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

DOSSIER

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

Nel Dossier sono compresi:

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

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

– *Primi piani*:

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

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

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

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

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

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

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

Mirella Schino

SETTE PUNTI FERMI

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

Il Dossier sull'«anticipo italiano» è uno dei risultati di una ricerca sulla ricezione della grande regia in Italia[1]. Un altro risultato importante è il materiale, ricchissimo, pubblicato nel sito internet dell'Università dell'Aquila[2]: la raccolta delle recensioni agli spettacoli dei «padri fondatori» passati per l'Italia (o, qualche volta, visti a Parigi). Vale la pena di consultarle, sono state una vera scoperta. Questa, invece, è una prima mappa della discussione italiana sul nuovo

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Questa è l'Italia.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

4 – Il quarto punto riguarda lo sguardo del pubblico.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

5 – Punto quinto: quel guscio vuoto che è ormai il teatro d'attore. In genere si dice che il problema italiano è stato quello di non valutare abbastanza ciò che si aveva in casa, e cioè la grande tradizione d'attore. È quel che afferma anche Pedullà nel suo libro sul teatro e il fascismo[4]. Non ne sono sicura. Gli attori furono sempre stimati e protetti, erano una delle grandi glorie nazionali. Quello che non piaceva non era la loro arte: era il modo in cui si erano fatti capi, da sempre, di un tipo di organizzazione teatrale di cui era difficile capire le logiche.

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

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

no a una gestione *centralizzata*. L'ho già scritto altrove[5]: ci fu una confluenza lenta ma irresistibile a favore della creazione di una forte unità nazionale da parte di filoni di forze animate da interessi diversissimi, perfino incompatibili. Per gli industriali del teatro questa centralizzazione voleva dire una possibilità di sfruttamento finalmente ad ampio respiro di un potenziale ricco, anche se al momento in crisi, come il teatro. Per i critici voleva dire un teatro guidato dall'alto, ricco per il mecenatismo di Stato, e quindi anche colto, ben diretto. Per i capocomici voleva dire appellarsi allo Stato per trovare un immediato sollievo per le loro difficoltà economiche. Per gli scritturati, la solidarietà a livello nazionale era l'unica possibilità per una contrattazione finalmente unitaria. Tutti sembravano avere le stesse parole d'ordine, ma naturalmente gli intenti erano invece completamente diversi. E nessuno (o quasi) sembrava rendersi conto che una centralizzazione del teatro andava contro un tipo di organizzazione, com'era quella del teatro d'attore, basata sulle cellule indipendenti delle piccole compagnie autonome.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

1911: L'invasione dei «russi» in Italia

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Programma:

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

– **martedì 16 maggio**: replica;

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

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

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

– **giovedì 25 maggio**: replica;

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

1912: Reinhardt

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

1917: Ancora Balletti Russi

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

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

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

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

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

Programma di Roma:

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

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

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

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

Programma di Napoli (Teatro San Carlo):

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

[28] Orchestrazione: V. Tommasini.

[29] Orchestrazione: V. Tommasini.

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

– **lunedì 23 aprile**: replica[30].

Programma di Firenze (Regio Politeama Fiorentino Vittorio Emanuele):

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

1918: I problemi degli autori

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

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

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

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

[33] Orchestrazione: V. Tommasini.

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

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

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

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

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

1919: La vicinanza di Parigi

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

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

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

1920: Sempre i Balletti Russi

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

Programma:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

– **lunedì 22 marzo**: replica.

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

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

Programma:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

1921: Di nuovo a Roma

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

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

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

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

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

Programma:

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

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

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

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

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

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

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

– **domenica 16 gennaio**: replica;

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

1922: Marcia su Roma

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

1923: L'anno di Appia

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

[69] *Ibidem.*

[70] *Ibidem.*

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

[72] *Ibidem.*

[73] *Ibidem.*

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

1924: Appia e gli altri

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

[82] *Ivi*, p. 176.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

1925: Futurismo e Copeau. La via italiana

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

1926: Tairov, Reinhardt e Copeau

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Programma:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

1927: Monasteri di teatro

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

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

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

Programma:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

1928: L'importanza di Reinhardt

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

[118] Lea è interpretata dalla Rovina.

[119] Golem è interpretato da Meskin.

[120] David è interpretato da Meskin.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

1930: L'anno di Tairov

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

[125] Alisa Koonen è Katjerina.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

1931: Jouvet in Italia

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

1932: Le parole del teatro: «regia»

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

[142] *Ibidem*.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Il signor Max Reinhardt è pregato di ritornare...

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

1933: L'anno del Maggio

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Conclusione pratica?

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

1934: Verso il Convegno Volta

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

[163] *Ibidem.*

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Io non farò mai più il regista per molte ragioni.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Vinsero gli autori.

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

1935: Ultime battute

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

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

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

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

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

1937: La fine dell'esteromania

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

1938: La razza

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

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

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

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

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

1940: La memoria

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

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

PRIMI PIANI

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

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

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

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

1.1. *Occhi che guardano*

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

1.5. *Una claque alla rovescia*

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

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

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

[185] *Ibidem*.

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

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

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

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

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

1.6. *A Roma nel 1917*

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

1.8. *A Roma nel 1920*

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

[200] Adele Blundo, *I Balletti Russi a Roma e a Napoli*, in *La generazione danzante. L'arte del movimento in Europa nel primo Novecento*, a cura di Silvia Carandini ed Elisa Vaccarino, Roma, Di Giacomo Editore, 1997, p. 444.

1.9. *A Roma nel 1921*

Per il 1921 la compagnia propose *Shéhérazade*, *Les Sylphides*, *Carnaval*, *Petruška*, *Danze Polovesiane*, *La boutique fantasque*, *Papillons*, *Thamar*, *Le astuzie femminili*, *Le tricorne* e *Pulcinella.* Fra tutti i balletti della tournée di quell'anno al Costanzi, maggior successo fu riscosso dalle *Astuzie femminili*, che ottennero «accoglienze festosissime»[201], ma anche da *Petruška*, «ardimentoso per la concezione drammatica e rivoluzionario per l'armonia e la strumentazione», che incontrò «un successo schietto e di grande significazione»[202]. *Pulcinella*, invece, fu poco capito:

> Ieri sera dinanzi ad un pubblico scarso e non raffinato come richiedeva la circostanza, ha avuto luogo, con modestissima cerimonia, il varo del ballo *Pulcinella*, che è costato tanti sudori al signor Diaghilew. Immaginate che il Diaghilew si è volontariamente sottoposto ad un lungo e profondo studio di tutte le opere del Pergolesi recandosi appositamente a Parigi, a Napoli, a Berlino e a Londra per rintracciarle nelle rispettive biblioteche. Nella Biblioteca Nazionale di Napoli, poi, ha addirittura scoperto un manoscritto del 1700 contenente circa 180 soggetti, con protagonista la maschera di Pulcinella, da cui dopo paziente selezione, estrasse la favola incredibilmente interessante e briosa che si è svolta ieri sera sulle tavole del Costanzi.
>
> L'enorme materiale di musica raccolto dal Diaghilew è stato consegnato al maestro Igor Strawinsky, il quale, da par suo, ha impartito al nostro mitissimo Pergolesi, una solenne lezione di armonia e di strumentazione futurista.
>
> Il pubblico ha capito ben poco, ma si è divertito lo stesso ed ha compensato la improba fatica del Diaghilew con molti applausi[203].

Nonostante le critiche numerose e particolarmente negative (nell'«Idea Nazionale» del 15 gennaio 1921, il cronista siglato R.F.D. spera che presto i Balletti Russi «stanchino il palato del pubblico il quale non sarà mai tanto feroce, quando s'accorgerà di essere burlato e offeso da uno snobismo sfruttatore della nostra abbondante ingenuità»), la compagnia di Djagilev aveva conquistato e mantenuto un ruolo di prestigioso evento mondano, comprovato dal fatto che più volte i reali, anche nel 1921, parteciparono alla rappresentazione degli spettacoli:

[201] Articolo non firmato, *Un'esumazione cimarosiana al teatro Costanzi*, «La Tribuna», 14 gennaio 1921.

[202] Articolo non firmato, *«Petruska» al Costanzi*, «La Tribuna», 20 gennaio 1921.

[203] R.D.R., *Pulcinella al ballo*, «Il Messaggero», 31 gennaio 1921.

Nei palchi e nelle poltrone moltissime dame della nostra aristocrazia in eleganti *toilettes* ed una larga rappresentanza del mondo diplomatico. Dai palchi di corte assistettero la Regina Elena, la principessa Mafalda e il principe Umberto, che il pubblico salutò con vivissimi applausi, mentre l'orchestra suonava la marcia reale [204].

Già anni addietro, per la serata del 13 aprile 1917, il re aveva fatto pervenire «con nobilissimo pensiero dal fronte, dove compie i suoi altissimi doveri di animatore e di soldato, un vaglia di lire 1000 al Comitato Organizzatore dei Balli Russi, per beneficenza. L'offerta sarà devoluta all'Istituto dei ciechi e dei mutilati di guerra e all'Istituto dei tubercolosi» [205].

1.10. *Napoli, 1917*

Nel 1917, la compagnia presentò cinque serate al Teatro San Carlo di Napoli, che dovevano andare a beneficio della Croce Rossa Italiana. «L'attesa di questi spettacoli straordinari è a Napoli vivissima» [206], tanto che si cominciò a parlare dell'evento già una settimana prima del debutto, sulla scia del travolgente successo romano:

> Il successo trionfale decretato ieri l'altro, al Costanzi, dal miglior pubblico della capitale ai grandi balli russi e gli articoli unanimemente entusiastici della stampa romana (la corrispondenza che qui appresso pubblichiamo parla appunto del magnifico successo) riconfermano l'importanza dell'avvenimento che avrà luogo lunedì sera al nostro San Carlo con l'unica rappresentazione di detti balli [207].

Si scrissero pezzi che non solo elencavano i balletti in programma al San Carlo, ma che descrivevano le rappresentazioni allora in corso al Costanzi, sottolineando che non si trattava «di semplici spettacoli coreografici, sia pure di primissim'ordine: ma di una manifestazione di arte, di alta, magnifica importanza, la cui bellezza ha un fascino inobliabile. [...] Così che, logicamente, i balli russi al San Carlo dovranno attrarre tutto quanto il nostro pubblico nella sua più

[204] Articolo non firmato, *La serata per i profughi russi*, «Il Messaggero», 5 febbraio 1921.

[205] Articolo non firmato, *I balli russi al Costanzi*, «Il Giornale d'Italia», 13 aprile 1917.

[206] *Ibidem.*

[207] Giers, *I balli russi al San Carlo*, «Corriere di Napoli», 12-13 aprile 1917.

multiforme varietà: dagli intellettuali alle masse»[208]. E in effetti la vendita dei biglietti si dimostrò particolarmente attiva sin da subito, tanto che il teatro risultò essere sempre pienissimo, per assistere a questi celebratissimi spettacoli in cui la danza giungeva «a potenza di espressione drammatica»[209]. La rappresentazione, prevista come unica – «un avvenimento di natura davvero eccezionale, prettamente artistico»[210] – e annunciata per il 16 aprile 1917, slittò al 18 perché, dato il successo riscontrato al Costanzi, la permanenza a Roma fu allungata di qualche giorno (la stessa cosa sarebbe poi avvenuta al San Carlo dove la troupe rimase per quattro serate anziché una). In cartellone figuravano: *Le Silfidi*, *L'uccello di fuoco*, *Las Meninas*, *Il sole di notte.* Per gli spettacoli successivi venne ampliandosi con l'aggiunta di *Le donne di buon umore*, *Danze Polovesiane* e un passo a due tratto da *La bella addormentata nel bosco*. Già si dava per scontato il carattere squisitamente rivoluzionario dell'evento, con entusiastica fede in una rivoluzione che, data per certa a Roma, di fatto non era avvenuta e non avvenne.

Ora gli stessi balletti che già rivoluzionarono le città ove vennero rappresentati, sono stati vivificati dalla nuovissima messa in iscena, singolarissima e originalissima creazione di artisti di rara intelligenza e di gusto delizioso. Tutta Napoli, dunque, vorrà acclamarli, come li acclamò la divina Parigi e Roma immortale, che ha voluto ad ogni costo trattenerli per un altro spettacolo tanto da non permettere l'unica rappresentazione napoletana per lunedì[211].

E ancora, il giorno stesso della prima rappresentazione dei Balletti Russi, troviamo:

Chi non sa oramai, anche se vive nel mondo della luna e fuori dalle vibrazioni delle ripercussioni dei grandi avvenimenti artistici che cosa siano i Balli Russi? La loro storia e sorte, su per tutti i più grandi teatri del mondo: è notissima. La musica, la scenografia, la coreografia non si erano mai trovate prima insieme in una fusione così meravigliosa a celebrare una simile festa dionisiaca. Baccanali di suoni, orgie del colore e tripudi di una danza

[208] *Ibidem*.

[209] Articolo non firmato, *I balli russi al San Carlo*, «Il Mattino», 14-15 aprile 1917.

[210] Articolo non firmato, *I grandi balli russi al San Carlo*, «Corriere di Napoli», 9-10 aprile 1917.

[211] Articolo non firmato, *I balli russi al San Carlo*, «Corriere di Napoli», 15-16 aprile 1917.

nuova, intenti ad esprimere e significare ogni cosa: le passioni più sfrenate e le eleganze più morbose e raffinate, i sogni più fantasiosi e le realtà più comuni, il bello e l'orrido. Questi balli sono leggende, miti, fiabe, poemi e traggono da tutti gli elementi vecchi e nuovi dell'arte loro suggestioni sulle masse e il loro fascino sui singoli [212].

Appare evidente il clima di grande aspettativa che si era creato attorno a questa tournée: un successo annunciato, che si evince a chiare lettere dagli articoli dei giornali dell'epoca. Non mancarono però giudizi negativi, dovuti soprattutto alla mancanza d'abitudine del pubblico napoletano ad assistere a balletti condensati in un solo atto e al ridotto numero di ballerini in scena. Infatti, in quella stagione, come propria produzione, il San Carlo ripropose ancora una volta l'*Excelsior* (1881), che ebbe un successo indiscusso per oltre ottanta repliche. In generale si nota una puntuale informazione per tutta la durata delle rappresentazioni, con recensioni che si fanno, mano a mano, più precise ed elaborate. I Balletti Russi incontrarono un'accoglienza strepitosa: «Ieri sera con teatro colmo, rigurgitante, ultima rappresentazione dei balli russi, il cui successo è aumentato di sera in sera» [213].

1.11. *1920. A Milano, al Lirico*

Bisogna distinguere tra le rappresentazioni dei Balletti Russi che avvennero alla Scala, nel 1927, e che furono osteggiate e disapprovate, e quelle, di sette anni precedenti, che avvennero al Teatro Lirico nel 1920, e che furono invece acclamate e recensite suggestivamente (e spesso tralasciate negli studi sui Balletti Russi in Italia). «Esiste dunque tuttavia un'oasi, in questo convulso mondo, un'oasi di pura idilliaca gioia?». Siamo a Milano, è il 28 marzo 1920, il giorno dopo la prima rappresentazione dei Balletti Russi al Lirico, «le scene di questo idillio sotto il titolo di *Carnaval*» sono una «ghirlanda di delizia per gli occhi e per gli orecchi». È il cronista del «Popolo d'Italia» a scrivere dello spettacolo goduto «per opera e per merito grande della Compagnia dei Balletti Russi, diretta da Sergio Diaghileff; musica, quella della *suite* per pianoforte, dello Shumann, scene, figurini, costumi di Leon Bakst. Il che equivale a dire che sulla scena abbiamo visto un sogno vissuto».

[212] Articolo non firmato, *I balli russi al San Carlo*, «Corriere di Napoli», 18-19 aprile 1917.

[213] Articolo non firmato, *San Carlo*, «Corriere di Napoli», 24-25 aprile 1917.

A Milano, al Teatro Lirico, i Balletti Russi si esibirono tutte le sere dal 27 marzo al 5 aprile 1920, portando *Petruška*, le *Danze Polovesiane* del *Principe Igor*, *Carnaval*, *Papillons*, *Racconti Russi*, *Cleopatra*, *La bottega fantastica*, *Il sole di notte*, *Tamara*, *Le donne di buon umore.*

Vi è qualcosa, in questi balli russi, che ha della liturgia sacra. Il ballo si fa lieve come un volo, senza traccia apparente di quello sforzo, sforzo di muscoli o acrobazia, che lo rende troppo spesso penoso a vedersi, perché reca palesi tracce di fatica. Pare che quelle donne lunghe e sottili, che quegli uomini sdutti, posseggano un loro immateriale segreto di aerea immaterialità [214].

Dal «Corriere della Sera» del 4 aprile 1920, nell'articolo siglato V.B. dal titolo *A proposito dei balli russi*, si legge che queste rappresentazioni «non allettavano soltanto l'occhio: s'indovinava oltre le magnifiche screziature della superficie, l'affiorare di tutta una civiltà». In generale le recensioni del 1920 al Lirico sono positive, entusiastiche, e sembrano cogliere non solo elementi superficiali, ma anche quelli essenziali del progetto innovativo di Djagilev. «Molto pubblico e calorosissimi applausi» per spettacoli «di bellezza meravigliosa» [215].

1.12. *Torino, 1926*

I Balletti Russi arrivarono al Teatro di Torino (il teatro di Riccardo Gualino) nel 1926 e quella fu la penultima occasione per vederli in Italia. Nei mesi immediatamente successivi sarebbero stati a Milano, alla Scala, per un'ultima serie di rappresentazioni. Con la tournée di Torino-Milano si conclusero gli spettacoli italiani della compagnia di Djagilev. Di lì a due anni, nel 1929, sarebbe morto Djagilev e la compagnia si sarebbe definitivamente sciolta.

L'articolo della «Stampa» *I Balletti di Diaghilev al Teatro di Torino*, siglato C.M., del 23 dicembre 1926, ripercorre tutta la loro storia:

È stata una rivoluzione che si è iniziata con uno scoppio di colori, nel centro di un'Europa grigia, dominata da crepuscoli e mezze tinte. Fu come se una fontana vulcanica, apertasi nel centro di una metropoli, eruttasse fra i calcestruzzi anonimi delle costruzioni moderne il verde delle sue malachi-

[214] Articolo non firmato, *I balli russi al Lirico*, «Il Popolo d'Italia», 28 marzo 1920.

[215] Articolo non firmato, *Balli Russi al Lirico*, «Il Popolo d'Italia», 31 marzo 1920.

ti, l'azzurro dei suoi smeraldi, il giallo dei suoi topazi, le scintillanti colate dei suoi diamanti.

Partendo dalla loro prima esibizione allo Châtelet, «una data nella storia dell'arte, della letteratura e del teatro mondiale», l'articolista sposta poi lo sguardo sull'influsso dei Balletti Russi sulla moda del momento – dominata da un gusto russo «perfino nelle scatole di sigarette» e nei «cuscini arancio-verde di cui la più semplice borghese orna oggi i tappeti neri del suo salotto, [ne]i fazzoletti scarlatti o solferino di cui ella si cinge il collo, [nel]le piccole giacche giallo-canarino con cui ella veste i suoi bimbi, tutto è ancora stile russo» – e su quella che definisce un'«invasione di un'arte turco-asiatica» che si è «così vittoriosamente affermata sul teatro europeo, che ancora oggi tutto il nostro continente ne è imbevuto». Insiste sul significato culturale di questo progetto e sull'importanza del «fenomeno russo», che non deve essere scambiato per una «formula superficiale» poiché è il frutto di «una raffinata preparazione culturale». A questo punto passa a delineare un breve ritratto di Djagilev e poi un primo piano sul rapporto della compagnia con l'Italia, in cui i «Balletti Russi crearono un movimento vasto e significativo». In realtà, leggendo bene, il riferimento è al fatto che Djagilev e Leonid Massine (Mjasin) trassero ispirazione dalla pittura, dalla musica e dalla Commedia dell'Arte italiana per alcuni dei loro spettacoli, come ad esempio *Pulcinella* e *Barabau*: «Il balletto *Barabau* rappresentato ieri dalla Compagnia Djagilev svolge un tema popolaresco che si ispira a una nenia italiana *Barabau perché sei morto*».

Gli articoli della «Stampa», del «Popolo d'Italia», del «Corriere della Sera» a partire dal 20 dicembre, e cioè ancor prima che inizino le rappresentazioni, sono nell'insieme favorevoli e, a parte qualche osservazione negativa, dimostrano apprezzamento per i balletti più squisitamente «russi», soprattutto *Petruška* e le *Danze Polovesiane* del *Principe Igor*, a scapito del resto, a parte *Il lago dei cigni*. Fra i meno apprezzati *L'après-midi d'un faune* e *Les biches*. *Les matelots* e *Barabau* sono considerati leggeri e divertenti, ma incapaci di coinvolgere il pubblico più di tanto. Ovunque e sempre lodi e grandi elogi per i danzatori eccellenti. Al debutto dei Balletti Russi presenziarono il meglio dell'aristocrazia, nonché il principe Umberto e le principesse Bona e Adelaide di Savoia, il Duca degli Abruzzi e il principe Konrad. Vi fu una grande attenzione all'evento, si registrò una diligente informazione per tutto l'arco di tempo della loro presenza, ma nulla di più.

1.13. *1927, i Balletti Russi alla Scala*

L'accoglienza della Scala sette anni dopo si rivelò diversissima. A parte l'onirico articolo di Orio Vergani, *Leggenda di Diaghileff*, sul «Corriere della Sera» del 9 gennaio 1927, il resto delle recensioni manifesta un atteggiamento distaccato e poco ben disposto. «Intrusione o parentesi questi balli russi entrano nel programma scaligero per il rotto della cuffia [...] in modo da intaccare quelle tradizioni artistiche essenzialmente liriche, che sono state la ragione e l'originalità del suo primato», ma del resto, prosegue l'articolista, la «Scala è una nota troppo dominante e sensibile per disinteressarsi di avvenimenti, che possono eventualmente diminuire la sua risonanza»[216].

A volere i Balletti Russi alla Scala era stato Arturo Toscanini nel suo programma di ammodernamento. Il più importante teatro italiano aveva vissuto una fase di crisi agli inizi del Novecento, crisi che parve continuare anche in seguito: nell'articolo del «Popolo d'Italia» dell'11 gennaio 1927 si legge che le rappresentazioni alla Scala stavano «di anno in anno scadendo» e, in riferimento ai Balletti Russi:

> Queste storie russe raccontate non precisamente dalla bocca non tornano. Le fantasmagorie e le riposte intenzioni simboliche non persuadono. Al massimo stiamo soltanto con le vecchie nostrane allegorie, innocue ed inutili come certe polverose decorazioni mitologiche. I balli del Diaghileff sono quindi piaciuti, quel tanto che sono piaciuti, unicamente per ciò che hanno di ritmico e di coloristico, di plastico e di lineare indipendentemente dal loro supposto significato: ma anche qui senza partecipazione entusiastica. Alla Scala, quanto a messa in iscena, abbiamo visto ben altro, e la nostra incontentabilità di spiriti ipercritici deve patriotticamente consolarsi.

Poi l'articolista prosegue, dimostrando di non aver totalmente apprezzato neppure l'abilità dei ballerini. Salva solo i costumi, ma anche lì trova qualcosa da ridire:

> Né per affiatamento, né per eleganza di esecuzione i singoli e la massa dei danzatori russi e pseudo russi di ieri sera – se escludo qualche primaria figura – hanno da dare dei punti ai nostri [...] I balli russi dal loro inizio ad oggi non solo non hanno progredito, ma si sono lasciati superare. Il solito scenario stilizzato tanto da apparire come uno scheletro di una grassa pittura che fu, li inquadra. Belli e pittoreschi invece sono ancora, come ideazione, i costumi, ma molti risentono del loro lungo uso.

[216] A.T., *I balli russi alla Scala*, «Il Popolo d'Italia», 11 gennaio 1927.

Il «Corriere della Sera» usa toni meno forti, ma comunque negativi, e tende a mettere in risalto la vena «italiana» dei Balletti Russi, menzionando i compositori delle musiche e sottolineando l'importanza di esibirsi in un teatro come la Scala.

> Arrivare alla Scala, per questa settantina di nomadi slavi, è non soltanto agire nel più celebre teatro del mondo, ma riavvicinarsi al maestro di quasi tutte le danzatrici e i danzatori, a Enrico Cecchetti, direttore della scuola di ballo della Scala, che i più hanno conosciuto in Russia e che li accompagna anche ora qualche mese dell'anno, nei loro giri all'estero. I balli russi hanno dunque una vena italiana[217].

Considerazioni negative accolsero perfino il sempreverde *Lago dei cigni*, poema coreografico di Čajkovskij: «Il soggetto di questo ballo descrive con soporifera lentezza la disgraziata avventura di un giovane principe»[218], e subito dopo viene ironicamente criticata anche la musica del grandissimo compositore, che, secondo l'autore dell'articolo, ha successo perché va dal genere «che la banda suona in occasione della sagra paesana» alla «romanza patetica che la signorina del piano di sopra strimpella la domenica dopo pranzo. Tutti i gusti perciò possono trovarvi il loro momento di massima soddisfazione. Malgrado ciò (qualche guastafeste malignità ce n'è sempre a questo mondo) fece udire tra gli applausi qualche zittìo».

In definitiva, esaminate le cronache di quei giorni, possiamo concludere che questa tournée alla Scala fu un insuccesso. I balletti, brevi, ognuno dei quali aveva «la durata di un atto d'opera e tre di essi per volta form[avano] uno spettacolo completo»[219], non vennero assolutamente considerati all'altezza della Scala.

Il parametro per poter misurare e spiegare le considerazioni critiche che accompagnarono questa serie di rappresentazioni dei Balletti Russi non è del tutto ravvisabile, a mio avviso, nella tournée del 1927. Occorre risalire indietro negli anni. Infatti, il 1927 non fu la primissima volta in cui i ballerini russi di Djagilev danzarono alla Scala, e devo aggiungere che noto un certo condizionamento nelle valutazioni espresse in questo contesto (confronto della prestigiosa tradizione della scuola di ballo italiana con quella russa, per decreta-

[217] Articolo non firmato, *I balli russi alla Scala*, «Corriere della Sera», 8 gennaio 1927.

[218] G.C.P., *La seconda dei «Balli Russi»*, «L'Ambrosiano», 13 gennaio 1927.

[219] Articolo non firmato, *I balli russi alla Scala*, «Corriere della Sera», 8 gennaio 1927.

re la superiorità dell'Italia) che ha radici nell'usuale avversione del pubblico scaligero verso ogni nuovo evento coreografico e anche, probabilmente, negli avvenimenti milanesi del 1911.

1.14. *1911: i «russi» alla Scala*

Ricordiamo i fatti. Nel gennaio 1911 i cosiddetti «russi» si erano esibiti alla Scala di Milano: non si trattava della compagnia di Djagilev, ma di un piccolo gruppo raccolto intorno a Fokin.

A fronte dell'entusiasmo del pubblico e di parte della stampa, sulla «Gazzetta dei teatri» del 5 e del 25 gennaio 1911, il critico d'Ormeville, dopo aver manifestato una generica perplessità («è un nuovo genere o una degenerazione», «è una visione d'arte o un'aberrazione»), comincia a controbattere minuziosamente tutte le argomentazioni a favore dei Balletti Russi. E alla fine fu proprio questa impostazione a prevalere, o meglio: a essere ricordata come l'unica.

1.15. *1911. Scandalo alla Scala. Il caso Ida Rubinstein*

Già nel 1911, in occasione della prima tournée dei Balletti Russi al Costanzi, rievocando l'esperienza milanese, Nicola d'Atri la definisce «non felice»[220]. La «Tribuna» del 25 maggio 1911 ricorda come *Shéhérazade* fosse stata accolta alla Scala «con risa di scherno»: «non oso congratularmi con i fratelli milanesi del loro giudizio molto... sommario, quantunque non possa meravigliarmene. Tutto ciò che è radicalmente nuovo offre una certa difficoltà all'immediata comprensione e, per chi sia armato di pericolosi pregiudizi, diventa assolutamente incomprensibile». Sul «Giornale d'Italia» del 29 maggio 1911, Nicola d'Atri informa che «[s]i rappresentava per la prima volta a Roma *Cleopatra* un ballo che a Milano ebbe nell'inverno un seguito numeroso di repliche, soprattutto per la curiosità destata dalla censura del Prefetto, che volle colpire un episodio un poco azzardato del dramma mimo-coreografico». «Il Popolo d'Italia» del 3 aprile 1920, parlando del balletto *Thamar*, constata che non destò «troppa ammirazione per la somiglianza che ha con *Cleopatra*, che già vedemmo alla Scala». *Shéhérazade*, del resto, aveva creato molte polemiche.

Le rappresentazioni dei «russi» alla Scala del 1911 non suscitarono solo perplessità (o entusiasmi), diedero scandalo. In particolare,

[220] Nicola d'Atri, *I balli russi al Costanzi*, «Il Giornale d'Italia», 12 maggio 1911.

scandalizzò lo spogliarello di Ida Rubinstein in *Cleopatra:* «Qualcuno di coloro che misurarono la decenza e l'immoralità di un'opera d'arte colle dimensioni della foglia di fico hanno, persino, invocato telegraficamente l'autorità del presidente del Consiglio dei ministri a tutela della verecondia del pubblico della Scala»[221]. Al posto della richiesta sospensione delle rappresentazioni, si optò però per un curioso cambio di scena: «invece di mettere dei veli, si ordinò di levarli [...] L'ordinanza ha colpito quei veli sopprimendoli e mutando così carattere alla scena»[222]. Al di là della coreografia e delle presunte allusioni troppo osé, non furono accolte troppo positivamente neppure le musiche di Arenskij e Rimskij-Korsakov, né le scenografie di Bakst, né tantomeno il talento artistico dell'interprete principale, Ida Rubinstein:

La signorina Rubinstein in questi balli russi ha un gran da fare a stare sdraiata. Nel *Cleopatra* si abbandona tranquillamente su quel giaciglio ventilato dal ritmo delle palme mosse dagli schiavi, nel *Shéhérazade* passa da un cuscino all'altro col suo dolce amico, lo schiavo tanto atteso. Ma in questo secondo ballo essa accenna però anche un breve passo di danza, quando si avvinghia all'amante con quelle sue scarne braccia rapaci che si torcono in modo da farcene quasi immaginare lo scricchiolìo. Ma appena la danzatrice accenna a lanciarsi in un movimento di ballo, e il pubblico si muove nella curiosità del fatto nuovo – «Oh, adesso balla!» – la signorina Rubinstein si accascia sul primo cuscino vuoto che incontra sotto i suoi piedi. Le ballerine sono qui assai più vestite che nel *Cleopatra*: anzi sono completamente vestite, e vestite assai bene.

Ed anche la signorina Rubinstein è meno esposta alle possibili correnti d'aria. Di nudi non le restano che le braccia e i piedi. Ma se il freddo dovesse prenderla ai piedi ne sentirebbe molto, perché i suoi piedi offrono una notevole superficie all'atmosfera. Così, tra i veli che le fasciano le gambe e le bande che le attorcono il corpo la sua figura di adolescente acerba si rivela sottile e cruda[223].

Benché il balletto avesse suscitato tanti entusiasmi in Europa, la critica italiana sorride per la ferocia, che parve ingenua, di alcune scene:

[221] G.P., *Il dramma coreografico «Shéhérazade» alla Scala. La scena e le artiste*, «Corriere della Sera», 18 gennaio 1911.

[222] Articolo non firmato, *Il Ballo «Cleopatra» e l'autorità*, «Corriere della Sera», 15 gennaio 1911.

[223] Articolo non firmato, *Il pubblico al ballo*, «Corriere della Sera», 18 gennaio 1911.

Il guizzare falcato delle scimitarre degli uomini di corte sul capo di quella folla amorosa non venne accolto in platea con conveniente raccapriccio: si rideva e si protestava. Già: qualcuno protestava evidentemente contrario a quell'eccidio. E quando, morte tutte le odalische, morti tutti gli schiavi, anche Shéhérazade strappò un pugnale a un servo per cacciarselo nel cuore, molti spettatori impietositi e allarmati dalla piega che prendono gli avvenimenti nei balli russi gridarono: «Basta!», accanendosi. Ma Shéhérazade seguiva il suo destino e si ammazzò ugualmente. Il dovere innanzi tutto[224].

1.16. *Mata-Hari alla Scala*

Alberto Testa[225] precisa che l'invito a Fokin da parte della direzione della Scala era partito alquanto casualmente, vale a dire che non c'erano ragioni culturali o artistiche a motivarlo, se non che in quella stagione teatrale era stato messo in scena un sostanzioso numero di balletti in base al criterio «ognuno vale l'altro». Erano stati rappresentati, così: *Rosa d'amore*, *La sorgente*, *Sole e terra*, *Amor*, *Rolla*, *Porcellana di Meissen*, *Nel Giappone*, *La fata delle bambole*, *Bacco e Gambrinus*, *Luce* ecc., con l'unico comune denominatore che fossero all'insegna del diletto. Inoltre, quello stesso anno, un'altra famosa interprete, non proprio nota per la morigeratezza dei suoi costumi, Mata-Hari, si era esibita alla Scala, interpretando la parte del Piacere nell'*Armida* di Gluck (nel 1912 sarà Venere nel *Bacco e Gambrinus*). Lo spettacolo fu un insuccesso, ma un insuccesso di ben altro tipo, e le repliche soltanto cinque. In verità non si possono paragonare i balletti portati dai russi, che erano un evento dal punto di vista dell'innovazione coreografica e dell'assoluta perfezione tecnica degli esecutori, ed erano sentiti come tali anche dai più ostili tra gli spettatori, con le esibizioni di Mata-Hari, il cui cavallo di battaglia era la *Danza dei sette veli*, una sorta di spogliarello in cui si concedeva al dio di Giava e che terminava con lei che cadeva sfinita ai suoi piedi.

Il fatto che fossero stati messi insieme (più o meno nella medesima stagione teatrale) Fokin e Mata-Hari serve a dimostrare, oltre indubbiamente quale fama avesse conquistato quest'ultima, anche, forse, una certa situazione di disorientamento nei confronti della danza attraversata allora dal Teatro alla Scala. La fortuna di Mata-Hari era grande, era internazionale, ma i suoi spettatori erano ben consapevo-

[224] *Ibidem*.

[225] Alberto Testa, *Il Novecento*, in *Musica in scena. Storia dello spettacolo musicale*, direzione di Alberto Basso, Torino, UTET, 6 voll.: vol. V., *L'arte della danza e del balletto*, 1995, pp. 144-145.

li di come dipendesse dal gusto dell'esotismo corrente, e anche dal fascino della danzatrice. Per dirla tutta, quando Mata-Hari aveva tentato di entrare nei Balletti Russi, convinta che Djagilev l'avrebbe scritturata non appena l'avesse vista (rilasciò persino un'intervista, ancor prima di essere stata esaminata, in cui annunciava il suo prossimo ruolo di vedette della compagnia), il tutto si risolse con un disastroso provino dopo il quale fu immediatamente scartata.

1.17. *1911: la diatriba Grassi-Fokin*

Fokin, come si è visto nelle notizie di *Anno per anno*, rispose alle critiche polemizzando con la situazione del corpo di ballo della Scala, e attaccò il ballo *Excelsior.*

L'Italia era stata la culla della più raffinata tecnica di danza. La scuola di danza della Scala era nata nel 1813. Da un punto di vista legislativo, l'Imperial Regia Accademia di Ballo era considerata alla stregua di una scuola professionale pubblica, essendo annessa a un teatro di proprietà pubblica. Gli allievi che conseguivano il diploma erano a tutti gli effetti dei professionisti. Con l'arrivo dei coniugi Blasis, nel 1837, il metodo d'insegnamento vigente alla Scala fu oggetto di una profonda trasformazione, tale da farle conquistare il primato fra le scuole teatrali europee. Tale primato, tuttavia, benché la scuola sfornasse ancora alcuni grandi talenti, era venuto attenuandosi. Alla direzione della scuola era allora il valente coreografo Raffaele Grassi, che era stato formato proprio dal Manzotti. Questa è la sua risposta a Fokin per intero:

Al Signor Fokine Primo ballerino del Teatro Imperiale di Pietroburgo – Signor Fokine, la sua intervista al corrispondente del «Corriere della sera» mi fa comprendere lo stato psicologico infelicissimo nel quale Ella si trova. E mi spiego: o Lei è colpito da anemia cerebrale e con quel corrispondente ha inconsciamente mentito, o mentì discorrendo con me a Milano, quando era sano di mente e di corpo. Ella deve ricordare gli elogi che un giorno mi fece parlando delle mie allieve. Come ha potuto cambiare di parere ritornando in patria? E vi ha di peggio, sempre a proposito della sua anemia. Con quale diritto Ella dichiara che ha dovuto dare lezione a quelle mie allieve? Qui, me lo permetta, occorre spiegarsi per mettere le cose a posto. Lei potrà anche essere un Messia riformatore dell'arte della danza: io non lo credo, ma, pur ammettendolo, debbo chiarirle che nessuna scuola di ballo Ella troverà in tutto l'Universo, che sia preparata ad eseguire *ipso facto* le sue composizioni, che nulla hanno a vedere con l'arte vera, con quell'arte cioè che ancora si impone a Pietroburgo, a Mosca, a Vienna, a Varsavia, a Milano. Ed a proposito delle sue composizioni Le

dirò che Lei non ha inventato nulla, non potendo dirsi nuovo ciò che ha già fatto Isadora Duncan della quale Ella è imitatore non sempre corretto. Ma pure queste mie allieve compresero in pochissimo tempo quanto Ella desiderava e Lei mi dichiarò, come già dissi, che ne era contentissimo. Non prendo sul serio gli infelicissimi apprezzamenti che Ella fece sul Manzotti. Questi apprezzamenti mi fanno l'effetto che mi farebbe un bambino, il quale con una cannuccia volesse demolire un colosso di granito. L'arte nostra può e deve fare anch'essa dei progressi, e Lei, pur cercandoli, potrebbe lasciare in pace i morti, ed essere un po' più grato verso i vivi, che in favor suo si adoperarono. Ed ora signor Fokine si rammenti che Lei ha mancato di rispetto a questa Accademia di ballo da me diretta: Accademia, che fu sempre ammirata e lodata da veri e grandi coreografi italiani e stranieri. Noi tutti cercheremo di dimenticare, ma purtroppo qualche cosa resterà. Ella è ancor giovanetto; quando sarà più grandicello, si persuaderà di aver commesso uno sbaglio irrimediabile[226].

1.18. *La forza della tradizione*

Torniamo ora al 1927. Come abbiamo detto, la compagnia dei Balletti Russi era stata a Milano, al Lirico, nel 1920, con grande successo. Si esibì alla Scala solo nel 1927, ben sedici anni dopo l'episodio Fokin, per un breve corso di rappresentazioni, con un repertorio che definirei piuttosto tradizionale, che comprendeva sì *Cimarosiana* e *L'uccello di fuoco*, ma anche *Il lago dei cigni* e le *Nozze di Aurora*, tratto da *La bella addormentata.* Sembrano insomma essere stati balletti molto classici, reputati vicini ai gusti degli spettatori della Scala e alla tradizione del grande teatro, tali da non provocare turbamento e da evitare polemiche. Era passato tanto tempo dagli avvenimenti del 1911, tuttavia penso che non fossero stati dimenticati, o non del tutto. Il *casus* che si era venuto a creare nel 1911 pesava ancora («Noi tutti cercheremo di dimenticare, ma purtroppo qualche cosa resterà» aveva scritto Grassi).

In generale ci si limita a segnalare che al Teatro alla Scala i Balletti Russi si esibirono tardi, che non lasciarono tracce poiché erano assai diversi dalle consuetudini del balletto lì rappresentato, e il pubblico non era stato in grado di accorgersi dell'alto valore degli spettacoli proposti. Questo è indubbiamente vero, ma è probabile che anche lo scontro tra Grassi e Fokin abbia contribuito a posticipare l'arrivo dei Balletti Russi di Djagilev alla Scala, e a raffreddare l'accoglienza che fu loro tributata. Dal «Corriere della Sera» dell'8 gennaio 1927:

[226] In Giampiero Tintori, *Stravinski*, cit., pp. 81-83.

La Compagnia dei balli russi diretta da Sergio Diaghileff torna per la seconda volta a Milano. Venuta in Italia da Londra e reduce da una recente stagione al Teatro di Torino, appare questa volta alla Scala, che rappresenta l'aspirazione di molti anni, non potuta raggiungere nel 1915 perché, chiuso il teatro per la guerra, la compagnia dovette dare le sue rappresentazioni al Lirico.

I Balletti Russi erano la prima compagnia di danza dell'epoca, e la Scala era il più importante teatro in fatto di danza in Italia, ma anche di grande rilevanza in campo internazionale (sullo stesso articolo citato poc'anzi è addirittura definito «il più celebre teatro del mondo»). Visto il grandissimo successo ottenuto in Europa sin dall'anno della loro formazione (1909), è alquanto singolare che i Balletti Russi siano approdati alla Scala così tardi, solo nel 1927, ancor di più prendendo per buona l'informazione che li avrebbe dati alla Scala già nel 1915. È vero che c'era stata la prima guerra mondiale, ma è possibile che la tournée di Fokin ebbe un'eco negli anni a venire, non tanto per «l'affare di gruppi e di veli»[227] in *Cleopatra*, quanto piuttosto perché Fokin aveva avuto l'ardire di criticare un'istituzione come l'Accademia di Ballo della Scala e offendere il lavoro di un coreografo come il Manzotti e di un maestro quale il Grassi.

La lezione e le opinioni di un coreografo di levatura come Fokin, che Grassi stesso definisce, riportando un giudizio diffuso e da lui non condiviso, «messia riformatore dell'arte danzante», passarono per Milano non solo non recepite, ma biasimate e ridicolizzate. Non solo Fokin, ma anche la compagnia dei Balletti Russi di Djagilev avrebbero dovuto svolgere una funzione esemplare per il rinnovamento della danza accademica. Cosa che non fu. Forse perché l'Italia era già troppo ricca di suo, pregna della forza di un passato ancora vivo, veramente glorioso e importante, che poteva anche prendere la forma della presunzione, ma che era comunque tradizione, e per di più, nel caso del balletto, una tradizione del tutto priva di scontentezza, di inquietudine. Tale, cioè, da non lasciar spazio ad altro.

2. **Fabrizio Pompei, *Appia a Milano***

Fu Toscanini a volere la presenza di Adolphe Appia a Milano e la messa in scena alla Scala di *Tristano e Isotta*:

Io non ho paura delle innovazioni geniali, dei tentativi intelligenti, sono anch'io sempre in cammino coi tempi, curioso di tutte le forme, rispettoso

[227] Nicola d'Atri, *«Cleopatra» al Costanzi*, «Il Giornale d'Italia», 29 maggio 1911.

di tutti gli ardimenti, amico di pittori, scultori, letterati... La Scala vi concede ogni mezzo, io tutto il mio appoggio perché la tragedia degli amanti di Cornovaglia viva in una cornice nuova, abbia una caratterizzazione scenica nuova... [228]

Appia aveva già avuto un contatto con la città di Milano in occasione della visita alla scuola ritmica dell'amico scultore Emanuele de Rosalès [229].

In Italia, si parlava di lui «per sentito dire e per la fama che di lui già correva in Europa come innovatore della scenografia e predicatore di forme nuove» [230], ma fu per opera di alcuni sostenitori del suo pensiero, appartenenti al Circolo del «Convegno» [231], che iniziarono a diffondersi i disegni degli «spazi ritmici» [232] e delle scene per i drammi wagneriani, e a circolare le teorie di spettacolo come unità artistica e opera d'arte.

L'incontro con «Il Convegno» rappresentò un momento non secondario per la vita artistica di Appia.

Ad esempio, il corposo articolo di Giò Ponti [233] per «Il Convegno», che riassume le linee principali del pensiero di Appia e riporta (in francese) passi delle sue opere principali (*La mise en scène du drame wagnérien*, Parigi 1895, e *L'oeuvre d'Art Vivant*, Ginevra 1921), è probabilmente il primo saggio significativo sulla figura dello scenografo svizzero.

Oltre a essere una sorta di presentazione delle teorie di Appia, il saggio è la dimostrazione del passaggio in Italia della conoscenza delle sue opere e del suo pensiero, che attraverso l'analisi di Ponti in

[228] Lettera di Toscanini ad Appia datata «Milano 1923», pubblicata in *Attore-Spazio-Luce* nel capitolo *Adolphe Appia e il teatro alla Scala*, a cura di Norberto Vezzoli, Milano, Garzanti, 1980, p. 32.

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

[230] Raffaele Calzini, *Gli artisti e le opere. Il caso Appia*, «Il Secolo», 11 gennaio 1924.

[231] Rivista di letteratura e di arte, fondata e diretta da Enzo Ferrieri nel 1920 a Milano. «Il Convegno» non fu solo una rivista, ma anche un circolo culturale, teatro di concerti, letture di poeti o di opere mai rappresentate e di cicli di lezioni, biblioteca e casa editrice.

[232] Progetti di luoghi ideali di spettacolo scanditi da pilastri, scalinate, luci e ombre che costituiscono la base per lo studio del movimento e la condizione dello spazio per la presenza vivente dell'attore.

[233] Giò Ponti, *Il teatro di Appia, l'opera d'arte vivente*, «Il Convegno», Anno IV, n. 4-5-6, aprile-giugno 1923.

qualche modo vengono riassunti, spiegati, «tradotti» per il lettore italiano. È grazie all'architetto Ponti che anche in Italia le idee di Appia suscitarono curiosità e aspettative. Lo dimostra il risalto dato dai periodici alla sua presenza in Italia, testimoniato da oltre quaranta articoli dedicati prima all'allestimento dello spettacolo, considerato potenziale ispiratore per il rinnovamento della rappresentazione teatrale italiana, e poi all'insuccesso e alla delusione conseguenti alla visione della messa in pratica di quelle famose teorie.

Ma partiamo dall'inizio, da quando cioè comincia a crescere l'attesa per la prima del *Tristano e Isotta*.

Appia riesce a costruire intorno a sé un vero e proprio evento, seguito attentamente dalla stampa: inaugura la sua mostra di disegni[234] e presenta il relativo catalogo, allestisce nei «Teatrini»[235] della Scala le sue scene in proporzioni ridotte e prova gli effetti luce[236], pubblica un suo saggio[237], è l'argomento di una conferenza al Circolo del «Convegno» in cui si illustra la sua riforma scenica:

> Ieri sera il Convegno ha voluto illustrare con una conferenza, redatta sulla base dei principi esposti da Appia nei suoi numerosi scritti illustranti la riforma scenica da lui immaginata e attuata, l'opera di questo geniale innovatore, e in particolar modo i concetti fondamentali che lo hanno ispirato nel preparare la messinscena del *Tristano* alla Scala. La conferenza era accompagnata da interessanti proiezioni. Come è noto Appia vuole ambientare l'attore alla scena e armonizzare questa al significato ideale, diremmo quasi simbolico, che la parola o la musica acquistano intorno a lui. Egli tende insomma a creare un quadro aderente all'opera, che ne sia un'integrazione in senso spirituale. Il valore di questa teoria e i risultati ottenuti sono apparsi tanto più notevoli ed evidenti dal confronto fra le scene composte da Appia per il *Tristano* e per altre opere wagneriane, e quelle di un volgare realismo romantico in uso nel famoso teatro di Bayreuth, il pubblico nume-

[234] La mostra era costituita da cinquantasei disegni. Il catalogo nella Prefazione espone il quesito: «Arte viva, o natura morta?» (cfr. Articolo non firmato, *I disegni teatrali di Appia alla Bottega di Poesia*, «La Sera», 7 novembre 1923).

[235] Riproduzioni in scala del palcoscenico.

[236] «Modificando disposizioni e colori fino a che non si ottenga l'effetto voluto. [...] Appia, soddisfattissimo degli esperimenti nel teatrino, è già partito e ritornerà per la messa in scena sul palcoscenico» (Articolo non firmato, *Fervore d'opere alla Scala*, «Il Secolo», 19 ottobre 1923).

[237] Nel «Convegno» appariranno articoli firmati dallo stesso Appia: *La messa in scena e il suo avvenire. Dedicato alle alunne della Scuola Jacques Dalcroze*, «Il Convegno», Anno IV, n. 10, 30 ottobre 1923; *Drammatizzazione*, «Il Convegno», Anno V, n. 8, 30 agosto 1924; *L'arte vivente nel teatro*, «Il Convegno», Anno VI, n. 2-3, 30 marzo 1925.

rosissimo seguì con molto interesse conferenza e proiezioni, e applaudì alla fine Appia, che era presente[238].

Infine, come per ogni evento che si rispetti, appare anche la pubblicità: quasi un'intera pagina del «Corriere della Sera» del 21 dicembre del 1923 è occupata dalla Campari, che sceglie lo spettacolo per pubblicizzare il suo «Cordial Campari Liquor»: «Scala. 1923. Tristano e Isotta. Ecco il vero filtro d'amore».

Più prevedibilmente, nell'«Ambrosiano», sempre del 21 dicembre, viene pubblicata una grande foto di scena che ritrae la figura intera di Isotta, interpretata da Nanny Larsen.

Il dibattito sulla riforma scenica non si limita alle riviste specializzate, ma si anima e si sposta anche sui giornali, in cui si susseguono articoli sulla necessità di rinnovare la messa in scena del teatro in Italia, sottolineando i passi avanti fatti in Europa. Appia viene citato tra i grandi riformatori accanto a Craig e a Reinhardt.

Ma il giorno prima del debutto appare un articolo firmato da Gino Gori[239], primo sintomo di una diversa tendenza: dopo un excursus sui riformatori italiani e stranieri e le innovazioni tecniche attuate nei maggiori teatri delle grandi città[240], Gori si sofferma su quelle che possiamo chiamare le «differenze italiane» rispetto agli altri paesi europei. In un certo senso queste differenze italiane, basate su una diversa «plasticità latina» che si ribellerebbe di per sé all'«abolizione di certe caratteristiche sceniche dovute al colore e alla prospettiva», già presumono un insuccesso del tentativo di Appia:

> Però noi non potremo mai aver nulla che abbia a che fare col Teatro d'arte di Mosca o col *Vieux Colombier*. Intendo dire che certe riforme condotte all'estremo limite non potremo mai farle nostre.
>
> E la ragione è questa: che la nostra plasticità latina si ribella sostanzialmente alla distruzione e all'abolizione di certe caratteristiche sceniche, dovute al colore e alla prospettiva. Mentre è possibile (per esempio, in altro campo) in Germania il tempio protestante, nudo: in Italia non si ammette che la chiesa sfarzosa cattolica. Anche nel rito, nella musica, nella costruzione. E non solo del tempio, ma dei palazzi, delle vie, delle piazze. C'è una differenza di gusto che non può trascurarsi. Se si lamenta una scenografia ancor bambina, da noi, si passa sopra il fatto della differenza di gusto. Non

[238] Articolo non firmato, *Le scene di Appia per la Scala*, «Il Secolo», 14 dicembre 1923.

[239] Gino Gori, *Scenografi e scenografia*, «Il Piccolo», 19 dicembre 1923.

[240] Gori fa, tra gli altri, l'esempio della Scala, che nel 1922 aveva messo in funzionamento la cupola Fortuny.

è bambina, ma ribelle a trasformarsi altrimenti. Fino all'uso delle tende ci si può arrivare; ma alla scala di Appia non mi pare possibile. E dove andrebbe l'esigenza dell'occhio, abituato alla iridescente e variopinta nostra natura? Anche la marionettizzazione craighiana, come sarebbe possibile, se noi abbiamo bisogno d'un attore che riproduca la nostra vitalità, la nostra emotività latina? Ma i drammi stessi, bisogna tenerne conto, esigono altre forme sceniche. Il dramma odierno tedesco è simbolico, in maggior parte. Quello francese ha caratteri decadentistici rilevanti. Non parlo di quello russo. Ma l'italiano, volere o no, è sempre passionale, per un motivo trascendente ed etnico. Or bene, se la scenografia del Craig, dell'Appia, del Reinhardt, del Larionoff si adatta alle pièces del loro paese, come non si capisce che contrasterebbe alle pièces radicalmente italiane?

Dopo la prima, infatti, la critica milanese, e quindi italiana, non fece mancare il proprio dissenso all'operazione di Appia. Un dissenso che appare immediato, duro e inconfutabile.

Non ripercorrerò in questa sede le critiche giornalistiche[241] e l'acceso dibattito che si anima nei principali quotidiani di Milano sul *Tristano e Isotta* per descrivere le ragioni di un fallimento o per rintracciare i pareri non negativi, a dir la verità formulati tra le righe o posti in secondo piano o espressi in brevi ammissioni. Non mi occuperò, quindi, del centro della questione, la messa in scena, ma di quella linea sottile che la delimita e la contiene e che a prima vista potrebbe sfuggirci, rintracciabile in quegli articoli immediatamente precedenti e in quelli successivi al *Tristano e Isotta*, che, come è noto, si salvò da un tracollo totale in pratica solo per l'osannata direzione orchestrale di Arturo Toscanini.

Non perché il disaccordo fosse realmente totale. Ma le voci positive successive alla «prima» non ebbero peso.

A nulla serve la lettera ad Appia scritta da uno spettatore d'eccezione, il senatore del Regno Enrico Corradini[242], che esprime il suo parere favorevole.

A nulla servono le pagine della rubrica il *Ridotto* di «Comoedia», in cui Raffaele Calzini, uscendo dal coro, inscena dialoghi ironici tra lui e quelli che chiama l'Accademia[243].

[241] Cfr. sull'argomento gli studi di Ferruccio Marotti (*Amleto o dell'oximoron*, Roma, Bulzoni, 2001; *La scena di Adolphe Appia*, Bologna, Cappelli, 1966; e soprattutto *Adolphe Appia attore musica e scena*, Roma, Feltrinelli, 1975, dov'è possibile trovare un'ampia bibliografia generale su Appia).

[242] Cfr. il catalogo *Mostra dell'opera di Adolphe Appia*, a cura di Edmund Stadler, cit., p. 19.

[243] Raffaele Calzini, *Scenate per le scene; dove si naviga il mare di Cornovaglia*,

La constatazione del fallimento è «passata» e neanche le registrazioni delle impressioni dello spettatore «comune» hanno seguito: sia il giorno della «prima», quando appaiono come una nota en passant[244], sia nelle repliche seguenti, quando in platea non sono più presenti i critici come Carlo Gatti, Ugo Ojetti e Giovanni Beltrami ed esse acquistano più rilievo come nell'articolo di Calzini citato in seguito.

L'insuccesso è ormai decretato, sulla base del differente «gusto latino». E anche se il pubblico, con il passare del tempo (bisogna infatti tener presente che lo spettacolo di Appia ebbe solo sei repliche, ma dislocate nel corso di un mese), sembra reagire sempre più positivamente, l'insuccesso, ormai, è un dato di fatto irrinunciabile:

> Intanto... intanto nelle successive esecuzioni dell'opera, le scene di Appia non parvero al pubblico proprio così orrende, stonate, miserabili, come la prima sera: si cominciò a notare che il bellissimo giuoco plastico di gesti, di atteggiamenti, di passi, col quale nel primo atto Lotte Larsen si eleva all'altezza di una grandissima tragica non avrebbe tanto rilievo, e così disegnati e rilevabili ritmi se la sua plasticità non si staccasse dall'elementarità di quell'unico tendaggio che forma un fondo uguale. Si osservò che la deliranteattesa, l'inquieta bramosia, si adagiano divinamente nei chiaroscuri del secondo atto e che, a un certo punto, (su noi scendi notte arcana...) l'atmosfera prende un bel colore viola, si smarrisce la corporeità degli amanti abbracciati, come in un quadro di Previati: e alcuni pittori notarono che il gruppo di Brangania e Isotta s'intonava sulla fine del terzo atto con atteggiamenti e luci memori nientemeno, del Tintoretto o di Booklin, o di Rembrandt acquafortista. E, da ultimo si capì, che il mare può circondare con il suo fascino la morte di Tristano, essere dominante dell'azione anche se proprio non disegnato sul fondale con le barchette e con le vele o completamente visibile: e si concluse... che tutto è sbagliato, ma però c'è del buono e se la recitazione ritmica della Larsen fosse comune a tutti gli artisti, se la stessa sintetizzazione si fosse applicata contemporaneamente alle scene e, per esempio, ai costumi dei personaggi, l'illusione pittorica sarebbe stata maggiore. Parve a qualcuno che il *Tristano*, l'opera di Wagner dove la parte descrittiva è minore e la partecipazione degli elementi esterni esigua, e l'insieme della vicenda più spirituale, trovasse qualche rispondenza nell'incertezza e imprecisa definizione dei particolari con cui sono appena caratteriz-

«Comoedia», Anno VI, n. 2, 15 gennaio 1924; Idem, *Via Appia*, «Comoedia», Anno VI, n. 3, 10 febbraio 1924.

[244] Cfr. C.F., *«Tristano e Isotta» alla Scala*, «Il Sole», 21 dicembre 1923: «Il pubblico non badò tuttavia che al rapimento musicale da cui era soggiogato: così che lo spettacolo venne salutato da quattro o cinque ovazioni a ciascun atto e in particolare alla fine».

zati i luoghi e i personaggi. Visione del «Tristano e Isotta», sogno del «Tristano e Isotta» dentro sfere vaghe, evanescenti, dentro spazi e luci inimmaginabili, proprio come le più deliranti ansie dell'amore sovrumano. Relatività di espressioni che toglie all'opera i caratteri e i segni del tempo; il mare quanti anni ha? ci si chiede: il cielo quanto è antico? Così: Tristano e Isotta da quando si amano, come si amano?

Sono di oggi? Di ieri? Hanno secoli di vita o anni? Ci vengono incontro dalle rive di Cornovaglia o da un altro mondo, creati dalla fantasia o forse da noi, da noi stessi? Bellissimo esperimento, dunque[245].

Nella maggior parte delle recensioni, anche in quelle più ostili, possiamo però osservare che l'analisi scrupolosissima del *Tristano e Isotta* – che ai nostri occhi appare smontato atto per atto, scena per scena, con confronti pedissequi che mostrano i profondi contrasti tra le disposizioni scenografiche ideate dallo stesso Wagner e quelle attuate da Appia –, oltre a far «vedere» lo spettacolo anche a chi non l'ha visto, mette in luce lo spostamento dello sguardo dei critici. Nel raccontare la ricezione dello spettacolo non ci si limita più a riportare la trama e a esprimere giudizi sugli attori, ma si pone l'attenzione sul «movimento» degli attori in relazione a uno spazio scenico considerato nel suo significato più profondo, che oltrepassa l'aspetto meramente decorativo.

Tuttavia, se è vero che Appia, nel rileggere la passione di Tristano e Isotta, ha espresso l'interiorizzazione dei sentimenti umani attraverso la scena, le luci, i «movimenti» degli attori, non ha però «sentito la necessità delle armonie profonde e delle profonde affinità; e al colore ha contrapposto l'assenza di colore; all'esuberante ricchezza, la più striminzita sintesi; al focoso romanticismo del passato la più gelida celebrità moderna»[246]. La questione è sempre quella del gusto latino, della differenza italiana. Dell'esistenza in Italia di un gusto profondo per il colore, la prospettiva (gusto che si ricollega alla gloriosa tradizione scenografica italiana), di una propensione per lo sfarzo che deriva nientedimeno che dal retaggio cattolico e dalla grande tradizione architettonica italiana. Dell'esistenza di una propensione alla passionalità e all'emotività che viene da radici etniche e culturali. Il gusto italiano non è bambino, inferiore, ma è consolidato da secoli di grandezza diversa.

[245] Raffaele Calzini, *Gli artisti e le opere. Il caso Appia*, cit.

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

Il nostro Teatro ha oggi non altro che la scenografia che si merita; e poiché il Teatro è un fenomeno sociale ed attuale, ne consegue ancora che la nostra società ha il Teatro che si merita.

La riforma del teatro è tutta una questione di ordine estetico-sociale. La civiltà crea i proprii spettacoli come la propria architettura e l'arte decorativa: l'odierna società manca di espressioni significative e certe in queste due arti, come nel teatro, e l'esperienza di bellezza, che Appia preconizza, dipende tutta dalle attitudini estetiche, che il costume sociale acquisterà nell'avvenire.

Ne vediamo la possibilità? Essa è ora pertanto a noi nota, ed acquisita al nostro pensiero attraverso la parola d'Appia. La concezione di Appia *c'est le portique ouvert sur des cieux inconnus*[247].

2.1. *Dopo la prima*

Intanto, mentre Calzini continua ad affermare che per far accettare dal pubblico italiano la portata dell'operazione riformatrice del ginevrino occorre solo che passi del tempo («il tempo ci darà ragione se ci permettiamo di applaudire a Appia e di essere grati a quanti credono che la Scala, *cum juicio*, debba pur incoraggiare una scenografia e una recitazione secondo nuove formule»[248]), il clima milanese intorno alla figura di Appia si raffredda. La sua richiesta agli amici del «Convegno» di pubblicare in italiano *L'oeuvre d'Art Vivant* rimane inevasa. Il suo nome riapparirà nei giornali italiani solo cinque anni dopo, in occasione della morte, e solo in qualche periodico, e la messa in scena scaligera sarà ricordata e «giudicata» – di nuovo – «troppo schematica e di scarso rilievo»[249].

È morto a Nyon, presso Ginevra, Adolfo Appia, che fu uno dei rinnovatori più moderni della messa in scena, e acuto studioso di problemi connessi al teatro. Qualche anno fa egli fu in Italia, e curò, per la Scala, l'allestimento del *Tristano* secondo i principi della sua tecnica e del suo stile. Ma il tentativo non ebbe grande successo da noi. Le sue scene, che volevano dare il clima dell'opera del poeta e del musicista, ed esteriorizzarne il senso metafisico in una sintesi di forme architettoniche, rinunciando ad ogni altro elemento puramente pittorico o decorativo, non potevano soddisfare il gusto di noi italiani, che vedemmo in lui un protestante della scenografia. I suoi successi furono dunque soprattutto teorici, e trovarono in atto ammira-

[247] Giò Ponti, *Il teatro di Appia, l'opera d'arte vivente*, «Il Convegno», Anno IV, n. 4-5-6, aprile-giugno 1923.

[248] Raffaele Calzini, *Gli artisti e le opere*, cit.

[249] Articolo non firmato, *Necrologio*, «Corriere della Sera», 1° marzo 1928.

tori e seguaci soltanto nei paesi tedeschi, e in qualche teatro d'eccezione di Russia e d'America[250].

Sembrerebbe che anche il giudizio postumo sia senza appello. Ad avvalorare la sentenza definitiva è un articolo di A.G. Bragaglia[251] di qualche giorno dopo che ha per tema la scenografia: non compare più il nome di Appia a fianco di quello di Craig, e non c'è nessun accenno alla sua venuta in Italia, che sembra non aver lasciato traccia:

Siamo giunti a sostituire totalmente alla scenografia dipinta una scenografia-atmosfera cromatica, ottenuta per mezzo di irradiazioni-pennellate dei riflettori, mezzo tecnico più che mai utile per la liberazione delle scene dai pittori che in teatro partono ancora dal concetto che la scenografia sia una forma speciale di pittura. [...] Tal sorta di scenografia fluida abolisce in parte il color locale dipinto, ma crea un fattore d'emozione ancora più suggestivo e fin'anco più vero, il color locale atmosferico: ciò che può essere ottenuto solo con l'adattare i fasci di luce colorata su schermi neutri, a varia rifrazione e riflessione, per effetti che si possono vedere anche nei vecchi trattati d'armonia.

L'architettura dei valori spaziali plastici, suggerirà dunque in astratto quello che non sempre possono figurativamente indicare le stupide riproduzioni dei luoghi e dei siti d'una azione ambientale secondo realismo. Sarà una traduzione plastica del dramma, come si è detto. Cessando d'essere pittura e figurazione, l'ambiente scenico cesserà di subordinarsi a leggi ottiche prospettiche, proprie della finzione pittorica e fotografica. Invece della figurazione o finzione scenica rappresentativa pittoricamente, si ha oggi una sorta di musica di colori che mentre in un verso è una eredità ricciardiana, in un altro verso, per il senso espressivo, è la mia «luce psicologica».

L'esperienza è stata del tutto cancellata?

Non possiamo non notare, però, che le parole di A.G. Bragaglia risentono della lezione di Appia: come se, col passar del tempo, il suo pensiero fosse penetrato, fosse stato incorporato dagli scenografi italiani, quasi a loro insaputa, ma a tal punto da sembrare proveniente da loro stessi.

È probabile che, paradossalmente, proprio una cattiva riuscita dell'evento di così grandi proporzioni, alla lunga, abbia suscitato

[250] Articolo non firmato, *Adolfo Appia*, «La fiera letteraria», 4 marzo 1928.

[251] Anton Giulio Bragaglia, *Il teatro visivo e il visivo a teatro*, «Comoedia», 20 marzo 1928.

un'eco più profonda di quanta ne avrebbe creata un buon esito dello spettacolo.

3. **Francesca Ponzetti, *Dalla Francia all'Italia. La storia di Copeau fra illusione e disillusione***

Quella tra Copeau e l'Italia è una storia lunga, nata ancor prima che il regista francese sbarcasse effettivamente nel nostro paese con il suo seguito di allievi, la prima volta nel 1929. È un incontro lontano le cui radici sono rintracciabili nel pensiero e negli scritti di Silvio d'Amico, che scelse Jacques Copeau, e il suo Vieux Colombier, come modello ideale su cui rifondare il futuro del teatro italiano.

3.1. *Un modello per il teatro italiano*

Ancor prima che al critico romano, però, nel 1924, il piccolo teatro d'eccezione francese era servito agli allora neonati teatrini milanesi per introdurre, anche in Italia, quei nuovi fermenti teatrali che già andavano crescendo all'estero e che era possibile racchiudere sotto il nome di «regia». L'esempio straniero, insomma, serviva loro da modello per la creazione di un teatro diverso da quello usuale.

Ma procediamo con ordine, cominciando con due date che torneranno spesso nel nostro discorso: il 1913, anno di fondazione del Vieux Colombier, e il 1923, ovvero il suo ultimo anno di vita, ma anche l'anno, stando al materiale raccolto, in cui cominciano a circolare in Italia le prime notizie su Jacques Copeau. Tra queste due date intercorrono dieci anni di differenza, che, a prima vista, autorizzerebbero a parlare di un «ritardo» del teatro italiano rispetto al resto d'Europa. Le notizie raccolte, però, seppure ancora incerte, testimoniano l'esistenza di una relazione antecedente. Molto probabilmente, infatti, si parlava di Copeau anche prima del 1923, visto che alcuni artisti italiani erano entrati in contatto con il regista francese già prima di quella data. Certa è, ad esempio, la presenza del drammaturgo italiano Antonio Aniante a Parigi nel 1919. Nell'Introduzione al suo *Quinziano* (edito nel 2006 da Bonanno Editore e curato da Rita Verdirame e Fernando Gioviale), si legge:

> Dopo aver debuttato con alcune sillogi di versi, tra cui *Costellazioni* (1916), e qualche volumetto di novelle, tra cui *Divertimenti* (1918), nel 1919 lo ritroviamo a Parigi, *bohémien* tra soffitte, caffè letterari e al *Vieux*

Colombier, spazio scenico di *Marionnettes et Guignol*, dove Jacques Copeau ne dirige la trilogia *Le roi pauvre*; *Après-midi d'un jour de fête*; *Hamlet*.

La trilogia fu adattata per la scena da un altro italiano: l'architetto-scenografo Antonio Valente, che ritroveremo a fianco di Anton Giulio Bragaglia al Teatro degli Indipendenti. Quale sia stato il contributo dello scrittore siciliano alla diffusione e alla conoscenza di Copeau in Italia non sappiamo ancora dire. Ci limitiamo a sottolineare, ancora una volta, una data: il 1923, anno in cui Aniante torna in Sicilia per rappresentare il suo *Quinziano*, messo in scena all'anfiteatro Gangi di Catania il 16 maggio. È proprio in quel 1923 che l'esperienza teatrale di Copeau entra a far parte del processo, silenzioso e lento, che il teatro italiano aveva avviato nella speranza di risollevare le proprie sorti gravate dal peso di una tradizione che sembrava stentare a rinnovarsi. Nel 1923, infatti, il Vieux Colombier, ormai avviato verso la chiusura, viene scelto a modello per una serie di iniziative che, in particolare a Milano, presero vita sotto forma di «teatri d'eccezione» («La piccola Canobbiana», «La Sala Azzurra», «Il Convegno»).

La prima sensazione che si ha leggendo gli articoli di quegli anni, e che potrebbe confermare l'ipotesi sopra avanzata sulla circolazione delle idee di Copeau ancor prima che questi venisse promosso a modello per il teatro italiano, è che il Vieux Colombier fosse da tempo una realtà conosciuta.

Gli elementi che emergono dagli articoli raccolti sull'esperienza dei piccoli teatri milanesi, tra il 1923 e il 1924, e quelli che contraddistinguono Jacques Copeau e la sua creazione, sono gli stessi che, di lì a poco, Silvio d'Amico avrebbe utilizzato per tradurre in Italia la sua personale interpretazione di regia teatrale, mediata dalla misura e dall'austerità di Jacques Copeau e rafforzata dalle origini della sua formazione letteraria. Al centro del tentativo di ricostruzione, dunque, vi erano principalmente tre elementi – la riscoperta dei classici, il primato dell'autore e la celebrazione del testo –, i quali, originariamente, avevano caratterizzato la cosiddetta fase «testuale» del lavoro di Copeau, quella che corrisponde, pressappoco, ai primi anni di attività del suo teatro.

Scegliendo il programma originario con cui Copeau, nel 1913, aveva previsto di riconsegnare il teatro alla poesia attraverso la fedele traduzione del testo dell'autore, i teatri d'eccezione milanesi stabilirono con il loro modello solo una relazione parziale, da cui partirono una serie di fraintendimenti. Seguendo l'esempio copeauiano, infatti,

lo scopo dei teatrini milanesi fu quello di restituire alle scene italiane una propria dignità artistica e culturale essenzialmente attraverso una serie di scelte drammaturgiche che, giudicate alternative rispetto a quelle del teatro loro contemporaneo, in realtà non riuscirono a incidere il tessuto teatrale italiano, forse perché troppo fondate su una pura imitazione.

Il più grande tradimento al Vieux Colombier, tuttavia, si registra nel campo della formazione attoriale. Se da una parte, infatti, si riconosceva nel teatro parigino di Copeau un modello ideale per la formazione degli attori, dall'altra, però, si rifiutava esplicitamente la possibilità di seguire qualunque modello «straniero» di scuola, perché giudicato esterno alla specificità del teatro italiano. Così, mentre Copeau già dal 1913 pensava a *décabotiniser l'acteur* dai suoi vizi, lavorando alla formazione di attori nuovi per il teatro futuro, i piccoli teatri d'eccezione italiani tendevano invece ad affidarsi per lo più ad attori già noti.

Con queste premesse i teatri d'eccezione persero subito la loro funzione e, non riuscendo a rappresentare una valida alternativa alla consuetudine del teatro normale, terminarono la loro breve esistenza alla fine del 1924 senza lasciare traccia, tanto che oggi, a malapena, si ricordano i loro nomi, offuscati da quelli più altisonanti del «Teatro degli Indipendenti» di Anton Giulio Bragaglia e del «Teatro d'Arte» di Pirandello.

3.2. *L'altra faccia della medaglia*

Dalla Francia all'Italia l'esempio copeauiano fu spesso oggetto di interpretazioni contraddittorie. L'esperienza dei piccoli teatri milanesi ne è una testimonianza. Infatti, benché gli articoli raccolti rivelino un atteggiamento tutto sommato critico nei confronti del modello scelto, abbiamo visto come, nell'attuazione di alcuni principi (come ad esempio nella scelta del repertorio o nella formazione degli attori), prevalse un approccio puramente imitativo, foriero di fraintendimenti profondi. A dir la verità, forse, non si trattò nemmeno di questo, ma semplicemente dell'impossibilità oggettiva di ricalcare un modello nato in un ambiente culturale e sociale diverso da quello italiano, e che, per scelta, s'intese riprendere «alleggerendolo da preoccupazioni morali».

Se l'errore dei teatrini milanesi fu quello di prendere a modello un Vieux Colombier ormai in crisi, interpretandolo, invece, come modello ancora valido, non è così nelle parole di un acuto osservato-

re della scena come Piero Gobetti, il quale, scrivendo direttamente da Parigi, in un articolo pubblicato sul quotidiano «Il Lavoro» traccia un quadro impietoso della reale condizione dei piccoli teatri francesi. In *«Teatri d'arte» a Parigi*[252], lo studioso, dopo aver ricordato l'importante funzione dei piccoli teatri d'arte nella formazione dei materiali (attori, opere, scene) per il teatro futuro, disegnava un quadro lucido e impietoso della loro condizione a Parigi. Parlando in particolare del Vieux Colombier, Gobetti sosteneva che, a causa del suo successo, il teatro di Jacques Copeau andava ormai trasformandosi in un luogo alla moda, rischiando, così, un contagio di tipo commerciale. Secondo Gobetti, quindi, il Vieux Colombier aveva perso la sua carica innovativa convertendosi alla tradizione più conservatrice. Nella natura più letteraria che teatrale del Vieux Colombier, infatti, Gobetti non ritrovava più quelle caratteristiche, come l'audacia e la sorpresa, che esso possedeva nel 1913 e che, secondo lo studioso, avevano fatto, del piccolo teatro parigino, un vero teatro d'eccezione. Esempio di rigore, di misura e di equilibrio, il teatro di Jacques Copeau appariva ormai ai suoi occhi come una scatola vuota al pari di qualsiasi altra accademia.

L'analisi di Gobetti, seppure limitata alla sola individuazione della crisi, esponeva comunque una verità, visto che, di lì a poco, proprio a causa del successo, Copeau, non potendo più perseguire in maniera approfondita il suo lavoro sull'attore, decise di chiudere il suo teatro e allontanarsi da Parigi. Nel 1924, in Italia, si trovavano così a circolare due immagini del Vieux Colombier totalmente opposte, la cui distanza si spiega con il momento di passaggio che Copeau attraversava alla ricerca di una propria identità, combattuto *fra* il teatro e la scuola.

3.3. *Jacques Copeau nelle discussioni sul teatro italiano. Bragaglia e d'Amico*

Il riferimento all'esempio straniero, in particolare a Copeau, pure se non aveva dato i frutti sperati con i piccoli teatri milanesi, rimase, comunque, una costante anche nel 1925, quando l'esperienza del regista francese accrebbe il suo peso entrando prepotentemente a far parte delle discussioni sul teatro italiano. In particolare, l'esperienza pedagogica fu oggetto di un grande interesse, giustificato da

[252] Piero Gobetti, *«Teatri d'arte» a Parigi*, «Il Lavoro», 4 luglio 1924.

quell'ansia di rinnovamento che, dalla metà degli anni Venti in poi, investì il teatro italiano.

Da questo punto di vista, il 1925 è un anno importante perché rappresenta un momento di transizione in cui il fermento vissuto dal teatro italiano, che si sarebbe cristallizzato di lì a poco nel progetto di Silvio d'Amico, mostra ancora due modi possibili di essere, solo apparentemente opposti. Da una parte il progetto di Silvio d'Amico, appunto, e dall'altra quello di Anton Giulio Bragaglia.

Il concetto di «teatro teatrale», che portò Bragaglia a preoccuparsi soprattutto della visività quale essenza del linguaggio scenico, inizialmente contrappose il regista italiano a Copeau, superficialmente inteso come il regista dei «tre personaggi su fondo neutro». Per Bragaglia, insomma, non potevano sussistere ragioni valide che giustificassero l'eventuale rifiuto dell'indispensabile apparato al componimento scenico – o, meglio, Bragaglia rimetteva al moderno direttore *anche* la libertà di rinunciare totalmente alla decorazione, senza tuttavia spingersi agli eccessi delle messinscene «protestanti» alla Copeau. In uno dei suoi primi articoli del 1925, *Allestimenti scenici*[253], Bragaglia, definendo Copeau un «ammiratore dei quacquerismi nordici e astemi di Appia», dà, in sostanza, un'immagine piuttosto grossolana delle scene del Vieux Colombier, proponendole come sintesi di elementi giustapposti pescati qui e là e arrivando a spiegarne la nudità e l'austerità che conosciamo con il disprezzo di Copeau per l'allestimento in genere. La povertà delle scene copeauiane appariva, agli occhi di Bragaglia, un'estremizzazione inaccettabile.

Per Bragaglia, però, Copeau non fu solo questo «esploratore mancato». In una serie di articoli usciti nel settembre di quell'anno col titolo *Il problema degli attori. Colloqui con Jacques Copeau*[254] e raccolti poi nel suo libro *La maschera mobile*[255] col titolo, ancora più esplicativo, de *Il parere di J. Copeau circa le riforme teatrali in Italia*, si assiste alla prima «utilizzazione», in assoluto, di Copeau nel dibattito italiano sull'intervento statale nel teatro e, in particolare, nella questione del teatro-scuola, in cui l'attività del regista francese cominciava a essere considerata un modello al quale ispirarsi. Così, se da una parte la polemica contro gli allestimenti scenici «alla Copeau» sarà incessante,

[253] Anton Giulio Bragaglia, *Allestimenti scenici*, «Il Tevere», 10 luglio 1925.

[254] Anton Giulio Bragaglia, *Il problema degli attori. Colloqui con Jacques Copeau I*, «Il Tevere», 3 settembre 1925, e *Il problema degli attori. Colloqui con Jacques Copeau II*, «Il Tevere», 4 settembre 1925.

[255] Anton Giulio Bragaglia, *La maschera mobile*, Foligno, Campitelli, 1926.

dall'altra è impossibile non riconoscere l'influsso che l'esperienza del regista francese ebbe sul convincimento di Bragaglia circa la necessità di un riordinamento sociale del teatro a partire dal suo fondamento, ovvero l'istituzione di una scuola. Benché Bragaglia non ignorasse l'esistenza di altri «Studi» o «Workshop» nel mondo, l'esperienza di Copeau si mostrava, ai suoi occhi, particolarmente adatta al caso italiano, riconoscendo nello specifico, al regista francese, il merito di aver fatto convivere, all'inizio del suo lungo percorso, il teatro nuovo con elementi antiquati, il che era uno dei nodi giudicati irrisolvibili nel teatro italiano negli anni tra le due guerre.

D'accordo con Copeau sulla necessità di purificare l'attore dai suoi vizi (*décabotiniser l'acteur*), Bragaglia, però, non riuscì a giungere alle sue stesse conclusioni. Se per Copeau, infatti, nel 1925, la scuola rappresentava già il *superamento del teatro*, per Bragaglia, invece, una vera scuola di attori non poteva che essere il teatro o, meglio, il teatro-scuola, riconoscendo in questa formula il vero significato di «sperimentale». L'esempio copeauiano, così superficialmente inteso, serviva comunque a Bragaglia per conferire al suo Teatro degli Indipendenti quell'autorità necessaria per collegarlo al nascente progetto di un «Teatro di Stato» – promosso, nel 1924, da Luigi Chiarelli e Umberto Fracchia – che, tra le altre cose, prevedeva proprio la creazione di una scuola moderna sovvenzionata dallo Stato. Le difficoltà in cui si dibatteva Bragaglia per avere un teatro, e soprattutto per ottenere aiuti economici dal governo, molto probabilmente spiegano l'urgenza, se non addirittura la fretta, con cui il regista tradusse l'esperienza pedagogica di Copeau in Italia. Il rinnovamento dell'attore immaginato da Bragaglia, infatti, non era in funzione di un teatro futuro, come invece aveva concluso il regista francese che, consapevole della difficoltà di questo compito e rodato dall'esperienza decennale del Vieux Colombier, pensava a un lavoro lento all'interno della sua scuola. Nonostante questo limite interpretativo, rispetto all'esperienza precedente dei teatrini milanesi, al regista degli Indipendenti veniva tuttavia riconosciuta un'aderenza maggiore al modello copeauiano. In un articolo di Antonio Aniante, infatti, si arriva addirittura a definire Bragaglia il «nostro Copeau»[256]. Nell'articolo, però, l'autore non svela mai il fondamento di questa associazione, rivelandone, forse, una certa superficialità, o forse, al contrario, una certa profondità se si considera che Aniante, già nel 1919,

[256] Antonio Aniante, *Il nostro Copeau. Anton Giulio Bragaglia*, «Costruire», Anno III, n. 1, gennaio 1926.

aveva conosciuto Copeau e che tre suoi sketch erano stati realizzati al Vieux Colombier. Naturalmente, sotto questa luce, l'articolo di Aniante potrebbe non essere così paradossale com'è sembrato a prima vista. D'altronde egli era stato uno dei pochi italiani a lavorare con il regista francese negli anni del suo impegno parigino.

Nell'articolo, Aniante, oltre a elencare alcune questioni centrali riguardanti il lavoro di Bragaglia in cui si riflettono celatamente certi elementi della poetica copeauiana – come la necessità di «creare il nuovo in colleganza all'antico» o l'uso della luce a servizio del lavoro letterario –, cita anche altri aspetti che, secondo lui, evidentemente, accomunavano l'esperienza degli Indipendenti a quella del Vieux Colombier, come, ad esempio, la subordinazione della nascita del componimento letterario nuovo al perfezionamento tecnico. Un'affinità, quest'ultima, rifiutata con forza dallo stesso Bragaglia, che, come ricordiamo, disprezzava quella povertà delle scene copeauiane che, invece, sappiamo essere centrale nelle sperimentazioni del regista francese. Ma è soprattutto nel senso di «modernità vera», intesa come «considerazione profonda della tradizione e degli antichi», che Aniante sembra ritrovare, nel lavoro di Bragaglia, la maggior attinenza all'esperienza francese, allontanando, così, il regista italiano dalle sue posizioni futuriste.

Mentre Bragaglia, dopo il 1925, non si interesserà più di Copeau, il rapporto di Silvio d'Amico con il regista francese fu, invece, meno fugace. All'inizio, però, anche il critico romano rivelò un atteggiamento simile a quello tenuto da Anton Giulio Bragaglia nell'additare il sintetismo della scenografia copeauiana come esempio negativo per il teatro italiano. Ma, superata la diffidenza iniziale, fu, anche qui, soprattutto l'esperienza pedagogica a catturare l'attenzione di d'Amico, il quale intravedeva nella formazione di nuovi attori l'unica via possibile per la risoluzione del problema italiano, rappresentato, secondo lui, dalla sopravvivenza di una mentalità guitta che ostacolava l'introduzione della novità registica in Italia.

La prima occasione per parlare con Copeau si offrì nel 1926, quando il regista francese partecipò come attore a un dramma sinfonico presentato al Teatro Augusteo di Roma. Di questa prima presenza di Copeau in Italia, l'unica osservazione curiosa messa in rilievo negli articoli raccolti è una «strana recitazione», simile, a quanto si legge, a un «ululato». Dopo le numerose discussioni su Copeau e sulla sua esperienza pedagogica negli anni precedenti, ci si sarebbe aspettati un interessamento maggiore, ma, nonostante questo, il 1926 è, in ogni caso, un anno importante per lo studio sulla ricezione di

Copeau in Italia, grazie soprattutto a Silvio d'Amico. Il contributo del critico romano alla conoscenza del teatro di Copeau e alla diffusione, in maniera più organica, delle sue teorie in Italia, ha origine proprio da un'intervista fatta da d'Amico al regista francese mentre si trovava a Roma e pubblicata su «La Tribuna» una settimana dopo la rappresentazione all'Augusteo. Dall'articolo, intitolato *Jacques Copeau e la sua scuola*[257], emerge chiaramente un'immagine del regista che sarà poi quella su cui il critico romano fonderà il suo progetto di rinnovamento per il teatro italiano. Jacques Copeau era, infatti, tra gli altri registi stranieri, quello che, secondo d'Amico, meglio si avvicinava non solo alle problematiche del teatro italiano (per l'analogia di alcune esperienze, come quella dei «teatri d'eccezione»), ma, soprattutto, quello che meglio si accostava alla sua idea di regia intesa come corretta interpretazione e traduzione scenica del testo d'autore. Non che d'Amico sottovalutasse la forza della novità registica anche nel campo tecnico o scenografico, ma l'esigenza di aggiornare la scena italiana in «ritardo» rispetto a quella europea lo spinse soprattutto alla ricerca di una soluzione immediata, volta a risolvere quelli che, secondo lui, erano i maggiori problemi del teatro in Italia, ovvero l'inadeguatezza delle scuole di recitazione e la povertà culturale di alcuni esecutori.

3.4. *Fra illusione e disillusione*

Tutte le teorie e le discussioni che dal 1923 al 1926 avevano avuto Copeau e la sua pedagogia teatrale come oggetto d'interesse dovevano ancora misurarsi, però, con l'esperienza diretta dei suoi spettacoli. Il regista francese, insieme ai suoi allievi, che la gente di Borgogna chiamava i Copiaus, arrivò in Italia nel 1929 con *L'école des maris* e *L'illusion*, presentati a Torino rispettivamente il 21 e il 22 marzo.

Prima, però, occorre una brevissima premessa che riguarda, ancora una volta, una data. Come già il 1923, anno di chiusura del Vieux Colombier, anche questo 1929 rappresenta un momento importante nella storia personale e artistica di Jacques Copeau che, proprio in quell'anno, dopo una serie di avversità, non ultime quelle di tipo economico, al rientro in Francia decise di abbandonare defi-

[257] Silvio d'Amico, *Jacques Copeau e la sua scuola. Col creatore del Vieux Colombier. I nuovi allievi. L'uomo e la maschera. Ritorno alla Commedia dell'Arte*, «La Tribuna», 8 aprile 1926.

nitivamente il progetto pedagogico intrapreso in Borgogna e assumere, anche se per breve tempo, la direzione della Comédie Française.

Un'altra breve premessa. Gli spazi che accolsero i due spettacoli di Jacques Copeau appartenevano entrambi all'imprenditore Riccardo Gualino, il cui mecenatismo, dai risvolti ancora incerti, si potrebbe rivelare, dopo uno studio più approfondito, particolarmente importante per la comprensione di un contesto teatrale, come quello italiano, apparentemente in ritardo rispetto al resto d'Europa. Infatti, nei suoi due teatri, quello privato in via Galliari e quello pubblico, chiamato semplicemente «Teatro di Torino», si rappresentarono per la prima volta in Italia alcune delle maggiori novità europee in campo musicale, concertistico e teatrale.

Quando Jacques Copeau arrivò nel marzo 1929 a Torino, Riccardo Gualino aveva già ospitato, tra gli altri, i Balletti Russi di Djagilev (in Italia fin dal 1911), Ludmilla e Georges Pitoëff, Gaston Baty e Dalcroze, oltre che Luigi Pirandello con la sua compagnia del Teatro d'Arte di Roma. Gli spettacoli di Copeau, quindi, si ponevano quasi a conclusione di un percorso iniziato con il proposito di divulgare in Italia, a titolo informativo e non sperimentale, quei fermenti registici che all'estero avevano già mostrato un nuovo modo di fare teatro. Benché Gualino, nella sua autobiografia *Frammenti di vita*[258], si riferisca al Teatro di Torino come a un «esperimento», questo spazio pubblico, in realtà, svolse soprattutto un'attività di straordinaria informazione culturale, capace, comunque, di far nascere «negli spiriti più alacri e appassionati una nuova e perentoria esigenza teatrale» che sarà destinata ad avere propagazioni future come quelle riconducibili direttamente all'esperienza del Maggio Fiorentino del 1933.

Sorvolando sul primo spettacolo, *L'école des maris*, presentato nel piccolo teatro privato la sera del 21 marzo 1929 con un successo straordinario, preferiamo concentrarci sul secondo, *L'illusion*, che, andato in scena la sera successiva al «Teatro di Torino», fece arricciare un po' il naso a coloro che di Copeau avevano un'immagine già consolidata, compreso Silvio d'Amico.

L'illusion, messa in scena per la prima volta dai Copiaus il 3 ottobre 1926 in una delle tante tournée in Borgogna, aveva avuto un'importanza rilevante soprattutto per il suo regista, che aveva visto nell'allestimento di questo spettacolo l'ultima occasione per riportare,

[258] Riccardo Gualino, *Frammenti di vita e pagine inedite*, Roma, Famija Piemontèisa, 1966.

all'interno della sua comunità teatrale, quell'ordine e quella disciplina che oramai si erano persi. L'idea di una scuola, concepita come una comunità quasi monastica, era infatti venuta meno di fronte alle necessità economiche che avevano costretto la compagnia a vagare di paese in paese affrontando anche estenuanti tournée all'estero. È da qui che parte quel lento processo che porterà poi alla separazione definitiva. Quella che arrivò in Italia, quindi, era forse una compagnia già compromessa dalle continue incursioni nei paesi della Borgogna, dalle tournée all'estero e dalla necessità di colmare deficienze economiche che avevano, di certo, snaturato la purezza di stile che il *patron*, all'inizio, intendeva invece preservare. Ma, nata come una commedia-programma, *L'illusion* conservava ancora, nella sua struttura, l'idea originaria della scuola, seppur con tutte le sue contraddizioni. Non pensiamo che l'efficacia dell'opera, che contiene in sé il progetto educativo di Copeau, sia stata sminuita dallo sgretolarsi dell'impalcatura teorica che, mentre in Copeau rimaneva ben salda, anzi andava estremizzandosi, non sorreggeva ormai più il lavoro dei suoi allievi. Nel marzo 1929, quindi, quando *L'illusion* venne rappresentata a Torino, dobbiamo ipotizzare che la compagnia, pur in procinto di sciogliersi, conservasse ancora quello spirito comunitario che era stato alla base del Vieux Colombier prima e dei Copiaus poi. I dubbi sulla riuscita dello spettacolo, in realtà, sopravvengono quando, leggendo le recensioni, ci troviamo di fronte a un giudizio che, nel complesso, appare incerto. La lettura di questi articoli, infatti, fa emergere una serie di perplessità riconducibili, essenzialmente, alla mancanza di un testo vero e proprio. In realtà, *L'illusion* un testo ce l'aveva. Copeau, infatti, aveva combinato insieme due opere, *L'illusion comique* di Corneille e *La Celestina* di Rojas, riducendole – come scrive d'Amico – «a tre brevi quadri» in cui, attraverso il meccanismo del teatro nel teatro, si narrava la storia di una piccola compagnia teatrale che, a sua volta, rappresentava la storia di Calisto e Melibea. Benché semplificata, la favola, però, apparve piana e stucchevole, nonché lunga e piena di prolissità. L'esiguità dell'intreccio, denunciata in più articoli, e caratterizzante anche l'opera di Rojas[259], se in parte giustifica l'impressione di una trama quasi inesistente, fu dettata, più probabilmente, dalla necessità, per Copeau, di propor-

[259] Cfr. l'Introduzione all'opera di Rojas in cui il curatore, Pier Luigi Provetto, sottolinea la sproporzione fra l'esiguità dell'intreccio e la sovrabbondanza verbale dell'opera (in Fernando de Rojas, *La Celestina*, Milano, Garzanti Editore, 2004, p. XXVII).

zionare il suo lavoro alle capacità di una piccola compagnia, così come ricorda lo stesso regista nei suoi *Souvenirs*[260].

Questi tre brevi quadri erano incorniciati dalla drammatizzazione della vita dei Copiaus attraverso la presentazione dei loro esercizi quotidiani e di alcuni brevi spezzoni tratti dai loro spettacoli. Tutto questo diluito in tre ore. La prima impressione che si ricava dai racconti di coloro che videro la rappresentazione è quella di uno spettacolo noioso e privo d'interesse. In tutte le recensioni, infatti, si soffre continuamente della mancanza di un riferimento letterario che evidentemente, secondo chi scriveva, avrebbe consentito un approccio più sicuro allo spettacolo. La mancanza di un «testo autentico», insomma, non permise di accettare la rappresentazione come definitiva, classificando così *L'illusion* semplicemente come un'esercitazione e non come uno spettacolo concluso. Questa visione normalizzante fu, indubbiamente, l'unico modo per accettare la commedia, anche se, a guardar bene, accanto a quello che sembra essere stato l'ostacolo principale, e cioè, appunto, la mancanza di un testo, affiora, però, anche una specie di *sguardo parallelo* che permise di vedere anche altro. Nonostante l'assenza di un intrigo o il mancato sviluppo dei caratteri, e benché un semplice movimento scenico, per quanto raffinato e vario, non riuscisse, da solo, ad andare oltre la ribalta, non mancarono, anzi si direbbe che abbondarono, le impressioni positive sulla «squisitezza plastica» degli attori, tanto da far parlare alcuni di «balletto». Anche nell'articolo di d'Amico *Le recite torinesi di J. Copeau*[261], pur prendendo le distanze da uno spettacolo «il cui significato intimo non sia riuscito, né a noi, né al pubblico, in tutto chiaro e convincente»[262], ritorna l'idea del balletto per spiegare l'incanto scenico che, evidentemente, attirò l'attenzione del critico senza però assumere un peso determinante. Le invenzioni sceniche dei Copiaus, infatti, benché «appropriate, suscitatrici e quasi sempre divertenti»[263], non riuscirono a compensare, nella mente degli astanti, la mancanza di un testo che faceva sospirare al solo pensiero di cosa sarebbe potuta essere «una commedia di Shakespeare in siffatta realiz-

[260] «*L'illusion*, una fantasia nella quale mi ero sforzato di proporzionare il mio lavoro alle capacità di una piccola compagnia» (Jacques Copeau, *Souvenirs*, a cura di A. Gentili, Faenza, Mobydick, 2004, p. 48).

[261] Silvio d'Amico, *Le recite torinesi di J. Copeau*, «La Tribuna», 23 marzo 1929.

[262] *Ibidem.*

[263] Francesco Bernardelli, *Uno spettacolo di Copeau*, «La Stampa», 22 marzo 1929.

zazione»[264], e rimpiangere che «dietro tanta ricchezza e squisitezza di visioni, non fosse vivo e palpitante un poema»[265]. La ricerca di un significato, che allora, evidentemente, sembrava essere una delle chiavi d'accesso alla comprensione della rappresentazione, rende oggi più incerta la definizione di ciò che lo sguardo dei contemporanei colse in quello spettacolo continuamente in bilico, com'è, fra l'*illusione* della magia scenica che Copeau riuscì a «suscitare dal nulla»[266], con quella «maniera tutta personale di rivelare la natura con pochi cenni – una battuta, un gesto, una luce che muore o che sorge, una nota musicale, un rintocco»[267], e la *disillusione* creata essenzialmente dalla mancanza di un testo vero e proprio da una parte e dalla prolissità di alcuni dialoghi dall'altra. Fra illusione e disillusione, dunque, due elementi che però non entrano mai in contraddizione. Due estremi presenti, sempre entrambi, nelle recensioni raccolte.

3.5. *Concludendo. Gli ultimi articoli del 1929*

Il 1929 si conclude con gli articoli di Bragaglia e d'Amico, ai quali, più di tutti, va il merito di aver ricercato, nell'esempio copeauiano, una via di rinnovamento per il teatro italiano. Gli ultimi tre articoli raccolti, però, lasciano un po' di delusione. Quelli di Anton Giulio Bragaglia, *Le idee di Copeau I* e *II*[268], non sono altro che la riproposta di due vecchi articoli del 1925, *Il problema degli attori. Colloqui con Jacques Copeau I* e *II*[269], con poche e insignificanti variazioni. Innanzitutto venne cancellato il riferimento alle «odierne polemiche» che, per motivi cronologici, «odierne» non lo erano più; restò, invece, l'argomento principale, ovvero la questione della formazione attoriale, la cui inadeguatezza rappresentava, secondo Bragaglia, l'ostacolo principale nell'acquisizione della novità registica. Anche il resto rimase identico: la definizione del Vieux Colombier come modello; l'idea della scuola come base per l'auspicata riorganizzazione sociale del teatro; la necessità di *décabotiniser l'acteur* – come diceva Copeau – e, infine, la crociata contro le istituzioni accademiche accusate di deformare l'attore e contro i vec-

[264] *Ibidem.*

[265] *Ibidem.*

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

[267] *Ibidem.*

[268] Anton Giulio Bragaglia, *Le idee di Copeau I*, «Il Tevere», 11 aprile 1929, e *Le idee di Copeau II*, «Il Tevere», 17 aprile 1929.

[269] *Art. cit.*

chi attori accusati di deformare il teatro. Leggendo questo articolo, insomma, dal 1925 al 1929 non sembrava essere cambiato niente. Eppure, nel frattempo, il Vieux Colombier era stato chiuso e l'avventura in Borgogna andava già esaurendosi.

L'ultimo articolo del 1929 di d'Amico su Copeau, invece, fa riferimento alla candidatura del regista francese alla Comédie Française[270]. L'articolo si apre con un interrogativo. Dopo aver illustrato le principali caratteristiche dell'istituzione francese (più un museo che un teatro, secondo il critico[271]), d'Amico si domanda:

> Che avverrà di tutto questo, se domani alla direzione del secolare istituto sarà chiamato nientemeno che il portatore della fiaccola da cui già s'è propagato il nuovo fuoco, non solo in Francia, ma in Europa, Jacques Copeau?[272]

La domanda è legittima se si pensa che Copeau, nella sua lotta per tenere «la Francia al passo con le conquiste che si attuavano altrove»[273], aveva impegnato una grande battaglia proprio contro l'accademismo della Comédie, oltre che contro la volgarità commerciale dei teatri *boulevardiers*. Ma la candidatura non sembra stupire più di tanto il nostro critico. In Copeau, infatti, d'Amico non vedeva «il ribelle scapigliato, il petroliere romantico, l'improvvisatore genialoide»[274] il cui profilo, forse, non si sarebbe adattato a un istituto così fortemente conservatore come la Comédie, ma «un artista che proviene da studi letterari severi, un maestro di disciplina quasi ascetica, un riformatore rampollato dalla gran quercia della tradizione»[275], e quindi in sostanza «un servitore della Poesia»[276]. In questo modo non solo la distanza fra Copeau e la Comédie, nella visione di d'Amico, si accorciava notevolmente, ma anche quella tra le esigenze e il problema italiani della mancanza di una regola, prima ancora che di

[270] Silvio d'Amico, *Jacques Copeau candidato alla «Comédie Française»*, «La Tribuna», 6 luglio 1929.

[271] «Ma quella sua [della Comédie Française] organizzazione burocratica, per cui da secoli gli artisti più vivi le gridano la croce addosso, non pare che lasci [...] una gran libertà di iniziative. Tempio dell'arte, custodia delle tradizioni, idolo dei piccoli borghesi e scandalo dei rivoluzionari, da un pezzo, l'augusta, memorabile e polverosa *Comédie* ha meglio i caratteri d'un museo che non quelli di un teatro» (*Ibidem*).

[272] *Ibidem.*

[273] *Ibidem.*

[274] *Ibidem.*

[275] *Ibidem.*

[276] *Ibidem.*

un'eccezione (uno slogan che era servito già alla presa di distanza dei teatrini d'arte rispetto all'esempio del Vieux Colombier).

Qui, la cosa che ci interessa non è tanto se Copeau fosse più o meno adatto alla direzione di un simile istituto, probabilmente sì, ma da rilevare è piuttosto la conferma dell'immagine che d'Amico intese tradurre in Italia:

> Copeau non è un deformatore di testi, né un riduttore di drammi a balletto; è un servitore della Poesia. E per esempio il suo Molière non è, di certo, quello dell'imitazione meccanica dei primi interpreti, registrata e protocollata dagli archivisti; è un Molière rivissuto e riaccostato a noi, ma in uno stile impeccabile [277].

4. **Noemi Tiberio, *Tairov in Italia: «L'uragano»***

Aleksandr Jakovlevič Tairov e il suo Teatro Kamernyj di Mosca (1914) arrivano in Italia per la prima volta nell'aprile del 1930. Il repertorio che presentano è eterogeneo, espressione di una poetica teatrale fondata sulla versatilità dell'attore: *L'uragano* di Ostrovskij, *Giroflè-Giroflà* e *Il giorno e la notte* di Lecocq, *Il negro* e *L'amore sotto gli olmi* di O'Neill.

Per l'Italia del teatro andare a vedere Tairov non significherà assistere semplicemente allo spettacolo di uno straniero, ma mettersi a confronto con le innovazioni di uno degli «dei» della moderna scenografia e del nuovo modo di costruire lo spettacolo e di dirigere l'attore, uno di quelli verso i quali si guarda come a una leggenda [278]. Significherà vedere all'opera finalmente il «maestro di scena», ossia la nuova entità che si sostituisce nell'immaginario teatrale a quella del Grande Attore.

L'Italia è pronta ad accogliere Tairov, che si sa essere il fautore del «costruttivismo», vale a dire della scena costruita invece che bidimensionale, e l'ideatore della «scenoplastica», ossia del rapporto scena/corpo umano. L'attore, così come viene concepito da Tairov, deve saper recitare qualsiasi genere, essere performativo alla maniera dei Comici dell'Arte, interprete di uno spettacolo che oscilli tra l'«ar-

[277] *Ibidem.*

[278] A.F. (A. Franci), *La Compagnia Tairoff al Teatro Filodrammatici*, «L'Ambrosiano», 8 maggio 1930.

lecchinata» e il «mistero». Lo spettacolo si fa «scena moderna», e a essa anche i classici devono piegarsi[279].

Il contesto teatrale italiano è stato ormai definito, soprattutto a opera di un critico autorevole quanto d'Amico, quello di una «crisi», e questa crisi contribuirà a proiettare su Tairov, e sulla nuova figura del regista, tutta la sua ansia di rinnovamento, e tutti i suoi dubbi. Tairov verrà invitato al Convegno Volta del 1934, dove sarà l'unico dei «russi» a partecipare. Tuttavia, la prospettiva dell'avvento della nuova figura del *régisseur* non è percepita in Italia senza ansie, soprattutto per quel che riguarda il (potenziale) conflitto tra il «regista» e gli attori. Non c'è neppure bisogno di ricordare come uno dei punti di forza del teatro italiano dell'ultimo secolo fosse stata la fioritura dei suoi «Grandi Attori», criticati e considerati ormai antiquati, però pur sempre gloria italiana riconosciuta in tutto il mondo.

L'immagine più esplicita del temuto conflitto potenziale tra regista e attori la possiamo trovare nel dramma di Pirandello *Questa sera si recita a soggetto.* E la concomitanza tra la prima milanese del testo di Pirandello, messo in scena dalla compagnia Salvini[280], e la presenza degli spettacoli di Tairov spingerà critici e cronisti a sottolineare l'analogia Hinkfuss-Tairov, forse anche per il nome straniero della figura emblematica di *régisseur* (la parola regia non è stata ancora coniata) inventata da Pirandello. Nell'Italia del 1930 il regista emblematico non è solo straniero: è russo o tedesco. Ed è un regista in conflitto con gli attori, e forse anche con il testo, capace di giocare come un mago con le luci e le scene, lontano da quel che il teatro italiano è sempre stato e dalla sua gloria, ma forse anche necessario.

Quel che mette sulla difensiva la critica italiana è soprattutto il problema del testo. Non solo il *Tramonto del grande attore*, il libro di d'Amico che registra e auspica il passaggio dal Grande Attore al regista, ma anche le recensioni al volume dimostrano la centralità data alla parola del poeta. Al contrario, il concetto di «teatro teatrale»[281]

[279] Mortier, riferendosi all'intervista rilasciata a Parigi da Tairov a d'Amico (cfr. la Cronologia *Anno per anno*), contesterà il giudizio del regista sulla realtà scenica europea, arretrata perché appiattita sui contenuti del vecchio teatro, cioè non in grado di re-interpretarlo in chiave moderna. La risposta di Mortier sarà l'affermazione dell'eternità dei temi classici e romantici (Alfred Mortier, *Tendenze*, «Comoedia», Anno IX, n. 9, 20 settembre 1927).

[280] Articolo non firmato, *Da Pirandello a Tairov*, «Rivista di Commedie», 15 maggio 1930.

[281] Sul concetto di «teatro teatrale» parlerà Pirandello, il cui intervento viene pubblicato su «Scenario» (*Pirandello e il teatro teatrale*, Anno I, n. 6, luglio 1932).

(lo spettacolo, il linguaggio della scena al centro) che si accompagna all'affermazione della regia mette in allarme la critica, preoccupata che vengano anteposte alle ragioni del dramma scritto quelle della scena.

Va detto anche che a questa cultura italiana dell'opera letteraria corrisponde, sia pure in termini un po' vaghi, un'idea di regista che ha il suo esempio in Renato Simoni, rappresentante, in un certo senso, di una via italiana alla regia. In questo caso, la regia è innovazione, ma sempre in quanto messinscena del testo letterario, da cui trae la propria sostanza.

Rispetto a una linea registica italiana, gli stranieri sono modelli da osservare ma non da imitare, come sostengono saltuariamente d'Amico [282] e, con più convinzione, Rocca. Il regista ideale, secondo quest'ultimo, dovrebbe essere proprio l'autore del dramma [283].

Poi c'è la questione dell'influenza dei «russi» in Italia, influenza che a prima vista può sembrare secondaria, rispetto a quella, ad esempio, di Copeau, ma che in realtà è importante – essi rappresentano, nel loro insieme, un modo nuovo di pensare alla scenografia, al ritmo, alla prestazione dell'attore. E poi, in Italia, c'è la presenza importante della Pavlova, attrice e regista russa ormai stabilizzata, che si è messa alla direzione di una compagnia d'attori italiani (sposerà nel 1937 un gerarca fascista, Nino D'Aroma) ed è stata allieva di Nemirovič-Dančenko. La Pavlova determina un filo di collegamento tra l'Italia e una realtà teatrale apparentemente così lontana come quella dei russi. Tutto questo, più l'indubbia importanza e il successo di pubblico dei diversi «russi» in Italia, induce Bernardelli a ripensare la regia in termini italiani [284]. Bernardelli fa riferimento soprattutto al lavoro dell'attore come base per rifondare l'idea di regia.

In questa situazione la reazione italiana a *L'uragano* di Tairov è particolarmente interessante, perché si tratta non solo di una delle principali opere di un artista percepito come modello di una regia «estrema», ma anche di uno spettacolo anomalo per questo tipo di regia, tratto da un dramma noto anche in Italia come quello del classico russo Ostrovskij, con una tipologia di recitazione degli attori

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

[283] Gino Rocca, *Utilità di una regìa italiana*, «Comoedia», Anno XVI, n. 10, 10 ottobre 1934.

[284] Francesco Bernardelli, *Recitare alla russa*, «La Stampa», 17 febbraio 1933 (poi ripubblicato ne «Il Dramma», 15 marzo 1933).

non immediatamente riconducibile al «teatro teatrale» di Tairov, e così via.

4.1. *Tairov e l'avanguardia italiana*

L'avanguardia italiana, con Bragaglia, è il ponte che unisce l'Italia alla Russia. Rispetto a Tairov, Bragaglia è chiamato in causa come suo rappresentante [285].

I russi, con Tairov, sono riconosciuti come maestri. L'avvertenza posta da Bragaglia, però, è che i primi avanguardisti sono stati gli italiani, i futuristi e il loro caposcuola Marinetti.

La XVI Esposizione Internazionale di Venezia (1924) vede l'esibizione, al Padiglione russo, delle opere della Ekster, grande pittrice-scenografa, collaboratrice di Tairov (*Salomè* [1927], *Romeo e Giulietta* [1920] [286]). L'esposizione diventa l'occasione per Bragaglia di riscattare il futurismo italiano, la cui enorme portata, se è misconosciuta in Italia, ha influenzato, viceversa, la ricerca in Europa (Berlino, Bucarest ecc.).

Dunque Bragaglia, più che intermediario di Tairov, si dimostra promotore della scuola avanguardista italiana, impostando un confronto italo-russo nei termini del parallelismo e dello scambio [287].

Bragaglia adduce delle prove che dimostrano il rapporto tra russi e italiani, disegnando una mappa fatta di incroci di luoghi e personaggi. In essa vi vediamo Marinetti violare la Russia, dove diffonde la propria dottrina futurista nel 1914; vi appaiono le frequentazioni della Ekster (che ha vissuto a Firenze e a Roma) con gli artisti avanguardisti italiani, e Picasso insieme con Massine mentre visitano, nel 1916, gli stabilimenti cinematografici di Bragaglia.

Oltre agli incontri forieri di suggestioni futuriste per gli artisti russi ed europei, Bragaglia rievoca quello fondamentale: futuristi ita-

[285] Cecchi lo definisce «il Maometto dell'Allah Tairoff», ma anche, viceversa, «l'Allah del Maometto Tairoff», in virtù delle dichiarazioni di Bragaglia che andiamo ad analizzare (Alberto Cecchi, *«L'uragano» di Tairoff al teatro Valle*, «Il Tevere», 2 maggio 1930).

[286] Sulla Ekster e il suo approdo creativo alla marionetta esce un articolo di Luigi Lozowik, *Le marionette di Alessandra Exter*, «Comoedia», Anno XI, n. 2, 15 febbraio 1929.

[287] Anton Giulio Bragaglia, *Avanguardia italiana e Teatro russo*, «Comoedia», Anno VI, n. 23-24, dicembre 1924; Silvio d'Amico, *Il credo di Taìrof*, «Comoedia», Anno XI, n. 2, 15 febbraio 1929.

liani – Balla, Depero, Socrate ecc. – (e cubisti francesi) che collaborano con Djagilev allo spettacolo dei Balletti Russi a Roma.

Vengono addotte prove dell'anticipazione sia teorica che pratica dell'avanguardia italiana rispetto ai Russi, e in particolare proprio a Tairov.

Dal punto di vista della teoria, viene fatto il nome di Ricciardi, che si era pronunciato già dal 1909, ben prima di Tairov, sulla funzione espressiva del colore a teatro. La sua teoria del colore porterà, nel 1919, al libro *Il teatro del colore*, che è un saggio di Ricciardi sui grandi innovatori della scena del dopoguerra, con un rinvio alle proprie intuizioni.

Nel 1926 esce un volume di Gino Gori, *Scenografia*, che è un saggio sulla ricerca scenografica a partire dai Greci e che dedica un grande spazio all'opera di Tairov. Gori accenna all'influenza della ricerca italiana (Ricciardi e Prampolini) su Tairov, un fatto che verrà molto ricordato in occasione dell'arrivo del regista russo in Italia.

Altro nome di teorico italiano fatto da Bragaglia è quello di Alberto Bragaglia, per le sue *Cronache d'attualità* del 1919, tradotte anche in tedesco.

Dal punto di vista della pratica, Bragaglia cita se stesso: l'*interpretazione psicologica cromatica luminosa* di Tairov è anticipata dalla sua «luce psicologica», adottata già nel 1919 ne *La bella addormentata* di Rosso di San Secondo, per la compagnia Talli; la «scenografia plastica» tairoffiana, del 1923, è anticipata, a gennaio dello stesso anno, dalla «scena costruita» per *L'uomo dal fiore in bocca* di Pirandello.

A supporto della legittimità del confronto tra le due scuole, ovvero della loro affinità, Bragaglia pubblica foto dei figurini della Ekster («Conservatore di energia», «Schiavo», «Guerriero») e insieme i costumi creati da Pannaggi e Paladini per i «Balli meccanici», eseguiti rispettivamente alla Casa d'Arte Bragaglia e al Teatro degli Indipendenti di Roma. La Ekster è peraltro definita da Bragaglia «il nostro Boccioni», cioè l'equivalente russo di un avanguardista che è italiano.

Dopo aver provato quanto l'innovazione della «scena costruita» attribuita a Tairov non sia esclusivo appannaggio del regista russo, in modo da ridimensionarne l'originalità (non l'indiscussa qualità di maestro), questa è la conclusione di Bragaglia: «La scena costruita, per i suoi rapporti con l'attore, vuole rappresentare la più sostanziale riforma scenica portata dal Teatro Kamerny»[288]. La specificazione

[288] Anton Giulio Bragaglia, *Avanguardia italiana e Teatro russo*, cit.

«per i suoi rapporti con l'attore» è la dimostrazione di ciò che di veramente nuovo ha introdotto Tairov.

4.2. *I «Russi» in Italia. Tairov e la scuola russa: movimento, unità, ritmo*

I «Russi» sono una categoria. D'Amico, parlando di Tairov, non può che constatare, infatti, un'«invasione d'arte russa» sia in Europa che in Italia (con la Pavlova[289]). Da parte sua, Bernardelli intitola un articolo *Recitare alla russa*[290]. Recitazione «alla russa» vuol dire: «stupefacente, innaturale, fantastica». Nell'articolo di Bernardelli viene commentata negativamente l'influenza del modello russo in Italia tramite la Pavlova. Il modello russo non è avversato di per sé, ma in rapporto al contesto italiano. Inoltre non si fa menzione di Tairov (che il critico ha visto e apprezzato). In altre parole, l'intenzione di Bernardelli è quella, in realtà, di spronare il teatro italiano a reagire, rilanciando una propria identità scenica nazionale. Allo stesso modo, d'Amico, interrogandosi sul perché di questa avanzata europea degli artisti russi, guarda alla situazione italiana, avvertendo sulla necessità di imparare dall'esterno, ma senza imitare nessun modello straniero.

Alla denominazione «Russi» è associata la danza, il cinematografo (come specificherà d'Amico, recensendo Tairov), la grande ricerca avanguardista.

Tairov è l'esponente della linea avanguardista russa (pensiamo a Mejerchol'd) che si rifà alla Commedia dell'Arte. Tairov, trovandosi in Italia, dichiarerà: «Noi discendiamo dai vostri comici dell'arte»[291]. La riscoperta russa della Commedia dell'Arte italiana è una questione scottante agli occhi di un critico come Cavacchioli – che è dalla parte dei russi –, perché dimostra l'inadeguatezza del teatro italiano a riappropriarsi della grandezza della propria tradizione[292]. L'inadeguatezza, poi, della mentalità italiana alla nuova frontiera indicata dal teatro di Tairov viene da Cavacchioli messa in risalto, immaginandosi la reazione di un Praga, di un sostenitore della commedia borghese, ovvero di ciò che rappresenta in Italia la resistenza al cambiamento.

[289] Silvio d'Amico, *Il credo di Taìrof*, cit.

[290] *Art. cit.*

[291] Articolo non firmato, «*Giroflè-Giroflà» al Valle*, «Il Messaggero», 3 maggio 1930.

[292] Enrico Cavacchioli, *Due concezioni d'arte in un solo periodo: Wakthangoff e Meyerkold*, «Comoedia», Anno VI, n. 15, 10 agosto 1924.

Il contributo di Cavacchioli su «Comoedia» funge da divulgazione di Tairov, ma anche da evocazione di un contesto, quello russo, ovvero quello dello spettacolo [293]. Questo nuovo orizzonte del teatro russo si sarebbe sviluppato in rapporto a una crisi del repertorio, per cui alla mancanza di nuovi testi avrebbe corrisposto il rinnovamento della loro messinscena. Il regista nasce da questa necessità interna del teatro, che è una necessità in Russia e non in Italia, dove, dice Cavacchioli, il talento improvvisatore degli attori è di per sé una soluzione scenica.

Cavacchioli, parlando di contesto, riferisce dell'organizzazione teatrale russa. Per l'imponenza e in quanto incrocio di varie competenze, che vanno dallo scenografo al musicista, propone un'analogia tra quella e l'istituzione lirica italiana (il Costanzi, il Regio, la Scala).

Cavacchioli apre anche al contesto della danza e della sua ricerca, portando l'esempio dei coreografi Galeizowski e Tarnowskaia, a dimostrazione dell'importanza che viene data in Russia alla dimensione del movimento. Il suo intervento su «Comoedia» sul teatro russo è infatti contraddistinto dalla presenza di foto che documentano le ricerche sul movimento, sulla plastica del gesto. La prima delle didascalie precisa che si tratta della ricerca di Galeizowski; probabilmente anche le altre foto provengono da quell'ambito, cioè dalla danza.

Relativamente a Tairov, Cavacchioli si sofferma sullo studio del movimento effettuato dal regista attraverso l'adozione di *maquettes*. Si tratta di figurini concepiti in atteggiamento scenico, per la cui elaborazione diventa fondamentale la ricerca di pittori come la Ekster o il Vesnin [294].

La pratica di un nuovo rapporto tra corpo dell'attore e scena, che aveva conferito a quest'ultima tridimensionalità mediante l'adozione di praticabili, è ciò che viene definito «unità», secondo l'enunciato di Efros. Proprio questa qualità fa per Efros la *differenza* del teatro russo. Se, cioè, in Europa si deve parlare di «insieme» per definire il coordinamento delle varie parti separate dello spettacolo, in Russia si deve parlare più propriamente di «unità». La Russia ha qualcosa in più, ovvero una concezione della scenografia inseparabile appunto dal movimento dell'attore [295].

[293] Enrico Cavacchioli, *Decorazioni, movimenti e semplificazioni del Teatro Russo*, «Comoedia», Anno VI, n. 17, 10 settembre 1924.

[294] Enrico Cavacchioli, *Nuove forme del Teatro in Russia: «Tairoff»*, «Comoedia», Anno VI, n. 13, 10 luglio 1924.

[295] Moussinac, nel suo libro-album fotografico del 1931, *Tendances Nouvelles*

Ora, la definizione di Efros ha risonanza in Italia, viene raccolta da Carlo Felice[296] e da Mario Corsi[297], nella sua recensione a Moussinac. Nel 1931, infatti, esce *Tendances Nouvelles du Théâtre*, un libro che fissa i nomi della scena contemporanea, attraverso le foto degli spettacoli, e dà una definizione fondamentale (traendola da Efros) del teatro russo.

Quindi quest'ultimo è qualcosa di particolare anche per la critica italiana, compreso Lo Gatto.

Con Lo Gatto passiamo dall'idea di movimento collegata a quella di unità (rapporto tra i vari elementi dello spettacolo: corpi e architettura scenica) a quella di movimento come dinamismo, ovvero ritmo[298].

Se il ritmo non è invenzione russa, sicuramente la scuola russa è la sua più grande interprete, tanto da identificarcisi. Non solo, ma portandolo all'estrema conseguenza: l'immobilità.

Attraverso uno stop, una scena tipo vaudeville, frenetica, si blocca. Gli attori non si fermano semplicemente, ma fermano il movimento in una forma che è un'istantanea del movimento stesso. Questa pratica russa, di cui Tairov è massimo rappresentante nell'uso efficace che ne fa, Lo Gatto la chiama «staticizzazione del ritmo».

du Théâtre (Paris, Aux Editions Albert Lévy; il libro precedente, da cui riprende il filo del discorso, è *La décoration théâtrale*, Paris, Rieder ed., 1922), che è una summa della scena contemporanea, fa riferimento a Efros (*La décoration théâtrale in U.R.S.S.*, 1925) per identificare il teatro russo. La citazione di Moussinac da Efros definisce il concetto di unità russo, quale passaggio da un equilibrio organico all'altro, mediante un collegamento che viene stabilito tra i vari elementi della scena, come se si trattasse di un corpo: «Le Théâtre russe... c'est le théâtre avec une lettre majuscule, c'est l'organisme vivant de la scène. L'Europe n'a su parvenir qu'à la conception de l'ensemble. Elle s'est trahie par cette mesure d'assemblage. C'est essentiellement négatif. Son but n'est que d'unir les parties incohérentes du spectacle. Elle cherche à atténuer leur discordance naturelle. Le principe du théâtre russe n'est pas l'ensemble, mais l'unité. De même que le changement coordonné des toutes parties du corps, un changement de n'importe quelle partie du spectacle russe doit produire un déplacement de toutes les autres parties pour les amener à un nouvel équilibre vivant».

[296] Carlo A. Felice, *Teatro Russo e Spagnolo*, «Comoedia», Anno IX, n. 7, 20 luglio 1927.

[297] Mario Corsi, *Léon Moussinac: «Tendances nouvelles du Théâtre» (Aux Editions Albert Lévy, Paris. Frs. 800)*, «Scenario», Anno I, n. 2, marzo 1932.

[298] Ettore Lo Gatto, *Note sulla regia russa*, «Scenario», Anno II, n. 5, maggio 1933. Di Lo Gatto sono i saggi sul Teatro d'Arte e su Mejerchol'd e Tairov presenti in *La Regia Teatrale*, a cura di Silvio d'Amico, Roma, Angelo Belardetti ed., 1947.

La scenografia, quindi, viene concepita in funzione del ritmo, è cioè armonizzata al movimento, per questo spesso ha per cornice il buio e non è realistica, come vedremo nel caso de *L'uragano*.

4.3. *«L'uragano» di Ostrovskij e l'orizzonte d'attesa tairoffiano*

La tournée di Tairov si apre con la prima italiana, al Teatro di Torino, di *Giroflè-Giroflà* di Lecocq. Da questa tappa torinese in poi, l'apertura degli spettacoli del Kamernyj sarà affidata a *L'uragano* di Ostrovskij (mentre solo a Milano, al Filodrammatici, verrà presentato *L'amore sotto gli olmi*).

Giroflè-Giroflà verrà interpretato come saggio della poetica tairoffiana. Il centro dello spettacolo non è il dramma ma l'azione, ossia il corpo in movimento dell'attore, combinato con il movimento della scena. Quest'ultima infatti muta a vista, aprendosi in botole improvvise e sospendendo corpi sulle sue strutture di pertiche. Lo spettacolo è una commistione di clownerie e di *revue* novecentesca. Di grande effetto sono le formazioni a gruppi degli attori, nel loro comporsi e scomporsi. Attori la cui recitazione è prestazione fisica, corpo acrobatico che sconfina nel circense.

Il virtuosismo dell'attore, l'uso del testo come pretesto richiamano il gioco fisico e l'uso del canovaccio propri della Commedia dell'Arte. Ciò spinge un critico come quello del «Messaggero» addirittura a esercizi di riconoscimento delle maschere. Dietro ai personaggi messi in scena da Tairov, scorge i Capitan Spaventa italiani[299]. Ma quello che si vede sul palcoscenico è qualcosa di comunque nuovo.

Giroflè-Giroflà è un'opera leggera, non coinvolge sentimentalmente, al contrario de *Il negro* e de *L'uragano*.

Il negro è il trionfo della scenografia: sulla scena campeggia l'interpretazione avanguardista di New York, in cui la costruzione di due strade simboleggia il quartiere nero e quello dei bianchi. Si tratta di praticabili che hanno uno sviluppo verticale, percorsi fugacemente da facchini, e piattaforme da cui scendono i personaggi per dire la loro battuta e poi risalire. Vi compare una ferrovia aerea, con il suo colore metallico, un contesto freddo, attraversato da luci di fanali rotanti che si incrociano, e rombi di motore. È una scenografia che dovrà adattarsi alla struttura del Valle. D'Amico parla infatti delle diffi-

[299] Articolo non firmato, *«Giroflè-Giroflà» al Valle*, cit.

coltà trovate dalla messinscena di Tairov nel trapiantarsi sul palcoscenico del teatro romano[300]. *Il negro* entusiasmerà più dal punto di vista della messinscena di Tairov che non della pièce di O'Neill. Il testo in realtà non è conosciuto in Italia (se ne prende atto solo attraverso un sunto) e, se per d'Amico ha fornito di certo a Tairov l'ispirazione, per altri, per niente coinvolti dal dramma, è stato risolto proprio dalla scena, alla quale si deve, cioè, l'effetto drammatico.

L'uragano di Ostrovskij[301] offre, invece, un punto di vista interessante per parlare della ricezione italiana di Tairov, poiché, rispetto a *Giroflè-Giroflà* di Lecocq e al *Negro* di O'Neill, si tratta di un'opera conosciuta in Italia, precedentemente rappresentata dalla compagnia Pavlova. Il fatto che l'opera di Ostrovskij sia nota, ci consente di verificare la ricezione della critica italiana cultrice del testo letterario.

La visione della messinscena di Tairov sortirà un effetto imprevedibile, andando a sfatare l'immagine consolidata del regista creatore autonomo dello spettacolo. Inoltre, il precedente allestimento della compagnia Pavlova fungerà da termine di confronto per Tairov, cioè per quello che il maestro di scena russo significa in quanto figura di *régisseur*.

L'uragano ha successo, nonostante la scenografia generalmente non trovi consenso – o meglio, lo spettacolo ha successo al di là del livello estetico della scenografia. Infatti, se non convince sul lato simbolico, attrae sul piano scenoplastico, ovvero ciò che identifica la regia tairoffiana. In altre parole, la struttura viene vista e apprezzata in rapporto al movimento degli attori, ossia a una dimensione della scena che viene riconosciuta (Simoni) come portato fondamentale della ricerca della regia tout court.

Tutto ciò infrangendo in realtà l'orizzonte d'attesa tairoffiano.

Sulla messa in scena de *L'uragano* di Ostrovskij da parte di Tairov non viene infatti rilevata l'impronta del regista russo. La recitazione viene definita stanislavskiana, tradizionale, non «legnosa» come invece ci si aspettava (la situazione è più complessa, come vedremo a proposito del fattore movimento). Del resto, viene riscontrata una contraddizione tra questa recitazione, non tairoffiana, e una scena invece avanguardista. Quelli che in Ostrovskij sono infatti i luoghi d'ambientazione del dramma, vengono tradotti scenicamente da Tairov in una struttura ispirata al ponte sul Volga, il cui piano

[300] Silvio d'Amico, *«Il negro» di Eugene O'Neill, al Valle*, «La Tribuna», 6 maggio 1930 (presente in *Cronache del Teatro [1929-1955]*, Bari, Laterza, 1963).

[301] Debutto: 23 aprile, Teatro di Torino.

superiore sta per il giardino, mentre quello sottostante, ovvero l'arcata, si trasforma nei vari interni della casa.

Uno dei contrariati dalla costruzione scenografica di Tairov è Mario Gromo, secondo cui si tratta di una struttura ingiustificata, non solo sul piano drammaturgico, ma anche su quello scenoplastico, in quanto non sfruttata come «puro pretesto» – orizzonte d'attesa – per il movimento degli attori [302]. Ma quello che della recensione di Gromo (un bilancio complessivo che premierà *Il negro*) è interessante è la premessa. Da questa, infatti, si evince come egli stimi Tairov un genio, e come si permetta un giudizio rigoroso (e che lui definisce modesto) proprio perché rapportato a un affermato Maestro (è Gromo a usare la maiuscola). Dunque l'eco della fama e della teoria di Tairov è talmente forte che il grande regista è atteso nella pratica.

L'esistenza di una disparità tra aspettativa e verifica diretta è dimostrata, dicevamo, dal giudizio sulla recitazione. E su questo seguiamo il discorso di d'Amico, segnato dall'apertura al contesto teatrale italiano, funzionale a marcare una differenza. D'Amico cita infatti i «grandi attori» per dire che non si è più davanti a quell'espressione di virtuosità, bensì all'annullamento dell'attore, ovvero all'adesione alla propria parte (cui d'Amico dà un valore evidentemente etico). Senza farne una questione di qualità, d'Amico propende per la scuola russa (a cui non può, a ogni modo, non rimproverare un eccesso di perfezione). In altre parole, mentre recensisce, il critico indica la sua via alla riforma teatrale.

Per quanto riguarda l'infrazione all'orizzonte d'attesa sulla recitazione tairoffiana, essa consiste per d'Amico nell'acquisizione di un'anima. Ciò che il critico si aspetta è invero un canone, quello russo, ossia quelle «bravure visive, confinanti con quelle della danza e del cinema», che viene superato da una regia tairoffiana più rispondente alla sua sensibilità.

La sorpresa per d'Amico, del resto, consisterà nella scoperta di un'immagine di Tairov non combaciante con quella di consacrato e temuto *régisseur*, di creatore dello spettacolo: in altre parole di nuovo autore (che subentrerebbe allo scrittore del dramma).

[302] Mario Gromo, *Le recite del Kamerny*, «L'Italia Letteraria», 4 maggio 1930.

4.4. *«L'uragano» di Tairov e la cultura italiana del testo*

D'Amico, quindi, di fronte alla messinscena di Tairov de *L'uragano* di Ostrovskij ha una reazione di sorpresa: il regista qui non si rivela *creatore* di uno spettacolo, bensì *interprete* di un dramma[303].

La recensione a *L'uragano* registra il giudizio sullo spettacolo e, in parallelo, esplicita il pensiero damichiano sulla regia, basato sulla centralità del testo.

La critica italiana, con d'Amico, accoglie positivamente l'operazione tairoffiana su Ostrovskij. D'Amico ritrova nella traduzione scenica di Tairov de *L'uragano*, tesa all'attualizzazione, la sostanza dell'autore Ostrovskij. Rileva anche delle mancanze rispetto al testo, ma non tali da compromettere il giudizio assolutamente positivo su Tairov. *L'uragano* viene visto, quindi, come materializzazione scenica e non come negazione dell'autore Ostrovskij, cioè non in conflitto con il modo italiano di pensare la regia, ruotante attorno all'opera drammatica[304].

Non è il simbolismo della scenografia a convincere, ma la poesia della scena, che, come vedremo, è fatta di forme, ritmi e movimenti.

Ora, però, c'è anche chi, come eccezione che conferma la regola, si esprime negativamente sugli spettacoli di Tairov[305], allargandosi al contesto della nuova regia in generale. Il critico di «Rivista di Commedie»[306] e d'Amico reagiscono in maniera opposta allo spettacolo. Il critico (anonimo) vede nel regista russo un antagonista dell'opera letteraria, e nell'operazione di Tairov l'esibizione sì del genio, ma nella sua labilità; laddove è il testo a rimanere, a sopravvivere allo spettacolo. La sua, però, non è una posizione anti-registica in assoluto, ma una posizione contro Tairov. A quest'ultimo, infatti, viene

[303] Silvio d'Amico, *«L'uragano» di Ostrowski*, «La Tribuna», 2 maggio 1930. Il critico porta a sostegno della sua impressione su *L'uragano* di Tairov le parole del regista stesso: «Io credo di dare unicamente *L'uragano* di Ostrowski». Si tratta della risposta, riferita da d'Amico, che Tairov aveva dato a chi gli aveva domandato se *L'uragano* da lui messo in scena fosse stato suo e di Ostrovskij o solo suo.

[304] È *L'uragano* così come lo ha concepito l'autore, secondo Carlo Lari, che si presta a oltrepassare la messinscena borghese – reputata lodevole quella della Pavlova –, ovvero che è intrinsecamente portato alla trasformazione. Questa è una precisazione da parte del critico per smentire il preconcetto per cui l'opera letteraria scelta sia indifferente rispetto al risultato finale (C.L. [Carlo Lari], *Il Teatro di Kamerny di Mosca al Filodrammatici*, «La Sera», 7 maggio 1930).

[305] Uno dei suoi detrattori è Marco Ramperti, *Tairof o le rivoluzioni inutili*, «L'Italia Letteraria», 18 maggio 1930.

[306] Articolo non firmato, *Da Pirandello a Tairov*, cit.

contrapposto il modello Pavlova, ovvero una regia che sia evidentemente più direzione, cioè meno invadente del lavoro dell'attore e dell'autore. Dunque, è sulla Pavlova che si misura l'innovazione tairoffiana.

Se il critico di «Rivista di Commedie» vede nella trasposizione scenica simbolica di Tairov del dramma realistico di Ostrovskij una negazione di quest'ultimo, non così d'Amico. Quelli di d'Amico e del critico anonimo sono, dunque, i due estremi della ricezione di Tairov. Il fatto interessante è che essi partono effettivamente da un punto comune, cioè la salvaguardia del testo, ma arrivano a conclusioni diametralmente opposte.

D'altronde, se, come il critico di «Rivista di Commedie», gran parte della critica italiana non è convinta della scenografia, la stessa non misconosce la portata poetica dello spettacolo, anzi la esalta.

4.5. *Tairov-Pavlova: il movimento come forma della regia*

Effettivamente la scena simbolica de *L'uragano* non riscuote un consenso generale. In realtà, la scenografia produce un doppio sguardo: da una parte viene valutata negativamente dal punto di vista simbolico, dall'altra ammirata per il suo valore architettonico, ovvero nel suo essere organica al movimento dell'attore.

La recensione di Simoni è da questo punto di vista esemplare[307]. A suo avviso il simbolismo non convince in quanto non consente una comunicazione immediata col pubblico, e rimane ingiustificato in quanto aggiunge qualcosa di cui l'opera non ha bisogno. Il significato simbolico risulta comprensibile solo quando i personaggi salgono e scendono dalla struttura, attraverso una scala, poiché il movimento ascendente e discendente è facilmente associabile al loro stato d'animo: teso alla speranza quando si sale, nell'oscurità quando si scende. Simoni, ritenendo a ogni modo interessante l'operazione di Tairov, si sofferma, quindi, sulla sfera del movimento.

L'uso di quest'ultimo come mezzo espressivo è ciò che fa la differenza tra l'edizione de *L'uragano* di Tairov e quella della compagnia Pavlova, con la regia di Sharoff. Laddove l'edizione della Pavlova, nella resa poetica di Ostrovskij, ricorre alla forza della passione del personaggio e dell'ambientazione, Tairov ricorre alla semplificazione. Que-

[307] Renato Simoni, *La Compagnia Tairoff al Filodrammatici*, «Corriere della Sera», 7 maggio 1930 (presente in *Trent'anni di cronaca drammatica*, Torino, ILTE, 1960, sotto il titolo «*L'uragano*»).

st'ultima si fonda sull'atteggiamento fisico dell'attore, sostituendosi così alla psicologia nella trasmissione del pathos. I movimenti corrispondono quindi a un linguaggio corporeo che è «formulazione in gesti del sentimento». Simoni, nel constatare ciò, ci mostra come non ci si trovi di fronte a due versioni semplicemente diverse di una stessa opera, bensì a due modi di interpretare la regia: uno che definiamo «normale», ovvero più noto in Italia, quello della Pavlova (con tutta l'innovazione che reca con sé, in virtù della sua formazione teatrale russa), l'altro, di Tairov, «eccezionale», cioè riformato.

A sancire l'importanza del movimento e delle strutture architettoniche che ne permettono lo sviluppo, sta il rinvio al contesto internazionale in cui viene a collocarsi questo tipo di ricerca, e per la quale Simoni risale ad Appia. In altre parole, la sottolineatura del movimento rappresenta un punto di vista che è anche un allargamento della visuale, collocando il regista russo nel quadro più generale *dei* registi.

Il resto della recensione è, appunto, un succedersi di visualizzazioni del movimento, qualcosa di talmente attraente da meritarsi, come nel caso dello sviluppo dei cortei, un punto esclamativo.

Simoni ci dice di quello scendere e salire dei personaggi su piani inclinati, da soli o uniti, appunto, in piccoli cortei, che ritorna negli articoli di altri critici. Ci descrive gli sviluppi plastici degli atteggiamenti degli attori, la qualità del gesto. Ci dice come i personaggi «vivono non solo tragicamente ma plasticamente», e indica la loro immobilità vibrante. Ci evoca l'esistenza di un rapporto scenico *tra* gli attori, ponendocelo in termini di «chiaroscuro»: una dinamica di corpi in luce e corpi in ombra.

L'impressione di unità degli attori in scena è racchiusa in un'altra immagine, quella del «fregio animato»: «Essi sono tutti collegati, come in un grande fregio animato, da una armoniosa corrispondenza delle intonazioni e degli atteggiamenti»[308].

4.6. *La risposta italiana ad Antoine: Tairov poeta della scena*

Le reazioni a *L'uragano* finiscono per provocare anche una tardiva risposta italiana alle obiezioni a Tairov mosse qualche anno prima da Antoine.

Durante la prima tournée europea di Tairov (1923), questi aveva portato in Francia la sua messinscena della *Fedra* di Racine, suscitando, oltre a molte reazioni favorevolissime, prima tra tutte quella di

[308] *Ibidem*.

Gémier, anche la vivace reazione negativa di Antoine. L'anticlassicismo della versione di Tairov era rimasto talmente nella memoria che nel 1927, d'Amico, a Parigi, non poté fare a meno di ricordare l'episodio in occasione di un'intervista al regista russo[309].

L'eco di questa polemica era giunta in Italia insieme a quella del grande successo di Tairov in Francia, nonché sulla scena viennese e berlinese. Un successo tale che – a quanto risulta da un'intervista di L'vov a Tairov –, dopo il passaggio del regista russo, sui manifesti di alcuni teatri d'avanguardia di Vienna era comparsa l'indicazione «messa in scena come al teatro Kamerni di Mosca»[310].

Eugenio Bertuetti scrive un articolo che chiama in causa lo stesso Antoine[311]. Discute, cioè, quel concetto di poesia che il celebre critico e regista francese aveva usato contro Tairov, di cui veniva vista esclusivamente, e con preoccupazione, l'intelligenza. Per Bertuetti Tairov è, invece, un poeta. Il Tairov a cui sta pensando Bertuetti non è quello di *Giroflè-Giroflà*, dove l'intenzione di rispondere alla sensibilità moderna, attraverso la *revue* novecentesca, ottiene un senso di artificiosità, di autoreferenzialità, ciò che il critico definisce, in senso negativo, pirotecnico, e che invece di produrre poesia, ovvero qualcosa di eterno, si riduce al relativo, all'effimero. Il Tairov a cui sta pensando è appunto quello, diverso pur essendo lo stesso, de *L'uragano*.

Quelle dello spettacolo sono «pagine ricreate con la stessa sostanza dell'autore», nel senso però non dell'imitazione, ma, sempre con le parole di Bertuetti, del «*creare* la verità in luogo di copiarla». Il corsivo della citazione è dell'autore stesso, il quale fa un ingrandimento di alcuni elementi di questa creazione, cioè la musica (gong, chitarra, fisarmonica) e le luci, vale a dire innanzitutto forme. Forme che trasmettono sensazioni – dal tetro alla malinconia alla nostalgia –, quindi (Bertuetti ci parla di sensibilità di poeta a proposito del disporre le luci) forme della poesia. (L'unica obiezione che Bertuetti fa a Tairov riguarda il malriuscito – a suo avviso – tentativo di suggerire gli ambienti interni sotto il ponte).

Rimanendo quindi il testo scritto il ricettacolo dell'essenza poetica, ciò che impressiona è la sua traduzione scenica sotto forma di ritmo. Se la poesia è qualcosa di apriori, già presente nel testo, il ritmo,

[309] Silvio d'Amico, *Colloquio con Tairoff*, cit.

[310] Giacomo Lwow, *I misteri del nuovo teatro russo*, «Comoedia», Anno VIII, n. 9, 20 settembre 1926.

[311] Eugenio Bertuetti, *«L'uragano» di Ostrowski nell'interpretazione di Tairof al «Teatro di Torino»*, «Gazzetta del Popolo», 24 aprile 1930.

però, è un livello materiale, su cui si esercita la facoltà poetica del regista. Bertuetti lo definisce «quell'intima unità, quell'armonia profonda e misteriosa fra cose, persone, movimenti, favola, espressione, suoni e luci, che toccano l'anima e non si sa come e perché»[312]. Ha a che vedere, continua Bertuetti, con i silenzi.

È parlandoci invece di una «forza segreta», la quale eleva la concretezza della scena a poesia, che lo definisce Bernardelli: «questa segreta forza poetica, questo coordinare i tempi e gli spazi della scena ad effetti concreti, tangibili, travolgenti, questo pacato, solenne e incalzante svolgersi della tessitura teatrale»[313].

Concludendo, abbiamo visto come la critica italiana, cultrice dell'opera letteraria, davanti a *L'uragano* – per noi caso interessante in quanto messinscena di un testo conosciuto – e a fronte della fama dei registi di manipolatori del testo, abbia reagito positivamente. Il confronto con la Pavlova – il discrimine essendo la ricerca sul movimento – ha poi dimostrato quanto fosse evidente e attraente la diversità a livello teatrologico delle due concezioni di regia.

Lo spettacolo tairoffiano colpisce, dunque, per il comportamento scenico degli attori e il ritmo. Fondamentalmente, la pratica della scena da parte del regista viene recepita come equivalente alla scrittura di un poeta.

Esempio di poesia scenica è il finale della morte di Caterina[314]. Caterina si è appena gettata dal ponte nel fiume, quando, immediatamente, al di sotto dell'arco del ponte, quindi emergendo dall'oscurità, alla luce di lanterne, appaiono coloro che ne cercano affannosamente il cadavere. Il ritrovamento del corpo è annunciato da voci lontane. Il culmine della scena, ovvero l'esposizione del cadavere, è fermato in un quadro: gli attori tutt'intorno al corpo di Caterina.

Del quadro non si ha un'impressione pittorica, ma di un'unità vivente, ovvero fatta di corpi e voci, luci, suoni e silenzi. Lascia una traccia nelle varie recensioni, come qualcosa di memorabile, in cui ritrovare il segno di Tairov.

[312] Eugenio Bertuetti, *«Il giorno e la notte» di Charles Lecocq al «Torino»*, «Gazzetta del Popolo», 26 aprile 1930.

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

[314] Interpretata da Alisa Koonen, grande attrice russa e compagna di Tairov.

5. Rosalba De Amicis, *Uno e due dottor Knock*

Rullo di tamburi. L'inquadratura è per un'automobile dei primi anni del Novecento e per un omino intento ad azionarne la manovella di accensione.

La musica esplode in una marcetta mentre l'auto finalmente si accende con una gran fumata bianca. È il primo atto del film *Il dottor Knock*, 1951, regia di Guy Lefranc, direzione artistica di Louis Jouvet, che interpreta anche il personaggio principale.

Le inquadrature successive seguono la vettura per stradine di montagna fino ad arrivare presso una stazione ferroviaria. Un uomo e una donna, presumibilmente marito e moglie, scendono dall'auto e si avvicinano al binario. Dal treno scende un uomo: indossa un cappotto e un cappello neri. È alto, magro, distinto. Un paio di occhiali tondi sul naso, indubbiamente francese, nascondono due occhi indagatori.

5.1. *«L'action se situe en 1923»*

Mentre i tre si avvicinano all'automobile, capiamo che questa risulta essere un po' vecchiotta rispetto al tempo in cui si svolge l'azione. E infatti il nuovo arrivato, Louis Jouvet, nei panni del dottor Knock, se ne accorge immediatamente e osserva incredulo la vettura, mentre il dottor Parpalaid si dilunga nell'elogiarne la carrozzeria e gli interni spaziosi, invitando il suo ospite ad accomodarsi.

La scena, già buffa di per sé, si completa quando il dottor Parpalaid si avvicina all'autista e si assicura che tutto sia a posto:

> Tout va bien? L'injection d'essence est terminée? Dans les deux cylindres? Avez-vous pensé à essuyer un peu les bougies? C'eût été prudent après une étape de onze kilomètres. Enveloppez bien le carburateur. Un vieux foulard vaudrait mieux que ce chiffon [315].

Si capisce immediatamente che il dottor Parpalaid è un truffatore da quattro soldi. Medico di un paesino che conta poche migliaia di anime – San Maurizio –, vuole trasferirsi, insieme a sua moglie, a Lione, perché gli affari vanno male.

Per corrispondenza vende, per poche migliaia di franchi, il suo

[315] Jules Romains, *Knock ou le triomphe de la médicine*, Paris, Gallimard, 1924, p. 18.

posto al dottor Knock, il quale, durante il tragitto di undici chilometri che separa la stazione dal paese, chiede informazioni sulla popolazione del luogo e sulle abitudini mediche del suo predecessore. Ben presto si rende conto che quello che il suo collega vuol fargli passare per una grande occasione per un giovane e inesperto medico come lui, è in realtà una bufala. La popolazione gode di ottima salute e l'unica possibilità di un intervento medico è durante le grandi epidemie mondiali.

Ma il dottor Knock non si scoraggia: lui che ha scoperto la sua vocazione medica da poco (si è laureato solo un anno prima con una tesi «Sui pretesi stati di salute» con un'epigrafe attribuita a Claude Bernard: «Coloro che si credono sani sono malati che non sanno di esserlo»), ma che pratica il mestiere da molto tempo prima.

Il dottor Knock non vede l'ora di applicare i suoi nuovi metodi a un paesino come San Maurizio. Convinto che il suo predecessore si sia fatto sfuggire l'occasione di arricchirsi, invita il dottor Parpalaid a tornare da lui tre mesi dopo, per riscuotere la prima rata e per rendersi conto dei cambiamenti con i suoi stessi occhi.

5.2. *La Comédie des Champs Elysées e la tournée italiana del 1931*

Il dottor Knock o il trionfo della medicina è una commedia in tre atti scritta da Jules Romains nel 1923 e rappresentata per la prima volta a Parigi il 15 dicembre 1923.

La commedia, dedicata a Louis Jouvet, nacque proprio dalla collaborazione dello scrittore con l'attore e regista francese. Il personaggio del dottor Knock era tagliato sulla persona di Louis Jouvet.

Dopo la chiusura del Vieux Colombier, Jouvet comincia la sua libera attività con la Comédie des Champs Elysées.

Con essa viene per la prima volta in Italia tra il febbraio e il marzo del 1931. Gli spettacoli proposti mostrano un'interessante varietà: accanto ai nomi di autori contemporanei (Jean Giraudoux con *Amphitryon 38* e *Siegfried*; Jules Romains con *Knock ou le triomphe de la médecine*; Régis Gignoux con *Le prof' d'anglais*) ci sono Molière con *Le médecin malgré lui* e Mérimée con *La carrosse du Saint-Sacrement*.

La prima tappa della tournée è il Teatro Balbo di Torino, nei giorni 23 e 24 febbraio, durante i quali la Comédie des Champs Elysées darà sulle scene due recite d'eccezione: *Knock* di Romains e *Amphitryon 38* di Giraudoux.

Al Teatro Valle di Roma, Jouvet porta, tra il 26 febbraio e il 6

marzo, oltre al *Knock* e all'*Amphitryon 38*, anche *Le prof' d'anglais*, *Siegfried*, *Le médecin malgré lui* e *La carrosse du Saint-Sacrement.*

A eccezione del modesto *Le prof' d'anglais*, tutti gli altri lavori ottengono un grande successo di pubblico e di critica.

Gli stessi spettacoli e la medesima ondata di applausi si ripetono nella tappa conclusiva, al Teatro Manzoni di Milano, tra il 9 e il 15 marzo.

5.3. *Il secondo atto*

Il dottor Knock, una volta resosi conto della situazione di partenza, si mette subito all'opera e ingaggia il tamburino del paese affinché diffonda la notizia dell'arrivo del nuovo medico: si offrono, una volta a settimana, consulti gratuiti per la sola popolazione di San Maurizio.

Procede col mettersi d'accordo col professor Bernard, il maestro della scuola, per diffondere, attraverso una serie di conferenze, il credo medico; e con il signor Mousquet, il farmacista, al quale promette successo e soldi.

Comincia quindi la trafila dei consulti, durante i quali vediamo all'opera il dottor Knock, che trova un male per ogni persona e per ogni stato sociale.

5.4. *I confronti sono odiosi?*

Perché la tournée italiana di Louis Jouvet del 1931 è interessante?

Il fatto di per sé, visto con gli occhi di oggi, sembra non reggere il confronto se si pensa ai grandi maestri della regia teatrale e a quegli spettacoli che creano una rottura eclatante con la cultura precedente. Basti pensare alla Russia.

Ma facciamo qualche passo indietro.

Dal 1923 la compagnia Petrolini, tra i tanti spettacoli, sta portando sulle scene italiane il *Medico per forza*, testo di Molière rielaborato per l'occasione dallo stesso Petrolini.

I paragoni sono odiosi, ma noi parlando del *Médecin malgré lui* non potremo fare a meno di cominciare dal *Medico per forza* del nostro Petrolini. *Le médecin malgré lui* come tutti sanno è una farsa che Molière costruì secondo l'ispirazione e i modelli della nostra Commedia dell'Arte: Petrolini ci s'è ritrovato dentro d'istinto, e il suo Sganarello (a teatro: non parliamo del cinema che qui non c'entra) è un miracolo di sbrigliata forza comica: il

mancato effetto di qualche singola battuta gli si può ben perdonare, in vista della franca violenza con cui il nostro mirabile attore rivive lo spirito dello scherzo molieriano, da solo (i suoi compagni non gli servono se non come pretesto al dialogo). Anche l'interpretazione di Jouvet è farsesca, ossia si distacca essenzialmente da quella accademica, tipo *Comédie Française*: ma d'una farsa classica, intendiamo questa parola nel suo senso essenziale, caldo, eterno. E qui se non ci siamo sbagliati abbiam risentito le origini da cui l'interprete francese proviene, ossia quelle del nitido, semplificatore e lineare *Vieux Colombier* di Copeau [316].

Qualche anno dopo, nel 1930, un anno prima della tournée di Jouvet, la compagnia Ruggeri porta nei teatri italiani i suoi spettacoli, tra cui c'è il *Siegfried*, testo di Jean Giraudoux.

Sulla «Gazzetta del Popolo», Eugenio Bertuetti scrive a proposito dell'interpretazione di Ruggeri:

Il grande attore ruba l'anima alle parole che pensi le faccia vibrare e dolorare. Incisiva, plastica, armoniosa, la sua maniera di dire è una rivelazione, sempre. La frase ci coglie con un brivido di stupore; l'aggettivo brilla, vivo sul nome e lo commenta come stella il velluto dell'ombra. Le sue pause – i silenzi – tremano nell'aria con l'intensità della musica e attingon bellezza espressiva dalla pallida mobilità del volto. Com'era bello Sigfrido ieri sera! Ma più che all'assillo di un grande uomo di Stato tedesco faceva pensare, nonostante la proprietà dell'abito, alla suprema solitudine d'un cigno fatto uomo. Poeta [317].

E sulla «Tribuna» d'Amico scrive:

La interpretazione che la compagnia Ruggeri ce n'ha dato non è, per lucidità e dignità delle sue linee essenziali, inferiore a quella giustamente celebrata, che la *troupe* di Jouvet ha offerto durante centinaia di sere al pubblico della *Comédie des Champs Elysées.* Ruggero Ruggeri ch'era Siegfried, ha trionfato, meglio che con vere e proprie bravure d'attore, con le sue stupende virtù di dicitore, e, in certi lunghi e intensi silenzi, anche d'ascoltatore; non sarebbe pensabile, fra i nostri artisti, un più lirico interprete di quest'opera, che forse nella sua recitazione ci è parsa ancora più pura di come la conoscemmo a Parigi [318].

[316] Silvio d'Amico, *Le recite di Jouvet. Molière e Merimée*, «La Tribuna», 1° marzo 1931.

[317] Eugenio Bertuetti, *«Siegfried». Quattro atti di Jean Giraudoux*, «Gazzetta del Popolo», 7 gennaio 1930.

[318] Silvio d'Amico, *«Siegfried» di Giraudoux all'Argentina*, «La Tribuna», 24 aprile 1930.

Ora siamo nel 1925. Un'altra compagnia, quella di Dario Niccodemi, è attiva nei teatri italiani. Uno degli attori della troupe è Sergio Tofano, interprete del dottor Knock, protagonista dell'omonima commedia (parte che diventerà uno dei suoi cavalli di battaglia), novità assoluta per le nostre scene.

È il 1925, quindi sei anni prima che il pubblico italiano conosca la versione francese della commedia, quella di Louis Jouvet, attore sul quale Jules Romains aveva scritto la parte di Knock.

Nel 1940 esce su «Scenario» un interessante articolo di Stefano Landi, dal titolo *I confronti non sono odiosi*.

Sono passati alcuni anni sia dallo spettacolo di Niccodemi sia da quello di Jouvet. Infatti Landi ci racconta i suoi ricordi da spettatore.

> Riflessione imbarazzante: io, autore di *Knock*, quale interpretazione avrei preferito? Quella più teatrale di Jouvet, che mi faceva «arrivare» la commedia in mezzo ai pubblici più vasti, o l'altra di Tofano, tanto meno «vera» per il pubblico, ma tanto più «vera» per il mio senso d'arte? Ebbene, la risposta, schietta, non può essere che questa: l'una e l'altra, col desiderio che il pubblico le ascoltasse tutt'e due. E perché? Ma perché chi avesse ascoltato solamente l'interpretazione di Tofano, ancora oggi non sospetterebbe com'è divertente la mia commedia, e degna di esser goduta da tutti quanti; mentre, se l'avesse ascoltata soltanto da Jouvet, non sarebbe in grado di riconoscerne tutto il valore[319].

5.5. *Il terzo atto*

Nel terzo atto il tempo della narrazione e dell'azione tornano a coincidere. Sono passati tre mesi, anche se sembrano passati anni a causa del totale rivolgimento dell'equilibrio del paese. Il dottor Parpalaid torna a San Maurizio per riscuotere i suoi soldi. Arriva all'Hôtel de la Clef per prendere una stanza e lo trova trasformato in una clinica per i malati.

La signora Remy, proprietaria dell'hotel, e il signor Mousquet, il farmacista, impegnati nel prendere le temperature e nel distribuire le medicine ai malati, gli comunicano i grandi cambiamenti, ragion per cui non c'è una stanza libera per lui.

Il dottor Parpalaid è ancora stordito e sbalordito quando arriva il dottor Knock, il quale gli mostra, su dettagliati grafici, la crescita del-

[319] Stefano Landi, *I confronti non sono odiosi*, «Scenario», Anno IX, n. 1, gennaio 1940.

le visite e la penetrazione del credo medico in tutto il cantone, dal suo arrivo, tre mesi prima, fino a quel momento.

Venite un po' qua, dottor Parpalaid. Voi conoscete la vista che si gode da questa finestra: tra due partite di biliardo, chissà quante volte l'avrete ammirata. Laggiù, in fondo, il monte Aligre, segna i confini del cantone; i villaggi di Mesclat e di Treburn si scorgono a sinistra, e da questo atrio si gode la vista di tutta la vallata, punteggiata di ville e di casolari. Ma voi in tutto questo non avete dovuto afferrare se non le bellezze naturali: era un paesaggio rude, appena umano, quello che voi contemplavate. Oggi io ve lo mostro tutto impregnato di medicina, animato e percorso dal fuoco sotterraneo della nostra arte.

Ah, quando arrivai qui per la prima volta non ero molto soddisfatto: questo vasto territorio sembrava dirmi chiaramente che avrebbe fatto volentieri a meno di me e dei miei pari. Ma oggi... oggi mi ci sento talmente a mio agio come l'organista dei grandi organi davanti alla sua tastiera.

In duecentocinquanta di queste case vi sono duecentocinquanta camere in cui qualcuno fa confessione di medicina; duecentocinquanta letti in cui un corpo disteso sta a testimoniare che la vita ha un senso e, in grazia mia, un senso medico.

Di notte lo spettacolo è ancora più bello perché ci sono le luci e quasi tutte le luci sono le mie. Coloro che non sono malati dormono nelle tenebre, sono soppressi; ma i malati hanno lasciato acceso il loro lumino da notte. Di tutto quello che resta a margine della medicina la notte me ne sbarazza, me ne cela il fastidio e la sfida, e il cantone fa largo a una specie di firmamento di cui io sono il creatore continuo. (*Si sente rintoccare la campana*) E non vi parlo delle campane! Pensate che per tutta questa gente il loro primo ufficio è quello di ricordare le mie prescrizioni. Pensate che fra un quarto d'ora suoneranno le dieci e che per tutti questi malati le dieci vogliono dire la seconda presa di temperatura rettale e che fra un quarto d'ora duecentocinquanta termometri penetreranno tutti in una volta[320].

Il dottor Parpalaid propone al suo astuto collega di fare uno scambio: lui sarebbe tornato a San Maurizio e gli avrebbe ceduto il prestigioso posto a Lione. Ma tutti si ribellano a questa notizia e trattano in malo modo il dottor Parpalaid... tutti tranne Knock, che continua a guardarlo con i suoi occhi indagatori.

Parpalaid, sdegnato, decide di ripartire, ma il dottor Knock lo

[320] Tratto dall'adattamento radiofonico della commedia fatto da Tofano nel 1953. Traduzione del testo di S. D'Arborio, regia di Sergio Tofano. Registrazione RAI del 1953. Durata: 1h. 27' 38''.

invita a restare: quella notte sarebbe stato saggio da parte sua riposare e ripartire il giorno dopo, se tutto fosse andato bene.

Instilla il germe della malattia anche nel suo predecessore.

5.6. *Tofano e Jouvet*

Stefano Landi confronta le due interpretazioni del dottor Knock, quella di Tofano e quella di Jouvet: individua il carattere predominante di ognuna (e questo sembra allontanarle irrimediabilmente) e conclude col mostrarci che dove finisce l'una comincia l'altra.

L'interpretazione di Jouvet è più teatrale, nel senso che lo spettatore vede materialmente l'attore faticare in scena, muoversi da un capo all'altro del palcoscenico e avere a che fare con i diversi pazienti. Si ha la sensazione che qualcosa stia avvenendo nel momento stesso in cui si guarda.

Del Knock di Tofano, Landi scrive:

> [L'interpretazione di Tofano] a un certo punto annullava perfino il luogo dell'azione, perfino le persone fisiche degli attori per dare l'impressione della nuda realtà d'arte creata dal poeta, senza la minima aggiunta: alla fonte. Un miracolo: la carne rifatta verbo [321].

5.7. *Conclusioni*

Perché la tournée italiana di Jouvet del 1931 è interessante?

Il modo per capirlo è giocare con i due punti di vista a nostra disposizione – quello del 1931 e quello odierno – nel tentativo di crearne un terzo.

Il teatro di Jouvet è un teatro di continuità più che di rottura, pur essendo di regia. Nell'ambito della ricezione della grande regia teatrale in Italia, l'interesse risiede nel fatto che il nome di Jouvet – come quello di Baty e degli altri registi del Cartel – compare veramente spesso nelle cronache del tempo, anche solo per essere ricordato di sfuggita. Particolarmente importante è il fenomeno che ho descritto nel paragrafo *I confronti sono odiosi?*: qualche anno prima della tournée di Jouvet, alcune compagnie italiane propongono degli spettacoli che nel 1931 la troupe francese porterà in Italia.

Dalle cronache è evidente che nella memoria del pubblico e della critica di quegli anni sono ancora vive le interpretazioni italiane.

Il confronto, nonostante rischi di estremizzare delle posizioni, è sintomo di apertura e il più delle volte favorisce il dialogo.

[321] Stefano Landi, *I confronti non sono odiosi*, cit.

Attraverso il confronto è possibile vedere, oggi, quale fosse la situazione italiana nel momento in cui in Europa avvenivano determinati cambiamenti.

Jouvet rappresenta per l'Italia una cultura di mediazione, che sembra permettere la penetrazione sotterranea delle novità della regia, senza rottura, senza trauma. La sua presenza è molto meno vistosa di quella di altri registi, molto difficilmente scatena discussioni su cosa debba essere la «regia». Ma è una presenza frequente, che rimane nella memoria, e che soprattutto *permette* il paragone con casi italiani. È attraverso Jouvet e il confronto tra i suoi spettacoli e le interpretazioni italiane degli stessi testi e degli stessi personaggi che l'Italia può, per una volta, sentirsi non più «in ritardo», ma parte di un generale movimento (moderato) di rinnovamento. La sua presenza e il modo in cui è vissuta sono quindi determinanti per capire quali saranno le direzioni che prenderà il mutamento italiano.

La continuità e la rottura sono due modi di essere ponte. Perché il ponte sottolinea il salto, e rende evidente la tensione fra due estremi.

6. Carla Arduini, *La tournée italiana di Max Reinhardt del 1932*

L'aspirazione al cambiamento, in Italia, almeno negli «uomini di libro» – si pensi alle battaglie di Silvio d'Amico –, era veramente forte, in alcuni casi pressante. Cominciò a dar frutti concreti intorno al 1935. In quell'anno, infatti, fu fondata l'Accademia d'Arte Drammatica, con annessa Scuola di Regia: evidentemente il luogo deputato alla formazione di registi *italiani*, i quali, certo, venivano sentiti come uno dei tasselli indispensabili per colmare le distanze dal resto del teatro europeo. Già nel gennaio 1936, proprio alla vigilia dell'inaugurazione della Scuola, Guido Salvini (aiuto regista per gli spettacoli «italiani», cioè con attori italiani, di Max Reinhardt, nonché di Jacques Copeau per *Santa Uliva*) poteva gioire dell'ormai avvenuto «riconoscimento ufficiale della regìa»[322] e contestualmente impegnarsi in una spiegazione piana e accessibile dei compiti del «regista italiano», libero, nelle sue abilità, dall'«errore di alcuni maestri d'oltr'Alpe»[323], umile servo della poesia e non tentato dal «sopracolore»[324] – cioè dalla spettacolarità fine a se stessa,

[322] Guido Salvini, *Che cos'è la regia drammatica*, «Scenario», Anno V, n. 1, gennaio 1936, pp. 3-6, la citazione è a p. 3.

[323] *Ivi*, p. 4.

[324] *Ivi*, p. 6.

da trovate scenotecniche mirabolanti, da tutto ciò, insomma, che poteva distrarre dall'essenziale: la parola del poeta.

Qualche mese dopo l'articolo di Salvini, il critico e drammaturgo Renato Simoni, chiamato a mettere in scena *Il ventaglio* e *Le baruffe chiozzotte* di Goldoni nell'ambito della seconda edizione della Biennale Teatro, verrà additato come esempio concreto e riuscito della tanto auspicata via italiana alla regia. Una vittoria non da poco: solo due anni prima, lo spettacolo di punta del festival, *Il mercante di Venezia*, era stato affidato, vuoi per la mancanza di un italiano all'altezza del compito, vuoi per il richiamo internazionale esercitato dal nome del prescelto, allo straniero Max Reinhardt [325].

In effetti, se i critici erano sostanzialmente concordi nel considerare in crisi il teatro italiano, e se da anni, d'Amico in testa, si ragionava sul fatto che la «salvezza, come ormai sapranno anche le panche dei lubbioni, sarebbe per tre quarti questione di regìa: regìa italiana» [326], le proposte di cura erano differenziate, innanzi tutto su un punto: l'opportunità, o meno, di chiamare in soccorso registi d'oltralpe, soprattutto in occasione di quegli spettacoli che, per prestigio e difficoltà tecniche, sembravano fuori scala rispetto alle timide abili-

[325] Durante la prima Biennale Teatro, appunto quella del 1934, a parte alcuni spettacoli minori, due dovevano essere i momenti più importanti: il fuoco d'artificio finale rappresentato dal *Mercante di Venezia* di Reinhardt, ma anche *La bottega del caffè*, protagonista Raffaele Viviani, regia di Gino Rocca (e che lo spettacolo fosse atteso con grande aspettativa lo dimostrano i tanti e lunghi articoli che spuntano sui quotidiani nelle settimane e nei giorni precedenti la «prima»). Il critico del «Popolo d'Italia», però, aveva dato una prova piuttosto sbiadita, se non fallimentare – d'Amico parla della sua avventura alla Biennale come di una «fugace apparizione», mentre è negli spettacoli di Simoni che vede il momento della rivelazione, tanto aspettata, di un «regista italiano» (Silvio d'Amico, *Le recite goldoniane a Venezia. Simoni regista*, «Scenario», Anno V, n. 8, agosto 1936).

[326] Articolo non firmato, *Regia? Moda esotica*, «Scenario», n. 5, maggio 1933. L'articolo riporta polemicamente il parere di Carlo Panseri che, in *«E ora, straccione, va!»*, pubblicato sul numero di aprile di «Comœdia», in pratica negava l'importanza del regista (fenomeno d'importazione) e metteva sul suo stesso piano la genialità dei grandi attori italiani, declassati bruscamente al rango di «straccioni» da un'esterofilia dilagante («Ah Novelli, se tu ti fossi chiamato Ermetof Novelliscki, oggi i tifosi della regia inciderebbero il tuo nome a caratteri d'oro nel gran libro dei loro Scharof e dei Strenkowsky». Panseri si riteneva convinto che «fra tre o quattro anni la regia sarà in mano degli attori come lo è sempre stata»). Quanto a d'Amico, rivendicava per sé un primato: «Da quasi vent'anni ... (e cioè fin da tempi nei quali *nessuno* di coloro che oggi tessono l'apologia del regista s'era fatto vivo) noi andiamo ripetendo (ci sono stati articoli nostri pubblicati sull'argomento ai primi del 1916) che la crisi *della scena* italiana (diciamo *della scena* e non *del dramma*) è crisi *di direzione*» (Silvio d'Amico, *Per una regia italiana*, «Scenario», Anno II, n. 10, ottobre 1933).

tà dei nostri proto-registi. Protestava, ad esempio, Bragaglia, che vedeva nel «regista ospite» un ostacolo al dispiegarsi delle capacità dei nostri *metteurs en scène*[327]; se ne diceva convinto d'Amico, certo desideroso di risolvere il problema, ma sicuro anche della necessità di quel «ripiego»[328]: in mancanza di registi italiani, l'aiuto degli abilissimi artefici d'oltralpe era inevitabile[329]. Le polemiche furono accese, rimbalzando talvolta da un giornale all'altro[330].

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

C'è l'ipocrisia di dire che da noi si chiamano gli stranieri perché gli italiani imparino; e se non è questo, un abile sgambetto, è certo un ridicolo equivoco da dilettanti che non capiscono quanto poco si possa imparare facendo venire gli stranieri a lavorare da noi; e come sia necessario soltanto che i registi italiani abbian modo di *farsi* una vera lunga *pratica* lavorando loro stessi.

[... G]iacché siamo sempre al punto del disfattismo, e in sostanza alla guerra ai registi italiani ripeteremo per l'ennesima volta, che i registi, per *farsi*, hanno bisogno degli attori e delle altre maestranze. ... Ora, se si ragionasse, si potrebbe pensare che, siccome i direttori moderni sono pochi, si dovrebbe in Italia far del tutto per averne (vale a dire si dovrebbero offrire tutte le possibilità ai già esperti, per migliorarsi, ed ai novizi si dovrebbe dare il modo di incominciare). Avviene, invece, che si chiamino gli stranieri, e qualcuno pretende si debba seguitare a farlo, finché non ci saranno «molti» registi italiani (viceversa non ci saranno registi italiani fintanto si seguiterà a chiamare quelli stranieri). Frattanto i sette o otto direttori moderni italiani che potrebbero compiere i lavori affidati oggi agli stranieri, stanno a spasso, pure essendo così scarsi di numero...» (Anton Giulio Bragaglia, *Variazioni sulla regia*, in *Sottopalco. Saggi sul teatro*, Osimo, Ismaele Barulli & Figlio, 1937, pp. 52-55). Quella di Bragaglia non era affatto una voce isolata. Concordavano con lui, ad esempio, Eugenio Ferdinando Palmieri e Luigi Antonelli.

[328] «[S]ia detto ben chiaro ai cari ciarloni i quali ci attribuiscono pensieri e propositi non avuti mai – noi non consideriamo affatto come ideale il sistema di chiamare, per attori *italiani*, registi *stranieri*, che il più delle volte ignorano la nostra lingua o la conoscono appena, e in nessun caso possono "dare la battuta". Ricorrere a registi stranieri è *un ripiego*, di natura sua imperfettissima» chiariva d'Amico (*Per una regia italiana*, cit.).

[329] A proposito delle proteste che avevano accompagnato la scelta di Copeau e Reinhardt per i due grandi allestimenti del Maggio Fiorentino 1933, *Santa Uliva* e *Il sogno d'una notte di mezza estate*, scrisse: «Certo è strano che i protestanti ... non si siano chiesti come mai fosse andata questa faccenda: che direttori d'orchestra e scenografi, tenori e attori, Carlo Delcroix non s'era mai sognato di andarli a prendere fuor dei confini, e quei due registi sì. Se ci avessero riflettuto un momentino, forse a qualcuno di loro sarebbe venuto il sospetto che direttori e scenografi, artisti lirici e drammatici, erano stati reclutati in Italia, perché in Italia era stato facile trovarli; mentre trovare in casa nostra due registi, due grandi registi, per due spettacoli *sui generis* come il *Sogno* scespiriano e la sacra rappresentazione fiorentina, era stato alquanto più difficile» (*Ibidem*).

[330] Ad esempio, in un articolo pubblicato il 5 aprile del 1934 su «La Tribuna»,

In ogni caso, nel giro di qualche anno, l'arretratezza registica italiana comincerà a sembrare solo un brutto ricordo, come un periodo di debolezza un po' malaticcia che ci si sta lasciando alle spalle con il sollievo della riconquistata salute[331]. Così, nel 1940, Nicola de Pirro, ormai unico direttore di «Scenario», poteva dare per avvenuta la «nascita della regia in Italia», indicando per l'appunto in Simoni il prototipo del regista italiano, «inteso come personalità equilibratrice e creativa», e diverso dai colleghi stranieri proprio in virtù di quella moderazione di cui anche Salvini aveva precedentemente parlato:

> Si può dire – osservava de Pirro – che in Italia la personalità del regista si va sempre più allontanando dalla figura dell'alchimista teatrale, magico inventore di scene, di meccanismi e di giuochi elettrici, come certo avanguardismo del primo Novecento aveva portato alla moda di tutti i paesi del mondo. Il nostro bisogno, tutto latino, di una più pacata armonia dello spettacolo, il nostro scanzonato sospetto, latinissimo, verso tutte le forme di superficiale esteriorità, per piacevoli che siano, ci dà del regista una opinione forse meno appariscente, ma più sostanziosa ed intima; quella cioè di un artista che concreta sulla scena, nella sua unità essenziale e formale, l'opera e la penetra battuta per battuta, parola per parola e si fa mediatore di ogni momento poetico, posto nella sua giusta luce, nella sua giusta evidenza[332].

Non solo colmare il ritardo, ma dire una parola definitiva, fornire un esempio «sostanzioso», vincente: non aveva d'Amico, in un articolo del 1927, dopo aver constatato la crisi, pure espresso «la nostra volontà di rinnovamento, per rimetterci al passo, o piuttosto alla testa di quest'altra marcia, verso l'arte di domani»[333]? Non già regia tout-court, ma regia «di marca schiettamente, squisitamente, fondamentalmente nazionale» come la voleva Gino Rocca[334], persino migliore di

d'Amico ribadiva il concetto, già espresso, del regista straniero come male temporaneo e necessario. Dal «Quadrivio» si alzava, in risposta, la voce irata del direttore Telesio Interlandi, cui d'Amico rispondeva il 14 aprile. Dello scontro d'Amico-Interlandi parla Bragaglia in *Variazioni sulla regia* (in *Sottopalco*, cit., pp. 54-55), convinto che ai registi italiani si stesse muovendo una guerra per impedir loro di dispiegare pienamente le loro abilità e grato a Interlandi per aver «inceneri[to] in mia vece l'avversario nostro» (p. 55).

[331] Sicuramente sintomatica di una nuova fiducia in sé è la serie di articoli che Corrado Pavolini, su «Scenario», dedicò a *Come vi fa uno spettacolo teatrale*, una sorta di manualetto di regia a puntate (maggio, giugno e luglio 1941).

[332] Nicola de Pirro, *Nascita della regia in Italia*, «Scenario», Anno IX, n. 1, gennaio 1940.

[333] Silvio d'Amico, *La crisi del Teatro*, «Comœdia», Anno IX, n. 4, 20 aprile 1927.

[334] Per «colui che pensa di sedere in cattedra di regia», il principio guida, se-

quella d'oltralpe, perché mondata dalle intemperanze, tale insomma che avrebbe potuto insegnare qualcosa ai registi stranieri, quegli stessi che tra gli anni Venti e Trenta avevano portato in Italia i loro spettacoli e a volte avevano (con sdegno di alcuni) addirittura lavorato con compagnie italiane, facendo sentire l'umiliazione di un'indigenza improvvisa dopo tanta ricchezza, quella del periodo in cui il teatro *erano* gli attori italiani, prima che ai loro nomi se ne sostituissero altri: ma nomi di registi, stavolta [335]. De Pirro di nomi non ne fa, come non ne faceva Salvini, ma nella schiera dei dispotici, magici e forse un po' esteriori despoti nuovi della scena c'era sicuramente Max Reinhardt. La tentazione di individuare il referente implicito delle parole di de Pirro proprio in Max Reinhardt non è affatto arbitraria come sembra: non solo era frequente che ci si riferisse a lui come a un mago e al suo lavoro come a una magia [336], ma del suo tocco «fatato» si era avuta concreta dimostrazione in occasione dei due grandiosi spettacoli shakespeariani da lui diretti per il Maggio Fiorentino e la Biennale di Venezia. Forse, però, la sua presenza in qualità di regista ospite era suonata come una pubblica – e internazionale, vista la risonanza dei due eventi-cornice – ammissione di debolezza, uno smacco di cui l'orgoglio poteva ancora dolere agli inizi degli anni Quaranta.

Il sogno di una notte di mezza estate e *Il mercante di Venezia* erano stati allestimenti sontuosi, pienamente in linea con la «predilezio-

condo Rocca, doveva essere il rispetto del testo, da mettere al primo posto su tutto. «Il nostro regista, il regista italiano, deve nascere con il senso di questo fondamentale rispetto; donando ai nostri attori il gusto ispiratore e la feconda illusione di una relativa libertà interpretativa: ricavando da questa illusione l'armonia gioconda della collaborazione di tutti» (*Utilità di una regia italiana*, «Comœdia», Anno XVI, n. 10, 10 ottobre 1934). Si tenga presente che Gino Rocca sta scrivendo poco dopo la sua non entusiasmante prova registica della Biennale, dove la sua *Bottega del caffè*, basata appunto sul principio del massimo rispetto dell'autore, non aveva affatto lasciato il segno, proprio per un «eccesso di devozione» che gli aveva impedito di tenere nel debito conto le necessità sceniche derivanti da un allestimento all'aperto (cfr. quanto ne scrive Vittorio Tranquilli, *La regìa drammatica al Festival di Venezia*, «Scenario», Anno III, n. 8, agosto 1934).

[335] «Tutti sanno che oggi prevale il gusto della traduzione scenica diligente, della messinscena accurata, della interpretazione d'insieme. Venticinque anni fa, quando si parlava d'artisti della scena, si pensava appunto a Salvini, a Novelli, a Sarah Bernhardt, alla Duse, a Lucien Guitry, a Maria Guerriero: attori. Adesso invece si dice: Reinhardt, Appia, Bakst, Craig, Copeau, Stanislawski, Pitoeff: ossia direttori e *metteurs-en-scène*» (Silvio d'Amico, *La crisi del Teatro*, cit.).

[336] Per limitarci agli articoli riguardanti la tournée del 1932, cfr., ad esempio: «Il lavoro fascista», 27 e 29 aprile 1932; «La Nazione», 3 maggio 1932; «Il Popolo d'Italia», 3 maggio 1932.

ne per l'immenso, per il fastoso, per lo sbalorditivo»[337] mostrata da Reinhardt nel corso di più di vent'anni di folgorante – e quasi monopolistica – carriera. Rispettivamente nel Giardino di Boboli e nel Campo di San Trovaso, a Venezia, ben si inserivano nella spettacolosa, barocca, incantatrice attività del regista (capace, però, e lo vedremo tra breve, di allestimenti rigorosissimi e di infinita semplicità), dedito fin dagli esordi all'«acrobazia fantasiosa»[338] e noto per le messinscene imponenti (spesso in spazi non convenzionali, come quel salone automobilistico che a Londra fu trasformato in cattedrale), l'utilizzo di tutti i ritrovati più innovativi della scenotecnica («palcoscenici girevoli, ambienti meravigliosi, meccanismi e trucchi sbalorditori»[339]), il dispendio di capitali[340].

I pubblici italiani, però, non conobbero Reinhardt solo per i due imponenti allestimenti shakespeariani del 1933 e del 1934[341].

Il regista austriaco fu presente in Italia in altre tre occasioni: s'era fatto conoscere nel 1932, con una tournée primaverile; poi, tra *Il sogno di una notte di mezza estate* e *Il mercante di Venezia*, era tornato altre due volte, entrambe nel 1934, in febbraio per mettere in scena, con attori italiani, l'operetta *Il principe si diverte*[342], e il 2 e 3 maggio, per due serate milanesi, con *Sei personaggi in cerca d'autore* e *Maria Stuarda*. Certo, si tratta di episodi minori rispetto a quelli legati al Maggio Fio-

[337] Silvio d'Amico, *Reinhardt a Roma*, «La Tribuna», 24 aprile 1932.

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

[339] *Ibidem.*

[340] In occasione dell'allestimento del *Mercante di Venezia*, Marco Ramperti troverà modo di ironizzare proprio sull'alto costo dello spettacolo: «Dalla Direzione della Biennale, Max Reinhardt non ha avuto, né poteva avere, i tre milioni che i Castiglioni banchieri si dice prodigassero a Salisburgo per lo *Jedermann*. Però seicento fogli da mille furono spesi: e con una tal somma, non è poi da stupire che l'illustre regista abbia realizzato un *Mercante di Venezia* assai più ornato di quello che vent'anni fa, al Kunstlertheater di Monaco, egli riusciva ad allestire con due pali e un ferro da gondola» (*Teatri. Il «Mercante di Venezia» a Venezia – Bilancio d'una festa – «Gastu visto i baloni?»*, «L'Illustrazione Italiana», 29 luglio 1934). Come a dire che con simili capitali era più che normale ottenere risultati memorabili. Sottoscrive Bragaglia: «Le messinscene fatte dagli stranieri in Italia alcune volte erano buone; ma così le potevamo far noi stessi se ci avessero dati gli stessi mezzi grandiosi messi a loro disposizione (mentre a noi ci vogliono sempre far fare le nozze coi funghi)» (*Variazioni sulla regia*, cit., pp. 52-53).

[341] *Il mercante di Venezia* fu ripreso anche nell'estate del 1935, per iniziativa della Municipalità, in quanto evento culturale dal forte richiamo turistico.

[342] Dopo il debutto al Casinò Municipale di Sanremo, il 10 febbraio, lo spettacolo aveva toccato Milano, Genova, Torino, Firenze e Roma.

rentino e alla Biennale – tanto più che, col senno del poi, si vedrà proprio in quegli spettacoli d'eccezione il momento della presa di coscienza dell'importanza della regia, sia da parte di un pubblico più vasto che non quello degli addetti ai lavori[343], sia da parte delle «compagnie a mattatore» che «videro apertamente denunciato il loro anacronismo dal gusto del pubblico»[344] –, ma non per questo meno interessanti, anche perché le testimonianze che li riguardano sembrano più vive, meno «ingessate» dall'ufficialità della cornice che invece grava, per forza di cose, sugli spettacoli shakespeariani.

Per questo, abbiamo scelto di soffermarci sul 1932, quando cioè si consumò il primo incontro tra Reinhardt e le platee italiane. Fu una tournée su cui si scrisse molto, anche prima che iniziasse, e che rivelò non poche contraddizioni, forse anche perché gli spettacoli proposti non potevano essere più diversi.

6.1. *La tournée del 1932*

C'è sicuramente attesa, in quell'aprile del 1932, per l'arrivo di Reinhardt, «rappresentante genuino della tendenza più moderna del teatro, quella che, tramontata ormai l'epoca dei grandi attori, vuol concentrare ogni sforzo sullo "spettacolo" chiamando a concorrervi tutte le arti (un po' come lo vagheggiava Riccardo Wagner) ed anche gli attori in una ricerca continua di originalità e di colore»[345]. Da anni il suo nome sta rimbalzando dalle riviste specializzate alle cronache degli spettacoli dei quotidiani (grazie ai corrispondenti all'estero o alle trasferte oltre confine dei titolari delle rubriche teatrali), di lui e dei suoi

[343] Corrado Pavolini, riferendosi in particolare agli allestimenti del Maggio Fiorentino, scrisse: «Verso la stessa epoca in cui il Maggio inaugurava le sue manifestazioni, della regìa tratrale c'era da noi così scarsa abitudine che perfino sul nome si disputava: i termini di apparatore, corago, mettinscena, *régisseur* erano adoperati a vicenda dagli specialisti, e il pubblico o ne ignorava il significato o gli veniva da riderne. Quelle parvero per un certo tempo, se vi ricordate, parole umoristiche. Quando però fu chiamato Reinhardt in Boboli a mettere in scena il *Sogno di una notte di mezza estate*, e Copeau a far rivivere nel chiostro di Santa Croce il mistero di *Santa Uliva*, la gente smise a colpo di ridere e cominciò a capire che sotto quei vocaboli buffi si nascondeva una funzione seria. E da allora la regìa ebbe diritto di cittadinanza in Italia, con tutte le conseguenze del caso» (*Regia e messinscena al «Maggio»*, «Scenario», Anno IX, n. 4, aprile 1940).

[344] Giulio Pacuvio, *Teatro all'aperto*, in *Cinquant'anni di teatro in Italia*, a cura del Centro di Ricerche Teatrali, Roma, Carlo Bestetti – Edizioni d'Arte, 1954, p. 50.

[345] Cipriano Giachetti, *Max Reinhardt in Italia*, «La Nazione», 26 aprile 1932.

allestimenti si sa molto, e certo non si ignora che il suo prestigio – quello di un «mezzo imperatore»[346] che ha fatto il buono e il cattivo tempo da un numero vertiginoso di palcoscenici e teatri –, per quanto grande, ormai si stia un po' appannando, che «i modernissimi teatranti [lo] giudicano sorpassato e *non interessante*»[347], per quanto sia «ancora capace di metterseli tutti nel sacco»[348]. Quello che arriva in Italia, nel 1932, sarà pure un «dittatore ... detronizzato»[349], da pochi giorni rimosso dalla direzione del Deutsches Theater (e con un oscuro destino d'esilio appena dietro l'angolo, essendo egli ebreo), ma ancora «un asso» (come lo definisce Bragaglia[350]) che se «non domina è imponente ancora»[351]. Nessuno ne mette in dubbio il valore, un valore che va al di là di eventuali difetti, quegli arbitrii che possono venir imputati alla maggior parte dei suoi illustri colleghi[352].

L'attesa cresce in concomitanza del debutto, vengono pubblicate interviste (prima della partenza per l'Italia, Reinhardt convoca una sorta di conferenza stampa al Grosses Schauspielhaus, mentre sono in corso le prove della *Bella Elena*; all'incontro con i giornalisti partecipa anche il console generale a Berlino[353]) e nutrite sintesi della proteiforme attività del regista. Alcuni lo aspettano con la consapevolezza che, dai suoi spettacoli, si potrà imparare[354], anche se il desi-

[346] F.B., *Una tournée italiana del teatro di Reinhardt*, «Il Popolo d'Italia», 26 aprile 1932.

[347] Guido Salvini, *Dieci anni di propaganda teatrale a Salisburgo*, «Comœdia», Anno XI, n. 10, 15 ottobre-15 novembre 1929.

[348] *Ibidem*.

[349] F.B., *Una tournée italiana del teatro di Reinhardt*, cit.

[350] «Prima di lasciare definitivamente le imprese teatrali, Max Reinhardt ha accettato finalmente di venire da noi! Sono già dieci anni ch'egli è passato di moda; e sono già passati di moda perfino i suoi successori di altre due generazioni, Jesner prima e Piscator dopo; tuttavia egli resta ancora un asso e l'arte sua è sempre rappresentativa d'un genere e soprattutto di un periodo» (Anton Giulio Bragaglia, *Commiato di Reinhardt*, «L'Impero», 27 aprile 1932).

[351] *Ibidem*.

[352] «[L]e critiche sono, anche per lui, le stesse che si muovono ai quattro quinti dei direttori moderni. E la questione teorica, infinite volte dibattuta anche fra noi, non torneremo certo a trattarla ora. La pratica di Reinhardt è quella che tutta Europa conosce; i "diritti" ch'egli s'arroga, potremo e dovremo largamente discuterli, ma dello stile de' suoi spettacoli e del valore grande ch'essi, non nella sola Germania, hanno assunto, sarebbe impossibile non prender atto» (Silvio d'Amico, *Reinhardt a Roma*, cit.).

[353] Cfr. «Il Popolo d'Italia» del 26 aprile 1932.

[354] Guido Salvini, per esempio: «Il giorno che in Italia avremo i teatri costituiti con criteri di stabilità, si potrà pensare a formare i nuovi direttori, e Max Reinhardt verrà fra noi ad insegnarci. Ne abbiamo tutti un urgente bisogno» (*Tappe del suo cammino*, «Comœdia», Anno XIV, n. 4, 15 aprile-15 maggio 1932).

derio «di migliorarci, d'abbellirci»[355] tutto sommato non rende mai troppo umili, perché serpeggia la convinzione che quella italiana sia in fondo un'«onorata povertà»[356], in seno alla quale sono fioriti attori celebri in tutto il mondo – e sembra quasi che, tra le righe, si voglia suggerire che la grandezza nell'indigenza sia in fondo più meritoria di quella raggiunta grazie a un'invidiabile profusione di mezzi[357]. D'altronde, non sono forse gli stessi registi stranieri a magnificare le incontestabili doti degli interpreti italiani? Reinhardt, ad esempio, non fa mistero dell'ammirazione viscerale per la Duse (ma conosce anche Grasso, Novelli, Benini[358]); arriva in Italia con annotati, sul taccuino, i nomi degli attori che intende vedere (Petrolini, Viviani e Musco[359]); assiste, con grande soddisfazione per «la ricchezza mimica degli attori», a *Pensaci, Giacomino!*, spettacolo offerto al Valle dalla compagnia Merlini-Cimara-Tòfano in occasione del VI Congresso della Société Universelle du Théâtre[360].

La tournée, tutto sommato breve (dal 27 aprile al 10 maggio), tocca cinque città italiane: Roma, Firenze, Milano, Genova, Torino e poi di nuovo Milano, per due recite straordinarie fuori programma. La compagnia porta con sé scenari e costumi, tutto l'occorrente, insomma, tranne i macchinari delle scene. Proprio per «ragioni tecniche» il «repertorio con cui la compagnia artistica straniera lavorerà ... è limitato»[361]: con ogni probabilità i nostri «antri, volgarmente detti palcoscenici»[362], erano inadatti a quegli spettacoli del repertorio reinhardtiano fondati sui più moderni ritrovati della scenotecnica, e di conseguenza la scelta era caduta su due allestimenti dalle elementari necessità tecniche. Quindi «non avremo trucchi, meccanismi, giochi di fantasia sontuosa; ma solo saggi d'un determinato stile»[363]. Gli autori scelti non avrebbero potuto esser più diversi:

[355] Luciano Ramo, *Saluto a Reinhardt*, «Comœdia», Anno XIV, n. 4, 15 aprile-15 maggio 1932.

[356] Cipriano Giachetti, *Max Reinhardt in Italia*, «La Nazione», 26 aprile 1932.

[357] Questo aspetto appare in maniera molto evidente nell'articolo di saluto che Luciano Ramo, l'animatore delle Compagnie Za-Bum, scrisse in occasione dell'arrivo di Reinhardt (*art. cit.*).

[358] Cfr. *Colloquio collettivo con Max Reinhardt*, «Il lavoro fascista», 27 aprile 1932.

[359] *Ibidem.*

[360] Cfr. Articolo non firmato, *A colloquio con Reinhardt*, «Il popolo di Roma», 27 aprile 1932. I lavori del Congresso coincidono in parte con la presenza a Roma di Reinhardt.

[361] F.B., *Una tournée italiana del teatro di Reinhardt*, cit.

[362] Guido Salvini, *Dieci anni di propaganda teatrale a Salisburgo*, cit.

[363] Silvio d'Amico, *Reinhardt a Roma*, cit.

Goldoni e Schiller, *Il servitore di due padroni*[364] e *Amore e Cabala*[365], come per fornire un assaggio di quell'eclettismo che da sempre aveva informato l'attività frenetica di Reinhardt.

Due classici agli antipodi, due approcci opposti.

«[N]el dar vita, fuoco e ali, al vecchio, appassionato» *Amore e Cabala*, il regista scelse la via del rigore e preferì «a qualsiasi malizia la semplicità ... adere[endo] al testo con naturalezza, secondo quanto è scritto, senza trucchi, senza cerebralismi, senza intenzioni preziose ... immedesima[ndosi] nella parola del poeta ... ader[endo] al dramma, attentissimamente»[366]. Non ci furono trovate sensazionali (o sensazionalistiche), non ci furono illecite manipolazioni commesse ai danni del Poeta.

L'«invenzione e [la] fantasia»[367] del regista non si mostravano con clamore, ma permeavano la messinscena con discrezione, rivelandosi, ad esempio, nell'armonia calcolata degli accostamenti cromatici – il salotto privato di Lady Mildford, tutto rivestito di un pallido rosa, «che, in uno coll'ambra delle cortine, e l'oro e il grigio delle cornici, evoca ... una vera e propria "aura poetica"»[368] e «sui cui le *toilettes* bianca ed azzurra della milady spiccano armoniosamente»[369], o la sala del presidente von Walter, «cornici d'oro fiammeggiante ricascanti in riccioli roccocò contro alte pareti di cioccolato»[370]. Reinhardt andava cercato in alcune «finezze»[371], là «dove il testo offriva la possibilità di un ricamo delicato, di una sosta, di

[364] Del *Servo di due padroni*, di certo anche per ragioni di orgoglio nazionale, erano filtrate notizie fin dal 1924 (cfr. la recensione apparsa sul «Convegno» del 30 aprile 1924), quando cioè lo spettacolo aveva inaugurato il Theater in der Josefstad suscitando peraltro polemiche, appunto perché in quell'occasione «ufficiale» Reinhardt aveva scelto un autore straniero (cfr. *In Austria. Polemiche sul Goldoni*, «Comœdia», 10 maggio 1924).

[365] Quasi superfluo dire che la critica apprezzò enormemente la scelta di Goldoni, sentito come un omaggio al Paese ospitante. Qualche perplessità fu invece espressa per Schiller, ritenuto un autore un po' troppo distante dalla sensibilità italiana, forse un po' impolverato.

[366] [Firma illeggibile], *Le rappresentazioni di Reinhardt. «Cabala e amore»*, «La Stampa», 9 maggio 1932.

[367] Vice, *Il secondo spettacolo della compagnia di Max Reinhardt al Quirino*, «Il Tevere», 29-30 aprile 1932.

[368] *Ibidem*.

[369] gm, *Max Reinhardt al Lirico e l'«Amore e cabala» di Schiller*, «L'Italia», 5 maggio 1932.

[370] Vice, *Il secondo spettacolo della compagnia di Max Reinhardt al Quirino*, cit.

[371] S., *Lirico. «Amore e cabala» di Federico Schiller nell'interpretazione di Reinhardt*, «Il Popolo d'Italia», 5 maggio 1932.

un'appoggiatura»[372]. Ad esempio, l'entrata in scena, nel primo quadro, di Luisa Miller, eterea e dolcissima, candidamente assorta come possono esserlo gli agnelli – portatori di un'innocenza già intinta nel martirio imminente. O il momento, straziante e spaventoso, della lettera: mentre Luisa scrive l'infamante biglietto (come le trema la mano, come sussulta la penna!), su di lei grava Wurm, che «s'inclina sempre più, tutto nero ... s'inclina fino a nascondere il volto, fino a sparire in una specie d'incubo informe come il delitto stesso, che è senza volto, veramente»[373].

Insomma, «*mise en scène* perfettamente tradizionale»[374], che non trascurava il piacere degli occhi ma senza sbalordire lo sguardo, perché la sua forza era altrove: nella passione e nel senso di fatalità di cui si avvertiva il rombo dalla prima all'ultima scena, grazie all'interpretazione «serrata e violenta»[375], «incalzante»[376] ma mai incontrollata degli attori, capaci, sotto la guida sapiente del loro regista, di restituire alle pagine di Schiller, magari qua e là un po' stanche o un po' gonfie, «una risonanza umana, una foga d'amore, d'odio e di pianto», un dolore tanto vero da «far quasi scomparire quello che poteva sembrare [nella tragedia] fantasia di melodramma o enfasi di retorica»[377].

Dalla tragica commozione di Schiller all'allegria golodoniana il passo non è certo breve, e Reinhardt sembrava aver fatto di tutto per sottolineare ulteriormente il salto. Invece di un'interpretazione fedele, «filologica», una specie di riscrittura scenica, ottenuta riportando la commedia alla matrice da cui era nata, cioè il canovaccio per Antonio Sacchi, il celebre Truffaldino del Settecento.

Reinhardt lavora spostando scene, tagliandone altre e altre aggiungendone, mutando la dinamica dello scioglimento. Introduce la musica di Mozart, strofette cantate e maschere danzanti, incaricate di intrattenere il pubblico mentre «servi in camiciotto»[378], con la collaborazione degli attori, mutano a vista le scene – che son «piccoline: alte come un paravento»[379], comunque non più di un uomo, e tali da

[372] *Ibidem*.
[373] [Firma illeggibile], *Le rappresentazioni di Reinhardt. «Cabala e amore»*, cit.
[374] gm, *Max Reinhardt al Lirico e l'«Amore e cabala» di Schiller*, cit.
[375] Renato Simoni, *Lirico. «Amore e raggiro»*, «Corriere della Sera», 5 maggio 1932.
[376] *Ibidem.*
[377] gm, *Max Reinhardt al Lirico e l'«Amore e cabala» di Schiller*, cit.
[378] Articolo non firmato, *Goldoni e Reinhardt al teatro Quirino*, «Il Giornale d'Italia», 29 aprile 1932.
[379] Gino Rocca, *Lirico. «Il servo di due padroni» nell'edizione di Max Reinhardt*, «Il Popolo d'Italia», 3 maggio 1932.

lasciar vedere «il gran vano del palcoscenico»[380] e «un fondale di serici tendoni»[381]. Sopra, ci son dipinti «gli edifici di una piazza, chiesa e case, in un disegno allusivo, senza nessun risalto di realtà»[382], e ci son dipinti gli arredi delle stanze, comprese le sedie, sopra le quali qualcuno cercherà pure di sedersi.

Gli attori hanno il viso nudo e interpretano personaggi dalla fisionomia un poco mutata rispetto a quella tradizionale: Clarice si chiama Rosaura; Silvio non è più un imbelle innamorato ma un novello Capitan Spaventa con gli stivaloni rovesciati sul polpaccio, «gatto rabbioso dai baffi dipinti»[383] che infilza a morte il rivale, anche se solo in un combattimento immaginario; Pantalone, col suo pizzo biondo, è più simile a un «ricco mercante di Stoccarda che [a] un cittadino della Serenissima»[384]. E Truffaldino – viso infantile «color mattone per rivelare la foga accaldata, trasudata, ansimante del personaggio costretto a servire due esigenti e prepotenti padroni»[385], occhi azzurri furbi e brillanti, «chiometta arruffata, e corpo un po' tozzo ma svelto»[386] – è «un Truffaldino arlecchinato»[387] (e un poco imparentato anche con Pulcinella, almeno nell'abitudine di preferir le mani alle posate), «creatura d'istinto elementare»[388], incarnazione della fame, tutto «stomaco che si torce ... mani che afferrano impazienti il cibo e bocca che s'apre vorace a trangugiarlo»[389]. E per tutti, indimenticabile, fu proprio il gran finale del secondo atto, il cuore dello spettacolo, il suo climax: quando Truffaldino, finalmente, riusciva a dedicarsi al proprio stomaco e affrontava di petto un succulento piatto di pasta. Allora

[380] Articolo non firmato, *Goldoni e Reinhardt al teatro Quirino*, cit.

[381] *Ibidem.*

[382] *Ibidem.*

[383] Enrico Rocca, *Max Reinhardt presenta al Quirino la Compagnia del «Deutscher (*sic*) Theater» ne il «Servo di due padroni» di Goldoni*, «Il lavoro fascista», 29 aprile 1932.

[384] *Ibidem.*

[385] Gino Rocca, *Lirico. «Il servo di due padroni» nell'edizione di Max Reinhardt*, cit.

[386] Renato Simoni, *Lirico. «Il servo di due padroni»*, «Corriere della Sera», 3 maggio 1932.

[387] Mario Ferrigni, *Teatri. Max Reinhardt in Italia. «Il servo di due padroni» – «Amore e Cabala»*, «L'Illustrazione Italiana», 15 maggio 1932. I critici, in effetti, parlano indifferentemente del personaggio come di Arlecchino o di Truffaldino.

[388] Articolo non firmato, *Goldoni e Reinhardt al teatro Quirino*, cit.

[389] *Ibidem.*

la sua voracità raggiunge altezze preternaturali, lo spolverio di formaggio e cannella sopra i maccheroni assume aspetti di tromba marina, tutto scompare in una nuvola drogata e commestibile, Rabelais si agita nella sua tomba, maledice il sonno eterno e la sua sorte di anziano cadavere che non gli permette d'andar ad abbracciare il più grande rievocatore del suo Gargantua[390].

6.2. *Il parere dei critici*

Il pubblico reagì bene. Le cronache di quelle serate primaverili registrarono il tutto esaurito e un fuoco di fila di battimani, tanto per il pantagruelico Arlecchino che per gli sventurati amanti schilleriani. Numerosissime le chiamate agli attori (ne contò più di quaranta Simoni[391] in occasione di *Amore e Cabala*), che talvolta potevano trasformarsi in ovazioni[392]. Anche la critica apprezzò, ma non si fece scappare l'occasione di qualche osservazione, di qualche appunto. A esser contestata fu soprattutto la scelta di riportare la commedia di Goldoni alla sbrigliatezza di uno scenario, mentre la storiografia italiana insisteva sui meriti di Goldoni proprio come rinnovatore e riformatore della Commedia dell'Arte. In Italia, contrariamente a quel che avveniva nel resto del mondo, la Commedia dell'Arte non era amata. Ed era motivo costante di stupore il fatto che i più grandi e innovatori tra i registi prendessero spunto da essa. Era avvertito come un segno di impercettibile inferiorità culturale, di ingenuità da stranieri. Quel che si perdeva in merito rinunciando a una gloria italiana così riconosciuta, nel Novecento, sembrava poter essere riacquistato sotto forma di lucidità e sottigliezza storica.

Non sorprende, quindi, che fosse proprio questa l'obiezione mossa a Reinhardt. Del resto, fin da quando si era iniziato a scrivere su «quello che mette in scena»[393] e a dibattere – a lungo solo teoricamente – sulle sue mansioni, era stato posto, da subito, come centrale il problema del rapporto con l'autore drammatico, e quindi dello spazio di libertà che il regista, senza arbitri, avrebbe potuto concedersi – a meno di non volersi macchiare delle stesse colpe degli attori.

Effettivamente, Reinhardt non aveva mai pensato di dover essere l'umile servo del poeta drammatico. Essere «artista, senz'essere libe-

[390] Enrico Rocca, *Max Reinhardt presenta al Quirino la Compagnia del «Deutscher (*sic*) Theater» ne il «Servo di due padroni» di Goldoni*, cit.

[391] Renato Simoni, *Lirico. «Amore e raggiro»*, «Corriere della Sera», 5 maggio 1932.

[392] *Ibidem.*

[393] Così Silvio d'Amico definisce il regista: cfr. *Quello che mette in scena*, cit.

ro; [esser] personale, sforzandosi di restare alla dipendenze d'un'altra persona, quella dell'autore»[394], come predicava d'Amico nel 1926 (in quell'occasione ancora all'attore e in attesa del regista, ma precisando che i limiti cui doveva attenersi l'uno valevano esattamente anche per l'altro), non sembra rientrare affatto nei comandamenti che Reinhardt s'era dato.

Nell'ideale scala di importanza delle componenti di uno spettacolo, il regista austriaco metteva semmai al primo posto l'attore, non certo il drammaturgo (tant'è vero che, senza complessi di inferiorità, poteva negoziare con gli autori aggiustamenti e modifiche da apportare ai lavori da mettere in scena, e si trattasse di un debuttante inesperto o di qualche mostro sacro come Hauptmann non faceva differenza). Con i classici, il suo atteggiamento era altrettanto spigliato e libero da condizionamenti, e già in una precocissima dichiarazione di intenti espressa nel 1902, prima ancora di diventar direttore del Deutsches Theater, aveva parlato dell'intenzione di maneggiarli liberamente, come fossero stati un vino reso prezioso dall'invecchiamento ma bisognoso di essere travasato in nuovi otri, adeguati ai tempi e liberi dalla polvere[395]. Da quell'atteggiamento, evidentemente, era nato anche il *Servitore di due padroni*. Arbitrio? «Elegante deformazione»[396]? Certo è che le perplessità circa le scelte di Reinhardt non furono affatto generalizzate. Enrico Rocca, ad esempio, parlava piuttosto di fruttuosa collaborazione tra il defunto drammaturgo e il geniale *metteur en scène*:

> E Goldoni? Considerate questo spettacolo unico nel suo genere come quelle collaborazioni a distanza tra un virtuoso o un direttore d'orchestra del nostro secolo e un musicista da qualche secolo passato ai più. Come una variazione che porti due nomi: Goldoni e Reinhardt. Ma a pari titolo. Il che non sembrerà irriverente per la memoria dell'Avvocato veneziano se si pensi che nessuna sua commedia meglio di questo *Servo di due padroni* può considerarsi «scenario» malgrado una certa fissità lavorabile a soggetto[397].

Piuttosto sorprendentemente, tra gli entusiasti ci fu anche Silvio d'Amico, il critico forse più rigoroso e instancabile nel ricordare i di-

[394] *Ibidem.*

[395] Cfr. Max Reinhardt, *Il teatro che ho in mente*, in Mara Fazio, *Lo specchio il gioco e l'estasi*, Roma, Bulzoni, 2003, pp. 155-159.

[396] Alberto Cecchi, *Variazioni di Reinhardt sopra un tema di Goldoni, al Quirino*, «Il Tevere», 28-29 aprile 1932.

[397] Enrico Rocca, *Max Reinhardt presenta al Quirino la Compagnia del «Deutscher (*sic*) Theater» ne il «Servo di due padroni» di Goldoni*, cit.

ritti imprescindibili dell'autore, la necessità che il regista restasse sempre un passo indietro, suo umile servitore. In effetti, quando nel 1926 aveva iniziato a mettere in guardia dagli eccessi del *metteur en scène*, d'Amico s'era appunto soffermato brevemente sulle deformazioni cui Goldoni veniva sottoposto da qualche – non meglio precisato – straniero:

> Il miglior modo di inscenare Goldoni forse sarà sempre di recitarlo come si faceva al tempo suo: e cioè con le quinte fisse, e le scene mobili in fondo per mutare il quadro a vista. Quando si vedon le riproduzioni di come lo rappresentano in più d'un paese del Nord, si capisce molto bene perché il nostro massimo commediografo non v'ottenga successo: lo travisano coreograficamente, e lo recitano fra capitomboli e salti mortali, confondendolo con un autore di «scenarî» per maschere della commedia dell'arte [398].

Che tra i vari «Goldoni del Nord» visti in fotografia ci fosse anche il *Servo di due padroni* è più che probabile, dal momento che lo spettacolo risaliva al 1924 e che Reinhardt aveva maneggiato la commedia di partenza come fosse stata, per l'appunto, uno scenario. Forse, quindi, fu con una punta di sospetto che d'Amico, durante l'annuale festival di Salisburgo del 1931, si recò a vederne la ripresa. Poi ne scrisse, per «La Tribuna», e il suo tono fu, imprevedibilmente, raggiante, e tale rimase un anno dopo, quando lo rivide al Quirino durante la tournée italiana della compagnia del Deutsches Theater. Semplicemente, per d'Amico, «uno dei più be[gli spettacoli] a cui ci sia mai accaduto d'assistere» [399]. «[S]tupendo», anche se – e lo ammetteva il critico della «Tribuna» per primo – «Goldoni qui c'entra poco» [400]. Il che, considerando le convinzioni indefessamente professate dal critico, se non è una contraddizione è quanto meno una lievissima incrinatura della sua adamantina coerenza abituale, un piccolo grumo che non riesce a dissolvere del tutto neppure la dettagliata spiegazione (sostanzialmente identica in tutti gli articoli degli entusiasti senza riserve) del perché di un giudizio tanto entusiasta [401]:

[398] Silvio d'Amico, *Quello che mette in scena*, cit.

[399] Silvio d'Amico, *Reinhardt al Quirino. Commedia dell'arte*, «La Tribuna», 29 aprile 1932.

[400] Silvio d'Amico, *Incontro con le maschere*, «La Tribuna», 9 settembre 1931.

[401] Decisamente più freddo è, ad esempio, Anton Giulio Bragaglia (*«Il servo di due padroni» di Goldoni e Reinhardt al Teatro Quirino*, «L'Impero», 29 aprile 1932. A parte un cappello introduttivo e qualche piccola variazione, la recensione è identica a quella poi pubblicata ne *Il segreto di Tabarrino* [Firenze, Vallecchi Editore, 1933], scritta in occasione di una trasferta salisburghese). Il fondatore degli Indi-

nel *Servo di due padroni* è Goldoni a esser per primo poco goldoniano, è più vicino a un canovaccio che non a una commedia, «dunque non ci sentiamo davvero di gridar la croce addosso a Max Reinhardt per aver chiesto a Goldoni nient'altro che cotesto intrigo ... un intrigo riveduto e corretto da un poeta; ma essenzialmente, ancora e sempre, un intrigo di Commedia dell'arte. Del quale il Reinhardt s'è valso per darci, non un saggio di stile goldoniano ... ma un saggio della sua visione della Commedia dell'arte italiana»[402].

Un anno prima, a Salisburgo, s'era chiesto se quella imbastita da Reinhardt fosse o meno la Commedia dell'Arte «dei nostri comici d'una volta». «Noi diciamo, intanto» aveva concluso «che questa è una cosa bella, di eterno valore». Bella abbastanza, insomma, da porsi al di là di qualsiasi pre-giudizio. L'impressione è che lo spettacolo avesse qualcosa di irresistibile, di invincibile, cui d'Amico s'era dovuto piegare sull'onda dell'entusiasmo, della «felicità»[403] per quell'esperienza tanto gioiosa e travolgente. Una forza che, in ultima analisi, trionfa anche su quei critici più decisi al distacco, più pronti alla requisitoria. Molti articoli, infatti, sono come divisi in due, spaccati: se iniziano criticando l'illecito commesso ai danni del poeta, finiscono comunque per elogiare lo splendore del risultato, perché all'«indiscussa magia»[404] reinhardtiana «è facile perdonare tutto»[405].

pendenti, pur giustificando le scelte registiche di Reinhardt e pur parlando del suo *Servo di due padroni* come di una «bellissima creazione teatrale», dà alle stampe un pezzo strano, ambiguo, che sembra una critica anche se non lo è, forse perché non lascia trapelare la minima emozione, mentre sembra tradire, qua e là, una sorta di ostilità nei confronti del «tiranno teatrale della Mitropa» che «se ne frega della storia, della convenienza, e soprattutto della critica, quando si tratti di "pigliare una risata"...» (una scelta, questa, che peraltro Bragaglia approva), e non esita a «strafa[re]», per esempio dando ad Arlecchino il «gesto cafone di Acerra, ch'è particolare al personaggio di Pulcinella: quello, dico, di mangiare i maccheroni con le mani».

[402] Silvio d'Amico, *Incontro con le maschere*, cit.

[403] «Così fulgidamente ricomposta (e, nonostante le spensierate apparenze, non improvvisata), la Commedia dell'arte è quella dei nostri comici d'una volta? o è un'altra cosa? Noi diciamo, intanto, che questa è una cosa bella, di valore eterno. E poiché bellissima, hanno raccontato i testimoni secolari, era quella, ci è grato credere almeno a una parentela profonda tra le due felicità» (Silvio d'Amico, *Incontro con le maschere*, cit.).

[404] Gino Rocca, *Lirico. «Il servo di due padroni» nell'edizione di Max Reinhardt*, «Il Popolo d'Italia», 3 maggio 1932.

[405] *Ibidem.* La recensione di Gino Rocca appartiene appunto al gruppo di quelle che iniziano polemicamente e finiscono esaltando lo spettacolo. «[È] doveroso – scrive, dopo aver espresso i soliti dubbi circa la manipolazione della commedia di Goldo-

Insomma, se pur tra qualche resistenza – in fin dei conti blanda, ma sintomatica di un atteggiamento non remissivo –, il Truffaldino arlecchinato di Reinhardt aveva trionfato.

Quanto ad *Amore e Cabala*, non si poteva certo accusare quell'allestimento di essere «quanto mai tendenzios[o], – tendenzios[o] fino a raggiungere l'alterazione»[406], trattandosi invece di «una interpretazione puntigliosa, precisa, calcolata fino allo spasimo»[407]. Ma fu proprio quella, paradossalmente, la scelta contestata. Sì, perché se fino a quel momento era stato tutto un parlare dei limiti del regista, dei diritti del drammaturgo, dell'importanza della parola (dalla quale non bisognava esser distratti – da una soluzione scenografica ardita, un certo uso della luce, costumi pittoreschi o qualche «effetto speciale»[408]), ora a Reinhardt si rimproverava appunto l'attenersi scrupoloso a quel dettato: «di Reinhardt c'interessa più di ogni altra cosa il *regisseur*, e il *regisseur* nell'opera di Schiller di riduce a ben poco non essendoci grandi movimenti e pretesti scenici che offrano l'occasione a fare grandi cose»[409]. Ciò che ci si aspettava di vedere era l'«originalità d[ell']impronta direttoriale»[410], uno spettacolo che recasse «davvero l'impronta diversificatrice della ... personalità»[411] di Reinhardt e non, evidentemente, un allestimento risolto in modo «tradizionale e

ni – riconoscere che il godimento che lo spettacolo di ieri sera ci ha procurato è stato di una così sottile e signorile e impensata qualità che difficilmente, credo, anche il pubblico di Milano, malgrado le difficoltà della lingua, saprà scordarsene. Dimentichiamo i vecchi amori, e non facciamo caso se Arlecchino mangia i maccheroni come Pulcinella e se Pantalone non è più il nostro caro vecchio nasuto Pantalone. Il finale del secondo atto è condito con la paprica: ma è festa di sapore, di colore e di luce tale che è possibile por mente ad un solo fenomeno nuovo: Reinhardt. Il resto sprofonda nella polvere grigia delle meditazioni e delle nostalgie libresche. Il resto è fredda ombra. Questa è luce: è quella luce calda ed avviluppante per la quale e nella quale soltanto il teatro in azione ha una sua magnifica ed effimera ragion di esistere».

[406] Vice, *Il secondo spettacolo della compagnia di Max Reinhardt al Quirino*, «Il Tevere», 29-30 aprile 1932.

[407] *Ibidem.*

[408] Si ricordava, ad esempio, d'Amico di una messinscena di Reinhardt – *Les ratées* di Lenormand – durante la quale pioveva pioggia vera, e questo, secondo il critico, costituiva un elemento di disturbo, poiché dirottava l'attenzione dalle parole del drammaturgo alla materialità del trucco (Silvio d'Amico, *Quello che mette in scena*, cit).

[409] Articolo non firmato, *«Amore e Cabala» con Reinhardt al Quirino*, «Il Giornale d'Italia», 30 aprile 1932.

[410] O.G., *Schiller presentato da Reinhardt al Quirino*, «La Tribuna», 30 aprile 1932.

[411] *Ibidem.*

realistico al cento per cento»[412]. Un allestimento, gioiva qualcuno, non così inarrivabile: «Tutto sommato: una buona Compagnia italiana come, per dirne una, la Merlini-Cimara-Tòfano avrebbe dato del dramma schilleriano un'edizione non certo inferiore a quella di Rheinhardt»[413].

Si percepisce, in questi articoli, la soddisfazione di poter trovare un neo, un difetto[414] – per un dichiarato «amore di sincerità»[415], più probabilmente per sentirsi ancora forti. Una soddisfazione cui si poteva sacrificare, evidentemente senza troppi rimpianti, anche la coerenza. Esemplare è il caso di Cipriano Giachetti, che si lamentò di *Amore e Cabala* perché non vi vedeva brillare le «tanto vantate qualità di *metteur en scène*» (peraltro precedentemente contestate) di Reinhardt, il quale «non s'è provato nemmeno a ringiovanir[e]» la tragedia schilleriana. Eppure, in occasione del *Servo di due padroni*, cioè il giorno prima, Giachetti s'era espresso negativamente proprio sulle operazioni di ringiovanimento dei classici: «per me Goldoni è Goldoni e Shakespeare è Shakespeare: chi li trova troppo vecchi o troppo poco divertenti per noi uomini moderni non ha che da lasciarli stare»[416].

Certo, il caso del critico della «Nazione» è estremo e isolato, ma nella sua patente evidenza ben sintetizza quanto di sobbollente e contraddittorio ci fosse nel mondo del teatro italiano di quegli anni. Gli spettacoli «stranieri», con la loro diversità, col loro esotismo, non potevano che riflettere al massimo grado velleità e contraddizioni, speranze e meschinità. Furono uno specchio, forse un po' stregato, in cui qualcuno, specchiandosi, avrebbe magari stentato a riconoscersi.

[412] *Ibidem.*

[413] Articolo non firmato, *Gli spettacoli di iersera. L'attore olandese de Vries nell'«Enrico IV» al Teatro Argentina e «Cabala e amore» nell'interpretazione di Rheinhardt (*sic*) al Quirino*, «Il lavoro fascista», 30 aprile 1932.

[414] Marco Ramperti paragona l'operazione a quella di cercare i punti neri sul viso di una diva e la pratica con grande applicazione (e soddisfazione) sia in occasione di grandi spettacoli (cfr. *Maggio Fiorentino – attori, attrici, danzatrici, musici, registi – la parte del pubblico e quella del Signore Iddio*, «L'Illustrazione Italiana», 11 giugno 1933), sia davanti a messinscene più che mediocri, quasi che i pessimi risultati di qualche modesto mestierante potessero ridimensionare la portata del fenomeno della regia (cfr. *I nefasti della messinscena*, «Comœdia», Anno XVI, n. 1, 15 gennaio 1934).

[415] O.G., *Schiller presentato da Reinhardt al Quirino*, «La Tribuna», 30 aprile 1932.

[416] Cipriano Giachetti, *Max Reinhardt alla «Pergola»*, «La Nazione», 1-2 maggio 1932, e Idem, *L'ultima recita di Max Reinhardt con «Amore e Cabala» di Schiller*, «La Nazione», 3 maggio 1932.

6.3. *La gioia solitaria dei servitori della poesia*

A circa un anno dalla tournée del 1932, Silvio d'Amico torna a scrivere del *Servo di due padroni* in un lungo saggio pubblicato a puntate su «Scenario» nei primi mesi del 1933 e dedicato a *La parola in scena*. Il critico, col tono lucido e un po' risentito che gli è abituale quando si trova a dover constatare lo scarso rispetto tributato all'Autore, fa il riepilogo delle posizioni assunte da quelli che chiama – ironicamente – «i profeti di questo nuovo credo», cioè i registi: Craig che «finisc[e] di fatto con la tendenza a risolvere il Dramma in mera visione, ossia in balletto e coreografia»; Fuchs che vuole riteatralizzare il teatro; Copeau, almeno lui, «religioso restauratore del senso della Poesia, e dei diritti del Dramma, a teatro»; i russi – i più estremisti – che sono già «all'equazione *regista* = *autore*». Reinhardt sta giusto un gradino dietro a loro: «da trent'anni sinonimo, in Europa, di trucco prestigioso e magia rimanipolatrice ... è divenuto un tale rifacitore di testi, che taluni si son domandati perché mai, nei manifesti e nei programmi, non si sia deciso a sostituire, al nome del cosiddetto autore, il nome suo». Il tono è ben diverso rispetto a quello, entusiasta, delle recensioni goldoniane. Ora c'è sentore di ripensamento. E non a caso, dopo aver ribadito che il compito del regista è quello di collaborare, di servire la parola dell'autore drammatico, si ricorderà appunto del *Servitore di due padroni*, e lo prenderà come esempio di *spettacolo*, in quell'accezione non neutra, venata di riprovazione, che aveva per d'Amico: cioè un allestimento, magari stupendo, in cui, colpevolmente, la presenza del regista non fosse dissimulata ma ostentata come quella del vero «creatore». Per dirla con un giovane ed estremista collaboratore di «Scenario», così si finiva per «spalanca[re] gli occhi e ... tappa[re] gli orecchi»[417] dello spettatore.

[417] Virglio Lilli, *Paradossi sul teatro. II – Il cosiddetto regista*, «Scenario», Anno III, n. 7, luglio 1934. Estremizzando le convinzioni di d'Amico, Lilli paragonava la nascita della regia a un'insurrezione bolscevica e il regista a un manovale «dalla parannanza di cuoio sulla pancia e dal martello in pugno», che in un lampo di follia avrebbe barbaramente trucidato il poeta. Convinto che lo spettacolo teatrale puro fosse quello radiofonico, l'unico capace di dare il giusto risalto alla parola senza le distrazioni della vista («il Teatro è lo spettacolo per ciechi», sentenzia), si augurava la sparizione dei registi, tutti, anche dei più moderati: «La scena sia pulita, tranquilla, decorosa, elementare, chiara, di sfondo, modesta, povera addirittura. ... L'autore – vivo o morto – si serva di volenterosi manovali e operai da comandare a bacchetta. E si dia – almeno qui da noi in Italia – un calcio definitivo a questa comica banale e truffaldina figura di parassita che minaccia – accendendo riflettori e proiettori, ai

È come se, dissolta la nebbia fantastica dello spettacolo e raffreddato il calore dell'emozione, d'Amico sia tornato se stesso, caustico e diffidente nei confronti dell'ennesimo nemico del Poeta, quel regista che s'è presentato come un lupo sotto le pelli dell'agnello, che ha finto di prenderne le parti solo per colpirlo più a fondo, criticabile non meno di quegli attori nelle cui mani i testi mutavano, si trasformavano, e che si facevano guidare dall'unico principio del loro protagonismo. Un dualismo c'era prima, quello attore/autore, un nuovo dualismo si propone: quello regista/autore. Da censurare entrambi.

Certo, in fin dei conti, l'entusiasmo di d'Amico nei confronti del *Servo di due padroni* non è cosa particolarmente rilevante, anche perché il critico stesso l'aveva giustificato con argomentazioni più che ragionevoli. Eppure non smette di richiamare l'attenzione su di sé. Sembra un lapsus, e pare che stia lì a indicare qualcosa di nascosto.

Il leitmotiv della superiorità dell'Autore, masticato e rimasticato senza posa, darà alla lunga la sensazione di una poesia cantilenata, ripetuta così tante volte da non prestare neppure più attenzione al significato delle parole [418]. Ma leggendo della «gioia solitaria ... di chi ha servito umilmente, secondo le proprie forze, le ragioni della poesia» [419] – si espresse in questi termini Corrado Pavolini nei primi anni Quaranta –, è difficile resistere alla tentazione di accostarle un'altra felicità, quella tiepida e luminosa evocata dagli articoli di d'Amico a proposito dello spettacolo di Reinhardt:

> [L]a festa era bella; e parteciparvi fu una gioia. Nella sgargiante sala rococò dello Stadttheater, dove il cattivo tempo per fortuna ci aveva ridotto (che di rappresentare un'opera simile all'aperto, come s'usa qui, non vediamo le ragioni), la folla internazionale godeva e applaudiva, con un abbandono e un'innocenza, i quali non parevano del nostro tempo. Miracoli d'una resurrezione operata dalla magia d'un artista, il Reinhardt, attraverso non la ricostruzione archeologica, ma l'intuito creatore [420].

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

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

[419] *Ivi*, p. 6.

[420] *Incontro con le maschere*, cit.

Giovanna Princiotta
D'AMICO, COSTA, COPEAU [421]

Nota di Stefano Geraci. *Nel mutare di scorci e vedute della «regia in Italia», accade che su alcune figure di grande rilievo siano cadute più ombre che luci.*

Così è di Orazio Costa, di cui, pur non mancando studi recenti, spesso devoti, le identità del «regista» e del «maestro d'attori» continuano a divaricarsi.

Costa della regia di d'Amico, che si formava formando, ne assunse tutto il carico biografico: una famiglia allargata in cui crescere e dove i volti della famiglia e dei padri-maestri si offrono in sequenza e sovrapposizione: la madre, da cui ricevette il viatico all'educazione teatrale, il padre, Vittorino Rossi (con cui si laurea), d'Amico, Copeau.

Nella regia come veicolo del «gruppo degli uomini nuovi», l'ostinato progetto di d'Amico, si era dunque identificato e continuò a farlo accanto al raggiunto mestiere perché poté estremizzarlo tramite l'incontro con Copeau.

Negli anni seguenti, grazie anche alla trincea esterna all'Accademia a lungo presidiata solo dal direttore, a Costa fu consentito di ripagare quella generosità e libertà con l'estremismo fertile dei progetti e insieme con l'intransigenza.

Fu Costa, nelle vicende della compagnia dell'Accademia, la fase sperimentale degli «uomini nuovi», a desiderare la totale autosufficienza dei partecipanti dal professionismo esterno, e sempre rispetto a d'Amico fu estremista (tramite ancora la «lezione» di Copeau) nell'assumere il dramma scritto come radice del lavoro di scena, arrivando a vedervi partiture ritmiche d'impulsi organici con cui raggiungere la

[421] Questo scritto deriva dalla Tesi di Laurea «L'educazione teatrale di Orazio Costa – Dalle carte di un'ostinata memoria» – Corso di laurea D.A.M.S – Università degli Studi di Roma Tre – A.A. 2003/2004 – Relatore prof. Stefano Geraci.

«verità» dei personaggi, ragione per la quale Alfieri poteva stare accanto a Čechov.

L'incompatibilità sui criteri di formazione della compagnia degli «uomini nuovi», dichiarata poi apertamente da d'Amico a Costa e riconosciuta da questi, successivamente, come necessità storica a cui obbedivano i compiti organizzativi sostenuti dal suo maestro, non aveva intaccato comunque il decisivo essere presente di d'Amico nel teatro da inventare. Fu Costa a fare di d'Amico il maestro di un solo allievo e Costa di d'Amico un regista ombra: «Silvio d'Amico portava a teatro la gioia, e questa gioia la comunicava attorno a sé. Sarebbe bello se la gioia caratterizzasse il nostro lavoro. Una gioia collettiva di essere a teatro insieme, di farlo insieme, pubblico e attori» (Premessa alle note di regia di Tre sorelle*, 3 gennaio 1974, Fondo Costa).*

Anche per queste ragioni, Costa fu uno dei pochissimi che non volle o non fu indotto a «storicizzare» precocemente il suo ruolo di fondatore nei momenti di crisi e dei mutamenti circostanti, affidando al maestro di attori l'identità prevalente.

Negli anni Settanta, quasi contemporanei, furono il j'accuse *alla regia italiana, adagiata nell'accumulo del saper fare, e il rifiuto della firma professionale in calce agli spettacoli.*

È tempo, dunque, che tra quelle due identità si riapra un dialogo sulla scorta di nuove indagini.

Luogo privilegiato il Fondo Costa, conservato presso la Biblioteca Spadoni di Firenze.

Tre zone indichiamo ora sommariamente.

I carteggi tra Costa, Grassi, Strehler e d'Amico relativi al decennio 1938-1948, che gettano luce, anche minuta, sulle possibili alleanze in vista della fondazione di un nuovo e primo teatro d'arte del dopoguerra; la più estesa, relativa ai diari e alle note di regia; infine quella dedicata all'apprendistato, argomento a cui si è dedicata Giovanna Pinciotta, premessa necessaria, ci pare, alle altre ricerche in corso.

Entrare nell'archivio del Fondo Costa[422] è come mettere piede nel labirinto di un'ostinata memoria: la vita di Costa è stata anche una lotta con l'angelo della memoria, una lotta per non dimenticare e non dimenticarsi, per non smarrire la pista di una ricerca sempre aperta, spiraliforme, finita senza un teatro e oltre il Teatro. È questa

[422] Vorrei ringraziare la Biblioteca Teatrale «A. Spadoni» di Firenze per avere permesso la consultazione dei documenti del Fondo Costa, e senza la quale questo lavoro non sarebbe stato possibile.

continua pratica interrogativa che ha fatto e fa di Costa un intellettuale del teatro e un regista, prima che un pedagogo.

Le carte consultabili, edite e inedite, consentono una prima ricostruzione dell'educazione teatrale di Costa, liberando da una facile eclisse una zona d'ombra, vale a dire l'educazione *ricevuta* da chi orgogliosamente si riconosceva come «l'ultimo allievo di Copeau» e senza la quale risulterebbe difficile comprendere quella poi *impartita* nel suo lunghissimo magistero, nonché la sua stessa attività intellettuale e registica. L'apprendistato con il maestro francese è, però, il momento culminante di un tirocinio severo e importante, compiuto, nel corso del ventennio fascista, con Silvio d'Amico, l'altro grande maestro, che, non potendo avere Copeau come direttore dell'Accademia per espresso divieto di Mussolini, fece in modo che Costa raggiungesse Copeau a Parigi. Uno sguardo retrospettivo sulla formazione di Costa non può non cogliere anche la presenza di una specie di maestro in ombra, il Vittorio Rossi delle lezioni di variantistica presso l'Università di Roma[423].

Nel 1927, Costa supera il provino per accedere alla scuola di recitazione «Eleonora Duse», interpretando, in dialetto veneto, il Pantalone goldoniano di *La famiglia dell'antiquario*, testo di cui aveva curato la messa in scena in uno spettacolo tra compagni ai tempi del

[423] Va inoltre ricordato il terreno fertile dell'ambiente familiare. Orazio Costa nasce e cresce nella Roma degli anni Dieci, ricevendo un'educazione privata fino al tempo del liceo: il padre Giovanni, appassionato ed esperto di storia romana, ma anche eclettico cultore di interessi umanistici, si impegna nell'istruzione dei figli; la madre, Caterina Giovangigli, figura fondamentale per la vocazione teatrale di Orazio, tanto da venire più tardi assunta e assorbita nella stessa identità onomastica del figlio che sceglierà appunto di firmarsi Orazio Costa Giovangigli, trasmette ai figli un perfetto bilinguismo italo-francese. Questo tipo di educazione privata ha un carattere di notevole pervasività, infatti anche il tempo libero viene organizzato secondo una logica pedagogica, mediante visite ai musei e letture dai grandi classici italiani, Dante, Tasso e Ariosto, e dalla Bibbia, che entrano così non solo nell'immaginario dei piccoli allievi, ma anche nel loro orizzonte linguistico. Nel 1925 Costa si iscrive al liceo classico «Torquato Tasso» di Roma, dove conseguirà la maturità nel 1930. Ancora sedicenne, nel 1927, si iscrive alla scuola di recitazione «Eleonora Duse» di Roma, l'unica scuola governativa per attori esistente in Italia in quegli anni: una scelta non condivisa del tutto dal padre e, invece, sostenuta dall'appoggio materno. L'iscrizione alla scuola di via Vittoria è preceduta da un incontro importante che determinerà le scelte future di Orazio, quello con Silvio d'Amico, a cui, tramite amici comuni, la famiglia Costa viene presentata. È la stessa Caterina Giovangigli a chiedere a d'Amico, che proprio alla «Duse» lavorava, di consigliare il figlio, dopo averlo conosciuto e testato all'esame di ammissione, circa l'opportunità di intraprendere o meno gli studi di arte drammatica.

ginnasio. La sua assiduità e il suo impegno, nonostante frequenti ancora il liceo, lo distinguono dagli altri allievi attori. I corsi di recitazione sono per lo più basati su testi di teatro francese ottocentesco, teatro italiano, con il supporto dei classici greci studiati però solo a livello storico e antologico. Il momento più importante dell'attività della scuola è sicuramente quello delle lezioni di storia del teatro di Silvio d'Amico, che rendono possibile una prima percezione dei problemi della nascente regia. Le dispense di quei corsi sono le bozze della futura *Storia del teatro drammatico*. La «Duse» è ai suoi occhi una sorta di laboratorio in cui provare gli assetti della futura Accademia. Gli allievi vengono spesso invitati a coniugare le lezioni con la visione a teatro degli spettacoli di alcuni dei maggiori attori impegnati sulle scene italiane.

Orazio Costa annota:

> L'attore non si deve sorvegliare, non si deve irrigidire nello studio della naturalezza: ne risulta sempre un indurimento, una tensione, una instabilità che non solo è avvertita dal pubblico, ma dolorosamente e fisicamente anche dall'attore stesso; studiata la parte e impressasela in mente come una forma caratteristica, si deve lasciarcisi calar dentro, abbandonarvisi tutto intento, non a sorvegliarsi dal di fuori, ma a trovare con un'intima voluttà dal di dentro tutti i più reconditi meandri del labirinto dell'anima che si manifesta attraverso la voce ed il gesto. L'abbandonarsi con l'idea fissa in mente del proprio morto essere non produce quell'effetto che si potrebbe temere di rilascio generale che diverrebbe comune a tutte le parti ma una naturalezza sciolta disinvolta che per ogni parte sarà diversa avendo prima con lo studio suggestionata tanto la propria persona da renderle possibili soltanto una certa specie di forma e qualità d'atti consona allo spirito della parte[424].

Nel 1929-30, Costa sospende per un anno la frequenza alla scuola di recitazione per conseguire la maturità classica, dopo la quale decide, pur essendo affascinato dalla matematica, di proseguire gli studi in campo umanistico, visti gli interessi teatrali e letterari, iscrivendosi al primo anno del corso di laurea in Lettere dell'Università di Roma. Contemporaneamente, durante il 1930-31, frequenta il terzo e ultimo anno della scuola di recitazione «E. Duse», conseguendo il diploma di attore, per poi iniziare, nel 1931-32, un quarto anno di perfezionamento. Il percorso universitario si concluderà nel 1935 con la tesi sulla *Teatralità del dialogo nei «Promessi Sposi»*, compiuta

[424] Orazio Costa, *Quaderno marrone di appunti (1929-1935)*, Fondo Costa.

sotto la guida di Vittorio Rossi, docente di Letteratura italiana, poi pubblicata nel 1937 sulla «Rivista Italiana del Dramma» [425].

Il 1935 non è solo l'anno in cui Costa consegue la laurea in Lettere, ma anche l'anno in cui viene fondata la Règia Accademia d'Arte Drammatica, punto di arrivo di un lungo e continuo adoperarsi da parte di Silvio d'Amico. Gli anni Trenta vedono svolgersi la vita teatrale sotto il regime fascista, con un sistema che vuole sottoporre ogni forma di spettacolo al diretto controllo della burocrazia governativa in nome del sostegno finanziario concesso, in un necessario condizionamento degli interessi privati a forme di compromesso col potere politico, ma lasciando, nonostante tutto, la possibilità di iniziative innovatrici, quale quella portata avanti da d'Amico. Nella relazione per il ministero dell'Educazione Nazionale egli scrive:

> Essa deve essere, anzitutto, una *cosa viva*. E cioè, affidata non a vecchi insegnanti in cerca d'un canonicato, ma ad artisti nella piena maturità e attività [...]. Deve inoltre fornire agli allievi, non già poche ore settimanali di pigro passatempo per poco più che metà dell'anno; ma un insegnamento *completo*, diviso in due stadi: quello preparatorio e quello pratico [...] Per conseguire questi fini, io mi sono domandato se convenga creare una grande Scuola d'Arte Scenica, la quale comprenda l'avviamento a tutte le forme dello spettacolo – Teatro Drammatico, Teatro Lirico, Danza, Cinema, [...] Scenografia e Scenotecnica [...]. Ma un attento esame del problema mi ha convinto che la soluzione buona non può essere questa; perché l'insegnamento di materie affini, o anche teoricamente identiche, nella pratica varia moltissimo a seconda degli allievi a cui è diretto. [...] Perfino la recitazione che s'insegna a un attore cinematografico non è la stessa che serve ad un artista drammatico. Ho dunque concluso che noi dobbiamo limitarci a istituire una Scuola, o Istituto, o Conservatorio, o Accademia (il nome si deciderà poi) di ARTE DRAMMATICA; e che tutti i suoi insegnamenti [...] dovran-

[425] Orazio Costa, *Teatralità del dialogo nei «Promessi Sposi»*, «Rivista Italiana del Dramma», Anno I, vol. 1, gennaio-maggio 1937. Gli studi con Rossi rappresentano un momento fondamentale della formazione culturale del giovane Costa, che, sotto la sua guida, si dedica con attenzione allo studio della letteratura e si appassiona al problema delle varianti, dapprima nell'opera leopardiana e quindi in quella manzoniana, strutturando in tal senso l'analisi testuale che caratterizza la propria tesi di laurea. È in questo ambiente che Costa matura la consapevolezza dell'importanza di una rigorosa esegesi testuale, in nome del riconoscimento del significato e del valore della parola. Questa presa di coscienza segnerà poi profondamente il suo approccio, in qualità di regista, al lavoro sul testo drammatico, impegnandosi nella valorizzazione della partitura verbale. Si veda anche l'articolo *Teatralità della letteratura italiana*, pubblicato da Costa nel maggio del 1934 sul quotidiano «Il popolo di Roma» (11 maggio 1934).

no convergere a questo scopo particolare, e tuttavia già assai importante ed ampio, di creare:

1 – I futuri attori;
2 – I futuri registi;
esclusivamente per il Teatro Drammatico[426].

Questo progetto risponde a dei principi per cui d'Amico si è sempre battuto: la formazione di attori nuovi che possano essere interpreti intelligenti e scrupolosi dei personaggi loro affidati, e l'attribuzione della responsabilità assoluta della messinscena a una direzione artistica in grado di coordinare tutti i fattori dell'allestimento nel rispetto di scelte espressive univoche.

Egli scriveva infatti nel 1929 nel *Tramonto del grande attore*, quasi un manifesto della futura Accademia:

> Ci vuol altro che un insegnamento limitato a quattro ore quotidiane in cinque giorni la settimana. Ci vuole l'adozione (vedi i Russi, vedi Copeau) d'una specie di regola monastica: in cui i giovani diano asceticamente, tutte l'ore della propria esistenza all'arte. Ci vuole una più ampia preparazione culturale, e un larghissimo addestramento fisico; finora consigliati ma non attuati. Ci vuole una scuola di trucco. Ci vogliono per gli allievi e per gli insegnanti, viaggi d'istruzione all'estero. E sopra tutto ci vuole che la scuola sia non solo una scuola per attori, ma anche per *régisseurs*[427].

La linea di d'Amico sembra essere tesa verso una politica di compromesso tra le novità sceniche del Novecento europeo e la tradizione italiana nella sua esaltazione della parola come anima del dramma. Il disegno di d'Amico tende a una mediazione tra l'esperienza dei grandi attori italiani e le esperienze registiche e pedagogiche straniere. Non ci si può quindi aspettare un'azione di rottura radicale quale era stata quella di Stanislavskij e di Copeau, nel lavoro con il testo e con gli attori, ma solo una svolta verso una coerenza interpretativa e una maggiore preparazione culturale degli attori.

Appena laureato, Orazio Costa è tra i primi allievi registi della Regia Accademia Nazionale d'Arte Drammatica, ammesso direttamente al secondo anno dal momento che aveva già conseguito il di-

[426] Silvio d'Amico, *Relazione dattiloscritta per il Ministero dell'Educazione Nazionale*, cit. in Maurizio Giammusso, *La fabbrica degli attori. L'Accademia Nazionale d'Arte Drammatica. Storia di cinquant'anni*, Roma, Presidenza del Consiglio dei Ministri, 1988, pp. 22-23.

[427] Silvio d'Amico, *Tramonto del grande attore* [1929], Firenze, La casa Usher, 1985, p. 33.

ploma di attore alla scuola «Duse». Le lezioni hanno inizio nel gennaio del 1936 e sono affidate da Silvio d'Amico a importanti attori italiani: i docenti di recitazione, anche se solo per questo primo anno inaugurale, sono Luigi Almirante, Irma Gramatica e Gualtiero Tumiati, che, per motivi diversi, vengono sostituiti nel 1937 con i forse meno noti Nera Grossi Carini, Carlo Tamberlani e Mario Pelosini, che non è un attore, ma un colto professionista romano appassionato cultore dell'arte della dizione. Motivo di discordia tra i vecchi insegnanti è il rapporto con la cattedra di regia, affidata a Tatiana Pavlova, di origini russe ma cittadina italiana, dopo il divieto da parte di Mussolini di affidarla allo «straniero» Jacques Copeau, cui d'Amico avrebbe voluto riservare anche l'incarico di direttore. Costretto dalle circostanze, d'Amico tiene per sé non solo il ruolo di presidente e di insegnante di storia del teatro, ma anche quello di direttore. Archiviata l'ipotesi Copeau, il riferimento internazionale diventa il Teatro d'Arte di Mosca, sul quale cade la scelta nell'assegnare la cattedra di regia – ma non la direzione – all'attrice Tatiana Pavlova, famosa non solo per la sua bravura ma anche per i suoi continui richiami ai principi del realismo psicologico posti a garanzia di un metodo capace di avvicinare gli allievi a quella accuratezza stilistica e a quel rigore culturale che premono a d'Amico. Occasione di studio e di esercizio pratico semi-professionale sono i saggi di fine anno, vere e proprie rappresentazioni che si avvalgono, nella realizzazione, anche della collaborazione degli insegnanti. Per il suo primo saggio, Costa presenta il primo atto di *Come le foglie* di Giacosa, allestito con la collaborazione di Luigi Almirante, che vi recita la parte del padre, e *Il pianto della Madonna*, la celebre lauda drammatica di Jacopone da Todi, messa in scena con le scenografie progettate dalla sorella Valeria, con cui inaugura una lunga collaborazione, e ricordata da Costa stesso per la rappresentatività degli attori: Irma Gramatica nella parte di Maria e Gualtiero Tumiati come voce recitante di Gesù. Nel 1936 Costa inizia anche le sue esperienze di assistente alla regia: assiste la Pavlova a Bologna nella messinscena de *L'isola meravigliosa* di Ugo Betti, e Renato Simoni a Venezia per *Il ventaglio* e *Le baruffe chiozzotte* di Goldoni. Nell'aprile del 1937 Costa può già ricevere il diploma del corso di regia presentando come saggio *In portineria* di Verga, allestito al Teatro Quirino: egli centra il lavoro sulla resa del verismo delle intonazioni anche se è un testo, probabilmente scelto dalla Pavlova, di cui non è particolarmente soddisfatto. Dopo il diploma Costa assiste Guido Salvini, futuro insegnante di regia in Accademia, per le prove di *Romeo e Giulietta* e, inoltre, torna a Venezia

a fianco di Simoni per assistere alle prove di un altro testo goldoniano, *Il bugiardo*. Seppur alle sue prime esperienze, Costa non si mostra particolarmente entusiasta del lavoro del regista: quello che rimprovera a Simoni è un'assenza di metodo che non gli consente di individuare quell'ordine che egli ritiene già indispensabile per poter lavorare. Costa inizia a prendere coscienza di una realtà difficile e non sempre soddisfacente nel rapporto con gli attori, preferendo in questo caso gli allievi dell'Accademia, che, essendo giovani, non sono ancora imbrigliati da «esteriori e imposti atteggiamenti» ma conservano una maggiore disponibilità alla traduzione scenica delle proprie dinamiche interiori. A tal proposito Costa, in una lettera a d'Amico relativa alla sua esperienza di assistente alla regia, scrive delle proprie intenzioni nel lavoro su un testo e quindi con gli attori:

> Poiché ogni mio sforzo tenderà a rinnovare il tono delle parole ed il senso delle battute, pongo ogni mia attenzione nel modo con cui quelle sono oggi parlate e queste superficialmente intese. A furia di osservare riuscirò, spero, a identificare con precisione quella orribile cadenza teatrale retaggio di chi sa chi, che per quasi tutti gli attori è oggi quasi l'unica intonazione della battuta e che per quei due o tre che creerebbero una propria intonazione ad ogni battuta è una indimenticabile forma che falsa ogni migliore intenzione. Ma non sarà questo, sebbene difficilissimo, il più duro compito: v'è quello di riuscire a trovare la maniera di dare all'attore la coscienza del compito suo e di fargli comprendere che la buona accentazione della battuta non è affatto il massimo a cui deve tendere ma il minimo che si ha il dovere di pretendere da lui; che una delicata dizione e una raffinata appoggiatura non sono null'altro che materialissimi mezzi, dei quali deve sapersi servire per rivelare, sulla guida razionale delle parole, il sublime razionale intuìto dal poeta. Per questo a me pare che manchi un poco nella nostra scuola uno studio più interiore che non sia quello puramente tecnico, e che potrebbe essere dato dallo studio della psicologia (o della Psicologia) e soprattutto dall'interpretazione della poesia[428].

L'attenzione di Costa è già tutta concentrata sul lavoro con gli attori, in funzione però di una degna e rispettosa resa del testo del poeta, che rimane sì il punto di partenza fondamentale di un lavoro registico, ma che potrebbe divenire tale anche nell'educazione stessa degli allievi.

L'esperienza forse di maggiore importanza nel 1937 è quella che

[428] Orazio Costa, *Lettera a Silvio d'Amico*, 7 luglio 1937, cit. in Alessandro d'Amico, *Il tirocinio di Orazio Costa*, «Etinforma», Anno V, n. 1, 2000, p. 5.

Costa compie come assistente della Pavlova per la messinscena del *Mistero della Natività, Passione e Resurrezione di Nostro Signore*.

Il testo è una silloge di laudi del XIII e XIV secolo, elaborata da Silvio d'Amico con l'aiuto di Paolo Toschi in occasione delle celebrazioni del centenario giottesco: l'accostamento delle laudi segue il corso della vita di Gesù, dall'Annunciazione fino alla Resurrezione, nel tentativo di unirle come gli anelli di una catena per trarne un'organica azione teatrale. Costa stesso ricorda che, mancando una lauda di uno dei momenti del racconto, d'Amico non esitò a tradurre un episodio corrispondente da un mistero di Gréban, riuscendo a non creare effetti di discordanza col contesto proprio perché la contaminazione, la traduzione e l'adattamento erano processi usati sin dalle origini. D'Amico stesso, però, mette in evidenza non tanto l'unità di «eloquio» quanto quella di «spirito», in una polifonia superiore delle voci che si intrecciano. Costa ne sottolinea appunto l'aspetto corale e la dimensione assoluta:

> Un grandioso corale, che accomuna, nella visione della divina tragedia, le sofferenze dell'umanità che se ne fa attrice e che in tale rappresentazione trova il modo di espiare con rimorsi e compianti le sue colpe antiche e di invocare perdono per le sue attuali con la certezza di essere esaudita. E così il dramma, con un distacco veramente ideale dalle contingenze terrene, vola e si dispiega in un tempo suo veramente angelico; non più accadendo nel tempo e nello spazio dell'uomo storico, «al tempo degli dei falsi e bugiardi», ma in un mondo già vinto da Gesù, nel mondo ormai di sempre, cioè riscattato e continuamente da riscattare[429].

Il *Mistero* assume quindi una valenza notevole già di per sé, in quanto testo: è un esperimento nuovo che si inserisce nelle tensioni internazionali rispetto al teatro sacro e che restituisce al dramma sacro un'autentica dignità teatrale, sulla scia degli spettacoli en plein air realizzati da Copeau, mostrando quali livelli artistici possa raggiungere un attento lavoro drammaturgico basato su versi, musica e azione scenica.

In quanto spettacolo, invece, il *Mistero* è un banco di prova per le aspettative di Silvio d'Amico nei confronti dell'Accademia: egli si prende la responsabilità di presentare a un pubblico internazionale i «suoi» allievi, ancora neanche diplomati, per rendere manifesto e ufficiale l'operato di una nuova realtà teatrale italiana. Le quattro repli-

[429] Orazio Costa, *Regia d'un «Mistero» medioevale*, «Rivista Italiana del Dramma», Anno IV, vol. II, 1940, p. 342.

che sul sagrato di S. Nicolò a Padova non tradiscono la fiducia di d'Amico e ricevono un'accoglienza favorevole di pubblico e critica. La regia è affidata a Tatiana Pavlova, a cui si affiancano i due assistenti Massimo Taricco e Orazio Costa: i rapporti tra quest'ultimo e la regista non sono dei migliori per delle divergenze non solo caratteriali ma anche di metodo e stile. Costa afferma che la regia della Pavlova per questo spettacolo è «da collocarsi fra una reinvenzione musicale ed una ricerca archeologica»[430]. Riguardo a quest'ultimo aspetto scrive:

Fu messo in scena [...] in una cornice verosimilmente assai somigliante a quella tipica medievale: a luoghi deputati, ideati però secondo una linea tipicamente giottesca, nell'esilità gigliforme dell'architettura, nell'inutile ed espressiva deformazione della prospettiva reale, nella nudezza della campagna rocciosa e arenosa fiorita qua e là di alberelli ciffuti. Questa voluta fedeltà archeologica (non all'evento rappresentato, ma al tempo e al clima dei sec. XIII e XIV in cui il Mistero fu ideato e scritto) era però vissuta con una fedeltà anche di sentimento: sicché il passaggio dalla vita alla rappresentazione, pur con un valico di secoli, era felicemente superato, animando fino all'ultimo istante la piazza di una sua vita attuale ed eterna (un cavallo che rientrava alla stalla, un suono d'incudine, un chiudere d'imposte), e congiungendo le due vite, la vera e la fittizia, col suono delle campane del campanile, quelle stesse che suonano per tutto il quartiere le ore sacre, e dalle campane passando alle trombe, dalle trombe al saluto e all'invito del Nunzio, e quindi alla recitazione della prima lauda[431].

Riferendosi invece alla musicalità della parola su cui era centrato lo spettacolo, lamenta un certo compiacimento per un gusto tutto estetico del tono della recitazione:

in quella regia il coro del Limbo era recitato a più voci, con un andamento polifonico e fugato secondo una melodia piuttosto astratta da quella naturale richiesta dal testo recitato, cioè con un andamento piuttosto musicale: con tutto il fascino, ma anche con tutti gli inconvenienti di tale soluzione. Ché la mancanza d'una decisa notazione musicale teneva il testo altrettanto distante dal sentimento esprimibile con la naturale inflessione della parola parlata, quanto da una melodia cantabile vera e propria, rimanendone offuscata (a parer mio) la perfetta comprensione del testo, senza che per altro

[430] Orazio Costa, *Diverse dimensioni interpretative della lauda drammatica*, in *Le laudi drammatiche umbre delle origini. Atti del convegno del Centro di Studi sul Teatro Medioevale e Rinascimentale* (Viterbo, 22-25 maggio 1980), ed. a cura dell'Amministrazione Provinciale di Viterbo, 1981, p. 218.

[431] Orazio Costa, *Regia d'un «Mistero» medioevale*, cit., pp. 343-344.

venisse soddisfatto l'insinuato desiderio di una musicalità più franca. Questo difetto, vorrei dire questo felice errore, si avvertiva in modo minore anche nel tono della recitazione che, alcuni personaggi esclusi, fu cercato un po' troppo secondo un desiderio di graziosità piuttosto che di grazia, in certe inflessioni non abbastanza aderenti al sapore popolare del testo, ma che quasi si compiacevan della sua arcaicità con un gusto più letterario che commosso; non senza invadere talora il campo sconfinato e pericolosissimo delle inflessioni prescelte soprattutto per un puro piacere auditivo [432].

Queste riflessioni hanno una certa importanza non solo perché riflettono lo sguardo di Costa durante un momento fondamentale di formazione, ma assumono una particolare valenza in rapporto alle sue future esperienze registiche. Se infatti il *Mistero* è importante sia come testo in sé che, in quanto spettacolo, come presentazione ufficiale dell'Accademia sulla scena internazionale, esso sarà per Costa, quasi a considerarlo l'eredità del suo maestro, luogo costante di verifica delle progressive acquisizioni del proprio percorso registico.

Quando, negli anni Ottanta, Costa scriverà del suo maestro Silvio d'Amico [433], sceglierà di farlo senza ripercorrere il suo operato ufficiale e riconosciuto in tutti quegli ambiti che, nella sua lunga esperienza, aveva reso vitali, ma affidandosi al proprio sguardo dall'interno, in quanto allievo prima e collaboratore poi, capace di riconoscere una pratica che restava nascosta ai più. Alla luce delle proprie esperienze e della propria maturità, Costa sottolinea che l'operato di d'Amico all'interno dell'Accademia non si esauriva con la sua funzione di presidente, ma che gli spettacoli che da quella scuola uscivano, il *Mistero* in particolare, erano direttamente ispirati da quell'uomo che, a torto, non si volle mai firmare regista.

Costa aveva già ripercorso la «carriera» ufficiale del suo maestro sulle colonne dell'«Illustrazione Italiana» [434], in un atto quasi dovuto di memoria nel momento in cui egli si trovò a scrivere di teatro sulle pagine in cui per tanti anni d'Amico lo aveva preceduto. La figura di Silvio d'Amico era stata inserita nel quadro della trasformazione della vita teatrale della prima metà del Novecento, trasformazione che fu,

[432] *Ivi*, pp. 344-345.

[433] Orazio Costa, *A cinquant'anni dalla fondazione dell'Accademia Nazionale d'Arte Drammatica «Silvio d'Amico»*, Fondo Costa. Non datato, ma riferibile alla metà degli anni Ottanta.

[434] Si veda Orazio Costa, *I colloqui di Silvio d'Amico*, «L'Illustrazione Italiana», Anno 86, n. 1, gennaio 1959. Le prossime citazioni nel corpo del testo, dove non altrimenti specificato, sono da riferirsi a questo articolo.

secondo Costa, obbligata dalle necessità storiche: il teatro non poteva non rinnovarsi alla presenza di esperienze tanto significative come quella della Duse, di Pirandello, di Silvio d'Amico stesso in qualità di ordinatore, chiarificatore, educatore. Lo sguardo a distanza permette a Costa di riconoscere nell'opera del maestro il procedere «secondo un piano prestabilito e per tappe previste», lavorando con cura e concentrazione su ogni aspetto minore per ottenere poi nel complesso grandi risultati. L'obiettivo di d'Amico, avendo avuto una profonda coscienza dello stato in cui si trovava il teatro italiano, era stato quello di «creare un minimo di regola», affrontando i problemi sia teorici che pratici nella speranza di mettere a frutto gli stimoli ricevuti dai propri «colloqui» con le figure più importanti del teatro. Primo fra tutti l'incontro con la Duse: il suo progetto di un «teatro dei giovani», il suo porsi nuovi problemi d'interpretazione andando a minare il terreno di quegli attori che rappresentavano «la regola italiana». E poi, tramite la Duse, la conoscenza di Copeau, che in Francia aveva condotto un'importante «battaglia»: «dai colloqui con Copeau, d'Amico aveva ricevuto un nuovo incentivo alla rottura col mondo del teatro attuale, alla creazione di un ambiente nuovo, di una regola nuova». Egli era diventato così «prosecutore dell'ultima Duse e collega di Copeau». Se da un lato si era trovato, in qualità di critico, a dover dare il proprio contributo e a impostare teoricamente il problema teatrale prendendo posizione nei confronti della polemica anticrociana e di quella sul teatro naturalista con Marco Praga, dall'altro aveva iniziato «a disboscare e dissodare il campo» cercando non solo di instaurare un rapporto di critica severa con gli autori, sostenendo sempre «la priorità del testo e l'opportunità che l'autore sia conoscitore della sua tecnica fino alle tavole del palcoscenico», ma soprattutto di eliminare i retaggi mattatoriali che ancora erano presenti sulle scene italiane attraverso la sua opera di critico, esercitata «con tutto l'equilibrio consentito a chi non vuole solo giudicare, ma sopra i propri convincimenti costruire qualcosa di nuovo e diverso».

La realizzazione dei progetti di d'Amico aveva portato alla creazione di una serie di ambienti che forse avvicinarono l'Italia al resto d'Europa solo negli intenti, ma che diedero consistenza, nel bene o nel male, a un nuovo assetto della cultura teatrale italiana: la fondazione dell'Accademia, «perché il difetto di ogni crisi di cultura sta sempre nelle scuole e nei mezzi d'insegnamento», di «Scenario» e della «Rivista Italiana del Dramma», dell'*Enciclopedia dello Spettacolo* e la conseguente nascita delle cattedre universitarie di Dramma-

turgia, della Compagnia dell'Accademia, realizzazione del progetto della Duse, della Compagnia del Teatro Quirino.

Ognuno di questi «ambienti» va a sostanziare il rapporto maestro-allievo tra d'Amico e Costa: le ideazioni «sperimentali» del maestro sono realizzate in primis attraverso l'allievo. Si vedano in particolare le esperienze legate all'Accademia e alla creazione della Compagnia dell'Accademia (e del Teatro Quirino poi). La formazione della compagnia, parte integrante della fondazione dell'Accademia, è, nel disegno di d'Amico, completamento del percorso formativo nonché strumento di diffusione e di sviluppo delle nuove istanze interpretative e drammaturgiche di cui la scuola è portatrice. È proprio all'interno di questa compagnia che Costa inaugurerà la propria carriera professionale di regista, ed è proprio il maestro a scegliere per lui i testi dei primi tre spettacoli, tra cui, significativamente, *Mistero della Natività, Passione e Resurrezione di Nostro Signore.* Relativamente all'edizione di cui Costa era stato assistente, scriverà:

> Lo spettacolo [...] fu ideato interamente da lui, dal testo al luogo della rappresentazione alla scelta e guida dello scenografo Virgilio Marchi, alla moderazione della stessa interpretazione degli attori. Se la messa in scena fu firmata dalla Pavlova e se D'Amico scrupoloso custode della indipendenza dei suoi collaboratori, maestri o allievi che fossero, lasciò correre alcuni vezzi di pessimo gusto dovuti alla pur abile mano della insegnante di regia, nessuno avrebbe potuto aver nulla da ridire se invece a firmare fosse stato proprio lui.
>
> Non altrimenti un anno appena più tardi, cessata la presenza della Pavlova per insanabili quanto prevedibili dissensi artistici, D'Amico sentì di assumersi la Direzione della Compagnia dell'Accademia. Fu un atto coraggioso e responsabile e il successo che arrise a quella nuovissima compagnia di giovanissimi debuttanti è rimasto unico ed irripetibile. E gli spettacoli, anche se a firmarli erano i non meno debuttanti registi Wanda Fabro, Alessandro Brissoni, Orazio Costa Giovangigli, furono veramente realizzazioni di Silvio D'Amico che n'era l'anima assai più che l'animatore. E nonostante questo D'Amico non firmò nessuna regia. [...] Perché D'Amico non osò fare il passo che pure aveva fatto il critico Boutet e che avevano fatto l'«impiegato del gas» Antoine e il letterato Copeau in età ben altrimenti giovanile con culture e preparazioni specifiche certo non più profonde agli inizi? Era veramente con tanta umiltà convinto di non essere all'altezza e che i suoi giovani allievi, sia pure scelti tra decine di aspiranti, fossero tanto più atti di lui alla professione di cui conosceva ormai alla perfezione come pochi per cultura, per informazione, per esperienza e per passione tutti gli aspetti, le tecniche, i risvolti, gli obblighi, «servitù e grandezze»? [435]

[435] Orazio Costa, *A cinquant'anni dalla fondazione dell'Accademia Nazionale d'Arte Drammatica «Silvio d'Amico»*, cit.

Queste affermazioni non ricalcano solo un pensiero diffuso tra gli allievi dell'Accademia, cioè che il presidente fosse l'anima della scuola e, con il suo entusiasmo e la sua forza, fosse anche la «giovinezza» degli allievi, ma Costa si spinge oltre, affermando che alla regia degli spettacoli dell'Accademia era mancata solo la firma ufficiale di Silvio d'Amico. Se questo non avvenne, forse per conflitti interiori che chiamavano in causa l'arte, l'etica, l'amore per il teatro, l'amore per la religione, «la diffidenza secolare della Chiesa verso il Teatro»[436], non è determinante nel tracciare il disegno di una figura che tentava di non rinunciare mai ai propri desideri. Costa arriva quindi ad affrontare a posteriori il tema del d'Amico regista, consapevole anche del compromesso esclusivo accettato dal maestro di occuparsi di tutto l'aspetto normativo e organizzativo della nuova scena teatrale italiana.

Nel settembre del 1937, Costa si reca a Parigi per compiere «una troppo breve annata di apprendistato»[437] al fianco di Jacques Copeau, colui che Silvio d'Amico «considerava allora non solo il miglior maestro in assoluto, ma quello più giusto»[438] per le «tendenze e aspirazioni»[439] del suo giovane e prediletto allievo.

In quegli anni Copeau non è più soltanto il padre del Vieux Colombier: è il Copeau delle messinscene all'aperto e delle letture drammatiche, dei santi delle rappresentazioni sacre e degli eroi scolpiti dalla parola poetica.

Scrive Costa:

È il quarto periodo dell'attività di Jacques Copeau, quello più profondo, quello fondamentale, il più difficile da comprendersi e da amarsi, quello dal quale è uscito per assumere definitivamente nel mondo teatrale francese

[436] *Ibidem*.

[437] Orazio Costa, *L'ultima visita dell'ultimo allievo. Ricordo di Jacques Copeau*, «Teatro», Anno I, n. 1, 15 novembre 1949.

[438] Orazio Costa, *[Primo incontro con Copeau]*, manoscritto, Fondo Costa. È una copia manoscritta e senza titolo di alcune pagine di un quaderno di appunti datato 1985.

[439] *Ibidem*. Si è già detto del desiderio di d'Amico di affidare la direzione dell'Accademia a Copeau. A tale proposito Costa scrive: «Jacques Copeau moderato ammiratore e severissimo giudice dei grandi metteurs-en-scène era in Francia già in polemica con diverse tendenze sia veriste, sia costruttiviste della regia e in genere contro i suoi abusi: la sua evoluta posizione avrebbe consentito all'Italia di superare in un unico balzo la già consumata prima fase della messa in scena ormai in involuzione oltreconfine. Era un progetto di intelligentissima strategia storico critica» (Orazio Costa, *A cinquant'anni dalla fondazione dell'Accademia Nazionale d'Arte Drammatica «Silvio d'Amico»*, cit.).

e in gran parte anche europeo, il posto di guida di tutta una corrente di rinnovamento soprattutto spirituale, fatto che segna un vero passo avanti, a veder mio, sui semplici processi tecnici che hanno agitato gli altri maestri della scena europea [440].

In una lettera che Costa scrive da Parigi nel marzo 1938 al maestro Silvio d'Amico, accenna con tali parole a una lettura di Eschilo tenuta da Copeau:

una cosa magnifica! Bisognerebbe a Firenze, o anche a Roma, ottenere che ne facesse qualcuna: sarebbe per gli allievi una lezione impareggiabile e potrebbe essere per certi improvvisati registi nostrani la rivelazione dell'esistenza di certe difficoltà interpretative che essi non si sognano nemmeno [441].

L'importante esperienza dell'apprendistato di Costa presso Copeau è documentata dai resoconti mensili che l'allievo mandava al presidente della Regia Accademia d'Arte Drammatica, Silvio d'Amico, per illustrare la sua attività [442].

Nel resoconto che riguarda il primo mese di permanenza a Parigi (22 settembre-22 ottobre 1937) troviamo la descrizione dello svolgimento delle prove del primo spettacolo per il quale Costa è assistente di Copeau: la commedia *Asmodée* di François Mauriac, allestita con gli attori della Comédie. Nel 1936, infatti, il maestro francese era stato nominato regista alla Comédie-Française assieme a Gaston Baty, Dullin e Jouvet, allestendo quattro spettacoli di cui l'*Asmodée* è il secondo, per poi assumerne la carica di direttore ad interim per il biennio 1940-41. L'esperienza alla Comédie si inserisce nell'arco temporale in cui Copeau realizza i suoi celebri spettacoli en plein air, la *Rappresentazione di Santa Uliva* del 1933, *Savonarola* del 1935, *Come vi garba* del 1938 e *Miracle du pain doré* del 1943. Ciò che emerge dal racconto di Costa è un senso quasi di disappartenenza di Copeau nei confronti di questi suoi *sociétaires* abituati a un lavoro affrettato e perciò mediocre, proprio degli attori che si affidano a su-

[440] Orazio Costa, *L'insegnamento di Jacques Copeau*, in *La regìa teatrale*, a cura di Silvio d'Amico, Roma, Belardetti, 1947 (ora anche in Maricla Boggio, *Il corpo creativo, la parola e il gesto in Orazio Costa*, Roma, Bulzoni, 2001, p. 49).

[441] Orazio Costa, *Lettera a Silvio d'Amico (01/III/1938)*, «Ariel», Anno XI, n. 1, gennaio-aprile 1996.

[442] Nel Fondo Costa sono conservate solo le copie manoscritte del primo e del secondo resoconto. Pertanto è su questi due documenti (trascritti più avanti, in appendice a questo saggio) che qui ci si basa.

perficiali formule scolastiche senza un'adeguata attenzione ai più complessi elementi testuali.

Il rischio maggiore è di creare «uno spettacolo qualunque senza nessuna profondità»[443] lasciando lavorare gli attori secondo la loro logica del tutto e subito, lì dove, al contrario, «bisogna forzarli ad andar piano» per cercare di ottenere un minimo di consapevolezza e complessità. L'unico modo per staccare gli attori dal loro consueto metodo di lavoro è quello di «forzarli a riflettere» chiedendo loro «di procedere lentamente e per gradi», facendo tesoro dei chiarimenti di Copeau che, leggendo il testo con gli attori, ne discute preoccupandosi di «chiarire la personalità complessa del personaggio nel suo *sviluppo drammatico*». Copeau tuttavia cerca di raggiungere il suo obiettivo agendo silenziosamente o, meglio, non scopertamente, attraverso suggerimenti che sembrano casuali e inavvertiti, ma che altro non sono che dissimulate indicazioni registiche.

Durante le prove a tavolino gli attori leggono il testo atto per atto, scena per scena, senza che mai il regista faccia sentir loro la giusta intonazione (tutta esteriore) di una battuta, ma sono in tal senso invitati a un processo di induzione innescato da qualche semplice gesto espressivo o atteggiamento di Copeau. Non si lavora esclusivamente sull'interpretazione della battuta, ma sin dall'inizio si cerca di ipotizzare le particolari caratteristiche dei personaggi che saranno necessarie durante le prove in piedi:

> sull'azione che avrebbe potuto accompagnare un dialogo, su un particolare di vestiario, sull'accento caratteristico di uno stato d'animo ritornante, ecc... ecc... chiedendo sempre all'attore di rifletterci con comodo e di cercare di meglio: quasi sempre, per non dir sempre, il meglio trovato dall'attore era proprio quello suggerito[444].

Le prove che Copeau era solito fare con i suoi attori del Vieux Colombier non erano completamente differenti nello stile, se non per la qualità della partecipazione degli attori e per le loro capacità propositive. Il lavoro iniziava anche lì con la prima lettura a tavolino, interpretativa e chiarificatrice, eseguita dal regista stesso; venivano quindi assegnate le parti per poter iniziare immediatamente un lavo-

[443] Orazio Costa, *Resoconto dell'attività svolta dall'allievo Orazio Costa durante il primo mese di permanenza a Parigi*, 1937, Fondo Costa. Le successive citazioni contenute nel corpo del testo sono, dove non altrimenti specificato, relative a questo documento.

[444] *Ibidem.*

ro di improvvisazione sul testo: ogni scena, sulla base di un semplice schema dell'azione, veniva improvvisata fino al raggiungimento di una certa precisione e naturalezza. A questo punto si riprendeva in mano il testo per leggere le battute esatte, che venivano spiegate più dettagliatamente da Copeau, per giungere a una puntuale comprensione di esse, necessario punto di partenza delle prove in palcoscenico. Qui, cercando di preservare la freschezza della prima improvvisazione, si coordinavano tutte le singole parti, grazie all'importante lavoro di sintesi del regista.

Alla Comédie, Copeau è aiutato nella riuscita del suo lavoro da una stretta collaborazione con l'autore stesso della commedia, nonché con l'architetto delle scene. Dopo la prima lettura del testo agli attori, il regista ha infatti la possibilità di richiedere o apportare le modifiche ritenute necessarie in quanto funzionali alla resa che intende ottenere, attraverso una revisione di alcune parti del testo da parte dell'autore, o semplicemente con il suo consenso dove le modifiche sono soltanto tecniche. I suggerimenti di Copeau a Mauriac puntavano a una maggiore chiarezza nella costruzione delle situazioni, all'approfondimento di alcuni caratteri dei personaggi e alla possibilità di un ritmo più stringente del movimento drammatico: tutti elementi indispensabili per la realizzazione scenica di una «commedia, statica e di intenzioni veristiche», fondata «tutta sull'acuta analisi psicologica dei personaggi svolta in lunghe scene a due».

Una volta concluso il lavoro a tavolino, gli attori passano al palcoscenico per le prove in piedi: in questa fase del lavoro il regista, avendo già a disposizione gli elementi scenici, imposta il movimento dei personaggi, definendo quindi anche l'interpretazione logica del testo. Costa sottolinea come le scelte registiche abbiano essenzialmente il compito di colmare i vuoti espressivi non solo degli attori, ma anche del testo di Mauriac. Esso è definito come «manchevole di passaggi e spesso arbitrario», e per questo «chiede all'opera del regista la giustificazione di ogni battuta, di ogni azione, di ogni sentimento»: Copeau deve lavorare per dare una maggiore definizione ai caratteri, l'esatto ritmo e l'atmosfera adatta a ogni singola scena facendo sì che l'intera commedia segua un suo necessario sviluppo. Il movimento dei personaggi è definito e poi fissato con un «particolareggiatissimo studio» che resterà invisibile agli occhi dello spettatore, dal momento che esso apparirà come logico e necessario, frutto dell'opera di un regista che, «senza mezzi esteriori facili e di effetto, può veramente creare il qualcosa dal poco e talvolta il molto dal nulla».

Nel tempo libero dal lavoro, Costa ha la possibilità di recarsi nei

teatri della capitale francese assistendo alle più varie rappresentazioni, da Molière a rifacimenti di opere brechtiane al varietà, di cui rimangono delle brevi critiche nella seconda parte del resoconto. L'acuto spirito critico di Costa ci è noto sin dalle attente testimonianze sugli spettacoli della Pavlova o delle Gramatica, risalenti agli anni in cui ancora frequentava la scuola di recitazione «Eleonora Duse». Gli studi in Accademia e la maggiore pratica gli consentono ora una visione da spettatore con una coscienza critica ancora maggiore e, soprattutto, la contemporanea partecipazione al lavoro del grande maestro della scena francese rende il confronto assolutamente modesto. Appare naturale, quindi, che agli attori sia riservata un'osservazione più attenta, forte della consapevolezza acquisita toccando con mano le difficoltà e i vizi dei loro colleghi con cui si trovava a lavorare solo qualche ora prima.

Il resoconto si chiude con l'accenno alla visita ad alcune esposizioni e monumenti, nonché alla conoscenza di Baty, Chancerel, Dullin e Jouvet, i quali avevano proposto a Costa ulteriori esperienze francesi presso di loro. Gli elementi che ci sono forniti dal secondo resoconto mensile di Costa (22 ottobre-22 novembre 1937) vanno a completare quelli del precedente, dandoci il disegno complessivo non solo dell'*Asmodée* di Mauriac a opera di Copeau, ma anche delle impressioni conclusive dopo il debutto dello spettacolo.

Le ultime due settimane di prove sono state fatte sul palcoscenico con gli elementi scenici definitivi (l'ultima settimana anche con costumi e luci), tornando a volte alle prove a tavolino, in Francia dette «all'italiana», per fissare la memoria precisa del testo. Avendo già memorizzato i movimenti e le battute, gli ultimi quindici giorni dovevano servire a dare compimento al lavoro degli attori e «render vivo e coerente il gioco scenico che dava ancora soltanto una impressione meccanica di artefatto»[445], eliminando quegli sfasamenti tra parola e azione che spesso viziano le scene.

Si tirano quindi le somme di una regia che per Costa si mostrava, nonostante fosse «meticolosa e assolutamente creatrice», come «un capolavoro di invisibilità»: nelle ultime prove, mentre l'insieme si andava lentamente componendo, «scomparivano quelle cuciture bianche che sono troppo spesso i segni della regia». Tuttavia è certo che

[445] Orazio Costa, *Resoconto dell'attività svolta dall'allievo Orazio Costa durante il secondo mese di permanenza a Parigi*, 1937, Fondo Costa. Le successive citazioni contenute nel corpo del testo sono, dove non altrimenti specificato, relative a questo documento.

il regista non è riuscito a ottenere ciò che avrebbe voluto, soprattutto per quel che riguarda il lavoro degli attori: il carattere dei personaggi non è stato sufficientemente sviluppato, andando ad annullarne così la complessità psicologica, e agli attori è rimasto «quel maledetto tono teatrale che serpeggia in ogni loro espressione, quel fare un po' distratto con cui spacciano le loro battute come fossero di terze persone». Costa afferma che Copeau avrebbe dovuto «imporsi, insistere, esigere», chiedendo all'attore sempre di più, ma sottolinea che questo non è il modo di fare del suo maestro, il quale «preferisce che l'attore rimanga ad un livello magari lievemente inferiore riguardo alla profondità, piuttosto che tenti di trasformarsi, senza una intima convinzione».

Anche in questa relazione troviamo delle brevi recensioni degli spettacoli che Costa ha modo di vedere nel suo secondo mese di permanenza a Parigi. Egli si meraviglia del fatto che si continuino a portare in scena con pretese di contemporaneità dei drammi come *Celui qui reçoit les gifles* di Andreev o *Les chevaliers de la table ronde* di Cocteau, «che avrebbe potuto esser nuova 17 anni fa». Di quest'ultima messinscena, totalmente curata dall'autore, critica sia gli attori, «mediocri», nonché i costumi e le scene, «senza carattere», fino al testo, fatto di «battute slogate e slegate», ma nel quale un pubblico dalla «reverente buona volontà» riesce comunque a rintracciare delle «presunte profondità».

Nella recensione di *L'échange* di Claudel, messo in scena da Pitoëff, troviamo l'esposizione di un concetto che andrà poi a essere la chiusa del saggio *La regia teatrale*[446], pubblicato da Costa nel 1939. Egli afferma che il testo di Claudel non ha nulla di innovativo, ma si basa su un insegnamento dell'antica retorica:

> ogni dramma, meglio ogni opera di poesia, è nella sua interpretazione letterale un dramma di personaggi, ed è, in una interpretazione simbolica, sia un dramma di forze universali, e quindi rappresentazione di un conflitto, o persino «del» conflitto, universale; sia un dramma di forze interiori alla personalità umana e quindi rappresentazione del conflitto che presiede all'unità di questa personalità[447].

Nel già citato saggio sulla regia che Costa scriverà di lì a poco, ritroviamo largamente esposta ed elaborata la concezione del teatro

[446] Orazio Costa, *La regia teatrale*, «Rivista Italiana del Dramma», n. 4, luglio 1939.

[447] Orazio Costa, *Resoconto dell'attività svolta dall'allievo Orazio Costa durante il secondo mese di permanenza a Parigi*, cit.

come «suprema rappresentazione delle forze in conflitto che determinano la vita dell'universo» [448].

È a Parigi, nel corso del suo soggiorno, che Costa scopre la compagnia ebraica dell'Habima, esempio di grande Teatro, su cui dieci anni dopo pubblicherà un importante saggio [449]. Nel resoconto parigino, Costa ci svela che la prima impressione dinanzi alle scene povere e quasi improvvisate di *Uriel d'Acosta* per la regia di Granovskij non era stata positiva, ma era andata trasformandosi in un sentimento di profonda ammirazione e partecipazione verso la fine del lavoro, corroborandosi nella visione di una seconda replica. Qui assistiamo all'intuizione di un fascino misterioso e indefinibile che distingue il lavoro della compagnia, capace di rendere visibile ciò che è celato (anche materialmente, dietro le tende) e ciò che è silenziosamente presente nelle pause: «si ha, come non mai, la certezza di trovarsi di fronte all'atto nella sua irripetibile realtà, alle persone nella loro unica forma. Si respira il teatro, che è vita una volta per sempre». Tutto questo è frutto di un attento e delicato lavoro di insieme, forte di attori straordinari che, oltre a essere uniti da un comune sentire religioso radicato nelle loro esistenze, mettono a disposizione delle loro anime una potente tecnica assolutamente necessaria. L'elemento che risulta più evidente agli occhi di Costa è lo studio della caratterizzazione del personaggio a partire dalla voce, attraverso l'uso di uno o più registri che restituiscono delle qualità interiori precise: una voce calda e profonda riesce a suggerire una consueta attenzione alla propria interiorità; un'attrice matura come la Rovina alterna con esiti sorprendenti la propria voce potente a una più pulita e chiara di fanciulla; un attore rende la complessità della figura di un rabbino usando tre diversi registri vocali uniti a tre diverse tipologie di movimenti, restituendo i momenti privati da anziano ottantenne, quelli pubblici e ufficiali da ministro del culto ebraico, quelli segreti della preghiera. Aggiunge Costa:

> una tale plasticità vocale pare del tutto legata alla tensione sentimentale, e forse è; ma alla base di tutto ciò c'è una tecnica che bisogna prima riconoscere, poi conoscere, se si vuole fare veramente del teatro [450].

[448] Orazio Costa, *La regia teatrale*, cit. (ora anche in Gian Giacomo Colli, *Una pedagogia dell'attore. L'insegnamento di Orazio Costa*, Roma, Bulzoni, 1996, p. 79).

[449] Orazio Costa, *L'arte della compagnia dell'Habimah*, in *La regìa teatrale*, a cura di Silvio d'Amico, Roma, Belardetti, 1947.

[450] Orazio Costa, *Resoconto dell'attività svolta dall'allievo Orazio Costa durante il secondo mese di permanenza a Parigi*, cit.

E poi:

D'altra parte ho potuto particolareggiatamente osservare lo studio dei movimenti caratteristici dei singoli personaggi, mantenuti sempre con una coerenza ed un'armonia mirabili e soprattutto per quel fuoco interiore che anima tanta tecnica, facendone ad ogni momento scaturire la necessità assoluta [451].

Nella sua recensione della compagnia dell'Habima, le parole di Costa riflettono quelle del maestro, anche se con quella consapevolezza che è propria di un allievo e che acquisterà un peso tutto personale al vaglio delle esperienze successive.

L'attenzione alla parola è un elemento primario nell'opera di Costa: in questo senso è fondamentale il periodo parigino, in cui non solo si forma al Copeau delle letture sceniche, ma segue anche un corso di fonetica; esprimerà poi la sua posizione al riguardo nel saggio teorico *La regia teatrale*, riprendendo gli insegnamenti di Silvio d'Amico, fino a sperimentarla poi nel lavoro con gli attori durante le sue regie.

Nel resoconto mensile da Parigi, Costa informa il presidente dell'Accademia sulla sua frequenza non solo di un corso di fonetica per stranieri, ma, non soddisfatto, di un corso di fonetica generale, essendo convinto che questo tipo di studi dovrebbe essere «alla base di ogni forma di dizione e di recitazione». Egli ribadirà questo suo punto di vista, in sede privata, in una lettera indirizzata sempre a Silvio d'Amico, scritta nel marzo del 1938 [452], in cui afferma appunto che la tecnica respiratoria e fonatoria dovrebbe essere considerata una delle basi dell'educazione dell'attore, insieme all'interpretazione lirica e psicologica del testo, e che lo studio della fonetica sarebbe utilissimo per un regista. E infatti, tornando al novembre del 1937:

Una parte del corso: fonetica applicata alla storia delle lingue romanze, completa i miei studi universitari di linguistica, ma un'altra, fonetica generale mi dà una quantità di nozioni indispensabili sia ad un attore che ad un regista e sulle quali, se ne avrò il tempo e la possibilità, conto di organizzare un piano di lavoro per la tecnica, tutta particolare, dell'uso artistico della

[451] *Ibidem*. Il giovane Costa tocca un tema che è da sempre stato un nodo cruciale delle riflessioni sull'arte dell'attore, e sul quale un decennio prima si era pronunciato il suo maestro francese in *Réflexions d'un comédien*, Premessa all'edizione del *Paradoxe sur le comédien* di Diderot (Denis Diderot, *Paradoxe sur le comédien par Diderot*, présenté par Jacques Copeau, Paris, Librairie Plon, 1929).

[452] Cfr. Orazio Costa, *Lettera a Silvio d'Amico (01/III/1938)*, cit.

voce parlata, in modo da poter possedere e insegnare la maniera di ottenere senza pregiudizio della salute e degli organi vocali, il massimo degli effetti artistici nella caratterizzazione vocale del personaggio e nella più complessa manifestazione delle sue passioni[453].

Questa affermazione richiama, tra l'altro, la recensione degli spettacoli dell'Habima, in cui Costa sottolineava la capacità degli attori di rendere le diverse qualità del personaggio attraverso l'uso di registri vocali differenti.

Il periodo parigino permette a Costa di acquisire una vicinanza sempre maggiore con Copeau, di cui scrive a d'Amico in una lettera del marzo 1938: lo ha seguito in Belgio e lì ha assistito alle sue letture dei classici, ha conversato con lui di arte e letteratura, e già ora afferma di conoscere le idee del maestro come pochi. Dalle sue parole emerge quel senso di sicurezza che nasce dalla consapevolezza di avere intrapreso un importante e decisivo percorso di crescita personale:

> Così si avvicina il termine di questo mio soggiorno che mi ha permesso di conoscere tante belle e indispensabili cose; di avvicinare opere d'arte appena conosciute sui banchi della scuola e quel che più conta di confortare le mie idee teatrali con quelle così varie che qui si agitano e di trovarle anche buone vicino alle migliori. Intanto ho avuto la fortuna di poter maturare in pace e tranquillità proposte e progetti. Talché, credo, non mi mancherà certo il materiale di lavoro, ma piuttosto il tempo di tutto impiegarlo[454].

Nella primavera del 1938 Copeau prepara l'allestimento di *As you like it* di Shakespeare, scelto come spettacolo da presentare al Maggio Musicale Fiorentino nel giugno di quell'anno. Costa, dopo aver assistito alle prove di *Asmodée*, è ancora al fianco del maestro per le prove di questa rappresentazione che sancirà la fine dell'importante esperienza parigina.

Non si tratta della prima collaborazione di Copeau con il Maggio Fiorentino: vi aveva già realizzato, nel 1933, la *Rappresentazione di Santa Uliva*[455], e nel 1935 il *Savonarola* di Rino Alessi. *Santa Uliva* diede inizio a un ciclo di regie en plein air che si concluse a Beaune nel

[453] Orazio Costa, *Resoconto dell'attività svolta dall'allievo Orazio Costa durante il secondo mese di permanenza a Parigi*, cit.

[454] Orazio Costa, *Lettera a Silvio d'Amico (01/III/1938)*, cit.

[455] Realizzata nel Chiostro di Santa Croce, questa Sacra Rappresentazione – e la sua strutturazione scenica – sarà fondamentale fonte di ispirazione per la messinscena e la realizzazione spaziale del *Mistero della Natività, Passione e Resurrezione di Nostro Signore*, che Costa curerà più volte nel corso della sua attività registica.

luglio del 1943 con *Le Miracle du pain doré*, e di cui le tappe intermedie furono appunto il *Savonarola* e l'*As you like it* shakespeariano. Queste rappresentazioni si distinsero e assunsero notevole importanza per avere affrontato in senso nuovo la progettazione e la verifica di una serie di elementi quali la struttura dello spazio scenico, l'uso di codici rappresentativi collegati alle cerimonie religiose, la coralità, la compresenza di linguaggi diversi (musica, danza, pantomima).

Il primo di questi spettacoli, la *Rappresentazione di Santa Uliva*, fu forse il più stimolante per Copeau, e sembrò dargli nuovo vigore e fargli intravedere nuove possibilità, tanto che in una lettera indirizzata a Silvio d'Amico ne scrisse:

> J'ai eu l'impression vive à Florence que le théâtre catholique pourrait renaître. Toutes les questions de technique sont plus ou moins vaines. [...] Uliva a eu une grande importance pour moi. Vous vous en apercevrez peut-être plus tard[456].

Dopo il *Savonarola*, messo in scena a Piazza della Signoria nel maggio del 1935, Copeau cura un terzo spettacolo, da rappresentarsi nel Giardino di Boboli: *As you like it* di Shakespeare, tradotto per l'occasione non in *Come vi piace*, ma, in omaggio alla città ospite, in *Come vi garba*. Copeau aveva già messo in scena questo testo nel 1934 al Théâtre de l'Atelier e ora si apprestava a riprenderlo per trasferirlo en plein air per il Maggio Fiorentino. Costa ricorda tra l'altro che gli era stato chiesto di riprendere per quell'occasione *Santa Uliva*, ma che egli aveva rifiutato dichiarando che non era bene tornare su uno spettacolo che amava così tanto e che era riuscito particolarmente bene, optando per la commedia shakespeariana che pure aveva avuto molto successo a Parigi. Costa ci racconta la visita accurata e minuziosa in cui accompagna Copeau alla ricerca del luogo ideale, all'interno dei giardini di Boboli, per la sua rappresentazione[457]. Al seguito del maestro, Costa registra la sua avversione nei confronti della regia che vuole una scena esclusivamente ispirata al testo rappresentato, o di quella che, affidandosi al decorativismo, tradisce il testo stesso:

[456] Jacques Copeau, *Lettre à Silvio d'Amico, 5.8.1933*, in *Trois lettres de Jacques Copeau à Silvio d'Amico*, «Revue d'histoire du théâtre», n. III-IV, 1955, p. 321.

[457] La visita è sicuramente antecedente al febbraio 1938, dal momento che in una lettera indirizzata a Costa, datata 25 gennaio 1938, già si parla dell'articolo che egli scrisse in quell'occasione.

È una delle caratteristiche della regia di Copeau (e non è altro, in fondo, che una esigenza d'ogni vero teatro), quella di materializzare quanto è più possibile, nel movimento e nella forma plastica della scena, gli elementi giustificativi delle azioni drammatiche, ma riducendoli sempre ad una semplicità elementare e tendendo, come supremo ideale della scenotecnica moderna, all'unicità di una scena-tipo, come per ricreare il classico fenomeno per cui tutto il teatro delle grandi epoche si giustifica e si ritrova in un luogo fisso che contiene, quasi geometricamente potenziati, tutti i movimenti e tutte le situazioni che gli autori vi fecero svolgere[458].

In questo senso ogni spazio viene analizzato e passato al vaglio cercando di capire in pochi minuti quali soluzioni sceniche possa offrire, quale possa essere la posizione del pubblico e la qualità della ricezione di esso, e soprattutto che tipo di acustica vi sia. I giardini mettono a disposizione numerosi teatri naturali che però il regista è costretto a scartare ora perché il luogo è talmente completo in sé che qualsiasi aggiunta ne turberebbe l'armonia, ora perché gli elementi naturali andrebbero a nascondere gli attori, ora per via di una pessima acustica. La scelta cade sul piazzale del Bacchino:

> Non si può fare a meno di considerare il carattere di questa scelta: il luogo non è di per sé uno spettacolo, né un teatro, non è l'ideale scena, ma è ricco di possibilità: non soffrirà, anzi si gioverà, per non essere in sé perfetto, delle aggiunte che le necessità del dramma richiederanno[459].

Il ciclo delle regie en plein air, nonché tutta l'attività registica di Copeau si concluderanno con la messa in scena nel cortile degli Hospices di Beaune di un altro testo medioevale: *Le Miracle du pain doré*.

La riflessione sugli aspetti fondamentali che caratterizzarono l'apprendistato di Costa alla scuola di Copeau e che più lo formarono umanamente e professionalmente è forse da ricercare nelle pagine in cui egli, ormai diventato maestro, torna proprio ai primi momenti di quell'esperienza per svelare le profonde sensazioni provate in oc-

[458] Orazio Costa, *Un regista in cerca di scena*, «Scenario», n. 2, 1938, pp. 58-59.

[459] *Ivi*, p. 62. Proprio in occasione della rappresentazione fiorentina del 1938, Costa, come segno di gratitudine alla fine dell'apprendistato parigino, farà dono al maestro della lastra di mosaico con le due colombe di San Miniato che Copeau aveva scelto molti anni prima come simbolo del suo Vieux Colombier e che Marie-Hélène Dasté deporrà sulla tomba del padre nel piccolo cimitero di Pernand-Vergelesses nell'ottobre del 1949.

casione del loro primo incontro. Questo scritto, infatti, non è immediatamente posteriore alla conclusione di quell'esperienza, ma, essendo datato 1985, gode della consapevolezza acquisita alla luce dei percorsi maturati e, nascendo probabilmente come riflessione personale non finalizzata alla pubblicazione, si distingue anche per una delicata franchezza nel richiamare alla mente momenti di confidenza [460]:

Ricordo che sollecitato un giorno da J.C. a giudicare la sua apparizione in «Molto rumore per nulla» quale attore nella parte del frate Francesco, ebbi a dirgli che avevo avuto l'impressione che al suo arrivo in scena si assistesse a uno strano caso, come se, mancato d'improvviso il titolare del ruolo, si fosse fatto ricorso ad un religioso della chiesa vicina e che, apparso lui nella sua inspiegabile ma irrefutabile verità, tutti gli altri personaggi, dopo un istante di commosso reale sbalordimento (che aveva fatto quasi brillare la mina illuminante d'un atteso spessore vitale) si fossero afflosciati e quasi spenti nei loro abbigliamenti ridotti a cenci, nei loro gesti vuoti ridotti appena a pudichi nascondimenti di vergogne: tutta la fatica registica per dar vita al dramma era caduta nel vuoto a quel paragone. E Copeau, non so bene se compiaciuto della strana lode che poteva suonare anche rimprovero, mi confidò: «Cher enfant, nous faisons des mises en scène parce que nous n'avons pas d'acteurs». Non abbiamo attori o non abbiamo uomini?

«Non abbiamo uomini» disse Copeau [461].

Copeau amava ripetere, citando Goethe, che «prima di fare, bisogna essere, perché non si fa che ciò che si è» [462], e su questa affermazione si modellò l'impegno pedagogico tutto etico del maestro francese.

Non si cercavano

utilizzatori o utenti o usurpatori delle umane prerogative nelle più speciose apparenze, ma dei veri conoscitori, consapevoli possessori e quasi eroici difensori delle stesse prerogative nella più intima e più consistente concretezza. Si trattava di corrispondere per questa via alle esigenze che aveva posto la nuova drammaturgia da Ibsen a Strindberg a Cechov a Pirandello [463].

[460] Orazio Costa, *[Primo incontro con Copeau]*, cit.

[461] *Ibidem.*

[462] Jacques Copeau, *Ricordi del «Vieux-Colombier»*, trad. it. di Annamaria Nacci, Milano, il Saggiatore, 1962, p. 62.

[463] Orazio Costa, *[Primo incontro con Copeau]*, cit.

Sulla teoria registica, inoltre, Costa si esprimerà con un saggio pubblicato nel 1939[464], poco dopo il suo rientro in Italia e pertanto ancora forte di tutti gli insegnamenti parigini. Copeau aveva ripreso ed elaborato più volte, nel corso di una lunga esperienza, il proprio pensiero sulla realizzazione scenica di un testo, cercando però di garantire sempre una corrispondenza tra risoluzione estetica e affermazione etica. Lo stesso Costa sottolinea come, sin dal principio, dalla nascita del Vieux Colombier, sia possibile notare «la spiritualità degli intenti morali»[465] nel porsi contro un'atmosfera viziata dall'affettazione, in cui lo spirito non poteva trovare possibilità di espressione. Nel manifesto del Vieux Colombier del 1913, Copeau scriveva:

> Per messa in scena noi intendiamo lo schema di un'azione drammatica. È l'insieme dei movimenti, dei gesti e degli atteggiamenti, l'accordo delle fisionomie, delle voci e dei silenzi, è la totalità dello spettacolo scenico immaginata da un'unica intelligenza, che la concepisce, la plasma, e la rende armonica. Il regista crea e fa regnare tra i personaggi quel legame segreto ma visibile, quella reciproca sensibilità, quella misteriosa corrispondenza dei rapporti senza i quali il dramma, anche interpretato da eccellenti attori, perde il meglio della sua espressione[466].

Il fatto teatrale è creato dall'unione e dall'armonia plasmata dal regista tra i vari elementi, l'attore, il testo, l'apparato scenico; il regista diventa fulcro del lavoro di mediazione estetica, fra autore e messinscena, ed etica, fra pubblico e spettacolo.

Di rimando, sottolineandone l'impegno etico, Costa scrive nel proprio saggio che è proprio il regista a dare «alla rappresentazione una coscienza spirituale, che ne fa una cosa viva ed attuale»[467] e, ancora, in senso più generale, che per la creazione di un nuovo teatro «è indispensabile una novità di concezione sentita come assoluta, coinvolgente tutti i principi estetici e diciamo pure morali della vita»[468].

Quando Costa torna a parlare del regista scrive che

[464] Orazio Costa, *La regia teatrale*, cit. (ora anche in Gian Giacomo Colli, *Una pedagogia dell'attore*, cit.).

[465] Orazio Costa, *L'insegnamento di Jacques Copeau*, cit. (ora anche in Maricla Boggio, *Il corpo creativo, la parola e il gesto in Orazio Costa*, cit., p. 42).

[466] Jacques Copeau, *Le Théâtre du Vieux Colombier*, 1913, cit. nella trad. it. in Maria Ines Aliverti, *Jacques Copeau*, Roma-Bari, Laterza, 1997, p. 82.

[467] Orazio Costa, *La regia teatrale*, cit. (ora anche in Gian Giacomo Colli, *Una pedagogia dell'attore*, cit., p. 66).

[468] *Ivi*, p. 69.

il regista è colui che fondendo in sé le qualità di pubblico ideale e di uomo di teatro, direi quasi inventa o scopre quel punto di contatto fra testo e pubblico che è la rappresentazione [469].

Costa afferma che è il testo stesso a imporre il proprio stile alla messinscena, e che nello stile è sottinteso quel tono che essa dovrà assumere: concetto, quello del «tono», che già abbiamo visto esposto da Copeau nell'affrontare i testi tragici. Molti altri sono i richiami diretti al maestro all'interno di questo saggio teorico: sull'aspetto scenografico, la natura dell'attore, il suo rapporto col testo.

Le consonanze sono ancor più messe in evidenza quando è lo stesso Costa a descrivere il modus operandi di Copeau, che pare prefiggersi come meta, attraverso il rifiuto di ogni estetismo, «un teatro puro, [...] un teatro assoluto, rappresentazione immediata d'una spiritualità contemporanea» [470]:

> In un lavoro come quello di Copeau la messa in scena è prima di tutto una messa a punto, una preliminare sintonizzazione degli elementi che concorreranno al lavoro, la quale parte da premesse ben più lontane dai molteplici motivi guida di una interpretazione; la messa in scena significa il ritrovamento e la definizione di quello spazio che il testo presume a sé concreato, in cui un accento nasce da un gesto e un gesto da una necessità imprescindibile di movimento, studiosamente, accanitamente rintracciata fra le misteriose pieghe della poesia [471].

L'ultima volta che Costa vede il maestro è sul letto di morte, quattro giorni prima che si spenga, nella sua casa di Pernand. Percorrendo da solo quella strada che avevano un tempo percorso i Copiaus, si trova a combattere con il timore di non riuscire più a riconoscere quel volto – quella «testa fiera, la fronte ampia, l'occhio azzurro, il grande generoso naso romano e la franca bocca parlante e sorridentemente malinconica» [472] – che, nel loro primo incontro, nell'estate del 1936, fece sì che la figura di Copeau si sovrapponesse a quella del padre, in una «reduplicata autorità» [473], proprio in virtù della loro somiglianza fisica. Dieci anni dopo, accostandosi al mae-

[469] *Ivi*, p. 71.
[470] Orazio Costa, *L'insegnamento di Jacques Copeau*, cit. (ora anche in Maricla Boggio, *Il corpo creativo, la parola e il gesto in Orazio Costa*, cit., p. 44).
[471] *Ivi*, p. 46.
[472] Orazio Costa, *[Primo incontro con Copeau]*, cit.
[473] *Ibidem.*

stro morente, il timore di trovarsi dinanzi un viso cambiato e provato dalla malattia si annulla in un nuovo riconoscimento:

Ed era proprio lui: lo ritrovavo, sotto la barba bianca, con la fronte immensa, il grande naso aquilino e gli occhi pieni di quello sguardo che gli abbiamo sempre conosciuto, largo e cordiale e pur sottilmente ironico. Mi disse: «Avete potuto pensare che vi avessi dimenticato! Male!». Mi abbracciò, lo abbracciai [474].

È questa l'occasione per confermare ancora una volta l'importanza del segno lasciato da Copeau nella sua educazione teatrale: egli lo ha indotto a percorrere «quella strada dove è così bello, e difficile insieme, avanzare» [475], e Costa può di nuovo esprimere la propria fedeltà

al suo insegnamento: lealtà verso i testi, studio dei grandi maestri, (fra i quali fu certo uno dei maggiori, certo il maggiore dei nostri tempi) fede nell'arte e fede nell'uomo soprattutto. Bisognerà che tutti quelli che sono stati suoi allievi e discepoli raccontino un giorno tutto quello che ci ha insegnato e rivelato: saranno saggi di tecnica, articoli di fede, confessioni umane [476].

Al Presidente della R. Accademia d'Arte Drammatica
Roma, Via Vittoria, 6

Resoconto dell'attività svolta dall'allievo Dott. Orazio Costa durante il I mese della sua permanenza a Parigi (22.IX-22.X-'37.XV) [477]

I: Assistenza alla messinscena di Jacques Copeau per la commedia *Asmodée* di François Mauriac.

Cenno sul metodo di lavoro: la commedia, statica e d'intenzioni veristiche si fonda tutta sull'acuta analisi psicologica dei personaggi svolta in lunghe scene a due.

[474] Orazio Costa, *L'ultima visita dell'ultimo allievo. Ricordo di Jacques Copeau*, cit.

[475] *Ibidem.*

[476] *Ibidem*. Si veda inoltre F. Cologni, *Non soltanto amore anche fede per l'uomo di teatro* (intervista a Orazio Costa), «L'Italia», 5 aprile 1962, in cui Costa tornerà a parlare del maestro.

[477] Documento manoscritto di 12 pagine con firma in calce conservato presso il Fondo Costa della Biblioteca «A. Spadoni» di Firenze, che si ringrazia per averne consentito la pubblicazione in questa sede. Per alcune parole di scarsissima leggibilità si è preferita l'omissione, segnalata tra parentesi quadre con i punti di sospensione.

a) Dopo la prima lettura fattane dal regista stesso ai «sociétaires», la commedia ha subito svariate modificazioni: alcune semplicemente tecniche, per la chiara impostazione delle situazioni e dei dialoghi; altre più profonde, riguardanti addirittura il carattere di certi personaggi; altre infine per ottenere nello sviluppo delle scene un movimento drammatico più stringente e logico. Tutte queste modificazioni sono state suggerite all'autore dal regista: quelle che comportavano cambiamento del testo eseguite dall'autore, e alcune di quelle che non ne comportavano eseguite dal regista con l'assenso dell'autore. Alcune di queste modificazioni vengono ancora fatte durante le prove ogni volta che al fuoco della ribalta ci si accorge di qualche manchevolezza.

b) Il regista, per ragioni organizzative, non ha avuto subito tutti gli attori; ne ha approfittato per tenere delle letture, quasi delle discussioni, con alcuni degli attori che fortunatamente avevano le parti principali. In queste sedute la preoccupazione essenziale del regista è stata di chiarire la personalità complessa del personaggio nel suo *sviluppo drammatico*.

c) Per suo conto intanto il regista preparava la pianta della scena (unica) con le sue aperture e la disposizione del mobilio per ordinare i movimenti. Questa pianta è stata in parte eseguita secondo le didascalie del testo, ma vi sono stati aggiunti alcuni importanti particolari creati per dare il pieno risalto ad alcune scene. È stata così creata una piccola porta per l'entrata quasi [...] di uno dei personaggi, a cui in tal modo si viene ad aggiungere una caratteristica che quasi da sola lo definisce.

d) Preparata questa pianta sono intervenute le conferenze con l'architetto Louis Sue per la costruzione dell'ambiente (la sala d'ingresso d'una villa di campagna). L'architetto ha preparato pazientemente non solo il bozzetto ma il *teatrino* di quattro o cinque diversi alzati della pianta propostagli. Infine dopo svariati colloqui è stata scelta la scena che offriva la migliore visibilità di tutti gli elementi accessori: cioè: una terrazza esterna con vista di bosco di pini; una scala d'accesso al piano superiore; la sala da pranzo in cui si svolgono alcuni inizi o finali d'atto. Ma allorché, subito dal primo giorno delle prove in palcoscenico, è stata impiantata questa scena, è risultata non sufficientemente ampia e soprattutto non sufficientemente profonda. Allora l'architetto l'ha modificata nelle proporzioni e *sin dalla seconda prova* in palcoscenico la scena aveva le sue *dimensioni definitive*.

e) Durante questi preparativi proseguivano le prove al tavolo con tutti gli attori. La recitazione del lavoro era fatta atto per atto, scena per scena di seguito riprendendo le stesse battute o le stesse scene non più di due o tre volte al massimo. Il regista non ha mai dato la battuta: si è limitato qualche volta a suggerire con qualche gesto espressivo o con qualche atteggiamento. Si è contentato sempre di piccolissimi progressi e non ha mai insistito per ottenere subito da uno sforzo concentrato il massimo dell'espressione. Questo procedimento si deve in gran parte al tipo particolare di attori a cui si dirige; infatti questi attori della Comédie, in molte cose simili a quelli delle nostre compagnie di giro, sarebbero propensi a dare tutto subito secondo formule scolastiche, sempre uguali, senza approfondire né il carattere né la situazione.

L'unico modo di forzarli a riflettere è di chieder loro di procedere lentamente e per gradi. Già durante queste sedute il regista discutendo si lasciava sfuggire quasi inavvertitamente, ma invece a ragion veduta, i suggerimenti più vari sulla finale interpretazione d'una battuta, sull'azione che avrebbe potuto accompagnare un dialogo, su un particolare di vestiario, sull'accento caratteristico di uno stato d'animo ritornante, ecc... ecc... chiedendo sempre all'attore di rifletterci con comodo e di cercare di meglio: quasi sempre, per non dir sempre, il meglio trovato dall'attore era proprio quello suggerito.

f) Quando nelle sedute al tavolo gli attori hanno saputo e compreso dove avrebbero dovuto arrivare, pur senza esserci arrivati che raramente e per momenti è avvenuto il passaggio al palcoscenico, con una scena provvisoria, ma precisa: nelle dimensioni, nelle aperture, nella disposizione del mobilio. E qui si è avuta tutta l'impostazione del movimento dei personaggi. Tutti gli elementi della scena: aperture, mobili ecc... sono designati con una lettera ad uso esclusivo del regista: l'attore segna sul suo copione a suo modo tutti i movimenti che gli vengono suggeriti. Bisogna dire che son questi movimenti che finora hanno dato vita alla commedia, ai personaggi, alle situazioni, alle battute. Questo particolareggiatissimo studio dei movimenti non si può apprezzare appieno che sul copione: nemmeno alla rappresentazione apparirà perché sembrerà talmente logico e coerente che nessuna altra idea gli si potrà opporre. Dal copione dunque risulta che questi movimenti anziché determinati dal testo sono quasi determinati sul testo stesso. E questo intendiamoci non è un semplice effetto, diremo ottico, ma ha le sue buone ragioni nelle qualità del testo stesso. Il quale manchevole di passaggi e spesso arbitrario chiede all'opera del regista la giustificazione di ogni battuta, di ogni azione, di ogni sentimento. Ed in questo s'è visto come l'opera di un regista (senza mezzi esteriori facili e di effetto) può veramente creare il qualcosa dal poco e talvolta il molto dal nulla. Ogni movimento completa e rifinisce esattamente un carattere: prepara un'azione, copre, giustifica e fa quasi diventare bello l'errore; crea gli spazi di tempo necessari a legare ciò che è slegato; crea l'atmosfera adeguata in cui le scene successive si svilupperanno quasi per necessità. Né parlando di movimento si deve pensare allo spostamento frequente e subissatore del testo: non si tratta che dello sfruttamento di tutti gli spazi, della caratterizzazione di ogni modo di star seduti, di ascoltare, di far vivere gli oggetti più esteriori, fino al vestito o ai capelli del personaggio. Tutto ciò insomma che un grande attore può inventare per il suo personaggio qui è inventato dal regista per tutti. Questo movimento che talvolta sembra momentaneamente affidato all'attore finché non si trova a suo agio in quello suggerito dal regista, è fissato con molta precisione e rigorosamente ripetuto perché non si perda; in realtà non si può perdere perché viene a far parte integrante e assolutamente indispensabile del testo. Non si può perdere che il superfluo.

g) Durante queste importantissime prove s'imposta logicamente anche l'interpretazione del testo; anzi mi venne fatto osservare come gli attori (del resto assolutamente impratici di simile metodo di lavoro) non afferrassero

subito la stretta colleganza fra i movimenti ed il senso delle battute e si scusassero degli errori di movimento dicendo di aver pensato al senso, degli errori di interpretazione dicendo di esser preoccupati delle azioni. Ma il regista mi ha dichiarato che era logico che non afferrassero ancora questo rapporto e che anzi il difetto di questi attori era di correr troppo e di rischiare di far subito tutto quello che gli si chiede senza rendersene abbastanza conto e riuscendo così uno spettacolo qualunque senza nessuna profondità. Dove mi meravigliavo della lentezza, egli si lamentava della precipitazione. «Gli attori, a prove come queste, dovrebbero non capire più niente, a forza di volersi rendere ragione di tutto; questi invece sanno già troppo quel che devono fare e lo fanno mediocremente: bisogna forzarli ad andar piano».

h) In una delle più recenti prove è stata portata una lieve modificazione alla disposizione del mobilio in vista delle necessità del IV atto; questa modificazione non turba gran che i movimenti già fissati, rende più logica e complessa la distribuzione caratteristica del mobilio, offre, se è possibile, maggiori possibilità nelle variazioni della composizione dei gruppi, e porta avanti alcune scene importanti che restavano un po' nell'ombra.

i) In un mese circa di prove (un po' meno per l'interruzione di qualche giorno) di circa tre ore l'una il lavoro è stato interamente provato al tavolo parecchie volte, e sul palcoscenico due e anche tre volte per tutti gli atti provati (4, resta il 5°). Dopo il fissaggio del movimento verrà la rifinitura dell'interpretazione con tutte le sue sfumature di tono. Alla prossima prova (lunedì 25) ci sarà una conferenza sul vestiario (moderno; attuale).

II: Visione dei più importanti spettacoli di Parigi. Breve cenno sulle loro caratteristiche.

Madame Bovary, riduzione e regia di G. Baty. 20 quadri.

– Il taglio in quadri senza continuazione di azione stanca e distrae. Difficilmente, per ragioni tecniche, tutti i quadri sono allo stesso livello, né, ciò che è peggio, dello stesso stile. Lo stile non ha alcun carattere particolarmente Flobertiano, sia nella scenografia, dura e cruda senza l'atmosfera dolorosa giustificatrice del dramma, sia nella recitazione poco approfondita: la protagonista (M. Jarnois) dice; il farmacista è caricaturato e meccanizzato. Nessun personaggio ha mai quella rotonda completezza del romanzo e non si giustifica mai dei suoi atti con la propria vivente umanità, il che dovrebbe sempre avvenire a teatro. Alcune felici trovate tecniche, ma incongruenti e inutili: p. es.: lo sfumarsi di una scena in un'altra con effetto cinematografico impressionante, ottenuto con spostamento di piani vocali ed accorto gioco di luci; p. es. il modo di rendere una festa di fuochi d'artificio, facendo passare sul viso degli attori delle luci variamente colorate.

La duchessa d'Amalfi di John Webster. Riduzione di Henry Fluchè ve. Regia di Louis Ducreux direttore della compagnia del «Rideau Gris» de Marseille.

– Una compagnia di ottimi attori dilettanti ha recitato questo tremendo dramma elisabettiano; e ne ha fatto una buona cosa, franca e sincera; ma

solo fintanto che non si tocca il «terribile» allora tutto cade. Perché dei giovani attori non riescono a sorreggere certi fatti e certe parole. Quando la giovane duchessa lancia le sue imprecazioni contro il marito non si fa altro che soffrire dell'inadeguatezza del tono. Certi sentimenti, e certi atti, magnificamente teatrali (come la pazzia lupesca del protetto della duchessa) chiedevano dagli attori degli sforzi giganteschi. Ma intanto come si arrischiano!

Le Médecin malgré lui al palazzo degli sport su di un ring. Regia di Barjaq, «compagnie des quatres [...]».

– Edizione molto andante; non si vedeva la pausa; il movimento era assolutamente inadeguato alla scena centrale. Si vedeva chiaramente che ci si può benissimo arrivare; ma primo errore è stato di occupare una parte della piattaforma, con un piccolo, inutile scenario; e poi di aver addossato ad essa un carro, nascosto da una tenda, per l'entrata degli attori; mentre sarebbero bastati quattro sgabelli in scena e che gli attori vi salissero dalle scalette, rendendosi ben conto che alle loro spalle c'era il pubblico. Niente più di un grazioso scherzo a cui mancava ogni spirito «gaulois».

Volpone di Ben Jonson, nella riduzione di Stefan Zweig, rifatta liberamente da Jules Romains... (!!) Regia di Charles Dullin.

– Bella commedia, ben presentata, ben recitata. Di gran lunga il migliore spettacolo che si possa vedere presentemente a Parigi. Ma bisognerebbe rifarsi agli originali degli elisabettiani. Nelle riduzioni francesi c'è sempre un qualche cosa che ne guasta il tono o m'inganno? Nella *Duchessa d'Amalfi* e in questo *Volpone* ci sono due personaggi troppo simili perché sian dovuti ad una opera così vivace e fantastica, mentre assai più facilmente sembran dovuti ad una accomodante mentalità francese declamatoria. Quel Bosola e questo Mosca che hanno a schifo il male che fanno, mi sembrano falsificati: rompono lo stile. (O lo stile è una mistificazione!) Questa specie di rivendicatori sociali son veduti da un «après-Victor Hugo», anzi da qualche socialistardo dei tempi nostri. Bosola non è un martire della società cattiva e Mosca, il nome stesso lo dice, è un piccolo essere ignobile che passeggia a piacer suo sulle immondizie, una specie di loro Arlecchino, non un ampolloso rivendicatore dei diritti del Bene. Questo è l'unico, ma grave appunto da muovere a questa bella messinscena. Le scene di Barjaq per questo *Volpone* sono assai gustose, benché un pochino stonate; la sua è una Venezia un po' troppo disegnata gentilmente e assai più trecentesca che cinquecentesca; ma il colore e alcune ben scelte caratteristiche stilistiche sono pieni di grazia. S'intenda sempre un po' troppo di grazia. Molto belli i costumi alcuni dei quali ottenuti con sapienti imbottiture fanno un effetto splendido, ingrandendo l'attore alle proporzioni del suo personaggio. Gli attori quasi tutti ottimi, compreso il regista che ha solo stonato un po' recitando una tirata sull'«oro». Facendo *Corbuccio* l'attore Vibert si divertiva talmente della sua ignobile decrepitudine da arrivare alla grande pausa; in *Leone* l'attore Vital era magnifico di affettuosa, potente, ingenua truculenza; e nel *Giudice* l'attore *Gildes* ha dato la sensazione di un debole subissato non solo dalla

potenza dei cattivi ma dal suo stesso carattere fisico e morale, debole di voce, prudente di gesti, titubante e pudico oltre misura nell'inchiesta.

Elettra di Jean Giraudoux. Regia di Louis Jouvet.

– Bisogna riconoscere che il lavoro si lascia ascoltare: con la sua pioggia di trovate che a furia di esser meccaniche diventano cretine (come quella di far le Erinni bambine sbarazzine), con le sue frasi succulente, con i suoi gelidi paradossi. Il senso vorrebbe esser sempre lo stesso: la denuncia del pericolo insito nella forza irresistibile della giustizia, nella vitalità del dovere che non si addormenta e che trascina tutto alla rovina nelle sue rivendicazioni, di fronte all'aspirazione di pace e di gioia di una specie di borghesia che giustifica le sue ingenuità e i suoi delitti come diritti alla vita. Ma è ben sicuro l'autore di non essere in fondo, benché voglia far credere che è pacifista, dalla parte dei dinamitardi? Di non condividere la passione di purezza di Elettra (che vorrebbe far passare per insopportabile pericolo, per pesante minaccia) come altra volta quella di guerra del poeta che morendo non diceva una bugia (come si vorrebbe facilmente far credere)? È già un buon segno che nelle sue opere si possa prendere parte per coloro che egli vorrebbe coprire di ridicolo. Ma quante brillanti scemenze gratuite: p. es.: due formidabili tirate antimatrimoniali costruite a furia di paradossi meccanici (giustapposizioni, contrasti, elenchi ecc... ecc...) e di luoghi comuni... [...]. La scena era rappresentata da un atrio in stile barocco-rustico fuori stile, con la sua solidità rispetto agli scherzi letterari della commedia. Ho trovato fortissimo attore Renoir, figlio del pittore, e fratello del regista cinematografico, che ha fatto di Egisto qualcosa di più che non gli permettesse il testo. Buono di tanto in tanto il regista nella figura-coro di un pezzente che nessuno osa prendere a calci, perché tutti lo credono un Dio, e le cui fesserie ognuno trova ragionevoli, per la stessa ragione. Un po' l'autocaricatura dell'autore, che, qualunque cosa dica, gli trovano un significato perché è un... padreterno della letteratura contemporanea.

Le mariage de Figaro, regia di René Rocher.

– Spettacolo molto neutro. Un bene che la migliore messinscena è quella che non si avverte; ma è troppo facile e spicciativo riuscire a non farsi vedere, rimanendo assenti. In fondo è parso che si sia voluto dare all'insieme il carattere gaio e festoso di melodramma da camera (le figurazioni erano estremamente ridotte). Sarebbe già stato qualche cosa insistere sul tono lieve, dando alla leggerezza nei momenti necessari il tono ironicamente consapevole e sicuramente padrone del tempo con gioia consapevole. (Questa è forse la migliore idea generale per la messinscena de «Le nozze» poiché a darne una fiera interpretazione sociale, cui forse avrebbe acconsentito l'autore, osta lo spirito trasfiguratore con cui fu vista questa... orrenda società ed osta la brutta scena dell'agnizione di Figaro e Marcellina). Di tanto in tanto però le intenzioni che la critica e la storia danno giustamente a Figaro venivano fuori con strappi di tono sgradevolissimi. In realtà forse bisognerebbe mettere in scena queste «Nozze» come partendo giovialmente per un allegro melodramma; ma arrivati sul palcoscenico e sicuri di non essere più

disturbati, improvvisando lì per lì un certo vento si prenda che riesce a scombinare i piani previsti e a far succedere il contrario di quel che ci si attendeva. Ma questo è un altro discorso. Le scene pulitine e decorose; degli attori ottimo uno solo: Charles Martinelli che ha fatto un *Brid'oison* formidabile: grosso, grande, panciuto con una parrucca che ripeteva la stessa caduta delle due flaccide guance attraverso le quali la parola lenta e sincopata di tanto in tanto da un affannoso sospiro esce balorda ed enorme.

Comédiens routiers. Variétés. *La coupe enchantée* de La Fontaine et Champmeslé. *Picruchole* d'après Rabelais par Léon Chancerel (ossia Leone... Fortunello).

– Con quanta speranza sono andato a vedere questa compagnia! E non tutta è stata delusa, anzi. Ma mi aspettavo qualcosa di più robusto, e popolare in un senso meno infantile. Ottima è stata la parte pantomimica, sonorizzata quasi all'uso dei cartoni animati; ricca di trovate e di spirito di gioco allegro; non abbastanza vivaci, un po' troppo pulitamente letterarie le recitazioni corali della *Complainte de Cornouaille* e della *Ballade des pendus* di Villon. La commedia di La Fontaine è una cosina graziosa, recitata con una inesperienza un po' acerba: i personaggi erano tutti in maschera meno le donne e questo stonava: la maschera chiede la maschera. Finalmente la tragicommedia presa da Rabelais, in grazia ad uno sforzo adattatore che ne ha fatto una tirata politica attuale contro gli aggressori della Roosveltiana quarantena, aveva perduto quasi completamente di vista Rabelais; e non è poco! In compenso aveva di tanto in tanto delle buone cose: come un coro di colossali guerrieri (3) e uno di popolani, questi ultimi specialmente ben raggruppati e sinceri con un accoramento veramente partecipe delle loro buone intenzioni.

L'opéra de quat'sous. Bert Brecht ha rifatto John Gay; Tallon e Mauprey hanno rifatto Brecht, così vattel'a pesca che roba è quello che senti; di chi è; e perché è. Alla fine c'è persino la «Ballade des pendus» di Villon che non si sa proprio da che parte ci venga. Così come è stata data, molto mediocremente, anzi male, non appare gran che. Né se ne afferra bene il significato che forse vorrebbe essere sociale. Che ragione ha mai di sollevare la poveraglia contro la polizia che non vuole impiccare un mascalzone, uno sfruttatore di poveri che non è riuscito ad essere sfruttatore della figlia perché questa si è voluta sposare con quel mascalzone? Con che diritto fa la figura del rivendicatore anche lui? Gli attori, per necessità delle parti cantate, sono stati scelti al varietà, con l'effetto di perdere quasi completamente la drammaticità di certe scene. L'orchestra avrebbe dovuto essere di fisarmoniche, di violini, di organetti; le scene o fantastiche per mezzo di volgari elementi usati e sciupati, o realisticamente impregnate di muffa, e costruite di stracci e di belle cose ridotte sudice e rotte. Dicono che c'è un bel film: si capisce.

Non rendo conto di una rivista, cui ho assistito per sbaglio, a sfondo politico di tendenza destra, abbastanza divertente, ma non straordinaria. E di uno spettacolo presentato all'Esposizione da una compagnia di giovani sviz-

zeri: un *Guglielmo Tell* pietosamente recitato e da cui son scappato al terzo quadro (ce n'erano 10!).

III: Conoscenza personale con i sottonotati registi.

Gaston Baty che mi ha promesso di farmi assistere alle sue prove appena comincerà la lavorazione del nuovo dramma *Madame Capet*.

Charles Dullin che mi farà anche conoscere i metodi della sua scuola.

Louis Jouvet che mi farà assistere alle prove, dopo la ripresa di «*Knock*».

Léon Chancerel che mi farà assistere al lavoro dei suoi «Routiers» e forse recitare con loro.

IV: Visite ad esposizioni e monumenti.

All'Esposizione: importante mostra internazionale di bozzetti teatrali.

Due mostre di arte moderna; una esclusivamente dedicata agli indipendenti, una (meno interessante) più generale.

Esposizione di manoscritti miniati alla Nazionale. A parte il grande valore artistico, interessante per costumi, disposizioni, colori...

Id. al castello di *Chantilly*; dove ho conosciuto il [...] *Henry Malo* che mi ha concesso di guardare il famoso *libro d'or* del duca di Berry e mi ha dato il permesso di consultare tutte le cartelle della collezione di disegni del Museo, una delle più importanti del mondo.

Museo delle arti decorative: importantissima per gli infiniti suggerimenti scenici che offre dal medioevo ai giorni nostri.

Versailles: I Trianon.

Orazio Costa

Alla R. Accademia d'Arte Drammatica
Roma

Resoconto dell'attività svolta dall'allievo Orazio Costa durante il secondo mese di permanenza a Parigi
(22 Ottobre-22 Novembre 1937) [478]

I: *Assistenza alla regia di Jacques Copeau per la commedia «Asmodée» di François Mauriac*.

[478] Documento manoscritto di 12 pagine con firma in calce conservato presso il Fondo Costa della Biblioteca «A. Spadoni» di Firenze, che si ringrazia per averne consentito la pubblicazione in questa sede. Per alcune parole di scarsissima leggibilità si è preferita l'omissione, segnalata tra parentesi quadre con i punti di sospensione.

Definito il movimento di tutti e cinque gli atti, ed ottenutone un primo fissaggio parziale, si è in un certo senso ripreso il lavoro daccapo, per rendere vivo e coerente il gioco scenico che dava ancora soltanto una impressione meccanica di artefatto. Intanto, sui suggerimenti già avuti, gli attori erano venuti maturandosi al senso del personaggio, delle varie situazioni, delle particolarità di alcune battute; non si trattava più che d'incontrare e far combaciare questo senso intimo del dramma con la sua manifestazione esteriore che è il movimento. Gli sfasamenti tra l'uno e l'altro sono stati dapprima evidenti; avveniva, ad esempio, che un'azione rimanesse del tutto priva di significato fino al suo compimento, o che, viceversa, il significato si esaurisse prima del compimento dell'azione relativa; oppure avveniva che il ritmo di una azione si sviluppasse indipendentemente da quello d'un movimento psicologico corrispondente e si concludesse troppo presto o troppo tardi. Ma denunciate queste mancanze dal regista, l'insieme lentamente, sicuramente, si componeva, (verrebbe voglia di dire si ricomponeva) nell'ordine, e nello stesso tempo scomparivano quelle cuciture bianche che sono troppo spesso i segni della regia. Pareva proprio che «la cosa» si risolvesse in sé per sua stessa forza. In realtà accadeva di dover riconoscere che in taluni punti l'interpretazione superava le possibilità del testo e allora o si cercò con ultime piccole trasformazioni di elevarlo fino ad essa, oppure ci si rassegnò a perdere certi effetti per non rischiare di farli apparire senza una profonda, intelligente ragione.

Credo che, specialmente da queste ultime osservazioni, si comprende chiaramente, come questa regia, per quanto meticolosa ed assolutamente creatrice sia risultata un capolavoro d'invisibilità. Nemmeno i critici più acuti se ne sono potuti rendere conto e non hanno potuto far altro che lodare genericamente «l'atmosfera», la «distribuzione delle luci» senza accorgersi che dalle lodi che indirizzavano talvolta all'autore buonissima parte tornava ad onore del regista. Le prove degli ultimi quindici giorni sono state tutte eseguite in scena, con l'arredo ed il materiale definitivo; l'ultima settimana con le luci e con i vestiti, prestabiliti in un'apposita riunione. Due o tre volte le prove normali sono state alternate con prove al tavolo, destinate alla memoria precisa del testo. È curioso osservare che queste prove si chiamano qui «all'italiana»!

Lo spettacolo è andato in scena il 22 Novembre esattamente 60 giorni dopo la prima prova. Il successo è stato di portata molto normale. La critica, di pareri assai diversi, ha, a seconda dei casi, rilevato la deficienza del lavoro, o addirittura scomodato i... Vangeli e... Dostojevski.

Rimane da chiedersi se il regista ha veramente ottenuto quel che voleva; se ha fatto tutto quel che avrebbe potuto per ottenerlo. Certamente, e per riconoscimento del regista stesso, non ha ottenuto quel che voleva: il carattere che aveva voluto imprimere ai personaggi è stato notevolmente modificato dagli attori, o non è stato con sufficiente attività personale sviluppato. In vero la complessità psicologica di un personaggio, per quanto sottolineata dallo stesso autore, sfugge a questi attori, che tendono a incasellare il loro

personaggio in un tipo già loro abituale e facile al pubblico. Il regista avrebbe potuto imporsi, insistere, esigere: non ha voluto, non è nel suo sistema: preferisce che l'attore rimanga ad un livello magari lievemente inferiore riguardo alla profondità, piuttosto che tenti di trasformarsi, senza una intima convinzione, senza dare l'assoluta certezza che sarà sempre garante di quello che fa. In parole povere preferisce una parte veramente ben recitata in tono minore alla stessa parte incertamente abbordata in tono maggiore. Non si deve cioè chiedere ad un attore più di quel che può dare. Questo è molto saggio ma non credo che agirei nello stesso modo.

Per le stesse ragioni non ho mai osservato che il regista si sia occupato con sufficiente tenacia dell'intonazione delle varie battute. Non le considerava che in blocco, suggerendone appena all'attore le linee generali, e talora, con un gesto o con un atto mimico, qualche tono particolare, mai dando lui stesso l'intonazione. Ottima cosa; ma così è difficilissimo (io dico impossibile) strappare gli attori a quel maledetto tono teatrale che serpeggia in ogni loro espressione, a quel fare un po' distratto con cui spacciano le loro battute come fossero di terze persone. Certo molto di questo, come del resto ho già osservato, proviene dall'aver a che fare con attori le cui qualità possono essere da un buon regista esaltate, ma i cui difetti sono probabilmente inguaribili.

II: *Visione dei più importanti spettacoli teatrali, e osservazioni.*

Uriel d'Acosta: 3 atti e 6 quadri da Gutzkow. Messa in scena di A. Granowski. Compagnia ebraica «Habimah». Per ragioni del tutto materiali la prima impressione è stata cattiva: in una scena troppo povera e troppo visibilmente improvvisata l'atmosfera del primo quadro non si è affatto creata. Era un prato, avrebbe potuto altrettanto bene essere l'atrio di una casa. Ma poi procedendo verso la fine del lavoro il fascino incontestabile di questa prodigiosa compagnia ha preso il sopravvento, specialmente nella rappresentazione di interni ieratici, in cui pare addirittura che dietro le indefinibili tende si aprano, rimbombanti di echi, i misteriosi veri sacrari di una grande fede; lì, nelle pause che separano le battute, i canti e i suoni, giustamente misurate perché gli inesistenti echi possano essere stati creati dalla fantasia sollecitata, si ha, come non mai, la certezza di trovarsi di fronte all'atto nella sua irripetibile realtà, alle persone nella loro unica forma. Si respira il teatro, che è vita una volta per sempre.

Mirabile è l'applicazione alla caratterizzazione del personaggio dalla voce prima ancora che da qualunque altra caratteristica. Senti questo Uriel di cui ti pare che la voce, profonda, suadente, vellutata, sia abituata ai colloqui interiori con la propria anima. Senti la voce geometrica, secca ed ossuta, tutta consonantica del dottore da Silva. Senti i due registri di questa Giuditta (la Rowina!) di cui quello chiaro, candido di fanciulla contrasta perfino con il maturo fisico dell'attrice, ma quello pieno dei momenti tragici invade il silenzio come un suono di tromba. Ma senti soprattutto questo rabbino, questo certamente-rabbino, questo attore-rabbino: ha a sua disposizione tre

registri, e tre ordini di movimenti: con una serie di minuti movimenti accartocciati da vecchio ottuagenario, una piccola voce piatta, nasale, acerba; con gli ampi gesti quasi magici, che l'ingigantiscono quando parla in cattedra, un'alta voce potente, piena di sinuose intenzioni retoriche; infine negli istanti che, quasi irrigidito, si rivolge dentro di sé, un armonioso canto, un lamento inumano su versetti biblici, come se un demone parlasse per lui; e dalla parola al canto un trapasso continuo, senza soluzione. Una tale plasticità vocale pare del tutto legata alla tensione sentimentale, e forse è; ma alla base di tutto c'è una tecnica che bisogna prima riconoscere, poi conoscere, se si vuole fare veramente del teatro.

Il dramma non mi risulta particolarmente interessante, e poi (forse per la creazione di spettacoli in un paese d'altra lingua) troppo infarcito di movimenti coreografici. Movimenti di danze festive, assolutamente pieni di stile e di carattere, ma troppo lungamente sfruttati.

Questo è stato, finora, l'unico spettacolo a cui abbia sentito il desiderio e l'opportunità di tornare. Infatti ci sono tornato: come avviene per ogni cosa veramente bella, non l'ho trovato che migliore. Avevo nel frattempo visitata una mostra di disegni e acqueforti di Rembrandt, ho potuto apprezzare quanto il regista si è servito di quegli studi del ghetto di Amsterdam, per realizzare l'ambiente ebraico amsterdamese, che doveva mettere in scena, soprattutto per certe figure di sfondo; e, dai pochi accenni, che un'illuminazione improvvisata su un palco scenico altrui poteva suggerire, per l'illuminazione drammatica delle scene [*sic*].

D'altra parte ho potuto particolareggiatamente osservare lo studio dei movimenti caratteristici dei singoli personaggi, mantenuti sempre con una coerenza ed un'armonia mirabili e soprattutto per quel fuoco interiore che anima tanta tecnica, facendone ad ogni momento scaturire la necessità assoluta.

Le rêve de Golem: tre atti e undici quadri di H. Leiwik. Regia di A. Lindberg. Compagnia «Habimah». È incredibile come si può non capire assolutamente niente, non riuscire a seguire nemmeno una scena. Questa storia messianica in vesti moderne (giacché si tratta di futuro) con fucili e bombe sa d'artificio. Si sentiva la caratteristica impronta di una non simpatica regia russa, esasperata e simbolizzante, che per fortuna non si avvertiva nella regia di *Uriel d'Acosta*. Pareva nella guerra tra Gog e Magog di assistere ad un qualunque dramma di propaganda con lotte tra bolscevichi ed antibolscevichi. L'esasperante ricerca di effetti, ottenuti con scatti continui di voce e di movimenti, era spiacevolissima, come anche la presenza di comparse che, benché addestrate nei movimenti, risultavano indifferenti all'azione. Di straordinario, (poiché qualcosa di straordinario non può mancare ad uno spettacolo, sia pure infelice, di questa compagnia), solo l'attrice Rowina nella parte del Vero Messia. Per quanto possa parere strana la cosa, una soluzione unica del problema di dare all'uomo divino qualcosa di fisicamente trascendente! Mi ha colpito nella tecnica di questa compagnia, così come mi colpì in una compagnia giapponese, l'uso apparentemente

primitivo ed ingenuo di sottolineare con un colpo di gong o di tamburo i momenti cruciali d'un dramma; esso risponde ad un meccanismo psicologico che non manca mai di funzionare e per cui quando, già preoccupati da una situazione critica, sentiamo un rumore, immediatamente, lo riferiamo ad essa precipitandovi in pieno e facendo tutt'uno della sensazione fisica e della passione sentimentale.

Celui qui reçoit les gifles di L. Andrejef. Regia di Pitoëff. È uno di quei lavori che non si possono più sentire, tanto ogni battuta suona falsa, con i suoi significati trascendentali; tanto ci ricorda tutto ciò che ha accompagnato e seguito questa forma di letteratura. Cose ben morte. Ma forse qui ce se ne accorge meno, se le si rimettono in scena dopo 16 anni dalla prima volta. E quanto inutilmente! È vero che qui però i «giovani» sono ancora i giovani di «allora» e pochi hanno evoluto; è quindi fatale che essi giudichino i loro primi «exploits» (così poco veri, così legati alle contingenze tragiche del dopoguerra) come qualcosa di ancora necessario: qui si culla ancora come un bambino qualcosa che è ben vecchio, e forse morto. Per questo abbiamo più di loro il diritto di sentirci vivi e vitali noi che vogliamo cose che superino l'immediata contingenza per andare incontro ad un uomo più eterno.

La mère di V. Margueritte da M. Gorki. Regia di H. Lesieur. Brutta copia di una messinscena russa. D'intenzioni dichiaratamente propagandistiche, abborda tutte le situazioni con una presuntuosa pesantezza, con la retorica più arrabbiata, sfruttando allegramente i luoghi comuni più banali, e tutte le più volgari maniere di procurare l'applauso. E tutto in una forma assolutamente slava, incompatibile con la lingua e con lo spirito di misura francese. Qualche buona situazione, fritta e rifritta dal cinema russo: la vecchia che impara a leggere; i caporioni russi che giocano a cuscinate come bambini... «i lioncelli!» e così via. Povero popolo, se questo dovesse essere il suo teatro; se teatro dovesse significare imbottitura di zucche a mezzo di facilonerie commoventi e sobillanti, di paroloni e di spiritualistiche invocazioni all'«ha-a-ah-me» come dicono loro, e pare che abbiano fame! Gli attori discreti, ma non abbastanza umani; il testo e ancor più la regia li impediscono dal meglio. La madre scopre la «comédienne» appena alza la voce e di buona contadina russa diventa di punto in bianco una pessima Athalie. La scena costruita, assolutamente priva di organicità, (non voglio pensare allo stile) a due piani, anzi tre: primo piano, a livello del palcoscenico, costruito (la cucina della madre) arredato verticalmente, fin nelle ragnatele e nel mestolo per l'acqua, fin nelle ciotole di legno e nel samovàr arrugginito; secondo piano, una strada, con fondale... dipinto rappresentante una officina; piano terra, invasione dernier-cri (ma non era dunque finito?) della platea con piani inclinati di sapore decorativo: la bolgia della confusione; e dentro, attori ora scatenati in grida, discorsi, spari e botti, ora raggelati e ammutoliti in interminabili pause di minuti. No!

Les chevaliers de la table ronde di Jean Cocteau. Regia, scene e... mobilio dell'autore. Una commedia che avrebbe potuto esser nuova 17 anni fa. L'unica cosa che forse ha di nuovo, benché l'autore ci assicuri che ciò avviene

per puro caso teatrale, è l'automatica fatalità del trionfo del bene sul male, del vero sul falso, dell'uomo cosciente della propria dura, tragica realtà, dell'uomo incantato nei sogni di una mentita felicità. Teatro fatto da uno scrittore che sa il fatto suo; ma di battute slegate e slogate, che la reverente buona volontà degli spettatori, in omaggio all'intelligenza, ingessa di pesanti presunte profondità. L'intelligenza umana è tale che, se si ricorda del cuore, riesce tutto a ricollegare, dappertutto a trovare risonanze ed appigli. Di divertente, e, forse, trovata base di tutto il lavoro, c'è la creazione (d'altronde abbastanza imprecisa ed incaratterizzata) di un originale personaggio. Si tratta di un demonio che, per opera del mago Merlino, assume le sembianze di diversi personaggi reali. Avviene così che gli attori che recitano la parte di quei personaggi recitino una parte di quella del demonio, che senza essere impersonato da un unico attore è, pur spezzettato, unitario nelle manifestazioni mimiche che gli sono attribuite. Gli attori stranamente mediocri, per non dire cattivi, tranne uno, passato a questa compagnia dall'assai migliore compagnia di provincia del «Rideau gris de Marseille». Graziosi i costumi che però stonavano, nella loro quasi fedele stilizzazione duecentesca con le scene senza carattere e con i mobili assolutamente idioti, fatti di bandone verniciato in bianco, di filo d'ottone e di vetro. A un certo punto si ha il dubbio che in certe linee c'entri addirittura la psicanalisi delle visioni oniriche; ma siccome così il tutto sarebbe anche più idiota e inconcludente è preferibile scansare il sospetto.

L'échange di P. Claudel. Regia di Pitoëff. Questo dramma è assai bello, e, contrariamente a quello che si potrebbe credere leggendolo, così letterario e statico com'è, guadagna molto ad essere recitato; anche se non bene; guadagna sopratutto in chiarezza. L'autore nella prefazione spiega che questo dramma nasce dalla presenza di varie tendenze, anzi di varie personalità dentro di noi secondo il versetto del cantico che dice «Ci sono due uomini in me»; più uomini, e delle donne, (aggiunge l'autore) per cui avvengono continui scambi che danno forma alla nostra personalità nelle sue manifestazioni esteriori. Quindi in questo dramma si aggiungerebbe, alle tre unità tradizionali, una quarta unità fondamentale. In realtà l'innovazione è più banale di quel che potrebbe sembrare, poiché, (lo insegnava l'antica rettorica ed il riscoprirlo è una prova di verità) ogni dramma, meglio ogni opera di poesia, è nella sua interpretazione letterale un dramma di personaggi, ed è, in una interpretazione simbolica, sia un dramma di forze universali, e quindi rappresentazione di un conflitto, o persino «del» conflitto, universale; sia un dramma di forze interiori alla personalità umana e quindi rappresentazione del conflitto che presiede all'unità di questa personalità. Forse sarebbe bene che gli autori pensassero, almeno a posteriori, a questi fatti dello spirito, per confrontare le loro opere con qualche cosa di più solido che non la così detta vita di tutti i giorni o (peggio) le infinite assurde finzioni delle combinazioni arbitrarie. Quest'opera è stata recitata la prima volta nel '14 da J. Copeau al Vieux Colombier; ritorna dopo quasi mezzo secolo di vita (è del '93) portando solo qualche non grande macchia del transitorio

del tempo in cui fu scritta. Il tono di alcune scene è quasi biblico, certe realtà dei rapporti tra uomo e donna sono intuite con una freschezza ed una novità assolute: è una di quelle opere che fa parte del ciclo moderno degli «Adami» cioè del tentativo contemporaneo della poesia di riporsi davanti all'uomo in quel che v'è in lui di più originale ed eterno. La messinscena era discreta; la lunghezza dei dialoghi e delle battute giustificata e ritmata da sobri movimenti; ma la recitazione da parte dei due uomini sopratutto (un anziano, Pitoëff, che faceva il giovane sfrenato e bramoso di vita; e un giovane, costretto nella maturità del banchiere) modesta: il giovane dev'essere un giovane, e la parte del banchiere, forse la più difficile del lavoro, richiede una tale complessità di giudizio, una tale comprensione di una specie di seria mistica del denaro, che non può esser affrontata da un attor giovine, sia pure in ruolo abituato di caratterista. Ludmilla un po' troppo straccetto, senza raggiungere mai l'imponente serenità o la tremenda angoscia che sono del personaggio.

III: *Frequenza all'istituto di fonetica*. Mi ero iscritto dapprima solo ad un corso per stranieri, utilissimo ma solo rispetto alla pronuncia ed alla dizione francese. In seguito venuto a conoscenza dell'esistenza di un corso di fonetica generale, seguendo la mia antica convinzione che uno speciale studio di questa disciplina debba stare alla base di ogni forma di dizione e di recitazione, mi sono iscritto e ne sono contento. Una parte del corso: fonetica applicata alla storia delle lingue romanze, completa i miei studi universitari di linguistica, ma un'altra, fonetica generale mi dà una quantità di nozioni indispensabili sia ad un attore che ad un regista e sulle quali, se ne avrò il tempo e la possibilità, conto di organizzare un piano di lavoro per la tecnica, tutta particolare, dell'uso artistico della voce parlata, in modo da poter possedere e insegnare la maniera di ottenere senza pregiudizio della salute e degli organi vocali, il massimo degli effetti artistici nella caratterizzazione vocale del personaggio e nella più complessa manifestazione delle sue passioni.

IV: *Inizio d'una inchiesta sul movimento teatrale contemporaneo.*

Credo che di questa inchiesta non potrò rendere conto che alla fine della mia permanenza. Comunque una prima informazione d'indirizzo l'ho avuta chiedendola a Raymond Cognat a cui ero stato presentato da Copeau, e che è stato, all'Esposizione, il direttore della classe 70, cioè l'organizzazione delle mostre e degli spettacoli dei teatri sperimentali. In modo generale (e non è certo una novità) si può dire che il movimento teatrale dei giovani discenda direttamente o indirettamente dall'azione di J. Copeau, i cui allievi e collaboratori si sono fatti a loro volta iniziatori. Ma esistono vicino a questi di tendenze tra sociali e religiose, altri di tendenze assolutamente intellettualistiche (p. es.: «Art et Action»). Le ragioni e gli scopi di questi movimenti m'interessano in particolar modo per la comprensione spirituale del teatro. Praticamente però sarà di maggiore interesse il movimento che av-

viene nelle province, in quanto esso nasce per andare incontro a vere esigenze e non per soddisfare particolari idealismi. Il teatro di provincia è notoriamente in pessime condizioni; affidato per lo più ad iniziative economicamente ed artisticamente povere va definitivamente cadendo nelle mani dei dilettanti, cioè dei filodrammatici, il cui repertorio facile e banale corrisponde abbastanza bene a quello dei nostri filodrammatici. Ora contro questa grave crisi si vanno attivamente interessando sia dilettanti di più colte e più profonde intenzioni, rinnovando ed allargando il repertorio, sia addirittura i legislatori che vanno chiedendo leggi per istituire in Francia le compagnie di giro, base della nostra organizzazione teatrale, e che, pure, ci sembrano così in arretrato sulle forme più evolute di altri paesi. Continuerò informandomi delle tendenze scenografiche e delle influenze che gli stili di regia stranieri possono far pesare su questo movimento, che, se non privo d'interesse, è troppo lento per aver la probabilità di dare presto dei frutti veramente notevoli.

V: *Visite a musei e località d'interesse artistico.*

Mostra di acqueforti e disegni di Rembrandt: Ne ho sottolineato, (a parte il principale interesse artistico) a proposito di uno spettacolo dell'Habimah, le alte potenzialità suggestive dal punto di vista registico, per l'invenzione di tipi e per le illuminazioni drammatiche.

Mostra del Greco: Oltre che di logico interesse artistico, indispensabile alla comprensione e al giudizio che si deve darne, delle tendenze estetiche e spirituali della generazione immediatamente precedente alla nostra, della posizione gravemente critica in cui affrontò i problemi dell'arte moderna.

Collezione di numerose opere di Cézanne presso Jean Victor Pellerin: Jean Victor Pellerin è lo scrittore autore di «Cris des Coeurs» e di «Têtes de rechange», ed è uno dei più ricchi collezionisti di quadri di Cézanne. L'emozione per la grande bellezza dei quadri è stata accresciuta dal fatto di poter gustare, solo, delle opere d'arte come se fossero mie. Ma per i veri capolavori questa gioia egoistica non si trasforma nell'assoluto diletto di avere dei compartecipanti al proprio diletto?

Esposizione su «Federico Chopin, George Sand e i loro amici»: Mostra di manoscritti, cimeli, quadri, ricostruzioni di ambienti, d'interesse storico-letterario; ma anche, dal punto di vista registico, come esempio delle tipiche ricerche da fare volendo o dovendo mettere in scena un ambiente simile.

Salon d'Automne: La mostra annuale degli indipendenti era assolutamente asfissiante. Una mostra particolare di bozzetti e di costumi teatrali s'impastoiava ancora incerta per lo stile dei balletti russi, ancora trionfante, e la stilizzazione più povera di fantasia.

L'arredamento all'Esposizione: Importante dal punto di vista scenografico per la creazione di ambienti moderni.

Viaggio a Chartres: Naturalmente non posso parlare dell'importanza artistica di una tale visita; ma avendo assistito durante i due giorni di permanenza (1 e 2 Novembre) a molte funzioni religiose nella cattedrale voglio di-

re l'impressione straordinaria che mi hanno fatto. Si sono svolte alla presenza del Vescovo, con la scuola dei cantori di Chartres al completo. Il suono dell'organo accompagnava i canti, la precisione mirabile delle evoluzioni degli officianti aveva qualcosa di veramente magico; i bambini del coro e i chierichetti vestiti di rosso e di merletto bianco creavano una atmosfera colorata e lieta; l'armonia della lingua cantilenata compiva l'incantesimo. Mi è parso che il teatro non potrà riprendere la sua forza e il suo valore, se non quando l'attore avrà coscienza della gravità spirituale dell'atto che compie, del meraviglioso e proprio incredibile dono ricevuto, di poter, quasi miracolosamente, provare l'infinita grandezza dell'anima; se non quando a forza d'amore si troverà il ritmo magico che farà da incantesimo sul pubblico e lo trascinerà, che voglia o no, nella realtà eterna che non soffre mutazioni per essere perfetta in sé ed irripetibile.

Viaggio a Rouen.

Orazio Costa