

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

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

1911: L'invasione dei «russi» in Italia

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

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

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

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

– **Fokin contro l'Excelsior** – Una volta tornato a Pietroburgo, Fokin, evidentemente peccato dall'accoglienza milanese, concede un'intervista, in cui manifesta tutto il suo disappunto per le critiche ricevute⁷. Inoltre, poiché la stampa milanese lo ha confrontato negativamente con i grandi balli di tradizione italiana, va a vedere il ballo *Excelsior*, al Teatro Dal Verme di Milano, ed esprime un giudizio molto pesante sullo spettacolo e sulla danza italiana, arrivando a sostenere che «in Italia non si trovano corpi di ballo», e che, per mettere in scena i suoi lavori, si era dovuto servire delle «scolare, delle ragazze di quattordici anni»⁸. Il ballo *Excelsior* è un balletto mimico, coreografato nel 1881 da Luigi Manzotti su musica di Romualdo Marenco, e, com'è noto, era considerato forse il miglior esempio di ballo grande italiano, era piaciuto anche all'estero, in Italia continuava a venire rappresentato da quarant'anni, era entrato a far parte del repertorio del teatro di marionette e, due anni dopo l'episodio che stiamo raccontando, sarebbe diventato anche un film. Era dunque l'apice di un tipo di balletto che in Italia aveva largo spazio e molto successo – una forma di intrattenimento che il pubblico considerava un piacevolissimo e adeguato intermezzo tra le opere liriche, che, quelle sì, erano gli spettacoli veramente

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

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

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

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

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

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

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

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

Programma:

- **sabato 13 maggio:** *Le pavillon d'Armide* di Nikolaj Čerepnin¹⁰, *Les Sylphides* di Fryderyk Chopin¹¹, *Danze Polovesiane* di Aleksandr Porfir'evič Borodin (dal *Principe Igor*)¹²;
- **martedì 16 maggio:** replica;
- **giovedì 18 maggio:** *Giselle* di Adolphe Adam¹³;
- **sabato 20 maggio:** *Giselle*, *Danze Polovesiane*;
- **martedì 23 maggio:** *Le pavillon d'Armide*, *Carnaval* di Robert Schumann¹⁴, *Shéhérazade* di Nikolaj Andreevič Rimskij-Korsakov¹⁵;
- **giovedì 25 maggio:** replica;
- **sabato 27 maggio:** *Cleopatra* di Anton Arenskij¹⁶;
- **domenica 28 maggio:** *Cleopatra*, *Les Sylphides*, *Danze Polovesiane*;
- **martedì 30 maggio:** *Cleopatra*, *Carnaval*, *Shéhérazade*.

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

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

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

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

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

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

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

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

1912: Reinhardt

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

1917: Ancora Balletti Russi

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

Essi [i Balletti Russi] si ricollegano a una buona tradizione, a squisite invenzioni musicali, a una perfetta scuola di danza italiana, che il nostro teatro ha lasciato decadere e che coreografi e artisti russi hanno preso e ravvivato con gusto e fantasia moderni. E però non si tratta di una forma d'arte nuova, se la novità non consiste quasi tutta nel comporre spettacoli esclusivamente di danze, mentre invece prima la danza era l'elemento dell'opera lirica, oppure seguiva l'opera a conclusione dello spettacolo. Questi Balletti Russi stanno ora a sé, vogliono bastare da soli, e questa è la loro novità. Poiché se si pensasse, ad esempio, ad un nostro teatro lirico rinnovato che affidi la scenografia e i costumi a pittori di buon gusto se non di ricca fantasia come Bakst, Golovine¹⁸, Dobuisky (ciò che del resto fa il nostro teatro d'operetta); che non disponga di numerose schiere di ballerine sgraziate, ineducate, indisciplinate come sono i residui presenti degli antichi «corpi di ballo»; che abbia coreografi ricchi d'invenzione per interpretare sempre con nuove movenze i ritmi, le danze e i balletti dei nostri melodrammi; allo-

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

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

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

Programma di Roma:

– **lunedì 9 aprile:** *Les Sylphides* di Fryderyk Chopin²⁰, *L'uccello di fuoco* di Igor Stravinskij²¹, *Las Meninas* di Gabriel Fauré²², *Soleil de nuit* di Nikolaj Andreevič Rimskij-Korsakov²³;

– **giovedì 12 aprile:** *L'uccello di fuoco*, *Le donne di buon umore* di Domenico Scarlatti²⁴, *Feu d'artifice* di Igor Stravinskij²⁵, *Soleil de nuit*;

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

– **venerdì 27 aprile:** *Les Sylphides*, *Le donne di buon umore*, *Pas de deux* (da *La bella addormentata nel bosco* di Pëtr Il'ič Čajkovskij²⁶), *Danze Polovesiane* di Aleksandr Porfir'evič Borodin²⁷.

Programma di Napoli (Teatro San Carlo):

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

²⁸ Orchestratura: V. Tommasini.

²⁹ Orchestratura: V. Tommasini.

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

– **lunedì 23 aprile:** replica³⁰.

Programma di Firenze (Regio Politeama Fiorentino Vittorio Emanuele):

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

1918: I problemi degli autori

– **Teatri e spie** – Nel febbraio 1918 viene arrestato (per un'accusa di spionaggio rivelatasi rapidamente infondata) il grande impresario torinese Adolfo Re Riccardi. Con questo scandalo momentaneo si conclude (con l'apparente vittoria della SIA, e con la nascita di una nuova potentissima figura di «padrone di repertori», Paolo Giordani) la guerra della Società Italiana degli Autori contro la più potente agenzia di testi italiana. Spiegare la guerra Praga-Re Riccardi in poche righe in questo contesto non sarebbe possibile³⁶. E può anche sembrare una notizia che viene da un altro mondo, rispetto ai problemi legati alla grande regia europea, ma non è del tutto vero. Basterà per ora dire che si tratta, in apparenza, della definitiva vittoria degli autori italiani contro l'impresariato. Per quel che riguarda la gestione economica e organizzativa del teatro si rivelerà presto una vittoria puramente simbolica. Tuttavia, questa vittoria e la precedente battaglia servirono a confermare e stabilizzare un modo di pensare alla messinscena, come vedremo più avanti, che ha qualche superficiale punto in contatto con la grande regia, e ne è in realtà l'antitesi.

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

³¹ Direttore d'orchestra: E. Ansermet; coreografia: M. Fokin; scenografia: A. Benoîs; interpreti: L. Lopokova, L. Černyčeva, A. Vasilievskaja, A. Gavrilov.

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

³³ Orchestrazione: V. Tommasini.

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

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

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

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

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

1919: La vicinanza di Parigi

– **Italiani a Parigi** – Lo scenografo-architetto Antonio Valente è a Parigi. Nella capitale francese entra in contatto con un gruppo di intellettuali italiani tra cui figurano Antonio Aniante, Corrado Alvaro e Massimo Campigli. Collabora, inoltre, con Lev Bakst, Firmin Gémier (attore e direttore del Teatro Odéon), Gordon Craig, Lugné-Poe (regista e impresario che lo accoglie nel suo Théâtre de l'Oeuvre), Raymond Bernard e, soprattutto, con Jacques Copeau³⁷. Al Vieux Colombier, Valente realizza le strutture sceniche per alcuni sketch d'avanguardia che un altro italiano, il diciannovenne dram-

³⁷ Cfr. www.comune.sora.fr.it.

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

1920: Sempre i Balletti Russi

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

Programma:

- **sabato 28 febbraio:** *Cleopatra* di Anton Stepanovič Arenskij³⁸ (argomento tratto da A. Puškin), *Petruška* di Igor Stravinskij³⁹, *Danze Polovesiane*⁴⁰;
- **domenica 29 febbraio:** *Carnaval*⁴¹;
- **mercoledì 2 marzo:** *Cleopatra*, *Racconti Russi* di Anatolij Liadov⁴²;
- **giovedì 4 marzo:** *Cleopatra*, *Petruška*, *Racconti Russi*;
- **domenica 7 marzo:** *Cleopatra*, *Racconti Russi*, *Carnaval*;
- **martedì 9 marzo:** *Papillons* di Robert Schumann⁴³, *La boutique fantasque* di Gioacchino Rossini⁴⁴;
- **giovedì 11 marzo:** *Carnaval*, *La boutique fantasque*, *Danze Polovesiane*;
- **domenica 14 marzo:** *Petruška*, *La boutique fantasque*, *Danze Polovesiane*;
- **mercoledì 17 marzo:** *Cleopatra*, *La boutique fantasque*, *Soleil de nuit*⁴⁵;

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

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

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

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

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

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

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

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

– **venerdì 19 marzo:** *La boutique fantasque, Il cappello a tre punte* di Manuel De Falla⁴⁶;

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

– **lunedì 22 marzo:** replica.

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

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

Programma:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

1921: Di nuovo a Roma

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

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

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

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

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

Programma:

- **sabato 1° gennaio:** *Carnaval*⁴⁹, *Shéhérazade* di Nikolaj Andreevič Rimskij-Korsakov⁵⁰, *Les Sylphides*⁵¹, *Danze Polovesiane*⁵²;
- **martedì 4 gennaio:** *Carnaval*, *Les Sylphides*, *Danze Polovesiane*;
- **giovedì 6 gennaio:** *Les Sylphides*, *La boutique fantasque*⁵³, *Shéhérazade*;
- **sabato 8 gennaio:** *La boutique fantasque*, *Le donne di buon umore*⁵⁴, *Danze Polovesiane*;
- **martedì 11 gennaio:** *La boutique fantasque*, *Le donne di buon umore*, *Shéhérazade*;
- **giovedì 13 gennaio:** *Carnaval*, *Le astuzie femminili* di Domenico Cimmarosa⁵⁵, *Il cappello a tre punte*⁵⁶;
- **sabato 15 gennaio:** *Carnaval*, *Il cappello a tre punte*, *La boutique fantasque*;
- **domenica 16 gennaio:** replica;
- **mercoledì 18 gennaio:** *Le astuzie femminili*, *Carnaval*, *Il cappello a tre punte*;
- **giovedì 20 gennaio:** *Petruška*⁵⁷, *Le astuzie femminili*;
- **domenica 23 gennaio:** *Papillons*⁵⁸, *Le astuzie femminili*, *Petruška*;

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

- **martedì 25 gennaio:** *Le astuzie femminili, Papillons, La boutique fantasque*;
- **giovedì 27 gennaio:** *Petruška, Thamar* di Milij Alekseevič Balakirev⁵⁹, *Shéhérazade*;
- **domenica 30 gennaio:** *Thamar, Pulcinella*⁶⁰, *La boutique fantasque*;
- **mercoledì 2 febbraio:** *Shéhérazade*;
- **venerdì 4 febbraio:** *Papillons, Petruška, Les Sylphides, Shéhérazade*;
- **sabato 5 febbraio:** *Shéhérazade*.

– **Progetti** – Aprile: la Direzione dei Concerti di Torino scrive una lettera alla Presidenza della Fenice, per trattare la disponibilità della compagnia dei Balletti Russi di Djagilev a una breve stagione nel mese di settembre. La proposta avrà esito negativo⁶¹.

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

⁵⁹ Coreografia: M. Fokin; scenografia e costumi: L. Bakst; interpreti: L. Massine, L. Černyčeva, Vera Savina, L. Sokolova.

⁶⁰ Coreografia: L. Massine; scenografia e costumi: P. Picasso; interpreti: L. Massine, L. Sokolova, L. Voizikovskij.

⁶¹ Cfr. Roberta Albano, Nadia Scafidi, Rita Zambon, *La danza in Italia*, Roma, Gremese Editore, 1998, p. 139.

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

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

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

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

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

1922: Marcia su Roma

– **La situazione politica** – Marcia fascista su Roma (ottobre 1922). Mussolini forma il primo governo fascista. Il partito nazionale fascista era nato l'anno precedente, a Roma, durante il terzo congresso fascista. Il movimento era stato fondato da Mussolini nel '19. Il 31 ottobre 1922, una squadraccia di Camicie Nere invade la sede della Lega di miglioramento degli Artisti Drammatici (un'associazione sindacale nata nel 1902, che aveva avuto un ruolo fondamentale nei grandi scioperi degli scritturati degli ultimi tre anni), dopo di che tutte le formazioni sindacali vengono sciolte per «confluire», nel 1930, nella Corporazione Nazionale del Teatro⁶³. Per molti versi la nascita della Corporazione rappresenta la fine del sistema organizzativo basato sulla figura centrale del capocomico, padrone della sua compagnia contemporaneamente da un punto di vista artistico, strategico, economico, capo indiscusso, spesso anche polo eccellente di attrazione per il pubblico e controparte per gli scritturati.

1923: L'anno di Appia

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

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

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

1923⁶⁴). Toscanini ha ottenuto di recente un congruo aiuto economico per il rinnovamento completo della Scala. Sta tentando un'operazione che potremmo chiamare di europeizzazione per il teatro milanese. Negli anni successivi, il fascismo farà una serie di interventi strutturali a favore della lirica. Anche i finanziamenti alla lirica saranno infinitamente superiori rispetto a quanto sarà fatto per il teatro di prosa⁶⁵. L'Opera è il grande teatro italiano, in tutti i sensi. Appia sarà accompagnato a Milano dallo scultore italiano Emanuele de Rosalès, che aveva aperto una scuola per la ginnastica ritmica⁶⁶.

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

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

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

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

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

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

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

Invece nel secondo articolo, interamente dedicato a Jacques Copeau, Ferrieri, dopo aver tracciato un breve ritratto del regista⁷¹, si sofferma sull'origine del suo teatro, rintracciandone il senso «[ne]lla certezza di durare che aveva Copeau»⁷². L'azione di rinnovamento avviata dal regista si basava, secondo Ferrieri, sul tentativo di ricondurre il teatro alla sua buona tradizione, non curandosi troppo dell'elemento «messa in scena», ma cominciando col «considerare unicamente il testo dell'opera e rievocarne la forza nascosta e originale»⁷³.

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

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

⁶⁹ *Ibidem*.

⁷⁰ *Ibidem*.

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

⁷² *Ibidem*.

⁷³ *Ibidem*.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

musicale»⁷⁵. Infatti, da un punto di vista musicale, è un vero evento, e la direzione di Toscanini (che amava molto il *Tristano*, e l'aveva già diretto alla Scala nel 1901 e nel 1907) sarà da tutti riconosciuta come memorabile. Lo spettacolo fa parte di un programma complessivo di rinnovamento della Scala, per il quale il comune di Milano (tra gli altri) ha contribuito generosamente. La messinscena di Appia piacque a Toscanini tanto che, nonostante le opposizioni, mantenne in repertorio lo spettacolo⁷⁶.

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



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

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

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

Le sei rappresentazioni di Adolphe Appia alla Scala:

- **20 dicembre:** *Tristano e Isotta*⁷⁷ (prima rappresentazione, recita in abbonamento serie A);
- **22 dicembre:** replica (abbonamento serie B);
- **29 dicembre:** replica (abbonamento serie A);
- **2 gennaio:** replica;
- **5 gennaio:** replica (serata popolare fuori abbonamento);
- **13 gennaio:** replica.

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

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

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

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

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

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

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

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

Nessuna osservanza delle didascalie di Wagner dunque; ma pazienza Adolfo Appia ha voluto «interpretare»; e il fatto di interpreti che ne sappiano più degli autori è cosa vecchia, Dio mio; vecchissima e sempre più di moda [...] Ma l'errore grave e decisivo della interpretazione scenica di Adolfo Appia – che egli vuol farci considerare come *esclusiva* del *Tristano e Isotta* ed ispirata al principio del rispetto estetico al corpo umano vivente – sta, per me, nel profondo insanabile dissidio che esiste fra lo spirito e lo stile del capolavoro wagneriano e della umanità in esso rappresentata, e lo spirito e lo stile della messa in scena che ieri sera abbiamo veduta⁷⁸.

1924: Appia e gli altri

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

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

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

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

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

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

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

cinque pieghe d'un panno color di cenere. Arte sintetica. Wagner chiedeva un taglio: Appia gliel'ha dato, ridotto in tisana⁷⁹.

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

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

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

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

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

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

⁸² *Ivi*, p. 176.

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

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

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

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

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

⁸³ *Ibidem*.

⁸⁴ *Ibidem*.

⁸⁵ *Ivi*, pp. 176-177.

⁸⁶ *Il Vieux Colombier al Convegno*, in *Ivi*, p. 177.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

– **Teatro russo** – Dicembre: facendo riferimento alle opere della Ekster presenti nella XIV Esposizione Internazionale di Venezia e al libro di Tairov *Das entfesselte Theater* (Postdam, Gustav Kiepenheuer Verlag, 1923), Bragaglia⁸⁸ si sofferma sull'influenza del futurismo italiano sull'avanguardia russa e in particolare su Tairov. Pur senza togliere nessun merito al regista, Bragaglia vuole sottolineare il proprio peso a livello internazionale, e l'assoluto misconoscimento in patria. Bragaglia dimostra con le date come l'avanguardia italiana avesse anticipato quella russa. Fa un parallelo tra scuola russa e italiana, e annota le relazioni che sono esistite tra gli artisti delle due nazioni (collaborazione all'edizione romana dei Balletti Russi; visita di Djagilev, Massine, con Picasso, allo stabilimento cinematografico di Bragaglia; il soggiorno della Ekster in Italia ecc.). Bragaglia, inoltre, rivendica la causa della Commedia dell'Arte italiana (parla soprattutto di Tiberio Fiorilli) per spiegare e ridimensionare l'originalità dell'avanguardia russa. Questo tipo di confronti tra genialità italiana e grande regia è importante, è un modo per rendere più vicine le grandi esperienze straniere e per preparare la strada a possibili innovazioni in Italia. Nello stesso tempo sono sintomi di un atteggiamento preciso, di consapevolezza della grandezza teatrale dell'Italia, spesso, come nel caso della Commedia dell'Arte, riconosciuta più all'estero. Naturalmente, visto il periodo storico, sono anche sintomi di un certo culto per l'«italianità».

1925: Futurismo e Copeau. La via italiana

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

1926: Tairov, Reinhardt e Copeau

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

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

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

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

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

– **Copeau roi David** – 29 marzo: Jacques Copeau è a Roma per prendere parte, in qualità di attore, al dramma sinfonico *Le roi David* di Arthur Honegger, presentato al Teatro Augusteo⁹⁰.

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

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

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

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

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

– **Reinhardt e Habima** – 20 luglio: su «Comoedia» (n. 7) Raimondo Collino Pansa, in una *Lettera da Berlino*, contrappone stilisticamente Reinhardt a Brecht; Carlo Richelmy presenta, per la prima volta sulla rivista, il teatro Habima⁹² («Habima» o il teatro ebraico).

– **L'Italia e la Russia** – 20 settembre: «Comoedia» pubblica un'intervista di Jakov L'vov, intellettuale russo dell'entourage della Pavlova, a Tairov⁹³, dove si rammenta la prima tournée europea, segnata dallo spaccamento della critica parigina intorno alla messinscena della *Fedra* (Antoine contrario a Tairov e Gémier a favore), e il successo berlinese e viennese. Nello stesso articolo, viene annunciata la messinscena di Tairov di *Antonio e Cleopatra*, per la compagnia Pavlova, annuncio che però non avrà seguito. L'influenza dei grandi registi russi in Italia sarà forte: Nemirovič-Dančenko e Tairov saranno presenze relativamente frequenti; Stanislavskij o Vachtangov più remote. Ma sempre vive, anche per via dell'influenza, in Italia, della Pavlova (allieva di Nemirovič-Dančenko) da una parte, e di Pietro Sharoff (che ha lavorato con Stanislavskij soprattutto, ma anche con

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

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

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

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

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

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

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

Programma:

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

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

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

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

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

– **mercoledì 29 dicembre:** *L'après midi d'un faune* di Claude Debussy⁹⁸ (poema coreografico di V. Nižinskij ispirato a Stéphane Mallarmé), *Danze Polovesiane*⁹⁹, *Le tricorne*, *Les matelots*;

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

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

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

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

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

⁹⁹ Interpreti: A. Danilova, L. Černyčeva.

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

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

1927: Monasteri di teatro

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

Quanto allo spettacolo offertoci dalla *troupe* dello «*Studio des Champs Elysées*» diretta da Gaston Baty fu mirabile. Né c'era da dubitarne sapendo che il Baty disse, un giorno, alle proprie attrici una frase ormai storica: *Si entra nel teatro come in convento. Un'attrice deve scegliere: o il teatro o il letto*. Non so se le attrici dello «*Studio*» han seguito alla lettera codeste massime che fan pensare a san Bernardino insieme a santo Ignazio di Loiola, ma il fatto che da una disciplina che a giudicare dalle parole su riportate dovrebbe essere monastica, tutta la compagnia trae frutti squisiti¹⁰¹.

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

Programma:

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

– **domenica 2 gennaio:** *Carnaval, L'après midi d'un faune, Danze Polovesiane, Le lac des cygnes* (balletto in due atti) di Pëtr Il'ič Čajkovskij¹⁰²;

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

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

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

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

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

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

Programma di Milano (Teatro alla Scala):

- **lunedì 10 gennaio:** *Cimarosiana*¹⁰⁴, *L'uccello di fuoco*¹⁰⁵, *Le nozze di Aurora* di Pëtr Il'ič Čajkovskij¹⁰⁶ (divertissement);

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

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

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

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

– **mercoledì 12 gennaio:** *Cimariosiana, Le lac des cygnes, L'uccello di fuoco*;

– **domenica 16 gennaio:** *Cimariosiana, L'uccello di fuoco, Le nozze di Aurora*.

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

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

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

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

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

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

– **Messinscene madri e messinscene figlie** – Novembre: la compagnia Niccodemi porta al Teatro Valle di Roma lo spettacolo *Maya*. La messa in scena è una copia di quella del regista francese Gaston Baty, che arriverà in Italia con la sua tournée a pochissimi giorni di distanza (5 dicembre 1927¹⁰⁸). L'operazione di Niccodemi nei confronti della messinscena di Baty, ai nostri occhi indubbiamente strana, viene rilevata ma tutto sommato con approvazione. Esattamente come nella tradizione del teatro d'attore era normale che un giovane interprete riprendesse le linee portanti o qualche dettaglio dell'interpretazione di un attore più grande di lui, così, evidentemente, viene ritenuto normale che un regista riprenda la linea interpretativa e perfino i dettagli visivi scelti da un altro.

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

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

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

Programma:

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

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

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

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

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

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

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

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

donne. Oggi, come fu annunciato, *Bassifondi*, ossia *L'albergo dei poveri*, di Gorki¹¹⁰.

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

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

Programma:

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

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

¹¹⁰ S. d'Amico, *Gli attori russi al «Valle»*. «Povertà non è peccato» di Ostrowski, «La Tribuna», 3 dicembre 1927.

¹¹¹ G.T., *L'odissea di un gruppo di attori*, «Il Giornale d'Italia», 2 dicembre 1927.

nell'implicito riconoscimento del suo valore, dell'interpretazione francese; ma ci sembra che, dando alla protagonista quell'aria di ebetudine rassegnata e incosciente, quella specie di abulia da «cosa di carne» senza personalità né volontà, quella stordita e astratta stanchezza morale che a volte aveva quasi aspetti ieratici – e la Vergani seppe rendere tutto questo con grande e bella efficacia – ci sembra, dicevamo, che il Niccodemi si sia avvicinato assai di più allo spirito del lavoro [...]. Quello che invece è indiscutibilmente superiore è l'interpretazione dell'ultimo quadro che è la chiave del lavoro e spiega, seppure in ritardo traverso le parole sibilline e incantatrici dell'hindu, tutto il lavoro. La figura dell'indiano ha trovato nel negro Habib Benglia un interprete ideale e definitivo, attore e danzatore collaudato e consacrato da molti anni di successi parigini e, se mal non ricordiamo, londinesi, questo negro ha saputo prestare la plastica sinuosità delle sue braccia e delle sue mani, la impassibilità del suo volto, e la metallica subdola armoniosità della sua voce al gioco ambiguo del personaggio che «incanta gli uomini con le parole, come il serpente col flauto» riuscendo nella deserta camera di Maya ad evocarne l'immagine con sì illusori e fantastici colori da uccidere la vera Maya nel desiderio del suo ultimo amante che la chiude fuori su la strada rissosa, non riconoscendola per quella che attende, che sogna e che vuole. Marguerite Jamois, che era Maya, è senza dubbio una notevole artista: il suo temperamento e la sua sensibilità hanno disegnato sottilmente la figura della protagonista con quel verismo accurato e studiato voluto dal Baty. Vicino ad essi ci piacque assai la Marie Delby, una Fifine veramente bambina ingenua deliziosa e viva quanto mai. Il Nat per certa sua spregiudicata e spensierata esuberanza quasi napoletana, il Prelier, il Daroy pieni di nostalgia fanciullesca e casta il primo e di dolorosa disperazione il secondo. Gli altri affiatati e armonizzati ottimamente, orchestrati quasi in un insieme efficace e curato di gradevole effetto. Uno spettacolo degno di essere veduto insomma e che se non fa dimenticare l'interpretazione degli attori italiani, interessa e convince. Gli applausi furono molti e calorosissimi ad ogni calar di sipario¹¹².

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

Programma di Firenze (Teatro La Pergola):

- 8 dicembre: *Povertà non è peccato*;
- 9 dicembre: *I fratelli Karamazov*.

Programma di Genova (Teatro Paganini):

- 10 dicembre: *Povertà non è peccato*;

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

- 11 dicembre: *Il matrimonio*;
- 12 dicembre: *I fratelli Karamazov*; replica di *Povertà non è peccato*.
- **Baty** – 11 dicembre: Gaston Baty è a Milano, Teatro Eden.

Programma:

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

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

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

Programma di Torino (Teatro Chiarella):

- 13 dicembre: *Povertà non è peccato*;
- 14 dicembre: *Il matrimonio*;
- 15 dicembre: *L'albergo dei poveri*.

Programma di Milano (Teatro Manzoni):

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

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

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

Programma:

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

1928: L'importanza di Reinhardt

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

– **Bragaglia e Reinhardt** – 30 agosto: Anton Giulio Bragaglia traccia un profilo di Reinhardt¹¹⁶.

– **Vachtangov e il Teatro Habima** – Settembre: il Teatro Habima¹¹⁷ si esibisce a Roma, al Teatro Valle. Tra gli altri spettacoli viene proposto anche il *Dibbuk*, regia di Evgenij Vachtangov. È l'unico spettacolo del regista russo (morto da poco) che passi per l'Italia, e va sottolineato, vista la grandissima importanza che avrà Vachtangov come modello morale per la giovane regia italiana. Lo spettacolo ha recensioni positive, o anche molto positive, ma viene notata con perplessità la bravura degli attori, perfino eccessiva, tale da generare un leggero effetto di meccanicità. Tuttavia, lo spettacolo rimarrà nella memoria, ed entrerà a far parte della ristretta collana di eventi memorabili della regia europea in Italia.

Programma:

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

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

¹¹⁶ Anton Giulio Bragaglia, *Che cosa fu Max Reinhardt*, «Il Secolo-La Sera», 30 agosto 1929.

¹¹⁷ Compongono la compagnia: Ch. Rovina, A. Meskin, Z. Fridland, Čemerinskij, J. Bertonov, M. Gnesin, Finkel', Viniar, Beniamini, Klatzkin, Bruck, la signora Viniar, la Lubič, Robins, Judelevič.

¹¹⁸ Lea è interpretata dalla Rovina.

¹¹⁹ Golem è interpretato da Meskin.

¹²⁰ David è interpretato da Meskin.

che se ora il *Dibbuk* di Vachtangov avrà da lui una recensione positiva, ma non particolarmente entusiasta, in un successivo articolo del '33¹²¹ lo collocherà, invece, tra le interpretazioni moderne più significative. È uno spettacolo a effetto lento, insomma, un po' come lo erano stati, per d'Amico, anche quelli del rientro della Duse.

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

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

Programma di Torino (Teatro di Torino):

- 8 ottobre: *Dibbuk*;
- 9 ottobre: *Golem*;
- 10 ottobre: *La corona di David*;
- 11 ottobre: *L'Ebreo errante*;
- 12 ottobre: *Il tesoro*.

Programma di Milano (Teatro Manzoni):

- 15 ottobre: *Dibbuk*;
- 16 ottobre: *Golem*;
- 17 ottobre: *La corona di David*;
- 18 ottobre: replica di *Dibbuk*;
- 19 ottobre: *Il tesoro*;
- 20 ottobre: replica di *Dibbuk* e di *Golem*.
- 22 ottobre: replica de *Il tesoro*.
- 23 ottobre: *L'Ebreo errante*.

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

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

¹²¹ Silvio d'Amico, *La parola in scena*, cit.

¹²² S. d'Amico, «*Il tesoro*» di Scholem Aleichem, «La Tribuna», 27 settembre 1929.

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

1930: L'anno di Tairov

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

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

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

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

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

– **Tairov** – Aprile: il Teatro Kamernyj¹²³ di Tairov si esibisce al Teatro di Torino di Riccardo Gualino, come prima tappa di una lunga tournée italiana. A Torino, lo spettacolo di presentazione della compagnia russa è *Gioflè-Gioflà*, in tutte le altre città italiane sarà invece *L'uragano* di Ostrovskij.

Programma:

- **22 aprile:** *Gioflè-Gioflà*¹²⁴ di Charles Lecocq;
- **23 aprile:** *L'uragano*¹²⁵ di Aleksandr Ostrovskij;
- **25 aprile:** *Il giorno e la notte* di Charles Lecocq;
- **26 aprile:** *Il negro*¹²⁶ di Eugene O'Neill.

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

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

¹²⁴ La Spendjarova è Gioflè-Gioflà, Lev Fenin è Murzuk, Rumnëv è Marschino.

¹²⁵ Alisa Koonen è Katjerina.

¹²⁶ Alisa Koonen è Ella, Ivan Aleksandrov è Jim.

Bellissimo spettacolo quello di ieri sera: la Compagnia di Tairof si è presentata nella sua pienezza, nella sua mirabile potenza espressiva; affascinante e commovente. Un alto stile resse tutti gli attori e tutte le figurazioni: fu una orchestrazione sostenuta e rattenuta, densa, intima, sospesa ed una progressione drammatica, misteriosa e sobria, che sgorgò alfine in note eccelse e patetiche, irresistibili. Se per ritmo Tairof intende questa segreta forza poetica, questo coordinare i tempi e gli spazi della scena ad effetti concreti, tangibili, travolgenti, questo pacato, solenne e incalzante svolgersi della tessitura teatrale, ben possiamo dire che il ritmo ch'egli ha impresso alla sua interpretazione de *L'Uragano* di Ostròvskij è perfetto. Gli attori sono eccellenti; ottima, spesso magnifica, Alice Koonen nelle vesti di Katjerina; ma ciò che ci colmò di commozione e di gioia fu non solo il concerto stupendo delle voci, delle figure, degli atteggiamenti, ma l'utilità spirituale, il senso profondo, in patetica direzione data al dramma dall'inscenatore, e che si rivelò precisa, misuratissima, concorde, in ogni attore [...]. Quale sapienza di pause, di attacchi, di trapassi; quale finezza nel proporre cenni, personaggi, situazioni tosto risolte, e poi riprese in tono maggiore, in una serie di «crescendo» dapprima quasi inavvertiti, o almeno colti soltanto come vaga musica interiore, e poi scroscianti in misurate e decisive battute che concludono ed esaltano le varie scene! Senza dubbio, dunque, la Compagnia ha recitato mirabilmente, e l'influenza del maestro di scena fu palese, sentitissima, viva, propria di un temperamento e stile d'artista che dà gli ultimi e inconfondibili tocchi all'opera sua [...]. Alice Koonen fu interprete ben degna dell'alto spettacolo: in alcune scene fu superbamente viva e armoniosa, delicata, forte e penetrante. [...] L'idillio notturno nel giardino, così fragile, romantico e leggiadro, e così folto di passione, così colmo di destino; e l'addio a Boris prima della morte, tutto estro e brividi, sarebbero sufficienti per darci la misura dell'attrice. In quest'ultima scena essa raggiunse certi toni patetici, certi slanci di disperata tenerezza, si aggrappò con siffatta angoscia al collo di lui, proruppe in così strane voci, si trasformò tra l'amore e la morte con così ineffabile grazia, fu così dolce e tremante e augusta che non avremmo potuto desiderare di meglio. Ma tutti, abbiamo già detto, sono squisiti attori: educatissimi all'arte, efficaci senza smanie e senza rettorica, spesso brillanti e sorprendenti. Potremmo nominarli tutti: ci accontenteremo di ricordare Jnna Stein; deliziosa nella parte di Varvàra, la maliziosa cognata di Katjerina. Ed eccellenti anche – magici a volte – i quadri creati dagli attori con oculatissime proporzioni e atteggiamenti di grande rilievo. Quando, all'ultimo atto viene portato in scena il cadavere di Katjerina, ogni raggruppamento di attori (che volentieri disponevansi a coro) ogni effetto di luce, i suoni, le pause, le voci, i silenzi furono impressionanti. Chiusosi il velario il pubblico scoppiò in una clamorosa ovazione¹²⁷.

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

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

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

Programma di Firenze (Teatro della Pergola):

- 28 aprile: *L'uragano*;
- 29 aprile: *Gioflè-Gioflà*;
- 30 aprile: *Il giorno e la notte*.

Programma di Roma (Teatro Valle):

- 1° maggio: *L'uragano*;
- 2 maggio: *Gioflè-Gioflà*;
- 3 maggio: *Il negro*;
- 4 maggio: *Il giorno e la notte*.

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

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

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

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

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

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

Pubblico bellissimo e bellissimo successo. In ultimo si volle festeggiare Tairof che si presentò alla ribalta, acclamatissimo¹²⁸.

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

Programma:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

– **Reinhardt fuori d'Italia** – I festeggiamenti per i venticinque anni di attività di Reinhardt hanno una certa risonanza anche in Italia: dalla cronaca fotografica¹³¹ del lussuoso banchetto berlinese offerto al regista, all'articolo di Domenico Pastorino che, su «Comœdia» (n. 10), riassume il venticinquennio delle sue regie al Deutsches Theater.

1931: Jouvè in Italia

– **Fascismo e teatro** – Il 1931 è l'anno in cui Silvio d'Amico presenta al ministero delle Corporazioni, su invito di Bottai, un complesso progetto di rinnovamento del teatro italiano¹³². L'unica parte di questo complessivo riordinamento che sarà attuata, la scuola di teatro, si presenta forse più interessante nel progetto e più simile alle sperimentazioni della grande regia europea di quanto non sarà poi, nel '35, l'Accademia d'Arte Drammatica. D'Amico progetta uno

¹³¹ «Comœdia», Anno XII, n. 6, 15 giugno-15 luglio 1930.

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

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

– **Jouvet** – Febbraio-marzo: Louis Jouvet e la Comédie des Champs Elysées¹³³ sono in Italia per una tournée che tocca Torino, Roma e Milano.

Programma di Torino (Teatro Balbo):

- 23 febbraio: *Knock* di Jules Romains;
- 24 febbraio: *Amphitryon 38* di Jean Giraudoux.

Programma di Roma (Teatro Valle):

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

Programma di Milano (Teatro Manzoni):

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

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

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

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

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

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

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

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

Programma:

10-19 novembre: *Il valore della vita* di Vladimir Nemirovič-Dančenko¹³⁴.

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

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

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

1932: Le parole del teatro: «regia»

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

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

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

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

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

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

Programma:

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

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

– **Il vero e il falso Nemirovič-Dančenko** – 7 gennaio: Silvio d'Amico recensisce molto positivamente *Il valore della vita*, ma sottolinea come il regista dello spettacolo non possa, in un certo senso, essere considerato il «vero» Nemirovič-Dančenko, esponente d'arte russa, visto che ha lavorato senza i suoi attori, e per di più su un proprio testo¹³⁷. È, per altri versi, una polemica molto sotterranea contro la parallela tendenza al rinnovamento italiano, quella che privilegiava l'autore (lo scrittore drammatico) come capo compagnia e direttore dello spettacolo.

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

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

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

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

Programma:

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

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

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

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

convinzione che la «regia» potesse salvare tutto, giustificare tutto¹³⁹. Ma quale regia? Qui «regia» ha chiaramente il senso tanto di un grido di battaglia quanto di una parola d'ordine: di una freccia che indica la rivolta, e il cambiamento.

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

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

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

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

– **L'Italia e l'ospitalità agli stranieri** – 25-28 aprile: l'arrivo a Roma di Max Reinhardt si intreccia ai lavori del Sesto Congresso della Société Universelle du Théâtre (a Palazzo Aldobrandini, in via Panisperna), in occasione del quale vengono pure organizzati alcuni spettacoli in onore dei congressisti (la compagnia Tofano-Merlini-Cimara viene invitata ad allestire, in una memorabile serata al Valle, 25 aprile, *Pensaci, Giacomino!* e *L'isola disabitata* di Metastasio, con musiche di Nino Rota; l'olandese De Vriès propone *l'Enrico IV*). Reinhardt è tra i congressisti¹⁴⁰ (in un articolo pubblicato su «La Tribuna» in data 21 aprile 1932, tra i partecipanti alla seduta inaugurale in Campidoglio viene incluso anche Copeau, anche se poi negli articoli successivi manca qualsiasi riferimento alla sua presenza). Paolo Giordani, uno dei relatori del Congresso, si occupa proprio dello scambio artistico tra nazioni: «L'Italia si è mostrata finora il paese più favorevole all'ospitalità di compagnie straniere – afferma l'oratore – perché queste trovano ogni forma di agevolazione nella natura stessa dell'organizzazione teatrale del nostro paese, dove i teatri delle principali città non sono legati per lunghi periodi a formazioni artistiche che li occupano con regime di esclusività come in Francia, e la compagnia straniera può offrirsi ai diversi impresari e spesso anche in condizioni di maggior vantaggio della compagnia nazionale»¹⁴¹. Una permeabilità cui secondo Melchiorre Melchiorri (segretario dei Sindacati fascisti dello spettacolo) è necessario porre rimedio, poiché «l'Italia è il solo paese in Europa in cui gli artisti stranieri possono entrare e soggiornare senza restrizione alcuna e senza dover compiere delle speciali formalità»¹⁴². Per evitare la promulgazione di misure restrittive circa il lavoro degli artisti stranieri in territorio italiano sarebbe stata fondamentale un'intesa tra i diversi paesi europei, «allo scopo di regolare e unificare il regime al quale questo lavoro artistico è soggetto»¹⁴³.

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

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

¹⁴² *Ibidem*.

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

– **La compagnia di Reinhardt** – Aprile-maggio: Max Reinhardt (con la compagnia del Deutsches Theater¹⁴⁴) è in Italia per una tournée (nella foto il regista è ritratto davanti al cartellone del suo spettacolo, a Roma).

Programma di Roma (Teatro Quirino):

- mercoledì 27 aprile: *Il servitore di due padroni* di Carlo Goldoni;
- giovedì 28 aprile: *Amore e Cabala* di Friedrich Schiller;
- venerdì 29 aprile: *Il servitore di due padroni*.

Programma di Firenze (Teatro La Pergola):

- sabato 30 aprile: *Il servitore di due padroni*;
- domenica 1° maggio: *Amore e Cabala*.



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

Programma di Milano (Teatro Lirico):

- lunedì 2 maggio: *Il servitore di due padroni*;
- martedì 3 maggio: replica;
- mercoledì 4 maggio: *Amore e Cabala*;
- giovedì 5 maggio: replica.

Programma di Genova (Teatro Paganini):

- venerdì 6 maggio: *Il servitore di due padroni*.

Programma di Torino (Teatro Carignano):

- sabato 7 maggio: *Il servitore di due padroni*;
- domenica 8 maggio: *Amore e Cabala*.

Programma di Milano (Teatro Manzoni):

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

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

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

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

Il signor Max Reinhardt è pregato di ritornare...

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

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

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

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

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

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

Se la Commedia dell'Arte era così, come Reinhardt l'ha ricostruita, c'è da credere che Goldoni abbia avuto torto di volerla riformare¹⁴⁵.

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

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

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

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

– **Pirandello e Reinhardt** – L'opuscolo per la tournée del Deutsches Theater dell'aprile-maggio 1932¹⁴⁶ riporta il seguente piccolo testo di Luigi Pirandello: «Max Reinhardt è incontestabilmente, tra quanti sono maestri della scena, il più grande, perché più di tutti ha compreso che da quanto gli ha dato il poeta, da quanto possono dargli gli attori, il maestro di scena deve creare tutta insieme e momento per momento una vita, che sia a un tempo meno reale e tuttavia più vera, come quella tradotta in movimento dall'attore. Perché l'attore fa il contrario di ciò che ha fatto il poeta: toglie cioè al personaggio creato quel tanto di verità ideale, quanto più gli dà di quella realtà materiale, comune, e lo fa men vero anche perché lo traduce nella materialità fittizia e convenzionale della scena, in una consistenza artefatta e posticcia. Comporre con la verità ideale del poeta e con l'artefatto e posticcio dell'attore e della scena una nuova realtà, che è la forma stessa in movimento, la statua che assume vita, è il prodigio che sa compiere insuperabilmente Max Reinhardt».

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

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

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

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

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

1933: L'anno del Maggio

Noi non abbiamo, pur troppo, né grandi registi né una grande tradizione di registi. Fino a ieri erano registi i nostri capocomici. Ma forse non ce n'erano neanche quando *Santa Uliva* fu data fastosamente a Firenze. E il regista non lo cercarono all'estero. Venne fuori dallo spettacolo, come dallo spettacolo venne fuori l'attore. Insomma a me questa mania di cercare tutto fuori e stare sempre con la bocca aperta ad ammirare quello che viene dal di fuori, quello che dicesse il teatro di Mosca, quello che scoprì i grandi autori russi, quello che rinnovò il gusto di Molière, quello che dicesse quattro teatri a Berlino, quello che inventò la nuova drammaturgia a Parigi ecc. ecc. mi fa una profonda malinconia¹⁴⁷.

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

Programma:

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

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

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

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

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

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

Programma:

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

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

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

Programma:

– **10 aprile:** *Il giardino dei ciliegi*;

– **12 aprile:** *La gatta*¹⁵⁰ di Rino Alessi;

– **15 aprile:** replica, a richiesta generale.

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

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

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

¹⁴⁹ Articolo non firmato, *Le recite di Tatiana Pavlova al Verdi. Nemirovitsch Dančenko a Trieste*, «Il Piccolo di Trieste», 7 aprile 1933.

¹⁵⁰ Interprete: Tatiana Pavlova.

durante il I Maggio Musicale Fiorentino, attirano l'attenzione di Reinhardt, presente alla «prima». L'entusiasmo del regista austriaco è tale da invitare il pittore a seguirlo a Londra e realizzare per lui scene e costumi per gli allestimenti shakespeariani previsti nella capitale inglese. De Chirico rifiuta¹⁵¹.

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

Programma:

- **mercoledì 31 maggio:** *Sogno di una notte di mezza estate* di William Shakespeare¹⁵²;
- **sabato 3, domenica 4 giugno:** repliche;
- **martedì 6 giugno:** replica speciale, «popolarissima».

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Conclusione pratica?

Chiamare in Italia, a insegnare la regia, non foss'altro che in un primo tempo, maestri stranieri e perciò ignari della nostra tradizione se non proprio del nostro spirito, potrebb'essere, ancora una volta, un ripiego; ma parziale; da adottarsi solo in casi eccezionalissimi; e dopo aver fatto, caso per caso, un rigoroso bilancio fra i possibili pericoli, e il certo guadagno¹⁵³.

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

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

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

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

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

[...] Reinhardt, oltre e prima che un'interpretazione del dramma, ci ha dato una sorta di trasposizione visiva del poema. Al mondo della leggenda, e a quello delle fate, egli s'è proposto di introdurci soprattutto per la via degli occhi; e c'è mirabilmente riuscito, con suggestioni sottili, e con una sorta di semplice magnificenza.

Ha scelto un declivio del giardino di Boboli, e l'ha fatto diventare un sogno. Collocando il pubblico su una ampia piattaforma costruita fra il «Vivaio» e l'altissima scalea a più ripiani che porta al «Cavaliere», ha assunto senz'altro come sfondo quella scalea, che a destra e a sinistra è fiancheggiata da pendici erbose e boschetti d'arbusti. In primo piano, due grossi alberi dalle chiome giganti son diventati le quinte, e le luci hanno fatto il resto.

Lo spettacolo s'è iniziato a notte piena, con le sussurrate promesse dell'«ouverture» che Mendelssohn adolescente compose per la «féerie» shakespeariana, e con una danza di fiaccole in cima alla scalea, dapprima immersa nelle tenebre, poi rischiarata a poco a poco. Di qui è cominciato il gioco delle luci, concentrate or su questa or su quella zona, e via via graduate, suggerite, attenuate, variate sino a creare i più subitanei e impensati muta-

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

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

menti di scena, o folgorate sul quadro, a momenti, immenso. La gradinata è diventata di rame, è diventata d'oro, è diventata di neve; i prati veri son pari campi eterei; gli alberi, punteggiati nella chioma da balenanti faville rosse, son diventati vivi; le fontane hanno sputato fuoco. Si inseguivano, ansando e smarrendosi per i viottoli e nei meandri, i cavalieri e le belle donne smanianti d'amore; l'atmosfera era pregna d'indicibili effluvi; sulle aiuole correvano, senza toccar l'erba, le fate vestite di cielo; appiattati dietro gli arbusti, o facendo i capitomboli giù per i pendii, o annidati sui rami degli alberi, ammiccavano gli spiriti folletti. E danze s'intrecciavano, al suono delle note di Mendelssohn, culminanti nell'adorabile *Scherzo*, rosignoli cantavano in coro fra le fronde, e maschi eroi e sospirose eroine, fulgidi gli uni e l'altre di superbi costumi, si chiamavano e si rispondevano nell'aria incantata; saltellava e vagava, tra le fronde e sull'acque, Puck il beffardo ai cenni d'Oberon «deus ex machina»; poi succedeva la risata, grassa e parodistica, dei grotteschi artigiani intenti ad architettare la loro recita. Ma nessun lieto fine al mondo fu mai più intimamente gioioso di questo, col gran corteo nuziale accompagnato dalle fiaccole ardenti, e dall'accorata e notturna marcia di Mendelssohn, fino alle soglie della felicità¹⁵⁶.

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

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

– **Copeau a Firenze** – 5 giugno: nell'ambito della prima edizione del Maggio Musicale Fiorentino, Jacques Copeau, con attori italiani¹⁵⁷, mette in scena *La Rappresentazione di Santa Uliva* nel Chiostro di Santa Croce.

Programma:

– 5 giugno: *La Rappresentazione di Santa Uliva*;

– 7 giugno: replica.

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

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

1934: Verso il Convegno Volta

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

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

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

Programma di Sanremo (Casino Municipale):

– **10 febbraio 1934:** *Il principe si diverte (Il pipistrello)* di Johann Strauss¹⁵⁸.

Programma di Milano (Teatro Excelsior):

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

Programma di Genova (Teatro Paganini):

– **lunedì 5 marzo:** *Il principe si diverte*;
– **6, 7, 8 e 9 marzo:** repliche.

Programma di Torino (Politeama Chiarella):

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

Programma di Firenze (Teatro Verdi):

– **martedì 20 marzo:** *Il principe si diverte*;
– **mercoledì 21 marzo:** replica.

Programma di Roma (Teatro Quirino):

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

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

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

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

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

Programma:

– **Mercoledì 2 maggio:** *Sei personaggi in cerca d'autore* di Luigi Pirandello;

– **Giovedì 3 maggio:** *Maria Stuarda* di Friedrich Schiller¹⁶⁰.

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

Programma:

– **18 luglio:** *Il mercante di Venezia* di William Shakespeare¹⁶¹.

– **19, 22, 23, 24, 26 luglio:** repliche (per quella del 24 luglio sono previste riduzioni del 20% sul prezzo del biglietto per i soci della Croce Rossa).

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

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

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

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

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

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

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

¹⁶³ *Ibidem*.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Io non farò mai più il regista per molte ragioni.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

lista¹⁶⁶. Il Convegno (un avvenimento importante, complesso, che esula per ora dalla portata della nostra ricerca) fu rappresentativo della discussione avvenuta in Italia negli ultimi dieci anni, anzi ne fu addirittura un'estremizzazione: accurato, internazionale. Fu privo del tutto della presenza degli attori. Riprendiamo dal volume di Pedullà¹⁶⁷ il commento di Ettore Petrolini (*Un po' per celia, un po' per non morir...*):

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

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

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

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

¹⁶⁷ *Op. cit.*, p. 194.

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

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

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

Vinsero gli autori.

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

1935: Ultime battute

– **Ancora Copeau** – Maggio-giugno: Jacques Copeau è a Firenze (Piazza della Signoria) con il *Savonarola*. Lavora con attori italiani¹⁶⁹.

Programma:

– **28 maggio:** *Savonarola* di Rino Alessi;

– **3, 5, 7 giugno:** repliche.

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

Programma:

– **27 luglio:** ripresa del *Mercante di Venezia*¹⁷⁰;

– **28 e 31 luglio, 1°, 3, 4, 5 agosto:** repliche (quella del 5 agosto, straordinaria, è a prezzi ridotti per soddisfare le richieste degli spettatori meno abbienti).

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

1937: La fine dell'esteromania

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

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

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

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

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

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

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

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

Ma sono i registi italiani che bisogna valorizzare e affermare [...] Soltanto mettendo all'opera i registi italiani noi potremo avere registi. Noi non ce li aspettiamo certo dalle scuole teoriche: perché, quella della 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 dilettranti¹⁷¹.

1938: La razza

– **Ancora Copeau** – 1° giugno: Jacques Copeau mette in scena *Come vi garba* di Shakespeare, a Firenze (Giardino di Boboli), con attori italiani¹⁷².

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

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

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

teatro ebraico in Russia una creazione originale?) e tedesco (Alberto Spainì, *Il teatro tedesco e gli ebrei*). L'articolo di Spainì ha, com'è comprensibile, un unico protagonista: Max Reinhardt. E se un tempo, come ironizzava Bragaglia¹⁷³, l'austriaco era talmente famoso e influente che criticarlo sarebbe parso un sacrilegio, ora è quasi con soddisfazione, e appoggiandosi a considerazioni razziali, che se ne può liquidare l'esperienza come quella di un «mercante di spettacoli», di un geniale quanto esteriore «affarista ebraico» tutto proteso al «peculio». Sembrano lontanissimi i tempi in cui Reinhardt era salutato con entusiasmo e ammirazione da tutti i giornali italiani, teatrali e non. Non poteva esser posto epitaffio peggiore che l'articolo di Spainì sul magistero di Reinhardt e la sua influenza.

1940: La memoria

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

– **Ricordo del Maggio** – Corrado Pavolini¹⁷⁴ indica nei due spettacoli «stranieri» di Copeau e Reinhardt al Maggio del 1933 il momento della rivelazione, per i pubblici italiani, del significato della parola «regia» e della sua fondamentale importanza.

PRIMI PIANI

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

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

¹⁷³ Cfr. «L'Impero», 29 aprile 1932.

¹⁷⁴ *Regia e messinscena al «Maggio»*, «Scenario», Anno IX, n. 4, aprile 1940.