

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 leggenda²⁷⁸. 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'Am-brosiano», 8 maggio 1930.

lecchinata» e il «mistero». Lo spettacolo si fa «scena moderna», e a essa anche i classici devono piegarsi²⁷⁹.

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 Salvini²⁸⁰, 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*, «Comœdia», 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'Amico²⁸² e, con più convinzione, Rocca. Il regista ideale, secondo quest'ultimo, dovrebbe essere proprio l'autore del dramma²⁸³.

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'Arma) 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 italiani²⁸⁴. 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 regia 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 rappresentante²⁸⁵.

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 scambio²⁸⁷.

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 Tairof*, «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 Pavlova²⁸⁹). 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 tradizione²⁹². 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 Tairov*, cit.

²⁹⁰ *Art. cit.*

²⁹¹ Articolo non firmato, «*Gioflè-Gioflà*» *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 spettacolo²⁹³. 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 Vesnin²⁹⁴.

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'attore²⁹⁵.

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 Felice²⁹⁶ e da Mario Corsi²⁹⁷, 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 ritmo²⁹⁸.

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), «Scenariò», Anno I, n. 2, marzo 1932.

²⁹⁸ Ettore Lo Gatto, *Note sulla regia russa*, «Scenariò», 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 *Gioflè-Gioflà* 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*).

Gioflè-Gioflà 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 Capitani Spaventa italiani²⁹⁹. Ma quello che si vede sul palcoscenico è qualcosa di comunque nuovo.

Gioflè-Gioflà 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 fuggacemente 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, «*Gioflè-Gioflà*» al Valle, cit.

coltà trovate dalla messinscena di Tairov nel trapiantarsi sul palcoscenico del teatro romano³⁰⁰. *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 Ostrovskij³⁰¹ 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'ar cata, 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 attori³⁰². 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 dramma³⁰³.

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 drammatica³⁰⁴.

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 Tairov³⁰⁵, allargandosi al contesto della nuova regia in generale. Il critico di «Rivista di Comedie»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 esemplare³⁰⁷. 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 russo³⁰⁹.

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 Antoine³¹¹. 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 Tairov 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 Caterina³¹⁴. 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.