografia dechirichiana – quali

[33] Paolo Gallarati, *E De Chirico riscatta Bellini dallo sciopero*, «La Stampa», 27 maggio 1989.

l'unicorno della scena V del primo atto (si veda per tutti il cavallo di *Le bal*, scenografia realizzata da de Chirico nel 1929 per i Balletti di Montecarlo), il sole raggiante del primo atto (si ricordino le litografie per i *Calligrammes* di Apollinaire), le torri, apparentabili ad altre torri ferraresi – costituiscono altrettante prove «di come, già in epoca antica, de Chirico non tema di ricalcare liberamente i temi di sua invenzione» [34].

Colori e temi ripresi nei figurini, nelle serpentine e nei richiami araldici che decorano i costumi e che nel loro insieme descrivono un'umanità stilizzata ed elegante, improntata a una certa fissità di atteggiamenti, che gli interpreti, destinati a indossarli, erano chiamati a condividere, non senza qualche perplessità:

> Un esempio di scene e costumi «nostri» – scrisse Savinio – lo ha dato Giorgio de Chirico nelle scene e nei costumi dei *Puritani* (primo Maggio Fiorentino). Il tenore Lauri Volpi si rifiutò di indossare il costume disegnato dal pittore, ed entrò in scena nel vecchio costume tirato fuori dal magazzino del teatro, ossia in *borghese*. Non continuate a domandare perché il teatro langue e si spegne. Che segno è la fine del carnevale? L'uomo non ha più voglia di indiarsi, d'indiavolarsi, d'insovranirsi, d'insignorirsi? [35]

[34] Maurizio Fagiolo dell'Arco, *Giorgio de Chirico. «I puritani» – Firenze 1933*, catalogo di mostra (Galleria Ferretti, Viareggio, estate 1981), Viareggio 1981, p. 7.

[35] Alberto Savinio, *Nuova enciclopedia*, Milano, Adelphi, 1977, alla voce «Travestimento».

Gianni Poli

CLAUDEL IN ITALIA: «LE LIVRE DE CHRISTOPHE COLOMB», UNA «PRIMA» MONDIALE

In occasione del cinquecentenario della nascita di Cristoforo Colombo (1951), la città natale del navigatore indice speciali celebrazioni (ora annuali, nel Columbus Day del 12 ottobre), comprendenti la rappresentazione del dramma di Paul Claudel, *Le Livre de Christophe Colomb*, nello spazio all'aperto del parco di Villa Serra a Nervi, lo stesso luglio. La messa in scena è affidata a Guido Salvini; la traduzione, al poeta genovese Adriano Grande. Le circostanze rendono allora particolarmente importante l'evento, poiché costituisce la creazione assoluta dell'opera claudelliana, mai rappresentata. L'unico documento probante dei moventi della scelta dell'opera di Claudel è offerto dal direttore dell'Istituto Colombiano di Genova del momento, Ettore Lanzarotto. Quale partecipante al Convegno di Studi su Colombo, svoltosi lo stesso anno, egli interpreta gli intenti comuni volti ad arricchire le onoranze con un evento culturalmente originale e prestigioso, realizzando «l'allestimento di uno spettacolo teatrale il cui contenuto, aderendo alle pronte esigenze della sensibilità popolare, rendesse in evidenza e in efficacia la figura e il tormento del Navigatore. Per esclusione si è arrivati a Claudel. Consigliavano la scelta l'innegabile contenuto di poesia del dramma, la sua spettacolarità di sicuro effetto all'aperto, l'essere quasi inedito e, soprattutto, la sequenza si può dire completa, delle vicende e della vita dello Scopritore»[1].

La direzione affidata a un regista al colmo della carriera con una compagnia prestigiosa e l'auspicata presenza dell'autore offrono notevoli attrattive al pubblico d'élite che frequenta la località turistica. Alla *prima* viene attribuito valore di vetrina di rappresentanza, tanto

[1] Ettore Lanzarotto, *La realizzazione scenica de «Il Libro di Cristoforo Colombo» di Paul Claudel*, in *Studi Colombiani*, Genova, Ed. Civ. Ist. Colombiano, 1952, vol. III, p. 240. Il «quasi inedito» può giustificarsi con la precedente esecuzione dell'opera di Milhaud.

che nelle note di cronaca posteriori sono nominati gli spettatori insigni. E a conferma della riuscita non soltanto «mondana» della serata, lo stesso cronista privilegiato rilevava «l'affluenza di pubblico popolare che si avvicinava al dramma con la sua istintiva sensibilità, ritrovando nel racconto e nella figura molto di quanto l'orgoglio e le memorie tengono vivo nella tradizione che è propria del popolo»[2].

È nello spirito di rinascita del dopoguerra, che vede sorgere i primi Teatri Stabili, il rinnovato impulso alla diffusione anche occasionale di spettacoli all'aperto, sfruttando le particolarità attrattive dei luoghi: Boboli a Firenze, Caracalla a Roma o San Miniato a Pisa ne sono esempi nazionali, a cui s'affianca la genovese «Stagione Mediterranea d'Arte e Cultura», inaugurata nell'estate del 1948[3]. Resta quindi ancor più sorprendente, dopo mezzo secolo, la mancata acquisizione di codesta *prima*, nella storia delle rappresentazioni del teatro di Paul Claudel. Eppure, sono numerosi e consueti i casi di creazione di opere teatrali in luogo straniero e lingua diversa dall'originale, registrati puntualmente nelle cronologie relative[4]. Soltanto nel corso delle mie ricerche più recenti sull'opera di Jean-Louis Barrault *metteur en scène* del teatro di Claudel, ho notato la segnalazione dell'allestimento italiano del *Livre*, nel volume di Dario G. Martini, dedicato a Colombo e il teatro, sulla scorta del quale gli ulteriori accertamenti hanno dato esito decisivo. I documenti principali a tutt'oggi disponibili (Fondo Guido Salvini, depositato presso il Museo Biblioteca dell'Attore di Genova) sono:

[2] *Ibidem*. Nel 1955 nascerà il Festival Internazionale del Balletto di Nervi, per la lungimiranza di Mario Porcile: cfr. Mario Porcile, *Cinquant'anni di vita e di balletto*, a cura di Monica Corbellini, Genova, De Ferrari, 1999. La partecipazione di Claudel è annunciata in «Attualità STEFI», 20 luglio 1951. Raul Radice, a posteriori («L'Europeo», 5 agosto 1951), ne noterà la defezione. Un rappresentante dell'Ambasciata di Francia a Roma era comunque presente alla *prima*.

[3] Cfr. Claudio Bertieri, *La Stalingrado dei Teatri*, in *1945-2000. La cultura in Liguria*, Genova, Fondazione Mario Novaro, 2001.

[4] Significativi i casi di Bertolt Brecht, *Vita di Galileo*, 1943, Zurigo, e 1947, Los Angeles, seguito da *Il cerchio di gesso del Caucaso*, 1948, Northfield; di Jean Genet, *Les Paravents*, 1961, Berlino, 1964, Stoccolma. Per il *Livre* di Claudel, la segnalazione non compare in alcuna pubblicazione di riferimento, a partire da quelle francesi. Assente nei miei saggi precedenti, *Un secolo di teatro francese*, Firenze, Le Lettere, 1999, e *Paul Claudel, poeta e teorico della scena*, «Francofonia», n. 43, autunno 2002, è ora in *Scena francese nel secondo Novecento. I: Jean Vilar – Jean-Louis Barrault*, Genova, il melangolo, 2007, e in *«Le Livre de Christophe Colomb» de Claudel. Création italienne*, «Bulletin Société Paul Claudel», n. 188, décembre 2007, pp. 55-56.

– il testo dell'edizione originale del *Livre* (Paris, Gallimard, 1935) adottato dal regista;

– il copione, nella traduzione di Adriano Grande;

– il *Programma* dello spettacolo, con la distribuzione e argomento del dramma;

– la raccolta delle notizie a stampa che hanno preceduto e accompagnato lo spettacolo; le recensioni critiche;

– alcune fotografie di scena (n. 15).

L'attenzione europea sul *Livre de Christophe Colomb* era stata richiamata dalla vicenda a cui la stessa pièce aveva dato luogo, quando l'opera musicale di Darius Milhaud (su libretto di Claudel) era stata rappresentata a Berlino con la regia di Max Reinhardt nel 1930. Il disappunto dell'autore sulla mancata creazione del suo «oratorio drammatico» è rimarchevole perché esplicitamente dichiarato. Lo stesso Reinhardt aveva infatti commissionato al poeta-drammaturgo il testo sul celebre scopritore, per poi eluderne la messa in scena. Lo ricorda Claudel all'epoca dei fatti in una conferenza tenuta a Washington nel marzo 1930: «Il s'agit d'une commande qui m'avait été faite et dont le bénéficiaire, après des manifestations d'enthousiasme intempérant, s'est refusé d'ailleurs à prendre livraison»[5]. La speranza del poeta nella rappresentazione della sua opera è assidua e costante, e causa di accresciuto stupore è la mancanza di reazione alla notizia della creazione genovese. Una lettera a Darius Milhaud del 5 agosto 1951, auspicando l'attesa creazione del dramma originale con la regia di Barrault, non accenna all'occasione appena avverata[6].

Le ragioni della scelta di Salvini quale direttore dell'allestimento, da parte dei committenti delle istituzioni genovesi, non sono documentate. È comunque costante evidente nell'artista la propensione allo spettacolo grandioso, «di masse» e all'aperto. Un suo intervento attribuisce un certo rilievo teorico, in tono trionfalistico e ambizioso in prospettiva europea, alle impressioni riportate assistendo allo spettacolo *18 BL*, di Alessandro Blasetti, inscenato a Firenze nell'aprile 1934. Il IV Convegno Internazionale Volta sul Teatro, tenutosi a Roma lo stesso anno, è percorso dal tema del «teatro di masse». Lo

[5] Paul Claudel, *Le drame et la musique*, in *Le Livre de Christophe Colomb*, Paris, Gallimard, 1935, p. 28. Cfr. anche *Correspondance Paul Claudel-Darius Milhaud*, a cura di Jacques Petit, «Cahiers Paul Claudel», n. 3, 1964, e *Paul Claudel. Correspondance musicale*, a cura di Pascal Lécroart, Genève, Éd. Papillon, 2007.

[6] Cfr. Jacques Petit, *Correspondance...*, cit., e Paul Claudel, *Théâtre*, Paris, Gallimard «Pléiade», 1965, vol. II, p. 1489. Il copione della versione italiana risulta puntualmente dichiarato e depositato presso la SIAE-Sez. DOR.

stesso Salvini vi partecipa come relatore[7]. Il teatrante e cineasta è allora al culmine della sua arte, maturata dalle esperienze diverse, a partire dalla frequentazione di Reinhardt a Berlino, dalla direzione del Teatro Nazionale di Praga, fino alla collaborazione con Pirandello per la fondazione del Teatro d'Arte. Responsabile del Maggio musicale fiorentino dal 1933, vi chiama a collaborare il maestro tedesco e Jacques Copeau. Sono appunto i rapporti con le civiltà teatrali tedesca, ungherese e francese a conferire carattere europeo alla sua professionalità e carisma nella guida dei collaboratori. Al suo ritorno in Italia, afferma scelte stilistiche che confluiscono nella messa in scena di *La figlia di Iorio* (1936) e di *La nave* di D'Annunzio nel 1938 a Venezia: allestimento quest'ultimo che gli vale la consacrazione quale «nostro Reinhardt»[8]. Seguivano ancora l'insegnamento all'Accademia Nazionale d'Arte Drammatica e la direzione del Teatro Nazionale di Roma (1951-53), nel periodo che vede consolidarsi la funzione registica, evoluta dall'attività sperimentale di Anton Giulio Bragaglia, dalle teorie e istanze morali di Silvio d'Amico e dalla pratica assidua e anticipatrice di Tatiana Pavlova, responsabile della prima cattedra di regìa all'Accademia. «Di notevole rilievo è anche l'opera di Guido Salvini», asserisce Gigi Livio, confrontando poetiche e comportamenti delle due personalità artistiche attive nell'ambito del «teatro fascista»[9].

Il protagonismo eclettico di Salvini, rispondente alle attese nazionalistiche del regime, anche nel dopoguerra offre garanzie di mete estetiche prestigiose. Appare infatti ragguardevole e complessa l'impresa per il *Libro di Cristoforo Colombo*. Inedita in italiano, la pièce è

[7] Cfr. Guido Salvini, *Spettacoli di masse e «18 BL»*, «Scenario», n. 5, maggio 1934, p. 255, e Alfredo Barbina, *IV Convegno Volta. Roma 1934*, «Ariel», n. 23-24, mag.-dic. 1993. *Condizioni presenti del Teatro drammatico in confronto con gli altri spettacoli* è il titolo della comunicazione di Salvini.

[8] Secondo Lucio Ridenti, «Questo regista, divenuto poi il più completo che abbia avuto l'Italia fra le due guerre», in *Teatro italiano fra le due guerre*, Genova, Dellacasa, 1968, p. 76. Cfr. la recensione pluricitata di Enrico Bassano, *La nave*, «Il Secolo XIX», 3 settembre 1938, ora in *Critiche teatrali 1931-1975*, Genova, Erga, 2000, e Roberto Tessari, *Teatro italiano del Novecento*, Firenze, Le Lettere, 1996, pp. 70-71.

[9] Cfr. Gigi Livio, *La scena italiana. Materiali per una storia dello spettacolo dell'Otto e Novecento*, Milano, Mursia, 1989, p. 239, nel pertinente paragrafo *Il teatro fascista è esistito*. Sul teatro nel periodo fascista, cfr. inoltre il numero monografico di «Ariel», n. 23-24, mag.-dic. 1993, e Gianfranco Pedullà, *Il teatro italiano nel tempo del fascismo*, Bologna, il Mulino, 1994. Danilo Ruocco, *Tatiana Pavlova, diva intelligente*, Roma, Bulzoni, 2000.

adattata dal regista a partire dalla lettura dell'originale. Il testo utilizzato (nell'edizione 1935, non quindi conforme alla definitiva, in *Œuvres Complètes*, Paris, Gallimard «Pléiade», 1956) conserva, riportati a matita, i segni delle reazioni e le indicazioni dei tagli proposti, con interventi riscontrabili puntualmente sul copione. Non risultano scambi con il traduttore. Nel *Programma*, che non reca note di regìa, la locandina denuncia «adattamento e regìa» di Guido Salvini [10]. Neppure la scelta del traduttore trova motivi espliciti e documentati, che restano appena confortati, nel poeta della «linea ligure», dalla connotazione di «spiritualismo cristiano» aderente alla sua opera maggiore. Né il suo accostamento all'opera claudelliana testimonia una condotta criticamente adeguata [11].

La qualità della traduzione è in generale modesta. Soprattutto,

[10] Testo dattiloscritto, rilegato, 83 ff. Il documento fornisce la parte autografa – inedita – di un *Libro di regia* in fieri. Cfr. Bertolt Brecht, *Antigonemodell 1948*, Berlin 1949; Jean-Louis Barrault, *Mise en scène de «Phèdre»*, Paris, Éd. du Seuil, 1946. Ma anche Antoine Vitez, *Hamlet*. Registro ms. a cura di Sophie Loucachevsky: Dossier CH/VITEZ, 029. Hamlet. Fonds Théâtre National de Chaillot, presso B.N.F. di Parigi.

Locandina: *Il Libro di Cristoforo Colombo*, di Paul Claudel. Versione di Adriano Grande. Adattamento di Guido Salvini. Regia di Guido Salvini, coadiuvato da Alessandro Brissoni. Scena di Giulio Coltellacci. Musiche di Fiorenzo Carpi, eseguite all'organo Hammond da Bruno Nicolai. Costumi di Veniero Colasanti. Coreografie di Medy Fernström Obölensky. Coro della Vallicella diretto da Gastone Tosato. Luci di Ugo Berioli, Mario Feliciangeli, Aldo Santini.

Interpreti principali: Roldano Lupi (Colombo nella vita), Arnoldo Foà (Colombo nella Storia), Evi Maltagliati (Isabella Regina di Spagna), Edda Albertini (Isabella fanciulla), Carlo D'Angelo (Lo Storico), Vittorio Sanipoli (L'Oppositore), Adolfo Geri (Il Difensore), Ernesto Calindri (Cuoco), Giancarlo Sbragia (Messaggero di s. Giacomo), Antonio Pierfederici (Messaggero di s. Giovanni), Cesare Fantoni (Re di Spagna), Gabriele Ferzetti (Delegato) e Bonagura, Gallerati, Petacci, Amendola, Chiocchio, Ucci, Maresca, Braschi, Ferrari, Egri etc. Prima rappresentazione, 27 luglio 1951.

[11] Primo traduttore di Claudel, Piero Jahier, con *Partage de midi*, Firenze, La Voce, 1912 (poi in «Il Dramma», n. 91-92, settembre 1949), seguito da Erminio Robecchi Brivio, *Lo scambio*, Milano, Facchi, 1919, Francesco Casnati, *L'annunzio a Maria*, Milano, Vita e Pensiero, 1931, Suzanne Rochat, *Pane duro*, «Sipario», n. 57, gennaio 1951. Cfr. anche Henri Giordan, *Paul Claudel et l'Italie*, Paris, Klincksieck, 1975. L'interesse critico per quella drammaturgia è nello studio di Ferdinando Taviani, *La parabola teatrale. Un saggio sul teatro di Paul Claudel*, Firenze, Le Monnier, 1969. Per il «brechtismo» in Claudel, cfr. Gianni Poli, *Paul Claudel, poeta e teorico della scena*, cit., nei riferimenti ai contributi di Jacqueline de Labriolle, *Les «Oratorios» dramatiques de Paul Claudel*, «La Revue des Lettres Modernes», n. 180-182, 1968, pp. 97-98; *Les «Christophe Colomb» de Paul Caludel*, Paris, Klincksieck, 1972 e C. Hamet, *Claudel et Brecht*, Paris, D.E.S., 1960.

non mostra una particolare abilità o intenzione funzionale, rispetto alla destinazione scenica dell'originale. Già si può imputare al *Livre* un eccesso di retorica ingenuità, di ridondanza (e diluizione) agiografica negli effetti drammatici, in una semplificazione didascalica delle componenti drammaturgiche. L'esame del testo italiano mostra scarsa attenzione alle esigenze del linguaggio in rapporto alla rappresentazione, accanto a una cura minuziosa della resa letteralmente e integralmente fedele all'originale[12]. Il traduttore si attiene infatti al primo livello di passaggio *mot à mot*, testimonianza d'una *fedeltà* dal risultato deludente: per l'appiattimento e la banalizzazione del piglio naïf di partenza; con esiti di décalage rispetto alle immagini del poeta. Lo scrupolo per la concordanza terminologica dà luogo a volte a veri errori o travisamenti semantici. Eccone alcuni esempi nel copione a confronto col testo a stampa: «L'Explicateur» diventa «Lo Storico», invece di «Cronista» (o Commentatore, Narratore), più prossimo alla funzione claudelliana tipica, attribuita all'Annoncier di *Soulier de satin*. «Achever» (per compiere, adempiere un destino) diventa *terminare*, d'ordine cronologico. «Ostinazione feroce» sta per accanimento, insistenza espressa dal Coro (Éd. Gallimard, p. 60). «Cosa vuole questa colomba?», nella domanda dell'Uomo alla finestra (*Ivi*), meglio varrebbe «Che ci farà qui questa colomba?». Similmente, a «È rimasto curvo avidamente sul marinaio...», sarebbe preferibile «s'è chinato ansioso sul marinaio...» (p. 66). Più oltre, lo Storico accusa Colombo: «Il a mangé la dot de sa femme» (p. 66), che in italiano diventa: «Ha mangiato la dote di sua moglie». Il suono onomatopeico di un chitarrista (p. 67), tradotto con un improbabile vocalizzo, è dallo stesso Salvini rettificato. La Scena 17, intitolata «Les dieux *barattent* la mer», diventa «Gli dei *sbattono* il mare». L'Oceano Antartico diventa... l'Adriatico. I marinai sono oggetto di «ingaggiamenti», al momento dell'arruolamento in porto. «Ils ont peur, il n'y a pas de courage contre Dieu» (p. 110), diventa «hanno paura, non hanno coraggio, contro Iddio» (copione, p. 36). «Retourner les bateaux» (p. 116) è tradotto «Voltare i bastimenti», invece di «Invertire la rotta» (p. 38). Riferendosi all'apparizione dell'immagine di san Giacomo: «È affondato nel mare fino a metà corpo» (p. 80), dove sarebbe più consono «immerso a metà nell'acqua». Così la preghiera

[12] Accenno encomiastico alla traduzione, «che la eccellente versione [del *Libro*] di Adriano Grande offriva in tutto il calore e il colore della sua intima teatralità», in Ettore Lanzarotto, *art. cit.*, in *Studi Colombiani*, cit., p. 241.

«Vergine, Madre del tuo figlio» (p. 82) è corretta dal regista col verso dantesco autentico, «Vergine madre, figlia del tuo figlio».

Nell'aspirazione dell'autore, la messa in scena latente è evidentemente ambiziosa e assolutizzante, tanto da costituire il massimo esempio di «Théâtre Total» (o Complet) nell'intenzione concretata da Jean-Louis Barrault [13]. Gli svariati strumenti di rappresentazione presupposti da Claudel, nella concorrenza di più arti della scena, fanno appello in Salvini ad altrettanti stimoli di composizione grandiosa. Non si tratta per il regista italiano di perseguire un Teatro Totale secondo la concezione di Barrault. Benché tensioni e scopi siano indirizzati a un allestimento ridondante di apporti e suggestioni, Salvini mira innanzi tutto ad armonizzare le varie componenti dello spettacolo attorno alla recitazione d'una compagnia di interpreti eccellenti. Sono indizi persistenti nella sua poetica, professata in un articolo del 1936, dove l'artista adottava la metafora musicale nella quale distinguere i «tre accordi» fondamentali di *sottodominante*, *dominante* e *tonica*. Ne conseguiva una visione connotata, almeno idealmente, dalla «poesia», quale costante reperibile nell'intera vicenda novecentesca del Teatro d'Arte [14].

Nello spettacolo genovese, protagonisti e masse, coreografie e musiche, inseriti nella cornice naturale, condizionano i risultati dell'adattamento, funzionale alla portata d'uno spettacolo gestito in sistema tecnicamente alquanto complesso. Eppure (o proprio per questo?) Salvini ha eliminato gli inserti filmati, previsti da Claudel come stilemi fondamentali nella sua espressione, al cinema ricorrendo anche in *Histoire de Tobie et de Sara*. Ma, similmente alla realizzazione italiana di *Cristoforo Colombo*, la creazione all'aperto del dramma al 1° Festival d'Avignon (1947, con la regia di Maurice Cazeneuve e Jean Vilar protagonista) non ne vide l'impiego [15]. La scelta è tanto

[13] Jean-Louis Barrault, *Du théâtre total et de Christophe Colomb*, «Cahiers Renaud-Barrault», n. 1, 1953, e O. Aslan, *Le Christophe Colomb de Claudel, du théâtre «complet» à l'acteur «total»*, in *L'œuvre d'art total*, Paris, CNRS, 1995. Una definizione del poeta «cattolico», emessa da J.-B. Moraly (*Claudel le fou Genet le sage*, «Revue d'Histoire du Théâtre», n. 2, 1988, p. 314), ha favorito l'acquisizione della sua drammaturgia alle messe in scena «materialiste» più recenti e significative.

[14] Guido Salvini, *Che cos'è la regìa drammatica?*, «Scenario», n. 1, gennaio 1936, pp. 3-6. Cfr. Jean-François Dusigne, *Le Théâtre d'Art*, Paris, Éd. Théâtrales, 1997, e Gianni Poli, *Premessa* a *Un secolo di teatro francese*, cit.

[15] Cfr. Hélène de Saint-Hubert, *Il y a soixante ans, l'«Histoire de Tobie et de Sara» au Festival d'Avignon – 1947-2007*, «Bulletin Société Paul Claudel», n. 188, décembre 2007, p. 46. Notevoli analogie sono riscontrabili nei due testi claudelliani e nelle rispettive messe in scena.

più sorprendente e discutibile, in quanto il regista ha all'attivo una considerevole opera di cineasta e sarebbe favorito nel realizzare i brani filmati previsti, che furono proiettati nell'esecuzione dell'opera di Milhaud a Berlino e di cui il musicista rilevava la funzione suggestiva, nell'insieme dell'allestimento, una «mise en scène très habile»[16]. Salvini apporta comunque tagli di diversa entità e a più riprese, sia sopprimendo alcune battute, giudicate superflue o ripetitive; sia eliminando completamente la Scena II, *Controverse* (Seconda Parte, Éd. Gallimard, pp. 137-42); oppure distribuisce fra i personaggi alcune battute del Coro. Peraltro, non modifica la qualità linguistica della versione italiana. La sua attenzione è rivolta innanzi tutto al disegno dello spazio scenico, dispiegato in larghezza sul lato a mare del parco di Villa Serra. Ne deriva un dispositivo fisso, piuttosto che un *décor*, concepito con Giulio Coltellacci (in seguito collaboratore di Strehler) e riportato dal regista in uno schema a matita sul frontespizio del copione. Un sopralluogo dell'ultima ora descrive l'installazione:

> A Nervi il grande Cantiere di Guido Salvini ha ormai terminato anche le sovrastrutture della caravella di Colombo. La nave è pronta: i suoi larghi fianchi di *compensato* – creati per lo scrosciare degli applausi e non per quello delle tempeste – chiudono una stiva in cui si svolgerà una parte dell'azione scenica [...]. Anche la coffa è stata sistemata in cima all'albero di prora [...]. Anche le parti laterali della scena sono state ultimate. Sulla sinistra, raggiunta da una serie di scale che creano ritmo agli spostamenti delle masse, è un'alta torre della zona genovese[17].

La memoria torna al lavoro di Salvini per *La nave*, ben più poderoso e importante, come si evince dalla *Relazione* presentata dal regista al ministro della Cultura Popolare. Il fascicolo, composto di fotografie dell'avanzamento dei lavori, con didascalie dell'artista a premessa e garanzia dell'importanza e dell'efficienza dell'impresa, con-

[16] Darius Milhaud, *Notes sans musique*, Paris, Juillard, 1963. Scheda dello spettacolo in Gustav Kobbé, *Darius Milhaud, «Christophe Colomb»* (opera in 2 parti e 27 scene), in *Dizionario dell'opera*, Milano, Mondadori, 2007. I lungometraggi girati da Salvini, dal 1937, sono sei: cfr. Teresa Viziano e Gian Domenico Ricaldone, *I set di Guido Salvini*, Catalogo Mostra (Genova, 23-29 ottobre 1995), Genova 1995.

[17] Anonimo, *Pronto per questa sera il «Colombo» di Claudel*, «Il Lavoro nuovo», 27 luglio 1951. Probante il raffronto tra la fotografia che mostra la prua della caravella (Fondo Guido Salvini) e quella d'insieme della scena per *La nave* di D'Annunzio, in Mario Corsi, *Il teatro all'aperto in Italia*, Milano-Roma, Rizzoli e C., 1939. Torna una prua di caravella (scena di Max Ingrand) per la creazione francese del 1953.

sente analogie istruttive col lavoro di allestimento condotto a Nervi, nonché di valutazione dei risultati [18].

Le fotografie disponibili per lo spettacolo genovese mostrano due edifici laterali componenti la «triplice scena» (corrispondente allo schizzo): *côté cour* (destra spettatore) le case di Cadice e Salamanca; *côté jardin* (sinistra), quelle di Genova. Al centro, la caravella sul cui albero maestro si dispiega una grande vela. È quello l'oggetto-simbolo (assieme al Libro sul leggio), corrispondente alla nozione di «acteur permanent» secondo Claudel; a quella di «objet catalyseur» ricercata da Barrault [19], che per il suo allestimento (Bordeaux, 1953) sceglierà proprio la vela; enfatizzata nelle proporzioni, rispetto alla scenografia relativamente semplificata, nella ripresa autunnale parigina al Théâtre Marigny. Per Salvini, la vela rafforza la metafora marina già sfruttata nell'allestimento veneziano, dove campeggiava grandiosa la struttura di un vascello pronto al varo. A Genova, l'imbarcazione cela nella stiva degli spazi canonici interni, quali la casa del navigatore, la cappella di Isabella, la locanda di Valladolid. La divisione della scena in tre «zone» dalle distinte funzioni, coniuga in qualche misura l'estetica di Appia e di Copeau e i relativi elementi componibili e modulari: scale, muri e gallerie; colonne, archi e merlature offrono aree praticabili a diversi livelli, l'accesso alle quali (come testimoniava il cronista) è assicurato da gradini e piani inclinati. L'insieme si inserisce nell'ambiente del parco, in cui le palme e i pini marittimi formano un fronte di circa sessanta metri di larghezza. Si realizza così l'ideale armonia scenica che per Salvini fonde in unità parola e musica, movimento ed elementi naturali: «Uno spettacolo all'aperto ha sempre grande bisogno di musica; l'armonia della natura è data da un'infinita quantità di suoni, anche là dove regni il silenzio. Ebbene, la parola umana è un suono *animale*, l'armonia della natura un suono *vegetale*. La musica che gli uomini sanno creare, lega i

[18] Guido Salvini, *Relazione a S.E. il Ministro della Cultura Popolare*, in Fondo Guido Salvini. Il fascicolo è inserito, f.t., in Alessandro Tinterri, *«La Nave» di Guido Salvini: finzione e realtà nella storia di uno spettacolo*, «Ariel», n. 23-24, cit., pp. 409-415.

[19] Paul Claudel, *L'Annonce faite à Marie* (articolo anonimo, «Comoedia», 4 octobre 1913), si sofferma sull'*acteur permanent*, quale presenza drammaturgica complementare alle didascalie: cfr. R. Farabet, *Histoire d'une amitié*, «Cahiers Paul Claudel», n. 5, 1966, p. 33. Per Barrault, la proposta inaugurale è nell'*autel baroque*, per *Soulier de satin* (1943), come fa notare Michel Bertay, *Comment travaillait-t-il?*, «Revue d'Histoire du Théâtre», n. 1-2, 1996, p. 220. Cfr. anche Jean-Louis Barrault, *Travailler avec Claudel*, «Europe», n. 635, mars 1982.

due mondi»[20]. Le fotografie mostrano uno spazio al servizio della recitazione, della presenza mobile del Coro, comprese le comparse che lo infoltiscono; luogo per sé evocatore di spazi e atmosfere simboliche: «Non devono stupirci le navi tra le fronde: siamo in un mondo di fantasia. Il poeta è libero da ogni vincolo», suggerisce il *Programma*, richiamando inconsapevolmente le condizioni analoghe a cui si alludeva, instaurate con le prime esperienze avignonesi[21]. Ma soprattutto il paragone con il capolavoro conseguito in *La nave* evidenzia la continuità di metodo, di mezzi e logicamente di obiettivi perseguiti: si deve a Michela Bartolini l'analisi metodologica e strutturale dell'esemplare rappresentazione veneziana, in grado di illuminare anche i criteri, forse meno originali, adottati per il *Libro*. Molto pertinenti e utili le osservazioni sul trattamento del copione e il relativo uso del sistema di notazioni della resa esecutiva. Ad esempio, Salvini ricorre a segni con la matita blu per gli interventi musicali, riportati anche sul copione del *Libro*. E diversifica i segnali per l'intonazione della voce, per i movimenti nello spazio scenico e per la gestualità dei personaggi[22].

La partitura originale è di Fiorenzo Carpi. Essa esclude la musica di Darius Milhaud, nota finora soltanto nella composizione operistica. Del resto, la musica per la creazione francese del *Livre* fu composta appositamente per lo spettacolo e «on n'y retrouve pas une seule note de l'opéra – sauf un motif, celui de la colombe symbolique que Paul Claudel demanda à son musicien de réintroduire dans sa partition déjà achevée et que Milhaud rajouta [...]. L'orchestre de treize instruments, sonne avec une clarté qu'il doit à cet emploi obligé des timbres purs»[23]. Si tratta dunque di musica che accompagna e sottolinea episodi spettacolari e raccorda le scene in successione. Salvini ha annotato i momenti d'ogni attacco musicale, il genere del motivo, descrittivo o emotivo, compresa la durata e l'effetto atteso. Così si legge «musica di mare», quando Colombo tocca le Azzorre, preci-

[20] Guido Salvini, *Spettacoli di masse...*, cit., p. 255.

[21] Orlando Grosso, *Il teatro in giardino*, in *Programma*. Analogamente, per *L'Histoire de Tobie et de Sara*, nella descrizione di Hélène de Saint-Hubert, *art. cit.*, p. 48.

[22] Michela Bartolini, *La messinscena veneziana de «La nave» del 1938*, «Ariel», n. 23-24, mag.-dic. 1993, pp. 418-423.

[23] René Dusmenil, *La partition de Milhaud pour le «Christophe Colomb» de Claudel*, «Bollettino Civico Istituto Colombiano», n. 4, ottobre-dicembre 1953, p. 20. La direzione era di Pierre Boulez. Prima esecuzione italiana dell'opera di Milhaud: Roma, maggio 1953.

sando per l'interprete: «Lupi passa alle Azzorre» (copione, p. 11). Fra gli spettatori, il critico musicale Carlo M. Rietmann rimpiange la musica di Milhaud, denunciando la sproporzione della partitura di Fiorenzo Carpi e della relativa esecuzione: «Ottima come "musica di scena", intelligente agli effetti di un commento "underplayed", diventa insufficiente se rapportata a quella che doveva essere (e noi non la conosciamo) la musica di Darius Milhaud». Certo alludendo all'esecuzione berlinese, di cui gli sarà giunta fama: «Tale [il *Livre*] lo avremmo desiderato noi dato che l'autore lo aveva concepito per questa preponderanza sonora», e prosegue: «Nel complesso, quel dialogare dell'oppositore e del difensore, dei personaggi reali e della folla, richiede un sostegno sonoro di ben altra potenza che non sia l'organo Hammond o un'orchestra di arpe trombe e clarini. Lo stesso coro della Vallicella, così puntuale negli interventi [...] risulta magro nello schiacciante confronto dell'affresco»[24]. Dove forse è adombrata dal critico l'intuizione dell'esigenza del poeta sulla funzione della musica. Precisava infatti Claudel:

> La musique joue donc, dans le drame dont il s'agit, un rôle entièrement différent de celui qu'elle a eu jusqu'à présent au-devant de la scène. Ce n'est plus un simple résonateur, elle ne sert plus simplement de support à un chant, c'est un acteur véritable, une personne collective aux voix diverses mais réunies par l'accord [...]. Milhaud et moi, au contraire [de Wagner] nous avons voulu montrer comment l'âme arrive peu à peu à la musique, comment la phrase jaillit du rythme, la flamme du feu [...] comment tous les moyens de l'expression sonore depuis le discours et le dialogue soutenus par de simples batteries jusqu'à l'éruption de toutes les richesses vocales et orchestrales[25].

Problemi di portata musicale sono presenti anche a Lanzarotto, che giudica il contributo del musicista: «Fiorenzo Carpi commentava in penombra, accennando e sfumando motivi che si perdevano nella musicalità della sera. Solo vibrò in solennità nelle brevi note di sapore quattrocentesco che levarono sul grido di "Terra! Terra!", alla fine della prima parte, l'impeto trionfale del *Te Deum*». Si chiede anche «come Milhaud, il collaboratore musicale di Claudel, abbia musicalmente inteso il dramma di Colombo; se nel suo autentico fer-

[24] Carlo M. Rietmann, *Il «Colombo» di Claudel applaudito ieri a Nervi*, «Il Secolo XIX», 28 luglio 1951.

[25] Paul Claudel, *Note sur «Christophe Colomb»*, in *Mes idées sur le théâtre*, Paris, Gallimard, 1966, pp. 116-117.

vore di poesia o nell'attrito dei contrasti [...]. Mistero o melodramma? Né l'uno né l'altro»[26]. Più tardi, il parere dello stesso spettatore viene ancor più sfumato: «La musica, di Fiorenzo Carpi, ricama attimi e momenti, seguendo in penombra il racconto. Ogni tanto contorna, marcandoli, i chiaroscuri, assumendo qua e là buoni effetti, tali da contribuire al concretarsi della realtà scenica»[27].

Il Coro effettivo era affiancato da numerose comparse che, oltre a infittire il Corteo, lungo dislocazioni successive, si univano agli interpreti nei movimenti mimici, diretti da Medy Fernström Obölensky, eseguiti per le figurazioni allegoriche dei vizi: Invidia, Ignoranza, Vanità, Avarizia. I costumi di Veniero Colasanti sceglievano una tavolozza abbastanza variegata, in cui prevalevano il bianco e il nero sulle tinte vivaci. Una specie di divisa vestiva popolani e marinai: una casacca di tela cerata, ispirata a quella dei vecchi marinai genovesi. Secondo il critico de «Il Lavoro nuovo», «fasto, ricchezza d'una tavolozza policroma»; macchie di colore spiccavano nei cappelli, per il Rietmann[28]. In questa sorta di «sacra rappresentazione», il protagonista sdoppiato nei due Colombo (il navigatore al suo presente e l'eroe celebrato dalla Storia) e i personaggi maggiori come lo Storico, Isabella (anch'essa sdoppiata), l'Oppositore e il Difensore si esprimono soprattutto con monologhi, ritmati dai movimenti del Coro-Folla dei posteri, che interviene con un commento talvolta «a bocca chiusa». Quasi il regista raccogliesse l'esortazione dell'autore sul senso del Coro, nella premessa all'edizione del dramma: «Toute voix, toute parole, toute action, tout événement détermine un écho, une réponse. Elle provoque et propage cette espèce de *mugissement collectif* et anonyme comme la mer des générations...»[29]. Tale effetto è più ricercato ed elaborato nella Scena 11 («La vocazione di Cristoforo Colombo»), in occasione della *Canzone*, non prevista nel testo, ma inserita dal regista. A partire dalla battuta dell'Uomo alla finestra e

[26] Ettore Lanzarotto, *art. cit*., in *Studi colombiani*, cit., p. 238.

[27] Ettore Lanzarotto, *Due realizzazioni sceniche del «Libro di Cristoforo Colombo» di Paul Claudel*, «Bollettino Civico Istituto Colombiano», n. 4, ott.-dic. 1953, p. 17. Non si è potuto accedere alla partitura di Fiorenzo Carpi, non catalogata fra quelle conservate nell'archivio del Piccolo Teatro di Milano, né depositata presso la S.I.A.E. Nemmeno la gentile disponibilità e l'interessamento della signora Carla Carpi, detentrice delle carte personali del musicista, hanno finora condotto al ritrovamento dei documenti.

[28] Sandro Baldoni, *Il «Colombo» di Claudel in prima assoluta a Nervi*, «Il Lavoro nuovo», 28 luglio 1951, e Carlo M. Rietmann, *art. cit.*

[29] Paul Claudel, *Le drame et la musique*, cit., p. 34. Corsivo nostro.

di Colombo I, che risponde: «Leggo la Storia di Marco Polo» (copione, p. 9), il canto si protrae fino a fondersi in *Coro*, secondo la didascalia di mano di Salvini. L'episodio si giustifica nella nostalgia suscitata dall'evocazione del «bel porto» di Genova. Per quanto la mancanza di documentazione vieti illazioni sulla partitura, sulla sua esecuzione e sul suo obiettivo estetico, è consentito il ricorso a un'indicazione preziosa sul lavoro del musicista, in rapporto allo specifico delle *Canzoni* per la scena. Essa viene da Giorgio Strehler a proposito di *La Tempesta* di Shakespeare, allestita nel 1979, e attesta il livello di sensibilità nonché la perizia che intervengono nell'adattamento creativo, condotto con Fiorenzo Carpi, del testo-in-musica[30].

L'avvio dell'azione è dato dallo Storico, che sfoglia e legge il Libro della vita dello Scopritore, mentre l'avanzata del corteo (corrispondente a *Processional* nell'originale) disloca gli attori nello spazio scenico, secondo un rituale che ricorda quello celebrato al festival d'Avignone, a partire dall'*Histoire de Tobie et de Sara* citata. Lo sdoppiamento dell'eroe è ben evidente: Colombo nella vita, appare sulla scena sopraelevata; Colombo della Storia, al proscenio. Andamento di processo assume l'alternarsi degli interventi, nel contrasto fra Oppositore e Difensore. All'inizio, Colombo estrae dal bagaglio lunghe catene, segno della schiavitù che grava sulla sua vecchiaia. Rilievo poetico assume la leggenda della colomba che reca all'aspirante navigatore l'anello fissato da Isabella sulla zampina dell'uccello. Scene particolarmente curate nell'effetto emotivo, quella della tempesta e dell'ammutinamento; l'apparizione di Isabella bambina (su una piattaforma, al momento innalzata tramite cavi), che sollecita Colombo a raggiungerla in cielo. Lo studioso trova il maggior interesse nel copione che, con i disegni schematici e le annotazioni, permette di immaginare e in parte ricostruire i movimenti degli attori e l'interconnessione dell'azione con la musica e la luce (i lampi, nella tempesta; le variazioni d'intensità, per i trapassi significativi). Nel confronto col testo francese, appare cospicua la misura dell'adattamento, scandito in un maggior numero di scene. Salvini inserisce molti *tableaux*, componendo 26 scene nella Prima parte e 24 scene nella Seconda: un totale di 50 scene contro le 27 originali. A testimonianza del metodo rigoroso di controllo dell'allestimento, la durata prevista

[30] Cfr. William Shakespeare-Agostino Lombardo-Giorgio Strehler, *La Tempesta. Tradotta e messa in scena*, a cura di Rosy Colombo, Roma, Donzelli, 2007, pp. 368 e p. 35.

risulta di cinquanta minuti per la Prima parte, così conteggiati e cronometrati: «Recitazione minuti 45; Musiche, coreografia in più 5».

La critica interviene, tempestivamente e variamente, cospicua nell'anticipare l'evento, articolata nei giudizi sulla rappresentazione. Il risultato, che appare coerente con l'estetica e la pratica del *metteur en scène*, è pertinente, nel giudizio di Claudio Meldolesi, al comportamento dell'artista nell'ambito della «regia di orchestrazione stilistica», concomitante con la fase della *regia critica* italiana: «Questa tendenza corrispose – precisa lo storico – alla faccia letterariamente dignitosa del teatro direttoriale [...]. Farò i nomi di Salvini, di Fantasio Piccoli e di Gassman»[31].

Nelle recensioni, si possono distinguere due tendenze, in chi si misura forse per la prima volta con la messa in scena di Claudel: quella di chi critica la pièce sia nella drammaturgia sia nella sua restituzione scenica; e quella di coloro che lodano innanzi tutto il poema drammatico quale capolavoro indiscusso e che quindi ricevono dallo spettacolo un'impressione diffusa di grandezza, nobiltà e «poeticità». Fra i critici scontenti, Roberto Rebora:

> tutto questo rimane come travolto e sottomesso da un linguaggio che, teso a una verità, non si preoccupa in un certo senso di inventarla e finisce con il risultare falso, enfatico, melodrammatico, teatro d'opera al suo stadio di convenzione [...]. La realizzazione [...] ha accentuato tutte le manchevolezze dell'opera. Tutto è stato tirato via in fretta [...] secondo il peggior senso dell'effetto ereditato da Forzano[32].

Enrico Bassano compara Claudel a Lope de Vega, ma col suo Colombo delude, poiché «a contatto della grande Figura, sembra essersi lasciato sopraffare dalla grandiosità del dramma, e all'opera del poeta si è sostituita quella del teatrante; in luogo di un canto – alto e flebile che sia, ma "canto" – [...] Cristoforo Colombo, portatore di Cristo, ha soltanto suggerito al *poeta cristiano* uno *spettacolo*. Un grande spettacolo. Ma *spettacolo*. [...] La tecnica seguita da Claudel nel comporre questo *pretesto*, è quella – ci si perdoni l'accostamento – dell'attuale rivista». Sulla rappresentazione, in specifico:

[31] Claudio Meldolesi, *Fondamenti del teatro italiano*, Firenze, Sansoni, 1984, p. 149 e p. 288. Cfr. anche il paragrafo «Orchestrare lo spettacolo nella regia», alla voce *Teatro totale*, in Patrice Pavis, *Dizionario del teatro*, Bologna, Zanichelli, 1998, p. 474.

[32] Roberto Rebora, *In 300 per il «Colombo» di Paul Claudel*, «Sipario», n. 64-65, agosto-settembre 1951, p. 7.

Guido Salvini, allenatissimo agli spettacoli massicci, abbondanti, muscolosi, ha saputo e potuto tenere saldamente in pugno tutta la prima parte di questo *Colombo*. [...] Il regista ha gettato sulla scena centinaia di comparse, collocandole su gradinate, componendo coreografie, manovrando balli e balletti [...] ottenendo, come risultato immediato ed evidente, uno spettacolo spesso imponente, di buon gusto, geniale, sorprendente. [...] Soltanto il finale dell'opera, con una trovata scenica e le battute di Isabella fanciulla, ha ripreso quota e ha potuto terminare in bellezza[33].

Silvio d'Amico riscontra «scene meravigliose ed ottimi interpreti [...]. Arnoldo Foà era il disfatto morente Colombo». E Raul Radice valuta il lavoro di Salvini quale «sacra rappresentazione», in cui «il ritmo verbale, tuttavia non [è] sostenuto da un impianto drammaticamente valido»[34]. Lo stesso anno 1951, al Convegno Internazionale di studi, Ettore Lanzarotto offre una relazione dedicata allo spettacolo, ricca di curiosità e testimonianze emotive; meritoria per lo sforzo di valutare lo spettacolo in rapporto al testo; enfatizzata però da (comprensibile) entusiasmo apologetico. Due anni dopo, suscitata dall'edizione francese diretta da Barrault, appariva un'altra riflessione di Lanzarotto, che abbozzava un primo confronto fra le creazioni, sottolineando soprattutto le diverse modalità di impiego della musica. L'occasione è l'unica all'epoca criticamente rimarchevole, accostando i contributi di Dusmenil e di Barrault. Finché, trent'anni dopo, Dario G. Martini non indicherà nel *Libro* «l'opera teatrale più rilevante, in assoluto, finora scritta sul grande Navigatore»; e accennando alla creazione genovese, accenderà un'attenzione durevole, applicata alla ricerca attuale[35]. D'allora, nessuno studio è stato dedicato all'argomento; mentre la storiografia, consolidando la registrazione della *creazione* francese, rimaneva in attesa del necessario, doveroso emendamento dell'anomalia documentaria. Adempiuto il compito informativo, si può passare alla comparazione critica delle due esperienze, aspettando nuove eventuali prove di messa in scena.

[33] Enrico Bassano, *Questa estate teatrale*, «Il Dramma», n. 139-140, 1° settembre 1951, p. 45.

[34] Rispettivamente ne «Il Tempo», 28 luglio 1951; «L'Europeo», 5 agosto 1951. Cfr. inoltre: A.R., «Il Nuovo cittadino», 28 luglio; S. Baldoni, «Il Lavoro nuovo», 28 luglio; E. Bassano, «Corriere del Popolo», 28 luglio; S. Parrini, «Gazzetta del Lunedì», 30 luglio; S. Giovaninetti, «La Scala», 15 agosto.

[35] Ettore Lanzarotto, *Due realizzazioni sceniche...*, cit.; Dario G. Martini, *Cristoforo Colombo, l'America e il teatro*, Genova, E.C.I.G., 1988, p. 229.

Cam Lecce-Jörg Grünert

TEATRO DIDATTICO NEI CAMPI PROFUGHI PALESTINESI IN LIBANO.
REPORT

Nota di Raimondo Guarino. *Nella drammaturgia inglese delle ultime stagioni, si propongono all'accredito dei pubblici londinesi, e quindi mondiali, drammi di autori di recente ma sicura consacrazione (Bartlett, Crouch) segnati dal trauma della guerra irachena. Sono cose di poco conto, lontane dalla scienza burlesca degli anatemi di Elfriede Jelinek. Eppure sono esiti interessanti della nostra industria dell'emozione. L'ombra dell'apocalisse esotica si insinua come variante delle mitologie occidentali, delle loro sceneggiature familiari. Non esistono, nei conflitti e nei sincretismi post-coloniali, pratiche di contatto giuste o scorrette. Esistono pratiche trasparenti e simulazioni opache. Il vampirismo di chi fortifica illusioni e investiture succhia il sangue di altri genocidi nelle vene azzurre dell'arte pensosa. Mentre si sviluppano, ai margini e senza investiture, in base a tempi e spazi della necessità, tentativi d'intervento nella globale topografia dell'emergenza. Per contribuire alla topografia dell'emergenza, alla concordanza di esili scelti e coatti, ho chiesto a Deposito dei Segni una descrizione del lavoro che da anni, partiti dall'Abruzzo e da Genet, svolgono in Libano nei campi dei rifugiati palestinesi.*

2004.

Beirut è un vortice che apre uno zoom sulle contraddizioni del contemporaneo: multimedialità, occidentalizzazione, sporcizia, plastica, sorrisi, veli, piercing, tatuaggi, donne alla moda con le pance scoperte, con lo hijab, rarissime e solo nei luoghi molto eleganti (e al seguito dei mariti) le donne con il *niqab* o chador, e poi... tanto smog. Case, tante, aggrappate come ragni sulle colline, e ovunque ci sia uno spazio, molte moderne, altre costruite secondo gli antichi metodi, altre sventrate dai bossoli delle pallottole, altre hanno lasciato i buchi delle loro presenze. Nebbia di umido e appiccicaticcio di calura estiva in un clima funestato da inquinamento.

La spartizione della città secondo le credenze religiose (così vogliono che si percepisca), in realtà divisa secondo patteggiamenti di giochi di potere. Tra tutto questo: miseri, intricati, sporchi, abbandonati i campi dei profughi palestinesi, abitati da esuli giunti alla

loro sesta generazione di senza patria, profughi con il primato di esuli al mondo...

Di tardo pomeriggio arriviamo a Beirut, per raggiungere, il giorno seguente, Brumana, piccola municipalità situata sulle colline che circondano gran parte della città.

Siamo in Libano per partecipare al Janana Summer Camp 2004, forum internazionale di promozione, scambi, pratiche e formazione multiculturale per operatori che lavorano nei campi profughi palestinesi e nelle aree svantaggiate ed emarginate della regione. Il meeting è organizzato dal Centro Al-Jana/Arcpa, associazione no-profit di Beirut, nata nel 1990, che sviluppa ed elabora un lavoro di supporto ai rifugiati palestinesi per la salvaguardia della loro cultura, e per favorire relazioni di crescita, comunicazione e solidarietà tra i popoli. Lo staff di Al-Jana, guidato da Moataz Dajani, scultore, pedagogo, direttore artistico e anima del Centro, cura nei dettagli le varie fasi organizzative del meeting, affiancato da Hicham Kayed, videomaker e coordinatore dei progetti.

Da Beirut, quindi, ci si sposta sulle colline a Brumana, dove, presso la Brumana High School prende avvio il campus del Janana Summer Camp. Il primo giorno, dalle nove alle dieci, siamo tutti accolti nell'area antistante la mensa, che ci ospiterà tre volte al giorno. Poi ci spostiamo nella grande sala del college, la sala dei meeting giornalieri, dove la dottoressa May Haddad, stretta collaboratrice di Al-Jana, ci dà il benvenuto, informandoci sulle ritualità del forum: tempi, luoghi, spazi, logistica. Siamo tantissimi, colorati e sorridenti, tante le organizzazioni e le associazioni palestinesi e libanesi presenti, oltre un centinaio, provenienti dai diversi luoghi e campi profughi libanesi; noi, gli operatori internazionali (è il lessico con il quale veniamo identificati), siamo circa una dozzina, giungiamo da differenti paesi: Italia, Germania, India, Polonia, Australia, Palestina, Inghilterra, Libano, Giordania, Egitto. Condurremo laboratori per elaborare percorsi sui nuovi approcci e orientamenti di ricerca creativa, tecniche e metodi per intervenire su: prevenzione dell'abbandono scolastico, mantenimento di interesse e motivazioni alla scolarizzazione, gestione creativa dei conflitti, prevenzione del disagio sociale, acquisizione di metodi e tecniche di ricerca, indagine e documentazione sugli archivi, comunicazione con gli anziani e raccolta dati delle loro storie orali, promozione della scrittura creativa e della lettura,

sviluppo delle arti performative, delle tecniche attoriali e di danza, continuità ed evoluzione nei settori della musica, del dramma, del movimento corporeo e del video.

Nella sala dei meeting a noi trainer viene chiesto di presentarci, indicando luoghi di provenienza e illustrando i nostri workshop. Noi, Cam e Jörg, del Deposito Dei Segni, per meglio illustrare il nostro laboratorio, mostriamo frammenti di un video realizzato con bambini di cinque anni in una scuola dell'infanzia.

Dopo la presentazione generale, noi internazionali veniamo dislocati in diverse postazioni singole, presso le quali i rappresentanti di ciascuna organizzazione si recheranno per raccogliere informazioni più dettagliate circa i workshop a cui successivamente si iscriveranno.

Inizia così un camminamento a stazioni dove, in dieci-quindici minuti, ciascun trainer (due noi) illustra la propria proposta. Ripetiamo le spiegazioni per ciascuna organizzazione.

Dopo un paio d'ore ci si rincontra nella sala meeting e, su grandi cartelloni appesi al muro, ciascun partecipante si iscrive al workshop scelto.

I nostri allievi libanesi e palestinesi, giovani tra i diciotto e i ventisette anni, tra cui alcune donne con lo hijab (il velo che copre la testa e i capelli), provengono: alcuni da piccole municipalità vicino Sidone e dal campo profughi di Rashidye, a sud di Tiro, vicino al confine con Israele, altri da Beddawi e Naher Al Bared (che oggi mentre scriviamo non esiste più [1]), campi ai margini della città di Tripoli, nel Nord verso la Siria. Tutti, seppure molto giovani, già da tempo svolgono attività sociale nelle difficilissime realtà dei campi profughi.

Avremo a disposizione sei giorni per un totale di ventiquattro ore da trascorrere insieme dalle dieci alle quattordici.

Ci aiuteranno per le traduzioni due partecipanti: dall'inglese e tedesco all'arabo Laila, e dall'italiano all'arabo Darine.

[1] Il campo profughi di Naher Al Bared, situato a nord del Libano, vicino la città di Tripoli, è stato raso al suolo dall'esercito libanese a seguito di contrasti armati con la compagine terroristica di Fatah Al-Islam, che, arbitrariamente insediatasi nel campo, ha costretto a un ennesimo esodo i circa quarantamila profughi che dal 1948 subiscono le violenze dei vari conflitti e sono costretti ad abbandonare le proprie abitazioni.

Da subito nasce una grande empatia e l'intero gruppo si rivela fortemente motivato.

Il processo di pedagogia teatrale e didattica artistica che svilupperemo durante il laboratorio «Giochiamo a diventare» propone un percorso esperienziale e si sviluppa attraverso una modalità ludica; ha come obiettivo promuovere l'apprendere attivo, l'imparare attraverso il fare, la dimensione dell'ascolto attivo, la condizione della propriocezione, la familiarizzazione con la dinamica del movimento, la scoperta dei linguaggi non verbali, mezzi per facilitare accoglienza, avvicinamento, aggregazione e socializzazione dei bambini, attraverso giochi di interazione. Ogni incontro è scandito da una propedeutica, che viene ripetuta come una ritualità, e che si svolge stando nel cerchio.

Quindi, dopo aver reintrodotto più dettagliatamente le attività, invitiamo tutti a togliersi le scarpe, a svolgere il percorso che andremo a iniziare a piedi scalzi, perché sarà importante scoprire come camminano e parlano i piedi; risatine e sguardi meravigliati accompagnano la nostra richiesta, noi ci denudiamo i piedi, pian piano seguono anche i ragazzi, e partiamo con i giochi.

Il gioco della presentazione: formiamo un cerchio al cui centro poniamo una X sul pavimento, la X di Puck[2], a ciascun componente viene chiesto di andare a presentarsi sulla X, rispettando una progressione esecutiva come da consegna verbale. Dopo che tutti si sono presentati chiediamo che cosa si può osservare sul gioco. Rispondono tutti insieme, proponiamo una prenotazione per alzata di mano, ecco alcune osservazioni: *ci sentiamo goffi, i nostri gesti sono meno precisi dei vostri, ci sentiamo imbarazzati, timidi, voi siete più decisi...* Insistiamo affinché possa uscir fuori ancora qualche altra osservazione – chiediamo: *partendo da ciò che avete osservato: che cosa ha permesso le osservazioni? chi, che cosa è stato il soggetto agente delle consegne? e che grammatica di esecuzione ha applicato? Sguardi sorpresi e interrogativi!!!* Richiediamo un'osservazione su qualcosa che è ritenuto ovvio e scontato: *osservare il corpo in fase di esecuzione di una consegna*, tutti sono convinti di aver osservato l'osservabile, domandiamo nuovamente: *con che scansione temporale, con quale*

[2] Puck è il nostro amico magico, un supervisore a cui rivolgersi per qualunque problema, colui che non abbandona mai i bambini, che è sempre presente, il loro alleato, come dice Rodari, l'elemento magico che sostituisce il genitore e che sostiene la coerentizzazione tra reale e irreale, tra immaginazione, fantasia e vita corrente (Gianni Rodari, *Grammatica della fantasia*, Torino, Einaudi, 1973).

ritmo-tempo ciascuno si è presentato? perché è così interessante scoprirlo? perché questo è importante per un bambino? Il nostro intento è quello di sviluppare una cosciente capacità di riconoscimento e utilizzo delle potenzialità comunicative di ciascun partecipante, un attento guardare vedendo, ridare valore alla precisione come qualità d'interazione, affinché un'esatta osservazione diventi una consapevole competenza capace di diventare *transfert di saperi* da utilizzare in contesti socio-educativi.

Iniziamo una maieutica dell'osservazione scoprendo cosa significa osservare e cosa vuol dire essere corrispondenti alla verbalità di una consegna[3].

Così, tra la meraviglia e i sorrisini, passiamo al *gioco della postura*: come mettersi in postura e riuscire a stare in piedi senza stancarsi, avendo sotto controllo un'attitudine attiva, che consenta di eseguire qualunque movimento, come farlo divertendo e coinvolgendo i bambini. Usiamo un lessico semplice ed efficace proprio come con i bambini; questo gioco viene richiamato in parte da quello successivo, il *gioco della matita magica*, per scoprire la propria lunghezza nelle verticalità, puntualizzando la naturale esistenza corporea nella gravità[4], per sostenere la coordinata cielo-terra. Rimemorando lo stesso percorso, fatto con il gioco della postura, si introducono alcune varianti, soprattutto introduciamo *la presenza della matita magica invisibile*, che aiuta a sottolineare e puntualizzare la lunghezza corporea. Subito dopo segue *il gioco della sospensione*: per scoprire come gestire e avere il controllo del proprio equilibrio nelle sue modificazioni corporee, proponiamo sospensioni e allungamenti. *Quante volte ci capita di avere un caos mentale che ci frastorna e dobbiamo resistergli? quante volte accade anche al nostro corpo?* A questa osservazione i ragazzi si guardano, vicendevolmente, un po' complici un po' divertiti, e sempre interrogativi, annotano verbalmente che è una condizione che gli capita di vivere frequentemente; gli spieghiamo che praticare questo esercizio può servire da supporto nei momenti di caos, per in-

[3] L'adulto deve avere consapevolezza della sua responsabilità *magica*, deve sapere che, quando si prende in carica un bambino, la chiarezza e la semplicità con cui risponderà alle sue domande determineranno, nel bambino in età evolutiva, la possibilità di comprensione e interpretazione del contesto in cui vive.

[4] «Gravità, un fattore inesplorato per un uso più umano degli esseri umani. [...] Gli esseri umani non sono diversi, quanto alla loro esistenza nella gravità, da qualsiasi altro corpo materiale. Sono tutti soggetti alle leggi della meccanica: una di queste afferma che le masse devono essere equilibrate per essere mobili» (Ida Rolf, *Il Rolfing e la realtà fisica, lavorare con la gravità*, Roma, Astrolabio, 1996).

coraggiare a fare un bel respiro prima di agire. Si nota bene che hanno poca capacità di controllo del proprio corpo, che non riescono bene a sostare in equilibrio sugli avampiedi, così a ogni cedimento chiediamo di ritornare alla posizione base e di ricominciare, e riprovare. Pian piano riescono a trovare il loro punto d'equilibrio [5]. Proseguendo con la propedeutica introduciamo il *gioco dell'accartocciamento o del piegarsi*: come piegare correttamente il corpo, come cadere controllando il cadere, come approcciarsi alla segmentarietà corporea, alla coordinazione, ad alcune delle opposizioni della dinamica del movimento [6].

Questo gioco è supportato da un'immagine che verbalizziamo durante l'esecuzione. I nostri allievi faticano a eseguirlo, constatano quanta poca confidenza e duttilità hanno con il loro corpo, scoprono di essere legati e legnosi. Non ci soffermiamo molto a fare considerazioni, ma procediamo con un ritmo cristallino in un clima disteso e sorridente. Segue il *gioco dell'allontanare*: per scoprire la propria forza, ma, soprattutto, per consolidare esperienze sul principio delle opposizioni [7] che governano il movimento. Anche qui c'è un'immagine che aiuta la concentrazione, proprio come accade con i bambini, questo gioco cattura un aspetto di sfida positiva contro l'ostacolo. Così giungiamo alla *Formula Magica*: naturalmente la fantasia e l'immaginazione devono essere supportate da un po' di magia, e noi abbiamo una formula magica, che verbalizzata ha una sua configurazione nello spazio. Tutti sono curiosi e vogliono vedere e sentire la formula magica, Cam la verbalizza in italiano e Jörg la configura nello spazio. I ragazzi chiedono a Laila e Darine di tradurla, vogliono sapere il significato delle parole, desiderano verbalizzarla e danzarla in arabo, con rapidità ammirevole la memorizzano in un baleno.

A questo punto il clima nella sala è veramente effervescente. Ci risediamo e chiediamo se hanno mai sentito parlare di *spazio estetico* [8], e che cosa gli evocano queste due parole, che cosa significano.

[5] Questi giochi-esercizi sono figli del concetto di *grounding* di Alexander Lowen, il quale sostiene che far stare un adulto sulle proprie gambe aumenta il senso basilare di sicurezza, e lo mette più in contatto con la realtà del terreno su cui vive, la realtà del suo corpo e quella della sua situazione attuale nella vita e nella società (Alexander Lowen, *Bioenergetica*, Milano, Feltrinelli, 1983).

[6] Pierre Vayer, *Educazione psicomotoria nell'età scolastica*, Roma, Armando Editore, 1974.

[7] Eugenio Barba, *La corsa dei contrari*, Milano, Feltrinelli, 1981.

[8] Augusto Boal, *L'arcobaleno del desiderio*, Molfetta (Bari), La Meridiana, 1994.

Dopo diversi tentativi arriviamo a definire lo spazio estetico come *il luogo deputato all'espressività creativa*, a questa definizione facciamo seguire un'azione concreta (poiché con i bambini alle parole devono seguire azioni), nel nostro caso siamo nella possibilità di circoscrivere il luogo magico realmente, con lo scotch di carta delimitiamo *il campo magico*[9], il luogo della creatività, della fantasia e dell'immaginazione, del pensiero e della relazione. Amiamo introdurre il concetto di spazio estetico dopo i giochi iniziali di propedeutica, annunciare il *campo magico* per identificare il territorio che ospita l'attività, lo speciale luogo in cui praticare il percorso della conoscenza creativa, dell'intelligenza fisica, in cui imparare a orientarsi gradualmente con la mappa dei giochi creativi.

Nel centro del quadrato magico poniamo la X di Puck, a significare che anche Puck ha il suo posto lì con noi, e dove successivamente segniamo le X di ciascun partecipante, che così avrà il suo proprio posto, il suo luogo di riferimento, da cui partire e a cui tornare. Il quadrato magico è per i bambini, e per chiunque, il luogo in cui scoprire il tempo favorevole dell'imparare imparando, in cui essere protagonisti della propria azione, in cui vivere la scoperta dei nessi tra l'originalità soggettiva e l'accettazione di una regola; in cui costruire legami tra ciò che ci è proprio e ciò che ci viene imposto dalla realtà fisica, o dalla tradizione culturale; in cui ogni soggetto scopre i mezzi espressivi[10] per incrementare: strumentalità immaginative, espressive, corporee, cognitive e relazionali. Assegnata la X, ciascuno ci si posiziona sopra per sentirsi collocato insieme con gli altri, poi ci rimettiamo in cerchio, all'interno del campo magico. Spieghiamo che per lo sviluppo e lo svolgimento del laboratorio serve una storia, che ci piacerebbe inventarla insieme, collettivamente, una storia da drammatizzare, elemento fondamentale per il *work in progress* del laboratorio; ribadiamo che è nel processo in corso l'apprendimento stesso, l'alfabetizzazione metodologica, per acquisire strumenti e metodi per guidare attività didattico-educative. Invitiamo tutti ad avere un diario di bordo, in cui scrivere i giochi, gli esercizi, annotare emozioni, sentimenti, pensieri, dubbi e qualsiasi cosa desiderino.

[9] L'esigenza di rendere concreto il nostro spazio estetico attraverso il campo magico è nata lavorando con i bambini in un'area molto disagiata della città di Pescara. Per i bambini avere un luogo nel quadrato magico risulta appagante e di orientamento, favorendo le coordinate spazio-tempo-io-l'altro, e confacente allo sviluppo drammaturgico del percorso.

[10] Bruno Munari, *Il laboratorio per bambini a Brera – giocare con l'arte*, Bologna, Zanichelli, 1981.

Introduciamo il Binomio Fantastico: due parole non prese nel loro significato corrente ma liberate dalle catene verbali quotidiane; due parole «estraniate», «spaesate», «differenti», «insolite» tra loro, che devono trovare le condizioni migliori per generare una storia, due parole come, ad esempio, armadio-palla, per alimentare fantasia e immaginario [11].

Ciascuno propone un binomio, li raccogliamo e poi li mettiamo ai voti, viene scelto *porta-palla* e in *circle time* [12] iniziamo a inventare la storia. Due ore sono volate, arriva il tempo concordato della pausa di venti minuti. Alla ripresa introduciamo la parola *mimesis* [13], chiediamo se conoscono il suo significato, riceviamo risposte molto approssimative, quindi chiediamo se gli è mai capitato di trasformarsi da bambini in: principe, principessa, cavallo, gatto... Rispondono che gli è capitato di sentirsi tante cose: dai personaggi delle fiabe agli animali, ma adesso, da giovani e adulti, molti di loro vorrebbero essere degli uccelli per volare via liberi [14]. Verbalizziamo i nomi degli elementi naturali: *terra*, *acqua*, *aria*, *fuoco*, i *4* elementi naturali, che rappresentano le antiche forze cosmiche che risiedono nella memoria archetipica di ogni individuo. I percorsi di *mimesis* sono importanti esperienze per vivere consapevolmente l'immenso essere della natura che ognuno racchiude in se stesso. Ci soffermiamo sull'importanza di investigare chiaramente *la temperie* costitutiva di ogni singolo elemento, trovando parole e aggettivi che ne restituiscano l'essenza, facendo molta attenzione a scegliere parole che lo connotino nella sua *fisicità* (ad esempio l'acqua è liquida, non interessa se è fredda o calda). Iniziamo dalla terra: dopo aver collezionato aggettivi qualificativi dell'elemento, ciascun partecipante inizia la propria trasformazione, partendo dalle dita delle mani, ritrovandolo nel movimento e verbalizzandolo. Dopo questo primo approccio ciascuno va a prendere posto sulla propria X e, da una posizione di partenza, vie-

[11] Gianni Rodari, *Grammatica della fantasia*, cit.

[12] Thomas Gordon, *Insegnanti efficaci. Il metodo Gordon; pratiche educative per insegnanti genitori e studenti*, Firenze, Giunti, 1991.

[13] Gian Giacomo Colli, *Una pedagogia dell'attore. L'insegnamento di Orazio Costa*, Roma, Bulzoni, 1989.

[14] Visitando i campi profughi diventa immediatamente chiaro perché tutti vorrebbero trasformarsi in uccelli e volare via liberi. I campi profughi sorti nel 1948 – come luoghi temporanei di accoglienza di emergenza, a seguito della Nakba, la catastrofe, che costrinse centinaia di migliaia di palestinesi ad abbandonare la loro terra in Palestina – sono a tutt'oggi carceri a cielo aperto dove vivono i palestinesi, giunti, ormai, alla sesta generazione di esuli.

ne guidato verbalmente nella trasformazione. La *mimesis* risulta essere una metodologia molto confacente agli sviluppi delle drammatizzazioni, poiché consente di trasformarsi in tutto: cose, pensieri, oggetti, luoghi, parole... e crea una fluida transizione tra l'interiore e l'esteriore, come sapeva bene Winnicot [15].

Investighiamo la mimesi della terra dura, forte e compatta, quella terra che consente a un seme d'albero di schiudersi e crescere. Ciascuno sceglie che albero diventare e come reificare tronco, rami e foglie. Dopo ciascuna mimesi ritorniamo in cerchio, e chiediamo a ciascuno di disegnare con la matita magica invisibile, sul pavimento, di che forma e di che colore si è sentito; successivamente ciascuno riporta su un foglio la sua forma e colore.

Il gruppo è sorpreso dalle nostre richieste, ma risponde con spontaneità e ilarità, le loro reazioni emotive non oppongono resistenza, avvertiamo disponibilità a farsi attraversare intimamente, ci colpiscono le immedesimazioni, la precisione istintiva delle scansioni ritmiche delle loro mimesi. Alla mimesi della terra e della radice segue il gioco della radice che si radica nella terra, il gioco richiede una grossa vicinanza, uno stare fianco a fianco a stretto contatto, per diventare con i corpi una terra forte e compatta da attraversare, anche le ragazze con lo hijab decidono di parteciparvi (puntualizziamo questo particolare perché notoriamente le donne con lo hijab non devono essere sfiorate o toccate). Il primo incontro finisce che quasi non ci accorgiamo che sono arrivate le ore 14.00 ed è ora di andare a pranzo.

Ci ritroviamo nello spiazzo antistante la mensa a fare la fila per mangiare, c'è un vociferare concitato, sguardi e sorrisi, inviti a sedersi vicini a tavola. Le attività del forum prevedono tre sessioni giornaliere, con una pausa pranzo di due ore.

Le attività sono così ripartite:

a) i workshop del mattino: 10.00-14.00 (in cui è inserito il nostro workshop);

b) gli incontri, le presentazioni, i dibattiti nella sala meeting: 16.00-18.00;

c) i workshop serali: 18.00-20.00.

Un programma fitto a cui fanno seguito gli intrattenimenti serali tra concerti, azioni teatrali, proiezioni di film e varie.

[15] D.W. Winnicot, *Gioco e Realtà*, Roma, Armando, 1974.

I laboratori del mattino sono:

– giochiamo a diventare: l'apprendere creativo attraverso il movimento e la drammatizzazione, a cura di Cam Lecce e Jörg Grünert – Deposito Dei Segni, Italia-Germania;

– strumenti e metodi drammatici, a cura di Hanane Hajali dell'Arab Theatre Training Center di Beirut, Libano;

– scrittura creativa e training d'attore, a cura di Wassim Kurdi di A.M Qattan Foundation di Ramallah, Palestina;

– metodi di raccolta dei racconti orali degli anziani, a cura di Sonia Nimr, università di Birzeit, Palestina;

– restauro e conservazione dei documenti di famiglia, e metodi di archiviazione, a cura di Anna Czajka, Polonia;

– strumenti ed educazione delle Comunità in relazione alle comunicazioni di massa, a cura di Ganesh, dell'associazione Abhivyakti, India;

– inventare fiabe e costruire libri, a cura di Reem, Inghilterra.

Gli incontri pomeridiani e i dibattiti affrontano argomenti diversi:

– presentazione delle attività svolte con i bambini in Palestina attraverso le biblioteche in network;

– strategie e metodi d'intervento per gli operatori di strada;

– metodi di raccolta delle testimonianze orali dei profughi dalla Nakba alla vita in Libano;

– metodi di raccolta di testimonianze dei bambini che vivono nei campi profughi;

– testimonianze di attività artistiche svolte con giovani svantaggiati in Australia e nel Tibet attraverso i linguaggi video.

All'interno di questa fascia oraria sono previsti, in giorni diversi, due momenti plenari, nell'area mensa, in cui ciascuna organizzazione presente al forum divulga le proprie attività.

I laboratori serali sono:

– danza palestinese a cura di Serene, Palestina;

– attività di musica per bambini e giovani a cura di Nancy Evans, Inghilterra;

– attività di movimento per bambini e giovani a cura di Mirna, Libano;

– metodi e strategie di avvicinamento per i bambini di strada, a cura di Shilpa Jain, India, e Aila, Egitto.

Le attività di intrattenimento serali prevedono la partecipazione del cantautore Sami Hawat, del musicista egiziano di *oud* Mustafa Shahata, del gruppo Asamina e il grande party di saluto.

La prima giornata trascorre veloce.

Il mattino seguente dalle nove alle dieci, dopo la prima colazione, ci si ritrova tutti nella sala meeting dove: i rappresentanti di ciascuna organizzazione, gli internazionali, gli organizzatori, ossia i partecipanti al campus, sono invitati a parlare se hanno comunicazioni, considerazioni, perplessità, problemi, riflessioni... da condividere con tutti. Moataz tiene molto alla partecipazione attiva di tutti, all'auto-responsabilità, alla reciprocità, alla comunicazione, all'aggiornamento in tempo reale delle attività in svolgimento. Negli anni verificheremo che questa è una caratteristica partecipativa del campus molto importante. Così ogni mattina, dopo colazione, ci si incontra nella sala meeting, e pubblicamente si esprimono le quotidianità vissute sia nei workshop che nelle situazioni correnti.

Tutti i giorni più di cento persone si incontrano, si salutano, si aggiornano e partecipano attivamente.

Il secondo giorno, all'ingresso della sala assegnataci per il workshop, troviamo già i nostri ragazzi ad aspettarci. Dopo la propedeutica di base, prima di proseguire con altri giochi ed esercizi, introduciamo la decontrazione[16], siamo un po' sulle spine perché la decontrazione, le prime volte (prima che venga scoperta nella sua utilità e amata), è generalmente detestata, quasi da tutti. Chiediamo a ciascuno di scegliere un posto nella stanza e di posizionarcisi; iniziamo la conduzione della decontrazione con una musica di sottofondo, i partecipanti a occhi chiusi, dopo essersi messi in postura, vengono guidati in un percorso di visualizzazione di punti del viso e luoghi corporei. I ragazzi faticano a tenere gli occhi chiusi, a stare nella giusta postura, a concentrarsi; insistiamo affinché si sforzino nel lasciarsi andare a seguire le immagini che accompagnano il percorso. La decontrazione, per poter essere eseguita, costringe a un profondo grado di concentrazione, questa difficoltà è la possibilità della sua riuscita.

[16] Lee Strasberg, *Il sogno di una passione*, Milano, Ubulibri, 1990 (Strasberg aveva indagato molto per capire come fare per sostenere l'attore in una condizione neutra iniziale, uno stato che gli consentisse di essere pronto per eseguire un compito).

Alla fine dei venti minuti di decontrazione in cui hanno potuto sgranchire, estendere, allungare, protendere, allargare, distendere, muovere liberamente il loro corpo, e dopo tanti sbadigli, da noi incoraggiati, si sentono bene. Decontratti e rilassati ci chiedono se saranno capaci di rifare con i loro bambini i giochi che stanno facendo con noi; ci rimettiamo in cerchio seduti e discutiamo intorno a questo punto, facciamo presente che se loro vivono il percorso intimamente, e se lo riportano nel diario di bordo, sapranno riutilizzare tutti gli spunti dei giochi, inoltre rimarchiamo il valore della ripetizione che li vede attanti nella propedeutica di base ogni giorno.

Ci raccontano della difficoltà a gestire i gruppi, ad accogliere i bambini, a creare condizioni di ascolto e silenzio, delle deprimenti condizioni spazio-temporali a cui sono costretti nei campi. Naturalmente l'esperienza di un workshop non andrà a risolvere questo problema, ma li incoraggiamo a lasciarsi andare al percorso che stanno vivendo, a farlo in primis per loro, ché l'esperienza gli darà stimoli e spunti creativi. Siamo d'accordo che ciascuno annoterà nel suo diario di bordo le proprie domande, e che l'ultimo giorno del campus, previsto di tutoraggio, riaffronteremo le questioni che hanno in sospeso. Riprendiamo la storia inventata il giorno prima, la rileggiamo e la puntualizziamo secondo la struttura di riferimento [17] (un semplice paradigma di funzioni, che consente di inventare qualsiasi genere di storia), analizziamo le coerenze, le illogicità, le possibilità spazio-temporali che l'elemento magico consente. Decidiamo il titolo: *Magic Fire*, Fuoco Magico. La storia recita:

Il gruppo Summer Camp (ossia loro) *decide di andare in vacanza in Italia, ma l'aereo su cui vola viene travolto da una tempesta e precipita in mare, i ragazzi si salvano aggrappandosi a uno sportello dell'aereo, naufragano su di un'isola, trovano una borsa con dentro dei palloncini e una mappa, la mappa indica una grotta in cui è custodita una formula magica. Solo se la troveranno e la pronunceranno i palloncini si gonfieranno, e li porteranno in salvo alle loro case. I ragazzi seguono le indicazioni della mappa, attraversano il bosco e scovano l'ingresso della grotta, la percorrono e trovano la formula magica. Ma ecco che, proprio in quel momento, arriva il mostro! I ragazzi lo affrontano in battaglia e lo vincono. Pronunciano la formula magica e si trasformano in fuoco, con l'aria calda gonfiano i palloncini che diventano mongolfiere, e leggeri come aria volano liberi, verso le loro case, ma, oh!, cosa succede? Drin! Drin! Drin! È la sveglia! Era solo un sogno! Tutti ave-*

[17] Gianni Rodari, *Grammatica della fantasia*, cit.

vano fatto lo stesso sogno. Poi per lo scampato pericolo fanno una grande festa!

I ragazzi sono curiosissimi di capire come faranno a raccontare questa storia solo con i loro corpi, e ci domandano come faranno gli spettatori a capire che cosa stanno raccontando; le nostre risposte sono sempre le stesse: fiducia e andare fino in fondo al percorso.

Dopo la pausa prevista riprendiamo con giochi e altri esercizi.

A ogni incontro introduciamo nuovi elementi che concorrono ad aumentare approcci creativi. Proponiamo *il gioco dell'euritmia delle vocali*: configurare nello spazio le vocali individuando i sentimenti a cui corrispondono [18], in un'armoniosa coordinazione di movimento e verbalizzazione dei suoni vocalici. Continuano le mimesi dei quattro elementi e l'individuazione delle loro temperie. Introduciamo *il gioco degli animali e il gioco della battaglia*: due giochi per vivere l'esperienza della dirompenza della propria aggressività [19] imparando a controllarla e a trasformarla creativamente.

La sera del secondo giorno al campus presentiamo un'azione teatrale, stralciata dal nostro spettacolo di teatro di strada *La Distanza dalla Luna*. Cam lavora sui trampoli e Jörg a terra. Nel giro di qualche minuto al brusio di fondo si sovrappone un gran silenzio. Scopriremo più tardi che molti tra i partecipanti stavano assistendo, per la prima volta nella loro vita, a un'azione di teatro di strada. La loro curiosità e meraviglia erano pari a quelle che, un giorno, avevano catturato un cane che, trovandosi a passare dove ci stavamo allenando, rimase attonito nell'osservare un umano così alto di fronte a sé, tanto da inciampare e cadere di lato restando a guardare con uno sguardo incredibilmente stupefatto.

Il giorno seguente (il terzo di forum), nell'incontro plenario nella sala meeting, alcuni dei partecipanti del nostro gruppo parlano del workshop e dell'impegno che viene loro richiesto, e del desiderio di corrispondergli, ma anche del fatto che i programmi e gli appuntamenti previsti nel programma generale del meeting li affaticano, che

[18] Rudolf Steiner e Marie Steiner Von Sivers, *Sprachgestaltung e Arte Drammatica I*, Milano, Editrice Antroposofica, 1990.

[19] Nei percorsi di pedagogia teatrale la sollecitudine a indossare i panni altrui, così come nel teatro dell'oppresso, è una strada per comprendere meglio contesti e relazioni, dinamiche interrelazionali.

vorrebbero più tempo per loro. Questa loro richiesta è comprensibile se si considera che, per molti, il Janana Summer Camp rappresenta una delle rarissime occasioni di uscita dai campi profughi (per alcuni addirittura la prima occasione), soprattutto per coloro che vivono a Sud o a Nord, e che, tra le tante complicazioni, devono fare i conti costantemente anche con i *check-points* per uscire o entrare nei campi – per quelli che vivono nei campi di Beirut è diverso, poiché, per quanto complicata sia la loro vita, almeno non hanno i *check-points* da oltrepassare. Hana, una dei partecipanti, ci racconta del campo profughi in cui vive, ci dice che il suo è così piccolo che devono fare i turni per dormire, ci racconta che non vorrebbe più portare lo hijab, ma la famiglia è contraria a che lo tolga, dice che non sente interesse per la vita, che i nostri esercizi le smuovono delle cose, che vorrebbe venire con noi in Italia, la sua grande tristezza ci turba. Anche Darine è molto frustrata dalle condizioni di vita a cui è costretta per la sua condizione di profuga, vive e lavora nei campi vicino a Tripoli, ma, al contrario di Hana, lei sorride sempre, il suo buon umore, la sua determinazione, i sacrifici dei suoi le hanno consentito di studiare Lingue, è una traduttrice simultanea di francese, inglese e spagnolo, si è offerta di farci da traduttrice per il piacere di parlare italiano, che ha assimilato attraverso lo spagnolo, sogna di venire a vivere in Italia o in Francia, ci dice che si è iscritta al Janana Summer Camp quando ha saputo che ci sarebbero stati operatori italiani. Laila parla inglese e tedesco, appena ventenne, ha una famiglia meno disagiata di Darine, e potrà più facilmente andare all'estero [20]. Pian pia-

[20] Per i ragazzi dei campi è molto difficile spostarsi per via dei documenti, di solito sono dotati solo di una tessera di riconoscimento rilasciata loro dall'Unrwa (dal recente libro di Ilan Pappe, storico israeliano, *La pulizia etnica della Palestina*, Roma, Fazi Editore, 2008, stralciamo alcuni frammenti [cap. 11, pp. 280-281]: «*"L'Assemblea Generale delle Nazioni Unite stabilisce che sia permesso ai profughi che lo desiderano di tornare quanto prima alle loro case e vivere in pace con i loro vicini e che un compenso debba essere pagato per le proprietà di coloro che abbiano scelto di non ritornare e per la perdita o il danno alle proprietà che, nei principi della legge internazionale e secondo giustizia, dovrebbero essere riconosciuti dai governi e dalle autorità responsabili"* [Risoluzione ONU 194 [m], 11 dicembre 1948].

«[...] A metà del 1949, le Nazioni Unite intervennero per cercare di rimediare ai cattivi risultati del piano di pace del 1947. Una delle prime decisioni errate dell'ONU fu quella di non coinvolgere l'Organizzazione Internazionale dei Rifugiati (IRO), ma di creare un'agenzia speciale per i profughi palestinesi. Dietro la decisione di mantenere l'IRO fuori dalla questione c'erano Israele e le organizzazioni ebraiche sioniste all'estero: infatti lo stesso ente aveva assistito i profughi ebrei in Europa dopo la seconda guerra mondiale e le organizzazioni sioniste erano molto attive per impedire a chiunque

no i ragazzi del gruppo amano incontrarci, nei tempi liberi del campus, per raccontarci di loro, tutti ci invitano ad andare a trovarli nei loro campi. Tutti ci chiedono di portarli via dai campi.

Dopo l'incontro generale ci ritroviamo nella sala del laboratorio, i ragazzi sono molto eccitati, ci chiedono di insegnargli ad andare sui trampoli, ci domandano che cosa volevamo raccontare con l'azione presentata la sera precedente; noi cogliamo al volo l'occasione per far sì che la trama esca fuori attraverso i loro sentimenti, le loro emozioni, così pian piano arriviamo alla decodificazione di ciò che abbiamo rappresentato. Sembra che questa specifica circostanza li abbia ancora di più appassionati; Mahmoud, che fa il maestro nel campo di Rashidye, annota costantemente tutto ciò che accade nel laboratorio insieme con Rima, che è libanese, studia all'università americana di Beirut, non vive nei campi e si offre di tradurre in arabo la storia inventata.

I giorni passano veloci. Hassad, Khaled, Lina, Sahar, Hana, Rajaa, Laila, Rima, Darine, Mahmoud, Rola, Mohammed sono tutti presi dalla drammatizzazione, man mano iniziano a ricomporre il

di fare ogni possibile associazione o anche solo un confronto tra i due casi. Inoltre, l'IRO raccomandava sempre il rimpatrio come prima opzione alla quale i profughi avevano diritto. Fu questo il motivo per cui fu costituita nel 1950 l'Agenzia delle Nazioni Unite per il Soccorso e per l'Occupazione (UNRWA). Tale agenzia non si occupava del ritorno dei profughi deciso dalla Risoluzione 194 dell'ONU nel dicembre 1948, ma era stata costituita semplicemente per fornire occupazione e sussidi al milione circa di profughi palestinesi. Era anche responsabile della creazione di campi permanenti, della costruzione di scuole e dell'apertura di centri medici. In altre parole l'UNRWA era intesa come un'organizzazione che si occupava in generale dei problemi quotidiani dei profughi. In tale situazione il nazionalismo palestinese riemerse rapidamente, concentrandosi sul diritto al ritorno, ma cercando anche di subentrare all'UNRWA nel campo dell'educazione e persino in quello dei servizi sociali e medici. Spinto dal forte impulso di prendere in mano il destino del popolo palestinese, questo nascente nazionalismo fornì alla popolazione un nuovo senso di orientamento e di identità dopo l'esilio e la distruzione che aveva vissuto nel 1948. Questi sentimenti nazionali trovarono una propria rappresentanza nel 1968 nell'OLP, la cui base era costituita dai profughi e la cui ideologia si fondava sulla richiesta di un risarcimento morale e concreto per i danni che Israele aveva inflitto al popolo palestinese.

«L'OLP e gli altri gruppi che si dedicavano alla causa palestinese dovevano confrontarsi con due atteggiamenti di rifiuto: quello dei mediatori internazionali di pace che decisamente accantonavano, o addirittura eliminavano del tutto, la causa e le preoccupazioni palestinesi da ogni futuro accordo di pace; e quello, categorico, degli israeliani di riconoscere la Nakba e di sentirsi responsabili, legalmente e moralmente, della pulizia etnica compiuta nel 1948»).

puzzle, scoprono che i giochi, le improvvisazioni, le *mimesis*, l'euritmia delle vocali, il gioco della battaglia... diventano materiali per raccontare la messa in scena della storia – scoprono che le trasformazioni in alberi diventano il bosco da attraversare per entrare nella grotta, che le fiamme di fuoco della mimesi alimenteranno la mongolfiera per trasportarli liberi verso le loro case, che il gioco della battaglia diventa l'azione in cui devono affrontare e vincere il mostro –, tutto sta ritornando e loro stanno comprendendo man mano il percorso, ogni giorno sono puntualissimi e disposti ad andare oltre il tempo fissato per essere al meglio delle loro capacità. Decidiamo di raccogliere in un libro auto-prodotto i materiali grafici delle loro *mimesis*, in cui sono verbalizzati anche i loro stati d'animo, e ne confezioniamo uno che fotocopiano, così ciascuno lo porterà con sé a memoria dell'esperienza. Un momento molto buffo è quello in cui ci chiedono come fare per i costumi: alla nostra risposta che i costumi e le parole saranno i loro corpi, che le loro motivazioni insieme con la conoscenza della dinamica del movimento consentiranno la narrazione, restano un attimo interdetti, ma la titubanza dura poco, iniziamo le prove, l'entusiasmo contagia tutti e la questione costume viene completamente dimenticata, così come i piedi scalzi sono ormai una bella complicità.

L'ultimo giorno del campus prevede che i partecipanti ai workshop si prendano un tempo per iniziare a elaborare le attività appena vissute, e inizino a pensare a come riapplicare i percorsi.

I nostri ragazzi decidono di dedicare solo una parte del giorno a questa disposizione e ci chiedono la disponibilità a fare con loro le prove. Facciamo presente che questa giornata, pensata come riflessione e analisi, è importante, e che siamo a disposizione per le loro domande; rispondono che il tempo in cui necessiteranno di risposte sarà un tempo in cui esigeranno da se stessi una maggiore capacità a tirare fuori dal deposito dei loro ricordi le possibilità del fare, e che desiderano provare e fare decontrazione. Si mostrano molto determinati e noi li assecondiamo. Trascorriamo il mattino a puntualizzare i dettagli della drammatizzazione, poi ci diamo appuntamento nel primissimo pomeriggio nella sala meeting – che diventerà il palcoscenico dove ciascun gruppo presenterà la sintesi dei propri percorsi formativi –, facciamo una prova tecnica per verificare le entrate e le uscite. Trepidanti, mentre aspettiamo il nostro turno nella scaletta, i ragazzi ci chiedono di guidarli nella decontrazione, dicono di averne bisogno per concentrarsi, ad Hana sembra che stia per scoppiarle il

cuore, tanto è forte la sua emozione. Arriva il nostro turno, leggiamo la storia prima di presentarla, la sala meeting è stracolma, a fine spettacolazione (usiamo questo vocabolo nel senso in cui lo usa Gianni Rodari) ci riempiono di applausi ed è un bailamme frastornante.

Mona, sociologa del team di Al-Jana che ha monitorato tutto il campus, ci abbraccia contenta. Con lei ci eravamo incontrati durante il forum, per rispondere a una serie di domande, il suo compito era quello di assistere, anche se solo per frammenti, a tutti i workshop e somministrare test per monitorare il meeting. Il monitoraggio prevedeva somministrazioni di test individuali e collettivi per i partecipanti ai workshop, e test per i conduttori. Un lavoro copioso e certosino che resta agli atti del Centro Al-Jana a testimonianza delle attività. In un momento di relax Mona ci spiega che i temi e gli argomenti che vengono proposti annualmente nel Janana Summer Camp, attraverso la presenza degli operatori internazionali, sono la risultante degli incontri che il team di Al-Jana compie durante l'anno con i referenti delle associazioni e delle comunità nei campi.

Il mattino della partenza non resta nulla delle risate, dei sorrisi e del brusio che nelle mattine precedenti riverberavano durante la colazione, tutti sono pronti con i bagagli aspettando gli autobus che li riporteranno a casa, nei campi profughi, gli sguardi tristi, gli occhi rossi dal pianto, e uno struggimento che si diffonde. Per molti ragazzi resta la speranza di poter tornare l'anno successivo, e vivere per un tempo labile ma vero una dimensione molto simile a quella degli attori, che come le nuvole svaniscono.

Hana piange in un angolo, gli altri tentano di rincuorarla, Mohammed ci mette tutto se stesso a fare il clown per farla ridere.

Negli anni, il mattino dei saluti è diventato anche per noi molto struggente, perché man mano che l'addomesticamento fa il suo corso, ci sentiamo sempre più coinvolti nelle vite di tutti, e soprattutto dei ragazzi con cui viviamo impronunciabili intensi attraversamenti.

Per noi la partenza non era immediata, saremmo restati ancora qualche giorno in Libano e, oltre alla curiosità di vedere i cedri millenari, desideravamo andare nei campi profughi di Beirut.

Con Fadi visitiamo il campo di Bourj al-Barajneh (vicino a quello di Shatila). L'impatto comprime il pensiero. Le stradine di cui Jean Genet parla nel suo testo dedicato al massacro di Sabra e Shatila ritornano

nella testa, reificate nella realtà del campo, qui davanti ai nostri occhi, i vicoli stretti, i fili della luce come foglie sugli alberi in autunno, le tubature dell'acqua fatiscenti. Fadi ci porta a conoscere le donne che lavorano presso l'asilo nido del campo: tre piccole stanze al pian terreno gestite e tenute con tutta la dignità dell'impossibile; al piano terra il nido, al primo piano la scuola elementare, al secondo piano uno spazio di socializzazione e giochi. Tutto piccolo. Nei campi non si possono, quasi, compiere i lavori di ristrutturazione delle case, le macerie sono ovunque, così come le presenze dei buchi dei bossoli nei muri; nei campi non è consentita un'economia, se non sparute botteghe di pane, alimentari, tabacchi; non sono permessi lavori di risanamento delle condutture dell'acqua, del gas, della luce; alle associazioni non governative presenti nei campi sono consentite solo assistenza sanitaria e attività creative, null'altro. Lungo le stradine strette i piedi attraversano veloci, come una voragine, gli occhi cercano il cielo, ma lo sguardo incontra muri, macerie e buchi, buchi, buchi, sono quelli delle pallottole, sui muri sventrati pieni del buio della speranza: nei campi il 65% dei profughi vive sotto la soglia di povertà, la disoccupazione, i divieti a svolgere circa settanta mestieri e professioni (solo nel giugno 2005 questo divieto è stato abolito sulla carta), l'impossibilità ad avere qualsiasi proprietà, persino quella della casa in cui abitano, affliggono da sempre la vita dei profughi.

In questi anni di soste in Libano ci siamo innamorati di tutti quelli che abbiamo incontrato nei campi profughi: donne, vecchi, bambini, giovani, adulti, e ogni volta ci siamo sentiti profondamente impotenti di fronte alle macerie, ai fili elettrici fatiscenti e intrecciati, alle tubature che perdono acqua, al fango, alla sporcizia, dove i gatti, rari, col pelo appiccicaticcio e stopposo trascinano se stessi aggirandosi per i vicoli. Restano però i volti dei bambini sorridenti, unica possibilità per richiedere con forza la salvaguardia della dignità e il rispetto dei diritti umani.

L'incontro con il Centro Al-Jana/Arcpa di Beirut

La nostra storia artistica e di solidarietà con i profughi palestinesi in Libano inizia nel 2002, quando il direttore artistico del festival di musica contemporanea Kamerton chiese a Jörg di presentare una drammaturgia in cui potesse essere visibile la sua ricerca con le sculture sonanti.

Così nacque *SON... ora*, spettacolo-performance-concertazione il

cui testo drammaturgico, liberamente ispirato al racconto di Jean Genet *Quattro ore a Shatila*, racconta il massacro nei campi profughi palestinesi di Sabra e Shatila, a Beirut, nel 1982.

Sempre nell'autunno del 2002, invitati a seguire le giornate del festival «Feux-Lieux», presso il Théâtre du Radeau – La Fonderia a Le Mans, in Francia, ci trovammo a partecipare a un'interessante sezione di *atelier de parole* dedicata ai profughi palestinesi e alla questione israelo-palestinese. Il fatto singolare era che a discuterne fossero registi, artisti, attori, scrittori, filosofi, intellettuali, insieme con il pubblico presente. Queste due circostanze hanno ri-motivato una nuova attenzione per la questione dei profughi che tornava drammaturgicamente nei nostri pensieri.

Pian piano è iniziato un lavoro di documentazione sulla poesia, la letteratura, la filmografia palestinesi e sulla storia di Palestina-Israele. Ci siamo chiesti come attivare contatti con le realtà dei campi profughi e con le associazioni che ci lavorano. Così ci siamo messi in contatto con Stefano Chiarini, giornalista, esperto del Medio Oriente, che tra le altre informazioni ci segnalò l'uscita de *La Memoria Fertile*, un cofanetto di film-documentari di cineasti palestinesi, sottotitolati in italiano. Era una buona possibilità per organizzare un ciclo di proiezioni nelle scuole e portare direttamente le testimonianze di vita di bambini, donne, vecchi, giovani, ragazzi e uomini che vivono sia l'occupazione in Palestina, e sia la condizione di profughi nei campi in Libano.

Così nel 2004 è nato il progetto «La linea di pace, Sabra e Shatila oltre l'ultimo cielo», rivolto soprattutto ai giovani. Il progetto coinvolge le scuole secondarie tra le provincie di Pescara e Teramo e le università di Chieti, Pescara e Teramo. Per la prima edizione era prevista la presenza della regista Mai Masri, autrice di ben tre film-documentari presenti nel cofanetto della *Memoria Fertile*, ma all'ultimo momento, per problemi legati a un film, lei non riuscì a raggiungerci, e in sua sostituzione ci propose di ospitare Moataz Dajani, responsabile artistico del Centro Al-Jana/Arcpa (Arab Resource Center For Popular Arts) di Beirut. Moataz accettò di buon grado di essere nostro ospite, anche perché aveva piacere di presentare, in anteprima nella nostra Regione e in Italia, *Vorrei Essere un Uccello*, libro fotografico realizzato con le foto scattate da circa trenta bambini, tra i nove e i quattordici anni, dei campi profughi palestinesi di Shatila e Bourj al-Barajneh di Beirut. Il libro era nato a compimento di un progetto triennale, che prevedeva un percorso pedagogico di apprendimento attivo e formativo, di orientamento professionale e

di prevenzione al disagio sociale e adolescenziale. Il progetto dava la possibilità a bambini e ragazzi di fare una ricerca storica e culturale sulle loro comunità, riflettere sulle loro vite ed esprimere le loro preoccupazioni, speranze e desideri da un punto di vista speciale: quello dei foto-video-reporter e giornalisti. Per l'occasione Moataz espose in mostra anche le foto che illustravano il libro e due video-documentari, girati sempre dai bambini e dai ragazzi all'interno del progetto. Materiali narrativi molto intensi.

Questa circostanza ha fatto sì che, con Moataz, approfondissimo una conoscenza reciproca, scoprendo una forte convergenza etica sul senso della ricerca artistica in relazione alla sua applicazione nel sociale; infatti anche noi, attraverso percorsi di pedagogia teatrale e didattica artistica, il teatro didattico, svolgiamo un'intensa attività di prevenzione primaria e formazione in ambito socio-educativo attraverso mezzi, metodi e pratiche legati al teatro, all'arte e ai nuovi linguaggi multimediali.

Così sono iniziati i viaggi di scambi e pratiche artistiche e pedagogiche tra Abruzzo e Libano.

Il Centro Al-Jana si avvale della presenza e del contributo continuo di operatori provenienti da diverse parti del mondo, per poter assicurare ai suoi collaboratori locali un costante aggiornamento. Il centro promuove attività di apprendimento attivo secondo il pensiero dell'educatore brasiliano Paulo Freire[21], che individua la pedagogia come processo di formazione e di auto-emancipazione. Promuove attività formative nel campo dei nuovi media, cinematografia, fotografia, teatro, arte, musica, letteratura, poesia, danza e olismo, attraverso: laboratori, rassegne, festival, incontri etc.; è in network con molte organizzazioni locali e internazionali, con moltissime biblioteche e collabora con diverse municipalità sul territorio libanese. Le attività sono preziosi percorsi di prevenzione del disagio sociale, per la gestione del conflitto, per la facilitazione della comunicazione, della socializzazione, e mirano a tenere viva la memoria storica, a salvaguardare, in particolare per le nuove generazioni, l'identità culturale di appartenenza, a diffondere cultura, letteratura, usi e costumi del popolo palestinese, con un particolare riguardo all'aspetto dei racconti orali, e risultano essere di grande conforto per gli anziani, per dare senso e significato a

[21] Paulo Freire, *La pedagogia degli oppressi*, Milano, Mondadori, 1971, nuova edizione: Torino, EGA, 2002; Idem, *L'educazione come pratica di libertà*, Milano, Mondadori, 1973.

esistenze quotidiane che si distinguono, oltre che per precarietà e disoccupazione, per assenza di diritti civili e legali, insufficienza di servizi sanitari ed educativi, per emarginazione e una grande sindrome di ospedalizzazione. I profughi palestinesi detengono purtroppo il primato di profughi più lungo al mondo: i primi campi profughi sorti in Libano, Giordania, Egitto risalgono al 1948, e a tutt'oggi si calcola che siano circa quattrocentomila quelli presenti in Libano, mentre sparsi nel mondo sono circa cinque milioni.

In Libano sono presenti anche diverse zone a rischio, dove emarginazione e povertà mettono a repentaglio la crescita e lo sviluppo di intere generazioni locali; soprattutto dopo l'ultima guerra, tra il 12 luglio e il 14 agosto 2006, gli effetti a posteriori di degrado e miseria sono ancora molto pesanti, se si considera che il Libano ha una superficie di 10.452 km^2 (quella dell'Abruzzo è di 10.798 km^2), e che i trentatré giorni di conflitto hanno causato: 1.191 morti di cui il 40% bambini, 974.184 sfollati, trentamila case distrutte, 4.409 feriti, novantacinque ponti e settanta strade distrutti, tre aeroporti colpiti tra cui quello internazionale, diverse autostrade, quattro porti, ventidue dighe, diverse centrali elettriche e relativi luoghi di rifornimento, più di venti centrali del gas e relativi luoghi di rifornimento, industrie, fabbriche, depositi, fattorie, scuole, centri sociali, stazioni radio e televisive, centri sanitari, chiese, moschee, ospedali. A ciò si aggiunga la realtà dei campi con una persistente condizione di emarginazione e disagio dei profughi.

Cronologia delle attività realizzate nel Janana Summer Camp:

– agosto 2004: abbiamo svolto il workshop «Giochiamo a Diventare», che abbiamo avuto modo di dettagliare nelle pagine precedenti;

– agosto 2005: abbiamo proposto il workshop «Tecnica di Costruzione della Maschera in Cartapesta e sua Drammatizzazione», laboratorio per scoprire abilità manuali e conoscenza dei linguaggi non verbali, per imparare a decodificare atteggiamenti posturali e comportamentali attraverso un mezzo privilegiato: la maschera, che ciascun partecipante ha modellato con la creta, sulla quale è stata effettuata una colata di gesso, per ottenere il calco, al cui interno sono state stampate, con la tecnica della cartapesta a strati, le maschere, per poi imparare a usarle espressivamente, ripercorrendo, rivivendo, ricreando uno sguardo-corpo-maschera capace di raccontare, speri-

mentando l'attitudine alla conoscenza e alla reciprocità insita nel percorso teatrale;

– settembre 2006: siamo arrivati a Beirut quindici giorni dopo il cessate il fuoco e, seppur in un'atmosfera di tranquillità, tra i sorrisi, gli abbracci dei rincontri, si respirava una grande tristezza, la guerra aveva lasciato un grande dolore. Sentivamo una grande responsabilità come trainer. Abbiamo condotto il workshop «Tecniche di Costruzione dei Burattini e Tecnica della Manipolazione», laboratorio di acquisizione di tecniche per costruire burattini con materiale povero e di recupero, e di tecniche della manipolazione per imparare a manovrarli. I burattini hanno un fascino speciale, perché non solo avviano creativamente un percorso sulla coordinazione cognitivo-motoria-relazionale, ma favoriscono la socializzazione di vissuti personali, in una dimensione di grande discrezionalità, assolvendo alla funzione consolatoria della fiaba, trasformandosi in un mezzo magico di rito di passaggio e di crescita. Le storie dei burattini, infatti, raccontano il mondo dell'infanzia, dell'adolescenza, dei giovani e più in generale della vita degli individui, in relazione agli usi, i costumi e i contesti socio-ambientali in cui vivono, poiché, quasi sempre, le storie raccontate dai burattini attingono a storie personali, ma in modo creativo e funzionale. Dopo le giornate del Janana Summer Camp ci siamo spostati nel campo profughi di Rashidye, a sud del Libano. In questo campo solo poche settimane prima, durante la guerra, avevano trovato ospitalità circa diecimila sfollati libanesi. Presso Al Quds Youth Center, respirando contemporaneamente dignità e povertà, abbiamo continuato a costruire burattini con circa cinquanta bambini tra i sei e i quattordici anni.

Nel 2007 siamo tornati in Libano tra marzo e aprile, per partecipare alla sesta edizione del Janana Spring Festival (per noi la prima partecipazione). Moataz ci aveva chiesto di essere presenti in una doppia veste: come attori durante lo svolgimento del festival e come formatori nella settimana precedente il suo inizio, affinché potessimo introdurre, con alcuni giovani, le tecniche di teatro di strada. Ogni volta che siamo stati in Libano abbiamo sempre presentato azioni di teatro di strada, non solo per l'amore per la strada, ma anche perché, rispetto alle altre nostre produzioni artistiche che hanno come nucleo l'environment tra linguaggi artistici, le azioni di teatro di strada sono più facilmente trasportabili con l'aereo (maschere, trampoli, costumi); quindi, avendo memoria delle nostre esibizioni, Moataz, sollecitato da diversi giovani, ci aveva chiesto di condurre un works-

hop di avviamento alle tecniche di teatro di strada. Il Janana Spring Festival itinerante è parte di un programma di promozione alla lettura e alla scolarizzazione, e si svolge su tutto il territorio libanese, da Nord a Sud, da Est a Ovest, coinvolge centinaia di bambini, cinquantasette biblioteche in network, in collaborazione con i centri giovanili delle comunità palestinesi; il festival si svolge durante la settimana di vacanze da scuola, coincide con le feste della Pasqua ortodossa, offre appuntamenti e avvenimenti di vario genere. Il Janana Spring Festival ha un imbonitore speciale: *un autobus* che arriva nei luoghi e si annuncia come una chiassosa quanto allegra compagnia che dispensa arte, clownerie, teatro di strada e divertimento, proprio come le carovane dei commedianti dell'Arte. Peculiarità del festival è quella di vedere in scena non solo gli artisti, ma anche i giovani delle comunità locali, che presentano lavori appositamente preparati. Quindi, *la settimana precedente* il festival, abbiamo guidato due piccoli workshop con i giovani presso i campi di Mar Elias a Beirut e Beddawi, vicino Tripoli, al quale hanno partecipato anche giovani del campo di Naher Al Bared, allestendo piccole azioni sceniche. Tappe del festival sono state: Dbayeh Camp (Beirut), Mar Elias Camp (Beirut), Wavel Camp (Bekaa), Saida (Khan El-Efranj), Tripoli, El-Qassmyeh Camp (Tiro) e Canaa. Sono stati ospiti del festival, insieme a Cam Lecce e Jörg Grünert del Deposito Dei Segni, altri artisti italiani: il poeta Edvino Ugolini, portavoce della Rete degli Artisti contro le guerre; il musicista Piero Purini; i clown giocolieri de Il Duende; i clown acrobati svedesi di Airforce Two; attori e musicisti palestinesi e libanesi: Samir Hadad, Tarek Rachacha, Fadi Dabaja.

In agosto siamo tornati per una nuova edizione del Janana Summer Camp, dove, ogni anno, notiamo l'aumento dei partecipanti – l'anno scorso sono stati circa centoquaranta, oltre gli internazionali. Questo forum è stato veramente speciale, siamo riusciti a realizzare un piccolo sogno: unire due workshop in una narrazione finale, e far incontrare nostri allievi con i giovani del campus; infatti, l'anno scorso, sono venuti con noi due giovani allievi, Edvige e Fabrizio. Con Nancy Evans, musicoterapeuta di Birmingham, che da anni collabora con il Centro Al-Jana, conducendo workshop di musicoterapia per i bambini, avevamo sempre desiderato collaborare, così come avevamo sempre desiderato condividere con i nostri allievi le esperienze in Libano. In più, da dopo la guerra, il campus si è allungato di tre giorni, e Moataz aveva richiesto un workshop più lungo sul teatro di strada. Con Nancy abbiamo condiviso una sessione dei

workshop, riunendo i partecipanti in un unico gruppo, per stabilire che contesti affrontare per la storia da inventare e per illustrare le strutture di svolgimento dei singoli workshop, decidendo tempi e spazi per un reciproco aggiornamento quotidiano delle attività. Così, dopo aver inventato, drammatizzato e composto la storia, abbiamo trascorso un intero pomeriggio a fare le prove generali in cui i singoli percorsi sono magicamente confluiti, e i due gruppi hanno presentato la spettacolazione *Il Governatore e il Saggio* lungo gli spazi della Brumana High School, attraversando alberi, cornicioni, finestre, persone, accompagnati negli spostamenti dalla musica dal vivo.

Nel 2008 siamo stati in Libano tra aprile e maggio, per partecipare nuovamente al Janana Spring Mobile Festival. Moataz ci ha chiesto espressamente di lavorare con un gruppo di giovani che provenivano dai campi del Sud, del Nord e dell'Est della regione, affrontando la problematica della gestione del conflitto, da inserire in una partitura di teatro di strada rivolto ai bambini. Un compito arduo poiché sono tecniche differenti, che dovevano essere coerentizzate in uno stilema con regole e ritmi propri. Per i primi giorni abbiamo lavorato alla costruzione di una coralità tra i partecipanti, che non si conoscevano, superando imbarazzi e reticenze, poi, man mano che il *work in progress* si sedimentava, abbiamo inventato una storia, in cui la problematica del conflitto non atteneva a interrelazioni personali specifiche, bensì a una mentalità legata ai generi; ne è nata una spettacolazione di teatro di strada, *La Figlia del Re*, che prevedeva la partecipazione dei bambini, ai quali era richiesto di intervenire per aiutare i personaggi a risolvere gli indovinelli, affinché la storia potesse andare avanti e svolgersi. Abbiamo presentato la spettacolazione nelle tappe previste del festival; la storia interpretata con passione dai giovani ha coinvolto centinaia e centinaia di bambini, ragazzi, giovani, adulti e vecchi, in diverse località: Sanaye' Garden a Beirut, il campo profughi di Al Jaleed a Baa'lbeck, Al Mina Garden a Tripoli, Public Park a Tiro, Bab Al Saray a Sidone, Ras El Ein Garden di Baa'lbeck.

Il programma del festival prevedeva: l'esibizione dei clown e acrobati svedesi-palestinesi del Circuna; il concerto dei musicisti libanesi e palestinesi Tarek Rachacha e Ashraf Shoul; la spettacolazione di teatro di strada *La Figlia del Re*, a cura di Cam Lecce e Jörg Grünert; la presenza del poeta Edvino Ugolini della Rete degli Artisti contro le guerre e la grande parata finale a cui abbiamo partecipato con azioni in maschera.

Ad agosto ripartiremo per partecipare a una nuova avventura creativa nel Janana Summer Camp, e sappiamo già che diversi giovani attendono il nostro ritorno.

Siamo speranzosi che il nostro contributo creativo possa rappresentare un orizzonte di riferimento per i giovani. Verifichiamo quotidianamente che la modalità di essere *teatro* è forse una delle poche reali possibilità per non perdere gli ultimi brandelli di umanità che ancora resistono nel bailamme assordante del cinico nichilismo umano. L'esperienza di tanti anni di lavoro ci conferma, in contesti differenti, il valore pedagogico-formativo dei mezzi del teatro e dell'arte, il cui utilizzo risulta essere così speciale perché consente, a chi vi partecipa, di analizzare e osservare creativamente contesti, relazioni, dinamiche e modalità comunicative, che accompagnano a scoprire possibilità e abilità, allenando alla dialettica per attuare cambiamenti. «Il processo creativo diventa azione sociale e pubblica», dice Barba. Augusto Boal chiama *coscientizzazione* la strada che, creativamente, recupera risorse contro l'oppressione, la violenza, per la gestione del conflitto e l'umanizzazione degli esseri umani. Bruno Munari[22] sosteneva che *gli individui creativi sono individui capaci di realizzare se stessi nella società in cui vivono*. E ancora Gianni Rodari diceva: *per conoscere e imparare bisogna saper immaginare*.

Noi crediamo fortemente al ruolo sociale dell'arte, alla possibilità di utilizzare percorsi creativi per investigare la dimensione dell'umano e promuovere pratiche di non violenza e uguaglianza.

depositodeisegni@tele2.it; http://www.depositodeisegni.org;
http://www.al-jana.org

[22] Bruno Munari, *Il laboratorio per bambini a Brera*, cit.

Vanda Monaco Westerståhl

QUALCOSA SU BERGMAN.
LETTERA

Caro Nando,

quando mandi segnali di fumo so che mi spingi su terreni pericolosi, almeno per me.

Ora vuoi che io scriva qualcosa su Bergman. E ovviamente sento il bisogno di buttarmi in una folla di ricordi personali, di incontri, tempi di frequentazione diretta, indiretta attraverso i suoi attori, artistica attraverso i suoi spettacoli qui a Stoccolma nel suo Dramaten (Kungliga Dramatiska Teatern). Ma solo gli scrittori veri possono maneggiare ricordi personali. Nel mio caso, tutto questo diventerebbe spazzatura, monnezza appunto. Per esempio, come raccontare uno sguardo? Eppure, figurati, fu uno sguardo il mio primo incontro con Bergman. Tanti anni fa, al Dramaten, stavo nel camerino di Erland Josephson, l'attore più amato, ridacchiavamo e ci sganasciavamo lanciandoci e rilanciandoci gossip, quando Bergman entrò spalancando di colpo la porta. «Oh, scusate» disse, poi mi tese la mano. «Piacere, Ingmar Bergman». Mi stupii, sembrò comico. Ma come! Un Grande, forse anche un Mito, aveva bisogno di presentarsi? Ancora oggi, dopo tanti anni, mi resta questa sensazione-emozione di stupore e di comicità. E, sai, mi resta anche l'immagine di una diagonale inclinata in avanti e un po' storta che usciva in basso da un paio di scarpe da jogging bianche, e terminava in alto, curvandosi, con un ovale allungato dall'incarnato vivo e due occhi color acciaio simili alle stelle, non quelle dei miti e dei versi, ma quelle propriamente astronomiche che hanno riflessi freddi quanto più sono a temperature elevate tipo Sirio o Vega. Uno sguardo che quando ti guarda ti resta. Già perché... poi, vedi, quando entri in contatto con i grandi perdi rapidamente distanza. Scrivere allora diventa più difficile. Generalmente si crede il contrario. Ma un grande, come Bergman, ti attira

nella sua orbita, è un centro di gravità, più gli resisti più la forza di gravità ti cattura.

Così stando le cose... Ma tu insisti. Mi spingi a essere soggetto che fa esperienza semplicemente e direttamente, senza preoccuparmi degli strumenti della critica o della storia. Non è facile e tu lo sai. Comunque va bene, mi butto. Scelgo una delle sue opere meno celebri, in Italia, l'ultimo sceneggiato televisivo. Il titolo è tradotto in italiano con *Vanità e affanni*. Una delle sue cose più grandi. Non te lo racconto né lo analizzo. Lo riattraverso. Scrivo di questo mio riattraversamento.

William Herschel, un astronomo del Settecento, scoprì per primo le nubi oscure senza però capire che cosa fossero. Notando una zona buia in cui sembrava che le stelle mancassero esclamò: «Qui c'è un buco nel cielo!».

1. *Ingmar Bergman: memorie di scena in una cinepresa*[1]. *«Struts and frets» - «Larmar och gör sig till» - «Vanità e affanni»*

1.1. *Bergman risponde*

Jannike Åhlund chiede: Che cosa la spinse a fare TV? Lei incominciò mentre i costi di produzione per il cinema salivano alle stelle e la frequenza del pubblico precipitava. Forse fu influenzato da quella situazione?

Bergman: No, fu perché mi piaceva moltissimo guardare la TV. La tecnica televisiva, poi, è così diversa da quella del cinema e del teatro. È stato emozionantissimo lavorare con tre cineprese, una nuova sfida. E si dovevano accettare difficoltà, cineprese grossolane e il pochissimo tempo a disposizione. Non c'era spazio per improvvisazioni, ogni ripresa, ogni segmento di montaggio dovevano essere calcolati in anticipo, si poteva solo sperare che non si andasse a finire completamente nella merda[2].

Ventitré sceneggiati per la TV.

Uno dei massimi capolavori di Bergman, *Larmar och gör sig till*, del 1997, è il ventiduesimo, noto in Italia come *Vanità e affanni* a quanti riuscirono a vederlo l'unica volta che la RAI lo trasmise: una sera alle 23.45.

[1] Quando Fabio Acca lesse il dattiloscritto di questo articolo, il titolo era *Ingmar Bergman*: *memorie, scena, cinepresa*. Lui propose il titolo attuale. Lo ringrazio.

[2] *En TV-dåres bekännelse* (La confessione di un pazzo-TV), intervista con Ingmar Bergman di Jannike Åhlund, «Dramat», n. 1, 1998, p. 14.

In svedese *Larmar och gör sig till* traduce l'inglese *struts and frets*, da *Macbeth*, atto V, scena 5, verso 26, che Agostino Lombardo traduce molto bene con *si pavoneggia e si agita*. Chissà perché il titolo italiano è *Vanità e affanni*. Oltretutto una coppia di sostantivi e una coppia di verbi non sono la stessa cosa.

Sceneggiatura e sceneggiato si aprono con la seguente citazione da *Macbeth*.

Metto in corsivo le parole che danno il titolo originale allo sceneggiato.

Ut, ut du korta ljus!
En skugga blott, som går och går, är livet;
En stackars skådespelare, som *larmar*
Och gör sig till, en timmes tid, på scenen
Och sedan ej hörs av. Det är en saga
Berättad av en dåre; låter stort,
Betyder intet [3].

[Spegniti, spegniti
Corta candela! La vita non è che un'ombra
Che cammina, un povero attore
Che *si pavoneggia e si agita* per un'ora
Sulla scena e del quale poi
Non si sa più niente; è una storia
Raccontata da un idiota, piena di rumore
E furia, che non significa nulla [4]].

1.2. *Direzioni/«riktningar», posizioni/«scenerier»*

Pensare l'opera di Bergman: la mente diventa uno spazio attraversato da linee diagonali, parallele, incrociate. Lungo di esse si muovono i corpi degli attori, i loro sguardi e le loro voci.

Arte delle direzioni, in svedese *riktningar*, che non significa propriamente direzioni della voce e dello sguardo, ma direzioni degli impulsi.

A mano a mano che il respiro dell'attore entra nella forma che sta creando e vi si riplasma senza per questo negare la quotidianità dell'esistenza del corpo, il corpo stesso produce impulsi che danno vita a emozioni che a loro volta producono sentimenti. Le direzioni/

[3] Traduzione di Carl August Hagberg.
[4] Traduzione di Agostino Lombardo.

riktningar determinano i campi di forza e di tensione in un dato spettacolo.

La parola svedese *scenerier* ha un significato aggiunto rispetto all'italiano *posizioni di scena*.

Scenerier sono anche i luoghi dello spazio scenico in cui si indagano gli impulsi del corpo in quella particolare situazione drammaturgica e in quella particolare situazione scenica. Diventano anche luoghi mentali.

1.3. *Regista di sperimentazione e ricerca*

Leif Zern, critico teatrale e saggista, scrive:

> È un truismo affermare che Ingmar Bergman è *regista d'attore*. Ma che significa? Da cinque decenni suona sempre gli stessi strumenti. Alcuni attori sono stati sempre lì, presenti alle sue chiamate. Erland Josephson, Gunnel Lindblom, Harriet Andersson, Gunnar Björnrstrand, Bibi Andersson, Jarl Kulle, Ingrid Thulin...
>
> In conclusione si tratta di questo: solo gli attori possono produrre un miracolo in scena o davanti alla cinepresa. Bergman non crede a molto altro[5].

Corpi d'attori tra stasi e movimento lungo tutte le linee possibili, voci che risuonano lungo tutte le direzioni possibili.

Attori e regista incominciarono insieme: teatro era sperimentazione; le trasformazioni dell'uomo nello scorrere del tempo. Con il passare degli anni, teatro e sceneggiati di Bergman diventano sempre meno lineari. Il cinema e la televisione cambiano la percezione dello spettatore, oltre che quella dell'attore e del regista. Là dove prima c'era linearità ora ci sono segmenti. La mente collega tempi e luoghi diversi, costruisce un *proprio* filo narrativo.

Bergman non fu regista-pedagogo, figura e funzione diffuse e teorizzate nel Novecento. Sperimentava *con* i suoi attori e gli attori sperimentavano *con* il loro regista.

Molte delle gemme che risplendono nei suoi spettacoli sono creazioni di questi attori e compagni di viaggio nella ricerca e nella

[5] Leif Zern, *Om Ingmar Bergmans närbilder* (Sui primi piani di Ingmar Bergman), «Dramat», n. 1, 1998, p. 58.

sperimentazione. Ecco perché, come scrive Leif Zern, Bergman *suonava sempre gli stessi strumenti.*

1.4. *«Larmar och gör sig till»: il plot*

Nell'ospedale psichiatrico di Uppsala due pazzi, l'ingegnere e inventore Carl Åkerblom e il professore emerito Osvald Vogler, decidono di realizzare il Cinema dalla Viva Voce: durante la proiezione, gli attori staranno dietro lo schermo interpretando i personaggi a viva voce, appunto.

Åkerblom vuole raccontare la sifilide di Schubert e il suo traffico amoroso con la contessina-prostituta Mitzi. Vogler si unisce al progetto per mettere ordine nel caos del mondo. Le loro mogli, per varie ragioni, sostengono il progetto.

La prima mondiale del Cinema dalla Viva Voce ha luogo, durante una nevosa notte invernale, nella sede dei Templari a Grånäs, un paesino sperduto della Dalecarlia che è anche paese d'origine di Åkerblom. Colpo di scena imprevisto: durante la proiezione un incendio distrugge schermo e proiettore. Praticamente senza soluzione di continuità il film diventa spettacolo teatrale. Poi, rapidamente, dal teatro si passa alla vita: Åkerblom è solo con sua moglie, la giovane e appassionata Pauline. Forse si potranno fare altre repliche. Visioni di morte si avvicinano. Fine.

1.5. *«Larmar och gör sig till»: personaggi e interpreti*

Carl Åkerblom, ingegnere e inventore, 54 anni: **Börje Ahlstedt**; ***Pauline Thibualt***, maestra di ginnastica, sua fidanzata, 22 anni: **Marie Richardson**; ***Osvald Vogler***, professore emerito, 75 anni: **Erland Josephson**; ***Karin Bergman***, sorellastra di Åkerblom, 34 anni: **Pernilla August**; ***Anna Åkerblom***, matrigna di Åkerblom, vedova: **Anita Björk**; ***Kloven*** (Il Clown), nessuna età: **Agneta Ekmanner**; ***Märta Lundberg***, insegnante, 42 anni: **Lena Endre**; ***Emma Vogler***, moglie di Vogler, sordomuta, 48 anni: **Gunnel Fred**; ***Sister Stella***, infermiera del reparto, 50 anni: **Gerthi Kulle**; ***Johan Egerman***, professore in psichiatria, 40 anni: **Johan Lindell**; ***Petrus Landahl***, maestro intagliatore, 32 anni: **Peter Stormare**; ***Fredrik Blom***, pensionato, organista, 56 anni: **Folke Asplund**; ***Mia Falk***, attrice, 20 anni: **Anna Björk**; ***Alma Berglund***, contadina, 60 anni: **Inga Landgré**; ***Stefan Larsson***, pretore, 58 anni: **Alf Nilsson**; ***Karin Persson***, vedova, 46 anni: **Harriet Nordlund**; ***Algot Frövik***, custode della chiesa, 58 anni:

Tord Peterson; ***Hanna Apelblad***, proprietaria della panetteria, 47 anni: **Birgitta Pettersson**.

Nel film su Schubert: **Åkerblom-Ahlstedt**: *Schubert*; **Vogler-Josephson**: *barone Siraudin*, *barone Veith*, *organista Jacobi*; **Pauline-Richardson**: *Mitzi*.

1.6. *I luoghi*

«*L'azione – nella misura in cui c'è – si svolge in parte nel Policlinico di Uppsala, in parte nella sede dei Templari a Grånäs in Dalecarlia*»[6].

1.7. *Ospedale psichiatrico – Uppsala 1925*

Una camerata dell'ospedale. Il movimento della cinepresa fra i letti e lungo i muri definisce spazi che evocano le compatte solitudini di certi quadri di de Chirico, mentre la luce immerge volumi e spazi in un grigiore alla Klee.

Su uno dei letti siede Carl Åkerblom, ingegnere e inventore di centinaia di invenzioni per lo più respinte dalle autorità competenti; ha uno sguardo da bambino invecchiato stupito da quella delusione che spesso è il mondo. Di fronte a lui, su una sedia, il giovane intelligente e distante professor Egerman, venuto a controllare l'ammalato.

EGERMAN – Come si sente?

ÅKERBLOM – Come si sente? Sta seduto sul letto in camicia da notte, con una giacca di lana lunga che lo tiene caldo e con calzerotti di lana ai piedi. Fra le ginocchia ha la pala per urinare. Dato che questa faccenda gli procura dolore ha tirato giù la pelle del prepuzio, e allargato l'apertura. Ecco che scopre la ferita e l'indurimento, per così dire, sotto il bordo del glande, una ferita e un indurimento laddove prima c'era soltanto un rossore scuro, brutto e insensibile. In questo momento sono esattamente le sei del mattino e il carosello tintinna nella vicina chiesa della Trinità. In questo istante Franz Schubert capisce che è stato colpito dalla sifilide, e adesso voglio sapere che cosa pensa il professor Egerman del sentimento provato proprio in quell'attimo. Che cosa provò Franz Schubert in quel mattino d'aprile seduto sul bordo del letto mentre guarda il suo pisellino ammalato?

[6] Ingmar Bergman, *Larmar och gör sig till*, in *Femte akten* (Quinto atto), Stockholm, Norstedts, 1994, p. 91.

[...]

EGERMAN – Credo che senta come uno sprofondamento. (*Tossicchiando*) Sprofondamento.

ÅKERBLOM – Perché mai, professore, crede che Schubert senta uno sprofondamento?

EGERMAN – Penso a come io stesso – uno sprofondamento di spavento. Soffocamento. Chiusura.

ÅKERBLOM – E le note non vengono in aiuto.

EGERMAN – No, non vengono in aiuto.

[...]

ÅKERBLOM – Professor Egerman! Un attimo fa, lei sottolineò di avere una fretta terribile. Non voglio trattenerla.

EGERMAN – Bene, bene. Arrivederla, ingegnere.

ÅKERBLOM – Se proprio vuol saperlo, ebbene in questo momento sono occupato con un progetto assolutamente insolito: la cinepresa, il proiettore e tutti i loro componenti in un'unica macchina[7].

1.8. *Dal «gesto» al «lazzo» nella corsa del tempo*

Åkerblom si sdraia sul letto, in quella camera di ospedale fra volumi di solitudine alla de Chirico e grigi alla Klee, e si mette il pollice in bocca come fanno i bambini. Atmosfere da dramma novecentesco di cultura psicoanalitica: dagli *Spettri* di Ibsen fino al malessere devastante di Sarah Kane.

Börje Ahlstedt: l'attore europeo del Novecento fa quel gesto sapendo di farlo, suscita nel telespettatore un malessere in qualche modo anche ripugnante.

Poi, quando ripete il gesto nel corso dell'azione, Ahlstedt ne cambia il tempo provocando una leggerissima accelerazione; ne cambia anche la forma, e da gesto fluido che era lo fa *quasi* comico dandogli una qualche spigolosità, facendolo quasi a piccolissimi strattoni. Inoltre la comicità si addensa sul gesto anche per i ritmi della ripetizione. Il gesto del grande teatro borghese si trasforma nel lazzo della Commedia dell'Arte.

Attraverso lo sguardo, cioè l'esperienza del senso, più che con l'astrazione del pensiero, si è trascinati nella corsa del tempo: dal 1900 al 1500. Il teleschermo è la superficie sulla quale lo sguardo, nel vortice dei secoli, attraversa ricordi, fantasie, emozioni.

[7] *Ivi*, pp. 93-96.

1.9. *Il Dottore si materializza*

Erland Josephson è il settantacinquenne professore emerito Osvald Vogler. Sta percorrendo il corridoio che porta alla camerata di Åkerblom. La cinepresa lo riprende dall'alto. In fondo al corridoio un ammalato, del quale si distinguono solo i contorni, sta davanti a una grande finestra alzando e abbassando le braccia.

Il passo di Vogler è saltellante e trascinato ma frettoloso, c'è una necessità nella sua fretta. Grassoccio, appena pesante, i capelli meticolosamente tenuti in ordine con la brillantina.

Vogler evoca sorprendentemente il Dottore della Commedia dell'Arte.

Entra nella camerata, si presenta con verbosa e decisa autorevolezza all'ingegner Åkerblom.

Il viso di Erland Josephson è pietrificato nella maschera di Vogler: levigato, risplendente di inutile luce accademica, una violenza nascosta dietro un sorriso ambiguo, lo sguardo crudele con una qualche sporca volgarità. Pur fra i sorrisi e i convenevoli della conversazione con Åkerblom, Josephson mantiene questo sguardo mostruoso senza, tuttavia, sfiorare il gioco esteriore del virtuosismo. È questo anche un gioco con la maschera del Dottore come tipo fisso: ne sono presenti tutti gli elementi tranne uno: la bonomia. Questo Dottore è autoconcentrato come quello della Commedia dell'Arte, ma la bonomia è stata sostituita con la perfidia.

1.10. *Primi piani*

Scene da un matrimonio, primi piani.
La regia delle *Baccanti*, primi piani.
Primi piani, primi piani, primi piani.
Primi piani allucinati in *Larmar och gör sig till.*

Åkerblom, Pauline sua moglie, Vogler e il rigoroso maestro Petrus Landahl: il parlare dell'uno si riflette sul volto in primissimo piano dell'altro.

A volte la cinepresa, pur alternando i primissimi piani dei personaggi, li avvicina talmente che sembra fonderli l'uno nell'altro. Forse Åkerblom, Pauline, Vogler, Petrus Landahl sono tutti un unico personaggio?

1.11. *Dice Bergman*

Se proprio devo essere serio, il che mi è sgradito come lo è analizzare le mie stesse opere, allora, se si mettono insieme Åkerblom, Vogler, Pauline e il maestro Petrus Landahl, ecco: tutti questi sono io. [...]

Una cosa capii abbastanza presto nella mia vita, cioè che se non mi fossi imposto una ferrea disciplina professionale avrei solamente vissuto le mie messinscene ma non le avrei mai realizzate [8].

1.12. *Ancora sul perfido Dottore*

Voce elegante quella di Erland Josephson, *settecentesca* come scrisse una volta Leif Zern. In *Larmar och gör sig till*, invece, è chioccia e petulante, una petulanza ottenuta utilizzando ritmi e pause. Non fa monologhi ma *tirate*.

Le *tirate* del Dottore sono già lì, nel testo scritto, nella sceneggiatura.

VOGLER (*guardando il letto dell'ospedale*) – Un letto straordinario, un materasso straordinario, piume eccellenti, un bel disegno, un materasso raffinatissimo, «In un momento felice accade di tutto» come l'incomparabile Stagnelius invoca in una delle sue grandissime poesie. Che succede, ingegner Åkerblom? Depresso? Sì, sì, la nostra libertà è limitata lo si ammetta la libertà è il dono più prezioso fatto dagli dèi agli esseri umani. Ma cerchiamo di non essere miseramente meschini, dobbiamo invece paragonare il significato della libertà esteriore per così dire «in sé» con la libertà interiore quella soggettiva quella libertà ininterrottamente concepita dal Sé in sé e dal Sé in sé anche qui ininterrottamente decostruita, quella che noi dunque nominiamo come «libertà interiore» dato che essa consiste in un tale numero di elementi che non si lascia codificare analizzare classificare poiché è il Segno altissimo dello spirito umano, la Sacra scaturigine e sola reale immortalità dell'unica nostra Vita. La nostra detenzione in questa sgradevole stanza, questa degradante prigione che è il corpo, è in ultima istanza una nullità che non può disturbare il fluire dei nostri pensieri. La libertà interiore è, come possiamo capire da quanto detto in precedenza, e malgrado possa sembrare minacciata, un fatto di fascinazione e stabilmente irreversibile che teniamo delicatamente nelle nostre mani accuratamente congiunte e concave quando le solleviamo verso la Luce eterna. Nel momento in cui io oso tanto da penetrare con queste parole nella sfera intima della vita privata voglio ricordare, al fine di illuminare l'ingegnere Åkerblom, che sono membro di una as-

[8] *En TV-dåres bekännelse* (La confessione di un pazzo-TV), cit., p. 18.

sociazione mondiale. Il suo nome è *L'Esclavage rompu, ou la Société des Péteurs du Monde*. Liberté est notre Devise.

ÅKERBLOM (*dopo un attimo di silenzio*) – Potrei permettermi di chiedere quali sono lo scopo e il significato dell'associazione? [9]

Un lazzo: le formule di cortesia «posso permettermi» e «potrei permettermi» sono riproposte come una rottura del tono e del discorso, la cortesia della frase è forzata rispetto al contesto in cui si colloca. Nelle sequenze successive i due attori si giocano questo lazzo di cortesia caricandolo di seriosa pensosità, creando un'irresistibile e derisoria comicità.

Ma anche, paradossalmente, il parlare a fiume dei due personaggi, intercalato dai ricorrenti «posso permettermi» e «potrei permettermi», richiama l'assurdità di certi dialoghi beckettiani per i comportamenti sussultori e ripetitivi del pensiero, e per la decisa esibizione del loro essere artificio.

Ham e Clov, Didi e Gogo, e perfino Pozzo nella sua corposità affascinano in primo luogo con quel loro essere *artificio* esibito. Anche Krapp, nella sua pesante vecchiezza e pur circondato com'è da oggetti reali e riconoscibili, ha la sua cifra nell'esibizione dell'artificio: il suo continuo entrare e uscire, le scarpe da clown, la scena assurda con la banana.

Se si eliminano il gioco e le leggi dell'artificio queste figure drammaturgiche beckettiane si dissolvono.

1.13. *Due parole obsolete*

Josephson-Vogler e Ahlstedt-Åkerblom sui loro letti al manicomio quasi sbattuti su primissimi piani soffocanti, costrittivi. E tuttavia si ride. La tirata del Dottore-Josephson-Vogler è comica, lo sguardo attento del suo interlocutore Ahlstedt-Åkerblom è comico. Il dialogo che segue è comico. Ma *comico* e *comicità* sembrano parole obsolete in questo contesto.

1.14. *Sul teleschermo*

La domanda di Åkerblom:

ÅKERBLOM (*dopo un attimo di silenzio*) – Potrei permettermi di chiedere quali sono lo scopo e il significato dell'associazione?

[9] Ingmar Bergman, *Larmar och gör sig till*, cit., pp. 97-98.

VOGLER – La nostra associazione lotta a favore del libero spetezzamento. Noi lottiamo contro la schiavizzazione europea del peto – una vergogna sociale, prodotta dalla sacrilega alleanza fra le femministe e la Chiesa, specialmente la Chiesa cattolica, ovviamente.

ÅKERBLOM – Non vorrei darmi delle arie, ma in realtà io posso spegnere quattro candele accese con una sola scorreggia[10].

La cinepresa lascia e riprende gli sguardi degli attori, si sposta sulle loro mani, percorre le loro teste e i loro visi come se si trattasse di un dramma borghese, una sequenza di *Scene da un matrimonio*. Ma con assurdità beckettiana.

Non basta. Altre cifre stilistiche vengono messe in gioco: i due attori ora, facendo tirate e dialoghi, evocano anche una cosalità quotidiana da neorealismo italiano.

Il gioco di Bergman con i linguaggi degli spettacoli diventa spettacolo dei linguaggi.

1.15. *Il gioco della sperimentazione*

Nel Novecento la grande sperimentazione è stata anche di Strehler e di Bergman, cioè di quei grandi registi che, spesso, per un elementare errore di prospettiva e per un annebbiamento ideologico, sono stati considerati quasi come classici dall'inutile fulgore di brechtiana memoria.

La seconda guerra mondiale, le nuove dimensioni dell'immaginario con la bomba atomica, Hiroshima, le stragi di milioni di uomini fra lager e bombe, la diffusione capillare del telefono e dell'automobile, nuove professionalità, nuove abilità, la società di massa. I nani sulle spalle dei giganti pensano al «come eravamo». Grotowski, Peter Brook, Barba come Strehler e Bergman stanno invece nel presente e vi inventano il teatro, cioè il loro teatro. Padroneggiano codici, sentono i ritmi di un verso di Shakespeare o di una battuta di Beckett. Cercano, sperimentano. Non rifiutano il magma depositato nell'immaginario, lo usano e lo stravolgono.

In *Larmar och gör sig till*, Bergman trasforma e assembla culture teatrali, cinematografiche e televisive diverse, mescola i suoi ricordi, anche immaginari, a memorie lontane e vicine.

Dato che Bergman è un soggetto artistico del dopoguerra, vuole la

[10] *Ivi*, p. 98.

folla, il pubblico, i *molti*. Le sue opere raccontano il senso comune: dolori, ansie e angosce, riso e violenza; spettatori e telespettatori avvertono che nelle sue opere c'è qualcosa in più, un'energia che trascina. In *Larmar och gör sig till*, questa energia nasce dalle incursioni nelle diverse epoche dei linguaggi e delle forme che, senza essere *citati* direttamente, ritornano, si trasformano, evaporano, si condensano.

1.16. *Il ricordo è messinscena*

L'ingegnere e inventore Åkerblom, conversando con il professore emerito Vogler, sbadiglia, poi dice:

ÅKERBLOM – Perdoni la mia scortesia, ma sono confuso e stanco a causa delle medicine: TANTOXIN, VERONAL, DYPTERONAL, BROM, FASALODYL, AFGANISTAN, INSULIN, KAPASIDOLON[11].

Il presente e il passato di Bergman nelle sue opere.
Ricordi.
Bergman prendeva calmanti.
Il BROM preso la mattina è già ricordo a mezzogiorno. Così funziona la mente, e nella mente il ricordo è messo in scena. Noi ricordiamo solo *come* noi vogliamo che qualcosa sia nel momento in cui lo ricordiamo.
Noi stessi siamo i registi della messinscena dei nostri ricordi.

1.17. *Dice Bergman*

Erland Josephson dice quello che pensa. Gli ho sempre fatto vedere le mie cose prima che fossero completamente pronte, e lui ha sempre detto quello che ne pensava. È rassicurante avere una persona nella quale credere al cento per cento[12].

Josephson interpreta quattro personaggi in *Larmar och gör sig till*. La regia di Bergman lo trasporta dal verboso Dottore della Commedia dell'Arte al crudele e ripugnante Barone Siraudin, personaggio da dramma francese del primo Novecento, all'organista Jacobi, quasi una citazione del personaggio che Josephson faceva in *Fanny e Alexander*. Qui Jacobi indica a un torturato Schubert i difetti e gli er-

[11] *Ivi*, p. 99.
[12] *En TV-dåres bekännelse*, cit., p. 17.

rori della sua sinfonia. Schubert, con un amore quasi pericoloso per la Verità e la Perfezione, lo scongiura di essere severo, spietato.

I personaggi interpretati da Josephson, qui, sono ripugnanti, sadici, precisi fino alla pedanteria, lucidi fino al cinismo.

Josephson dice quello che pensa delle opere di Bergman: certo una figura rassicurante, ma anche una figura che infligge sofferenza; sentire una verità rassicurante non esclude una sofferenza per l'amor proprio, anzi. Nella memoria si deposita anche un sentimento di umiliazione, frustrazione o quel che sia. Bergman mette in scena il ricordo elaborato dalla mente: il perfido Dottore, il sadico Siraudin interpretati dall'attore che gli dice quel che pensa, appunto Erland Josephson.

Bergman non fa opere ispirate alla sua vita, ma ai ricordi della sua vita.

In *Larmar och gör sig till*, Bergman mette in scena la sua memoria di artista di cinema e di teatro. Memoria di linguaggi e forme che generano storie e significati.

La follia di Åkerblom e il suo identificarsi con Schubert si manifestano in una *tirata* che Ahlstedt dice segnando ritmi e tempi, senza psicologismi; la forza della comunicazione, in questo caso, sta nel fluire della parola figurata ora mormorata ora scandita. Certi toni si colgono già alla lettura.

ÅKERBLOM – No, niente medicina. (*Si accovaccia vicino alla parete*) Adesso dirò come stanno le cose, e per piacere, suor Stella mia stella serotina, se ne stia laggiù vicino alla finestra. La supplico! Sarò rapido, solo qualche minuto, non accenda il lampadario, ci vediamo benissimo l'un l'altra alla luce del cortile. Stia lì, cara sorella, per amor di Dio, così potrò dire tutto, e tutto sarà finito in pochi minuti. Prima di tutto, suor Stella, c'è la questione del palo. Un tempo si usava punire i criminali infilando lentamente un palo appuntito nel culo del delinquente, poi con dei colpi leggeri lo si spingeva in alto nel corpo della vittima in modo che la punta del palo a poco a poco veniva fuori dalla nuca. Poi si alzava il palo nei pressi del fiume, vicino al ponte sul fiume, e là il disgraziato se ne stava appeso. Proprio così suor Stella. Io vivo sollevato a un palo duro come marmo e nero-brillante, e nel palo c'è un fuoco bianco che mi brucia le viscere e le consuma lentamente. E la gente passa giù vicino al ponte e io divento una cosa da guardare, semplicemente un argomento di conversazione. Questo è quello che mi succede. È così, e perché è così non lo posso capire, perché se potessi afferrare lo scopo di questa situazione l'accetterei, mi piegherei e non lotterei contro Dio. Adesso vorrei dire, no no suor Stella, non se ne vada, non se ne vada ancora, devo aggiungere una cosa importante, voglio che l'imma-

gine in tutta la sua confusione sia completa. Allora il mio dolore è, se mi è consentito usare questa parola, non solo cosmico ma anche comico. Io non sono solo un bambino ansioso, io sono anche un bambino vezzoso. Spesso rido sulla mia miserevole condizione, io mi vedo benissimo scorreggiato su quel palo appuntito e bianco di calore, io mi vedo fare le smorfie, io posso gridare alle mie torture che loro, cazzo, mi devono intrattenere, che devono portarmi qualche novità, qualche cosa di sontuoso e soprattutto di inatteso. Io agito le braccia, sbatto le gambe e faccio smorfie. Ma non creda che voglio compassione! Come Gesù. O Mahler o, prego, come August S. [Strindberg, *N.d.T.*], quel lamentoso sentimentale «Benedici me, benedici la tua umanità che soffre, soffre per il tuo dono di vita! Me per primo che ho sofferto più di tutti, che ho sofferto la sofferenza di non potere essere quello che volevo!». Vaffanculo. No, *Schubert*, suor Stella! Schubert, Franz, lui è mio amico, il mio amato fratello.

Ecco, questo è tutto [13].

1.18. *Dice ancora Bergman*

Già... *Larmar* fu un fuori programma, per così dire. La mia attività in studio praticamente era conclusa, per quanto mi riguardava. La verità è che avevo una paura fottuta di non farcela, dal punto di vista fisico. Poi pensai a Georg Tabori del quale avevo messo in scena le *Variazioni di Goldberg*. In quel testo il personaggio del regista dice che l'unica saggia alternativa alla scena è l'obitorio.

Già... decisi di farlo, una questione di vita o di morte. Forse non ce l'avrei fatta, ma avrei provato comunque.

[...]

Quando mi misi a scrivere *Larmar och gör sig till* nel 1993 avevo veramente la sensazione che la morte mi stesse addosso. Posso dire con Tunström: «Credevo che ci fosse sempre un uomo silenzioso dietro di me che mi prendeva le misure per un abito» [14].

Agneta Ekmanner-Kloven si manifesta dal nulla allo sguardo di Åkerblom.

La sua apparizione è annunziata in didascalia:

(La luce del cortile si spegne, prima si fa buio completo poi subito albeggia. La morte emerge da un angolo o da un armadio oppure forse striscia sul pavimento da sotto il letto dell'ingegnere. La figura indossa un co-

[13] Ingmar Bergman, *Larmar och gör sig till*, cit., pp. 103-105.
[14] *En TV-dåres bekännelse*, cit., pp. 17-18.

stume maschile di seta bianca prezioso ma sporco. Ha il viso coperto di biacca e la bocca nera) [15].

Kloven è una maschera, vi si fondono le maschere di tempi e luoghi diversi fino a immagini da fumetto e a certe figurine di quelle che si trovano nei depliant di profumeria. Il diabolico della maschera classica, l'eleganza del Pierrot di Fragonard e l'ambiguità dell'Arlecchino di Picasso si fondono e sono sporcati e inlaidati da un desiderio di putrefazione.

L'incontro fra Kloven e Åkerblom è violento. Kloven è sprezzante, Åkerblom è umiliato. Degradazione del corpo malato, in disfacimento.

KLOVEN – Prendimi da dietro, perdio! Sbrigati! (*Ride nero e si appoggia a un mobile, spingendo in fuori il didietro*) No, non toccarmi il seno, è indolenzito. Devo proprio dirtelo: questo mobile è spaventosamente brutto, e il piano di marmo è pure spaccato. Senti che ti sto stringendo?

ÅKERBLOM – Orribile, non è nemmeno piacevole. Ma sì, è bellissimo!

KLOVEN – Mettici la mano, idiota! Stringi con le unghie, penetra con le unghie.

ÅKERBLOM – Non ho unghie, me le mangio.

KLOVEN – Togli la mano! Infilami dentro il pollice da dietro!

(*Kloven e Åkerblom cadono per terra l'una sull'altro. Si picchiano ma piano, senza convinzione. Åkerblom si alza e si tira giù la camicia da notte sulle gambe. Trema in tutto il corpo*) [16].

Con una delle sue lunghe unghie acuminate Kloven si apre una ferita sul petto e scompare.

Åkerblom invoca la moglie Pauline (Marie Richardson). Pauline ha la testa fasciata. Tempo addietro Åkerblom ebbe un crampo alla mascella, si smascellò sei denti e colpì Pauline ferendola gravemente alla fronte.

Pauline è sostenuta come una prima Innamorata della Commedia, è appassionata senza essere passionale, una sorta di Isabella Andreini nordica del Novecento, il portamento altero senza essere altezzoso.

L'interpretazione di Marie Richardson è trattenuta, l'intensità nasce dall'implosione. Lo sguardo smarrito ma fermo. La testa eret-

[15] Ingmar Bergman, *Larmar och gör sig till*, cit., p. 105.
[16] *Ivi*, pp. 107-108.

ta. Una nettezza e una precisione interiorizzate: si manifestano dall'interno del corpo dell'attrice.

Pauline è pronta a seguire le follie di Åkerblom e Vogler.
Ma che cosa vogliono fare Åkerblom e Vogler?

1.19. *La follia della voce*

Åkerblom vuole fare un film a Voce Viva. Gli attori in cappa nera dietro lo schermo reciteranno le battute durante la proiezione. Basta con le voci registrate! Che le voci siano vive!

La voce è da sempre un punto di forza nel teatro e nel cinema svedesi.

Strindberg.

Strindberg rinnovò la lingua, la rese moderna, fluida, ne sviluppò la musicalità. Nel teatro che dirigeva a Stoccolma, l'Intima, buttò le basi per l'arte della voce e della lingua. Arte che ha raggiunto il livello più alto con gli attori di Bergman.

Gianni Manzella ha detto che quando assisteva agli spettacoli di Bergman non sentiva il bisogno di leggere le strisce di traduzione che scorrono sopra il palcoscenico: la musicalità, il ritmo e il tempo delle battute comunicavano ed esprimevano. L'attore colloca le emozioni nelle sonorità di vocali e consonanti, inoltre possiede l'arte di *tendere* le pause.

Dialoghi e monologhi diventano orchestrazioni fonetiche.

PAULINE – E di che dovrebbe parlare il film?

ÅKERBLOM – Sarà una pellicola commovente, ti assicuro. Moltissima musica.

PAULINE – Musica?

ÅKERBLOM – Un piano dietro lo schermo. E tu suoni le sonate, gli improvvisi, i lieder e le sinfonie di Schubert arrangiate per pianoforte. Soprattutto la *Nona sinfonia*. Soprattutto lo *Scherzo*.

PAULINE – Perché Schubert?

ÅKERBLOM – Perché il film parla di Schubert, cretina!

PAULINE – Parla di Schubert?

ÅKERBLOM – Parla di fratello Franz! E del suo traffico sentimentale con la contessina Mitzi che si uccise buttandosi nel Danubio nel 1908.

PAULINE – Ma Schubert non morì nel 1828?

ÅKERBLOM – E che cazzo significa?! Lei è una povera prostituta, una bambina. Lui, un genio.

PAULINE – Ma non era una contessa?

ÅKERBLOM – Ma va' al diavolo! Stai là a fare osservazioni e a fermarti

su tutte le sciocchezze inutili! Quello che mi serve è penne, carta, molta carta di buona qualità.

PAULINE – Ma Carl...

ÅKERBLOM – Mia cara, consenti al tuo giovane cuore di entusiasmarsi! Almeno per una volta.

PAULINE (*scoppiando in lacrime*) – Lo voglio davvero!

ÅKERBLOM – Questo è il futuro. Il cinema a Viva Voce [17].

[....]

VOGLER – Che ne direbbe di un progetto comune? Contro il caos e il disfacimento? Mia moglie è preparata a darci quello che è necessario a condizione che possa partecipare (mia moglie è *incommensurabilmente* ricca, forse l'ho già detto). Dunque e comunque! Un degno progetto comune! Contro il caos e la rovina. Un progetto? Uno, grandissimo, comune...

(*Vogler si siede sul letto accanto ad Åkerblom e Pauline*) [18].

1.20. *Prima mondiale a Grånäs*

Grånäs, un paesino sperduto, in un qualche bosco, è attraversato da un sottile ma tumultuoso corso d'acqua che non ghiaccia quasi mai. Alcune case rosse, la piccola stazione ferroviaria nel villaggio vicino, il binario coperto di neve che poi gira ed entra nel bosco.

Un paesaggio che, prima dell'avvento dei teatri stabili, era percorso da compagnie di attori girovaghi ricchi soltanto del loro bisogno di far teatro.

Scrive Erland Josephson nelle sue memorie:

«La signora Elvfors, vecchia e onorata musa, sta avanzando di nuovo verso la nostra città».

Un avviso concreto e poco clamoroso. Gli abitanti di Karlshamn avranno la possibilità di partecipare all'Arte del Teatro.

Lentamente, lentamente, seguendo il tempo concreto delle trasformazioni, la signora Elvfors avanza verso il teatro, verso la scena, verso la magia delle luci. «Sta avanzando». Quali attese! Quali incontri nel vecchio fienile!

E le attrici e gli attori! Orgogliosi e umiliati. Mentre si truccano, arrivano improvvisi ricordi di fascinazione, ricordi che si accendono e si spengono, si spengono e si accendono. I buchi nelle maglie logore. Il trucco si sbriciola per il gelo. La polvere bianca della farina fumiga in una semioscurità tagliente. Le voci gutturali per quegli eterni raffreddori. E tuttavia è forte il

[17] *Ivi*, pp. 115-116.

[18] *Ivi*, p. 116 e passim.

desiderio per questi artifici magici, per queste declamazioni che coprono, come un conforto benedetto, insuccessi mai ammessi.

E la signora Elvfors, l'attrice, direttrice della compagnia Konst och Affärer [Arte e Affari, *N.d.T.*], vecchia e onorata musa, osserva la sua troupe con occhi indagatori e teneri, tutti partecipano a un atto d'amore alimentato da una retorica sempre più consunta. Detto in termini pomposi, si rispecchiano i Trionfi del Grande Successo nella Capitale del Regno.

Dopo ci si rianimerà con acquavite e sregolatezze. Si è così orribilmente stanchi.

Davvero non riesco a capire perché la notizia sulla signora Elvfors mi dia tanta nostalgia. La vita libera di una compagnia girovaga doveva essere dura e niente affatto libera. Piena di vergogna umana e artistica, di vergogne e spudoratezze.

Affiora forse dentro di me qualcosa di primitivo e di atavico quando mi vien voglia di abbattere le pareti del palcoscenico del Dramaten per mettermi a tirare la carretta dei comici?

Non resisterei nemmeno una settimana. Credo. Ma non ne sono certo.

Sento perfino il piacere segreto di darmi a intonazioni roboanti, alla declamazione vuota, di buttar via il sapere per far spazio al saper fare. La mia arte non dovrebbe analizzare gli esseri umani, ma dargli voce. Nelle mie intonazioni vuote c'è una sensazione familiare, uno star di casa nell'artificio. I camerini puzzano d'urina, la platea è mezzo vuota, sono rauco e bevuto, sono stanco e voglio che finisca maledettamente presto per potermi ritirare in qualche stanzuccia squallida, e vivere fino in fondo la mia romantica ubriachezza. Voglio essere attore e non interprete.

Perché la decadenza è per me impossibile, inafferrabile, irraggiungibile?

Le mie non sono condizioni di vita, ma di contratto. Non sono una vuota escrescenza di sogni logori. Sono un membro della compagnia del Dramaten, socialmente accettato, favorito dalla Vita e dall'Arte. Aspetto la mia entrata in scena sprofondato e sonnecchiante in una deliziosa poltrona col poggiatesta, nel Foyer degli Artisti. Sono soddisfatto [19].

Soddisfatto, ma con l'immaginario che gli invia storie di altri teatri, storie di attori così diversi eppure rintracciabili dentro il presente di ogni attore.

Con l'arrivo a Grånäs dei due matti Åkerblom e Vogler e delle loro mogli, Bergman inventa ricordi e memorie come fa Josephson con l'immagine immaginata della signora Elvfors.

[19] Erland Josephson, *Memorie di un attore*, a cura di Vanda Monaco Westerståhl, Roma, Bulzoni, 2002, pp. 301-302.

Grånäs. Le lampade sono state approntate con l'aiuto del magister interpretato da Peter Stormare, che, agitatissimo, cerca di far funzionare il tutto. Stormare – maestro di intaglio – è vestito alla Bergman anche con il tipico basco nero.

Sotto le lampade si vedono le fotografie per la campagna contro l'alcolismo a favore di un'esistenza astemia, un'attività precedentemente svolta nella sede dei Templari.

Sulla scena le quinte: un bosco di betulle si apre su un lago che sembra uno specchio, oltre il lago l'azzurro dei ruscelli. Dal soffitto pendono tre teli con nuvole danneggiate dall'umidità. Oltre il fondo della scena un camino a carbone e a legna, incandescente e scoppiettante. Sul camino è tesa una corda alla quale sono fittamente appesi abiti maschili e femminili. Una brandina senza materasso sta con i piedi verso la fonte di calore. Sotto una coperta grigia da cavallo dorme Osvald Vogler, immobile come un cadavere. In mezzo alla scena, illuminata dalla deprimente luce invernale che entra dall'alta finestra le cui ante sono parzialmente inchiodate, Pauline Thibault in sottoveste, con indosso un cappotto maschile e con i bigodini, sta stirando una sottogonna merlettata. Un altro ferro da stiro si sta riscaldando sul camino come sta facendo una pentola con la minestra di carne. Vicino alla rampa si innalza sul suo cavalletto l'apparato cinematografico trasportabile. Accanto all'apparato torreggia un mucchio di contenitori per pellicole appena aperti.

Sulla scena sono affastellati mobili provenienti dal piano di sopra, inoltre un divano rosso, una poltrona la cui copertura di pelle cade a pezzi, una sedia a dondolo bianca, alcune sedie con le spalliere ad assicelle di legno tubolari, un tavolo con le gambe scolpite. Nell'angolo uno specchio a muro alto e screpolato si inclina in avanti.

Qua e là stanno semiaperti i bagagli della compagnia. Dal soffitto pendono lampade da calzolaio con le abatjour laccate di verde. Lottano a parità di condizioni con la luce del giorno che sta rapidamente scomparendo. Fuori le finestre spuntano alcuni capanni dal tetto a pezzi. La neve cade fitta e silenziosa. In certi momenti passa un treno senza fermarsi. Allora si scuote tutto l'edificio e il fragore soffoca la conversazione, allora le betulle e i ruscelli sulle quinte tremano, e il fumo della locomotiva a carbone entra attraverso le finestre sgangherate [20].

I primi piani non sono più dominanti. Lo spazio è ridotto: a volte ricorda il palchetto della Commedia dell'Arte con un suo cumulo di personaggi e attrezzerie; altre volte lo spazio si manifesta come un interno da teatro naturalista.

[20] Ingmar Bergman, *Larmar och gör sig till*, cit., p. 120.

Ancora il Dottore. Vogler avanza verso la ribalta, dovrebbe limitarsi ad annunziare la prima mondiale del Cinema dalla Viva Voce, invece, con un guizzo tipico del Dottore, si lascia trascinare dalla verbosità, perdendo la percezione della situazione concreta.

Eccolo al centro della scena davanti allo schermo.

VOGLER – Gli uomini della preistoria si riunivano nelle orribili grotte della preistoria e in un incomprensibile surplus di piacere dipingevano immagini sulle umide pareti o scolpivano figurine o martellando facevano straordinari gioielli. Attraverso potenti uragani, lungo inevitabili sentieri e con impensabili scomodità arrivano altri uomini per contemplare quelle figure dipinte, quelle figure intagliate. O anche per tenere fra le mani quelle pietre lavorate. Si può essere altro che commossi? Pongo questa domanda ma è una domanda retorica, non sono nemmeno sicuro che qualcuno dei presenti qui dietro oppure davanti a questo sporco schermo possa capire la sconfinata grandezza di questa sera [...] [21].

Il braccio di Pauline lo tira via dietro lo schermo.

Incomincia la proiezione. Le immagini di Schubert e di Mitzi in bianco e nero.

Sul teleschermo si vedono sia le immagini del film sia i visi degli attori mentre dicono le battute dietro lo schermo. Straordinariamente intenso.

Gli attori non *dicono* semplicemente le battute. Stanno interpretando i personaggi. A Grånäs, dietro lo schermo, non ci sono Åkerblom-Ahlstedt, Pauline-Richardson e Vogler-Josephson che dicono le battute, ma Schubert, Mitzi e il sadico barone Siraudin.

Vediamo Ahlstedt, Richardson e Josephson essere *contemporaneamente* interpreti sia del film che dello spettacolo teatrale che stanno facendo dietro lo schermo.

1.21. *Tre regie*

Sul teleschermo, Bergman regista è presente contemporaneamente come regista del film muto e come regista teatrale – lo spettacolo dietro lo schermo. Il regista del film muto ha lavorato con il viso e il corpo degli attori, con la loro *occupazione* dello spazio.

Il regista dello spettacolo dietro lo schermo ha lavorato con le

[21] *Ivi*, p. 143.

loro voci. Gli attori sono avvolti in ampie cappe nere fino ai piedi e sono costretti all'immobilità. La tensione degli attori è condensata nella voce e negli occhi. Bergman ha fatto una regia da direttore d'orchestra costringendo gli attori nei ritmi, nel tempo, nelle colorature, e poi accelerando e decelerando, crescendo e decrescendo. I visi degli attori sono in fiamme: è come guardare l'atto stesso della creazione (o della Creazione?).

La doppia azione della regia – quella sul film muto e quella su voce e parola dietro lo schermo –, presentata com'è in contemporanea sul teleschermo, è accesa da una tensione erotica che stringe insieme teatro e cinema. Il telespettatore sta al centro di questa stretta.

Poi arriva l'Incendio.

Lo schermo e le macchine ormai fuori uso.

Smarrimento. Pausa.

The show must go on.

Gli attori vengono avanti ancora avvolti nelle loro cappe nere. Prendono posto sulla scena rapidamente ripulita dopo l'incendio.

Il cinema è andato in fumo, il teatro è venuto alla ribalta, il telefilm continua.

Cinema-teatro-televisione inscindibili nell'immaginario di Bergman. Anzi. Fusi e confusi in un'unica opera: lo sceneggiato televisivo *Larmar och gör sig till*.

Forse la sua opera più complessa per la trama di linguaggi diversi che si inseguono e intrecciano come in una fuga di Bach, forme che producono e comunicano emozioni.

La regia costringe gli attori a spostarsi avanti e indietro nel tempo. Gli attori affondano nel loro immaginario per trovare memorie immaginarie della Commedia dell'Arte, della signora Elvfors, degli interpreti ibseniani del primo Novecento, devono richiamare alla mente il gesto svuotato di Beckett o quello stupito, raggelato e seriale di Buster Keaton, che è il gesto di Peter Stormare quando interpreta Bergman nei panni del maestro d'intaglio mentre prepara macchine e luci e attrezzi per la prima mondiale del Cinema dalla Viva Voce a Grånäs.

1.22. *Ultime immagini*

Tutti sono andati via. Vogler ha lasciato per sempre.

Pauline è seduta su una poltrona di pelle rossa.

Kloven appare e scompare.

Åkerblom è steso su una brandina nella sede dei Templari, cerca di ferirsi al polso con le forbici.

PAULINE – Non voglio vivere se tu muori. Sappilo. Mi senti?
ÅKERBLOM – Quante repliche ci restano?
PAULINE – Che facciamo senza Vogler?
ÅKERBLOM – Il maestro Landahl starà benissimo al posto di Vogler!
PAULINE – Credo che abbiamo soldi per cinque o sei repliche. Se solo avessimo un po' di pubblico.
ÅKERBLOM – Dobbiamo fare un po' di pubblicità.
PAULINE – Costa troppo [22].

Kloven appare e scompare, la laida bocca insanguinata. Forse appare anche l'immagine di Schubert.

ÅKERBLOM – Stanno già qui.
PAULINE – Chi sta qui?
ÅKERBLOM – Ascolta e li sentirai.
PAULINE – Non sento niente.

Pauline si sdraia su di lui, chiudendolo tra le braccia.

ÅKERBLOM – Si sprofonda. Sì, è questo che si fa [23].

La cinepresa si alza lentamente, l'immagine di Åkerblom e Pauline abbracciati sembra abbassarsi verso una profondità senza fine.

1.23. *Dice Bergman*

Jannike Åhlund domanda: *Larmar och gör sig till* parla di quel miracolo che è il teatro – non è un'ironia farlo per la TV?
Bergman: Ma perché! È molto divertente mettere insieme TV, teatro, film, musica e fare una grande mischiata [24].

Stoccolma-Bologna, estate 2008

[22] *Ivi*, p. 174.
[23] *Ivi*, p. 175.
[24] *En TV-dåres bekännelse*, cit., p. 17.

Eugenio Barba
LETTERA DAL MARE

Carpignano Salentino, fine agosto 2008

Cari compagni di «Teatro e Storia»,

credo che ora il mio libro sia finito. Anche per questo vi scrivo. Sei settimane: una lunga vacanza. L'ho passata a tagliare righe, pagine, capitoli interi che avevo impiegato quattordici anni a comporre. Alla fine ho trovato il titolo: *Bruciare la casa*.

Anche per questa lettera potrebbe esserci un titolo: il mare dal tetto.

Durante questa estate ho lavorato restando quasi sempre in casa. Il mare l'ho guardato di lontano, di mattina, quando salivo sul tetto. Nei paesi salentini, dove non si teme il peso della neve sulle case, i tetti non sono mai aguzzi. Sono terrazzi senza parapetti, inadatti per i bambini, ma buoni per i bagni di sole e i pomodori da seccare.

Il mare di questa estate, visto dal tetto, era una striscia ferma e luccicante all'orizzonte, al di là degli ulivi e della terra rossa. Da bambino, ce l'avevo subito fuori la porta di casa. Mi allagava gli occhi. Ma contava meno del serpente della cisterna che abitava le mie paure senza che io l'avessi mai veduto.

Nuotava un'anguilla nel buio, in fondo alla cisterna della casa di Gallipoli. Ogni giorno, mi mandavano ad attingere acqua da bere e mi ripetevano: «Attento a non pescare l'anguilla». L'avevano messa laggiù perché si mangiasse gli insetti e tenesse l'acqua pulita. Ogni giorno il pensiero di quell'anguilla – la immaginavo grande e cieca – mi metteva i brividi. Tiravo su il secchio e temevo di trovarmela di fronte, di strapparla dalla sua notte dove trasformava l'acqua piovana in acqua potabile.

Era uno degli emissari del Sole Nero? Non so come né perché, ma quando il sole è forte fino alla prepotenza, evoca irresistibilmente

l'idea che abbia un fratello luminosamente nero, che solo gli occhi della mente intuiscono se guardano in tralice il cielo.

Ora ho voglia di vedere e farvi vedere l'anguilla dell'acqua fonda e del buio. Così parteciperà al mio prossimo spettacolo. Non credo che sia nostalgia dell'infanzia, presagio di morte o ideogramma del mistero.

Si dice spesso di una persona che è «come un'anguilla» se riesce a sfuggire dalla strettoia delle situazioni. Eppure la maggior parte di noi l'anguilla la vede solo sui banchi dei pescivendoli e nel piatto, fatta a pezzi e ridotta a cibo. Non chiedetemi che cosa potrà significare nello spettacolo, ammesso che riesca ad acclimatarsi. Forse starà lì per dire la cosa che per ognuno di noi è essenziale: che non vogliamo essere mangiati.

Qualche giorno fa, poco prima di Ferragosto, ho deciso di andare in chiesa, perché c'era un funerale a cui tutti gli abitanti di Carpignano non volevano mancare. Quella chiesa la chiamano il Santuario. Sta sotto le palme, a pochi metri da un antico colombario e da un cimitero con tombe bianche, moderne, e altre quasi nere, di secoli fa. Fra il colombario e la cinta del cimitero muovono silenziosamente le loro braccia tre giganti longilinei, recenti mulini a vento per l'energia eolica. Contro le loro pale, lassù in cima, nessun donchisciotte si sognerebbe d'andare lancia in resta. Chissà, forse si inginocchierebbe e chiederebbe perdono.

In chiesa non c'era più posto. Judy e io, assieme a molti altri, siamo rimasti in piedi sul sagrato. Tutto il paese era lì ad asciugarsi le lacrime. Due notti prima, qualche ora prima dell'alba, tre ragazzi di Carpignano erano morti sulla strada. Due erano fratello e sorella. Una strada stretta, pianeggiante e con molte curve. Da una di queste curve era sbucata un'automobile a 160 chilometri all'ora. Ragazzi d'un paese vicino. E ora, anche là, in quel paese, stavano celebrando i funerali. Anche là avevano incollato sui muri delle strade manifesti di lutto. Anche là, fuori della chiesa stavano piangendo. E come sul sagrato di questo Santuario, quando le bare sono uscite la gente anche là ha applaudito a lungo. Come se tutti i morti fossero egualmente vittime incolpevoli. Immolate da chi? Anch'io mi sono accodato ai battimani. Mi comportavo come un'anguilla?

Questi sono luoghi in cui si vede quasi allo scoperto la tenerezza con cui riusciamo a essere nemici a noi stessi. Qui la modernità si manifesta come una madre lucente e feroce: un dare-e-avere. Perdiamo di vista le sponde fra cui corriamo. Ciò che ci pare antico è solo ciò che abbiamo disimparato a vedere.

Questa lettera avrebbe anche potuto chiamarsi «Le sponde fra cui corriamo». Qui, a Carpignano, potrei descriverle con i versi di Vittorio Bodini, che solo recentemente ho imparato ad amare. È morto quasi quarant'anni fa. Nando afferma che è sua la miglior traduzione italiana del *Don Chisciotte*. È il poeta del Salento, dell'*aria d'oro mite e senza fretta*, degli *uomini con camicie silenziose* che *fanno un nodo al fazzoletto / per ricordarsi del cuore*. Non vi trovo niente di antico, né l'illusione della tragedia. Sono le presenze che ci osservano su una delle sponde fra cui corriamo. Noi stessi non sappiamo se esse siano fuori o dentro di noi. Ma una cosa è certa: per loro non si può nutrire nostalgia. Non sono segni di cultura arcaica né di misericordia: *cade a pezzi a quest'ora sulle terre del Sud / un tramonto da bestia macellata. / L'aria è piena di sangue* [...] / *Un bisbigliare fitto, di mille voci, / s'ode lontano dai vicini cortili: / tutto il paese vi vuol far sapere / che vive ancora*.

Sì, tutto il paese, cari compagni. Parlo anche del paese del mio teatro tutto preso dalla febbre per le prove di un nuovo spettacolo. Si vedranno vecchi danzare follemente, e un'adolescente guidarli. Uno spettacolo a rovescio, come la danza che voleva Artaud. Può darsi che quando sarà finito si chiami *La vita cronica*. Sarà trasparente e lieve, non racchiuderà segreti e ambiguità, e avrà un lieto fine. Perché il teatro è finzione. Voglio celebrare le parole di Tolstoj: la più grande sorpresa per l'uomo (e la donna) è ritrovarsi vecchio. Certo che sono stupito, ma non è una tragedia esser nati per la morte. Lo sanno i gatti e anche le balene. E in questo spettacolo faremo finta di saperlo anche noi. Ancora una volta ci comporteremo «come un'anguilla».

Molti se ne sono andati. Molti ci cadono accanto. Questa estate è morta Cristina Formaggia Wistari. Ho lavorato con lei e con i danzatori balinesi da lei guidati fino al giorno in cui si è ricoverata in ospedale. In un altro ospedale c'era Nin Scolari, che ha continuato a costruire le ragnatele d'oro dei suoi sogni (per gli altri li chiamava progetti) sapendo giorno per giorno quanti giorni gli mancassero. E non s'è mai messo a piangere. Figuriamoci se possono piacermi le lamentele sulla crisi, la demotivazione o la vecchiaia. Quando gli occhi si aprono del tutto, e cominciano dopo tanti anni finalmente a vedere, il tempo appare come un semplice pseudonimo della vita. Per questo abbiamo anche fatto teatro: per uscire dal tempo, dalla vita. Ora si tratta di uscire dal tempo del teatro «come un'anguilla», guidati dal fratello luminosamente nero del sole, che solo gli occhi della mente intuiscono se guardano in tralice il cielo.

Per molto tempo sono stato ossessionato da una domanda: come finirà l'Odin Teatret? Come dovremo metter fine al nostro quinto atto? Qual è, per un teatro, il modo buono (dignitoso? intelligente? furbo?) di sparire?

Credevo insistentemente a queste domande. Ora so che sono insensate. A volte ci illudiamo che sia nostro dovere lasciare una parola utile per chi viene dopo di noi. Ma noi dei testamenti di chi ci ha preceduto abbiamo fatto carta per sigarette. Sono servite solo le parole che avevano gettato via. Solo la loro follia s'è mutata nella nostra ragionevolezza.

Ne abbiamo parlato insieme molte volte e a lungo: in piccoli gruppi, in passeggiate o cene a tu per tu. Credo che l'ossessione sia cominciata quando ho compiuto cinquant'anni, dopo la metà degli anni Ottanta. Quante ipotesi, quante fantasie, quanti progetti, sogni saggi e programmi irragionevoli.

Non dovete pensare che non me ne sia accorto e sarei sleale se me ne dispiacessi. Lo vedo quando spiate i segni della decadenza mia e del mio teatro. Quando vi rattristate scorgendo sintomi e formulando diagnosi. Quando la vostra intelligenza e il vostro buon cuore si alleano per veder nero.

Il teatro ha molta più esperienza della vita: si scivola giù dalle scale. La schiena fa male. Ma poi si risale a lunghi passi di tre scalini per volta. Certe forze spariscono. Altre le sostituiscono. Si cadrà. Questo è certo. Ma «come un'anguilla».

La domanda su come finirà l'Odin Teatret da un pezzo non mi ossessiona più. È la prima a bruciare, quando si brucia la casa. Mi appassiona un'altra domanda: come si può fare uno spettacolo che abbia forza, che morda e sia saporito, che sia all'altezza delle aspettative nostre e dei nostri spettatori più incontentabili e affezionati, come si può farlo con tutti gli attori seduti? E magari – visto che conviene sempre anticipare con la finzione i tempi della realtà – con qualcuno col bastone o in carrozzella?

Vi è un tempo in cui gli spettacoli mostrano come si è giovani, e un tempo in cui mostrano come si diventa anziani. In questa seconda condizione è l'ottimismo che regna. Il contrario sarebbe una banalità. Il pessimismo è cosa da giovani.

Cari compagni, leggerete questa lettera quando sarà stampata. E allora sarà passata non solo l'estate, ma anche la vacanza di fine anno. Saremo tutti in piena attività, tutti lontani, ognuno nel suo posto e nella sua provincia, ciascuno in *case di calce / da cui usciamo al sole come numeri / dalla faccia di un dado*.

È fantastico pensare a tutti noi come numeri d'un gioco ai dadi. Pensare alle nostre combinazioni. E agli oracoli che si potranno trarre da quelle combinazioni. Con miscredente fiducia, osservando intanto, con la coda dell'occhio, quel che combina l'anguilla.

JERZY GROTOWSKI IN «TEATRO E STORIA»

(a cura di Nicola Savarese)

L'Unesco celebra quest'anno il cinquantesimo anniversario dell'inizio del lavoro di Grotowski (e di Ludwik Flaszen) presso il Teatr 13 Rzędów, poi Teatr-Laboratorium 13 Rzędów. Il 2009, inoltre, è anche il decimo anniversario dalla morte di Grotowski. Nel prossimo Annale, n. 30, ci ripromettiamo di dar conto della catena di manifestazioni che in quest'anno ricorderanno Grotowski e la sua azione. Per ora ci limitiamo a segnalare la forte presenza di Grotowski in vent'anni della nostra rivista (si veda «Teatroestoria-web», a cura di Nicola Savarese).

1988 Aprile, n. 4: Jerzy Grotowski, *il Performer* (pp. 163-169).

1988 Ottobre, n. 5: *Intorno a «il Performer» di Jerzy Grotowski* (Roberto Bacci, *Un lavoro necessario* [pp. 251-253]; Peter Brook, *Grotowski, l'arte come veicolo* [pp. 255-258]; Ferdinando Taviani, *Commento a «il Performer»* [pp. 259-272]; Franco Ruffini, *Tertium datur: il Performer e l'attore* [pp. 273-280]; Fabrizio Cruciani, *Di fronte al testo-testimonianza* [pp. 281-286]).

1990 Ottobre, n. 9: Zbigniew Osiński, *La tradizione di Reduta in Grotowski e nel Teatro Laboratorio* (pp. 259-300).

1991 Aprile, n. 10: Ferdinando Taviani, *Cieślak promemoria con L'ultima intervista di Ryszard Cieślak* (pp. 179-201).

1994, n. 16: Gabriele Usberti, *Sulla giustezza di un'azione* (259-285).

1995, n. 17: Zbigniew Osiński, *I registri di cassa del Teatro Laboratorio delle 13 File. Opole 1964* (pp. 201-204).

1996, n. 18: Zbigniew Osiński, *Il Centro di studi Grotowskiani e di Ricerca culturale e teatrale* (pp. 391-397).

1998-1999, n. 20-21: *Grotowski posdomani* (Ferdinando Taviani, *Grotowski posdomani. Ventuno riflessioni sulla doppia visuale* [pp. 391-420]; Jerzy Grotowski, *Intervista di Mario Raimondo*; *Intervista di Marianne Ahrne*; *Programmi dei corsi al Collège de France di Parigi*; *Nota per gli amici*; *Testo senza titolo* [pp.

421-444]; Eugenio Barba, *Lettera a Jerzy Grotowski* [pp. 445-446]; Marianne Ahrne, *Da «I sogni di Katarina Horowitz»* [pp. 447-454]; Franco Ruffini, *La stanza vuota. Uno studio sul libro di Jerzy Grotowski* [pp. 455-485]; Thomas Richards, *Il «Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards» e «Action»* [pp. 487-489]).

2000, n. 22: Marina Fabbri, *Il teatro polacco come luogo rituale di restituzione del mito. Tradizione romantica e pratica contemporanea* (pp. 9-27).

2000, n. 22: Czesław Miłosz, *«Gli avi». Storia di una visione* (pp. 29-33).

2000, n. 22: Adam Mickiewicz, *Lezione XVI. Dal III Corso di Letteratura Slava al Collège de France, 4 aprile 1843* (pp. 35-40).

2000, n. 22: Zbigniew Osiński, *Grotowski al Collège de France. Prima lezione, 24 marzo 1997* (pp. 41-51).

2000, n. 22: Leszek Kolankiewicz, *Dziady. Il teatro della festa dei morti* (pp. 53-95).

2000, n. 22: Piotr Borowski, *Note su «Studium Teatralne»* (pp. 109-111).

2002-2003, n. 24: Eugenio Barba, *Nonni e orfani. Una saga di famiglia* (pp. 329-344).

2004, n. 25: Zbigniew Osiński, *Grotowski e la gnosi* (pp. 293-326).

2005, n. 26: Franco Ruffini, *Grotowski: memoria e discontinuità* (pp. 407-425).

2007, n. 28: Marco De Marinis, *La ricerca sul rituale nel lavoro di Grotowski* (pp. 203-233).

2007, n. 28: Ludwik Flaszen, *Intorno al 1956. Rivolta e conformismo nella vita culturale polacca*. Nota introduttiva, traduzione e note di Eugenio Barba (pp. 15-56).

SUMMARIES

Claudio Meldolesi, *On Leo's third life and tragic destiny*

The flow of memories that nourishes theatrical existence can also give new life to experiences in the lives of artists who have passed away, by bringing out different aspects and perspectives that throw new light on their art, as in the case of Leo de Berardinis. This has not prevented the publication of a collective book on his art in Bologna, resulting from the proceedings of two different conferences that were united expressly for this purpose. Moreover, de Berardinis' archive is about to be transferred to the Department of Art, Music and Performance (DAMS) of the University of Bologna, and will receive the financial support of the Bacchelli fund. However, we will all continue to miss de Berardinis himself, both as creator and as master.

Il fiume delle memorie che alimenta l'esistenza teatrale può anche qualificare vissuti interrotti di artisti, fino a rivalutarli ancora, come nel caso di Leo de Berardinis. Questo non sta impedendo che da due convegni riuniti ad hoc nasca un libro corale sulla sua arte a Bologna e che qui, presso il DAMS, stia per essere trasferito il suo archivio; mentre il Fondo Bacchelli lo sosterrà materialmente. Continua però a mancarci da creatore e maestro.

Dossier Italy: Events, documents, interpretations, and eye-witness accounts of the way the Great Directors were perceived by the Italian public between 1911 and 1934. Edited by Mirella Schino, Carla Arduini, Rosalba De Amicis, Eleonora Egizi, Fabrizio Pompei, Francesca Ponzetti; Giovanna Princiotta, *D'Amico, Costa, Copeau*

This Dossier proposes a first census of the European productions of the «Great Reform» period at the beginning of the 20th century that were shown in Italy, and a first study of Italian perceptions of this new modern theatre. It provides a provisional map of an area that is still very close to the present time, but on which the dust has settled so thickly that it now appears mysteri-

ous and confusing. The Dossier provides a series of «close-ups» marking the passage through Italy of great directors from Appia to Reinhardt. It also gives a profile of the theatrical apprenticeship of Orazio Costa, especially with reference to the period he spent working with Jacques Copeau in Paris. Furthermore, almost all the Italian tours and performances of the great directors are noted, as well as the reactions of the public, the interviews, the strange events that sometimes accompanied the discussions, the articles that preceded and the comments that followed. The main historical and political stages of the fascist experience, as well as the principal turning points and issues of the Italian theatre of the time are recorded. Some of the most interesting critical commentaries have been indicated, quoted or reproduced. This text offers many surprises to the reader.

Il Dossier propone un primo censimento del passaggio in Italia degli spettacoli della «Grande Riforma» del teatro europeo di inizio Novecento, e un primo studio della percezione italiana del nuovo teatro moderno. È una mappa, ancora provvisoria, di una zona vicinissima, ma tanto impolverata da essere diventata misteriosa e confusa. Il Dossier comprende una serie di primi piani sul passaggio in Italia dei grandi maestri della regia, da Appia a Reinhardt, e un profilo dell'apprendistato teatrale di Orazio Costa, in particolare per quel che riguarda il periodo a Parigi, presso Jacques Copeau. Inoltre, sono stati segnalati quasi tutti gli spettacoli e le tournée della grande regia in Italia, le reazioni del pubblico, le interviste, gli avvenimenti bizzarri che talvolta hanno accompagnato la discussione, gli articoli preliminari e i commenti successivi. Sono state ricordate alcune delle principali tappe storiche e politiche del percorso fascista, e alcune delle svolte o dei problemi più importanti del teatro italiano di quegli anni. Sono state indicate, citate o riportate alcune delle recensioni più interessanti. È una lettura piena di sorprese.

Franco Ruffini, *Utopia and Theatre. Note on the Founding Fathers*

Is there a criterion that would allow us to discern among the so-called Founding Fathers of the New European Theatre, a criterion that would take into account their basic unity, but which would not ignore their differences? The author proposes passion, that was common to all, but which was expressed in very different ways by each. He defines «passion» as tormented love, fed by dissatisfaction; love for the theatre but dissatisfaction with its performative dimensions. This criterion would allow a clearer distinction between the reformers – headed by Stanislavski – the revolutionaries – headed by Meyerhold – and the utopians – headed first by Craig and later by Artaud and Grotowski.

Esiste un criterio che permette di muoversi fra i cosiddetti Padri Fondatori del Nuovo Teatro europeo, un criterio che dia conto della loro sostan-

ziale unità, ma che non trascuri le differenze? L'autore propone di identificarlo nella *passione*, comune a tutti, eppure esercitata in ben diverso modo: intendendo la passione come amore tormentato, alimentato dall'insoddisfazione. Come amore per il teatro, dunque, ma insoddisfazione per la sua dimensione rappresentativa. È un criterio che permetterebbe di distinguere in maniera più fondata i *riformatori* – con in testa Stanislavskij – dai *rivoluzionari* – con in testa Mejerchol'd – e dagli *utopisti* – con in testa Craig, e poi Artaud e Grotowski.

Luca Di Tommaso, *«Ostranenije»/«Verfremdung»: a comparative study. In Annex: stenographic record of the meeting with Mei Lanfang in Moscow in 1935*

This article focuses on the comparison between Victor Shlovsky's ostranenije *and Bertolt Brecht's* Verfremdung *and discusses John Willett's proposal to consider the second concept-term as the «exact translation» of the first. The author starts out by acknowledging the critical debate on the subject, and examines, from a historical point of view, the possible directions that Shlovsky's category could have taken to lead to Brecht, and from the semiotic point of view, the differences between the theory's starting and concluding points. The final proposal backs the hypothesis of a historical derivation, but rejects the theoretical identity of the two concepts of estrangement. The article is followed by the translation of the stenographic record of the proceedings of the famous conference held in Moscow on the 14th April 1935, at the end of Mei Lanfang's stay in USSR. The Chinese speakers in this conference were Mei Lanfang and Professor Čžan and the Soviet speakers were Nemirovich Danchenko, Tretjakov, Tairov, Meyerhold, Eisenstein, and the composer Gnesin. The subject of the interventions were: Mei Lanfang's performances, and the future of Chinese and Russian theatres following the encounter that had just occurred between the two.*

Il saggio è dedicato al confronto tra l'*ostranenije* di Viktor Šklovskij e la *Verfremdung* di Bertolt Brecht, e discute la proposta di John Willett di considerare il secondo termine-concetto come una «traduzione esatta» del primo. A partire dalla ricognizione del dibattito critico sul tema, l'autore indaga da un punto di vista storico le eventuali strade che la categoria šklovskijana potrebbe aver percorso per arrivare a Brecht e, da un punto di vista semiotico, le differenze fra la teoria di partenza e quella di arrivo. La tesi conclusiva avalla l'ipotesi di una derivazione storica ma nega l'identità teorica tra le due concezioni dello straniamento. Il saggio è seguito dalla traduzione dello stenogramma del celebre convegno tenutosi a Mosca il 14 aprile 1935, sul finire del soggiorno di Mei Lanfang in URSS, convegno di cui i relatori cinesi furono Mei Lanfang e il professor Čžan, e i relatori sovietici furono Nemirovič-Dančenko, Tret'jakov, Tairov, Mejerchol'd, Ejzenštejn e il com-

positore Gnesin. Oggetto degli interventi: le esibizioni di Mei Lanfang, il futuro del teatro cinese e del teatro russo in seguito all'avvenuto confronto.

Roberto Cuppone, *«Moi, je ne joue plus». Jacques Copeau's «L'illusion»*

The author reconstructs the history of L'illusion*, the text that Copeau had written for the Copiaus; the latter being the name that was given to the young actors that had quit Paris with him. The sources of Copeau's text were Corneille's* Illusion comique *and Rojas'* Celestine*. This episode can be situated between 1926 (the date of the first experiments that took Corneille's work as a starting-point) and 1929, the last performances by the Copiaus. It is recounted as a sample of the imminent publication of the complete text, with its variations, and director's notes, that constitutes a fine example of a «corpus» for the study of the relations between the stage and writing. The way in which this text shifts between its two sources reflects the oxymoron that unites tragedy and comedy, the redeeming power of the performance and the* mise en abîme *of the corporeal qualities that characterize all 20th century theatre.*

L'autore ricostruisce la storia de *L'illusion*, il testo composto da Copeau per i Copiaus, come veniva chiamata la troupe dei giovani attori che avevano abbandonato con lui Parigi, partendo da *L'illusion comique* di Corneille e dalla *Celestina* di Rojas. È una storia che può essere situata tra il 1926 (data delle prime sperimentazioni a partire da Corneille) e il 1929, con le ultime rappresentazioni dei Copiaus. Viene raccontata nella prospettiva di una prossima pubblicazione completa di un testo il cui sviluppo, con le sue varianti e le note di regia, costituisce un corpus esemplare per lo studio del rapporto tra scena e scrittura. Il modo in cui questo testo si muove tra i due poli delle sue due fonti rispecchia l'ossimoro che unisce tragedia e commedia, potere salvifico della rappresentazione e la *mise en abîme* della corporeità che caratterizzerà l'intero teatro del Novecento.

Alessandro Tinterri, *«Dawn Appeared» (Florence 1933)*

In May 1933, the first edition of the Maggio Musicale Fiorentino takes place. This event lasted well beyond the fascist regime under which it was inaugurated. From the outset, this initiative was characterized by the novelty of what was offered, which marked the participation, as scenographers, of artists such as Giorgio de Chirico, Mario Sironi and Felice Casorati. This novel event developed on the lines of the European trends that, following the experiences of Serge Diaghilev's Ballets Russes, had witnessed the development of a close dialogue between scenography and the leading European artists. In Italy, it had been marked by the work of the Futurists, by Pirandello for his Teatro d'Arte, and by Gualino's Teatro di Torino. In May 1933, de Chirico's mise-

en-scène of Bellini's opera The Puritans*, causes a sensation and is seen as a challenge which shakes the laid-back habits of Italian musical theatre and projects it on to the vaster horizon of the European scene.*

Nel maggio 1933, ha luogo a Firenze la prima edizione del Maggio Musicale Fiorentino, una manifestazione destinata a durare ben oltre il regime fascista, che l'ha tenuta a battesimo. Sin dal suo esordio l'iniziativa si segnala per la novità della proposta, che vede la partecipazione, in qualità di scenografi, di artisti quali Mario Sironi, Felice Casorati e Giorgio de Chirico. È una novità che si sviluppa sull'onda della corrente europea che, a partire dall'esperienza dei Ballets Russes di Serge Diaghilev, aveva visto la scenografia instaurare uno stretto dialogo con i maggiori pittori europei. In Italia, aveva avuto le sue punte principali con il lavoro dei futuristi, di Pirandello per il suo Teatro d'Arte, e del Teatro di Torino di Gualino. Nel maggio del '33, sarà soprattutto la messinscena di de Chirico per *I Puritani* di Bellini a destare scalpore e a suonare come una sfida, che scuote le riposate abitudini del teatro musicale italiano per proiettarlo nell'orizzonte più vasto della scena europea.

Gianni Poli, *Claudel in Italy: «Le livre de Christophe Colomb», a world première*

The article reconstructs the staging (in Italian) by Guido Salvini of Paul Claudel's Le Livre de Christophe Colomb*. It was staged in Genoa Nervi in 1951, and therefore it precedes the more famous production by Jean-Louis Barrault, in Bordeaux in 1953. In order to reconstruct the performance, the author backs his presentation by the rich material of the «Guido Salvini Foundation» (which is kept at the Museo Biblioteca dell'Attore in Genoa) which includes the manuscript, the programme and the photos of the performance.*

Il saggio ricostruisce una messinscena (in lingua italiana) a cura di Guido Salvini de *Le Livre de Christophe Colomb* di Paul Claudel, a Genova Nervi, nel 1951, quindi precedente la più celebre regia di Jean-Louis Barrault, a Bordeaux, nel 1953. Per la ricostruzione, l'autore si avvale soprattutto del ricco materiale del «Fondo Guido Salvini» (conservato presso il Museo Biblioteca dell'Attore di Genova), che comprende copione, programma di sala e foto di scena.

INDICI DEGLI ULTIMI NUMERI

N. 23, 2001

Eugenio Barba, *L'essenza del teatro*; Vladimir Mikes, *Václav Havel e il teatro della presenza*; Franco Ruffini, *Stanislavskij tra bios e valore*; Béatrice Picon-Vallin, *Teatro politico, teatro poetico*; Pierre Berger, *Il teatro agli inferi*; Ferdinando Taviani, *La scena sulla coscienza*; Leonard C. Pronko, *Trolls, Trilli e Tofu: Ibsen, Verdi e Kabuki*; Ogamo Rebecca Teele, *Le donne nel Nō oggi*; Larry Tramblay, *Fare e rifare*; Henry James, *Tommaso Salvini (1883-1884)*; Raimondo Guarino, *Alla Musa di fuoco. Introduzione ai cori dell'«Enrico V»*; Giovanna Cermelli, *Teatro da leggere: la «commedia pura»*; Valentina Venturini, *Le compagnie di Raffaele Viviani attraverso contratti e scritture (1916-1920)*; Carla Arduini, *Il paradosso del Grand Guignol in Italia. I primi tre anni (1908-1910)*; Stefano Geraci, *Luchino Visconti: primi anni*; Giuliano Campo, *Storia del gruppo internazionale l'Avventura (1982-1985)*; Claudio Meldolesi, *Laudatio di Leo de Berardinis per il conferimento della laurea ad honorem in Dams*; Dossier Cuticchio (comprende: Mimmo Cuticchio, *Lettere a voce, lettere scritte, racconti, viaggi*; Franco Ruffini, *Lontananze, vicinanze*; Mimmo Cuticchio, *E i pupi vanno in Vietnam come Astolfo sulla luna*; Ferdinando Taviani, *Un maestro del teatro italiano*; Nicola Savarese, *Lettera ad un burattinaio indiano*); *L'Immemoriale* di Carmelo Bene (1937-2002); Bibliografia di Fabrizio Cruciani.

N. 24, 2002-2003

La via dell'India. Dossier Teatro Tascabile di Bergamo, a cura di Mirella Schino (comprende: Mirella Schino, *Vasi capillari*; materiali in forma di lettera di Franco Pasi, Susanna Vicenzetto, Luigia Calcaterra, Beppe Chierichetti, Tiziana Barbiero, Mario Barzaghi, Caterina Scotti, Simona Zanini, Renzo Vescovi; Beppe Chierichetti, *Ēkalōchanam*; *Tournées indiane del Teatro Tascabile* e *Cronologia degli spettacoli del Teatro Tascabile* a cura di Stefania Menchini); Cristina Wistari Formaggia, *Il Gambuh: un archetipo delle arti sceniche balinesi*; Ornella Calvarese, *Russia anni Dieci. Il principe Sergej Volkonskij e l'antropologia bioritmica dell'attore*; *Primo Dossier Salzmann*, a cura di Carla Di Donato; Alexandre de Salzmann, *Il teatro cinese*; Yu Weijie, *Nuoxi: l'antico teatro religioso cinese ancora vivente*; Nancy Guy, *La tournée americana dell'Opera di Pechino (1929-30)*; Nicola Savarese, *Verso un teatro eurasiano*; Eugenio Barba, *Nonni e orfani. Una saga di famiglia*; Gaia Trotta, *Danze macabre italiane e teatro della memoria*; Marina Longo, *Tommaso Francini, ingegnere, scenografo, «honorable homme» fiorentino alla corte di Francia (1598-1651)*; Sarah Di Bella, *Le lettere di Luigi Riccoboni a Lodovico Antonio Muratori: pragmaticamente verso la teoria*; Annibale Ruccello, *Una lettera inedita*. Con una premessa di Teresa Mega-

le e il programma di sala de *La cantata dei pastori* di A. Perrucci, rielaborazione di Annibale Ruccello; Claudio Meldolesi, *Sul dramaturg artista*; Adelina Suber, *I mestieri di dramaturg e di traduttore in Germania: il caso esemplare di Ludwig Tieck*; Sandro Carocci, *Teatro Segreto*; Valentina Venturini, *Colloqui con Alessandro d'Amico intorno al Museo dell'Attore di Genova e alla famiglia d'arte Salvini*; Natascia Di Baldi, *Un manuale sull'arte del suggeritore*; Claudia Palazzolo, *Rudolf Laban a Parigi: una recensione di André Levinson*.

N. 25, 2004

Renzo Guardenti, *Teatro e iconografia*. Dossier (con interventi di: Chiara Barbieri, Renzo Guardenti, Cesare Molinari, Corrado Pani, Sandra Pietrini, Filippo Saccardi, Diego Visone); *Odin Quaranta*. Dossier, a cura di Mirella Schino (comprende interventi di: Mirella Schino, Ferdinando Taviani, Eugenio Barba, Torgeir Wethal, Kai Bredholt, Julia Varley, Luca Ruzza, Fabio Butera, Jørgen Anton, Thomas Bredsdorff, Francesca Romana Rietti); Eugenio Barba, *La conquista della differenza. Lettera a una storica sull'indeterminatezza della memoria autobiografica*; Zbigniew Osiński, *Grotowski e la gnosi*; Carlos (Cacà) Augusto Carvalho de Pereira, *Barche da teatro*. Racconto di vita raccolto da Roberto Bacci; Stefano Geraci, *Carlotta Marchionni in effige*; Oliviero Ponte di Pino, Anna Maria Monteverdi, *Il meglio di «ateatro»*; Valentina Venturini, *A occhi chiusi: la doppia visione del «cunto»*; Giancarlo Sammartano, *«Mètis» e presenza dell'attore. Racconti incrociati per l'attore «fior di farina»*; John J. Schranz, *Alla ricerca dell'uomo non progettato*; Barbara Alesse, *Théâtre du Soleil: la Storia a Teatro.*

N. 26, 2005

Raimondo Guarino, *La presenza degli dèi*; Veronica Pari, *Il trionfo di Borso d'Este in Reggio Emilia nel 1453 e l'immaginario trionfale nella Ferrara del Quattrocento*; Giuseppe Goisis, *«Tokyo's uchi». Lettera*; Roberto Ciancarelli, *«L'asino albino». Lettera*; Nikolaj Dmitrevič Volkov, *Mejerchol'd*; Marina Baglioni e Barbara Gabriele, *Nota su Volkov*; Franco Ruffini, *Stanislavskij e il «teatro laboratorio»*; Mirella Schino, *La corsa della Regina Rossa. Obiezioni e proposte sul problema «Teatri Laboratorio»*; Walter Siti, *«Itsi-Bitsi». Lettera*; Lisa Ginzburg, *Limiti e radici. Lettera*; *Materiali per Renzo Vescovi* (Premessa di Mirella Schino e Ferdinando Taviani. Con contributi di Mirella Schino e Renzo Vescovi); Giuseppe Chierichetti, *Kathakali. Lettera*; Simone Capula, *«Sull'Italia calavan le bombe». Lettera*; Ferdinando Taviani, *Amatorialità. Riflessioni a partire dal «Dilemma» di Osanai Kaoru: teatro eurasiano, teatrologia comparata e l'emisfero amatoriale*; Maki Isaka Morinaga, *Il dilemma di Osanai Kaoru. «Amatorismo dei professionisti» nel teatro giapponese moderno*; Gioia Ottaviani, *«Differenza» e «Riflessività»: Osanai Kaoru e il movimento «shingeki»*; Jonah Salz, *Contestare l'autorità attraverso il disordine comico: la metafora dei «matrimoni misti» negli esperimenti del Kyōgen del dopoguerra*; Massimo Fusillo, *«L'ereditiera». Lettera*; Annet Henneman, *Se sia teatro*; Franco Ruffini, *Grotowski: memoria e discontinuità*; Claudio Meldolesi, *I nostri attori ottocenteschi come persone simili a persone. In particolare, sui rapporti fra quelli «romantici negativi», «grandi» e «artisti»*; Ferdinando Taviani, *Don Giovanni nuovo. Il libro di Silvia Carandini e Luciano Mariti con «Il Convitato di Pietra» di G.B. Andreini.*

N. 27, 2006

Eugenio Barba, *Angelanimal. Tecniche perdute per lo spettatore*; Luciano Mariti,

La radice quadrata di un capolavoro: riflessioni sul «Don Giovanni»; Franco Ruffini, *Artaud coi piedi per terra. Le ultime parole*; Antonin Artaud, *Lettera al sindaco di Perugia*; Giuseppe Goisis, *«Lo sai che i papaveri». Lettera*; Luca Vonella, *Tour romano nei Centri Sociali. Lettera*; Marzia Pieri, *Il «Dom Juan» di Garboli*; Mirella Schino, *Don Giovanni Trionfante*; Nikolaj Dmitrevič Volkov, *V.E. Mejerchol'd. 1910. «Dom Juan»*; Marina Baglioni, *Nota su Volkov*; Carla Di Donato, *Secondo Dossier Salzmann. «Pelléas et Mélisande» al Théâtre des Champs-Élysées (1921)*; Elena Cervellati, *Madrigale panteista. Poetica e ideologia del corpo danzante negli scritti di Théophile Gautier*; Rossella Mazzaglia, *Sul filo delle sensazioni. Tracce contemporanee del corpo danzante*; Claudio Meldolesi, *Con e dopo Beckett: sulla forma sospesa del dramma, la filosofia teatrale e gli attori autori italiani*; Valentina Venturini, *Il teatro d'Arte di Viviani*; Massimo Fusillo, *Don Giovanni a Ravenna*; Ferdinando Taviani, *Sul riuso del teatro (metafore e parentesi per un «brainstorming»)*; Carla Arduini, *«Teatroestoriaweb». Mappa del sito*; *B. Brecht*. Eugenio Barba (*Brecht al di là del mare. Introduzione ad Aderbal Freire Filho*); Aderbal Freire Filho (*Metamorfose, Mortemesafo. Commenti irriverenti e riverenti*).

N. 28, 2007

Ludwik Flaszen, *Intorno al 1956. Rivolta e conformismo nella vita culturale polacca*. Nota introduttiva, traduzione e note di Eugenio Barba; Franco Ruffini, *Il Delsarte segreto di Gordon Craig*; Eugenio Barba, *La stanza fantasma*; Luca Vonella, *Seconda lettera sui centri sociali*; Mirella Schino, *Diderot a Lampedusa*; Annet Henneman, *«Transit». Lettera-diario*; Julia Varley, *Perché Magdalena*; Marco De Marinis, *La ricerca sul rituale nel lavoro di Grotowski*; Enrica Zampetti, *Il festival di Santarcangelo 1978. Riflessi e testimonianze*; Roberto Bacci, *Lettera per gli ottant'anni di Romeo Donati*; Stefano Geraci, *«Un'arme industre e accorta». Una nota sul teatro dell'Ottocento*; Manuela Rossetti, *Uno sguardo nel Nucleo*; *Teatro e «gender»: l'approccio biografico*. Dossier. A cura di Annamaria Cecconi e Roberta Gandolfi (comprende: *Presentazione: due giornate di studio a Roma* [A.C. e R.G.]; *Questo Dossier: donne di palcoscenico fra storia delle arti performative e teoria femminista* [A.C. e R.G.]; Suzanne G. Cusick, *Francesca Caccini [1587-c1646]: questioni per una biografia tra gender e musicologia*; Susanne Franco, *Viaggio nelle oscurità della mente di una donna. «Night Journey» di Martha Graham*; Laura Mariani, *Scritti di memoria e ri-velazioni sceniche: Adelaide Ristori, Eleonora Duse e le attrici dell'Odin Teatret*; Marina Nordera, *Come si costruisce una ballerina. Marie Madeleine Guimard tra vita e scena nelle fonti del XIX secolo*; Emily Wilbourne, *«Verginia Andreini, detta Florinda» tra soggettività biografica e soggettività rappresentata*).

Gli Indici e i Summaries di «Teatro e Storia» a partire dal primo numero del 1986 sono consultabili sui siti: *www.univaq.it/culturateatrale* e *www.teatroestoria.it*.

CULTURE TEATRALI
Studi, interventi e scritture sullo spettacolo
N. 16, primavera 2007

SOMMARIO

TEATRO E NEUROSCIENZE
L'apporto delle neuroscienze cognitive
a una nuova teatrologia sperimentale
a cura di Francesca Bortoletti

Marco De Marinis
Introduzione

Richard Schechner
What is needed today in the collaboration between performance theorists and the sciences

Vittorio Gallese
Il corpo teatrale: mimetismo, neuroni specchio, simulazione incarnata

Maria Giulia Guiducci
Teatro e neuroscienze: elementi per una neurobiologia della scena

Jean-Marie Pradier
Théâtre et neurosciences. Ou l'interminable aporie

Richard Muscat - John J. Schranz
What is it to be human? A theatre neuroscience perspective

Antonello Colimberti
Marcel Jousse e una «nuova teatrologia dei sensi»

William O. Beeman
The neurobiology of Opera

Nicole Daunic
Mirror neurons: the neurological threshold between stage and reality

Ivar Hagendoorn
Can dance be disgusting or is it forever doomed to aestheticism?

Madeleine Barchevska
BioArt training: the first building block of a newly powerful theatre. A

practioner's remarks about mirror neurons and the scientific and artistic implications of the discovery

Francesca Bortoletti
L'attore, lo specchio, lo spettatore. Una relazione mimetica

THE OPEN PAGE

Theatre - Women - Letters
Edited by Gilly Adams, Geddy Aniksdal,
Maggie Gale and Julia Varley.
The 2008 issue of the annual journal of The Magdalena Project.
No. 13, October 2008

This is the thirteenth volume of «The Open Page», a theatre journal which originally complemented the Magdalena Project's Newsletter, the last issue of which was published in autumn 1999. The Newsletter gave an opportunity for the sharing of accessible information and documentation, and its function has been replaced by a website (www.themagdalenaproject.org).

«The Open Page» was founded in the belief that there needed to be a more substantial space for women theatre practitioners to report on their work and express their thoughts, feelings and analysis of theatre, as a means of building their own memory and a critical perspective within theatre history. As the journal has grown so too has the necessity to document and historicise women's work in theatre: we have to leave behind traces of our work for ourselves and for future generations.

Women's work in theatre has until very recently been poorly documented or neglected. «The Open Page» does not come from one ideological position through which the choice of what is or is not published is filtered, nor does it insist upon an adherence to theoretical perspectives which can inhibit the expression of a plurality of ideas and experiences. Rather «The Open Page» seeks to give space to many different voices, some of them dissident, others not, keeping a balance among contributions from experienced authors and scholars, practitioners needing to put their thoughts on paper and first time writers more accustomed to expressing themselves through performance.

The thirteenth issue of «The Open Page» has the theme *Theatre - Women - Letters*. In collecting articles we have given great importance to international diversity although the choice of printing in one language forces us to confront the problems of translation. As far as possible we have tried to be faithful to the original intention of the texts even if this has meant showing disrespect for English scholarly

form or grammar. The gender form chosen by the author for the word actress-actor-female performer has been respected.

CONTENTS:

Patricia Ariza (Colombia) – LA CARTA
Lena Simic (Croatia/Britain) – MASHA WRITES TO VERSHININ
Mirella Schino (Italy) – SPECIAL INK FOR LETTERS
Laura Mariani (Italy) – GIACINTA PEZZANA OFF STAGE
Maggie Gale (Britain) – PLEASE DON'T BURN THOSE LETTERS
Teresa Ralli, Ana Correa, Rebeca Ralli, Débora Correa, Cristina Gutiérrez Ruiz (Peru); Julia Varley (Britain/Denmark) – POST FROM PERU
Rosa Casado (Spain) Interview by Cynthia Troup (Australia) – ABSTRACTIONS OF REALITY
Jia-Wen Chen (Taiwan) Interview by Wu-Wen Tsui (Taiwan) – FOOT DRUM GIRL
Marisa Naspolini (Brazil) – FICTION AND CONFESSION
Julia Varley (Britain/Denmark) – TO MARIA CANEPA
Ya-Ling Peng (Taiwan) – WINGS
Gilly Adams (Wales) – PAPER LIVES
Patricia Ariza (Colombia) – ÁMSTERDAM
Maria Porter (USA); Julia Varley (Britain/Denmark); Raquel Carrió, Roxana Pineda (Cuba) – POST FROM CUBA
Helen Varley Jamieson (Aotearoa New Zealand); Maria Porter (USA); Gabriella Sacco (Italy) – TO WOMEN WITH BIG EYES
Jill Greenhalgh (Wales) – DEAR FRIENDS
Parvathy Baul (India) – IN SEARCH OF MASTERS
Cibele Forjaz, Priscilla Duarte, Juliana Pardo (Brazil) – POST FROM BRAZIL
Güzin Yamaner (Turkey) – EAST AND WEST
Geddy Aniksdal (Norway) – WORKING HANDS
Ana Woolf (Argentina/Denmark) – OUTLOOK AND THE BOBE
Patricia Ariza (Colombia) – POETAS
The Open Page – OPEN NEWS
The Open Page – IN MEMORY OF CRISTINA

«The Open Page» is the annual journal of the Magdalena Project – www.theopenpage.org
© 2008 «The Open Page» and the authors
ISBN EAN 978-87-87292-16-0

Produced and published by: Odin Teatrets Forlag (www.odinteatret.dk)
in collaboration with C.T.L.S. (Centre for Theatre Laboratory Studies)
Post Box 1283, 7500 Holstebro, Denmark – Tel: +45 97424777 – Fax: +45 97410482 odin@odinteatret.dk.

Finito di stampare dalla IRIPRINT nel mese di febbraio 2009
Coordinamento tecnico CENTRO STAMPA di Meucci Roberto
CITTÀ DI CASTELLO (PG)