

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 regia»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 Reinhardt³²⁵.

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 regia: regia 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 Novelliski, 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 inevitabile³²⁹. Le polemiche furono accese, rimbalzando talvolta da un giornale all'altro³³⁰.

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 regia 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 dilettranti 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 abbiano 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 seguirà 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 ciarlioni 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 salute³³¹. 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 evidenza³³².

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 Rocca³³⁴, 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, stavolta³³⁵. 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 magia³³⁶, 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 regia drammatica al Festival di Venezia*, «Scenari», 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, Pitoëff: 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 capitali³⁴⁰.

I pubblici italiani, però, non conobbero Reinhardt solo per i due imponenti allestimenti shakespeariani del 1933 e del 1934³⁴¹.

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 lavori³⁴³, sia da parte delle «compagnie a mattatore» che «viderò 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 regia teatrale 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 regia 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 mettersi 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 Bragaglia³⁵⁰) 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 colleghi³⁵².

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 Berlino³⁵³) e nutrite sintesi della proteiforme attività del regista. Alcuni lo aspettano con la consapevolezza che, dai suoi spettacoli, si potrà imparare³⁵⁴, 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'arrogava, 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 mezzi³⁵⁷. 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, Benini³⁵⁸); arriva in Italia con annotati, sul taccuino, i nomi degli attori che intende vedere (Petrolini, Viviani e Musco³⁵⁹); 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 Théâtre³⁶⁰.

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'elettismo 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 ricasanti 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 Josefstadt 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 golodonia 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 raggio»*, «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 imbelletto innamorato ma un novello Capitano 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 pizzetto 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 Gargantua³⁹⁰.

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 Simoni³⁹¹ in occasione di *Amore e Cabala*), che talvolta potevano trasformarsi in ovazioni³⁹². 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 raggio»*, «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 polvere³⁹⁵. 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 soggetto³⁹⁷.

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 «scenari» per maschere della commedia dell'arte³⁹⁸.

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, raggianti, 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 entusiasta⁴⁰¹:

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 «strafaf[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 Reinhardt»⁴¹³.

Si percepisce, in questi articoli, la soddisfazione di poter trovare un neo, un difetto⁴¹⁴ – 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. Esempio 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 ieri sera. L'attore olandese de Vries nell'«Enrico IV» al Teatro Argentina e «Cabala e amore» nell'interpretazione di Reinhardt* (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, musicisti, 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», sentenza), 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 parole⁴¹⁸. Ma leggendo della «gioia solitaria ... di chi ha servito umilmente, secondo le proprie forze, le ragioni della poesia»⁴¹⁹ – si esprime 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 creatore⁴²⁰.

quattro canti del palcoscenico – di spegnere definitivamente la lampada della poesia della ribalta».

⁴¹⁸ Sto pensando, ad esempio, alle *Conclusioni sulla regia* di Pavolini («Scenari», Anno X, n. 1, gennaio 1941, pp. 4-6).

⁴¹⁹ *Ivi*, p. 6.

⁴²⁰ *Incontro con le maschere*, cit.